

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНИЙ АВІАЦІЙНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ФАКУЛЬТЕТ ЛІНГВІСТИКИ ТА СОЦІАЛЬНИХ КОМУНІКАЦІЙ
КАФЕДРА АНГЛІЙСЬКОЇ ФІЛОЛОГІЇ І ПЕРЕКЛАДУ**

ДОПУСТИТИ ДО ЗАХИСТУ
Завідувач випускової кафедри
_____ С.І. Сидоренко
« ____ » _____ 2020 р.

ДИПЛОМНА РОБОТА

ВИПУСКНИКА ОСВІТНЬОГО СТУПЕНЯ МАГІСТР

**ЗА СПЕЦІАЛІЗАЦІЄЮ «ГЕРМАНСЬКІ МОВИ ТА ЛІТЕРАТУРИ
(ПЕРЕКЛАД ВКЛЮЧНО), ПЕРША – АНГЛІЙСЬКА»**

**Тема: *ЛІНГВОСТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ЖАНРУ ТРИЛЕР ТА ЇХ
ОСОБЛИВОСТІ ПРИ ПЕРЕКЛАДІ: ГЕНДЕРНИЙ АСПЕКТ (НА
МАТЕРІАЛІ РОМАНІВ ТЕСС ГЕРРІТСЕН «ХІРУРГ» ТА ТОМАСА
ГАРРІСА «СХОДЖЕННЯ ГАННІБАЛА»)***

**Виконавець: студентка групи ФЛ-201«М» ПАНАСОВСЬКА АНАСТАСІЯ
ОЛЕКСАНДРІВНА**

Керівник: канд. філол. наук, доцент ГОЛОВНЯ АЛЛА ВАСИЛІВНА

Нормоконтролер: _____ (Кондратенко Юлія Вікторівна)

Київ 2020

РЕФЕРАТ

Дипломна робота «ЛІНГВОСТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ЖАНРУ ТРИЛЕР ТА ЇХ ОСОБЛИВОСТІ ПРИ ПЕРЕКЛАДІ: ГЕНДЕРНИЙ АСПЕКТ (РОМАНІВ ТЕСС ҐЕРРИТСЕН «ХІРУРГ» ТА ТОМАСА ГАРРИСА «СХОДЖЕННЯ ГАННІБАЛА»): 109 с., 4 табл., 8 діаграм, 90 літературних джерел.

Об'єкт дослідження: лінгвостилістичні особливості трилерів у контексті художнього перекладу з англійської мови українською.

Мета роботи: визначити особливості відтворення лінгвостилістичних особливостей жанру трилер при перекладі (на матеріалі романів Тесс Ґеррітсен та Томаса Гарріса), проаналізувати твори оригіналу та їх переклади з урахуванням гендерного аспекту.

Методи дослідження. Методика дослідження обумовлена метою і завданнями роботи та має комплексний характер, який полягає у застосуванні як загальнонаукових, так і філологічних та власне перекладознавчих методів аналізу: *дефінітивний метод* для надання визначення основних понять дослідження; *метод контент-аналізу* для виокремлення характерних рис англomовних психологічних трилерів; *метод формального аналізу* для виявлення відмінностей жанрової будови англomовної літератури хорору, що відрізняє її з-поміж інших літературних жанрів; *перекладознавчо-зіставний метод* аналізу оригіналів і перекладів – для виявлення перекладацьких труднощів і способів їх подолання; *лінгвостилістичний аналіз* – для встановлення лінгвостилістичних засобів оригіналу й перекладу; а також *метод лінгвістичної інтроспекції*, що передбачає звернення до власної мовної інтуїції в процесі перекладацького аналізу. Для підтвердження об'єктивності одержаних результатів послуговуємося *методом кількісних підрахунків*.

Результати магістерської роботи рекомендується використовувати для подальшого вивчення даної теми, для розробки навчальних курсів з перекладознавства, зарубіжної літератури, позакласних занять з англійської мови, які пов'язані з літературою ХХІ століття, а також для розробки посібників для перекладачів, які працюють з текстами трилерів.

ТРИЛЕР, ЛІНГВОСТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ, ПЕРЕКЛАД, ЖАНРОВО-СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ, ЛІНГВОСТИЛІСТИЧНИЙ АНАЛІЗ, ЛІНГВОСТИЛІСТИЧНІ ЗАСОБИ, ГЕНДЕР, ГЕНДЕРНИЙ АСПЕКТ, ГЕНДРНІ ТА СОЦІАЛЬНІ РОЛІ.

ЗМІСТ

Вступ	4
Розділ 1. Трилер як об'єкт лінгвістичного дослідження	9
1.1. Місце трилеру у сучасному літературознавстві	9
1.2. Жанрово-стилістичні особливості трилеру.....	13
1.3. Лінгвостилістичні особливості трилеру з огляду на структуру твору.....	19
1.4. Особливості перекладу трилеру.....	24
1.5. Особливості функціонування, передачі та нівелювання гендерних стереотипів у художній літературі	29
Розділ 2. Методологія дослідження лінгвостилістичних особливостей жанру трилер та їх особливості при перекладі: гендерний аспект	35
2.1. Методи дослідження та обґрунтування вибору матеріалів роботи.....	35
2.2. Методика аналізу лінгвостилістичних особливостей жанру трилер та їх особливостей при перекладі: гендерний аспект	37
Розділ 3. Особливості перекладу лінгвостилістичних засобів жанру трилер: гендерний аспект	40
3.1. Лінгвостилістичні особливості роману Т. Геррітсен «Хірург» та способи їх відображення при перекладі	40
3.2. Лінгвостилістичні особливості роману Т. Гарісса «Сходження Ганібалла» та способи їх відображення при перекладі	58
3.3. Особливості відтворення лінгвостилістичних засобів крізь призму гендерних особливостей автора.....	72
Висновки	76
Список використаних джерел	85
Додатки	96
Додаток А	97
Додаток Б.....	98
Додаток В	99
Додаток Г.....	100
Додаток Д.....	101

Додаток Е	103
Додаток Ж	105
Додаток З	106
Додаток Й	107
Додаток К	109

ВСТУП

Література тісно пов'язана з усіма сферами діяльності людини, здатна повноцінно висловити сутність культурної самосвідомості і психології свого часу. Масова культура та література є невід'ємними складовими сучасного життя. Вони мають достатньо давню історію, власні традиції, форми і жанри. Один з таких жанрів – трилер – відгалуження детективної і пригодницької літератури, сюжети творів якого вражають і захоплюють.

На думку Дейва Кера, трилер є, переважно, жанром американським, оскільки йому «властиві безпосередність і сила впливу, які рідко зустрічаються в європейському (мистецтві), дослідження фізичних і емоційних меж життя, захоплення небезпекою, усвідомлення її фатальної сили, що притягує» [45]. Як вид жанру трилер розвинувся з детективних творів і характеризується зворотною схемою розвитку сюжету. За визначенням Росса Макдональда, в детективі дія рухається в часі назад, до розгадки, від констатації факту зафіксованого злочину до того моменту, коли його було вчинено. Трилер же направлений в майбутній час, вперед, до катастрофи, а розвиток сюжету і його кінцівка стає ясна тільки в процесі читання, завдяки чому зберігається інтрига [54]. Для творів жанру трилер немає чітких меж, вони не класифікуються в залежності від часу і місця дії описуваних подій. Елементи трилера присутні в багатьох творах різних жанрів, як і в трилерах можуть проявлятися елементи і інших жанрів.

За тематикою трилери поділяють на такі піджанри: авіаційні трилери, комедійні трилери, трилер-змова, трилери-катастрофи, екотрилери, шпигунські трилери, трилери-дослідження, юридичні трилери, медичні трилери, трилери про найманців, містичні трилери, політичні трилери; релігійні трилери, романтичні трилери, трилери-виживання, технотрилери, психологічні трилери [6].

Лінгвістичні особливості сучасних трилерів різняться порівняно з тими, що реалізовані у класичних текстах детективів чи пригодницьких романів. Як літературний, так і лінгвістичний, методи аналізів повинні бути поєднані під час дослідження трилерів.

Справжнім скарбом для поціновувачів трилерів стала серія детективних трилерів американської письменниці Тесс Геррітсен. Увага нашого дослідження зосередилася на першому романі з цієї серії, а саме «Хірург». Наше дослідження також не оминуло історію, яка в свій час захопила багатьох читачів та глядачів, головний герой якої чарує своєю харизмою, своїм інтелектом. Ми зацікавилися серією книг про Ганнібала Лектера американського письменника Томаса Гарріса, а саме заключною, четвертою – «Сходження Ганнібала».

Роман «Хірург» переносить нас в Бостон, на повну «розважається» серійний вбивця на прізвисько «Хірург». Хірург майстерно володіє скальпелем і перед тим як вбити жертву, він ювелірно шматує тіла своїх жертв, він робить надрізи на тілі аби кров стікала, але не залила все. Його жертви – жінки, ті, хто пережили нещодавнє сексуальне насилля, почерк вбивці впізнати не важко, після кожного злочину він лишає собі трофей. Трилер майорить чіткими, уточнюючими деталями та повноцінними описами, все, що відбувається в історії, ти відчуваєш власним нутром. Напружений стиль історії, майстерне володіння інтригою, професійне знання медицини і психології злочинців, віра в Добро і неминуче покарання Зла – все це робить Тесс Геррітсен майстром сучасного медичного трилеру.

Трилер «Сходження Ганнібала» це заключна частина серії історій про Ганнібала Лектера від Томаса Гарріса. Ставлення критиків до цієї книги доволі двояке, адже трилер містить в собі деякі розбіжності з попередньо виданими книжками. Більше того, сам автор роману спочатку відмовлявся продовжувати франшизу, та як би там не було історія була написана і видана. Роман «Сходження Ганнібала» повертає нас назад у часі в 1944 рік. Цей трилер це початок історії Ганнібала, початок біографії інтелектуала, естета, лікаря і людожера. Роман пояснює нам як з почуття вини й любові до втрачених близьких народилася зневага героя до людства. У попередніх частинах Ганнібал був кимось на кшталт загадкового антигероя психопата і його мотивація зрозумілою не була, він просто був таким. Пріквел же відкриває нам іншу сторону історії, де ми бачимо, що пан Лектер, за всіма традиціями трилеру, має психологічну травму з дитинства.

Актуальність дослідження пов'язана з сучасною тенденцією позиціонування жанру трилер як невід'ємної частини масової літератури, а також з популяризацією гендерного питання і досліджень щодо релевантності стереотипних соціальних ролей в контексті розвитку сучасної культури та соціуму.

Мета роботи – визначити особливості відтворення лінгвостилістичних особливостей жанру трилер при перекладі (на матеріалі романів Тесс Геррітсен та Томаса Гарріса), проаналізувати твори оригіналу та їх переклади з урахуванням гендерного аспекту.

Досягнення поставленої мети зумовило необхідність вирішення комплексу **завдань**:

1. Визначити місце трилеру у сучасній літературі;
2. Визначити основні риси трилеру як жанру літератури;
3. Встановити лінгвостилістичні особливості жанру трилер;
4. Визначити, з якими проблемами стикається перекладач при відтворенні лінгвостилістичних засобів творів, які притаманні жанру трилер;
5. Визначити особливості функціонування, передачі та нівелювання гендерних стереотипів у художній літературі;
6. Визначити способи відтворення лінгвостилістичних особливостей досліджуваних нами романів при перекладі їх українською;
7. Проаналізувати особливості відтворення лінгвостилістичних засобів крізь призму гендерних особливостей автора і перекладача.

Об'єктом дослідження є лінгвостилістичні особливості трилерів у контексті художнього перекладу з англійської мови українською.

Предметом дослідження є способи відтворення українською мовою лінгвостилістичних елементів як таких, що характеризують жанр трилеру, а також адекватність перекладацьких рішень.

Методи дослідження. Методика дослідження обумовлена метою і завданнями роботи та має комплексний характер, який полягає у застосуванні як *дефінітивний метод* для надання визначення основних понять дослідження; *метод*

контент-аналізу для виокремлення характерних рис англomовних психологічних трилерів; *метод формального аналізу* для виявлення відмінностей жанрової будови англomовної літератури хоррору, що відрізняє її з-поміж інших літературних жанрів; *перекладознавчо-зіставний метод* аналізу оригіналів і перекладів – для виявлення перекладацьких труднощів і способів їх подолання; *лінгвостилістичний аналіз* – для встановлення лінгвостилістичних засобів оригіналу й перекладу; а також *метод лінгвістичної інтроспекції*, що передбачає звернення до власної мовної інтуїції в процесі перекладацького аналізу. Для підтвердження об'єктивності одержаних результатів послуговуємося *методом кількісних підрахунків*.

Матеріалом дослідження слугувала англomовні версії романів Тесс Геррітсен «Хірург» [18] та Томаса Гарріса «Сходження Ганнібала» [19] і їх український переклад у виконанні Наталії Гоїн [17] та Олександра Красюка [16], відповідно. В результаті було проаналізовано близько чотирьохсот текстових фрагментів, які містять лінгвостилістичні засоби, характерні для жанру психологічного трилеру. Ми вважаємо відібрані трилери релевантними для нашого дослідження, так як вони мають схожий характер, сюжет обох розгортається навколо серійних вбивць. Крім того, враховуючи, що нас цікавить гендерний аспект у процесі створення трилеру та його перекладу, то підібрані для дослідження переклади романів утворюють такі пари з оригіналами творів: автор – перекладач, авторка – перекладачка. Крім того, жанр трилер, як такий, мало досліджений.

Теоретична значущість дослідження полягає в систематизації уявлень стосовно специфіки трилеру як жанру літератури і особливостей його перекладу українською мовою та диференціації впливу гендера автора і перекладача на вихідний текст.

Практичне значення роботи полягає в тому, що результати дослідження можуть бути використані для подальшого вивчення даної теми, для розробки навчальних курсів з перекладознавства, зарубіжної літератури, позакласних занять з англійської мови, які пов'язані з літературою ХХІ століття, а також для розробки посібників для перекладачів, які працюють з текстами трилерів.

Публікації отриманих результатів. Основні результати дослідження викладено у статті «Лінгвостилістичні особливості жанру психологічний трилер (на матеріалі роману Пола Гукінз «Глибоко під водою»)), що опублікована у випуску №2 наукового журналу «Молодий вчений» від лютого 2019 року та у статті «Відтворення лінгвостилістичних особливостей жанру психологічний трилер при перекладі (на матеріалі роману Пола Гукінз «Глибоко під водою»)), що опублікована у збірнику тез II Міжнародної науково-практичної інтернет-конференції «Міжкультурна комунікація і перекладознавство: точки дотику та перспективи розвитку».

РОЗДІЛ I

ТРИЛЕР ЯК ОБ'ЄКТ ЛІНГВІСТИЧНОГО ДОСЛІДЖЕННЯ

Трилер належить до того різновиду прози, що досить довго залишався без серйозної критики з боку літературознавців. Простежуючи історію цього жанру, дослідники аналізують його морфологію, проводять дослідження контактних і типологічних подібностей у творах різних авторів. Літературознавці та мистецтвознавці намагаються розкрити загадку півторастолітньої популярності трилеру. Всі дослідження об'єднує одне: трилер у них розглядається як явище, пов'язане переважно з масовою літературою, адже характерними ознаками цього жанру є напружені ситуації, боротьба зі злом, що представлені у вигляді широкого діапазону – від фантастичних істот до банальних злочинців, динамічний розвиток сюжету, відсутність описів і відступів.

1.1. Місце трилеру у сучасному літературознавстві

Новітні технології створюють сьогочасні умови життя людини, корегують соціум. Відгук на ці реалії здійснює мистецтво, що реагує на зміни, засвоюючи новітній досвід, художньо оцінюючи і пропонуючи власне бачення сучасного життя та його проблем. Постмодерна література, що протистоїть модернізму з його елітарністю мистецтва, вводить канон масовості, який передбачає розсіювання типів мистецтв, жанрів, поєднання мистецьких форм із медійними жанрами. Масова література встановлює певний канон і розширює його межі в контексті нових жанрових форм [9].

Розвиток комунікативної стилістики художнього тексту, яка, за твердженням Н. Болотнової, «націлена на вивчення структури, семантики й прагматики художнього тексту в комплексній співвіднесеності, на осягнення його сенсу й комунікативного ефекту» [26], дозволяє по-новому поглянути на проблему популярності літературної продукції масової культури. Популярність масових видань пов'язана, скоріше, з ефективністю мовного спілкування, тобто літературної комунікації. Це явище може бути вивчено шляхом залучення суміжних галузей

лінгвістичного та гуманітарного знання: семіотики, теорії мовних актів, когнітивістики, що відповідає сучасним тенденціям розвитку лінгвістичної поетики (Н.Фатєєва, О.Ревзіна, Т.Ніколаєва, І.Лунді та ін.). Вивчення мовностилістичних особливостей сучасної масової літератури в цьому плані вирішується шляхом розгляду, в першу чергу, мовної особистості читача на когнітивному та прагматичному рівнях (у теорії Ю.Караулова) [28].

Західноєвропейський науковий дискурс осмислює поняття масової літератури і визначає межі художньої гри та моделювання віртуальної реальності у творах нових типів, зокрема, трилеру (Ж. Бодріяр, Е. Тофлер та ін.). Трилер в межах масової літератури викликає неоднозначні відгуки критиків з різних сторін. Негативна позиція щодо цього питання викликана страхом літературознавців і науковців до деградації суспільства, адже, за стереотипом, масова література прирівнюється до бульварних романів, які нібито і мову не збагачують, і духовно-морального розвитку не несуть. Позитивна, в свою чергу, зумовлена тим, що наразі рейтинги The New York Times – однієї з найвпливовіших газет світу, яка щотижнево публікує списки бестселерів з 1931 року – займають саме трилери. Так як, списки рейтингів складають на основі звітів книготорговців, видавництв, інтернет-магазинів і інших учасників ринків, літератори та критики з усього світ доволі прискіпливо ставляться до того, який з творів потрапить на полиці до вибагливого читача, який бестселер отримає всесвітнє визнання, потрапить до топу рейтингів, або навіть автор якого отримає літературну премію. Популярність і, як наслідок, комерційна успішність творів сучасної масової літератури не може досягатися лише за рахунок спрощення, посередності сюжету та образів та інших особливостей організації художнього світу тексту, а також виконання важко зрозумілої розважальної функції (розвага різними читачами може трактуватися по-різному).

Згідно з ціннісно-ієрархічним підходом до літературної творчості, існує поділ літератури на елітарну («високу», високохудожню) та масову. Цей поділ багато в чому обумовлено ставленням читача до творів літератури. М.Сидорова [38] виділила наступні ознаки елітарності/масовості в сучасній літературі з точки зору кваліфікованого читача. Для сучасної елітарної літератури є характерними рисами є

жанрове розмаїття, синтез жанрів, активне використання різноформатності і мовно нехудожніх текстів, у той час як твір масової літератури марковано як художній і він прагне максимально відповідати своїй жанровій характеристиці.

Характеристику масової та елітарної літератури складає не просто різний рівень ускладненості лінгвостилістичних засобів. Елітарна література за своєю природою покладається на співтворчість читача та на його готовність бути обманутим, під цим прийнято розуміти готовність до обману очікувань при прийнятті мовної складової твору, зокрема елітарна література дозволяє собі ослаблену сюжетність, так би мовити, банальність, або, в деяких випадках, відсутність розділових знаків. Читацька свідомість вбачає пріоритетним наявність структур художнього світу, в тому числі створюваних, або нав'язаних мовою, саме тому і вимагає пріоритет структур реального світу в літературі масовій [50].

Елітарна література орієнтована на читача з «літературною пам'яттю» – масова література розрахована на те, що ми не впізнаємо сталий сюжет за новою обробкою, не звернемо увагу на мовні недбалості та сюжетні невідповідності, не помітимо одноманітності засобів вираження. Досвідчений читач повинен прочитати у літературному творі не тільки послідовність подій і навколишню атмосферу, але й скомбінованість точко зору, які переплітаються у тексті свідомостей автора і персонажів [22].

Трилер вважають безперечно найважливішим етапом розвитку літератури у ХХІ столітті. Трилер як жанр літератури привабив багатьох письменників та письменниць сучасності. Трилер - це широкий жанр літератури, кіно та телебачення, що включає численні піджанри, що часто перетинаються. Для трилерів характерні швидкий темп, часті дії та винахідливі герої, котрі повинні зірвати плани надзвичайно підготованих лиходіїв [70]. Трилери - важливий жанр, оскільки вони існують для підігріву аудиторії - їх ціль полягає в тому, щоб викликати найсильніші емоційні реакції. Вони дозволяють аудиторії відчувати почуття, які не типові для щоденного перебігу життя, забезпечуючи потрібний рівень «страшного хвилювання», якого не просто досягти. Читачі та глядачі зазвичай не хочуть відчувати ці емоції у своєму повсякденному житті. Але трилери вигадані, саме тому почуття, які трилери

викликають у глядачів, скоріше хвилюють, ніж насправді викликають відчуття загрози.

У підсумку, три нещодавні історичні тенденції спричинили розвиток трилеру та його піджанрів: готична фантастика, фрейдистський психоаналіз і психологічний реалізм в художній літературі і видавництво масового ринку. Ніхто з вчених не згоден з одним певним методом визначення того, які твори яким жанрам належать, або коли риси одного жанру стали новими. Ми можемо класифікувати трилер, перевірити теорії філогенії (історію різноманітності) жанру рухаючись назад через історію жанрової групи, проте типовими факторами, що детермінують жанр залишаються наступні: проста, іноді банальна основа сюжету; стрімкий розвиток сюжету, але витриманий темп розвитку напруги; кожна глава обов'язково закінчується найцікавішим моментом; герої (як мінімум антагоніст та протагоніст) з чітко вираженими рисами характеру; нерідко наявність психологічної або психічної травми у антагоніста; часто читач знає про ситуацію більше ніж герої; злочини нерідко описуються від особи того, хто їх скоює, такими чином протистояння антагоніста та протагоніста посилюється; «перемога» протагоніста не зумовлена випадковістю або удачею, це обов'язково гра інтелекту, спритність розуму, внутрішня сила наважитись на складне рішення.

Отже, популярність трилеру обумовлена його характерною рисою – амбівалентністю, що означає композиційно-сміслову двоякість, мета якої полягає у подвійній специфіці сприйняття, де одна з ліній – лінія злочину, що будується за законами драми та обумовлена причинно-наслідковим зв'язком, а друга – лінія викриття, розгадки проблеми, яка конструюється як ребус, і має вигляд гри. Трилер займає одну з головних ніш в масовій літературі. Потреба в адреналіні, емоційній напрузі – це людський фактор, який властивий кожному читачу, котрий відкриває саспенс. Кожна історія – гра для читача, в якій він нібито також бере участь. Через призму трилеру автор може донести будь-що, розповісти те, про що читач міг лише здогадуватися, відкрити очі на, здавалося б, прості і відомі істини. Не дарма жанр має назву «трилер», будь-яка історія закладена в сюжет чіплятиме читача, як тільки він побачить щось знайоме і на перший погляд буденне.

1.2. Жанрово-стилістичні особливості трилера

Сучасні літературні критики і літературознавці зазначають, що трилер затребуваний у всьому світі, як було згадано вище, у будь-яких його проявах – від реалізму до містики, навіть з елементами модних «саспенсів, хорорів та екшенів». Для терміну «трилер», безпосередньо, в основу лягло англійське слово “thrill”, що означає «тремтіння», або «нервово збудження», отож, головна задача трилера – викликати шквал емоцій у читача. На відміну від хорору – класичного жанру жахів, страх для досліджуваного нами жанру не є кінцевою метою. Для пересічного громадянина класичний трилер як двері в інший світ. Світ з викривленими цінностями, перевернутою логікою, у цьому світі зло на рівні тотальності, а злочин – закон. Усі речі неоднозначні, усі обставини з подвійним дном, покарання – несправедливість, так як жертва виступає винуватцем. Злочинець виглядає звичайно до зустрічі з жертвою, він і сам здається жертвою сумних обставин, що викликають співчуття у оточуючих [71].

Розмір та розмаїття жанру трилера ускладнює процес ідентифікації визначення його як поняття, адже як було вже зазначено жанр поєднує в собі елементи саспенсу, пригодницького роману та загадкової (містичної) новели. Так само, як і в саспенсі, роль читача в тому, аби спостерігати за дією крок за кроком та бути максимально задіяним у процесі розгадування сюжетних ускладнень та кліффхенгерів як інтелектуально, так і емоційно. Дія є основоположною для пригодницького роману, так само вона присутня і в трилері, проте не є ключовою. Сюжетна інтрига та продуманий ребус, що притаманні загадковій (містичній) новелі, також є частиною трилера. Усі згадані елементи грають важливу роль у створенні трилера, але у досліджуваному нами жанрі увага акцентується на обрамленні історії, деталях сюжету, характеристиці персонажу та у способі їх відтворення крізь призму дій героя у випадку небезпечної ситуації.

Від детектива трилер відрізняється тим, що розповідь у ньому ведеться від імені злочинця і/або від імені жертви, тобто сюжет сконцентрований на самому злочині, а не на процесі розслідування. Паралельно може бути присутнім розповідь детектива

про хід слідства і/або випадкового персонажа, який спостерігає за подіями, не розуміючи їхнього змісту [69].

Як нам вже відомо за тематикою трилери поділяють на такі піджанри [6,70,72,66]:

Авіаційні трилери концентруються на польотах і на протистояннях розуму людини силі бурі, або диверсії, і постійно на абсолютній гравітації. Наприклад, «Летючий легіон» Дж.А.Інгленд і «Політ Фенікса» Е.Третора.

Комедійні трилери йдуть проти установки жанру, розгортаючи сюжет заради сміху, навіть на тлі серйозних подій. Можна зазначити, що комедійний трилер – це лише трилер або кримінальний роман, який включає потужні комічні моменти, трохи абсурдна сюжетна лінія, кумедні персонажі, або ж твору властивий комічний стиль, або все вищезгадане разом. Карл Хайаса є майстром цього піджанру з його останнім романом «Дівчина природи».

Трилер-змова – це піджанр з секретом. Невідомі сили плетуть тенета в житті головного героя, а інколи і у всьому світі. Зазвичай протагоніст стає загрозою для змовників, адже лише він усвідомлює їх істинну загрозу. Часто ці історії викривають помилки, основу яким була конфіденційність, а також руйнівний вплив влади. Відомим прикладом є роман Роберта Ладлема «Рукопис Ченселора».

Трилери-катастрофи зазвичай включають реакцію можновладців на стихійну або штучну загрозу, що насувається. Найчастіше деяка промислова безтурботність створює загрозу і, як наслідок, стимул приховати це. Часто трилер-катастрофа містить в собі риси еко-трилеру та трилеру змови. Політика запобігання паніки і таємниці дають герою, часто репортерів, поштовх для проведення дослідження. (Наприклад, «Скляне пекло» Т. Скортія і Ф. Робінсона).

Еко-трилери, як випливає з назви, включають деякі загрози навколишньому середовищу як природні, так і створені руками людства. Збиток може бути локальний або навіть загальносвітовий. Прикладами можуть бути «Зелений дощ» П. Таборі і «Держава страху» М. Крайтона.

Шпигунські трилери розповідають про повсякденне життя шпигунів або аналітиків, а міфічний хаос створений невпинними агентами і тими, хто виступає

проти них. Дії в творах цього піджанру зазвичай розгортаються в періоди міжнародної напруги, такі як Друга світова війна, холодна війна, а останнім часом війна проти ісламського екстремізму. Наприклад, роман Г. Куртера «Код Езра» і книги В. Флінна.

Трилери-дослідження користувалися більшою популярністю, коли переважна частина Землі була загадковою і незвіданою. Але навіть зараз багато легенд та загадок лишаються незвіданими, тому подорожі героїв по скелястих горах, або уздовж річок в джунглях здатні створити інтригу, як «Неандертальці» Дж. Дартона і «Конго» М. Крайтона.

Сюжет юридичного трилера розгортається в межах судової або юридичної системи, чи часто опосередковано стосуються відповідних сфер. Часто адвокат береться за нову на вигляд типову, нічим не примітну справу, але незабаром від цього залежить не одне життя. Ті, хто намагаються обійти закон, в кінцевому рахунку, змушені підкоритися йому. Наприклад, роман Д. Елліса «Поле зору».

За медичні трилери говорить сама їх назва. В таких творах життя лікаря знаходиться під загрозою, ймовірно, тому що він допоміг певному пацієнту, або ж несподівано загострюється загадкова, зазвичай вигадана, хвороба. Боязкі Кук і Тесс Герритсен – лідери піджанру.

Трилери про найманців концентруються на неоднозначних героях – «солдатах удачі». Роман Ф. Форсайта «Пси війни», екранізований Джоном Ірвінгом, є наочним прикладом.

Містичні трилери привносять в сюжет потойбічний елемент, якими переповнені твори жанру жахи, і відрізняються від останніх більш стриманою манерою. Найчастіше герой і/або лиходій, володіє деякими психічними здібностями або, щонайменше, так стверджує. Роман Умберто Еко «Маятник Фуко» зачіпає багато елементів європейського окультизму.

Політичні трилери є популярним піджанром і часто відображають промахи єдиного, за словами Марка Твена, споконвічно американського кримінального класу – Конгресу США. Часто політична направленість має національні або міжнародні наслідки. Головний герой, зазвичай низького походження, привертає до себе

небажану увагу з боку влади. Хорошими прикладами будуть романи Б. Мельцера і Дж. Арчера.

Релігійні трилери тяжіють до духовного аспекту нашої свідомості. У центрі сюжету зазвичай знаходяться священний артефакт або історична таємниця, а добре відомі або ж секретні угруповання борються за панування. Герой втягується в події завдяки, здавалося би, невинному дослідженню. Багато з романів Д. Морреля і Дж. Лендса містять такі елементи, як і книги Дена Брауна.

Романтичний трилер – досить новий піджанр. Замість любовної сюжетної лінії у таких творах робиться акцент на елементах трилера. За допомогою множинних поворотів історії і численних метань героїв, виділяються сильні сторони і ті, що викликають співчуття героїні.

Трилери-виживання зосереджені на сильних представниках людства. Лихо обрушується на конкретну групу людей, якщо не на всю планету, і виживання залежить від стійкості і майстерності героїв. Наприклад, роман Д. Бріна «Листоноша».

Техно-трилер є досить великою категорією і майже заслуговує повного статусу жанру. Ці твори перетинаються з жанром наукової фантастики, в них передові технології завжди грають ключову роль в передумовах і вирішенні конфліктів. Зазвичай сюжет вкладений у техно-трилер націлений на майбутнє. Як приклад можна навести романи Т. Кленсі про Джека Райана.

Трилери про мисливців за скарбами зазвичай переплітаються з іншими піджанрами. Незалежно від мотивів головні герої цих творів шукають загублені скарби великої цінності, наприклад, заховане золото. Багато з романів К. Касслера відповідають піджанру.

У психологічних трилерах сюжет розкривається повільно зі зростаючим сумнівом і напруженістю аж до кульмінаційних подій. З точки зору класифікації, категорія психологічного трилера є піджанром більш широкої категорії – трилерів, зі схожими на готичну і детективну белетристику у тому сенсі, що іноді вони мають «розчинене почуття реальності», моральну невизначеність, складні і спотворені відносини між нав'язливими та патологічними персонажами. Психологічні трилери

часто включають елементи таємниці, драматизму, дії та жаху, особливо страху, що діє на нашу свідомість та підсвідомість. Роман П. Хайсмита «Талановитий містер Ріплі» часто приводиться як приклад.

Особливостями жанру, що об'єднують усі піджанри і різновиди трилера, вважаємо такі [6]:

1) дія постійно знаходиться між справжнім і майбутнім, сюжет стрімко рухається вперед до основного моменту історії.

2) неможливість передбачити подальший хід подій викликає почуття тривожного очікування у читачів.

3) фінал твору залежить від особистісних якостей, знань і умінь головного героя.

4) художнє оформлення відповідає певній тематиці.

5) у творах часто використовуються елементи інших жанрів для створення потрібного настрою і збереження інтриги.

Повертаючись до аспекту жанрово-стилістичних особливостей досліджуваного нами жанру, ми обумовлюємо, що сюжети трилера часто збігаються з таємничими історіями, але відрізняються структурою своїх сюжетів. Трилери визначаються не тематикою, а підходом до неї. Тоді, в свою чергу, характерними жанрово-стилістичними рисами є:

1. Серійні вбивці, фальшиві протагоністи, психотичні антагоністи, що переслідують головного героя і які часто є (або щонайменше здаються) недоступними закону – характер, яких чітко виражений через застосування лінгвостилістичних засобів при описі поведінки подібного героя, а іноді характеристика персонажу передана чітко з вуст іншого героя.

2. Очевидна небезпека, наявність якої викликає додаткові емоції, приносить відчуття присутності містичного, а іноді змушує задуматися про злам «п'ятої стіни».

3. Наявність акта помсти, критичних сцен, що зображають психологічні катування, плутаючи свідомість розповіді. При цьому події темного, негативного характеру мають бути висвітлені у всіх властивих їм барвах задля того, щоб читач мало не відчув це на собі.

4. У перших главах читачі знайомляться з ключовими героями, які відразу ж втягнуті у боротьбу зі злодієм, у його пошуки, перемовини з терористами і т.д.; у трилері герой повинен зірвати плани ворога, а не розкривати злочин, який уже стався.

5. Нав'язливе слідування ідеям або розслідування зазвичай невирішених випадків, тяжке психологічне захворювання, травма, або втрата пам'яті у героя.

6. В той час як таємниця вбивства була б зіпсована передчасним розкриттям особи вбивці у типовому детективі, у трилері особа вбивці або іншого лиходія, як правило, відома весь час.

Дослідивши варіативність жанру трилер ми резюмуємо, що вагома частина нещодавно виданих трилерів включають та ілюструють більше ніж одну з вище згаданих рис, або так званих мотивів. Одна з характеристик, що їх поєднує, це обов'язкова присутність у сюжеті психологічних недоліків, або нестабільностей у головного героя, яких він або набуває в наслідок якоїсь події, або ж від початку розповіді співіснує з ними, та все ж фінал твору залежить від особистісних якостей, знань і умінь головного героя. Неможливість передбачити подальший розвиток дій, наприклад, героя викликає почуття тривожного очікування у читачів. Змістовні деталі та технічна мова, які залежать від піджанру трилера і сфери занять героїв, надважливі і вони імплементовані у розповідь таким чином, аби не відволікати від темпоритму роману. У центрі історії – сюжет і дія, що породжена хитромудрою розповіддю. Щоб досягнути поставленої мети герої повинен пройти через жахаючу небезпеку, яка може мати фізичний або емоційний характер, саме тому у трилері часто присутнє насилля або загроза насилля. Головні герої, як правило, сильні і чуйні персонажі, які іноді діють за власним моральним кодексом. В той час, як другорядні персонажі менш розвинуті, більше того вони можуть бути представлені карикатурно. Мотиви, завдяки яким створюється атмосфера сюжетних ліній, в основному передаються з допомогою використання специфічної мови, лексичних стилеутворюючих засобів, як наприклад, термінів, аббревіатур, антропонімів, топонімів, реалій, звукозображальної лексики та іншомовних вкрапленнь.

1.3. Лінгвостилістичні особливості трилера з огляду на структуру твору

Трилер виник шляхом схрещування багатьох літературних форм, що поєднували в собі архаїчні жанри та нові структури. Класичні трилери, як правило, користувалися матеріалами фантастичного характеру або ж показували виняткові явища – маніяків, демонів, вампірів. Сьогоднішній трилер має на меті викликати в людини стан афекту, страху, подиву, що досягається завдяки зображенню демонічних істот, злочинців, божевільних, які є втіленням підступності, підлості, жорстокості, насильства [37].

І все ж, незважаючи на спорідненість трилера з багатьма літературними творами, те, що його уніфікує є очевидним. І невід’ємними у процесі уніфікації виступають лінгвостилістичні засоби та методи. На прикладі цього жанру можна переконатися в тому, що не існує «нейтральних» літературних форм, що кожна жанрова структура відображає зв’язки з дійсністю. Дійсність – історична і залежна від ідей, за допомогою яких ми зможемо відчутти той, чи інший часовий проміжок; психологічного клімату, де свою роль відіграватимуть епітети та метафори; соціальних умов та часу, що провокує використання відповідної лексики, архаїзмів, неологізмів, іноді професіоналізмів, жаргонізмів і т.д. [66].

Більшість трилерів мають частково однакову композицію. Композиція це побудова художнього твору, структурування його частин у певній послідовності. Саме від композиційної структури залежить ефект, який текст справляє на читача. Навіть якщо автор слідує звичній для жанру структурі, він має можливість створити оригінальний та затребуваний твір, який містить яскравих та незвичних дійових осіб, несподівані сюжетні повороти та фінальний твіст. Серед письменників та літературних коучів прийнято вважати типовою наступну композиційну структуру [66, 73, 74]:

1. На перших сторінках, власне у пролозі, відбувається щось надзвичайне, наприклад, небезпечний злодій тікає з в’язниці, або у підвалі старого будинку діти знаходять особистий щоденник власниці, яка зникла минулого тижня. Тобто має бути конфлікт з буденністю.

Пролог має бути напруженим, кожна деталь, починаючи від опису макросвіту, що оточує людину (природи, місцевості, інтер'єру, предметів) до опису мікросвіту людини (зовнішність, фізичний та емоційний стан), мають бути прописані до дрібниць [24]. Опис пейзажу та фізичного оточення може мати різні рівні точності, проте у випадку з трилером він зазвичай має спеціально уточнюючий характер [75]. В описових фрагментах трилеру істотну роль відіграють не тільки предмети, властивості, якості, але й дії. З цієї причини дієслова можуть використовуватися у формі теперішнього часу, що виражає тривалий стан предмету; в той час як дієслова, що були використані у формі минулого часу вказують на стан зображених об'єктів у момент спостереження за ними. Можна узагальнити, що у контексті зображення макро- і мікросвітів героя дієслова радше відображають властивості і характеристики предмету, що є показником статичності зображеного, а ніж активні дії. В описових фрагментах трилеру також наявні послідовність еліптичних конструкцій, номінативного опису, показником якого є наявність статичності зображуваного предмету, та динамічного опису, що націлений на опис подій або процесу для передачі предметів у русі [76, 77].

2. У перших главах відразу наявна експозиція та зав'язка сюжету. Читач знайомиться з ключовими героями, які відразу ж поринають у пошуки злодія, перемовини з терористами і т.д. В експозиції наведена характеристика головних героїв та їх місце в контексті сюжету трилера до початку дії, до зав'язки. На відміну від здебільшого статичного опису місцевості, інтер'єру, або зовнішності героя, відображення психологічного стану героїв, внутрішніх переживань, мисленевого процесу, зовнішньої поведінки героя трилеру вказує на наявність динамічного опису [78, 76, 77].

3. В процесі розвитку сюжету до основних дійових осіб додаються другорядні – пересічні незнайомці, старі друзі або кохані, родичі, колеги, просто помічних і т.д.. Часто хтось із другорядних персонажів стає жертвою антагоніста, щоб головні герої отримали особисті мотиви для протистояння і почали діяти активніше..

4. Протагоністи долають всі можливі перепони, намагаючись знайти і подолати зло, проте кожного разу зазнають невдачі. Зазвичай здається, що перемога

залишитися в руках антагоніста аж поки не прийде час розв'язки. Кожен поціновувач жанру визнає, що герої часто стикаються з серйозною дилемою: кому з персонажів, які їх оточують дійсно можна довіряти? Ця дилема породжує питання морального характеру і є рушієм сюжету. Часто вона відвертає героя від поліції або будь-кого, хто має владу, ідентифікуючи їх як можливих зрадників. Це змушує героя використовувати свої власні навички і знання для подолання і вирішення всіх наявних проблем і перепон.

5. Кульмінація відбувається буквально на останніх сторінках книжки. Це найвища точка конфлікту, коли протиріччя сягає найвищої межі і виражається в надзвичайно гострій формі. Добро перемагає, усі загадки пояснюються і, можливо, автор лишає затравку на наступну частину трилера. Іноді до моменту фіналу герой змінюється, долає внутрішній конфлікт, або позбавляється якогось комплексу, або стає більш відкритим та людянішим, але в більшості трилерів акцент на цьому не робиться. Головним залишається те, що герої (добро) перемогли, а зло покарано.

Як було вже зазначено, розвиток сюжету веде до втягнення позитивного персонажа в небезпеку. Сила і холоднокрівність злочинця, відчуття неминучості скоєння ним чогось жахливого підсилюються його обізнаністю та можливістю варіювати інформацією як завгодно, що власне і нагнітає страх на читача. У таких випадках використання метафор найчастіше, втілюється у будь-якій самостійній частині мови: у іменниках, прикметниках, дієсловах, прислівниках, а іноді навіть у службових частинах мови, наприклад у прийменниках. Як і будь-який стилістичний засіб, метафору можна класифікувати за ступенем несподіваності. Найбільш непередбачувані та несподівані метафори називаються істинними (*"genuine metaphors"*) [27, 62]. Наприклад, *"His words were coming so fast; they were leap-frogging themselves"* R. Chandler [20]. Існують метафори, які часто використовуються у мовленні і вказані у словниках як сталі вирази. Такі називаються «стертими» (*"trite metaphors"*), або мертвими (*"floods of tears, to fall in love"*). Завдяки використанню метафори мова персонажу набуває образності, стає більш виразною та отримує відповідний емоційний відтінок, що допомагає автору більш точно виразити свою ідею.

В свою чергу момент кульмінації оповіді тримає читача в постійному напруженні, трепеті, хвилюванні, що межує зі страхом. І, нарешті, поневолення зла, або ліквідація того, що символізувало негатив, страшними зусиллями головного героя, знаменують фінал трилера (хоча інколи він залишається відкритим) [36], де ми і можемо помітити часте використання гіперболи, яка використовується для виділення значення події, вона дозволяє показати ставлення героя, надати певну оцінку тому, що відбувається та, на додаток, підвищує експресивність сказаного.

Структурно-композиційні особливості трилера – це особливий механізм дії автора на читача. З цими питаннями тісно пов'язана проблема саспенсу (від англ. “*suspense*” – невизначеність, хвилювання, напруга. Він означає стан тривожного очікування і незрозумілого жаху, без якої неможливо розглядати обраний нами жанр. Уже починаючи з вибору особи, від якої буде вестися оповідь у трилері, автор визначає атмосферу свого твору. Якщо розповідь ведеться від особи жертви, то це, як правило, саспенс з елементами містики, або загадки. Основний акцент ставиться на поступове і неухильне нагнітання психічного напруження, в результаті якого жертва впадає в так званий «стазис» – психологічний ступор, що паралізує її при наближенні злочинця. Тут атмосферу формує жертва як пасивна сторона [56].

Якщо розповідь ведеться від особи злочинця – стиль трилера більше нагадує «екшн», адже злочин як будь-яка активна дія вимагає певної підготовки. Зрозуміло, що навіть випадковий, на перший погляд, злочин тільки здається нам не навмисним – насправді злочинець фізично, морально і психологічно до нього готовий. І задача автора полягає у концентрації уваги на описі конкретних дій, що підводять злочинця до жертви. Дія в таких трилерах розгортається швидко і реалістично, а мотив злочину описано з позицій злочинця – винною виявляється саме жертва [23]. Дії злочинців можуть бути описані шляхом використання: епітетів, так як вони базуються на взаємодії емоційного та логічного значення слова, словосполучення, або цілого речення, що використане для того, аби дати визначення, або характеристику дії, чи предмету, привернути увагу читача к певним його властивостям; порівнянь, що включають зіставлення понять, предметів, або явищ один одному за спільною ознакою, порівнювані поняття не ідентичні хоча в них є певна подібність, схожі риси.

Композиційний стандарт свідчить про тягу трилера до одних і тих же законів побудови незалежно від стилю автора. Цей консерватизм форми пояснюється таким же консерватизмом сприйняття, схильністю споживача до звичних і знайомих стереотипів, що полегшують розуміння тексту і відповідають читацьким жанровим очікуванням.

Отже, однією з головних задач трилера є створення напруги у того, хто сприймає текст, за якою мусить наступити розрядка, «звільнення», власне, цьому сприяють відповідні лінгвостилістичні засоби, за часту епітети, так би мовити, позитивного характеру. Але для того, щоб кожен з використаних засобів створив потрібний ефект, вони повинні бути поміщені у відповідно структуроване полотно, яке виступатиме обрамленням твору. Наприклад, спосіб викладу сюжету і демонстрація подій може вестися від особи автора, головного героя, або одночасно від декількох персонажів твору, або ж від уявного оповідача. Напруга, що є невід'ємною частиною трилеру, може мати характер емоційного збудження, що і може бути переданим, наприклад, експресивно забарвленою лексикою, але може мати і чисто інтелектуальну природу, схожу на ту, яку відчуває людина при вирішенні математичних задач, гри в шахи, що залежить від вибору елементів впливу на читача, від характеру і способу розповіді, як приклад, використання сухої, з одного боку без емоційної лексики. Часто обидві функції об'єднуються – розумова напруга «підігривається» системою емоційних збудників, що викликають страх, цікавість, співчуття, нервові потрясіння. Побудова трилерів зазвичай починається з несподіваних точок, рухаючись то вперед, то назад, і зосереджуються на одній події з життя героя(їв), саме це і є основним підґрунтям для створення напруги. Час дії оповідання може бути всього кілька днів чи годин, але за допомогою флешбеків у дитинство і юність персонажів, автор показує фактично все їхнє життя. Трилер розкриває і особистість самого автора, бо ж наївно бачити в ньому лише спостерігача, який не впливає на процес.

1.4. Особливості перекладу трилеру

Література є одним із способів дослідження іншої культури. Існує безліч англомовних авторів, які написали й продовжують писати шедеври. Перед перекладачем постає особливе завдання – сформулювати переклад тексту так, щоб не змінити оригінальності стилю автора, та одночасно адаптувати твір до сприйняття українським читачем.

Загальна теорія перекладу будується на основі дослідження перекладацької діяльності, об'єктом якої є тексти всіх функціональних стилів. Твори жанру і піджанрів трилер належать до найбільш описаного зі всіх стилів – художнього. Але з цього не можна зробити висновок про те, що трилер найбільш вивчений з них. Це пояснюється тим, що художній стиль, за визначенням С. Тюленєва є, «найжвавішим, творчо розвинутим із стилів» [42]. Художня мова, яка розрахована на сприйняття й розуміння його на тлі загальнонародної, загальнонаціональної мови, відрізняється від неї тим, що дійсність мови художнього твору – це дійсність цілісного художнього світу, внаслідок чого мовні й позамовні (змістовні) сторони художнього твору пов'язані значно міцніше, ніж в інших функціональних стилях. Тому закономірності побудови художньої мови пояснюються не граматичними й синтаксичними правилами, а правилами побудови змісту [2].

На думку Ю. Солодуба, художній текст (текст художнього твору) – це текст, основною функцією якого є естетична дія на читача або на слухача [40, с. 21]. Художні тексти, в тому числі детективні, мають абсолютно інший естетичний статус. Реципієнтом художнього тексту може виступати будь-яка людина, але для цього необхідно виявити цікавість до тексту, захотіти сприйняти його [42, с. 253]. Художній текст як складне явище стає об'єктом аналізу не тільки традиційної лінгвістики, але й психології, антропології, філософії, культури, логіки, текстології.

Розглянемо деякі погляди на структуру художнього тексту, яка виступає основним базисом під час перекладу. А. Потєбня виділяє три складові частини художнього твору, співвіднесені, на його думку, з елементами «слова з живим уявленням». Це, по-перше, «зміст (або ідея), який відповідає чуттєвому образу або розвиненому з нього поняттю»; по-друге, «внутрішня форма, образ, який указує на

цей зміст, що відповідає уявленню (яке має значення тільки як символ, натяк на відому сукупність чуттєвих сприймань або на поняття)» і, «зовнішня форма, в якій об'єктивувався художній образ» [40, с. 140]. Виділяють три елементи тексту: зміст, смисл і словесну (знакову) форму. Компонентами художнього тексту ми схильні вважати: змістовний простір, смисловий простір і простір засобів виразу. Отримане уявлення про художній текст можна використовувати як структурну суть детективного тексту, завдяки чому наше розуміння проблематики перекладу того чи іншого твору стає ширшим [40, с.59]. При аналізі проблем перекладу психологічного трилеру, ми визначили, що варто звертати увагу на те, в якому вигляді подано текст твору, який загальний смисл, ідея роману і, зокрема, якими методами і способами було відтворено простір засобів виразу.

Під час дослідження жанрово-стилістичних особливостей трилеру ми звернулися до «Теорії перекладу» В.Н. Комісарова [29, 30]. Загальна теорія перекладу розкриває поняття перекладацької норми, на основі якої проводиться оцінка якості і особливостей перекладу.

У практичному плані між різними аспектами норми перекладу існує певна ієрархія. Перекладачі, які користуються перекладом насамперед звертають увагу на прагматичну цінність перекладу, на успішність вирішення прагматичного «надзавдання», якщо подібне завдання було поставлено перед даним перекладацьким актом. Існування прагматичного «надзавдання» – явище не настільки поширене, і в багатьох випадках вимоги прагматичної норми задовольняються шляхом забезпечення достатньо високого рівня еквівалентності перекладу.

Що стосується норми перекладацької мови, то, як вже зазначалося, оцінка виконання її вимог багато в чому визначається жанрово-стилістичною приналежністю тексту перекладу і передбачається, що перекладач досконало володіє тією специфікою мови, яка характерна для сфери його діяльності. У багатьох професійних перекладачів, які спеціалізуються на перекладах матеріалів певного типу, жанрово-стилістична норма також виявляється заданою для більшості виконуваних перекладів і не вимагає що разового аналізу стилістичних особливостей оригіналу.

Жанрово-стилістичну норму, іншими словами особливість, перекладу можна визначити як вимогу відповідності перекладу головній функції і стилістичним особливостям типу тексту, до якого належить переклад. Слід зазначити, що вибір такого типу визначається характером оригіналу, а стилістичні вимоги, яким повинен відповідати переклад – це нормативні правила, що характеризують тексти аналогічного типу в мові перекладу. Жанрово-стилістична норма багато в чому визначає як необхідний рівень еквівалентності, так і домінуючу функцію. Іншими словами, в процесі перекладу перекладач створює текст того ж типу, що й оригінал. Якщо оригінал являє собою технічний текст, то й переклад буде володіти усіма ознаками технічного тексту [29, 30].

Слід підкреслити, що подібно того, як норми правильної мови можуть встановлюватися лише з урахуванням стилістичної і соціолінгвістичної диференціації мови, так і нормативні вимоги до якості перекладу мають сенс лише по відношенню до певного типу текстів і певним умовами перекладацької діяльності. Було б принципово невірним користуватися однаковими критеріями для оцінки перекладу бульварного роману і високохудожнього літературного твору, перекладу оперного лібрето і патентного свідоцтва. Переклад художнього твору оцінюється за його рівнем літературності, технічний переклад – за термінологічною правильністю, яка забезпечує розуміння суті справи і можливість використання тексту перекладу в технічній практиці і т.п.. Але навіть при оцінці перекладів художніх творів критики проводять відмінності між художніми текстами [29, 30].

Тож в ході нашого дослідження ми виокремили чотири розповсюджені проблеми перекладу трилеру:

1. Співвідношення контексту автора й контексту перекладача. Критерієм тотожності, або навпаки, розбіжності обох контекстів більшість дослідників теоретичного аспекту перекладознавства виділяють міру співвідношення даних реальності й літературних даних. Письменник відштовхується від складових реального світу і свого сприйняття до створеного словами образу. Перекладач відштовхується від оригінального тексту та дійсності, що відтворена в уяві через її вторинний створений автором образ до нового образного втілення, закріпленого в

тексті перекладу [34]. Таким чином, якщо превалюють складові дійсності, то це ознака авторської діяльності, якщо ж навпаки превалюють літературні дані, то це показник перекладацького контексту. Жоден переклад не може абсолютно точно передавати зміст оригіналу, оскільки мовна система приймаючої літератури має свої історико-літературні канони та нормативний побут, а це неминуче призводить до випущення певного об'єму інформації. Варто зазначити, що помітним лакмусом є і зовнішній вигляд видання трилеру.

2. Проблема точної та безпомилкової передачі смислу очевидно впливає з попередньої, адже при перекладі трилеру перед перекладачем як мінімум постає проблема невідповідності смислового навантаження й стилістичної виразності слів та зворотів двох мов. Кожний структурний елемент трилеру має змусити читача відчувати потрібну емоцію, саме ту яка була закладена автором оригіналу. Крім того, не можна змінити одну складову, що має вплив на сюжет, щоб це не змінило сюжетну структуру твору. Перекладач має розшифрувати трилер таким чином, аби зрозуміти кожен смисл і образ, що був закладений автором у твір, тоді у його перекладі буде збережена образна композиція трилеру, а факт заміни буде нівелюватися, адже закладені у трилер образи були забережні хоч і відтворені іншою мовою. В. Комісаров зазначав, що художній твір повинен перекладатися «не від звуку до звуку, не від слова до слова, не від фрази до фрази, а від ланки ідейно-образної структури оригіналу до відповідної ланки перекладу» [29, с. 260].

3. Збереження національного забарвлення і культури оригіналу в перекладах досліджуваного нами жанру. Практичне вирішення проблеми збереження національної своєрідності оригіналу пов'язане з кількістю та широтою фонових знань про життя перекладача та читача, адже використані образи та моделі життя мають бути знайомим, або щонайменше зрозумілими читачу. А. Федоров зазначав, що складність питання національного забарвлення творчості письменника і можливостях її передачі обумовлена специфікою мови. Тому вирішення цієї проблеми можливе лише при формуванні органічної єдності, що створена змістом й літературною формою твору з його національною обумовленістю, життям народу, що показане в образах, мовою народу, що втілює ці образи і надає їм специфічні відтінки і, звісно,

ті дані, що мають читачі з фонових знань [43]. За словами Андрія Венедиктовича, «передача національного забарвлення знаходиться в найтіснішій залежності від повноцінності перекладу в цілому: а) з одного боку, від ступеня правильності в передачі художніх образів, пов'язаній з речовим сенсом слів і з їх граматичним оформленням, і б) з іншого боку, від характеру засобів загальнонаціональної мови, вживаних у перекладі і тих, о не мають специфічного місцевого забарвлення» [43].

4. Різноманітність граматичних структур та лінгвістичних елементів двох мов. Структура застосованого в тому чи іншому випадку типу речення, що саме по собі включає наявність у тексті роману номінативних, складнопідрядних, складносурядних, окличних, питальних і т.п. речень, і їх забарвлення, використання стилістичних засобів, мовних зворотів, експресивно-забарвленої лексики, які також сприяють напруженій атмосфері, що є однією з найголовніших властивостей цього жанру. Говорячи про експресивну складову, наприклад, кількість номінативних речень переважає як додаток до ввідних слів-конструкцій, або до емфатичних конструкцій, які служать для виділення того чи іншого члена речення, або для зображення контрасту між характерами героїв, чи між подіями, що впливають на розвиток сюжету психологічного трилера. Використання окличних, питальних і неповних речень, часто з великої літери, передає емоційний стан персонажа. Таким чином, автор встановлює тісний зв'язок з героями, і читач відчуває неспокій і хвилювання одночасно з головним персонажем. Не тільки структура, наприклад, вищезгаданих речень зобов'язує перекладача прискіпливо і уважно ставитися до їх відтворення у тексті перекладу, а й сам лінгвістичний спосіб зображення емоційної картини, на який впливає соціокультурна складова мови оригіналу. Адже помилка у перекладі на цьому етапі може коштувати втрати оригінальності стилю автора, і створює ймовірність того, що читач сприйматиме характеристику того, чи іншого героя не так, як вище згадане заклав автор трилера.

Досліджуючи проблематику перекладу, можна зробити очевидний висновок, що оригінальний твір і його переклад будуть сприйматися як два різні твори. Мистецтво перекладу є основоположним у взаємодії культур, мистецьки перекладений твір це міст у вигаданий світ, який автор помістив в рамку трилера. Повноцінне відтворення

мовних одиниць тексту оригіналу за допомогою прямих лексичних відповідників мови перекладу – це надмета для перекладу. Але на шляху до неї можна дотримуватися адекватного відтворення змісту, що поміщений в художні образи, а також відповідного збереження композиційно-структурних та жанрово-стильових особливостей оригіналу.

1.5. Особливості функціонування, передачі та нівелювання гендерних стереотипів у художній літературі

Гендерні ролі - це соціальні конструкти, розроблені в процесі еволюції і не засновані на природній поведінці людини. Це пов'язано з тим, що гендерні ролі еволюціонували як спосіб організації необхідних завдань, створених у ранньому людському суспільстві. Варто також зазначити, що чоловічі чи жіночі гендерні особливості не мають значення в сучасному цивілізованому суспільстві. Гендерні відмінності - це певні фізичні та психічні відмінності між чоловіками та жінками. Протягом багатьох років було проведено чимало досліджень з метою вивчення походження цих відмінностей, висвітлення їх та розгляду їх впливу на різні проблеми та процеси.

Контекст гендерної проблематики набрав чималих обертів за останні роки, звідси і стрімкий розвиток досліджень у цій сфері. В основному увага дослідників до питання чоловічої та жіночої творчості мотивована популяризацією ідеї фемінізму та відкриття нових проблематик як у побутово-соціальних сферах, так і в науково-дослідницьких. Нашу увагу привернула перекладознавча сфера. Історично склалося так, що від жінок очікували перекладу творів своїх сучасниць, твори яких вважалися менш важливими. Наразі, сучасні дослідники намагаються обґрунтувати різницю світосприйняття жінкою та чоловіком, вивчаються специфіка їхнього буття, життєвого досвіду та ментальності, які відображені у образах будь-якого літературного тексту.

У своїй роботі «Гендерна соціалізація» І. С. Клецина зазначала, що гендерні ролі - це різновид соціальних ролей, вони нормативні, виражають певні соціальні очікування і проявляються в поведінці. На культурному рівні вони існують в

контексті певної системи статевої символіки і стереотипів маскулінності та фемінності [33].

Проаналізувавши найпоширеніші гендерні стереотипи, типовими рисами маскулінності можна вважати: прагматичність, логіка, інтелект, незалежність, психологічна і фізична сила, авторитарність, агресивність, емоційна пасивність, амбіційність, азартність, авантюризм, менша увага до власної зовнішності та високі вимоги до партнера. Типові фемінні риси: вразливість, чутливість, м'якість, емоційність (іноді не стабільна), фізична і психологічна слабкість, розвинена інтуїція, комунікативність, турботливість, більша увага до власної зовнішності.

Відповідно чоловіків характеризували як більш активних, як тих, хто бере на себе відповідальність і контролює ситуацію, а жінок – як налаштованих на спілкування і створення відносин. Ці концепції були введені як основні рушії людської поведінки. Протягом останніх десятиліть незмінним фокусом досліджень є сила (названа «показність», «мужність», «ініціативність» або «компетентність») та відкритість (названа «спільність», «комунікабельність», «жіночність» або «виразність»). Ці подвійні принципи соціального сприйняття вважаються фундаментом для гендерних стереотипів.

Згідно теорії соціальних ролей, гендерні стереотипи виникають через невідповідність розподілу чоловіків та жінок на соціальні ролі як вдома, так і на роботі. Розподіл праці за статевою незалежністю існувало давно не залежно від рівня розвитку соціально-економічної структури суспільства. У побутовій сфері жінки виконували більшу частину рутинної домашньої роботи, виконуючи основну роль у догляді, у кар'єрному аспекті жінки, як правило, займали посади у сферах обслуговування або тих, що були орієнтовані на людей, в той час як чоловіки традиційно займали професії, що орієнтовані на матеріальні блага, професії у конкурентних сферах. Мовляв чоловіки прагнуть бути компетентними, підкорювати поставлені цілі та основний фокус робити на кар'єрі, а не на сім'ї. Тоді ж як для жінки орієнтовані на сім'ю, прагнуть розділити з кимось свої почуття і т.д.. Жінки орієнтовані на комунікативну співпрацю, а чоловіки на комунікативне суперництво. Подібний контрастний розподіл жінок та чоловіків за соціальними ролями і висновки,

які воно дає стосовно того, що представлять собою жінка та чоловік, власне і породжують гендерні стереотипні уявлення.

Ставлення до гендерних ролей у соціумі можна назвати традиційним та усталеним, адже гендерні стереотипи були присутні на всіх етапах історичного розвитку будь-якої з культур. Головними поширювачами стереотипів можна вважати засоби масової інформації та літературу в усіх їх проявах. Немає різниці яку ціль ЗМІ наслідують інформативну, чи то розважальну, у будь-якому випадку вони мають постійний вплив на соціум. Транслюються конкретні думки, ідеї, погляди та переконання, пропагуються цінності, тренди та норми життя. Будь-який художній текст це невід'ємна частина певного культурного процесу, так ми можемо зауважити, що саме кожний художній твір відображає гендерні стереотипи відповідного історичного етапу, який диктував відповідне ставлення до письменника чоловічої статі та, часто протилежне, до жінки письменниці.

Художнє мислення чоловіка-письменника та жінки-письменниці відрізняється, адже варто враховувати світосприйняття та світовідчуття кожної окремої особистості. У лінгвістичному контексті мова може бути розглянута у двох аспектах: а) особистому, як метод вираження думок, створення особистої та соціальної ідентичності індивіда, мова може виступати ідентифікатором досвіду і біографії людини; б) соціальному, коли мова це продукт взаємодії суспільства. Нас же цікавить аспект особистий, адже літературний твір це продукт конкретного письменника або письменниці. В процесі дослідження цього аспекту до нашої уваги потрапила стаття М.В. Гаранович та О.В. Пермякової «Зміна гендерної ідентичності і стилізація під чоловічий стиль письма як основні способи текстотворення в текстах жінок-авторів» [11], в якій авторки зазначали, що мовна особистість автора і його гендерна ідентичність визначаються за індивідуальними особливостями стиля його письма. В свою чергу на нього мають вплив такі чинники: а) ідіолект, як сукупність індивідуальних мовних та інтелектуальних навичок конкретної особистості, які є унікальними в кожній мовній ситуації і слугують ідентифікаторами автора того чи іншого тексту; б) гендерлект, як сукупність специфічних гендерних стереотипів, які властиві чоловічій або жіночій мові. Специфіка гендерних розбіжностей

необов'язково спричинена гендерною приналежністю особи, адже не існує наукових підтверджень теорії, що статеві ознаки превалюють над індивідуальними характеристиками. Звідси ж очевидним є те, що не завжди літературний продукт чоловіка це лакмус художнього світу чоловіка, чоловічого досвіду і художніх засобів літературної експресії [5]. Проте варто також зазначити, що ступінь впливу літературного твору на читача на пряму залежить від його сприйнятливості, когнітивного потенціалу та його психологічного досвіду.

Якщо сприймати мову автора як текстотвірну категорію, то під комунікативною поведінкою автора можна розуміти реалізацію мовних, мовленнєвих і позамовних засобів. Звідси лінгвісти схильні вважати, що стиль пера письменників здебільшого раціональний, чіткий, об'єктивний, інформативний, тоді як жіночий – змальовується як багатослівний, деталізований, варіативний, суб'єктивний, творчий. Жінки-письменниці прагнуть відійти від норми чоловічого письма, маючи на меті відобразити у художньому творі свій, неповторний, протилежний чоловічому, досвід.

Як було зазначено вище, художній текст це невід'ємна частина культурного процесу, це один із головних ресурсів продукування та розповсюдження гендерних стереотипів. Душко Х.І. та Маслова Ю.П. у статті «Репрезентація гендерних стереотипів у художній літературі» вдало зазначили, що стереотипізація починається з зовнішнього вигляду книги, де ключовими показниками є: кольорова гамма, шрифти, ілюстрації, назви серій книг, слова-маркери у назвах творів та імена авторів, що також вказує на спрямованість книги експресії [5]. Крім того, проаналізувавши художню літературу, враховуючи твори для дітей, літературні твори зі шкільної програми та твори для дорослішої аудиторії, ми помітили, що найпоширенішими стереотипами, які транслюються є:

1. Красиві жінки рідко бувають розумними, а розумні красивими. Як висновок, красивим жінкам простіше вийти заміж, а розумним важко, тому розумна жінка в більшості випадків приречена на самотність. А жінка без шлюбу – нещасна жінка.

2. Одночасно розумними, красивими і щасливими бути лише принцеси.

3. Політичні рішення, справи державного рівня, урегулювання міжнародних конфліктів – виключно чоловіча справа. Прерогатива жінок – діти, сім'я, теревені за горнятком кави і т.д..

4. Чоловіки не мають страху, емоції зайві. Чоловік має бути стіною. Фізична активність по силам лише чоловіку. Машини, пригоди, небезпека лише для чоловіків. В той же час, дім для чоловіка це місце відпочинку, такий собі курорт з безкоштовним обслуговуванням.

5. Чоловік це завжди герой, це «принц у сяючих обладунках», лише він може врятувати ситуацію, тоді ж як жінка завжди в ролі «жертви», в ролі того, хто потребує допомоги.

6. Масова культура та розваги, романтизовані стереотипи та розмови про почуття, задоволення та фантазії, мильні опери та домашній світ – фемінність. Висока культура та мистецтво, реалізм та реальні проблеми, стриманість та мовчазність, вестерни та суворість, світ публічного життя та труднощі – маскулінність.

На ряду з проблемою постійної трансляції гендерних стереотипів у засобах масової інформації та у художній літературі, варто віддати належне процесу їх нівелювання у процесі сучасного соціального розвитку та переосмислення традиційних цінностей. Помітною є тенденція наділення жінок рисами маскулінності, презентації жінок як сильних лідерів та кар'єристок, які стирають межу між власне жіночими та чоловічими заняттями, професіями та хоббі. Відбувається процес трансформації гендерних стереотипів важливими етапами якого є: а) переосмислення норм соціальної взаємодії, необхідність врівноваження соціальної неоднорідності, що є основою до змін в структурі гендерних ролей жінки та чоловіка як елементів соціуму; б) подолання біполярної моделі світу через прийняття андрогінного типу особистості; в) популяризація освіти та саморозвитку серед малозабезпеченого населення; г) трансформація соціо-нормативних ідеалів фемінного і маскулінного, звідси коригування поведінкових установок в контексті між статевої поведінки; д) поява нових гендерних ідентичностей, як результат формування нових рис в контексті гендерних характеристик особистості.

В процесі дослідження цього питання ми дійшли висновку, що повне зникнення стереотипних уявлень неможливо, проте головним залишається те, що у сучасність показує відчутні зміни, а в деяких випадках і повне нівелювання гендерних стереотипів. Жіночий і чоловічий образи не обмежуються характеристикам, які транслуються окремими стереотипами. А головним є розширення кругозору та звільнення свідомості соціальних суб'єктів від бінарного сприйняття дійсності та впливу патріархального світу, яке вже до речі і не є актуальним та не відповідає сучасному світу.

РОЗДІЛ II

МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ ЛІНГВОСТИЛІСТИЧНИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ ЖАНРУ ТРИЛЕР ТА ЇХ ОСОБЛИВОСТЕЙ ПРИ ПЕРЕКЛАДІ: ГЕНДЕРНИЙ АСПЕКТ

2.1. Методи дослідження та обґрунтування вибору матеріалів роботи

Вибір методів дослідження лінгвостилістичних особливостей жанру трилер та їх особливостей при перекладі художнього твору відповідного жанру зумовлений потребою комплексного та системного опису цього явища відповідно до сформульованих у Вступі цілей та поставлених у роботі завдань. Їх реалізація потребує застосування як загальнонаукових, так і спеціальних методів аналізу: *дефінітивного методу* для надання визначення основних понять дослідження; *методу контентного аналізу* для виокремлення характерних рис англomовних романів жанру трилер; *методу формального аналізу* для виявлення відмінностей жанрової будови англomовної літератури жанру трилер, що відрізняє її з-поміж інших літературних жанрів; *перекладознавчо-зіставного методу* аналізу оригіналів і перекладів – для виявлення перекладацьких труднощів і способів їх подолання; *лінгвостилістичного аналізу* – для встановлення лінгвостилістичних засобів оригіналу й перекладу; а також *методу лінгвістичної інтроспекції*, що передбачає звернення до власної мовної інтуїції в процесі перекладацького аналізу. Для підтвердження об'єктивності одержаних результатів послуговуємося *методом кількісних підрахунків*. Проте наступні ми ідентифікуємо як основні:

1. *Метод операціоналізації понять* допоміг нам виокремити властивості та якості лінгвостилістичних засобів використаних для відтворення особливостей жанру трилер при перекладі художнього твору відповідного жанру. Також окремо проаналізувати ступінь впливу гендеру автора та перекладача на продукт літератури в межах одного жанру та в контексті схожих сюжетів. Операціоналізація таких понять як трилер, саспенс, хоррор, лінгвостилістичний засіб (кожного окремо), гендерна роль, гендерний стереотип, дала змогу уточнити співвідношення тих елементів і властивостей досліджуваного нами жанру та проблематики, аналіз яких може дати

цілісне уявлення про фактичний стан у сфері досліджень стосовно використання лінгвостилістичних засобів у літературних творах жанру трилер, специфіку їх відтворення, правильно пояснити причини виникнення, функціонування та нівелювання гендерних стереотипів у сучасному світі. Процедура операціоналізації понять - це певна послідовність пізнавальних і організаційних дій, необхідних для уточнення їх змісту, розробки операцій їх вимірювання. Операціоналізація понять забезпечує вимір і реєстрацію явищ, що їх вивчають, за допомогою кількісних показників та індикаторів. Визначення понять слід формулювати, базуючись на тлумачних та професійних словниках.

2. *Порівняльно-перекладознавчий аналіз* – базується на методах зіставного, контекстуального, історико-культурного аналізів, інтерпретативному та дескриптивному методах. Застосування комплексного порівняльно-перекладознавчого аналізу передбачене потребою зіставлення оригінального тексту англійською мовою з текстами перекладів українською мовою. Таке зіставлення дозволяє отримати дані про ступінь близькості на рівні змісту оригіналу та перекладів та визначити прийоми досягнення динамічної еквівалентності у перекладі, а також доцільність використання тих чи інших прийомів і способів перекладу. Завдяки цьому методу можна розкрити внутрішній механізм перекладу, виявити еквівалентні одиниці, а також виявити зміни форми і змісту, що відбуваються при заміні одиниці оригіналу еквівалентною їй одиницею тексту перекладу. При цьому можливо і порівняння двох або кількох перекладів одного і того ж оригіналу.

3. *Описовий метод* було застосовано для виявлення та знаходження всіх одиниць мови які можуть бути задіяні при створенні саспенсу в обох романах і підтриманні жанрово-стилістичних особливостей трилеру; всіх одиниць мови які можуть бути задіяні у відтворенні лінгвостилістичних засобів, їх особливостей та функцій. За допомогою цього методу можна описати такі одиниці мови, як: слова, морфеми, фонеми, конструкції, а також дослідити функціонування мови. Описовий метод допоміг нам виділити одиниці аналізу: реалії, епітети, метафори, гіперболи, евфемізми, синекдоху, експресивно-забарвлену лексику, риторичні фігури, далі ми мали змогу класифікувати, інтерпретувати виділені одиниці та розкрити повноту

збереження образності цих одиниць у творах мови перекладу. Під час нашого дослідження, використання описового методу включало в себе прийом зовнішньої інтерпретації, а саме прийому стильового аналізу, так як описовий метод застосовують не тільки для опису мовних елементів, а й для вивчення функціонування мови в контексті соціальних та літературних відносин.

2.2. Методика аналізу лінгвостилістичних особливостей жанру трилер та їх особливостей при перекладі: гендерний аспект

Початковий етап передбачає дефініювання жанру трилер як поняття і визначення місця цього жанру літератури у сучасному літературознавстві. В результаті якого ми визначили, що трилер займає одну з головних ніш в масовій літературі, адже потреба в адреналіні, емоційній напрузі – це загальнолюдський фактор. Було визначено типологію жанру та загальні жанрово-стилістичні особливості трилеру, які є запорукою вдалої і успішної книги.

Подальший етап, що включає аналіз лінгвостилістичних особливостей трилеру з огляду на структуру твору допомагає виокремити та групувати лексичні та лінгвостилістичні засоби мовного втілення відповідно до структурних та стилістичних особливостей трилеру. В процесі було визначено їх безпосередній взаємозв'язок, також було обґрунтовано доцільність проведення такого аналізу. Однією з головних задач трилера є створення напруги у того, хто сприймає текст, за якою мусить наступити розрядка, «звільнення», власне, цьому сприяють відповідні лінгвостилістичні засоби, за часту епітети, так би мовити, позитивного характеру. Але для того, щоб кожен з використаних засобів створив потрібний ефект, вони повинні бути поміщені у відповідно структуроване полотно, яке виступатиме обрамленням твору. Аналіз контексту творів у поєднанні з уже ідентифікованим поняттям про лексичні та лінгвостилістичні засоби і їх роль в композиційній структурі трилеру дає змогу окреслити сюжет творів та метаобрази, які потребують обрамлення і вираження за допомогою лінгвостилістичних засобів і, окремо, визначити доцільність використання варіантів відтворення лінгвостилістичних засобів (повним еквівалентом з ідентичною або подібною структурою, відносним еквівалентом або

варіантним відповідником, калькою та описово) при перекладі романів українською мовою. Відбувається встановлення гендерних стереотипів як невід'ємних частин соціального розвитку, їх взаємозв'язку з вихідним літературним продуктом в залежності від гендеру автора.

На фінальному етапі виводяться глобальні характерні риси зображення лінгвостилістичних особливостей трилера, співвідносні з основною ідеєю художнього твору. Лінгвістичні особливості сучасних психологічних, медичних та кримінальних трилерів значно змінилися в порівнянні з тими, що були реалізованими в класичних трилерах. Як літературний, так і лінгвістичний методи аналізу мають бути поєднані в дослідженні відчуття невизначеності в кримінальних історіях. Аналіз лінгвостилістичних особливостей кожного з творів дає нам можливість ідентифікувати одну з відмінних рис авторського стилю – надчітку деталізацію, особливо процесів, що стосуються медичних або анатомічних аспектів, наприклад, опис процесу катування; іноді вона наповнена епітетами, метафорами та порівняннями. Одним зі структурних середовищ для використання лінгвостилістичних засобів у трилері є вставки з внутрішніми монологами героїв, що створює враження наче читач також залучений до розслідування, крім того подібні вставки сприяють як найглибшому зануренню читача в сюжет твору. Аналіз композиційно структури твору показав, що сюжетні лінії нашаровані частими поворотами, несподіванками і часто не вирішеними питаннями. Витримана стимуляція з розумовою діяльністю, якою керуються історії відрізняються від більш інтенсивного фізичного дійства, що властивий типовим романам жанру саспенсу. Також було виокремлено поняття «саспенс», в контексті нашого дослідження, – це побудова послідовного введення в ряд проблем, які вирішуються протягом всієї історії. Зазвичай такий стилістичний прийом використовується, аби управляти темпом історії. Розглядаючи аспект зображувальних засобів, номінативні речення використовуються переважно на додаток до перерахування, вставних слів і емфатичних конструкцій; використання окличних, питальних та неповних речень, часто з великої букви, передає емоційний стан того чи іншого персонажу. Окрім того,

щоб зробити ефект очікування більш емоційно-зарядженим, часто використовуються епітети з позитивною і негативною конотацією водночас.

Проаналізувавши лексичні засоби у творах, ми виявили, що найчастіше автор використовує лінгвостилістичні засоби для опису трьох категорій: опису головних, або другорядних героїв, опису ситуації, або події, яка сталася в минулому, або відбувається зараз, та для опису оточуючого простору. Тим самим, щоб виразити сутність та надати емоційну характеристику героям і передати атмосферу ситуації, підкреслити напруженість настрою сюжету.

Факт того, що у обраних нами романах досліджуються лінгвостилістичні засоби в межах не лише однієї мови, а й в контексті гендерної індивідуальності автора – авторки, перекладача - перекладачки вимагає дослідження тексту оригіналу та перекладу за допомогою порівняльно-перекладознавчого аналізу. Додатково було проаналізовано національні та історичні фактори, які впливають на гендерну маркованість, яка в свою чергу впливає на формування перекладу, трактування перекладу залежить від цих факторів. Цей же етап включає в себе ідентифікацію інтертекстуальних зв'язків між образністю та символікою досліджуваних романів. Окрему увагу приділено проблемі відтворення лінгвостилістичних засобів вираження часових просторів – номінативних та описових речень, епітетів, метафор, фразеологізмів, професіоналізмів при перекладі з точки зору повноти збереження оригінального образу, чи його повної, або часткової модифікації.

РОЗДІЛ III

ОСОБЛИВОСТІ ПЕРЕКЛАДУ ЛІНГВОСТИЛІСТИЧНИХ ЗАСОБІВ ЖАНРУ ТРИЛЕР: ГЕНДЕРНИЙ АСПЕКТ

Розвиток сучасної літературної художньої творчості пов'язаний зі зміною сформованих жанрів і створенням нових. Вітчизняні та зарубіжні критики відзначають появу значної кількості якісних творів, розрахованих на масового читача. Романи Тесс Геррітсен, так само як і серія книг про Ганібала Лектера Томаса Гарріса користуються величезною популярністю в усьому світі, випускаються великими тиражами і, без сумніву, можуть бути віднесені до творів «для широкого загалу».

Подібні твори поступово стають предметом лінгвостилістичного аналізу, що призводить до постановки нових завдань перед стилістикою, фундаментальні основи якої склалися в другій половині ХХ століття. Не менші завдання постають у зв'язку із зазначеними змінами перед практиками й теоретиками перекладу. Типи текстів визначають підхід та вимоги до перекладу, впливають на вибір прийомів перекладу та визначення ступеню еквівалентності перекладу оригіналу. Цілі й завдання перекладу, як відомо, залежать від жанру оригіналу. Як стверджує О.Федоров, «закономірності перекладу твору кожного з жанрів мають свої відмінності» [43, с.339]. В умовах розвитку нових жанрів від перекладу вимагається не тільки точність і збереження авторського задуму, але й здатність так само активно захоплювати й утримувати увагу читача, як це відбувається в оригінальних творах.

Лінгвістичні особливості сучасних психологічних, медичних та кримінальних трилерів значно змінилися в порівнянні з тими, що були реалізованими в класичних трилерах. Як літературний, так і лінгвістичний методи аналізу мають бути поєднані в дослідженні відчуття невизначеності в кримінальних історіях.

3.1. Лінгвостилістичні особливості роману Т. Геррітсен «Хірург» та способи їх відображення при перекладі

Аналіз лінгвостилістичних особливостей того, чи іншого твору важко проводити без дослідження його витоків, чи історичного підґрунтя. «Хірург» –

світовий бестселер, *magnit opus* письменниці, перший роман в серії з дванадцяти книжок про детектива Джейн Ріццолі та медичного експерта Моуру Айлз від популярної американської письменниці Тесс Геррітсен. Авторка почала свою кар'єру письменниці з романтичних трилерів, маючи за плечима медичний ступінь. Медичний лікарський досвід, як виявилось, не був зайвим, кожен роман авторки містить детальний опис всіх медичних, хірургічних процедур, що до речі визначає авторський стиль письма Тесс Геррітсен.

Роман «Хірург» представляє нашій увазі двох детективів: чудового, розважливого, мудрого поліцейського - Томаса Мура і жінку детектива, яка має нестримне бажання довести всьому світу, що жінка може бути поліціанткою на рівні з чоловіком, а можливо і кращою за нього – Джейн Ріццолі. Їхньою задачею стає діло «Хірурга» - психопата, який по звірячому вбиває жінок. Авторка також вводить центрального героя роману – доктора Кетрін Кордел, за якою і полює «Хірург». Детективи розуміють, що його діяння схожі на випадки дворічної давності, але та історія мала завершення, адже одна з жертв, якою до речі і була доктор Кордел, змогла звільнитися і вбити маніяка, який орудував два роки тому. Тоді мотивація вчинків нового «Хірурга» виглядає доволі сумнівно і безпідставно на перший погляд, аж поки детективи не доходять висновку, що його надмета – це помста доктору Кордел за вбивство його ідола.

За всіма правилами трилеру головні герої були введені мало не з перших сторінок, як власне, і проблема, які вони мають подолати протягом історії. Незважаючи на те, що читача познайомили з двома головними героями на перших сторінках, чіткий опис їх зовнішності ми бачимо лише, коли всі три головних герої зустрічаються. В контексті опису героїв та подій, варто також зазначити, що однією з відмінних рис авторського стилю Тесс Геррітсен є надчітка деталізація, особливо процесів, що стосуються медичних або анатомічних аспектів, наприклад, опис процесу катування: *“Elena Ortiz was conscious for at least part of that time. The skin on her wrists and ankles was chafed, indicating she had struggled. In her panic, her agony, she had emptied her bladder, and urine had soaked into the mattress, mingling with her blood.”* [18]; іноді вона наповнена епітетами (*“deeply sober lines”, “a strikingly handsome*

face”, “eyes...were a soft gray, unreadable”) та метафорами (“threads of silver streaked his dark hair”), наприклад, опис детектива Мура – “The man was in his mid-forties, and threads of silver streaked his dark hair. Maturity had carved deeply sober lines into what was still a strikingly handsome face. It was his eyes that Catherine focused on. They were a soft gray, unreadable” [18]. До речі, опис зроблено не зі сторони автора, а від особи доктора Кордел, чим авторка ніби вводить можливу любовну лінію. Або ж, наприклад, опис детектива Ріццолі – “The woman was short and fiercelooking, a coal-eyed brunette with a gaze direct as lasers. She was dressed in a severe blue suit that made her look almost military. She seemed dwarfed by her much taller companion.” [18]. Також варто відмітити, що у книзі присутні вставки з внутрішніми монологами героїв, які зазвичай виражені риторичними фігурами, що створює враження наче читач також залучений до розслідування, крім того подібні вставки сприяють як найглибшому зануренню читача в сюжет твору, до прикладу, момент, коли детектив Мур прибув на місце злочину, аби осмислити те, що відбулося в квартирі жертви – “And when it was done, when her agonal struggles had ceased, you left us a calling card. You neatly folded the victim’s nightshirt, and you left it on the dresser. Why? Is it some twisted sign of respect for the woman you’ve just slaughtered? Or is it your way of mocking us? Your way of telling us that you are in control?” [18] – не зважаючи на те, що це монолог внутрішній і навряд головний герой ідентифікує себе як маніяка в цей момент, все ж подумки детектив Мур звертається до пана Хірурга.

Певна кількість рецензентів книги «Хірурга» зазначають, що надто помітний акцент у цьому трилері (твори такого жанру прийнято вважати легкою літературою) робиться на відносини між чоловіками та жінками, сильні і незалежні жінки намагаються щось довести у «світі чоловіків». Це вважають не доречним, адже якщо б читач хотів прочитати книгу на тему гноблення жінок, то він/вона взяли б книгу на відповідну тематику, адже в детективних історіях хочуть більше хочуть бачити цікаву детективну історію.

Все ж головним завданням Тесс було втримати інтригу і тут їй треба віддати належне. Власне, за дотримання усіх канонів саспенсу Тесс Геррітсен отримала схвальний відгук від маестро саспенсу – Стівена Кінга.

Заплутані, або продумано побудовані сюжети розповсюджені в цьому жанрі, тому він і приваблює людський інтелект. Сюжетні лінії нашаровані частими поворотами, несподіванками і часто не вирішеними питаннями. Витримана стимуляція з розумовою діяльністю, якою керуються історії відрізняються від більш інтенсивного фізичного дійства, що властивий типовим романам жанру саспенсу. Лейтмотив твору часто може здаватися лякаючим, різким, тривожним, зловіщим, він може вводити стан загадкового передчуття чогось немислимого. До цього відразу можна віднести психічне відхилення Хірурга, адже головними жертвами маніяка стають жінки, які вже зазнали сексуального насилля, а він в свою чергу ніби чистить їх від цього і карає, вирізаючи матку наживо; він дає жертві певний час аби та усвідомила абсолютно все, що відбувається, а потім вбиває точним надрізом горла.

Читач, який захоплений детективною, містичною, або кримінальною історією, часто переживає певний спектр емоцій, які Уолтон (1978) називає «квазі-страхом». Читаючи психологічний трилер, те, що відчувають читачі, Р.Дж. Герріг називає «аномальним відчуттям невизначеності». До останнього рядка твору «Хірург», читач не розуміє, хто коїв страшне, так само як і герої не знають, що в голові тих, хто їх оточує, винним може виявитися кожен і в той же момент ніхто. Читачі фізично стають пов'язаними з книгою і відчувають занепокоєння, прискорене серцебиття і переходять у стан емоційної напруги. Зазвичай, невідомість (саспенс) – це стан в якому нам не вистачає знань про якийсь доволі важливий цільовий результат [14, с.248].

Тим не менш, як продемонстрував Герріг у серії експериментів, коли людина читає пригодницькі історії, вона, або він часто відчувають напруження, навіть осмисливши фінал. Читачі можуть визнати наявність обох світів вигаданого, викликаного історією, яку вони читають, паралельно світу, в якому вони живуть. Читачі відчувають кожен момент абстрактного в історії, особливо ті, що зосереджені навколо ефекту відчуття невизначеності. Автори замикають читачів в їх уявному світі, використовуючи уявні реквізити, такі як пряма цитата і фон історії. [14, с.249].

“The air seemed fouler, thicker, as he followed in the intruder’s footsteps. It was more than just an imagined sense of evil; it was the smell. He came to the bedroom door. By now the

hairs on the back of his neck were standing straight out. He already knew what he would see inside the room; he thought he was prepared for it. Yet when he turned on the lights, the horror assailed him once again, as it had the first time he'd seen this room." [18] – наприклад, в романі Тесс, крім детального опису кожного кутка квартири жертви, що допомагає нам стовідсотково візуалізувати простір, описані ще й відчуття детектива Мура ("*...air seemed fouler, thicker...It was more than just an imagined sense of evil; it was the smell...the hairs on the back of his neck were standing straight out. He already knew what he would see inside the room; he thought he was prepared for it...the horror assailed him once again, as it had the first time he'd seen this room.*"), які роблять уявну картинку простору об'ємною, якщо конкретизувати, то об'ємність також була виділена описом повітря і запаху з використанням епітетів "*air seemed fouler, thicker*", метафори "*an imagined sense of evil*" та персоніфікації жаху "*the horror assailed him once again*"; він чітко знає, що саме побачить, але він не готовий до цього. Або ж, опис атмосфери того, що відбувалося навколо лікаря Кордел під час напруженої операції, що порівнюється з бурею "*The chaos built like a storm, swirling around her with ever more violence.*" [18].

Кембриджський словник терміну «саспенс» дає таку дефініцію, як «відчуття хвилювання або нервозності, яке виникає у вас, коли ви чекаєте, що щось відбудеться, і не впевнені в тому, що буде» [57]. Більшість трилерів покладаються на ефект відчуття невизначеності, аби змусити читача продовжити читати історію інтенсивніше і повністю проникнути в світ, який зображено. «Саспенс» – це побудова послідовного введення в ряд проблем, які вирішуються протягом всієї історії. Зазвичай такий стилістичний прийом використовується, аби управляти темпом історії.

Темп розвитку історії займає важливу нішу в розповіді та впливає на читацький досвід людини. Ефективне використання темпу може і змусити читача відчути максимальне напруження, і дати перепочинок доти поки викрут сюжету не буде зрозумілим. Найбільш цікаві історії містять послідовність викладу подій, розвиток якої відбувається з різною швидкістю, таким чином, читач постійно втягнутий в процес і може бути повторно залученим навіть після обговорення сторонніх

сюжетних твістів [64]. Наприклад, «Хірург» Тесс Геррітсен написаний послідовно, сюжетна лінія кожного з героїв вводиться і розвивається планомірно, а події, що знаменують поворот сюжету, висвітлені деталізовано і чітко, у темпі, що підтримує напругу моменту, без відгалужень на побічні пояснення чи деталі.

Використання методів критичної лінгвістики, аналіз дискурсу і функціональної граматики показує, що напруження в сюжетних історіях вводиться методом нелінійного причинного представлення розповіді. Решмі Датта-Фландерс, лінгвіст Кентського університету, досліджує як маніпулювати послідовністю сюжетів, щоб гарантувати, що читач не матиме змогу визначити порядок подій до кінця історії. Вона пропонує використовувати «дискурсивний», рамковий аналіз для дослідження структури сюжету кримінальних історій в мікро-сюжетах та формуванні сценаріїв, зазначаючи, що ці засоби створюють невизначеність в детективних історіях і трилерах [15, с. 6].

Іноді назва «трилер» використовується для того, щоб іменувати так будь-яку літературу, яка надає читачу емоційне тремтіння і живий виклад подій. Таким чином детективи, сенсаційні новини, жахи та повісті про привидів ніби складаються під однією назвою, хоча це абсолютно різні літературні жанри. Трилер – це окремий вид літератури, а його творці вважають себе окремою групою письменників. Вони ставлять на меті собі інші цілі, і по іншому працюють. Можна вважати, що на меті у Тесс Геррітсен стояло завдання показати нам, що ми ніколи не знаємо, що в голові тих, хто нас оточує, більшість маніяків виглядають і поводяться так, як звичайні люди, вони можуть бути серед наших сусідів, колег і невідомо хто з них вже пропавший. Другим завданням було продемонструвати читачу, що жертвою простіше обрати особу з пригніченою силою волі та психікою. Авторка хотіла нагадати, що не варто забувати про реалії, які потребують твоєї безпосередньої уваги та обізнаності.

Центральний конфлікт в епізоді з ефектом відчуття невизначеності зазвичай зображують доволі стисло, без складних описів, які, в свою чергу, притаманні іншим епізодам. Структура речення і його забарвлення також сприяють напруженій атмосфері в сюжеті історії. Розглядаючи аспект зображувальних засобів, номінативні речення використовуються переважно на додаток до перерахування, вставних слів і

емфатичних конструкцій, до прикладу емфатична конструкція з елементами перерахування дій (“*she grabbed...swiftly clamped...squeezing the steel...*”): “*She grabbed hemostats from the tray and swiftly clamped the drapes in place, squeezing the steel teeth with a satisfying snap, snap.*” [18]. Використання окличних, питальних та неповних речень, часто з великої букви, передає емоційний стан того чи іншого персонажу. Таким чином, автор встановлює тісний контакт з персонажем і читач відчуває занепокоєння і хвилювання водночас з головним героєм. Наприклад, “*How long?*” “*Putting your tools away? Packing your prize in a jar?*” [18], або “*Look, you want to be a doctor? Then glove up!*” [18], або “*Placing the lap pads on the liver’s surface, she squeezed the organ between her gloved hands.*” [18].

Стилістичні прийоми також сприяють створенню емоційної напруги або виклику відповідної емоційної складової в атмосфері, що в трилерах, за для цього автори вводять опис персонажа, або простору, наприклад, “*The one on the left had dark eyes and a laugh on her lips, the wind in her hair. The other was an ethereal blonde, her gaze dreamy and distant.*” [18], “*Moore looked at the wallpaper, adorned with tiny red rosebuds. A woman’s pattern, nothing a man would choose. In every way this was a woman’s bathroom, from the strawberry-scented shampoo, to the box of Tampax under the sink, to the medicine cabinet crammed with cosmetics. An aqua-eyeshadow kind of gal.*” [18] – в останньому прикладі можна помітити не велику кількість епітетів (“*wallpaper, adorned with tiny red rosebuds*”, “*woman’s bathroom*”, “*strawberry-scented shampoo*”, “*aqua-eyeshadow kind of gal*”) в описі квартири, що властива імітуванню чоловічого мислення, за логікою деталі важливіші за відчуття. Вартим нашої уваги також є показники гендерної стереотипності “*A woman’s pattern, nothing a man would choose*”, “*woman’s bathroom, from the strawberry-scented shampoo, to the box of Tampax under the sink, to the medicine cabinet crammed with cosmetics*”.

Опис природи, або персонажа, його характеру прописується з використанням різноманітних епітетів та порівнянь, щоб дати читачу відчути напруження і емоційне забарвлення розвитку історії безпосередньо. Наприклад, “*The man was in his mid-forties, and threads of silver streaked his dark hair. Maturity had carved deeply sober lines into what was still a strikingly handsome face. It was his eyes that Catherine focused on.*”

They were a soft gray, unreadable” [18], або *“Rizzoli was not bad-looking, but while other women might smooth on makeup or clip on earrings, Rizzoli seemed determined to downplay her own attractiveness. She wore grim dark suits that did not flatter her petite frame, and her hair was a careless mop of black curls.”* [18]. Вартим нашої уваги також є показник гендерної стереотипності *“while other women might smooth on makeup or clip on earrings, Rizzoli seemed determined to downplay her own attractiveness”*.

Задля того, щоб нашоувхнути читача на свої власні висновки із тривалого сюжету, автор іноді опускає власну думку. Окрім того, щоб зробити ефект очікування більш емоційно-зарядженим, часто використовуються епітети з позитивною і негативною конотацією водночас. Наприклад, *“The words, though spoken quietly, had an impact as brutal as a slap.”* [18], *“Funny, exuberant Peter, who sang earsplittingly off-key Elvis songs in the O.R., who organized paper airplane contests in the office and happily got down on his hands and knees to play Legos with his pediatric patients.”* [18].

Суб’єктивний лінгвістичний фактор текстотворення відображає особливий спосіб організації структури тексту, що був вибраний автором для найбільш адекватного відображення свого бачення світу і зображуваної ситуації. Стилiстичні прийоми, що посилюють прагматичний ефект твору, співвідносяться з тропами і фігурами, і відображають специфічну організацію мовних засобів в цілях особливої виразності.

Лінгвостилістичні засоби відіграють важливу роль у створенні психологічної картини твору загалом. Їх використання при описі природи, місцевості/місця де розгортається сюжет твору, при описі ситуації, або події, що відбувається, або відбувалась в хронотопі твору, при описі характерів головних та другорядних героїв, дає нам змогу не лише відтворити розвиток події твору у нашій свідомості, а й прожити всю історію поруч з героями, зрозуміти їх мотивацію, чим обумовлені ті, чи інші події, які впливають на перебіг і розвиток сюжету. Застосування стилістичних засобів в контексті трилеру допомагає автору вплинути на свідомість читача, витримати середину, потрібну для цього жанру, між детективом, кримінальною історією, містиккою та жахами.

Проаналізувавши лексичні засоби у творах, ми виявили, що найчастіше автор використовує лінгвостилістичні засоби для опису трьох категорій: опису головних, або другорядних героїв, опису ситуації, або події, яка сталася в минулому, або відбувається зараз, та для опису оточуючого простору. Тим самим, щоб виразити сутність та надати емоційну характеристику героям і передати атмосферу ситуації, підкреслити напруженість настрою сюжету.

Методом суцільної вибірки ми виявили наступні кількісні значення способів відображення лінгвостилістичних особливостей трилеру, а саме:

1. Епітети (художнє означення предмета або події, що допомагає виразити сутність та надає емоційну характеристику. Також це поетичне та образне зображення. Епітети можуть бути як іменниками, прикметниками, так і прислівниками [7]). Загалом, використання епітетів помічено у 79-ти фрагментах:

“*She straightened and slowly walked toward **the crumpled form.***” [18] – «Вона підвелася і повільно підійшла до його скоцюрбленого тіла.» [17, с. 200] – іменник “*form*” при перекладі було конкретизовано іменником «тіло», епітет “*crumpled*”, що виражений прикметником, було перекладено за допомогою авторського відповідника «скоцюрблений».

“*With each step came **the mounting horror** of what she’d just done.*” [18] – «З кожним кроком вона із **наростаючим жахом** усвідомлювала, що накоїла.» [17, с. 200] – переклад було виконано з використанням прямого відповідника.

“*Catherine had not moved; she **sat absolutely still**, as though Polochek’s absence had left her in suspended animation.*” [18] – «Кетрін не рухалася, вона **сиділа на місці**, ніби перед виходом Полочек заморозив її.» [17, с. 130] – в цілому переклад відображає суть, проте словосполучення “*sat absolutely still*” можна було б перекласти як «сиділа абсолютно нерухомо», що могло б збільшити значимість стану героїні, адже вона була під гіпнозом і у стані цілковитого жаху від своїх спогадів.

“*...every tool fashioned of **gleaming stainless steel.***” [18] – «Усі ці інструменти зроблено з **лискучої відполірованої сталі.**» [17, с. 208] – переклад було виконано з використанням прямого відповідника.

“It was a sleek and modern building, brightened by large windows and skylights.” [18, с. 34] – «То була гарна, сучасна і світла будівля з великими вікнами і скляною стелею.» [17, с. 38] – у випадку з виразом “*building, brightened by large windows*”, ми бачимо переклад з незначною трансформацією, яка не змінює суті сказаного, великі вікна в будівлі були запорукою світлого приміщення.

“Staring at Elena Ortiz, Moore had a disorienting flash of another young woman.” [18] – «Мур дивився на Елену Ортіз, і його бентежив спогад про іншу молоду жінку.» [17, с. 4] – варто зазначити, що в перекладі епітет “*a disorienting flash*” був дещо нівельований і перекладений дієслівним відповідником, крім того спогад його не просто бентежив, він жахав його, вибивав з колії, але в цілому на контекст така трансформація не вплинула.

“Thirty-three years old, Rizzoli was a small and square-jawed woman. Her untamable curls were hidden beneath the paper O.R. cap, and without her black hair to soften her features, her face seemed to be all hard angles, her dark eyes probing and intense.” [18, с. 7] – «Тридцятирічна Ріццолі була невисокою жінкою з різьбленим квадратним підборіддям. Її неслухняні кучері ховалися під медичною шапочкою, і без темного волосся, що згладжувало її риси, на обличчі проступали самі лише гострі кути, а темні очі були проникливі і пильні.» [17, с. 6] – чудовий приклад, що демонструє одразу декілька лінгвостилістичних засобів. Крім епітетів були використані метафора (“*her face seemed to be all hard angles*”) та персоніфікація (“*her dark eyes probing and intense*”). До речі усі використані засоби були перекладені за допомогою повних відповідників.

“...the only man in the unit placid enough to endure her foul moods.” [18, с. 7] – «Він був єдиним чоловіком у відділі, який спокійнісінько витримував її паскудний характер.» [17, с. 6] – тут також було використано інтенсифікатор “*enough*”, який посилює значення прикметника “*placid*”, в процесі ж відтворення перекладачем було знайдено зменшувально-пестливий відповідник-прислівник «*спокійнісінько*».

“The woman’s black hair, matted stiff with blood, stuck out like porcupine quills from a face the color of blue-veined marble...The blood had already been washed off the body, and her wounds gaped in purplish rents on the gray canvas of skin.” [18] –

«Сплутане чорне волосся жінки позлипалося від крові і стирчало, ніби голки дикобраза, навколо її **обличчя кольору голубого мрамору**...Кров уже змили з її тіла, і рани заяяли **рожевуватими прорізами** на сірому полотнищі шкіри.» [17, с.7]

“*Staring at Elena Ortiz, Moore had a disorienting flash of another young woman.*” [18] – «Мур дивився на Елену Ортіз, і його **бентежив спогад** про іншу молоду жінку.» [17, с. 4] – варто зазначити, що в перекладі епітет “*disorienting*” був дещо нівельований, адже спогад його не просто бентежив, він жахав його, вибивав з колії, але в цілому не контекст така трансформація не вплинула.

“*She’s just a hardworking Catholic girl.*”[18] – «**Звичайнісінька працююча католичка**.»[17, с. 6] – тут також було використано інтенсифікатор “*just*”, який посилює значення епітетів (прикметників) “*hardworking Catholic*”, в процесі ж відтворення перекладачем було знайдено зменшувально-пестливий відповідник-прикметник «звичайнісінька католичка». До речі це речення було перекладене з опущення прямих ідентифікаторів статі особи “*she*” та “*girl*”, в українській мові це допустимо, так як можна провідміняти прикметники і додати закінчення «-а».

При перекладі епітетів, яких найбільше у творах, ми помітили такі тенденції перекладу: відтворення епітетів в якості прикметників (“*really boring adverts*” – «занудні реклами», “*thinner and frailer*” – «дедалі худіша й крихкіша і т.д.»); за допомогою описового перекладу (“*with vicar’s sun-hatted wife*” – «з дружиною вікарія, яка носить крилаті капелюхи від сонця»); нульовий переклад епітета на українську мову (“*a perfect mania*” – «манія», “*coal-black hair*” – «каштанове волосся», “*with an amused smile*” – «із посмішкою», “*the thin blue wreaths of smoke*” – «блакитний дим, і т.д.»); переклад в якості прислівників (“*really quietly*” – «по-справжньому тихо»); відтворені як дієслово (“*burning eyes*” – «очі його горіли», “*a prickle over my skin*” – шкіру поколює, “*the wheel, rotting*” – «колесо, яке гнило», “*the sunlight playing*” – «світло, яке виграє», “*goose-fleshed*” – «побігли мурашки і т.д.»).

2. Порівняння (словесний вираз зіставлення двох схожих у якійсь характеристиці предметів або явищ із метою визначення певних рис одного з них через порівняння з іншим [7,38]). Загалом порівняння помічені у 85-ох фрагментах:

– в наведених прикладах порівняння відображені як прості, створені за допомогою сполучників, загальноновживані експресивно-виражальні засоби. Вони демонструють явище неметафоричних порівнянь, асоціації в яких є прямими та простими, вони не відходять далеко від явища і ґрунтуються на буквальних, прямих ознаках:

“The woman’s black hair, matted stiff with blood, stuck out like porcupine quills from a face the color of blue-veined marble. Her lips were parted, as though frozen in mid-utterance.” [18] – «Сплутане чорне волосся жінки позлипалося від крові і стирчало, ніби голки дикобраза, навколо її обличчя кольору голубого мрамору. Губи були напіввідкриті, наче застигли саме тієї миті, коли вона намагалася щось сказати.» [17, с. 7];

“...a tray, the IV poles with bags of Ringer’s lactate hanging like heavy fruit on steel-rod trees, blood-streaked...” [18] – «...до блиску інструменти, на крапельницях, наче стиглі фрукти на сталевих деревах, висіли пакети з лактатом Рінгера, на підлозі валялися...» [17, с. 20];

“I picture her stooping forward, her hand to her throat, her chest heaving like a bellows.” [18] – «Я уявляю, як вона згинається, схопившись рукою за горло, її груди надимаються, як ковальські міхи.» [17, с. 20].

“But I am like Ulysses, safely lashed to my ship’s mast, yearning for the sirens’ song.” [18] – «Та я ніби Одиссей, міцно прив’язаний до щогли свого корабля, аби вберегти себе від знадливих сирен.» [17, с. 4] – цей приклад демонструє метафоричне порівняння, адже передає внутрішній стан, внутрішні відчуття героя.

3. Метафора (літературний засіб який включає навмисне використання слів у їхньому не прямому значенні, досліджуючи той, чи інший літературний твір ми можемо помітити метафори трьох типів: стерті; образні, загальнономовні метафори; та індивідуально-авторські образні метафори [7,38]). Близько 45-ти фрагментів включають в себе метафору:

“Instead I sit and drink my coffee while outside, the city of Boston comes awake.” [18] – «Натомість я сиджу і потягую свою каву, а за вікном прокидається Бостон.» [17, с. 4] – варто зазначити, що тут приклад наведено як випадок метафори, але

метафоричне значення виразу це скоріше приклад метонімії, яку часто плутають з метафорою. В нашому ж випадку жителі Бостону, які прокинулись і почали свої справи, були замінені цілим.

*“But a **growing city is a ravening creature, always in search of new land, and railroad tracks are no barrier to the hungry gaze of developers.**”* [18] – «Але **місто, яке росте, нагадує ненажерливе чудовисько, яке постійно шукає нові землі, і залізничні колії не можуть стати йому на заваді.**» [17, с. 13].

*“He grasps **the organ, still pulsating, from its bloody cradle and lifts it to the sky.**”* [18] – «Хопав **орган, що досі пульсує, виймає його із закривавленого вмістилища і підіймає до неба.**» [17, с. 208] – словосполучення “*bloody cradle*” є метафорою грудної клітки людини, а “*the organ, still pulsating*” – серця, в обох випадках були використані прямі відповідники.

*“The ancients considered **blood a sacred substance, sustainer of life, food for monsters, and I share their fascination with it...**”* [18] – «Стародавні люди вважали **кров священною речовиною, вмістилищем життя, поживою для монстрів, і тут я поділяю їхнє захоплення нею...**» [17, с. 208].

*“Perhaps she finds **bruises she cannot account for, startling islands of blue on her arms or her thighs, and she thinks hard...**”* [18] – «Можливо, вона знаходить на собі **синці, які з’явилися невідомо звідки, сині островці на руках або стегнах, і ніяк не може пригадати...**» [17, с. 210] – словосполучення “*startling islands of blue*” є метафорою «синців», при перекладі був використаний прямі відповідники з опущенням прикметника “*startling*”.

*“The woman’s black hair, matted stiff with blood, stuck out like porcupine quills from a face the color of **blue-veined marble. Her lips were parted, as though frozen in mid-utterance. The blood had already been washed off the body, and her wounds gaped in purplish rents on the gray canvas of skin.**”* [18] – «Сплутане чорне волосся жінки позлипалося від крові і стирчало, ніби голки дикобраза, навколо її **обличчя кольору голубого мрамору. Губи були напіввідкриті, наче застигли саме тієї миті, коли вона намагалася щось сказати. Кров уже змили з її тіла, і рани заяяли рожевуватими прорізами на сірому полотнищі шкіри.**» [17, с. 7] – проаналізувавши

наведений приклад, варто зазначити, що порівняння *“lips were parted, as though frozen in mid-utterance”* є метафорою до останнього подиху жертви перед смертю, такий собі подих свободи, звільнення від страждань, коли смерть стає спасінням. Метафори *“a face the color of blue-veined marble”* та *“the gray canvas of skin”* стають ознаками того, що жінка померла, а її тіло це бездиханний труп.

При перекладі романів метафори легко відтворюються українською мовою із застосуванням класичних способів. Так, більшість метафор перекладається традиційним відповідником (*the blackness and the cold – цей холод і чорноту і т.д.*), рідше – через заміну, додавання (*dizzying – аж голова наморочиться*), вилучення (*lips are the blue of a bruise – губи її посиніли і т.д.*). В ході аналізу перекладу роману було виявлено тенденцію спрощення перекладу метафор: заміну з частковою втратою змісту, закладеного автором, або їх повного вилучення у тих випадках, коли перекладач не зміг підібрати гідний авторській метафорі еквівалент у рідній мові.

4. Риторичні фігури (це засоби вираження мови, які посилюють увагу читача до певного виразу [7,38]). Аналіз риторичних фігур як лінгвостилістичних засобів скоріше зумовлено їх роллю у структурно-композиційному аспекті створення трилера. Риторичні фігури це невід’ємна частина досліджуваного нами жанру, вони допомагають рухатись в сторону розгадки головного питання твору і паралельно розуміти хід думок того, чи іншого героя. В загальному, близько 68-ти фрагментів містять в собі риторичні фігури, найчастіші з них – риторичні запитання та звернення:

“What were you doing during that time? Putting your tools away? Packing your prize in a jar? Or did you merely stand here, enjoying the view?” [18] – **«Що ти робив у цей час? Збирав свої інструменти? Клав до банки свій трофей? Чи просто стояв там, насолоджувався видовищем?»** [17, с. 17] – головне риторичне питання звернене до Хірурга відображене у фразі *“What were you doing during that time?”*, усі подальші риторичні питання *“Putting your tools away? Packing your prize in a jar? Or did you merely stand here, enjoying the view?”* – уточнюючі, це лише домисли детектива на шляху до розуміння логіки злочинця. При перекладі риторичних питань складнощів не виникає, головним пріоритетом є відображення суті у перекладі, зазвичай переклад риторичних фігур прямий.

“You crouch on the fire escape, sweating in your dark clothes, staring into this bathroom...She doesn’t hear the scratch of your putty knife as you pry open the screen.”

[18] – *«Ти присів біля пожежної драбини, стікаючи потом у своїй темній одежі, і розглядаєш ванну крізь вікно...Вона не чує, як ти шкряботиш шпателем, відчіпляючи москітну сітку.»* [17, с. 4] – у цих прикладах чітко видно один з прийомів риторичних фігур, а саме риторичне ствердження, зазвичай воно використовується для зображення беззаперечного факту, або ствердження, що було наведене автором.

“And when it was done, when her agonal struggles had ceased, you left us a calling card. You neatly folded the victim’s nightshirt, and you left it on the dresser. Why? Is it some twisted sign of respect for the woman you’ve just slaughtered? Or is it your way of mocking us? Your way of telling us that you are in control?” [18] – *«Коли все закінчилося, коли вицухли її передсмертні муки, ти залишив нам свою візитку. Ти акуратно склав нічну сорочку жертви і залишив її на комоді. Чому? Це якийсь збочений вияв поваги до жінки, яку ти щойно зарівав? Чи це в тебе такий спосіб посміятися з нас? Сказати нам, що ти тут головний?»* [17, с. 18] – наведений приклад зображує як риторичне ствердження *“And when it was done, when her agonal struggles had ceased, you left us a calling card. You neatly folded the victim’s nightshirt, and you left it on the dresser”* так і риторичні питання *“Why? Is it some twisted sign of respect for the woman you’ve just slaughtered? Or is it your way of mocking us? Your way of telling us that you are in control?”*. В цьому випадку окремо їх аналізувати неможливо, адже вони взаємозалежні. Варто також зауважити, що між риторичним питанням і зверненням не має чіткої межі, так чи інакше риторичне питання звернене до особи злочинця. При аналізі перекладу відчутних трансформацій не помічено, проте незначна синтаксична трансформація все ж відбувалася у випадку з фразою *“when her agonal struggles had ceased”*.

Риторичні звертання від героїв, які направлені на персону вбивці, можна віднести не тільки до лінгвостилістичних засобів мови, а й подивитися на це з точки зору психолінгвістики і віднести їх до жанрово-стилістичних особливостей. Риторичне звертання ніби висвітлює самокопання героя, внутрішні переживання, що властиві трилеру.

5. Ненормативна та експресивно-забарвлена лексика. Загалом, даний стилістичний засіб використано у близько 50-ти фрагментах:

“*Because I’m the one who blew that **son of a bitch** away.*” [18] – «*Бо саме я пристрелила того **бісового сина**.*» [17, с. 34] – тут ми бачимо приклад експресивно-забарвленої лексики, де до речі вираз «*son of a bitch*» з негативною конотацією було пом’якшено. А от у іншому, “*son of a bitch*” було перекладено прямим відповідником – “*I want that **son of a bitch**.*” [18] – «*Я мушу дістати того **сучого сина**.*» [17, с. 199], варто також зазначити, що була використана перекладацька трансформація для перекладу виразу “*I want...*”, який до речі в перекладі тільки збільшує нестримне бажання детектива Ріццолі затримати негідника.

“*I asked you a question, **asshole**...*” [18] – «*Я поставив тобі запитання, **виродку**...*» [17, с. 197].

“*That **asshole** really had it coming.*” [18] – «*Цей **негідник** отримав по заслугі.*» [17, с. 197].

“*No one mourns **the scum of the world**.*” [18] – «*Ніхто не буде оплакувати такого **покидька**.*» [17, с. 201].

“*Let’s remember who the **fucking bad guys** are here. Not us.*” [18] – «*Не варто забувати, хто в цій ситуації **злочинці**. Точно не ми.*» [17, с. 201] – цей приклад чудово нам демонструє контекстуальну заміну, адже за контекстом Ріццолі вживаючи фразу “*fucking bad guys*”, говорила про злочинців. Варто також зауважити, що ненормативну лексику у цьому випадку можна було не пом’якшувати задля збереження піковості діалогу.

“*Can you believe this **bitch**?*” [18] – «*Ти можеш повірити цьому **стерву**?*» [17, с. 201] – цей приклад, що між іншим був перекладений повним відповідником, чудово нам демонструє ставлення колег по цеху до детектива Ріццолі, адже вона була єдиною жінкою в їхньому колективі і мала не легкий характер, що був вимуштруваний задля протистояння чоловічому світу.

6. Використання фразеологічних або ідіоматичних словосполучень було помічене у 20-ти реченнях:

“Because I’m the one who blew that son of a bitch away.” [18] – «**Бо саме я пристрелила того бісового сина.**» [17, с. 34] – тут ми бачимо використання фразеологізму *“to blow someone away”*, що при прямому перекладі має значення «вбити когось», проте вибір перекладача є доречним та вдалим, адже за контекстом лікар Корделл саме вбила свого ката.

*“I see why you **called me back** from vacation.”* [18] – «**Я розумію тепер чому ви викликали мене з відпустки.**» [17, с. 34] – тут ми бачимо використання ідіоми *“to call someone back”*, що при прямому перекладі має значення «передзвонити», проте вибір перекладача є доречним та вдалим, адже за контекстом детектива Мура викликала на роботу.

*“Could you **fill me in on the circumstances?**”* [18] – «**Чи не могли б ви ознайомити мене з усіма обставинами?**» [17, с. 8] – тут ми бачимо використання ідіоми *“to fill someone in on something”*, що при прямому перекладі має значення «надати комусь додаткові деталі/інформацію», проте вибір перекладача є доречним та вдалим.

7. Персоніфікація є окремою формою розгорнутої метафори, коли предмет, або абстрактне поняття набуває чуттєвих рис і стає конкретним [7,38].

*“Across the city of Boston, **air conditioners rattled and dripped, and tempers were flaring.**”* [18] – «**По всьому Бостону гуркотіли кондиціонери, люди знемагали від задухи.**» [17, с. 4] – у наведеному прикладі була використана трансформація при перекладі виразу *“tempers were flaring”*, що не змінює контексту і все одно означає, що повітря було гарячим, розжареним.

*“A **rapid sinus rhythm twitched** across the cardiac monitor—the electrical pattern of a heart racing to stay ahead of Death.”* [18] – «**На моніторі уривчасто смикалася синусоїдна крива — електронне зображення серцебиття, що намагається утекти від смерті.**» [17, с. 20] – переклад було виконано з використанням прямого відповідника.

*“Though she was now sweating, **the chill** of that air-conditioned building **had settled in her bones, deep as the marrow.**”* [18] – «**Вона обливалася потом, але холод кондиціонованого приміщення пробрав її до самого мозку кісток.**» [17, с. 215].

“*There is yet more to be learned from this flimsy sheet of paper.*” [18] – «Однак цей нікудишний папірець може розказати ще більше.» [17, с. 210] – варто зазначити, що іноді персоніфікація задіяна лише в перекладі, як в цьому прикладі.

8. Професіоналізми були використані мало не в кожній ситуації, що стосувалась медичної, або ж поліцейської тематики. До прикладу деякі з них:

“*She’d located the envelope with Elena Ortiz’s case number, and now she removed a microscope slide.*” [18] – «Вона знайшла конверт з номером Елени Ортіз і вийняла з нього мікропрепарат.» [17, с. 38] – мікропрепарат це предметне скло, на якому розташовується об’єкт для вивчення під мікроскопом.

“*...he had no wish to bring any trace of the autopsy room home on his shoes..*” [18] – «...однак Мур не мав ані найменшого бажання на своїх подошвах принести додому якусь гідоту з прозекторію.» [17, с. 7] – за контекстом це місце на кшталт моргу, але в поліцейському відділку, місце, де проводять розтин тіла.

“*First the skin, then the superficial fascia, then the muscle, and finally the pelvic peritoneum.*” [18] – «Спершу шкіру, тоді поверхневу фасцію, м’язи і нарешті очеревину.» [17, с. 7] – «поверхнева фасція» (“*the superficial fascia*”) це оболонки м’язів, судин, нервів, внутрішніх органів, утворені волокнистою сполучною тканиною, а «очеревина» (“*the pelvic peritoneum*”) це серозна оболонка, що вистеляє стінки черевної порожнини й огортає в ній органи.

“*Two-oh plain catgut.*” [18] – «Кетгут 2/0..» [17, с. 11] – «кетгут» це хірургічний шов, зроблений за допомоги хірургічної нитки, виготовленої з кишок корів або овець.

“*VICAP, the Violent Criminals Apprehension Program, was a national database of homicide and assault information gathered from cases across the country.*” [18] – «ПВНЗ, Програма з відстеження насильницьких злочинів — національна база даних, яка містить інформацію про вбивства і замаху на життя з усіх кримінальних справ країни.» [17, с. 11] – програма ФБР.

“*Victim first subdued with Rohypnol...*” [18] – «Спершу жертву знерухомили рогіпнолом.» [17, с. 18] – «рогіпнол» це різновид транквілізатора.

“...the IV poles with bags of *Ringer’s lactate* hanging like...” [18] – «...висіли пакети з *лактатом Рінгера*, на підлозі валялися...» [17, с. 20] – «*лактат Рінгера*» (“*Ringer’s lactate*”) – це розчин для корекції порушень електролітного балансу, зазвичай використовується при підготовці пацієнтів до оперативного втручання та в післяопераційний період.

“Open the *laparotomy tray*.” [18] – «Підготуйте все для *лапаротомії*.» [17, с. 20] – «*лапаротомія*» (“*the laparotomy*”) – це хірургічне втручання, яке виконується з метою відкриття повного або часткового доступу до органів черевної порожнини. При перекладі була застосована генералізація.

Проаналізувавши професіоналізми, що були використані авторкою, можна зазначити, що при перекладі доцільно використовувати описовий переклад, калькування, або ж транслітерацію з додаванням відповідного перекладацького коментаря. Професіоналізми не є частиною загальноновживаної лексики і при буквальному перекладі їх суть та емоційна забарвленість можуть бути втрачені – це і є основними факторами зазначених вище перекладацьких рішень.

3.2. Лінгвостилістичні особливості роману Т. Гарріса «Сходження Ганібала» та способи їх відображення при перекладі

Трилер як різновид літератури також визначається за допомогою того, що в ньому робити, або відтворювати не обов’язково. Наприклад, автор не зобов’язаний наприкінці книги викликати у читача відчуття вдовolenості та спокою, як це наприклад буває у детективах, де фінал твору відкриває особу вбивці. Письменнику не завжди потрібно давати опис злочину, або дотримуватися якихось правил. Це може бути спокійна книга, без високого темпу розповіді та збудження, якими і різняться кримінальні повісті. Одним словом, цей жанр дає письменнику велику свободу.

«Сходження Ганібала» Томаса Гарріса це заключна частина серії історій про Ганнібала Лектера. Ставлення критиків до цієї книги доволі двояке, адже трилер містить в собі деякі розбіжності з попередньо виданими книжками. Більше того, сам автор роману спочатку відмовлявся продовжувати франшизу, та як би там не було історія була написана і видана.

Роман «Сходження Ганнібала» повертає нас назад у часі в 1944 рік. Цей трилер це початок історії Ганнібала, початок біографії інтелектуала, естета, лікаря і людожера. Роман пояснює нам як з почуття вини й любові до втрачених близьких народилася зневага героя до людства. У попередніх частинах Ганнібал був кимось на кшталт загадкового антигероя психопата і його мотивація зрозумілою не була, він просто був таким. Пріквел же відкриває нам іншу сторону історії, де ми бачимо, що пан Лектер, за всіма традиціями трилеру, має психологічну травму з дитинства.

Вагома частина книги присвячена подіям Другої світової війни. Зав'язка історії відбувається в період операції Барбаросса, коли сім'я Лектерів тікає у мисливський будиночок в лісі. Події відбуваються на території Литви. Тим часом один з загонів СС захоплюють замок Лектерів. Лектери прожили в лісі три з половиною роки гітлерівської Східної кампанії [16, с. 18]. Завдяки сімейному вчителю, пану Якову, Ганнібал отримував доволі пристойну освіту. Саме пан Яков у свій час навчив Ганнібала будувати у своїй голові палац спогадів, аби пам'ятати все. Взимку 1944-1945 років вся його родина гине в результаті бомбардування, він з молодшою сестричкою лишаються живими, та згодом на їх хижку натрапляє купка мародерів. Так починається довгий шлях від хлопчика Ганнібала з безкінечною любов'ю в серці, до Ганнібала, який має помститися за свою родину, який ненавидить все людство.

Окремо варто зазначити, що за всіма правилами трилеру головний герой був введений з перших сторінок, проте тут проблемою головного героя є не те, чому він має протистояти, а скоріше його ментальні і внутрішні проблеми, які як сніжний ком збирались в його розумі, якщо це ідентифікувати як проблему, то головним протистоянням трилеру є Ганнібал проти всього людства. В контексті опису подій або простору, варто також зазначити, що Томас Гарріс не скупий на повноцінність деталізації, що виділена епітетами *“a crude shelter into a comfortable forest retreat, half-timbered with a steep roof”*, *“a small barn containing two stalls”*, *“a Victorian privy with gingerbread carvings”* мало не з перших сторінок автор занурює читача в атмосферу сюжету, все це приклад деталізованого опису мисливської хижі, де мали переховуватися Лектери: *“The hunting lodge had evolved over three hundred years from a crude shelter into a comfortable forest retreat, half-timbered with a steep roof to shed*

the snow. There was a small barn containing two stalls and a bunkhouse and, behind the lodge, a Victorian privy with gingerbread carvings, its roof just visible over the screening hedge.” [19]. Відзначити також варто пролог трилеру як найкращу метафору всього твору, де Томас Гарріс зобразив пам’ять і розум Ганнібала, як неосяжний палац з безліччю закутків і сховок, що майорить посеред темряви його свідомості: *“The door to Dr. Hannibal Lecter's memory palace is in the darkness at the center of his mind and it has a latch that can be found by touch alone. This curious portal opens on immense and well-lit spaces, early baroque, and corridors and chambers rivaling in number those of the Topkapi Museum...”* [19].

Не зважаючи на використання банального літературного прийому – обґрунтування звірств Ганнібала як наслідків дитячої травми на фоні подій Другої світової війни, автору вдалося позбавити героя банальності. Як літературний персонаж, Ганнібал не є уособленням позбавленого розуму та адекватності психопата. Адже будь на місці маленького, юного Ганнібала хтось інший ми б просто отримали б божевільного. Але під впливом Східної культури, ми отримуємо людину, що рішуче налаштована діяти. Як було зазначено вище, у цьому трилері Ганнібал постає героєм, він не викликає в свідомості читача відрази, йому не приписують смертний вирок, його розуміють.

Як було вже зазначено, читачі відчують кожен момент абстрактного в історії, особливо ті, що зосереджені навколо ефекту відчуття невизначеності. Автори замикають читачів в їх уявному світі, використовуючи уявні реквізити, такі як пряма цитата і фон історії. [14, с.249]. Наприклад, в романі Томаса, крім детального опису оточуючих предметів, що допомагає нам стовідсотково візуалізувати простір, описані ще й запахи, які роблять уявну картинку простору об’ємною: *“It was here that the change in the castle's smell struck Hannibal most. Instead of lemon-oil furniture polish and perfume there was the cold stink of piss in the fireplace.”* [19].

Темп розвитку історії займає важливу нішу в розповіді та впливає на читацький досвід людини. Ефективне використання темпу може і змусити читача відчувати максимальне напруження, і дати перепочинок доти поки викрут сюжету не буде зрозумілим. Найбільш цікаві історії містять послідовність викладу подій, розвиток

якої відбувається з різною швидкістю, таким чином, читач постійно втягнутий в процес і може бути повторно залученим навіть після обговорення сторонніх сюжетних твістів [64]. Наприклад, твір «Сходження Ганнібала» Томаса Гарріса структурний, він розбитий на чіткі часові проміжки, які окреслюються чіткими темпоральними ідентифікаторами – роками.

Іноді назва «трилер» використовується для того, щоб іменувати так будь-яку літературу, яка надає читачу емоційне тремтіння і живий виклад подій, до прикладу, не зважаючи на те, що структура історії про Ганнібала біографічна, розвиток події і опис ключових моментів не є сухим викладом фактів. Трилер – це окремий вид літератури, а його творці вважають себе окремою групою письменників. Тома Гарріс як автор трилерів ставить на меті собі інші цілі, і по іншому працює. Можна вважати, що на меті у Томас стояло завдання нагадати нам, що неважко стати монстром, коли навколо тебе самі лише монстри.

Центральний конфлікт в епізоді з ефектом відчуття невизначеності зазвичай зображують доволі стисло, без складних описів, які, в свою чергу, притаманні іншим епізодам. Структура речення і його забарвлення також сприяють напруженій атмосфері в сюжеті історії. Розглядаючи аспект зображувальних засобів, номінативні речення використовуються переважно на додаток до перерахування, вставних слів і емфатичних конструкцій. До прикладу використання емфатичних конструкцій: “...*but wanted her bracelet back, and was not satisfied until it was on her arm again.*”, “*They could not make out the stripes until they were close.*” [19]. Використання окличних, питальних та неповних речень, часто з великої букви, передає емоційний стан того чи іншого персонажу. Таким чином, автор встановлює тісний контакт з персонажем і читач відчуває занепокоєння і хвилювання водночас з головним героєм. Наприклад, “*No response.*” чи “*Absolutely.*” [19], або “*Seeing that, can I use it to keep from thinking about her in the bath at the chateau so long ago, her face and breasts like water flowers? Like the pink and cream lilies on the moat? Can I?*” [19].

Стилістичні прийоми також сприяють створенню емоційної напруги в психологічних трилерах, за для цього автори вводять опис персонажа, або природи, наприклад, опис леді Мурасакі зі спогадів Ганнібала і використання метафори: “*The*

images came to him in order: gloss of a handsome crow drinking from the rainspout, gloss of Lady Murasaki's hair." [19], або враження Ганнібала від Нотр-Даму виражене метафоричним ототожненням Нотр-Даму з величезним павуком: "*Seen from the east, Notre Dame was like a great spider with its flying-buttress legs and the many eyes of its round windows. Hannibal could see the stone spider-cathedral scuttling around town in the darkness, grabbing the odd train from the Gare d'Orsay like a worm for its delectation or, better, spotting a nutritious police inspector coming out of his headquarters on the Quai des Orfevres, an easy pounce away.*" [19], або опис місцевості Парижу без використання лінгвостилістичних засобів: "*He went out into the night, uncomfortable in his stride for the first block or two, and emerged from the narrow streets of the Marais to cross the Pont Louis Phillippe with the Seine sliding under the bridge and the bridge touched by the moon.*" [19].

Постановка наукової проблеми нашого дослідження та її значення полягає в усвідомленні важливості правильного перекладу художньої літератури в стилістичному аспекті. Так, як прогресує художня мовна майстерність перекладу, зростають і вимоги до нього, з'являються нові аспекти для досліджень та нові критерії оцінки перекладу. При перекладі увага звертається не тільки на те, чи була отримана загальна змістова відповідність оригіналові, а й як досягається ця відповідність, якими засобами мови. Виходячи з цього великої ваги набуває стильова диференціація сучасної мови і стилістична кваліфікація усіх мовних засобів, які розростаються в мові перекладу.

Використання виражальних засобів популяризується, щоб зробити текст образним і яскравим, щоб вплинути на емоції читача. Цієї мети можна досягнути, вживаючи лексичні образні засоби і стилістичні прийоми, а також шляхом особливого поєднання фраз і речень.

Особливість лінгвостилістичних засобів трилеру обумовлена відповідною мовною виразністю і яскравістю висловлювань. Вони досягаються не тільки за рахунок експресивно-стилістичних та оціночно-стилістичних компонентів, а й за рахунок того, що слова і словосполучення можуть набувати переносні значення, тобто ставати тропами, або входити до складу стилістичних фігур, які зумовлюють

створення повноцінної картини характеру героя, події і т.п.. Для створення цілісного психологічного антуражу трилера, яке вплине на свідомість і торкнеться таємних страхів та секретів читача, використовуються різноманітні лінгвостилістичні засоби, наприклад, епітет, метафора, метонімія, оксюморон та інші [29, с. 371-372].

Проаналізувавши лексичні засоби у творах, ми виявили, що найчастіше автор використовує лінгвостилістичні засоби для опису трьох категорій: опису головних, або другорядних героїв, опису ситуації, або події, яка сталася в минулому, або відбувається зараз, та для опису місцевості. Тим самим, щоб виразити сутність та надати емоційну характеристику героям і передати атмосферу ситуації, підкреслити напруженість настрою сюжету.

Методом суцільної вибірки ми виявили наступні кількісні значення способів відображення лінгвостилістичних особливостей трилеру, а саме:

1. Епітети (художнє означення предмета або події, що допомагає виразити сутність та надає емоційну характеристику. Також це поетичне та образне зображення. Епітети можуть бути як іменниками, прикметниками, так і прислівниками). Загалом, використання епітетів помічено у 62-ох фрагментах:

*“In his time in the orphanage, seeing his **house violated, everything stolen, confiscated, abused, he had not looked here.**”* [19] – «За весь час у сиротинці, бачачи, як **гвалтують його дім, розкрадають, конфісковують, опоганюють майно, це вперше він зазирнув сюди.**» [16, с. 42] – епітети були відтворені дієсловами.

*“...feeling Lady Murasaki's **quick glance** even in the darkness of the loggia.”* [19] – «відчувши на собі **погляд** леді Мурасакі навіть у темряві під балконом.» [17, с. 208] – у цьому прикладі ми також можемо помітити використання інтенсифікатору, в даному випадку *“even”*, і прислівника *“quick”* для позначення побіжно кинутого погляду, який при перекладі було випущено. Для збільшення експресивності використовуються деякі інтенсифікатори (*all, ever, even, quite, really, absolutely, so*).

*“Part of what he did at Kolnas' cafe was **unpleasant to remember: It was difficult to spare Kolnas' life even for that short time, and distasteful to allow him to speak.**”* [19] – «...Дещо з того, що він зробив у Кольнаса в кафе, **неприємно згадувати. Важко** було дарувати йому життя, навіть на такий **короткий термін, а ще несмак** — дозволив

йому балакати.» [16, с. 210] – ми помітили в цьому прикладі, ще один випадок використання інтенсифікатора “even”, що був відтворений відповідником. Крім того, варто відмітити перекладацьку трансформацію у випадку з прикметником “distasteful”, відтворений він іменником «несмак», адже в українській прикметникового відповідника немає.

“Vladis Grutas' houseboat was **wonderfully quiet** as it motored southward sending a **soft ripple** against the sides of the canal, cows asleep in the fields on both sides.” [19] – «Самохідна баржа Владіса Грутаса **напрочуд спокійно, тихо** рухалася на південь, нестячи **м'якими брижами** береги каналу, пообіч якого на лугах куняли корови.» [16, с. 208] – у цьому прикладі прислівник “wonderfully” виступає інтенсифікатором, адже посилює значення епітета “quiet”. При перекладі був вдало підібраний відповідник «напрочуд спокійно».

“Waiting as the canal boat came, **slowly-slowly.**” [19] – «Він чекає, а баржа підпливає, **повільно-повільно.**» [16, с. 208] – у цьому прикладі прислівник “slowly-slowly” перекладено повним відповідником «повільно-повільно».

“Grutas was a **slight figure, dirty blond, in civilian clothes, with eyes so pale and blue** they looked like discs of the empty sky.” [19] – «Грутас був **сухоребрим білявчиком** у цивільному одязі, мав **бруднуватою кольору волосся й голубі очі, бліді, ніби дві плями порожнього неба.**» [16, с. 11] – у цьому прикладі також наявне використання інтенсифікатора “so”, який ніби посилює блідість очей Грутаса. Можна помітити, що в оригіналі колір волосся чоловіка описується простою фразою “dirty blond”, тоді ж як в перекладі була використана генералізація – чоловік був «білявчиком і мав бруднуватою кольору волосся».

“Madame, these are **so superlative** I would not allow the sun to touch them.” [19] – «Мадам, пагони **такі пречудові**, що я не міг дозволити сонцю їх торкнутися.» [16, с. 67] – варто зазначити, що при перекладі було задіяне додавання уточнюючого іменника «пагони», а їх характеристику також було передано з використанням інтенсифікатора “so”.

“A **squirrelly-looking man** said, “That wasn't me.” [19] – «Якийсь **смиканий чоловічок** проголосив: «Це не я.»» [16, с. 62] – переклад з використанням

конкретизації, була обрана певна характеристика білки, а саме непосидючість – смиканість.

“...you'll *bleed out fast. It won't hurt so long.*” [19] – «...і тоді кров витече швидко. Болітиме недовго.» [16, с. 62].

“...to stand out in his neck - *an eminently injectable head.*” [19] – «Ця голова напрочуд придатна для ін'єкцій.» [16, с. 50] – цей приклад показує перекладацьку трансформацію, адже вираз “*an eminently injectable head*” було відтворено окремим еліптичним реченням.

“*This is a whorehouse piano. I don't want it.*” [19] – «Це піаніно для борделю. Мені таке не треба.» [16, с. 170] – при перекладі епітет було опущено, при збереженні виразу “*whorehouse piano*” була б потреба у використанні авторського неологізма або евфемізма.

При перекладі епітетів, яких найбільше у творах, ми помітили такі тенденції перекладу: відтворення епітетів в якості прикметників (“*a slight figure*” – «сухоребрый», “*so superlative*” – «такі пречудові»); за допомогою описового перекладу (“*an eminently injectable head*” – «голова напрочуд придатна для ін'єкцій», “*a whorehouse piano*” – «піаніно для борделю»); переклад в якості прислівників (“*slowly-slowly*” – «повільно-повільно»); відтворені як дієслово (“*his house violated, everything stolen, confiscated, abused*” – «твалтують його дім, розкрадають, конфісковують, опоганують майно»); переклад в якості іменника (“*distasteful*” – «несмак»).

2. Порівняння (словесний вираз зіставлення двох схожих у якійсь характеристиці предметів або явищ із метою визначення певних рис одного з них через порівняння з іншим). Загалом порівняння помічені у 85-ти фрагментах:

– в наведених прикладах порівняння відображені як прості, створені за допомогою сполучників, загальноновживані експресивно-виражальні засоби. Вони демонструють явище неметафоричних порівнянь, асоціації в яких є прямими та простими, вони не відходять далеко від явища і ґрунтуються на буквальных, прямих ознаках:

“*WHEN THE EASTERN FRONT collapsed, the Russian Army rolled like lava across Eastern Europe, leaving...*” [19] – «Коли Східний фронт затріщав по швах, російська армія лавою покотилася Східною Європою, залишаючи...» [16, с. 23];

“*...her face and breasts like water flowers? Like the pink and cream lilies on the moat?*” [19] – «...про її обличчя й груди, мов квіти на воді? Наче рожево-кремові лілії на поверхні замкового рову?» [16, с. 120];

“*In the sun, the short red hairs and whiskers on Kolnas' face gleamed like hog bristles.*” [19] – «Коротке руде волосся на голові й бакенбарди на обличчі Кольнаса блищали на сонці, мов кабаняча щетина.» [16, с. 154];

“*He left the room, Milko bumping against the lid like a lobster in a pot.*” [19] – «Ганнібал залишив кімнату, де Мілко бився об ляду, мов лобстер об кришку каструлі.» [17, с. 184].

“*Grutas was a slight figure, dirty blond, in civilian clothes, with eyes so pale and blue they looked like discs of the empty sky.*” [19] – «Грутас був сухоребрим білявчиком у цивільному одязі, мав бруднуватого кольору волосся й голубі очі, бліді, ніби дві плями порожнього неба.» [16, с. 11] – цей приклад демонструє метафоричне порівняння.

“*The dark windows watched him like the sockets of the gibbon skull.*” [19] – «Темні вікна дивилися, як очниці черепа гібона.» [16, с. 130] – цей приклад демонструє метафоричне порівняння.

3. Метафора (літературний засіб який включає навмисне використання слів у їхньому не прямому значенні, досліджуючи той, чи інший літературний твір ми можемо помітити метафори трьох типів: стерті; образні, загальнономовні метафори; та індивідуально-авторські образні метафори). Близько 57-ти фрагментів включають в себе метафору:

“*Seen from the east, Notre Dame was like a great spider with its flying-buttress legs and the many eyes of its round windows. Hannibal could see the stone spider-cathedral scuttling around town in the darkness, grabbing the odd train from the Gare d'Orsay like a worm for its delectation or, better, spotting a nutritious police inspector coming out of his headquarters on the Quai des Orfevres, an easy pounce away.*” [19] – «Якщо дивитися на Нотр-Дам зі східного боку, він скидається на величезного павука з лапами-

контрфорсами й круглими очима-вікнами. Ганнібал уявляв собі, як кам'яний храм сновигає вкритим темрявою містом, уловивши пізній поїзд за вокзалом д'Орсе, ласує ним, мов черв'яком, а ще краще — хапає кігтями поживного інспектора, коли той виходить зі своєї контори на набережній Орфевр.» [16, с. 120] – приклад є наглядними зразком метафори, варто зазначити, що при відтворення цього стилістичного засобу і всіх літературних зворотів, сенс не було втрачено, що свідчить про вдало підібрані еквіваленти, лише граматичну структуру було дещо трансформовано, щоб конструкція речення залишилась зрозумілою читачу.

“It was very dark.” [19] – «Кругом глуха нітьма.» [16, с. 120] – приклад є одним з широковживаних різновидів метафори – персоніфікації, варто зазначити, що в оригіналі це був епітет, який при перекладі став метафорою.

“The conversations around Hannibal took on a swoony sound as he looked at Kolnas, and dark motes swarmed in his vision.” [19] – «Розмови навкруг Ганнібала сплелися в один безтямний звук, він задивився на Кольнаса, і темні мушки заройлися перед його очима.» [16, с. 120] – приклад є наглядними зразком емоційного стану Ганнібала, його ставлення до пана Кольнаса. Метафора була перекладена буквально, без втрати змісту.

“Tiny music, the windows covered with blankets as night fell and the black wings of the forest closed around them.” [19] – «Тихесенька музика, вікна затулені ковдрами. Спадала ніч, і чорні крила лісу зімкнулися довкола.» [16, с. 18] – метафора *“the black wings of the forest”* вказує на величність лісу вночі, коли верхівки та гілля дерев втрачають свою чіткість і виглядають як крила величезного птаха, що огортають все довкола.

При перекладі романів метафори легко відтворюються українською мовою із застосуванням класичних способів: традиційним відповідником, рідше – через заміну, додавання, вилучення.

4. Риторичні фігури (це засоби вираження мови, які посилюють увагу читача до певного виразу). В загальному, близько 79-ти фрагментів містять в собі риторичні фігури, найчастіші з них – риторичні запитання та звернення:

“*Seeing that, can I use it to keep from thinking about her in the bath at the chateau so long ago, her face and breasts like water flowers? Like the pink and cream lilies on the moat? Can I?.*” [19] – «*Маючи таке перед очима, хіба я можу заборонити собі думати про неї в лазні, давно-давно це було в шато, про її обличчя й груди, мов квіти на воді? Наче рожево-кремові лілії на поверхні замкового рову? Хіба я можу?*» [17, с. 50].

“*...to stand out in his neck-an eminently injectable head.*” [19] – «*Ця голова напрочуд придатна для ін’єкцій.*» [16, с. 50] – тут риторична фігура була відтворена лише при перекладі.

Риторичні звертання від героїв, які направлені на власну персону, ніби висвітлюють самокопання героя, це ніби ідентифікатор його майбутніх планів, що властиве психологічному трилеру. Іноді риторичне ствердження, зазвичай воно використовується для зображення беззаперечного факту, або ствердження, що було наведене автором.

5. Ненормативна та експресивно-зabarвлена лексика. Загалом, даний стилістичний засіб використано у близько 45-ти фрагментах):

“*A few words of Russian graffiti were on the walls. **FUCK THE FIVE-YEAR PLAN and CAPTAIN GRENKO HAS A BIG ASSHOLE.***” [19] – «*На стінах кілька графіті російською: «п’ятилетку **нахуй**» та «капітан Саенко **большая жопа**».*» [16, с. 130].

“*Shut up! Shut up! Get up you **little fuck!***” [19] – «*Замовкни! Замовкни! Вставай, ти, **виродок!***» [16, с. 42].

“*It can blow your **fucking brains** out too.*” [19] – «*Твій мозок теж **нахер розлетиться** вщент.*» [16, с. 14] – тут можна помітити перекладацьку трансформацію, де прикметник “*fucking*” перекладено прислівником, що відноситься до дієслова.

“*They can tell you about their **sad fucking lives**, in Albanian, Grentz.*” [19] – «*Вони можуть по-албанському розповісти тобі, Гренце, про їхнє **сумне життя**.*» [16, с. 30] – тут можна помітити, що прикметник “*fucking*” випущено при перекладі, що в цілому не змінює суті, але експресивності він би додав, адже СС-ці не були скупими на грубощі.

“*Merde*(фр.). *Tell the young fucker I'll see the dope and rub it on my gums first before I sign.*” [19] – «*До сраки. Передайте юному мудаку, що я поставлю свій підпис тільки після того, як побачу й покуштую снадійне.*» [16, с. 30].

“*Monsieur Ferrat says, Fuck my relatives. They hold out their hand and I'll shit in it.*” [19] – «*Нахер тух родичів, хай вони простягнуть руку, а я в неї насеру!*» [16, с. 130].

“*Scheisskopf, you should have come out with the rest of us.*” [19] – «*Шайсскопф, треба було тобі вибиратись звідти разом з усіма нами.*» [17, с. 181] – ми помітили, що перекладач часто, у випадках з німецькою руганню, не перекладає її, а лише авторський коментар, до прикладу, “*scheisskopf*” – це дурноголовий. Важко оцінити доречність такого рішення, але подібні німецькомовні вкраплення від СС-ців лише додають атмосферності твору.

6. Персоніфікація є окремою формою розгорнутої метафори, коли предмет, або абстрактне поняття набуває чуттєвих рис і стає конкретним [7,38].

“*Hannibal looked at the lodge and the lodge looked back.*” [19] – «*Ганнібал поглянув на будинок, а будинок поглянув на нього.*» [16, с. 120] – приклад є наглядними зразком одного з широковживаних різновидів метафори – персоніфікації.

“*Russian fighter-bombers bombed and strafed the columns. Big Ilyushin bombers out of Russia pounded the columns through heavy flak from the anti-aircraft guns mounted on the trains.*” [19] – «*Російські штурмові винищувачі атакували колони з низьких висот. Великі бомбардувальники Ільюшина проривалися до шляхів крізь щільний вогонь встановлених на поїздах зеніток.*» [16, с. 18] – у цьому прикладі помітне використання генералізації при перекладі, дієслова “*bombed and strafed*” були відтворені одним спільним поняттям «атакувати».

“*Tiny music, the windows covered with blankets as night fell...*” [19] – «*Тихесенька музика, вікна затулені ковдрами. Снадала ніч, і...*» [16, с. 18].

“*Tears stood in Count Lecter's eyes as he listened to Berndt.*” [19] – «*Граф Лектер слухав Берндта, і сльози стояли йому в очах.*» [16, с. 19].

7. Евфемізми при перекладі були помічені у 45-ти реченнях:

“*Hannibal 's father had one salient emotion-curiosity.*” [19] – «*Батько Ганнібала мав одну характерну рису — допитливість.*» [16, с. 19].

“*Hannibal moved across the stone floor, into the vodka-and-onion aura of the cook's assistant, and came close behind him.*” [19] – «*Ганнібал стулив на кам'яну долівку і потрапив в атмосферу горілки з цибулею, що огортала куховара, до нього він наблизився зі спини.*» [16, с. 42] – приклад того, як поняття «перегар», замінюється сталою фразою “*the vodka-and-onion aura*”.

Доцільно зазначити, що переклад евфемізмів багато в чому залежить від контексту, національної складової, що впливає на використання того, чи іншого евфемізму. Адже, є загально прийняті вирази, які навіть при дослівному перекладі зберігають свою суть, в той же час як існують вирази, які при перекладі, наприклад, можуть бути не політкоректними.

8. Використання фразеологічних або ідіоматичних словосполучень було помічене у 13-ти реченнях:

“*...you'll bleed out fast. It won't hurt so long.*” [19] – «*...і тоді кров витече швидко. Болітиме недовго.*» [16, с. 62] – тут ми бачимо використання фразеологізму “*to bleed out*”, що при прямому перекладі має значення «*стікати кров'ю*» або «*померти через втрату крові*», проте вибір перекладача є доречним та вдалим, адже за контекстом Ганнібалу перерізатимуть горлянку.

“*He laughed when the woman captive flinched away.*” [19] – «*Жінка-рабіння перелякано здригнулася, і Грутас розреготався.*» [17, с. 194] – тут ми бачимо використання фразеологізму “*to flinch away*”, що при прямому перекладі має значення «*здрігнутися з переляку/ від болі*» або «*відскочити*», вибір перекладача є вдалим, так само і доречним є використання прислівника «*перелякано*».

“*Hannibal cut Lady Murasaki's arms free and she jerked the stiletto out of the back of the chair to cut free her ankles and moved into the corner beside the door.*” [19] – «*Ганнібал розрізав пута на руках леді Мурасаки, і вона одразу вирвала стилет зі спинки стільця, сама перерізала собі мотузки на ногах і відійшла, вставши в кутку поряд із дверима.*» [17, с. 194] – тут ми бачимо використання ідіоми “*to jerk something*

out of something”, що при прямому перекладі має значення «*витягнути*» або «*вирвати*».

Висновки до підрозділів 3.1. та 3.2.

У висновку можна зазначити, що лінгвостилістичний аспект створення тексту є одним з найважливіших питань сучасної лінгвістики. Загальновідомим фактом є те, що створення ефекту відчуття невизначеності через використання лексичних зворотів, метафор, гіпербол, епітетів, алюзій, риторичних звернень, рефренів та порівнянь – це поширений синтаксичний стилістичний прийом в кримінальних розповідях і трилерах.

Особливість лінгвостилістичних засобів трилеру обумовлена відповідною мовною виразністю і яскравістю висловлювань. Вони досягаються не тільки за рахунок експресивно-стилістичних та оціночно-стилістичних компонентів, а й за рахунок того, що слова і словосполучення можуть набувати переносні значення, тобто ставати тропами, або входити до складу стилістичних фігур, які зумовлюють створення повноцінної картини характеру героя, події і т.п..

Автор намагаючись надати виразності та своєрідності своєму мовленню, використовує будь-які лінгвостилістичні засоби, починаючи від найпоширеніших у літературі епітетів, закінчуючи евфемізмами та okazіоналізмами. Розуміння психологічного стану героя, філософські дискурси, темп, структура речень і стилістичні фігури – є факторами, які часто використовуються для створення напруженої атмосфери в творах цього жанру. Для підсумків в аспекті відтворення лінгвостилістичних одиниць, ми визначилися, що в цілому оптимальними варіантами перекладу є:

- переклад повним еквівалентом з ідентичною, або подібною структурою, лексичним складом, стилістичними характеристиками, значенням або образністю;
- переклад відносним еквівалентом; варіантним відповідником, коли з кількох синонімічних одиниць вибирається одна – та, що найбільш підходяща в даному випадку;
- за допомогою вилучення;

- описовий переклад, коли передається значення англійського словосполучення без збереження образності.

3.3. Особливості відтворення лінгвостилістичних засобів крізь призму гендерних особливостей автора

Перш за все на текст літературного твору має вплив автор, гендер якого визначає більшість стилістичних особливостей конкретного тексту, але не варто випускати з поля зору і вплив перекладача як гендерної особистості. Перекладач відповідно має набір гендерних особливостей, що визначені його статтю, культурним та соціальним досвідом. Індивідуальна стилістика перекладача або перекладачки є лакмусом його або її гендерної ідентичності, що власне і проявляється у підібраних лінгвостилістичних засобах, граматичних формах, використанні експресивно забарвленої лексики (в залежності від ступеню експресивності). Таким чином визначається один з ідентифікаторів адекватності перекладу, перекладач має бути неупередженим і перш за все звертати у вагу на стиль автора, а не власні вподобання, але як би там не було текст перекладу все одно лишається синтезом гендерних особливостей як автора/авторки, так і перекладача/перекладачки. Невдалим перекладом буде той, де відбувся «конфлікт» гендерних ідентичностей, або ж їх «нагромадження» лексичних проявів.

Комов Олег Володимирович, в одній зі своїх перших статей на тему гендерного аспекту у перекладі, зазначав, що перекладознавчий аналіз неможливий без залучення гендерного виміру в процес дослідження перекладу. Національні (приналежність до певного культурного соціуму) та історичні (історичний період) фактори впливають на формування перекладу, трактування перекладу залежить від цих факторів. Глобально, національна культура, від якої залежить переклад, може мати свою гендерну маркованість. В свою чергу гендерна маркованість залежить від спрямованості національної культури, яка може бути фемінною або маскулінною. Гендерний вимір включає дослідження понять «фемінності» та «маскулінності» і їх проявів в мові оригіналу та перекладу; гендерних стереотипів оригіналу та їх відображення в перекладі; способів відтворення гендерних характеристик оригіналу

засобами мови перекладу з урахуванням історичної, національної та культурної специфіки; способів передачі образно-символічної системи.

З огляду на те, що сучасний світ втрачає свою бінарність, при перекладі варто враховувати, що світ тепер не розділяється лише на жіночий і чоловічий простори. Проте, проаналізувавши романи Тесс Геррітсен «Хірург» та Томаса Гарріса «Сходження Ганнібала» і їх українські переклади у виконанні Наталії Гоїн та Олександра Красюка відповідно, ми дійшли висновку, що все ж характерні відмінності є.

Спільною рисою стилю кожного з авторів є увага до деталей, проте навіть деталізація у творах різного характеру. Тесс Геррітсен не лише наповнює простір речами, а ще й дає їм різного забарвлення, деталізація від Тесс об'ємна, вона йде від деталей до окремих ознак, що створюють повноцінний образ. Щодо стилю Томаса, варто зазначити, що він дає чіткі деталі, його описи радше багаті на конкретику в предметності, а ніж на образність.

«Хірург» показує експресивність та емоційність жіночого художнього мовлення через використання достатньої кількості епітетів, вигуків, підсилювальних конструкцій та окличних речень, не зважаючи на те, що в творі і присутня імітація чоловічого мовлення. На нашу думку, у трилері «Хірург» імітація вдала, так як у творі акцент все ж робиться на жіночу силу і мужність, а не на чоловіче мовлення. Дослідники зазначають, що часто авторки оригіналу чи перекладу не можуть лишити емоційну складову в послідовності викладу подій, до прикладу, уривок з книги «Хірург» і його переклад виконаний Н. Гоїн: *“He kissed her, and that simple act was more intimate than any act of love could be, because it came on the heels of confession.”* [18] – «Він поцілував її, і цей маленький поцілунок був сповнений безмежного кохання, адже він був поряд навіть після її болючого зізнання.» [16, с. 218] – помітним є те, що емоційна складова оригіналу не така повна, опис радше є ознаменуванням факту почуттів, тоді ж як переклад сповнений чуттєвості моменту.

В наведеному нижче прикладі можна помітити не велику кількість епітетів в описі квартири, що властива імітуванню чоловічого мислення, коли за логікою деталі важливіші за відчуття. Вартим нашої уваги також є показник гендерної

стереотипності “*A woman’s pattern, nothing a man would choose*”, “*woman’s bathroom, from the strawberry-scented shampoo, to the box of Tampax under the sink, to the medicine cabinet crammed with cosmetics*”, але характер виділених епітетів є показником того, що автором була жінка: “*Moore looked at the wallpaper, adorned with tiny red rosebuds. A woman’s pattern, nothing a man would choose. In every way this was a woman’s bathroom, from the strawberry-scented shampoo, to the box of Tampax under the sink, to the medicine cabinet crammed with cosmetics. An aqua-eyeshadow kind of gal.*” [18].

Помітною є і любовна лінія роману між лікаркою Корделл та детективом Мур, але причиною тому є її легка недоречність, вона надто мелодраматична, а персонажі в її контексті надто жалісливі, вони спочатку сильно страждають, а потім сильно люблять. Але навіть такий прояв гендерної особливості авторки не робить трилер менш динамічним і захоплюючим. Варто віддати належне перекладачці, Наталії Гоїн, її переклад можна вважати стовідсотково адекватним, авторський стиль Геррیتсен збережено і передано з урахуванням специфіки української мови та культури.

Щодо трилеру «Сходження Ганнібала» ми помітили використання номінативних конструкцій і лексичних одиниць для вираження емоцій, вони не описуються, а скоріше просто позначаються. Поширеним також було вживання лексичних засобів, таких як просторічної або жаргонної діалектики, навіть в цих випадках використання подібних лексичних одиниць було обумовлене акцентуацією уваги мовця на певному моменті. Переклад виконаний Олександром Красюком можна вважати адекватним, він дослівний і чіткий, все ж стиль автора і сюжетні образи були забережні. Але інколи були опущені адаптаційні моменти, які могли б привернути більшу увагу читача. Варто також відзначити певну відсутність делікатності властиву перекладачу, до прикладу, уривки з книги «Сходження Ганнібала» і їх переклад виконаний О. Красюком: “*Lady Murasaki acknowledged him with a slow and graceful inclination of her head.*” [19] – «Леді Мурасакі привітала його плавним поклоном своєї граційної голови.» [17, с. 42] – в оригіналі «граційним» визначався рух леді Мураками, власне рухи або манера поведінки людини є ідентифікатором грації, а не її голова як було відтворено при перекладі; “*He kissed Lady Murasaki’s hand, not the little nod of French politesse, but kissed the back of her hand*

so that he could taste it.” [19] – «Він поцілував її руку, не кльонув галантно по-французькому, а **взасос**, так що відчув її смак.» [17, с. 42] – це додавання є недоречним і грубим, Ганнібал Лектер ніколи б в житті не дозволив собі поцілувати в «засос» зап’ястя жінки, якою він захоплювався, він би зробив це елегантно, чуттєво, як власне і було описано в оригіналі. Не зважаючи на деяку грубість у певних моментах, переклад виконаний Олександром не позбавлений витонченості і ніжності, до прикладу, *“The sleeves of her kimono whispered as she arranged flowers.”* [19] – «Вона розкладала квіти під шепіт рукавів свого кімоно.» [17, с. 56], що цілковито передає тендітність ставлення Ганнібала до леді Мурасакі.

Отже, дослідивши вплив гендерних особливостей на жанрово-стилістичні особливості трилеру та думку критиків і читачів відносно усіх чотирьох книжок, ми можемо підсумувати, що цей різновид літератури також визначається за допомогою того, що в ньому робити, або відтворювати не обов’язково. Наприклад, автор не зобов’язаний наприкінці книги викликати у читача відчуття вдовolenості та спокою, як це наприклад буває у детективах, де фінал твору відкриває особу вбивці. Письменнику не завжди потрібно давати опис злочину, або дотримуватися якихось правил. Це може бути спокійна книга, без високого темпу розповіді та збудження, якими і різняться кримінальні повісті. Одним словом, цей жанр дає письменнику та письменниці велику свободу. І знову підсумовуючи усе сказане про особливості трилеру і його перекладу можна сказати, що його ключовими елементами твору є перш за все вивчення героя і поглинаюча увагу читача історія, яка включає певне число недомовленостей і загадок та розповідається так, аби тримати читача в напрузі до останньої сторінки. А це залежить не від гендерних особливостей авторки чи автора, перекладачки чи перекладача, а від рівня ерудованості і кількості фонових знань того чи іншої, від його або її уяви.

ВИСНОВКИ

1. Дослідження твору певного жанру літератури включає аналіз його позиції в контексті масової літератури, адже це є однією з категорій формування його особливостей. Ми зробили висновок, що трилер в межах масової літератури викликає неоднозначні відгуки критиків. Негативна позиція щодо цього питання викликана страхом літературознавців і науковців до деградації суспільства, адже, за стереотипом, масова література прирівнюється до бульварних романів, які нібито і мову не збагачують, і духовно-морального розвитку не несуть. Розмір та розмаїття жанру трилера ускладнює процес ідентифікації визначення його як поняття, адже як було вже зазначено жанр поєднує в собі елементи саспенсу, пригодницького роману та загадкової (містичної) новели.

Популярність трилеру обумовлена його характерною рисою – амбівалентністю, що означає композиційно-сміслову двоякість, мета якої полягає у подвійній специфіці сприйняття, де одна з ліній – лінія злочину, що будується за законами драми та обумовлена причинно-наслідковим зв'язком, а друга – лінія викриття, розгадки проблеми, яка конструюється як ребус, і має вигляд гри.

Трилер є найсучаснішим і найбільш постмодерністським літературним жанром в тому сенсі, що його основні характеристики і його розвиток в американській культурі демонструє те, як сучасний період відрізнявся від попереднього, і як постмодерністський період піддавав сумніву цей жанр.

2. Коли мова йде про аспект жанрово-стилістичних особливостей конкретно досліджуваного нами жанру, ми обумовлюємо, що трилер – це протиріччя, самопогоджений жанр. Трилери визначаються не тематикою, а підходом до неї. Тоді, в свою чергу, характерними жанрово-стилістичними рисами є:

- Серійні вбивці, фальшиві протагоністи, психотичні антагоністи, що переслідують головного героя і які часто є (або щонайменше здаються) недоступними закону;
- Очевидна небезпека, наявність якої викликає додаткові емоції, приносить відчуття присутності містичного, а іноді змушує задуматися про злам «п'ятої стіни».

- Наявність акта помсти, критичних сцен, що зображають психологічні катування, плутаючи свідомість розповіді. При цьому події темного, негативного характеру мають бути висвітлені у всіх властивих їм барвах задля того, щоб читач мало не відчув це на собі.

- У перших главах читачі знайомляться з ключовими героями, які відразу ж втягнуті у боротьбу зі злочинцем, у його пошуки, перемовини з терористами і т.д.; у трилері герой повинен зірвати плани ворога, а не розкривати злочин, який уже стався.

- Нав'язливе слідування ідеям або розслідування зазвичай невирішених випадків, тяжке психологічне захворювання, травма, або втрата пам'яті у героя.

- В той час як таємниця вбивства була б зіпсована передчасним розкриттям особи вбивці у типовому детективі, у трилері особа вбивці або іншого лиходія, як правило, відома весь час.

Дослідивши варіативність жанру трилер ми резюмуємо, що вагома частина нещодавно виданих трилерів включають та ілюструють більше ніж одну з вище згаданих рис, або так званих мотивів. Однією з головних задач трилера є створення напруги у того, хто сприймає текст, за якою мусить наступити розрядка, «звільнення», власне, цьому сприяють відповідні лінгвостилістичні засоби, за часту епітети, так би мовити, позитивного характеру. Але для того, щоб кожен з використаних засобів створив потрібний ефект, вони повинні бути поміщені у відповідно структуроване полотно, яке виступатиме обрамленням твору.

Підбиваючи підсумки нашого дослідження і відповідаючи на поставлене попередньо нами завдання, ми перевірили і впевнилися в тому, що характерними рисами особливостей трилеру є:

- На перших сторінках, власне у пролозі, відбувається щось надзвичайне, наприклад, небезпечний злочинець тікає з в'язниці, або у підвалі старого будинку діти знаходять особистий щоденник власниці, яка зникла минулого тижня. Тобто має бути конфлікт з буденністю.

- У перших главах відразу наявна експозиція та зав'язка сюжету. Читач знайомиться з ключовими героями, які відразу ж поринають у пошуки злочинця,

перемовини з терористами і т.д. В експозиції наведена характеристика головних героїв та їх місце в контексті сюжету трилера до початку дії, до зав'язки.

- В процесі розвитку сюжету до основних дійових осіб додаються другорядні – пересічні незнайомці, старі друзі або кохані, родичі, колеги, просто помічних і т.д..

- Протагоністи долають всі можливі перепони, намагаючись знайти і подолати зло, проте кожного разу зазнають невдачі. Зазвичай здається, що перемога залишиться в руках антагоніста аж поки не прийде час розв'язки.

- Кульмінація відбувається буквально на останніх сторінках книжки. Це найвища точка конфлікту, коли протиріччя сягає найвищої межі і виражається в надзвичайно гострій формі. Добро перемагає, усі загадки пояснюються і, можливо, автор лишає затравку на наступну частину трилеру.

- Побудова трилерів зазвичай починається з несподіваних точок, рухаючись то вперед, то назад, і зосереджуються на одній події з життя героя(їв), саме це і є основним підґрунтям для створення напруги.

Композиційний стандарт свідчить про тягу трилера до одних і тих же законів побудови незалежно від стилю автора. Цей консерватизм форми пояснюється таким же консерватизмом сприйняття, схильністю споживача до звичних і знайомих стереотипів, що полегшують розуміння тексту і відповідають читацьким жанровим очікуванням.

3. Однією з головних задач трилера є створення напруги у того, хто сприймає текст, за якою мусить наступити розрядка, «звільнення», власне, цьому сприяють відповідні лінгвостилістичні засоби, за часту епітети, так би мовити, позитивного характеру, для збільшення експресивності використовуються деякі інтенсифікатори (*all, ever, even, quite, really, absolutely, so*). Напруга може мати характер емоційного збудження, що і може бути переданим, наприклад, експресивно забарвленою лексикою, але може мати і чисто інтелектуальну природу, схожу на ту, яку відчуває людина при вирішенні математичних задач, грі в шахи, що залежить від вибору елементів впливу на читача, від характеру і способу розповіді, як приклад, використання сухої, з одного боку без емоційної лексики.

Розглядаючи аспект зображувальних засобів, номінативні речення використовуються переважно на додаток до перерахування, вставних слів і емфатичних конструкцій. Використання окличних, питальних та неповних речень, часто з великої букви, передає емоційний стан того чи іншого персонажу. Так, як стилістичні прийоми сприяють створенню емоційної напруги в психологічних трилерах, автори вводять опис персонажа, або природи. Опис природи, або персонажа, його характеру прописується використовуючи різноманітні епітети та порівняння, щоб дати читачу відчуття напруження і емоційне забарвлення розвитку історії безпосередньо.

Гіпербола та метафора також поширені стилістичні засоби в психологічних трилерах. Проте, автори, як правило, можуть використовувати їх разом в одному реченні, або абзаці, на додаток, подібні речення можуть включати і епітети, і порівняння, і навіть рефрени. Задля того, щоб наштотхнути читача на свої власні висновки із тривалого сюжету, автор іноді опускає власну думку. Окрім того, щоб зробити ефект очікування більш емоційно-зарядженим, часто використовуються епітети з позитивною і негативною конотацією водночас.

4. В ході нашого дослідження ми виокремили чотири загальні проблеми перекладу трилеру:

- Співвідношення контексту автора й контексту перекладача. Критерієм тотожності, або навпаки, розбіжності обох контекстів більшість дослідників теоретичного аспекту перекладознавства виділяють міру співвідношення даних реальності й літературних даних. Письменник відштовхується від складових реального світу і свого сприйняття до створеного словами образу. Перекладач відштовхується від оригінального тексту та дійсності, що відтворена в уяві через її вторинний створений автором образ до нового образного втілення, закріпленого в тексті перекладу. Жоден переклад не може абсолютно точно передавати зміст оригіналу, оскільки мовна система приймаючої літератури має свої історико-літературні канони та нормативний побут, а це неминуче призводить до випущення певного об'єму інформації. Варто зазначити, що помітним лакмусом є і зовнішній вигляд видання трилеру.

- Проблема точної та безпомилкової передачі смислу очевидно впливає з попередньої, адже при перекладі трилеру перед перекладачем як мінімум постає проблема невідповідності смислового навантаження й стилістичної виразності слів та зворотів двох мов. Кожний структурний елемент трилеру має змусити читача відчувати потрібну емоцію, саме ту яка була закладена автором оригіналу. Крім того, не можна змінити одну складову, що має вплив на сюжет, щоб це не змінило сюжетну структуру твору. Перекладач має розшифрувати трилер таким чином, аби зрозуміти кожен смисл і образ, що був закладений автором у твір, тоді у його перекладі буде збережена образна композиція трилеру, а факт заміни буде нівелюватися, адже закладені у трилер образи були забережні хоч і відтворені іншою мовою.

- Збереження національного забарвлення і культури оригіналу в перекладах досліджуваного нами жанру. Практичне вирішення проблеми збереження національної своєрідності оригіналу пов'язане з кількістю та широтою фонових знань про життя перекладача та читача, адже використані образи та моделі життя мають бути знайомим, або щонайменше зрозумілими читачу. Тому вирішення цієї проблеми можливе лише при формуванні органічної єдності, що створена змістом й літературною формою твору з його національною обумовленістю, життям народу, що показане в образах, мовою народу, що втілює ці образи і надає їм специфічні відтінки і, звісно, ті дані, що мають читачі з фонових знань.

- Різноманітність граматичних структур та лінгвістичних елементів двох мов. Структура застосованого в тому чи іншому випадку типу речення, що саме по собі включає наявність у тексті роману номінативних, складнопідрядних, складносурядних, окличних, питальних і т.п. речень, і їх забарвлення, використання стилістичних засобів, мовних зворотів, експресивно-забарвленої лексики, які також сприяють напруженій атмосфері, що є однією з найголовніших властивостей цього жанру. Говорячи про експресивну складову, наприклад, кількість номінативних речень переважає як додаток до ввідних слів-конструкцій, або до емфатичних конструкцій, які служать для виділення того чи іншого члена речення, або для зображення контрасту між характерами героїв, чи між подіями, що впливають на розвиток сюжету психологічного трилера. Використання окличних, питальних і

неповних речень, часто з великої літери, передає емоційний стан персонажа. Помилка у перекладі на цьому етапі може коштувати втрати оригінальності стилю автора, і створює ймовірність того, що читач сприйматиме характеристику того, чи іншого героя не так, як вище згадане заклав автор трилера.

Досліджуючи проблематику перекладу, можна зробити очевидний висновок, що оригінальний твір і його переклад будуть сприйматися як два різні твори. Мистецтво перекладу є основоположним у взаємодії культур, мистецьки перекладений твір це міст у вигаданий світ, який автор помістив в рамку трилера.

5. В процесі аналізу аспекту гендерних стереотипів, ми помітили, що сучасні дослідники намагаються обґрунтувати різницю світосприйняття жінкою та чоловіком, вивчаються специфіка їхнього буття, життєвого досвіду та ментальності, які відображені у образах будь-якого літературного тексту. В свою чергу гендерні ролі на культурному рівні існують в контексті певної системи статевої символіки і стереотипів маскулінності та фемінності. Ставлення до гендерних ролей у соціумі можна назвати традиційним та усталеним, адже гендерні стереотипи були присутні на всіх етапах історичного розвитку будь-якої з культур. Також фундаментом для гендерних стереотипів є подвійні принципи соціального сприйняття вважаються.

Згідно теорії соціальних ролей, гендерні стереотипи виникають через невідповідність розподілу чоловіків та жінок на соціальні ролі як вдома, так і на роботі. Розподіл праці за статевою незалежністю існувало давно не залежно від рівня розвитку соціально-економічної структури суспільства. Жінки орієнтовані на комунікативну співпрацю, а чоловіки на комунікативне суперництво. Подібний контрастний розподіл жінок та чоловіків за соціальними ролями і висновки, які воно дає стосовно того, що представлять собою жінка та чоловік, власне і породжують гендерні стереотипні уявлення.

Головними поширювачами стереотипів можна вважати засоби масової інформації та літературу в усіх їх проявах. За використанням цих засобів, транслуються конкретні думки, ідеї, погляди та переконання, пропагуються цінності, тренди та норми життя. Будь-який художній текст це невід'ємна частина певного культурного процесу, так ми можемо зауважити, що саме кожний художній твір

відображає гендерні стереотипи відповідного історичного етапу, який диктував відповідне ставлення до письменника чоловічої статі та, часто протилежне, до жінки письменниці.

На ряду з проблемою постійної трансляції гендерних стереотипів у засобах масової інформації та у художній літературі, варто віддати належне процесу їх нівелювання у процесі сучасного соціального розвитку та переосмислення традиційних цінностей. Так як відбувається процес трансформації гендерних стереотипів, можна дійти висновку, що важливими етапами його є: а) переосмислення норм соціальної взаємодії, необхідність врівноваження соціальної неоднорідності, що є основою до змін в структурі гендерних ролей жінки та чоловіка як елементів соціуму; б) подолання біполярної моделі світу через прийняття андрогінного типу особистості; в) популяризація освіти та саморозвитку серед малозабезпеченого населення; г) трансформація соціо-нормативних ідеалів фемінного і маскулінного, звідси коригування поведінкових установок в контексті між статевої поведінки; д) поява нових гендерних ідентичностей, як результат формування нових рис в контексті гендерних характеристик особистості.

6. В процесі дослідження засобів, що впливають на створення образності в тексті, ми дійшли висновку, що мовні засоби набувають форми лінгвостилістичних засобів у тому випадку, коли вони впливають на формування стильової структури тексту (наукового, ділового, публіцистичного, розмовного художнього), яка досліджується як сукупність рис стилю. Стилістичні прийоми також сприяють створенню емоційної напруги в трилерах. Автори вводять опис персонажа, або природи, використовуючи різноманітні епітети, щоб дати читачу відчуття напруження і емоційне забарвлення розвитку історії безпосередньо. Задля того, щоб наштотхнути читача на свої власні висновки із тривалого сюжету, автор іноді опускає власну думку. Для створення цілісної атмосфери трилера, яка вплине на свідомість і торкнеться таємних страхів та секретів читача, використовуються різноманітні лінгвостилістичні засоби, наприклад, епітет, гіпербола, метафора, метонімія, оксюморон та інші. Такі стилістичні прийоми мають, як правило, явне і потаємне

значення, і вони використовуються, щоб гіперболізувати події і риси характеру героїв.

При передачі стилістичних засобів мови – порівнянь, епітетів, метафор, фразеологізмів, професіоналізмів, експресивно-забарвленої лексики – перекладачу кожного разу потрібно вирішити: чи він повністю зберігає образ, що в них було закладено попередньо, чи його варто замінити іншим. Тому оптимальними варіантами відтворення лінгвостилістичних засобів є переклад:

- повним еквівалентом з ідентичною або подібною структурою, лексичним складом, стилістичними характеристиками, значенням або образністю;
- відносним еквівалентом; варіантним відповідником, коли з кількох синонімічних одиниць вибирається одна – та, що найадекватніша в даному випадку;
- за допомогою вилучення;
- описово, коли передається значення англійського словосполучення без збереження образності.

7. Аналізуючи гендерний аспект в контексті створення і перекладу художнього тексту, ми зробили висновок, що гендерний вимір включає дослідження понять «фемінності» та «маскулінності» і їх проявів в мові оригіналу та перекладу; гендерних стереотипів оригіналу та їх відображення в перекладі; способів відтворення гендерних характеристик оригіналу засобами мови перекладу з урахуванням історичної, національної та культурної специфіки; способів передачі образно-символічної системи.

Враховуючи те, що обов'язковою особливістю трилеру в контексті лінгвостилістичного дослідження є деталізація, ми дійшли висновку, що тут може бути помітним вплив гендерних особливостей авторки та автора. Деталізованість присутня в обох творах, проте твір жіночого авторства демонструє об'ємність у наявних описах, які характеризуються використанням епітетів, метафор і порівнянь, авторка спирається на деталі і наповнює їх окремими ознаками, що створюють повноцінний образ. Щодо стилю автора, варто зазначити, що він дає чіткі деталі, його описи містять конкретику в предметності, а не образність, як і властиво чоловіку за стереотипом.

Фабула кохання, якщо конкретизувати, лінія особливих відносин між чоловіком та жінкою може бути в кожному трилері, але варто зазначити, що сюжетний акцент буде зміщено в залежності від гендеру автора. У випадку твору написаного чоловіком увага на ній акцентуватися не буде, вона скоріше буде введена як факт, або аргументація якоїсь характерної риси героя, якщо ж дослідженню підлягає доробок жінки, то вірогідно, що фабула кохання буде окремою, повноцінно розвиненою сюжетною лінією.

Враховуючи експресивність та емоційність жіночого художнього мовлення, навіть серйозні конфлікти, або події твору міститимуть романтизацію, в той час як у письменник залишатиметься послідовним і чітким, він констатуватиме факт. Крім того, у творі написаному чоловіком буде помітне використання номінативних конструкцій і лексичних одиниць для вираження емоцій, вони не описуються, а скоріше просто позначаються.

Щодо перекладу лінгвостилістичних засобів використаних у трилері, перекладач не буде замислюватися над глибинним сенсом того чи іншого уривка, навіть за наявності епітетів чи метафор, при перекладі він скоріше застосує повний відповідник, або засіб буде випущено. Перекладачка в свою чергу буде використовувати варіантний відповідник, з кількох синонімічних одиниць буде обрана одна, або ж вдасться до описового перекладу.

Підсумовуючи усе сказане про особливості трилеру і його перекладу можна сказати, що його ключовими елементами твору є перш за все вивчення героя і поглинаюча увагу читача історія, яка включає певне число недомовленостей і загадок та розповідається так, аби тримати читача в напрузі до останньої сторінки. А це залежить не від гендерних особливостей авторки чи автора, перекладачки чи перекладача, а від рівня ерудованості і кількості фонових знань того чи іншої, від його або її уяви.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

Наукові праці

1. Банникова И.А. О стилистическом контексте детектива и методах его исследования и приложения. Сборник статей ВГГЯ. Саратов, 2002. с.12-17 URL: <http://rudocs.exdat.com/docs/index-140933.html>
2. Брандес М.П. Предпереводческий анализ текста. Брандес М.П., Провоторов В.И. 3-е изд., стереотип. Москва, НВИ-ТЕЗАУРУС, 2001. с.224
3. Бреева Л. В. Лексико-стилистические трансформации при переводе. Л. В. Бреева, А.А.Бутенко. URL: <http://belpaese2000.narod.ru/Trad/trasform01.htm>
4. Герасименко Э.Н. Детектив глазами современных лингвистов. Культура народов Причерноморья. 2011. с.123-125. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/55981/39-Gerasimenko.pdf?sequence=1>
5. Душко Х., Маслова Ю., Zukow W.. Репрезентація гендерних стереотипів у художній літературі. Journal of Education, Health and Sport. 2016. URL: <http://ojs.ukw.edu.pl/index.php/johs/article/view/3533>
6. Дьякова Т.В. Характеристика жанра «Триллер» и его поджанры. URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/harakteristika-zhanra-triller-i-ego-podzhanry>
7. Еремина Е. Митякина Л.В. Некоторые особенности стилистических приемов перевода. URL: <http://study-english.info/article046.php>.
8. Комов О.В. «Гендерный аспект перевода». Актуальні проблеми слов'янської філології. 2011. Випуск XXIV. Частина 1.
9. Костецька Л.О. Жанр трилера в творчості М. Кідрука. Науковий вісник МНУ імені В.О. Сухомлинського, філологічні науки (літературознавство) URL: <http://litzbirnyk.com.ua/wp-content/uploads/2015/12/29.16.15.pdf>.
10. Лесков С.В. Лексические и структурно-композиционные особенности психологического детектива. Санкт-Петербург, 2005. с. 23.
11. Пермякова О.В., Гаранович М.В. Смена гендерной идентичности и стилизация под мужской стиль письма как основные способы текстообразования в

текстах, написанных авторами-женщинами. URL:
http://www.psu.ru/psu/files/0912/05_Garanovich.doc.

12. Пушкарева Н.В. Подтекст в художественном тексте: лингвистические средства выражены, семантические типы. Красноярск, 2007. URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/podtekst-v-hudozhestvennom-tekste-lingvisticheskie-sredstva-vyrazheniya-semanticheskie-tipy>.

13. Рубан О.В. Трансформація гендерних ролей в бутті сучасних людей. Київ, 2019. с. 235 URL: https://npu.edu.ua/images/file/vidil_aspirant/dicer/K_26.053.13/%D0%94%D0%B8%D1%81%D0%B5%D1%80%D1%82%D0%B0%D1%86%D1%96%D1%8F.pdf

14. Clark, H. H., Van Der Wege, M. M. Psycholinguistics. H. H. Clark, M. M. Van Der Wege. Stanford University, USA, 2002. p. 248-250.

15. Dutta-Flanders, R. The Language of Suspense in Crime Fiction: A Linguistic Stylistic Approach. University of Kent, UK, 2017. p. 5-20

Джерела ілюстративного матеріалу

16. Гарріс Томас. Сходження Ганнібала: роман. перекл. з англ. О.Красюк. Харків: Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2008. с. 280.

17. Геррітсен Тесс. Хірург: роман. перекл. з англ. Н.Гоїн. Харків: Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2016. с. 352

18. Gerritsen T. The Surgeon: A Novel. New York: Ballantine Books, 2009. p. 368.

19. Harris T. Hannibal Rising: A Novel. New York: Random House, 2006. p. 325.

Довідкова література

20. Chandler R. The Big Sleep and Other Novels. Penguin UK, 1939. URL: <https://www.penguin.co.uk/books/570/57024/the-big-sleep-and-other-novels/9780141182612.html>.

21. Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов. Москва. УРСС: Едиториал УРСС, 2004. с. 571. URL: https://classes.ru/grammar/174.Akhmanova/source/worddocuments/_18.htm.

22. Анджпаридзе Г.А. Детективы века. Москва, Полифакт. Итоги века, 1999. 920 с.
23. Анцыферова О.Ю. Детективный жанр и романтическая художественная система. Национальная специфика произведений зарубежной литературы XIX – XX веков. Иваново, 1994, С. 21-36.
24. Бабенко Л. Г. Лингвистический анализ художественного текста. Теория и практика: учебник для вузов. Москва: Флинта (Наука) 2003. URL: <http://194.44.152.155/elib/local/sk682731.pdf>.
25. Білоус О. Теорія перекладу: Курс лекцій: Навчальний посібник. М-во освіти і науки України, Кіровоградський держ. пед. ун-т ім. Володимира Винниченка. Кіровоград: РВЦ КДПУ ім. В. Винниченка, 2002. 116 с.
26. Болотнова Н.С. Коммуникативная стилистика художественного текста. Стилистический энциклопедический словарь, под ред. М.Н. Кожинной. Москва: Флинта, Бизнессофт, 2007.
27. Гальперин И.Р. Очерки по стилистике английского языка. Библиотека филолога. Издательство литературы на иностранных языках. Москва, 1958. 458 с. URL: <http://www.helpforlinguist.narod.ru/GalperinIR/GalperinIR.pdf>
28. Караулов Ю.Н. Русский язык и языковая личность. Москва, ЛКИ, 2007. 264 с.
29. Комиссаров В.Н. Общая теория перевода. Москва, ЧеРо, 1999. 136 с.
30. Комиссаров В.Н. Теория перевода (лингвистические аспекты). Москва, 1990. 253 с.
31. Коломієць І.І. Основні лінгвостилістичні поняття і категорії (словник-довідник філолога). Умань, 2015. 202 с.
32. Коптілов В.В. Першотвір і переклад. Київ, Дніпро, 1972. 215 с.
33. Клецина И.С. Гендерная социализация. Санкт-Петербург. РГПУ им. А. И. Герцена, 1998. 92 с. URL: <https://psymania.info/gend/klezina/soc.php>
34. Краткая литературная энциклопедия. Москва, 1968. Т.5. - <http://feb-web.ru/feb/kle/kle-abc/default.asp>

35. Латышев Л.К. Курс перевода: Эквивалентность перевода и способы ее достижения. Москва, Высшая школа, 2001. 300 с.
36. Малахов О. «Литература ужасов». «Российский избератель». 2000.с.6-7.
37. Маркулан Я. Зарубежный кинодетектив. Изд.: Искусство, 1975. URL: <https://www.twirpx.com/file/636114>
38. Сидорова М.Ю. Квалифицированный читатель и массовая литература (лингвистический аспект проблемы). Библиотека в эпоху перемен. Вып. 4. Москва, 2003. с. 16-25.
39. Словарь лингвистических терминов: Изд. 5-е, испр-е и дополн. Назрань: Пилигрим, 2010. 486 с.
40. Солодуб Ю.П. Теория и практика художественного перевода: учебное пособие для вузов, Солодуб Ю.П., Альбрехт Ф.Б., Кузнецов А.Ю.. Москва, Издательский центр «Академия», 2005. 296 с.
41. Термины и понятия: Методы исследования и анализа текста: Словарь-справочник. Назрань: ООО «Пилигрим». Т.В. Жеребило. 2011.
42. Тюленев С.В. Теория перевода. Москва, Гардарики, 2004. 333 с. http://vsdzhabrailova.narod.ru/olderfiles/1/178250_2D753_tyulenev_s_v_teoriya_-11308.pdf
43. Федоров А. В. Основы общей теории перевода (лингвистические проблемы): Для институтов и факультетов иностр. языков, учеб. пособие. Санкт-Петербург, Филологический факультет СПбГУ. Москва, ООО "Издательский Дом "ФИЛОЛОГИЯ ТРИ", 2002. 416 с. - http://samlib.ru/w/wagapow_a_s/osnowyobshejteoriiperewoda2002.shtml
44. Чуковский К.И. Триллеры и чиллеры. Книжное обозрение, 1997. № 31. с. 37–49.
45. Kehr Dave. When Movies Mattered: Reviews from a Transformative Decade. University of Chicago Press, 2011.
46. Patterson James, ed. Thriller. Ontario, Canada: MIRA Books, 2006.
47. Prozini Bill, Muller Marcia. 1001 midnights: the aficionado's guide to mystery and detective fiction. New York: Arbor House, 1986.

Інтернет-джерела

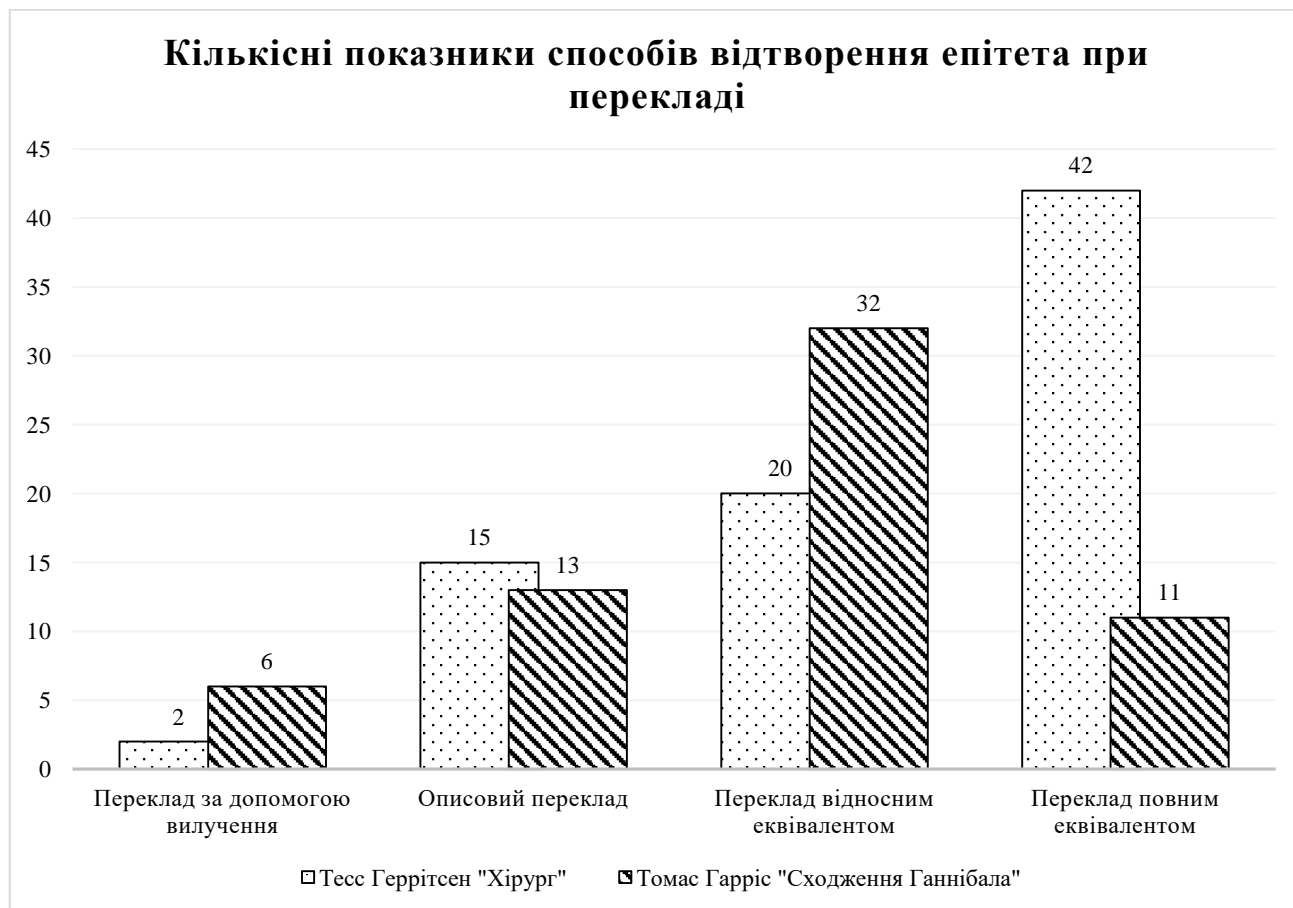
48. «20 художніх засобів, що роблять літературу яскравішою!» URL: <https://znoclub.com/mova-ta-literatura/551-khudozhni-zasobi-literaturi-tablitsi.html>
49. Лук'янченко М. Стилiстичні засоби оригіналу та їх переклад (на прикладі роману “перша людина” Альбера Камю) URL: <http://oldconf.neasmo.org.ua/node/3050>
50. «Масова література в Україні: дискурс / гендер / жанр» URL: <http://bdpu.org/sites/bdpu.org/files/ifsk/mon-filonenko.pdf>
51. «Обогащаем язык изобразительно-выразительными средствами» URL: <http://yourspeech.ru/eloquence/talk/izobrazitelno-vyrazitelnye-sredstva-yazyka.html>
52. «Розвиток жанру ретро-детективу в сучасній європейській» URL: <http://book.net/index.php?p=chapter&bid=3896>
53. «Стилистические приёмы и выразительные средства в английском языке» URL: <http://www.english-source.ru/english-linguistics/discourse-analysis/136-stylistic-devices-and-expressive-means&chapter=1>
54. «Триллер. Времена года» URL: <http://climatesmovie.com/zhanry-filmov/triller>
55. Філоненко С. Українська масова література потрібна, вона популяризує українську культуру URL: <http://journalism.usu.edu.ua/programhighlights/714/>.
56. Чечельницкая Т. Триллер – концепция стиля. URL: <https://www.proza.ru/2011/03/15/1889>.
57. Cambridge Online Dictionary URL: <https://dictionary.cambridge.org/ru/%D1%81%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%B0%D1%80%D1%8C/%D0%B0%D0%BD%D0%B3%D0%BB%D0%B8%D0%B9%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9/suspense>
58. “Creeping Up On Psychological Thrillers” URL: <https://veronicasicoe.com/2012/10/08/creeping-up-on-psychological-thrillers/>
59. “Definitions for psychological thriller” URL: <https://www.definitions.net/definition/psychological+thriller>.

60. “Elements of the Psychological Thriller, Mystery, Suspense and/or Crime Fiction Genres” URL: <https://hunterswritings.com/2012/10/12/elements-of-the-psychological-thriller-mystery-suspense-andor-crime-fiction-genres>.
61. Mullan John. How we got to The Girl on the Train – the rise of the psychological thriller. URL: <https://www.theguardian.com/books/2016/oct/08/how-we-got-to-the-girl-on-the-train-moonstone-the-rise-of-the-psychological-thriller>.
62. Kaunova M. “Metaphor, simile, personification, and metonymy” URL: <https://yvision.kz/post/328251>.
63. Kristopher Mecholsky “The Psychological Thriller: An Overview” URL: https://www.academia.edu/17484925/The_Psychological_Thriller_An_Overview.
64. Naillon B. What Is Narrative Pace? URL: <http://penandthepad.com/narrative-pace-3907.html>.
65. “Stylistic Devices (Rhetorical Devices, Figures of Speech)” URL: <https://www.ego4u.com/en/cram-up/writing/style>.
66. Saricks, Joyce G. The readers’ advisory guide to genre fiction. Chicago: American Library Association, 2001 URL: <https://archive.org/details/readersadvisoryg00sari>
67. “What is the difference between psychological and horror genres? Is the psychological genre a subset of horror or are they different altogether?” URL: <https://www.quora.com/What-is-the-difference-between-psychological-and-horror-genres-Is-the-psychological-genre-a-subset-of-horror-or-are-they-different-altogether>.
68. «Лінгвостилістичні особливості перекладу англomовної детективної прози українською та російською мовами» URL: https://knowledge.allbest.ru/languages2c0b65625b3ac78b5c43a89521306d36_0.html#text
69. Охріменко А.Г. «Трилер як тип тексту: Теоретичний аспект» URL: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/Mik_2011_14_5_73.pdf
70. “The Thriller Studies as Media Studies” posted by Robyn Goodfellow. URL: <http://waltongoodfellowr.blogspot.com/2010/04/thriller-genre.html>

71. Konisberg I. The complete film dictionary. New York: New American Library. 1987. URL: <https://archive.org/details/completemfilmdict00koni/page/378/mode/2up?q=thriller>
72. “Triller/Suspense Subgenres” URL: <http://www.cuebon.com/ewriters/Tsubgenres.html>
73. «Композиция литературного произведения» URL: <https://pishi.pro/kak-stat-pisatelem/teoriya-literatury/kompozicziya-literaturnogo-proizvedeniya-3870.html>
74. «Как написать триллер: эффективные рекомендации начинающим писателям (видео). Приемы, которые используются при написании триллеров» URL: <https://skudelnica.ru/ssory/kak-napisat-triller-effektivnye-rekomendacii-nachinayushchim.html>
75. Пасічник Г. П. Особливості лексико-семантичної репрезентації художнього концепта “пейзаж”. Львів: Львівська Політехніка. 2007 р. URL: http://nbuv.gov.ua/j-pdf/Mikks_2014_47%282%29__16.pdf
76. «Композиційно-мовленнєва форма «опис» у текстах технічної реклами» URL: http://dspace.udpu.edu.ua/bitstream/6789/7420/1/Kompozy%60cijno-movlennyeva_forma_%C2%ABOpuy%60s%C2%BB_u_tekstax_texnichnoyi_reklamy%60.pdf
77. «Лінгвостилістичні особливості композиційно-мовленнєвих форм художнього тексту». URL: <https://naub.oa.edu.ua/2013/linhvostylistichni-osoblyvosti-kompozytsijno-movlennevyyh-form-hudozhnoho-tekstu/>
78. «Формування дискурсивної компетенції майбутніх учителів німецької мови». URL: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&2_S21P03=FILA=&2_S21STR=VchdpuP_2013_111_18
79. Modelski T. The Terror of Pleasure: the Contemporary Horror Film and Postmodern Theory. Studies in Entertainment: Critical Approach to Mass Culture. 1986. p. 155–166. URL: <https://archive.org/details/completemfilmdict00koni/page/378/mode/2up?q=thriller>

80. Kilgour M. The rise of the Gothic Novel. New York: Routledge, 1995. 280p. URL: <https://archive.org/details/riseofgothicnove0000kilg>
81. Kövesces Z. Metaphor and Emotion: Language, Culture, and Body in Human Feeling. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. 223 p.
82. Lakoff G. Johnson M. Metaphors We Live By. Chicago: University of Chicago Press, 2003. 193 p. URL: <https://archive.org/details/metaphorsweliveb00lako>
83. Lloyd-Smith A. American Gothic Fiction: an Introduction. London: Continuum, 2004. 197 p. URL: http://universa.unijales.edu.br/american_gothic_fiction_an_introduction_continuum.pdf
84. Lovecraft H. P. The Annotated Supernatural Horror in Literature. New York: Hippocampus Press, 2000. 228 p. URL: <http://pulp-lit.com/assets-bundles/29-Supernat/LOVECRAFT-SupernaturalHorrorInLit.pdf>
85. Malin I. New American Gothic. Carbondale: SIU Press, 1962. 175 p. URL: <https://archive.org/details/newamericangothi00mali/page/n5/mode/2up>
86. Markman E. History of Gothic Fiction. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2000. 224 p. URL: <https://irveinory.firebaseio.com/aa643/the-history-of-gothic-fiction-by-markman-ellis-0748611959.pdf>
87. “Stylistic Devices (Rhetorical Devices, Figures of Speech)” URL: <https://www.ego4u.com/en/cram-up/writing/style>.
88. «FORMS OF TIME AND OF THE CHRONOTOPE OF THE NOVEL». URL: <https://escholarship.org/uc/item/9xz0m5fh>
89. Літературознавчий словник-довідник [за ред. Р. Т. Гром’яка, Ю. І. Ковалів, В. І. Теремка]. – Київ: «Академія», 2006. 752 с. URL: <https://drive.google.com/file/d/0B9-7OAG5liPRR2lFX1hJZHVaWjg/view>
90. Топоров В. Н. Пространство и текст. Текст: семантика и структура. Москва, 1983, с. 227-284 URL: http://ec-dejavu.ru/p/Publ_Toporov_Space.html

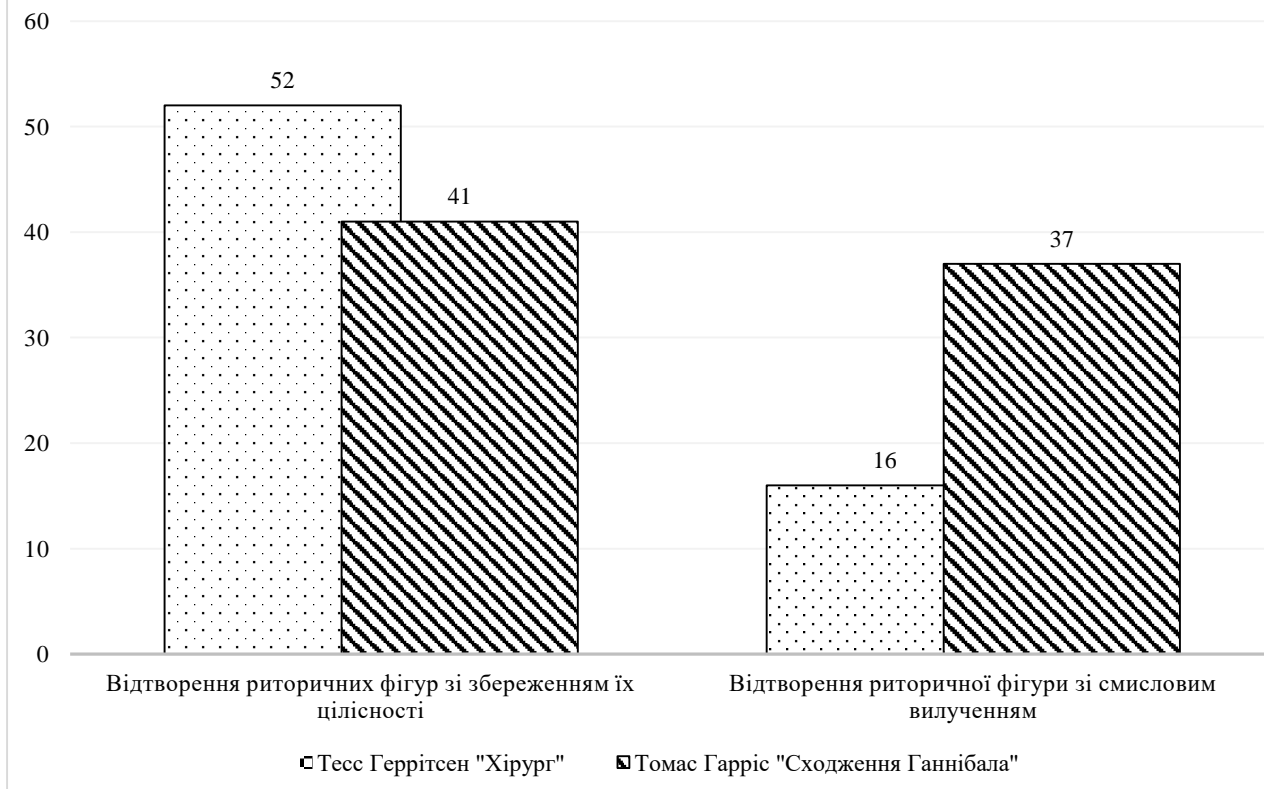
ДОДАТКИ







Кількісні показники способів відтворення риторичних фігур (риторичних звертань, питань та стверджень) при перекладі



**Загальна частотність використання способів відтворення лінгвостилістичних
одиниць при перекладі роману Тесс Геррітсен «Хірург»**

Лінгвостилістичні засоби								
Способи відтворення	Епітет	Порівняння	Персоніфікація	Метафора	Риторичні фігури	Експресивно-забарвлена лексика	Фразеологічні, або ідіоматичні вирази	Професіоналізми
переклад повним еквівалентом з ідентичною, або подібною структурою, лексичним складом, стилістичними характеристиками, значенням або образністю	42 53,2%	40 47%	19 63,3%	6 13,3%	52 76,5%	16 32%	13 65%	47 78,3%
переклад відносним еквівалентом; варіантним відповідником, коли з кількох синонімічних одиниць вибирається одна – та, що найбільш	20 25,3%	19 22,4%	8 26,7%	20 44,4%	0	31 62%	7 35%	13 21,7%

підходяща в даному випадку								
переклад зі смисловим вилученням	2 2,5%	20 23,5%	3 10%	4 8,9%	16 23,5%	3 6%	0	0
описовий переклад, коли передається значення англійського словосполучення без збереження образності.	15 18,9%	6 7,1%	0	15 33,3%	0	0	0	3 5%

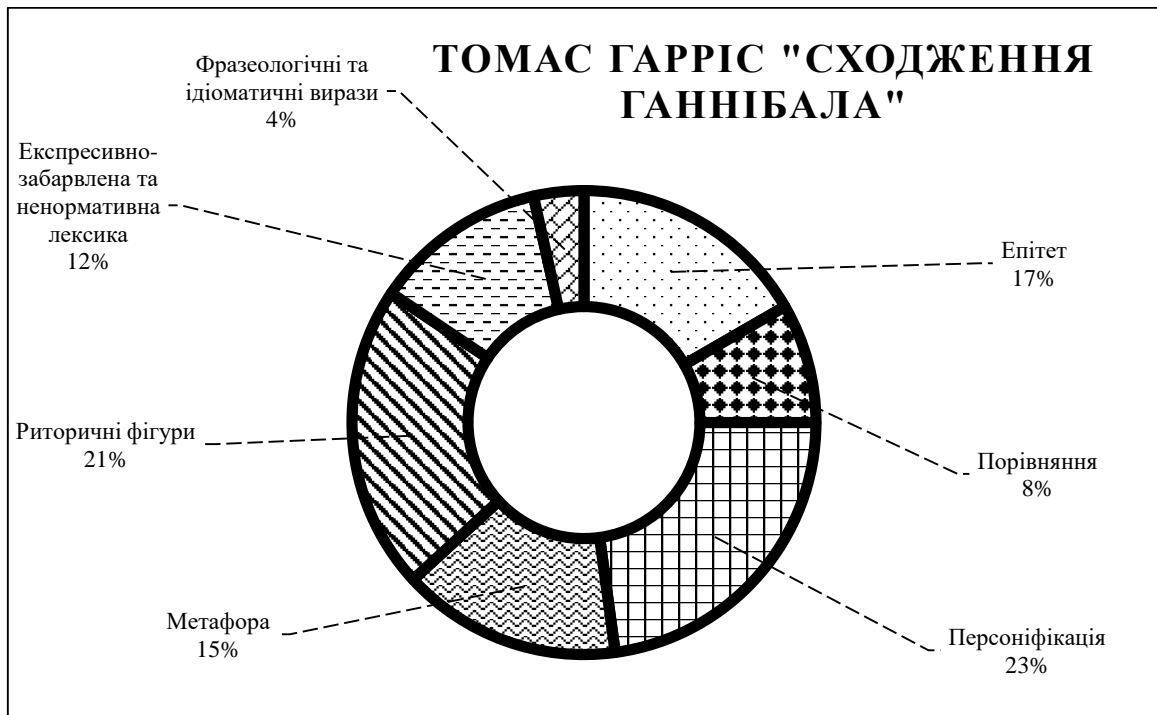
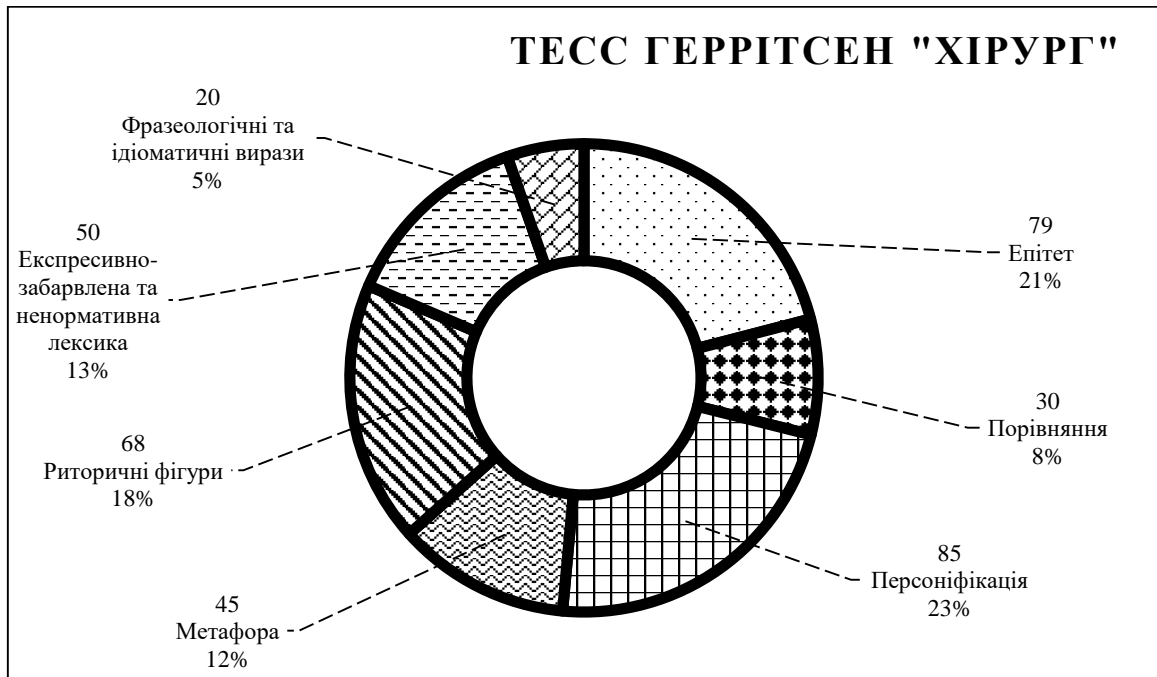
**Загальна частотність використання способів відтворення лінгвостилістичних
одиниць при перекладі роману Томаса Гарріса «Сходження Ганнібала»**

Лінгвостилістичні засоби								
Способи відтворення	Епітет	Порівняння	Персоніфікація	Метафора	Риторичні фігури	Експресивно-забарвлена лексика	Фразеологічні, або ідіоматичні вирази	Евфемізм
переклад повним еквівалентом з ідентичною, або подібною структурою, лексичним складом, стилістичними характеристиками, значенням або образністю	11 17,7%	33 38,8%	17 54,8%	7 13,0%	42 53,8%	31 68,9%	7 53,8%	11 24,4%
переклад відносним еквівалентом; варіантним відповідником, коли з кількох синонімічних одиниць вибирається одна – та, що найбільш	32 51,6%	17 20%	11 35,5%	21 36,8%	0	14 31,1%	4 30,8%	17 37,8%

підходяща в даному випадку								
переклад зі смисловим вилученням	6 9,7%	30 35,3%	3 9,8%	10 17,5%	37 47,43%	0	0	2 4,4%
описовий переклад, коли передається значення англійського словосполучення без збереження образності.	13 20,9%	5 62,5%	0	19 33,3%	0	0	2 15,4%	15 33,3%

Показник використання лінгвостилістичних засобів: гендерний аспект

(оригінал Тесс Геррітсен та Томаса Гарріса)



**Показник використання способів перекладу лінгвостилістичних засобів:
гендерний аспект (переклад Наталії Гоїн та Олександра Красюка)**



Приклади прояву гендерних стереотипів

Тесс Геррітсен «Хірург»	Томас Гарріс «Сходження Ганнібала»
<p>“<i>And she saw men staring at women...She, the lone female sitting in the corner, could see with startling clarity what this place really was. A watering hole where predator and prey came together.</i>” [18] – стереотип щодо ставлення жінок до пабів. Цікавим також є те, що прояв стереотипного ставлення з’явився при перекладі: «Вона бачила, як чоловіки пожирали очима жінок.» [17];</p> <p>“<i>As a rookie cop and the only female on her team, Rizzoli had been the one ordered to kick down a suspect’s door. It was a test, and the other cops expected, perhaps even hoped, that she would fail. While they stood waiting for her to humiliate herself...</i>” [18] – прояв стереотипного ставлення жіночої фізичної сили.</p> <p>“<i>Moore looked at the wallpaper, adorned with tiny red rosebuds. A woman’s pattern, nothing a man would choose. In every way this was a woman’s bathroom, from the strawberry-scented shampoo, to the box of Tampax under the sink, to the</i></p>	<p>“<i>Instead of lemon-oil furniture polish and perfume there was the cold stink of piss in the fireplace. The windows were bare, the only remaining ornament the carved woodwork.</i></p> <p>“<i>Hannibal, was this your mother’s room? It has a sort of feminine feeling.</i>” <i>Headmaster was capricious.</i>” [19] – стереотипність сприйняття власне жіночого простору;</p> <p>“<i>Grutas shrugged it off. “Probably not. Who is the woman?”</i></p> <p>“<i>His stepmother, or something like that. She’s beautiful,</i>” <i>Ivanov said, touching the stone buttocks.</i></p> <p>“<i>Has she got an ass like that one?”</i>” [19] – типове ставлення чоловіків до красивих жінок;</p> <p>“<i>He looked like a pale and hulking John Malkovich, and his voice was whispery, almost feminine. As he spoke, his fingers moved with serpentine elegance.</i>” [19].</p>

medicine cabinet crammed with cosmetics. An aqua-eyeshadow kind of gal.” [18];

*“You know, Moore, for all your high-minded talk about respecting women’s minds, admiring women’s abilities, **you still fall for the same thing every other man does. Tits and ass.**”* [18];

“...while other women might smooth on makeup or clip on earrings, Rizzoli seemed determined to downplay her own attractiveness.” [18];

*“WINKY98: All these guys think about are their dicks. It’s all about them. They just want their **THING** satisfied.”* [18].

Приклади нівелювання стереотипної фемінності та маскулінності (гендерні пари: авторка – перекладачка; автор - перекладач)

Тесс Геррітсен «Хірург» та переклад Наталії Гоїн	Томас Гарріс «Сходження Ганнібала» та переклад Олександра Красюка
<p>- стереотип: предметність → образність:</p> <p>деталі надані авторкою також можуть бути фактичними без лінгвостилістичних прикрас:</p> <p><i>“There were two visible wounds. One was a deep slash across the throat, extending from beneath the left ear, transecting the left carotid artery, and laying open the laryngeal cartilage. The coup de grace. The second slash was low on the abdomen. This wound had not been meant to kill; it had served an entirely different purpose.”</i></p> <p>[18] – «У неї було дві видимі рани. Глибокий поріз на шиї, що тягнувся від лівого вуха, перетинав сонну артерію і відкривав гортанний хрящ. Coup de grace, смертельний удар. Інший поріз проходив у нижній частині живота. Цю рану було завдано не для вбивства. Її мета була зовсім інша.» [16];</p> <p><i>“In the living room he saw mismatched furniture arranged around a wicker coffee</i></p>	<p>- стереотип: образність → предметність:</p> <p><i>“THE DOOR TO DR. HANNIBAL LECTER'S memory palace is in the darkness at the center of his mind and it has a latch that can be found by touch alone. This curious portal opens on immense and well-lit spaces, early baroque, and corridors and chambers rivaling in number those of the Topkapi Museum.</i></p> <p><i>Everywhere there are exhibits, well-spaced and lighted, each keyed to memories that lead to other memories in geometric progression.</i></p> <p><i>Spaces devoted to Hannibal Lecter's earliest years differ from the other archives in being incomplete. Some are static scenes, fragmentary, like painted Attic shards held together by blank plaster. Other rooms hold sound and motion, great snakes wrestling and heaving in the dark and lit in flashes. Pleas and screaming fill</i></p>

table. A desktop computer in the corner. A beige rug patterned with leafy vines and pink flowers.” [18] – «У вітальні він помітив розмаїті меблі, розставлені навколо плетеного журнального столика. Комп’ютер на столі в кутку. Бежевий килим з узором виноградної лози і рожевих квітів.» [16];

some places on the grounds where Hannibal himself cannot go. But the corridors do not echo screaming, and there is music if you like.

The palace is a construction begun early in Hannibal 's student life. In his years of confinement, he improved and enlarged his palace, and its riches sustained him for long periods while warders denied him his books.

Here in the hot darkness of his mind, let us feel together for the latch. Finding it, let us elect for music in the corridors and, looking neither left nor right, go to the Hall of the Beginning where the displays are most fragmentary.” [19] – опис розуму, пам’яті, думок, голови Ганнібала сповнений не тільки деталями, але й образами;

“Images as Hannibal approached the house: gleam of the wet cobblestones in the courtyard, the gloss of the horses' coats after the shower, gloss of a handsome crow drinking from the rainspout at the corner of the roof.” [19] – «Наближаючись до будинку, Ганнібал фіксував очима образи: лак мокрої бруківки подвір’я; глянець кінських шкур після зливи; полиск красивої ворони, що п’є з ринви на краю даху.»

	<p>[16] – опис подвір'я, наприклад, хоч і не містить лінгвостилістичних засобів як таких, але він наповнений власне образами;</p> <p><i>“Generous in size and light, the bedroom had been prepared for Hannibal with hangings and posters to enliven the stone. A kendo mask and crossed bamboo swords were mounted high on the wall.”</i> [19] – «Для Ганнібала підготували велику світлу спальню, кам'яні стіни якої оживлялися порт'єрами й плакатами. Високо на стіні висіла маска кендо і перехрещені бамбукові мечі.» [16] – опис кімнати Лектора, деталізація автора може також бути напоовненою лише фізичними предметами;</p> <p><i>“Grutas was a slight figure, dirty blond, in civilian clothes, with eyes so pale and blue they looked like discs of the empty sky.”</i> [19] – «Грутас був сухоребрим білявчиком у цивільному одязі, мав бруднуватого кольору волосся й голубі очі, бліді, ніби дві плями порожнього неба.» [16];</p>
<p>- стереотип: властива надмірна емоційність та належна увага до почуттів:</p> <p><i>“He kissed her, and that simple act was more intimate than any act of love could</i></p>	<p>- стереотип: не властива емоційність та увага до тонкощів і почуттів:</p> <p><i>“The sleeves of her kimono whispered as she arranged flowers.”</i> [19] – «Вона</p>

<p><i>be, because it came on the heels of confession.</i>” [18] – «Він поцілував її, і цей маленький поцілунок був сповнений безмежного кохання, адже він був поряд навіть після її болючого зізнання.» [17] – помітним є те, що емоційна складова оригіналу не така повна, опис радше є ознаменуванням факту почуттів, тоді ж як переклад сповнений чуттєвості моменту.</p> <p><i>“In her panic, her agony, she had emptied her bladder, and urine had soaked into the mattress, mingling with her blood.”</i> [18] – «У паніці, в агонії, вона спорожнила сечовий міхур, і сеча, змішуючись із кров’ю, просочилася в матрац.» [17] – при всій жахливості ситуації, опис чіткий, у читача напругу викликає не образність процесу, а його поетапність.</p>	<p><i>розкладала квіти під шепіт рукавів свого кімоно.»</i> [16] – власне використання тут метафори передає тендітність ставлення Ганнібала до Леді Мурасакі;</p> <p><i>“He got it with a rush that felt like he was being launched off the catapult.”</i> [19] – «I раптом Ганнібал усе зрозумів. У нього <i>перехопило подих так, ніби його самого підкинуло катапультою.</i>» [16] – власне використання тут порівняння обумовлене потребою описати ступінь задоволення Ганнібала;</p>
--	---