

15. Kolesnikova I. L. A Handbook of English-Russian Terminology for Language Teaching. / I. L. Kolesnikova, O. A. Dolgina. – St. Petersburg : Center BLITZ, 2001. – 224 p.
16. Kramsch C. J. Context and culture in language teaching / C. J. Kramsch. – Hong Kong : Oxford University Press, 1996. – 295 p.

Коломиєц Светлана, Кулезніва Светлана. Современные подходы к обучению переводу как межкультурному взаимодействию. В статье рассматривается проблема обучения переводу как межкультурному взаимодействию, а также подчеркивается важность сосредоточенности на научной лингвокультуре в современном мире. Анализируются лингвистический, дидактический и психолингвистический компоненты современного подхода к обучению переводу, который является залогом подготовки специалистов высокой квалификации; дается характеристика современного научного американского и украинского дискурсов и раскрывается их взаимное влияние. Особенное внимание уделяется дискурсивному анализу текстов для усного и письменного перевода, рассматривается жанрово-стилистическая доминанта в переводе и необходимость её учитывания для получения эквивалентного и адекватного перевода, подчеркивается тот факт, что перевод текста требует передачи тех жанровых особенностей оригинала, которые являются основными и важными для данного жанра (жанровое охватывание материала (жизненного и идейного), позиция автора, словесная структура, форма изложения); проводится кросс-культурный анализ стратегий хеджирования, освещается роль междисциплинарных связей при формировании фоновых знаний будущих переводчиков, рассматривается критическое мышление как психолингвистическая компонента анализируемого подхода.

Ключевые слова: перевод, кросс-культурные взаимосвязи, жанрово-стилистическая доминанта, текст, дискурс, стратегии хеджирования, междисциплинарные связи.

Kolomiets Svitlana, Kulieznova Svitlana. Modern Approaches to Teaching Translation as Cross-Cultural Interrelation. The article is dedicated to the problem of considering three-aspect approach to teaching translation as cross-cultural interrelation. Linguistic, didactic and psycholinguistic components in the process of teaching translation are given special attention as the fundamentals of preparing highly qualified specialists. The linguistic aspect of the suggested approach covers the characteristic features of English for Special Purposes. Special attention is given to discourse analysis applied to the texts in written translation, the importance of taking into account the genre and style dominant in the process of translation is discussed as well. The authors underline the necessity of rendering the peculiarities of a particular genre in the target text that play the key role in this genre (genre covering the material (life matter and ideal), author's position, lexicon structure, way of expressing the ideas). The authors cover the characteristic features of modern Ukrainian and American scientific discourse, delivering cross-cultural analysis of hedging strategies in terms of cross-cultural aspect of translation, focus on the role of interdisciplinary relations while forming translators' background knowledge and such psycholinguistic component of the suggested approach as critical thinking.

Key words: translation, cross-cultural inter-relation, genre and style dominant, text, discourse, hedging strategies, interdisciplinary relations.

Стаття надійшла до редколегії
22. 03. 2016 р.

УДК 81'255.4=161.1/3:801.6]:82-21Шек7

Марія Кравцова

Переклади монологу Короля Ліра з однойменної трагедії В. Шекспіра: фоносемантичні та просодичні аспекти

У статті проаналізовано український, російський та білоруський переклади монологу Короля Ліра 'Blow, winds, and crack your cheeks! rage! blow!' крізь призму фоносемантики й просодії. Виокремлено питання відтворення звуко-символізму, консонансу та ритмічного малюнка оригіналу. Фоносемантика й просодія відіграють важливу роль у монолозі, який вважають кульмінаційним, адже саме в ньому відбувається переломний момент «прозріння» Короля. Не лише за допомогою мовного матеріалу, тобто використання конкретних лексичних засобів, але й на рівні фонології й інтонології простежено прирощення додаткових семантичних значень, що стає суттєво важливим у процесі перекладу монологу іншою мовою. У результаті дослідження виявлено, що в монолозі 'Blow, winds, and

© Кравцова М., 2016

crack your cheeks! rage! blow!» В. Шекспір, щоб створити в уяві читача / глядача образ негоди, удається до такого: повторення певних консонантів, а також їх поєднань, а саме: приголосних «r», «sh», «th», «sh», «tsh», «bl», «sp», що подекуди несе смислове навантаження; використання та повторення вигуку «o»; видовження консонантів між словами й фразами. У жодному з перекладів, за винятком текстів П. Куліша та О. Дружиніна, не знаходимо сполучення конкретних приголосних для створення образу негоди, що, зі свого боку, послаблює емоційну експресивність. Інтонаційний малюнок оригіналу – п'ятистопний ямб з однією строфою в тристопному ямбі з елементами трохея та спондея. Усі перекладачі вдаються до ямбу в цільовому тексті, проте не відтворюють усіх ритмічних інверсій, що послаблює смислове навантаження лексем.

Ключові слова: В. Шекспір, Король Лір, монолог, переклад, фоносемантика, просодія.

Постановка наукової проблеми та її значення. Під час перекладу Шекспірової трагедії «King Lear» майстер натрапляє на велику кількість труднощів, зокрема відтворення відомих Шекспірівських каламбурів, збереження або нівелювання темпоральної дистанції за допомогою архаїзації чи модернізації мови перекладу, відтворення алюзій, тощо. Більшість із наведених вище питань удалося розв'язати українським перекладачам завдяки застосуванню певних перекладацьких стратегій, приміток і пояснень до тексту, проте питання відтворення звуко-символізму та ритмічності в монолозі Короля Ліра ще не розв'язувалося, хоча воно не менш важливе. В. Шекспір удається до створення потрібних звукових ефектів «шляхом накопичення певних слів, які самі з себе не є онома-топеміями» [1, с. 144]. Повтори певних консонантів для прирощення додаткових смислів у монолозі, а також ритмічна інверсія породжують в уяві читача / глядача образ бурі та додають емоційності тексту. Наявність декількох перекладів уможливило проведення ґрунтовного перекладознавчого аналізу, що, зі свого боку, сприяє віднайденню найудаліших перекладацьких рішень.

Мета й завдання статті – проаналізувати звуко-символізм та просодію в монолозі Короля Ліра «Blow, winds, and crack your cheeks! rage! blow!» та дослідити, як саме українські, російські й білоруський переклади зберігають ці особливості оригіналу. Ми прагнемо обґрунтувати твердження, що В. Шекспір емоційно насичує текст оригіналу, створюючи образ бурі не лише на лексичному, а й на фонологічному рівнях, а також використовуючи ритмічну інверсію. Постає питання адекватного відтворення цих особливостей оригіналу.

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження. Багатство інтерпретативних ресурсів тексту, а також постійний розвиток мови спричиняють існування такого явища, як перекладацька множинність. М. Рильський писав: «Кожен перекладач може при вдалому взагалі відтворенні іншомовного оповідання, п'єси, поеми, вірша і т. ін. проминути ту чи іншу рису оригіналу, наголосивши зате на іншій, яка здається йому найістотнішою. Кожен перекладає по-своєму» [3, с. 79]. Для глибшого розуміння тексту, віднайдення найудаліших варіантів перекладу ми вдалися до порівняння текстів у темпоральному зрізі. Автор статті аналізує українські переклади П. Куліша [12], Панаса Мирного [13], М. Рильського [9], Василя Барки [8] та О. Грязнова [10], три російські переклади пера О. Дружиніна [5], Б. Пастернака [7] й О. Флорі [6], а також білоруський переклад Ю. Гаврука [11].

У монолозі Короля Ліра «Blow, winds, and crack your cheeks! rage! blow!», В. Шекспір змальовує образ бурі не лише за допомогою лексичних засобів, але й використовуючи звукові ефекти. Як зазначає І. Качуровський, «[ч]асом звукова організація символічної поезії допомагає ліпше розкрити її зміст і сама таким чином набуває певного символічного значення» [1, с. 167]. В. Левицький наголошує, що «[з]вуко-символічне “чуття” [...] «виявляється лише тоді, коли слово, розкриваючись у цілковитій згоді з фонетичними і морфологічними законами цієї мови, випадково набуває форми, що відповідає, з погляду мовця, значенню цього слова» [2, с. 36]. Фоносемантика в монолозі є одним зі шляхів впливу на сприйняття тексту слухачем чи читачем, що посилює емоційне напруження. Так, наприклад, приголосний «r», що повторюється в монолозі 45 разів, автори «часто використовують, щоб імітувати різкі, застрашливі звуки» [18, с. 273] [переклад тут і далі наш – М. К.]. Потенційне фонетичне значення цього звука в Шекспірових текстах – агресивність. Окрім того, зображення негоди, яка лютує не лише назовні, але й у внутрішньому світі героя, посилює повторення приголосних «s», «th», «sh», «tsh» (50 разів). Іншим інструментом створення емоційного напруження є повторення дифтонга «ou». Лір вигукує: «O! O! 'tis foul» [17, с. 903]. Таке повторення голосного «o» часто трапляється в середньоанглійській і сучасній англійській поезії як реакція людини на шок або горе, він «створює похмурий ефект та має «tragicum solum», трагічне звучання» [14, с. 186]. Цю особливість збережено в перекладі П. Куліша – «O! o! гидотна» [12, с. 74]! (він також уводить додатковий вигук в іншому рядку: «O, гуркоти всім черевом, ригай огнями!» [12, с. 74]) [виділення тут і далі наше – М. К.]. Зберігають голосний звук і вдаються до його повтору також М. Рильський та О. Дружинін: «O! O! Яка страшна

підлота!» [9, с. 330], «**О, о! позоръ!»** [5, с. 402]. Ю. Гаврук відтворює вигук, проте вживає його лише один раз – «**О! Як вам не сорам!»** [11, с. 45]. У Панаса Мирного Лір обурюється: «**Ох ти, лиха гидото!»** [13, с. 591], де «ох», «уживається при вираженні почуття жалю, досади, невдоволення, докору і т. ін.» [4, т. 5, с. 819], тоді як Василь Барка використовує вигук «*хо*», що виражає іронію, подив, захоплення, задоволення й т. ін. [4, т. 11, с. 99] – «**Хо! Це мерзко»** [8, с. 82]. У перекладах О. Флорі, Б. Пастернака та О. Грязнова цей вигук опущено, що, на нашу думку, не є доцільним, адже в такому випадку втрачається ритмічність монологу та послаблюється емоційна експресивність висловлювання.

Іншим інструментом зображення вітру та бурі є вибухові звуки, спіранти (фрикативні) й африкативні звуки, які асоціюються з придибом [14, с. 185–186]. «Blow та інші дієслова, іменники, і обставини, які використовуються в цій сцені, не є ономатопами; вони не «звучать» подібно вітру чи бурі, однак для їх артикуляції потрібен сильний потік повітря через ротову порожнину. Це частково нагадує бурю і є основою іконізму» [14, с. 186]. Схоже, що виникає ефект звуконаслідування завдяки повторенню приголосних між словами чи фразами. У перших восьми рядках монологу спостерігаємо видовження консонантів, що створює ефект ономотопії бурі в наступних парах слів: *blow – winds; spout – Till; oak-cleaving; thunderbolts – Singe; germens – spill; rain! – Nor; Nor – rain; and – despised*. Таке повторення трапляється в перекладах значно рідше – двічі в тексті П. Куліша: *грім – мені, звав – вас*; один раз у Панаса Мирного: *оладок – круглоту*, тричі – в О. Дружиніна: *греми – и* (видовження голосного), *въ – вашей* та *въ – волю*, та тричі – у Ю. Гаврука: *лятуच्या – як, удар – раструшчы, вас – Сваімі*. Інші перекладачі не вдаються до видовження приголосних у цільовому тексті.

Асоціативними звуковими парами є також консонанс «*bl*» та «*sp*»: «*Rumble thy bellyful! Spit, fire! spout, rain!»* [17, с. 903], «*Blow, winds, and crack your cheeks! rage! blow! / You cataracts and hurricanoes, spout»* [17, с. 903], «*A poor, infirm, weak, and despised old man»* [17, с. 903] та «*Crack nature's moulds, all germens spill at once»* [17, с. 903]. У фоносемантиці звуковий комплекс «*sp*» несе додаткове конотативне значення «мкרותи», «дисперсії води» [15, с. 26], а «*bl*» позначає «неясність; незадоволення; звук води» [15, с. 26], що також додає експресивності зображуваному. Часткове збереження консонансу спостерігаємо лише в деяких перекладах: Панас Мирний повторює приголосний «*б*» – «*Цей ливень, грім, ця буря й блискавиця»* [13, с. 590]. В О. Флорі читаємо: «*Вой ветер!»* [6], О. Дружинін удається до повторення «*т*» та «*в*»: «*такъ т ѣшьтесъ смѣло / Вы надо мной, стоящимъ въ вашей власти»* [5, с. 402], «*Такъ, т ѣшьтесъ въ волю»* [5, с. 402]. П. Куліш відтворює «*servile ministers»* [17, с. 903] консонантом «*нідлизі підлі*» [12, с. 74]. Також спостерігаємо повторення приголосних у відтворенні «*a head / So old and white»* [17, с. 903] у перекладах Василя Барки та О. Дружиніна: «*проти голови, / як ця – стара і сива»* [8, с. 82], «*головы сѣдой и старой»* [5, с. 402]. Найудаліше, на нашу думку, консонанс подано в перекладах О. Грязнова та Б. Пастернака: «*Вий, вихоре! Бий, блискавко! Лий, зливо!»* [10, с. 58] та «*Вой, вихрь, вовсю! Жги, молния! Лей, ливень!»* [7, с. 159]. У процесі контрастивного аналізу оригіналу й перекладів ми дійшли висновку, що переклади Б. Пастернака та О. Грязнова мають чимало спільних елементів, тому можна припустити, що український перекладач послуговувався російським перекладом як допоміжним засобом. В інших перекладах таке повторення або виражене дуже нечітко, або загалом відсутнє. Накопичення в перекладі консонанта «*р*» створює враження звучання грози [1, с. 147], що спостерігаємо в перекладах П. Куліша та О. Дружиніна. Цей звук простежено в перекладах у такій кількості: П. Куліш – 38, Панас Мирний – 30, М. Рильський – 27, Василь Барка – 26, О. Грязнов – 19, О. Дружинін – 39, Б. Пастернак – 26, О. Флорія – 23, Ю. Гаврук – 29. Уважаємо, що в перекладі монологу Короля Ліра потрібно вдатися до використання свистячих і шиплячих звуків «*ж, з, ш, с, дж, дз, ч, ц*», що «*вितворює враження вітру, шелесту очерету, удару меча об меч, дзижчання кулі, джмеля, бджоли, скреготу заліза об залізо»* [1, с. 169].

Після монологу, який так яскраво зображає бурю, іде пісенька Блазня: «*He that has a house to put's head in has a good head-piece. / The cod-piece that will house / Before the head has any, / The head and he shall louse; – / So beggars marry many. / The man that makes his toe / What he his heart should make / Shall of a corn cry woe, / And turn his sleep to wake. / for there was never yet fair woman but she made mouths in a glass»* [17, с. 903]. Слова Блазня нагадують краплі дощу після сильної негоди, що замальована в монолозі Короля. Пісеньку написано тристопним ямбом, характерним для жартівливих пісень. Тому, на нашу думку, важливо зберегти всі модулятори ритму монологу Ліра та пісні Блазня, що вдалося зробити, не всім перекладачам. Цікавим тут є вибір Ю. Гаврука, який завершує монолог словами: «*Губіце, біце! О! Як вам не сорам!»* [11, с. 45], де співзвуччя лексем *Губіце, біце*, тобто *губить, бийте* нагадує луну, створюючи ефект поступового затихання бурі.

Окремі науковці, зокрема Чарльз Лемб, вважають, що принципово неможливо поставити трагедію «King Lear» у театрі, адже жодна техніка не в змозі відтворити звукове навантаження монологу [16, с. 42]. Однак ми вважаємо таку думку хибною, оскільки В. Шекспір писав цю трагедію саме для постановки на сцені, а для її адекватного сприйняття не обов'язково застосовувати додаткові засоби, що створюють шуми, достатньо лише правильно відтворити ритмічний малюнок і звукове навантаження оригіналу. Проте, якщо розмір вірша можна зберегти в перекладі, то семантика звуків різнитиметься відповідно до мови.

Засобом художньо-емоційного впливу на читача чи слухача є не лише лексичні засоби, застосовані автором, та певне поєднання звукових елементів першотвору, але і його просодія, інтонаційний малюнок. Монолог Ліра написаний неримованим п'ятистопним ямбом (за винятком рядка «*That make ingrateful man!*» [17, с. 903], де маємо тристопний ямб). Також у монолозі наявні елементи трохея, наприклад: «*You sulphurous and thought-executing fires*» [17, с. 903], чи «*A poor, infirm, weak, and despised old man*» [17, с. 903]. Така ритмічна інверсія посилює смислове навантаження слів, слугуючи цілям емпізи. Іншим розміром тут є спондей: «*Blow, winds, and crack your cheeks! rage! blow!*» [17, с. 903], «*Nor rain, wind, thunder, fire, are my daughters*» [17, с. 903], «*So old and white as this. O! O! 'tis foul!*» [17, с. 903], який наголошує на особливо важливих лексемах рядка. Отже, для досягнення адекватного впливу на читача чи слухача перекладач мав би дотримуватися ритмічної сітки вихідного тексту, зберігаючи всі спротиви мовного матеріалу та наголошуючи на словах, які підкреслив сам автор.

П. Куліш зберігає в перекладі п'ятистопний ямб (за винятком рядка «*О, гуркоти всім черевом, ригай огнями!*» [12, с. 74], який написаний шестистопним ямбом) та спондей в останньому рядку, опускаючи інші модулятори ритму. Натомість Панас Мирний використовує три-, п'яти-, шести- та семистопний ямб, уникаючи відхилень від ритміки. Цей переклад є найдовшим, адже перекладач не лише збільшує кількість стоп, але й подовжує кількість рядків (замість 20 рядків в оригіналі, у перекладі їх 30). М. Рильський, О. Грязнов, Б. Пастернак та О. Флоря зберігають у перекладі п'ятистопний ямб, уникаючи скорочення в 9 рядку оригіналу. Однак, якщо М. Рильський зберігає хоча б спондей в останньому рядку, то О. Грязнов, Б. Пастернак й О. Флоря відмовляються від будь-яких змін. Не зберігає спротив мовного матеріалу й Василь Барка, який використовує чотири-, шести- та семистопний ямб. О. Дружинін перекладає п'ятистопним ямбом (за винятком рядків «*На голову мою сѣдую! Громъ небесный, / Все потрясающей, разбей природу всю*» [5, с. 402] та «*Ревя всѣмъ животомъ, дуй, лей, греми и жги!*» [5, с. 402], які написані шестистопним ямбом), використовуючи спондей у «*Ревя всѣмъ животомъ, дуй, лей, греми и жги!*» [5, с. 402] та «*Какъ эта голова! О, о! позоръ!*» [5, с. 402]. Ю. Гаврук так само, як і інші перекладачі, використовує п'ятистопний ямб, зберігаючи тристопний ямб в рядку «*Людзей няудзячныхъ*» [11, с. 45], відмовляючись від спондея та трохея.

Проаналізувавши ритміку перекладів бачимо, що лише Василю Барці вдалося зберегти 20 рядків оригіналу, в О. Грязнова й Б. Пастернака – 21 рядок, у решти перекладачів ця кількість варіюється від 23 до 30 рядків. Жоден із перекладачів не відтворив усіх особливостей ритму оригіналу, тим самим послабивши емоційне напруження монологу.

Висновки та перспективи подальшого дослідження. Аналіз оригіналу та його зіставлення з українським, російським і білоруським перекладами показали, що в монолозі Короля Ліра «*Blow, winds, and crack your cheeks! rage! blow!*» певні звукосполучення виступають ономатопами та несуть у собі сигніфікативні значення, що імпліцитно посилює емоційне напруження монологу. Ритмічна інверсія в п'ятистопному ямбі підкреслює смислове навантаження тексту, інтенсифікуючи окремі лексеми. Повне або часткове нівелювання такої інверсії в перекладах призвело до втрати Шекспірової емпізи та послабило емоційність монологу. Таке згладжування недоречне, оскільки монолог є кульмінаційним із погляду сюжетної динаміки твору. Інша причина послаблення емоційного навантаження та часткової втрати семантики – неможливість відтворити в перекладах звукосимволізм і консонанс, а саме: приголосні «*t*», «*sh*», «*th*», «*sh*», «*tsh*», «*bl*», «*sp*», що подекуди несуть додаткове смислове навантаження, а також видовження консонантів між словами та фразами. У перекладах П. Куліша й О. Дружиніна простежено повторення приголосного «*t*», що створює своєрідний ефект ономатопої бурі. В інших перекладах не знаходимо нагромадження конкретних приголосних для створення образу негоди, що, зі свого боку, послаблює емоційну експресивність монологу.

Джерела та література

1. Качуровський І. Фоніка / І. Качуровський. – Мюнхен : Укр. вільний ун-т, 1984. – Ч. 7. – 207 с. – (Серія «Підручники»).

2. Левицкий В. В. Символические значения украинских голосных и приголосных / В. В. Левицкий // Мовознавство. – 1973. – № 2 – С. 36–49.
3. Рильський М. Т. Проблеми художнього перекладу / М. Т. Рильський // Мистецтво перекладу. – К. : Рад. письменник, 1975. – С. 25–92.
4. Словник української мови : в 11 т. / [редкол. І. К. Білодід (голова) та ін.]. – К. : Наук. думка, 1970 – 1980.
5. Шекспиръ : библиотека великихъ писателей : в 5 т. / под ред. С. А. Венгерова. – Т. 3. – СПб : Издание Брокгаузъ-Ефрона, 1902. – 596 с.
6. Шекспир У. Король Лир / пер. А. В. Флори. – М. : БД «Русский Шекспир», 2008. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://rus-shake.ru/translations/King_Lear/Floria/2008/ (дата обращения 28.03.2016).
7. Шекспир У. Король Лир / пер. Б. Пастернака // Шекспир У. Трагедии / пер. с англ. ; послесл. и примеч. А. Аникста. – М. : Худ. лит., 1981. – С. 113–214.
8. Шекспір В. Король Лір / В. Шекспір ; пер. Василя Барки. – Штутгарт ; Нью Йорк ; Оттава : На горі, 1969. – 151 с.
9. Шекспір В. Король Лір / В. Шекспір ; пер. М. Рильського // Вільям Шекспір. Твори : в 6 т. – Т. 5. – К. : Дніпро, 1986. – С. 235–343.
10. Шекспір В. Король Лір / В. Шекспір ; пер. О. А. Грязнова // В. Шекспір : трагедії та хроніки. – К. : Задруга, 2008. – Кн. 2. – С. 3–125.
11. Шекспір У. Кароль Лір / пер. Юркі Гаўрука. – 97 с. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : [file:///C:/Users/ASUS PC/Downloads/Uilyam%20Shekspir,%20Karol%20Lir%20\(PDF\).pdf](file:///C:/Users/ASUS PC/Downloads/Uilyam%20Shekspir,%20Karol%20Lir%20(PDF).pdf)
12. Шекспір У. Король Лір / У. Шекспір ; пер. П. А. Куліша. – Львів : Укр-рос. вид. спілка, 1902. – XVI. – 164 с.
13. Шекспір. Король Лір / Шекспір ; пер. Панаса Мирного // Панас Мирний (П. Я. Рудченко) : збір. творів : у 7 т. – Т. 6. – К. : Наук. думка, 1970. – С. 511–682.
14. Anderson Earl R. A grammar of iconism / Earl R. Anderson. – Madison, New York : Fairleigh Dickinson University Press ; London : Associated University Press, 1998. – 399 p.
15. Bordbar M. Iconicity vs. arbitrariness of sound symbolism phenomenon through a contrastive analysis framework / M. Bordbar, A. Kambiziya / International Journal of English Language and Linguistics Research. – Vol. 4. – No. 2. – 2016. – February. – P. 17–30.
16. King Lear : new critical essays / ed. by J. Kahan // Shakespeare criticism. – Vol. 33. – New York ; London : Routledge, 2008. – 974 p.
17. The Complete Works of William Shakespeare. – Hertfordshire : Wordsworth Editions, 1996. – 1263 p.
18. Tsur R. Playing by ear and the tip of the tongue : precategorical information in poetry / R. Tsur. – Amsterdam / Philadelphia : John Benjamins Publishing Company, 2012. – 309 p.

Кравцова Мария. Переводы монолога Короля Лира с одноименной трагедии В. Шекспира: фоносемантические и просодические аспекты. В статье подано анализ українського, російського і білоруського перекладів монолога Короля Лира 'Blow, winds, and crack your cheeks! rage! blow!' сквозь призму фоносемантики і просодії. Розглядається питання звукосимволізму, консонанса і ритмічного малюнка оригіналу. Фоносемантика і просодія грають важливу роль в монолозі, який вважають кульмінаційним, адже саме в ньому відбувається момент «прозріння» Короля. Не тільки з допомогою мовного матеріалу, тобто використання конкретних лексических засобів, але й на рівні фонології і інтонації спостерігаємо прирацівання семантичних значень, що стає суттєво важливим в процесі перекладу монолога на інший мовний знак. В результаті дослідження виявлено, що в монолозі 'Blow, winds, and crack your cheeks! rage! blow!' В. Шекспір вдається до наступного, щоб створити в уяві читача / глядача образ непогоди: повтор конкретних консонантів, а також їх поєднання, а саме: согласных «r», «sh», «th», «sh», «tsh», «fl», «sp», що часами несе відповідну смисловою навантаження, використання і повтор міждометія «o», удлиннение консонантів між словами і фразами. Ні в одному з перекладів не знаходимо нагромадження конкретних согласных для створення образу непогоди, за винятком перекладів П. Куліша і А. Дружинина, що послаблює емоційну виразність. Інтонаційний малюнок оригіналу – п'ятистопний ямб, з однієї строфою в трохстопному ямбі, з елементами трохея і спондея. Всі перекладачі використовують в цілому тексті ямб, але не відтворюють всіх ритмічних інверсій, що послаблює смисловою навантаження лексем.

Ключевые слова: В. Шекспир, Король Лир, монолог, переклад, фоносемантика, просодия.

Kravtsova Maria. Translations of King Lear's Monologue from the Eponymous Tragedy by W. Shakespeare: Phonosemantic and Prosodic Aspects. The article analyzes the Ukrainian, Russian and Belarusian translations of King Lear's monologue 'Blow, winds, and crack your cheeks! rage! blow!' in the light of phonosemantics and prosody. The author of this article dwells on the issue of reproduction of sound symbolism, consonance and rhythmical pattern of the original. Phonosemantics and prosody are considered to be important in the monologue, which is viewed as the culminating one, as far as in it we find the turning point of King's 'disillusion'. Not only by means of verbal material, i.e. the usage of specific lexical resources, but also at the level of phonology and intonology can we find additional semantic meaning what is essential in the process of monologue's reproduction into another language. In the result of our study it was found that in the monologue

‘Blow, winds, and crack your cheeks! rage! blow!’ W. Shakespeare resorts to the following so as to create in reader’s / viewer’s mind the image of bad weather: the repetition of certain consonants and their combinations, namely consonants ‘r’, ‘sh’, ‘th’, ‘sh’, ‘tsh’, ‘bl’, ‘sp’, which sometimes carry certain meaning; usage and repetition of the exclamation ‘o’, elongation of consonants between words and phrases. None of the translations has specific accumulation of consonants so as to create the image of bad weather, which in its turn weakens the emotional expressiveness. Rhythmical pattern of the original is iambic pentameter with one stanza written in iambic tetrameter, with elements of trochee and spondee. All translators have resorted to iambus in the target text, however, do not reflect all the rhythmical inversions of the original what weakens the semantic load of the lexemes.

Key words: W. Shakespeare, King Lear, monologue, translation, phonosemantics, prosody.

Стаття надійшла до редколегії
31.03.2016 р.

УДК 81'255.2=134.2

**Ірина Нічаєнко,
Юлія Кошій**

Концепт ЖІНКА у творчості Федеріко Гарсія Лорки та його відтворення в українських перекладах В. Вовк

У статті досліджено роль та місце концепту ЖІНКА в трьох драматичних творах Федеріко Гарсія Лорки, а також способи його адекватного відтворення в українських перекладах, виконаних В. Вовк. Виділено основні лексичні складники, що формують концепт ЖІНКА в оригіналі та засобами його адекватного відтворення в перекладі. Запропоновано поділ на мікроконцепти, що формують макроконцепт ЖІНКА. З'ясовано сутність концепту, на основі якого вибудовуються образи у творах. Вибудовано збірний образ жінки, що віддзеркалюється в таких варіаціях la mijer / дружина, la viuda / вдова, la madre / мати, la hija / дочка, la criada / служниця, ключовий момент яких – соціальна роль, внутрішній світ і покликання жінки. Також відзначено авторську особливість описів, у яких незначну увагу приділено зовнішнім чинникам, здебільшого характеристику здійснено за допомогою реплік і ремарок автора. Приділено увагу національно-культурним, лексичним і граматичним особливостям оригіналу, які в перекладі нерідко приводять до застосування перекладацьких трансформацій та зумовлюють метацентричний характер перекладу.

Ключові слова: концепт, переклад, метацентричний переклад, оцінка, образ, драматичний твір.

Постановка наукової проблеми та її значення. Дослідження, викладені в статті, зумовлені потребою розширення перекладознавчих студій і детального вивчення концепту ЖІНКА як одного із засадничих у системі світосприйняття носіїв іспанської культури та задля його адекватного відтворення під час перекладу українською мовою.

Аналіз досліджень цієї проблеми. Вивченням відтворення концепту ЖІНКА займалися вітчизняні (С. В. Настенко) і зарубіжні вчені (Альварес Солер), проте в аспекті іспансько-українського перекладу концепт ЖІНКА не досліджували.

Мета й завдання статті – визначити основні способи вираження концепту ЖІНКА в драматичному творі та засоби його відтворення в перекладі.

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження. Концепт ЖІНКА належить до базових концептів у будь-якій лінгвокультурі світу й підпорядковується нормам, стандартам і стереотипам її представників, особливо, коли йдеться про іспанську літературу, де образ жінки основний, проте концепт ЖІНКА змінювався діахронічно. У центрі уваги нашого дослідження – драматичні тексти (надалі – ДТ) Ф. Г. Лорки, творчість якого наповнена концептами, що мають широкий діапазон асоціативних схем, серед них виокремлено концепти КОХАННЯ, ШЛЮБ, СМЕРТЬ, КОЛІР, КВІТКА та ін., особливе місце серед яких займає концепт ЖІНКА. Цікаво те, що творчість цього драматурга припадає на переломний період для Іспанії – перед початком громадянської війни. Він вважається переломним для іспанської нації.