

Міністерство освіти і науки України
Державний торговельно-економічний університет
Вінницький торговельно-економічний інститут
Кафедра іноземної філології та перекладу

КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА

на тему:

«Інтертекстуальність як аспект інтерпретації художнього літературного твору: перекладознавчий аспект»

Здобувача вищої освіти
II курсу, групи Ф-21в(м),
спеціальності 035 «Філологія»
освітньої програми
«Германські мови та літератури
(переклад включно),
перша – англійська»

Аліни ДАНИЛЮК

Науковий керівник
канд. філол. наук, доцент

Віолета НЕЧИПОРЕНКО

Гарант освітньої програми
д-р. філол. наук, професор

Наталя ІВАНИЦЬКА

Вінниця 2023

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1 ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ	8
1.1 Тлумачення поняття інтертекстуальності у науковій літературі	8
1.2 Форми вираження інтертекстуальності: алюзія, цитування, ремінісценція, реалія, епіграф	14
1.3 Питання перекладу інтертекстуальних елементів.....	20
Висновки до Розділу 1.....	29
РОЗДІЛ 2 ОСОБЛИВОСТІ ВІДТВОРЕННЯ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНИХ ЕЛЕМЕНТІВ У ПЕРЕКЛАДАХ ТВОРУ ДЖОРДЖА ОРВЕЛЛА «КОЛГОСП ТВАРИН» УКРАЇНСЬКОЮ МОВОЮ	31
2.1 Історичний контекст та інтертекстуальне поле художнього твору	31
2.2 Інтертекстуальні зв'язки та тропи.....	44
Висновки до Розділу 2	50
ВИСНОВКИ ТА ПРОПОЗИЦІЇ.....	52
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	54
СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ	60

ВСТУП

Проблема множинних зв'язків тексту з іншими текстами вже давно стала предметом досліджень як лінгвістичних і літературознавчих, так і філософських. Текст існує в оточенні інших текстів, взаємодіє з ними, вміщує в себе сліди попередніх творів і накладає свій відбиток на твори інших авторів. Сучасний швидкозмінний світ, насичений інформацією, ставить перед людством завдання адаптації та осмислення великого обсягу знань. У цьому контексті, інтертекстуальність виступає як ключовий фактор у вивченні та розумінні текстів, що оточують нас. Інтертекстуальність, яка включає алюзії, цитування, ремінісценції та інші елементи, є складним явищем, яке визначається взаємозв'язками текстів у культурному та лінгвістичному просторі.

Зростаюча потреба в розумінні інтертекстуальних взаємодій відкриває актуальний напрямок для досліджень у лінгвістиці та літературознавстві. В даній роботі ми зосереджуємо свою увагу на аналізі поняття інтертекстуальності, розглядаючи його різновиди, такі як алюзії, цитування та інші, а також вивчаємо проблему перекладу інтертекстуальних елементів.

У процесі вивчення різновидів інтертекстуальності та їхнього впливу на комунікацію важливо враховувати культурні, історичні та мовні аспекти. Ця робота розглядає питання перекладу інтертексту, а також вказує на важливість урахування національних особливостей та культурних відмінностей у процесі перекладу.

Актуальність теми визначається спрямованістю сучасних лінгвістичних студій на вивчення взаємозв'язків семантичних і статистичних ознак у когнітивній сутності мовних явищ. Актуальність дослідження увиразнюється необхідністю поглибленого розгляду лінгвістичного феномену інтертекстуальності як стилістичного засобу вираження авторської інтенції й

актуалізації історичних, фольклорних чи літературних традицій у британській художній літературі. Особливу увагу приділено питанням розвитку ефективних стратегій перекладу для збереження інтертекстуальних зв'язків при передаванні текстів засобами іншої мови.

Об'єктом дослідження є інтертекстуальні включення, що функціонують у творах художньої літератури, та їх значення для інтерпретації літературного твору.

Предмет дослідження – особливості лінгвальної об'єктивації інтертекстуальних елементів як семантичної складової текстів британської літератури в оригінальних текстах та їхніх перекладах українською мовою.

Мета дослідження полягає в розкритті сутності інтертекстуальності та виявленні ефективних стратегій перекладу інтертекстуальних елементів з метою збереження їх експресивних та змістових функцій у тексті перекладу.

Реалізація мети роботи передбачає виконання таких **завдань**:

- обґрунтувати основні підходи до розуміння теорії інтертекстуальності та визначення ролі інтертекстуальних взаємодій у літературному дискурсі;
- проаналізувати різновиди інтертекстуальних взаємодій: алюзії, цитування, ремінісценції та інші;
- описати проблематику перекладу інтертекстуальних одиниць, виявлених у художніх творах;
- розглянути аспекти, які впливають на вибір стратегій перекладу з метою збереження інтертекстуального зв'язку;
- ідентифікувати маркери інтертекстуальності у творі Дж. Орвелла «Колгосп тварин»;
- проаналізувати різні переклади твору українською мовою, виконані різними перекладачами у різні історичні епохи;
- виявити ознаки взаємодії з іншими літературними творами, культурними контекстами та історичними подіями.

Матеріалом дослідження слугує твір Джорджа Орвелла “Animal Farm: A Fairy Story” (Orwell G. Animal Farm: A Fairy Story. New York: Signet Classic, 1945) та його переклади українською мовою : Орвелл Дж. Колгосп тварин / Переклад з англ. І. Чернятинського. Мюнхен : Прометей, 1947 та Орвелл Дж. Колгосп тварин / Переклад з англ. Б. Носенок, Т. Гнатишин. К.: Фоліо, 2021.

Теоретична та методологічна основа дослідження. Концептуально наукова розвідка ґрунтується на розумінні інтертекстуальності як широкого спектра зв'язків між текстом та іншими текстами, який проявляється у різних формах, таких як пряме цитування, цитата, алюзія, відлуння, референція, імітація, колаж, пародія, пастиш, дотримання літературних конвенцій, структурні паралелі, свідоме чи несвідоме залучення різноманітних джерел, що виражено в працях Р. Барта, З. Бен-Поро, Л. Біловус, М. Воробйової, Ю. Кристєвої, Н. П'єге-Гро, лінгвістів Ж. Женетта, Л. Женні, О. Переломової, М. Ріффатерра. Було здійснено дослідження ролі інтертекстуальних зв'язків у різних типах дискурсу (О. Лавриненко, А. Тютенко, Р. Lennon). Особливої уваги заслуговують розвідки вітчизняних і зарубіжних науковців у царині літературознавства, присвячені питанням стилістичних функцій інтертекстуальних елементів у художньому творі (О. Абрамова, С. Авраменко, Ю. Васейко, В. Гайдар, Т. Масицька, Т. Пашняк, В. Рижкова, D. Gifford, A. Harber, J. Hollander). Перші наукові спроби розробити інтертекстуальну парадигму в українському перекладознавстві здійснили Л. Грек, А. Кам'янець, О. Копильна, Т. Некряч.

Мета і завдання кваліфікаційної роботи визначили застосування комплексу загальнонаукових та спеціальних **методів дослідження**: дефінітивний метод – для виокремлення основних ознак інтертекстуальних елементів; евристичний – для збору, фіксації й документування матеріалу дослідження; синхронно-описовий – для виявлення спільних і відмінних рис у вираженні інтертекстуальності в тексті оригіналу і текстах перекладів на основі прийомів спостереження, порівняння й узагальнення; прийом

зовнішньої реконструкції – для встановлення вихідного значення інтертекстуальних денотатів; метод трансформаційного аналізу – для виявлення формальних і семантичних змін інтертекстуальної одиниці в тексті-реципієнті.

Наукова новизна одержаних результатів полягає в тому, що формально-семантична організація інтертекстуальних одиниць британського художнього тексту визначена з оперттям на структурно-семіотичний підхід та діалогічну концепцію людини і людської культури, що дозволяє глибоко розкрити поняття традиції, пояснити продуктивний і поступовий характер розуміння літературного твору, в якому минулі і теперішні контексти долі твору і читача активно взаємно доповнюють один одного. Крім того, було здійснено порівняльний аналіз тексту-оригіналу і двох перекладів українською мовою, виконаних у різні часи і історичні епохи, з метою визначення інтертекстуальних елементів оригіналу та способів їх передавання засобами іншої мови.

Практичне значення отриманих результатів детерміновано доцільністю їх використання у навчальній та навчально-методичній роботі в процесі викладання нормативних теоретичних курсів «Теорія літератури», «Сучасна література англомовних країн», «Стилістика першої іноземної мови», «Проблеми міжкультурної комунікації і переклад», практичних курсів з «Практики перекладу з першої іноземної мови», а також при розробці та впровадженні вибіркового дисциплін із досліджуваної тематики, написанні монографій та інших наукових робіт.

Апробація результатів дослідження. Висновки роботи та основні положення дослідження доповідалися на X студентській науково-практичній Інтернет-конференції «Світоглядні трансформації особистості студента ЗВО: історико-філософські, соціально-правові, мовознавчі та здоров'я формуючі аспекти» (м. Вінниця, ВТЕІ ДТЕУ, 24.02.2023), XII Всеукраїнській студентській науково-практичній конференції «Актуальні проблеми

ефективного соціально-економічного розвитку України: пошук молодих» (м. Вінниця, ВТЕІ ДТЕУ, 20.04.2023) та на VIII Всеукраїнській науково-практичній інтернет-конференції з міжнародною участю «Актуальні проблеми сучасної транслятології, лінгвокраїнознавства та теорії міжкультурної комунікації» (м. Вінниця, ВТЕІ ДТЕУ, 04.10.2023). Основні результати кваліфікаційної роботи висвітлено в 3 публікаціях:

1. Данилюк А. Виклики перекладу інтертекстуальних елементів: лінгвістичні та перекладацькі аспекти. *Вісник студентського наукового товариства «ВАТРА» Вінницького торговельно-економічного інституту ДТЕУ*. Вінниця: Редакційно-видавничий відділ ВТЕІ ДТЕУ, 2023. Вип. 178. С. 62 – 67. URL: http://www.vtei.edu.ua/doc/2023/vatra2004/zb23_178.pdf
2. Данилюк А. Функції алюзії як інтертекстуальної одиниці у художньому творі. *Актуальні проблеми сучасної транслятології, лінгвокраїнознавства та теорії міжкультурної комунікації: збірник матеріалів VIII Всеукраїнської науково-практичної інтернет-конференції з міжнародною участю*. Вінниця: Редакційно-видавничий відділ ВТЕІ ДТЕУ, 2023. Ч. 2. С. 46 – 51.
3. Данилюк А. Основні підходи до тлумачення поняття «інтертекстуальність». *Світоглядні трансформації особистості студента ЗВО: історико-філософські, соціально-правові, мовознавчі та здоров'яформуючі аспекти*. Вінниця: Видавничо-редакційний відділ ВТЕІ ДТЕУ, 2023. С. 59-60. URL: <http://www.vtei.com.ua/doc/2023/konf2402/zb.pdf>

Структурно робота складається зі вступу, двох розділів, висновків до першого та другого розділів, загальних висновків та пропозицій, списку використаних джерел та джерел ілюстративного матеріалу.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ

1.1 Тлумачення поняття інтертекстуальності у науковій літературі

Термін «інтертекстуальність» був запропонований французькою дослідницею Ю. Кристевою у 1966 році, після чого набув популярності як літературна теорія. Проте сама ідея даної концепції існує задовго до набуття власної назви, а саме з часів перших людських записів.

Поета-критика Т. С. Еліота також вважають передвісником інтертекстуальності, оскільки у своїй праці «Традиція та індивідуальний талант» він досліджував зв'язок традиції та тексту. Еліот висловив припущення, що кожен автор повинен мати історичну свідомість, проте жоден текст не існує незалежно від традиції. Ця праця критика є внеском в дослідження інтертекстуальності, як мережі текстів в якій існують будь-які інші тексти [44, с. 54-55].

У широкому розумінні інтертекстуальність як літературна теорія - це взаємопов'язана павутина з відсиланнями та включеннями з інших текстів. Теоретики порівнюють твір з продуктом споживання, в той час як текст – це виробництво продукту.

На думку Ю. Кристевої, інтертекстуальність відноситься до діалогічної природи всіх видів мови, як літературної, так і нелітературної. Літературний текст для Кристевої розглядається не як унікальна та автономна сутність, а як продукт низки попередніх кодів, попередніх дискурсів і текстів. З цієї позиції кожне слово в тексті є інтертекстуальним, а отже, його слід читати не лише з точки зору значення, яке передбачається в тексті, але й з точки зору зв'язків між текстом та іншими культурними дискурсами, що існують поза текстом.

Отже, у Ю. Кристеві інтертекстуальність пов'язана з поняттями значення і смислу в мові. Тому, навіть якщо інтертекстуальні зв'язки не передбачені автором, все одно можна знайти внутрішні та зовнішні посилання в тексті через діалогічну природу мови та виникнення смислу при поєднанні тексту з іншими текстами.

Теорія інтертекстуальності Ю. Кристеві не робить поділу між літературними і нелітературними текстами, породженими в межах однієї культури, що становить постмодерністське ставлення до тексту. Оскільки те, на чому фокусувалась Ю. Крестева, – це об'єктивність мови. Вона ніколи не відокремлює вивчення мови від суб'єктивності. Це відбувається тому, що вона бачить мову як персональне мовлення, як вибір мовця чи письменника. Мова не може бути об'єктивною, бо вона залежить від суб'єктивності мовця. Жоден тип мови не може бути об'єктивним через припущення та знання, які письменник вкладає у свій текст, а читач привносить у текст. Різні читачі, зрештою, принесуть різний досвід до тексту так само, як і письменники пишуть свої тексти, вкладаючи в них свій власний досвід, припущення, інсайти [50, с. 31-32].

Метою інтертекстуальності є можливість інтерпретації текстів, зокрема художнього твору, оскільки вона розглядає літературу, як і всі тексти, не як самостійну одиницю, а як відкрите творіння, що містить у собі відбитки інших текстів. Фактично, саме Ю. Крестева вперше відмовилася від розмежування між літературними та нелітературними текстами. У центрі концепції інтертекстуальності - питання взаємозалежності текстів. Адже всі тексти є інтертекстами, оскільки вони посилаються, переробляють і черпають з уже існуючих текстів. Будь-який твір мистецтва для Ю. Кристеві є інтертекстом, який взаємодіє з іншими текстами, переписуючи, трансформуючи чи пародіюючи їх.

Інтертекстуальність має широкий спектр зв'язків між текстом та іншими текстами, проявляючись у різних формах, таких як: пряме цитування, цитата,

алюзія, відлуння, референція, імітація, колаж, пародія, пастиш, дотримання літературних конвенцій, структурні паралелі, свідоме чи несвідоме залучення різноманітних джерел. За допомогою цих засобів інтертекст видозмінює або відтворює тексти, які були до нього.

У власній інтерпретації явища інтертекстуальності М. Ріффатер відзначає важливу роль читача у трактуванні тексту й акцентує на тому, що лише він здатен ідентифікувати інтертекст, використовуючи при цьому свою культурну компетенцію та наукову ерудицію, а також підключеність до загального літературного простору.

М. Ріффатер визначає три види інтертекстуальності:

- 1) комплементарний (кожен знак має пряме та приховане значення, а читач повинен інтерпретувати текст);
- 2) медіативний (співвідношення тексту до інтертексту здійснюється посередництвом третього тексту-інтерпретанта як знака до його об'єкта);
- 3) інтратекстуальний (коли інтертекст частково закодований у тексті й суперечить із ним через стилістичні та семантичні розбіжності).

Думка М. Ріффатера про те, що «термін стосується функціонування розуму читача» [56, с. 11-12], підтверджує загальну тезу про те, що інтертекстуальність означає зміщення критичного інтересу від автора. Умберто Еко пояснює це ще більш виразно: «Неправда, що твори створюються їхніми авторами. Твори створюються творами, тексти створюються текстами, всі разом вони промовляють один до одного незалежно від намірів їхніх авторів». Визначення М. Ріффатером інтертексту як «сукупності текстів, які читач може легітимно пов'язати з тим, що знаходиться перед його очима» [56, с. 135-142], викликає більше запитань, ніж дає відповідей.

Також проводяться аналогії між інтертекстуальністю та розвитком гіпертекстів і всесвітньої павутини, вільної від домінуючих лінійних, ієрархічних моделей. Таким чином, постмодерністські моделі комунікації створили умови для того, що Іхаб Хассан називає «інтертекстуальністю всього

життя». На його думку, «нашарування думок, знаків, «зв'язків» тепер лежить на всьому, до чого торкається розум» [60, с. 178].

Послідовник Ю. Кристевої семіотик Р. Барт визначав текст як «полотно, зіткане з попередніх цитат і культурних кодів», оскільки, створюючи щось нове, автор бере структуруючі елементи з навколишнього простору. Такий погляд на інтертекстуальність він тісно пов'язує з ідеєю «смерті автора». Ніхто не може називатися «оригінальним» автором, адже кожен з них насправді лише «копіює» і «вставляє» уривки з уже існуючого універсуму текстів, а також «смерті» індивідуального тексту, що розчиняється в точних і неточних цитатах, і врешті-решт, зі «смертю» читача, чия «цитатна» свідомість так само нестабільна й невизначена, як марні пошуки першоджерел та істини [40].

Таким чином, це означає, що «ніхто не має влади над значенням тексту, і що немає ніякого прихованого, остаточного, стабільного значення, яке можна було б розшифрувати» [46, с. 54-67]. Через ці твердження Барта, ми далі розвиваємо ідею про те, що текст є множинним. Множинність тексту не просто означає, що текст має різноманітні значення. Ця множинність завжди є результатом взаємодії читача з автором і текстів з іншими текстами. Це «стан інтертекстуальності», динаміка якого також кидає виклик припущенням про те, що є внутрішнім або зовнішнім для літературному об'єкту [39, с.13].

Г. М. Сюта, одна з авторок енциклопедичного видання «Українська мова», зосереджується на двох можливих тлумаченнях терміну «інтертекстуальність»:

1) спектр міжтекстуальних відношень з огляду на те, що будь-який текст завжди є складником широкого культурного контексту й існує за рахунок численних текстів-попередників;

2) інтертекстуальність як спосіб взаємодії різних дискурсів у межах одного тексту, у якому наявна своєрідна конотація, що стає маркером, спроможним відіслати читача до інших текстів [33, с. 234].

Зазначимо, що тлумачний словник української літературознавчої термінології "Nota bene" трактує термін «інтертекстуальність» як міжтекстові зв'язки літературних творів, що полягають у 1) відображенні в літературному творі окремих літературних явищ інших текстів, попередніх творів, через цитування, алюзії, ремінісценції тощо; 2) у прямому імітуванні чужих стилістичних характеристик і норм (окремих письменників, літературних шкіл і напрямів)... [9, с. 317].

Перші наукові спроби розробити інтертекстуальну парадигму в українському перекладознавстві здійснили Лариса Грек [7], Олена Копильна [22], Анжела Кам'янець та Тетяна Некряч [17]. Феномен інтертекстуальності для характеристики однієї з головних перекладацьких стратегій висвітлено в монографіях Ганни Косів «Віра Річ. Творчий портрет перекладачки» (2011) та Валентини Савчин «Микола Лукаш як подвижник українського художнього перекладу» (2014). Науковці звертаються до абсолютно різних видів інтертекстуальності, що зумовлено стратегіями досліджуваних ними перекладачів, яких вони досліджують: Г. Косів звертає увагу передусім на переклади Віри Річ інтертекстуальних елементів, використаних у творах українських авторів, тоді як В. Савчин простежує інтертекстуальні відсилання у перекладах фольклору в перекладах Миколи Лукаша.

З 1990-х років інтертекстуальність стала одним з основних параметрів аналізу дискурсу. Бейзіл Хатім та Ян Мейсон («Дискурс і перекладач», 1990) визначають інтертекстуальність як семіотичну категорію: знакову систему, що розширює межі текстового значення за рахунок конотацій. значення за рахунок конотацій. Прагматичний статус інтертекстуального посилання має пріоритет над його семіотичним та інформативним статусом. Іншими словами, щоб бути максимально наближеним до задуму алюзії, перекладач може пожертвувати цією алюзією, змістивши або навіть нейтралізувавши її [48, с. 134].

Альбрехт Нойберт і Грегорі Шреве розглядають інтертекстуальність під кутом зору прототипної семантики. Інтертекстуальність сприймається як найважливіша якість тексту поряд з інтенціональністю, інформативністю, ситуативністю, прийнятністю, зв'язністю та когерентністю. Це модель, яку читач порівнює з уже

існуючими зразками, абстрагованими від свого досвіду. Іншими словами, інтертекстуальність - це набір текстових очікувань читача, до яких повинен прислухатися перекладач.

Інтертекстуальність має структуру прототипу з твердим ядром (типовими ознаками жанру, які читач легко ідентифікує) і розмитими краями периферії, де деякі риси є спільними для різних жанрів або типів текстів. Кожен переклад має подвійну інтертекстуальність: оригінал має інтертекстуальні зв'язки з текстами вихідної мови source language (SL), а переклад встановлює інтертекстуальні зв'язки з текстами мови перекладу target language (TL). Перекладач повинен надавати перевагу текстовим зв'язкам target language (TL), щоб задовольнити очікування цільового читача target reader (TR). Загалом, перекладач є посередником інтертекстуальності вихідного тексту source text (ST) і тексту перекладу target text (TT). Тому переклад можна назвати опосередкованою інтертекстуальністю [53, с. 27].

Умберто Еко розглядає інтертекстуальність у постструктуралістському світлі постструктуралізму. Вчений вводить термін «інтертекстуальна іронія», але компонент «іронія» втрачає своє риторичне та стилістичне значення. Інтертекстуальна іронія завжди імпліцитна, оскільки

- 1) її відсилання до інших текстів не є очевидними, вона лише «підморгує можливому інтелектуальному читачеві»;
- 2) вона дає можливість подвійного прочитання: «текст можна читати і насолоджуватися, наївно не відчуваючи жодних інтертекстуальних відсилань, або ж читач може повністю осягнути ці посилення і навіть полювати за ними».

У. Еко радить перекладачеві не боятися радикальних трансформацій і замінювати алюзії, абсолютно іншими, здатними створити подібний прагматичний ефект і викликати схожу реакцію. Ідеальний переклад інтертекстуальної алюзії - це такий переклад, при якому перекладач відтворює не менше, але й не більше того, на що натякає оригінал [14, с. 552].

Г. Штайнер замінює термін інтертекстуальність своїм карбованим терміном інтеранімація: «Новий початок спирається на прецедентні або канонічні моделі, щоб

зменшити загрозливу порожнечу, яка оточує новизну» [58, с. 477]. Це «переселення душ» (інтеранімація) вплинуло на значну частину західної літератури, пластичного мистецтва та філософії і може варіюватися від очевидного доповнення до імпліцитної алюзії та зміни майже до невпізнання.

Таким чином, інтертекстуальність - це критична теорія і метод інтерпретації текстів, витоки якої лежать у теоріях і філософії Ф. де Соссюра, Ю. Кристевой та Р. Барта. Ф. де Соссюр з його впливовою теорією мови, що розглядає мову як сукупність систематизації, Ю. Кристева поєднує ідеї про соціальний контекст мови із соссюрівським підходом, Р. Барт, проголошує визволення читача в читацькій діяльності та розглядає текст як структуру, що вимагає від читача практичної співпраці з автором у процесі дешифрування текстів, - всі вони є творцями інтертекстуальності як критичного підходу.

1.2 Форми вираження інтертекстуальності: алюзія, цитування, ремінісценція, реалія, епіграф

Серед найпоширеніших інтертекстуальних одиниць науковці виділяють алюзії, цитати, цитування, ремінісценцію, епіграф. У нашій роботі ми фокусуватимемось на найбільш поширених та розглянемо їхні трактування.

Алюзії є об'єктом вивчення різноманітних наук: крім традиційних літературознавчих розвідок, дослідження здійснюються в контексті когнітивної лінгвістики, вивчення міжкультурних зв'язків чи інтертекстуальності.

Аналізуючи розвиток даного терміну з історичних позицій, Гарольд Блум виокремлює слово «ілюзія» як синонім до алюзії. У період епохи раннього Відродження алюзію ототожнювали з каламбуром, грою слів, і, як наслідок, вживали її у працях сатиричного характеру. У часи Ф. Бекона (1561-1626) алюзією називали будь-яку символічну подібність в алегорії, параболі чи

метафорі, що спонукало критиків розмежувати «описову», «репрезентативну» та «алюзивну» поезію. Однак лише з початку XVII століття, за Г. Блумом, склалося однозначне трактування алюзії як непрямого, прихованого згадування, що містить у собі натяк [41, с.147-150]

Явище алюзії активно почали вивчати тільки в XX столітті після того, як воно ототожнювалося з будь-яким експліцитним, прямим натяком. Але саме явище викликало різні судження і суперечливі підходи у багатьох дослідників.

Питання літературної традиції та вплив літературних попередників на творчість письменників здавна цікавило філологів. Критикам завжди була притаманна залежність творів одних письменників від певних історичних подій або ж від діяльності інших письменників. Оскільки будь-який твір народжується з урахуванням особливостей культури, в якій автор народився і ріс, він є відбитком цієї культури, а його автор свідомо чи несвідомо користується її здобутками у своїй творчості. Культурний досвід зафіксований у різних видах, але найчастіше у вигляді текстів.

Українська енциклопедія зазначає, що алюзія є стилістичною фігурою, що використовується в художній літературі, ораторському мистецтві, науковій та повсякденній мові для детальнішого означення конкретної реалії шляхом зіставлення її з добре відомим аналогом з історичних подій, біографій видатних людей, фольклорних творів, літературної спадщини тощо. Особливого поширення алюзія досягла в художньому мисленні XX століття, передусім у європейському неоромантизмі, модернізмі, латиноамериканському романі, романах-утопіях, коли алюзивні міфологеми, метафори, ідеологеми, як правило, структурують увесь твір. Найбільшого розквіту алюзивні образи сягнули в епоху постмодернізму, виборовши беззаперечне право на смислову незалежність [36].

Термін «алюзія» походить від латинського *alludere* - сміятися, натякати (*ludere* - грати) і бере свій початок у середині XVI століття. Англійський

словник літературознавчих термінів наводить найповнішу класифікацію алюзій, що включає в себе наступне:

- 1) алюзія - згадка про нещодавні події (topical allusion);
- 2) персональна алюзія - відсилання до фактів біографії письменника (personal allusion);
- 3) метафорична алюзія, призначенням якої є передати супутню інформацію;
- 4) імпліцитна алюзія - відтворення стилю інших письменників (imitative allusion);
- 5) структурна алюзія, яка віддзеркалює структуру іншого твору (structural allusion) [38, с. 42-43].

На думку В. Гайдар, головними стилістичними завданнями алюзій є дослідження часу, характер персонажів, утворення місцевого колориту, дослідження обставин дії тощо. Механізм творення та функціонування алюзій ґрунтується за деякими закономірностями і подібний механізму трансформації даних, накопичених у людській пам'яті [6, с. 36–39].

Головним завданням алюзії є мовна гра, що залежить від наявності спільних знань у адресанта та адресата. Зрозуміло, що алюзія також слугує своєрідним інструментом передачі імпліцитного значення слова, характеристик учасників у процесі комунікації, комічного та іронічного ефекту. Дослідники часто використовують культурні, історичні алюзії та фразеологізми для того, щоб приховати саме той секрет, на який очікує читач. Художня алюзія - це експліцитне або імпліцитне звертання до чужого літературного тексту, що добре розпізнається і сприймається обізнаними читачами.

Використання алюзії має на меті доповнити елементарні висловлювання цілісного твору дотичними знаннями та досвідом [4, с. 42-43]. При цьому алюзія відіграє роль економного прийому актуалізації історичних та літературних традицій [4, с. 9]. Тож алюзія, яку використовують письменники, має вигляд загальновідомого факту і відповідає фоновим знанням пересічного

читача, або ж може бути високо спеціалізованою, сенс якої може бути зрозумілим читачам певного кола.

Класифікація алюзій може ґрунтуватися на таких критеріях, як: джерело алюзії (літературні, біблійні, міфологічні, історичні, побутові; ступінь відомості алюзивного факту; наявність або відсутність національного забарвлення. Алюзія являє собою посилання на певний історичний, літературний, або культурний факт, який належить до фонових знань носія мови. «Будучи особливим видом текстової імплікації, вона бере участь у смисловому збагаченні тексту, наданні йому семантичної двоплановості або багатоплановості. Найбільш яскраво смислотворні можливості алюзії розкриваються у художньому мовленні, проте вона широко використовується і в текстах іншого функціонально-стилістичного статусу» [13, с. 33].

Серед досліджень у перекладознавчій сфері найґрунтовнішою є монографія професорки Гельсінського університету Р. Леппігальме «Культурні казуси: Емпіричний підхід до перекладу алюзій» (1997). Дослідниця стверджує, що переклад алюзії залежить передусім від її функції у конкретному контексті і має відтворювати цю функцію в цільовому тексті. «Визначення функції алюзії – важливий крок до вирішення того, яка перекладацька тактика буде найвідповідальнішою для конкретної алюзії» [51, с. 31].

Р. Леппігальме стверджує, що у процесі аналізу тексту перекладач повинен розмежовувати два поняття: конотацію та асоціацію, оскільки перше з них можна вважати колективним та більш постійним, тоді як друге є явищем суб'єктивним та змінним [51, с. 33]. Тому перекладачеві доцільніше орієнтуватись на стандартні конотації у контексті відповідної культури, оскільки асоціації кожного реципієнта передбачити практично неможливо.

Алюзія може бути представлена однією лексемою, або ж входити до складу цитати, котра виступає в цьому випадку не як відкрите посилання чи експліцитна передача повідомлення з іншого джерела, а як певним чином

модифіковане імпліцитне повідомлення. До схожого висновку приходять і О. Копильна: «Головна умова при відтворенні алюзій – збереження в тексті перекладу їхніх стилістичних функцій у відповідній комунікативній ситуації, що забезпечує адекватність перекладу» [22, с. 17].

Якщо авторська інтенція полягає у закодуванні певного об'єму інформації, поміщенні її в імпліцитний пласт, то для досягнення прагматичного ефекту доцільніше не зміщувати цю інформацію в експліцитне, а дозволити кінцевому реципієнту застосувати свій тезаурус фонових знань та спробувати розв'язати головоломку автора, отримавши емоційне задоволення від алюзивної гри. Для трактування авторської алюзії перекладачеві, а згодом і реципієнтові, слід пройти декілька стадій:

- 1) виявлення алюзії в тексті;
- 2) співвіднесення її з відповідним джерелом;
- 3) визначення її функції в повідомленні: інформативна, стилістична, апелятивна чи ін.;
- 4) пошук адекватного відповідника у цільовій мові [22, с. 22].

Термін *цитата* підходить для позначення відтворення в тексті одного і більше компонентів прецедентного тексту. Цитата націлена на впізнавання, тому найчистішою формою цитування є атрибутовані цитати, які відтворюють фрагмент будь-якого тексту з обов'язковим посиланням на його прототекст та з маркуванням у вигляді залабковування. Іншим видом є неатрибутовані цитати, які вводяться у твір без графічного маркування та посилання на свій прототекст. Цитата стає немов представником чужого тексту, механізмом запуску асоціацій». Але якщо читач не вирізняє цитату, то «чуже слово» у власне авторському тексті повністю асимілюється, і таким чином не породжує імпліцитні смисли.

Н. П'єге-Гро розглядає цитату як «емблематичну форму інтертекстуальності» [29, с. 38], тому як вона наочно демонструє, яким чином один текст включений в інший. Для уривчастих текстів цитата є важливою

емблематичною одиницею інтертекстуальності. Водночас цитату часто трактують як мінімальну форму інтертексту. Умовна функція цитати, її авторитарність - це ті причини, через які вона є причинами того, що їй приділяється найбільше уваги в аналізі інтертекстуальності. Попри експліцитний характер цитати, техніка цитування цитати в художньому тексті відкриває складнішу роль, ніж просто цитати в художньому тексті.

Інтертекстуальний простір літературного твору стає полем для діалогу, суб'єктами якого виступають власне митці, їхні уявлення про світ, образи, ідеї та художні прийоми, відображені в творах. У цих діалогах зароджується індивідуальна, авторська «істина», яка за визначенням, є лише черговим відкриттям на нескінченному шляху пізнання, що резюмує вже відомі істини і постає рушієм для нових. Цитування при цьому зберігає індивідуальні особливості авторів і творів: воно ніби «одягнене» в костюм своєї історичної епохи, розмовляє її мовою, прикрашене і оздоблене притаманними їй поетичними засобами.

Посилання-референція, як і цитата, є експліцитною формою інтертекстуальності. Однак у цьому випадку текст, на який посилається автор, безпосередньо не присутній у його власному творі. Отже, до цієї форми інтертекстуальності звертаються, коли потрібно лише направити читача до іншого тексту, не подаючи його дослівно.

У типології інтертекстуальних елементів існує таке поняття як *цеттонні тексти* – цілий комплекс алюзій і цитат (переважно неатрибутованих). При чому йдеться не про запровадження окремих інтертекстів, а про створення якогось складного мовного іноказання, всередині якого семантичні зв'язки визначаються літературними асоціаціями [26, с.31].

Два тексти можуть знаходитися між собою у відношенні деривації: двома основними типами останньої є пародія та стилізація. В основі першої лежить трансформація, в основі другої – імітація гіпотексту. Також розповсюдженим прийомом є дописування чужого тексту.

Епіграф - наступний після заголовку щабель проникнення в текст, що знаходиться над текстом і співвідноситься з ним як з цілим. Сама необов'язковість епіграфа робить його особливо значущим. Як композиційний прийом епіграф виконує роль експозиції після заголовку, але перед текстом, пропонує роз'яснення або загадки для прочитання тексту в його відношенні до заголовку. Через епіграфи автор відкриває зовнішню межу тексту для інтертекстуальних зв'язків та літературно-мовних віянь напрямів різних епох, наповнюючи і розкриваючи внутрішній світ свого тексту.

Метатекстуальність, або створення конструкцій «текст про текст», характеризує будь-який випадок інтертекстуальних зв'язків, оскільки не важливо що це - цитата, алюзія, заголовок або епіграф, - всі вони виконують функцію представлення власного тексту в «чужому» контексті. У контрасті з ними переказ, варіація, дописування чужого тексту і інтертекстуальна гра з прецедентними текстами представляють собою конструкції «текст у тексті про текст» [29, с.53].

Можемо зробити висновок, що різні форми інтертекстуальності, можна визначити їхню важливість у творчому процесі та розумінні тексту. Кожна інтертекстуальна одиниця, включаючи цитату, центонні тексти, епіграф, метатекстуальність та посилання-референцію, виконує свою унікальну роль у розширенні смислового спектру твору та взаємодії з літературним та культурним контекстами.

1.3 Питання перекладу інтертекстуальних елементів

У перекладі інтертекстуальних одиниць, ключову роль відіграє рівень знань читача про фонову інформацію, що необхідна для розкодування інтертекстуальних вкраплень. Варто звернути увагу на те, що перекладацька інтертекстуальність між автором і читачем є досить значущою, оскільки вона

впливає на сприйняття тексту остаточною читачем. Перекладач, який має належність до принаймні двох культур, і має подвійну свідомість – як реципієнт і автор, розширює інтертекстуальні можливості тексту.

У процесі перекладу інтертекстуальних одиниць, перекладач повинен наблизитись до ідеального читача і зрозуміти авторський задум. Інтертекстуальність від перекладача означає не лише глибинне розуміння тексту, але і встановлення багатовимірних зв'язків між текстами, культурами, епохами та мовами.

Взаємодія «свого та «чужого» тексту або ж контексту є однією з проблем в перекладознавстві. Даний підхід розглядає літературні варіанти оригіналів як погляд на текст-джерело або ж попередні переклади попередників. Так, кожен твір і його вторинні версії розглядаються як цитування колективом, проте неважливо хто саме цитував або перекладав текст.

Інтертекстуальні зв'язки ґрунтуються на взаємопроникненні текстів з різних часових пластів, а кожен наступний шар трансформує і доповнює попередній. Кожна нова версія іншомовного тексту трансформує всі попередні версії і сам твір. Разом із багатьма різними мовними і часовими версіями та їхніми контекстами оригінал створює єдиний універсум, у якому твори звертаються один до одного і відразу до всіх, позаяк усі вони є складовими єдиного тексту.

Явище інтертекстуальності в цьому випадку проявляється значно виразніше, порівняно із загальним простором взаємозв'язку літературних текстів. Багатофункціональна роль інтертекстуальності підсилюється завдяки розширенню часових меж простору культури оригіналу та розширенню кола інтерпретацій першотвору; виникненню передумов до зародження додаткових смислів та асоціацій, формування допоміжних значень; взаємодії кодів та універсумів тексту оригіналу та вторинних його версій; перестановці текстів;

утворенню мережі знакових систем та культурних кодів як тла для інтерпретації та розвитку взаємодії мистецьких явищ.

У цій проекції «інтертекст не є згадкою або відображенням іншого тексту, а виступає як більш потужна тлумачна система, що збільшує непередбачуваність її подальшого розвитку».

Відтак, «говорячи про можливість і шлях перекладу інтертексту іншою мовою/культурою, потрібно відштовхуватися від того, що сама культура є інтертекстуальною, а переклад (у широкому сенсі слова) є незмінною ознакою міжтекстових зв'язків як у середині однієї культури, так і в міжкультурній комунікації. Саме тому онтологічна природа перекладу пов'язана не лише з незліченною кількістю різних перекладів одного й того ж тексту, але й з функцією самостійного твору (а не тільки «замінника» оригіналу) в межах приймаючої культури, тобто з його приналежністю до цієї культури».

В умовах багатовимірності можливих сфер застосування поняття інтертекстуальності в перекладознавстві надзвичайно продуктивною виявляється класифікація типів міжтекстової взаємодії, запропонована Ж. Женеттом. У своїй праці «Палімпсести: Література другого ступеня» французький вчений виділив п'ять типів взаємозв'язків, що мають безпосереднє відношення до перекладознавства [45, с. 370-391].

1. Інтертекстуальність як «співприсутність» кількох текстів в межах одного тексту. Особливо гострою проблемою в перекладацькій діяльності є переклад цитат (зокрема, нецитованих), алюзій та асоціативних полів у художній літературі. Ці явища в чужій культурі несуть інше навантаження, ніж у культурі-джерелі. Дещо під іншим кутом зору цю проблему можна розглядати, коли йдеться про цитати чи алюзії на іноземні культурні чи літературні джерела, а тим більше, коли вони історично, культурно, лінгвістично чи художньо ближчі до традиції реципієнта, ніж те середовище, до якого належить оригінал.

2. Паратекстуальність як співвіднесеність тексту з його частиною - заголовком, епіграфом, присвятою, післямовою, вступною розповіддю, ім'ям автора тощо. Переклад на даному рівні не створює жодних труднощів, якщо текст та окремі його частини знаходяться в одній історичній чи національній площині (звісно, в таких випадках текст буде по-різному сприйматися в іншомовній культурі). Якщо ж елементи тексту лежать у відмінних часових або культурних вимірах (наприклад, епіграф запозичений з іншої культурної традиції тощо), то це може спричинити деякі труднощі в сприйнятті, чи, навпаки, сприяти кращому розумінню змісту тексту, якщо ці складові взяті з джерела, близького до традиції, що перекладається.

При здійсненні перекладу також можна зіткнутися з таким додатковим дискурсом, як ім'я перекладача, особливо коли йдеться про відому постать у даній області творчості. Також необхідно брати до уваги взаємозв'язок тексту перекладу з обома іменами - як автора, так і автора іншомовного варіанту в розрізі взаємозв'язку між обома діячами та дискурсами (інші роботи того ж автора чи авторів своєї епохи, твори того ж самого перекладача).

3. Метатекстуальність як коментування і часто критичне ставлення до свого прототексту; або співвідношення тексту з іншими текстами, що передували; тобто обговорення текстів один з одним. У контексті практики перекладу можна виокремити два аспекти. З однієї точки зору, існує проблема відтворення зв'язку оригінального тексту з його «попередниками» в тій літературній традиції, до якої він належить. Як наслідок, зберегти цей зв'язок в іншомовному вияві, як правило, майже неможливо. З іншого боку, суто перекладацька метатекстуальність, очевидно, має передбачати вивчення взаємозв'язку кожної іншомовної варіації з «попередниками» в цій чи іншій літературі; а також вивчення коментарів перекладача на подібні вказівки.

4. Гіпертекстуальність як пародія одного тексту на інші, висміювання іншого тексту в рамках одного тексту. З перекладацької точки зору це насамперед відноситься до тих перекладів, які створено як навмисні пародії на

оригінали. Їх сприйняття і розуміння в іншомовному середовищі може відрізнятися залежно від того, наскільки аудиторія знайома з оригіналом і як вона до нього ставиться.

5. Архітекстуальність як один із жанрових взаємозв'язків тексту. У перекладі такий зв'язок вільно відтворюється, якщо цей жанр однаково характерний як для традиції оригіналу, так і для традиції літератури перекладу, якщо жанр перекладеного твору однаково характерний як для традиції оригіналу, так і для традиції культури іншомовного варіанту. Витіснення відбувається тоді, коли цей жанр займає інакшу позицію в ієрархії жанрових структур двох літератур, або якщо він відсутній у тій системі, в якій створено іншомовну версію твору.

В рамках такого підходу передбачається вивчення проблематики взаємодії літератур у контексті зв'язку зі світовою культурою, потреба ознайомлення з різними традиціями, що забезпечить перекладачам і перекладознавцям певну «інтертекстуальну компетентність» у значенні смислового ідентифікування асоціацій, експліцитних та імпліцитних цитат, алюзій, парафраз, запозичень, наслідувань, опрацювання відомих сюжетів, тем, мотивів тощо. Отже, розуміння попереднього тексту стає необхідною умовою сприймання і розуміння нових творів чи нових перекладів. У цьому випадку міжтекстовий універсум постає тлом для сприйняття окремих творів, певним «полем інтерпретації» [12, с. 92-95].

Питання щодо того, як оптимально здійснювати переклад інтертекстуальних одиниць, досі не має однозначної відповіді. З усіх запропонованих шляхів особливої уваги потребують ті, що ґрунтуються навколо національної специфіки інтертексту.

Л. Грек пропонує перекладати інтертекстуальні одиниці, віднесені до національної енциклопедії, максимально точно відтворюючи лексичний матеріал з коментуванням або підбором відповідників у культурі реципієнта, що має відповідники в мові перекладу [7, с. 5].

А. Козачук стверджує, що інтергłosарій може передаватися як без змін, так і з різним ступенем трансформації: транслітерацією або транскрипцією, додаванням контексту, авторським коментарем [19, с. 210].

Українські науковці А. Кам'янець та Т. Некряч підкреслюють, що важливим поняттям для концепції інтертекстуальності, особливо з перекладознавчого ракурсу, є «прецедентний текст», який включається до фонду обов'язкових знань у національній культурі та є загальновідомим для носіїв даної мови [17, с. 13]. Прецедентними вважають Біблію, твори світової літератури, міфологічні цитування. Вони повинні бути правильно перекладені задля того, щоб читач зміг упізнати той самий натяк або посилення на них [37, с. 37].

При перекладі важливим є міжкультурний аспект, який має на меті зберегти історико-мистецький фон письменника та світоглядну орієнтацію читача. Для цього інтертекстуальний переклад використовує принципи доместикації («одомашнення») та форенізації («очуження») тексту.

Доместикація полягає у відтворенні тексту-джерела з максимальною адаптацією до потреб цільової культури. Це допомагає зменшити культурну дистанцію, створити читабельний текст та передати комплекс схожих асоціацій. Однак, якщо перекладач не може вловити покликання тексту, то воно може бути втрачено або стане об'єктом творчого пошуку. Необхідно уникати зловживання стратегією форенізації, оскільки це може призвести до втрати культурно-специфічних конотацій.

Передача лінгвістичної форми інтертекстуальної одиниці та ігнорування конотативних та прагматичних значень може призвести до культурних перепон, коли читачі цільового тексту не розуміють інтертекстуальних покликань тексту джерела. Стратегію доместикації можна використовувати з метою створення тексту перекладу, який легко сприйматиметься читачем, однак переважання цієї стратегії може призвести до нівелювання

іншокультурної специфіки, атмосфери оригіналу та ідентифікації перекладу як нового тексту.

П. Ньюмарк вказує на переваги форенізації в контексті перекладу поетичних творів, що полягають у тому, що заміна іноземного елемента національним еквівалентом допомагає читачам краще розуміти іншу культуру [54, с. 164].

Інші дослідники, такі як О. Копильна, Т. Некряч та А. Кам'янець, також виражають свою прихильність до збереження ідеї оригіналу в контексті перекладу інтертекстуальності. О. Копильна вважає, що в контексті перекладу інтертекстуальності важливо зберегти дух оригіналу. Стратегія форенізації, яка полягає у збереженні самобутності оригіналу, може мати численні переваги, зокрема, дозволяє читачам ознайомитись з особливостями іншої культури, зберегти «видимість» перекладачів та твору-джерела [22, с. 16].

Т. Некряч та А. Кам'янець виявили, що оптимальна стратегія перекладу полягає у вирівнюванні впливів обох культур та використанні перекладацьких тактик, які найкраще відповідають конкретному контексту перекладу, замість застосування одного загального підходу. Вони вважають, що форензія тексту є доцільною, якщо вона зберігає когерентність та стиль тексту [17, с. 13].

У свою чергу, Л. Грек підтримує компромісну стратегію перекладу, яка полягає у збереженні міжкультурної «сміслової напруги». Вона вважає, що це створить у цільовому тексті такі ж умови для постмодерністської гри зі значеннями та асоціаціями, як у тексті-джерелі [8, с. 16].

Хоча стратегія форенізації має свої переваги, використання її в надмірній мірі не завжди призводить до бажаного результату. Одомашнення може занадто спростити текст, а очуження - занадто ускладнити його, збіднивши його асоціативне поле.

Існує багато теорій щодо визначення способів відтворення інтертекстуальних засобів в перекладі, оскільки інтертекстуальність ускладнює завдання адекватного відтворення. О. Дзера висвітлила ідеї на тему

проблематики інтертекстуальності у перекладознавстві. Вона звернула увагу на декілька ключових проблем, зокрема:

- 1) наявність поняття «імпліцитного читача перекладу», який не є реальною людиною, але має важливу роль у перекладі;
- 2) читачі з розвинутою культурною системою часто обирають ті переклади, які приємні для читання, а не ті, що допоможуть їм краще зрозуміти оригінал;
- 3) трагедія перекладу полягає у неможливості точно передати поетичні акценти та «змалювати голос» оригіналу;
- 4) ідеал «золотої середини», рівноваги між точністю і поетичністю, є недосяжним;
- 5) неперекладність є вічною проблемою, оскільки слово наповнене безліччю смислів і єдине в своїй неповторності водночас;
- 6) правильне визначення жанру перекладу є відповідальністю перед читачем, оскільки жанр відображає очікування читача;
- 7) прикладення терміну «переклад» до будь-якої інтерпретації, яка хоч чимось нагадує оригінал, може спричинити читацьке розчарування в оригіналі та завдати шкоди репутації автора [11, с. 70–72].

Іронія - це ще одна складна проблема у перекладі. Іронічний або гумористичний текст може викликати різні реакції у різних культурах, тому перекладач повинен знати мову, культуру та життєвий досвід країни, у якій перекладений текст буде читатися. Вислів із прихованим смислом, що зрозумілий американцеві з Нью-Йорка, може виявитися незрозумілим для канадця, британця, австралійця чи й навіть американця з Сан-Франциско, хоч усі вони начебто розмовляють тією самою мовою. Дослівний переклад іронічного вислову іншою мовою часто спотворює первинний смисл чи й узагалі виявляється нісенітницею, оскільки кожна культура має власні метафори, ідіоми та способи створення тонкої двозначності [17, с. 16].

Успішне відтворення намірів автора залежить від уважної роботи перекладача, який повинен бути здатен зберігати баланс між вірністю оригіналу та зрозумілістю тексту для аудиторії, яка читатиме переклад.

Перекладачі використовують різні способи для полегшення розуміння твору за авторським принципом, одним із них є додавання приміток до цитат, алюзій з посиланням на оригінальне джерело та коротким поясненням до термінів, що використовуються в тексті [8, с. 3].

До інших способів відтворення інтертекстуальності, для яких вчені використовують лінгвістичний підхід, належать: транскрипція / транслітерація з коментарем або без нього, добір еквівалента з цитованого джерела в цільовій мові (якщо це можливо), буквальный переклад, добір функціонального аналога, експлікація, перифраза, компенсація (зовнішнє та внутрішнє позначення, різні трансформації), уточнення/узагальнення, заміна іншим інтертекстуальним елементом або його опущення [34, с. 54].

Отже, найважливішими є ті підходи, які допомагають найбільш виразно розкрити національну ідентичність інтертексту, ідею оригіналу, а саме:

- 1) Транскрипція (транслітерація), а також комбінована реномінація (транскрипція, доповнена примітками та поясненнями) найкраще підходять для передачі реалій-антропонімів та топонімів, оскільки зберігається їх фонетична структура та автентичне звучання.
- 2) Описова перифраза або авторський коментар сприятимуть кращому сприйняттю іншомовним реципієнтом чужої культури, а при відтворенні реалій побуту - збереженню національної своєрідності оригіналу. У цьому контексті додамо ще один прийом - okazionalnyi [30, с.176–181], запропонований Р. Зорівчак, який характеризується як фразеологічна калька-оказіоналізм [15, с.176]. Це є індивідуальне письменницьке рішення або нетрадиційний метод реалізації фразеологізму, який передбачає його творчу трансформацію та інтерпретацію. Цілком обґрунтовано можна стверджувати, що це один із найвдаліших шляхів відтворення адекватного

емоційно-експресивного відображення першотвору, національної та культурної специфіки його авторів.

У. Еко застерігає від дотримання жорстких критеріїв при перекладі інтертекстуальних одиниць і наголошує на окремому підході до кожного окремого випадку. Дослідник вважає, що перекладач повинен вирішувати, де опустити інтертекстуальний зв'язок для кращого сприйняття тексту читачем, а де ризикнути поверхневим розумінням заради його відтворення [43, с. 121].

Таким чином, збереження всіх нюансів, натяків, гри слів, значень та тонкощів обох мов, які беруть участь у процесі перекладу, щоб забезпечити точність та повноту передачі сенсу, є головними завданнями перекладача.

Якість перекладу інтертекстуального засобу залежить від багатьох об'єктивних лінгвістичних, культурних та перекладацьких чинників, а також від професійних навичок перекладача, який повинен мати глибокі знання не лише в галузі перекладознавства, а й у літературознавстві.

Висновки до Розділу 1

У першому розділі детально розглянуті різні аспекти інтертекстуальності, що є ключовим елементом сучасного мовознавства та літературознавства, та їхнє трактування вітчизняними та зарубіжними науковцями. Починаючи з аналізу поняття «інтертекстуальність» та його тлумачень у науковій літературі, ми виявили його багатогранність і комплексність. Інтертекстуальність розглядається як співприсутність різних текстів у межах одного, а це, у свою чергу, визначається взаємодією між «своїм» та «чужими» текстами.

Охарактеризовані різновиди інтертекстуальності, такі як алюзія, цитування, ремінісценція, реалія, епіграф. Кожен з цих елементів відзначається власною специфікою та функціями у формуванні сенсу тексту, а також створює можливості для різноманітних тлумачень та інтерпретацій.

Окрема увага зосереджена на проблемі перекладу інтертекстуальних елементів. З'ясувалося, що ця задача є складною та має багатоаспектний характер, оскільки вимагає від перекладача не лише майстерності у володінні мовами, але й глибокого розуміння культурного контексту, в якому функціонує оригінал.

Дослідження виявило, що інтертекстуальність, будучи невід'ємною частиною літературного процесу, є ключовим чинником у формуванні смислового змісту тексту, його розуміння та взаємодії з читачем чи перекладачем.



РОЗДІЛ 2

ОСОБЛИВОСТІ ВІДТВОРЕННЯ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНИХ ЕЛЕМЕНТІВ У ПЕРЕКЛАДАХ ТВОРУ ДЖОРДЖА ОРВЕЛЛА «КОЛГОСП ТВАРИН» УКРАЇНСЬКОЮ МОВОЮ

2.1 Історичний контекст та інтертекстуальне поле художнього твору

Книга Джорджа Орвелла “Animal Farm” була опублікована у 1945 році, коли світ ще був охоплений Другою світовою війною. Ця війна призвела до значних змін у світогляді людей. Люди стали більше усвідомлювати небезпеку тоталітарних режимів і більш критично ставитися до ідей комунізму.

Незважаючи на проблеми зі здоров'ям, які не дозволили письменнику взяти активну участь у військових діях, Орвелл не міг залишатися осторонь, присвятивши свій час і талант написанню статей і творів, що висвітлювали актуальні проблеми як Великої Британії, так і світу. Джорджа Орвелла завжди цікавили питання політичного розвитку, хвилювало зростання влади і збагачення лідерів на тлі зубожіння і погіршення якості життя звичайних громадян. Він виражав своє прагнення до боротьби з цією соціальною нерівністю, і в одному зі своїх визначальних есе відзначав свою «природну ненависть до влади» та бажання стояти на захисті «робочих класів». Систематично досліджуючи жорстокість європейських лідерів, Орвелл спостерігав за їх хитрощами та розумів, наскільки вони відповідальні за мільйони жертв у ході війни.

Різні видавництва, зокрема "Faber and Faber", відмовили Орвеллу у публікації "Animal Farm" через політичні розбіжності. Однак "Secker and Warburg" в Британії та "Harcourt, Brace and Company" в США ризикнули і видали твір, абстрагуючись від політичних обмежень. Стаття Орвелла

«Свобода друку», що мала бути передмовою і підкреслювала підступність самоцензури як загрози свободі, побачила світ лише в 1972 році.

Заборона твору "Animal Farm" в СРСР і Східній Європі свідчить про його визнання як потужної політичної сатири, що розкриває тоталітарні режими. Такий контекст додає новий шар значення твору, визнаному літературному шедевру Орвелла.

Перший український переклад твору «Колгосп тварин» створив Ігор Шевченко під псевдонімом Іван Чернятинський у 1947 році. Саме він першим написав запит до Джорджа Орвелла з проханням написати передмову до читачів. У своїй першій та єдиній передмові для українських читачів автор висловив прагнення показати західному світові справжню сутність радянського режиму, яка, за його думкою, часто сприймається неправильно. Аргументуючи свою позицію, автор зазначив, що робітники та інтелігенція у країнах, подібних до Англії, не завжди розуміють, що СРСР сьогодні відрізняється від того, що він був у 1917 році, і це, на його думку, частково через бажання уявляти існування справжньої соціалістичної країни. Зазначивши ці слова, письменник натякає на важливість розуміння історичних та сучасних контекстів [21, с.3-5].

Актуальність цих розмірковувань підтверджується через призму нинішніх подій, таких як напад Росії на Україну. Деякі західні спостерігачі, поринуті в ситуацію російської пропаганди, можуть не усвідомлювати повного обсягу та жахливості цих подій. Тут автор аргументує сучасну актуальність поглядів письменника, наголошуючи на тому, як та сама тенденція неправильного розуміння може впливати на сприйняття подій у наш час.

Зазначимо, що мюнхенське видавництво «Прометей», де була опублікована книга, було засноване українськими емігрантами, що надає додатковий контекст і значущість виданню. Ця друкарня відіграла визначну роль у формуванні Мистецького українського руху, підкреслюючи важливий

аспект культурної ідентичності та внесок української діаспори у світову літературну спадщину. Неабиякою є роль художника Мирослава Григорієва, який створив обкладинку до україномовного видання «Колгоспу тварин». Це свідчить про турботу та зацікавленість емігрантської спільноти у збереженні та поширенні культурного доробку.

У СРСР і країнах Східної Європи твір був заборонений через його алегоричне викриття радянського тоталітарного режиму та розкриття справжнього обличчя соціалізму. Його сприймали як потенційну загрозу для стабільності та ідеології, що призвело до тривалих обмежень у поширенні та читанні твору в цих регіонах. Ігор Шевченко був вимушений взяти псевдонім Іван Чернятинський для перекладу антиутопії через постійні переслідування з боку Радянського Союзу. Орвелл та Шевченко тривалий час листувались, оскільки двох хвилювала тема тоталітарного правління на теренах українських земель. Таким чином з'ясувалося, що українська редакція антиутопії була присвячена українцям. Зокрема, переселенцям, які виїхали з рідних домівок після початку Другої світової війни в Німеччині. Особливо варто підкреслити, що цей переклад є практично синхронним із вихідом твору Орвелла, що саме по собі є явищем винятковим. Зауважимо, що Орвелл відмовився від гонорарів і особисто сплатив кошти за український наклад. Ці кроки свідчать про його прагнення до справедливості та великий інтерес до поширення своїх ідей в контексті української культури.

На сьогодні українська мова нараховує 7 офіційних перекладів твору «Колгосп тварин». Однак, варто зауважити, що перший переклад є важливим підтвердженням впливу та значущості твору для українського читача та свідчить про його актуальність в контексті національної літературної спадщини.

Для детального аналізу інтертекстуального поля твору та його перекладів приділимо увагу художнім прийомам, які допомагають автору і перекладачам відтворити атмосферу тоталітарної держави, а також інтертекстуальним елементам, які допомагають відтворити історичний контекст.

Перша постать в повісті Пан Джонс, власник хутора *Manor Farm*. Варіант Івана Чернятинського *Дідівщина* є не таким точним з перекладацької точки зору, як переклад наших сучасниць Богдани Носенок та Терези Гнатишин *Садиба*. Проте контекстуально Чернятинський краще передав задум Орвелла, оскільки фермер є символом останнього російського царя Миколи II. Військові дії Першої світової війни та проблеми з постачанням продовольства призвели до голоду - так само, як і те, що містер Джонс забув нагодувати своїх злиднених тварин. Як і бунт тварин, революція 1917 року була випадковою. Вона почалася з кількох страйків робітників і демонстрацій у столиці росії Санкт-Петербурзі. Ситуація загострилась, коли Микола ввів війська. Проте військові насправді співчували народу, і багато хто з воєначальників не переймався тим, як цар веде війну. Армія відмовилася придушувати протести, а потім відвернулася від керівництва. Згодом вони змусили його зректися престолу, заслали його та його сім'ю у вигнання і створили тимчасовий уряд. Цар Микола II жив у розкоші, в той час як тисячі безробітних селян боролися за виживання [57, с.15].

Хоча пан Джонс не жив у розкоші, як і Микола, ресурси, які отримували тварини, були мінімальним мінімумом, який не давав їм померти з голоду. Він не зміг ефективно керувати фермою, і тварини постійно перевтомлювалися та недоїдали. Орвелл не просто критикує автократичне правління загалом, а радше конкретну форму автократії, яку представляє пан Джонс. Він не просто жорстокий і некомпетентний лідер, він також є представником старого порядку, який тварини намагаються знищити.

Містер Джонс, можливо, і не цар, але йому притаманна вся некомпетентність і недбалість Миколи II: спочатку він повертається п'яним з пабу і забуває нагодувати тварин, а потім намагається приструнити їх батогом до покірності. Це не спрацьовує. Вони виганяють Джонса і, очолювані свинями, розривають ферму, знищуючи *"останні сліди ненависного правління Джонса"* та змінюють назву ферми на «Колгосп тварин» [64, с.24] - так само, як і після революційне знищення культурних об'єктів.

Старий Марк – це премійований кнур білої породи, якому наснився сон, є центральною ідейною силою «Колгоспу тварин» Джорджа Орвелла. Він дуже розумний, шанований, чудовий оратор, який надихає тварин. У своєму сні Старий Марк бачить світ, де всі тварини рівні і вільні від людського гноблення. Він вірить, що цього світу можна досягти шляхом революції проти людини-фермера і встановлення нового суспільного ладу, заснованого на принципах анімалізму. Мрія Старого Марка натхненна його власним досвідом експлуатації та страждань під владою фермера Джонса. Він бачить, що тварини на фермі перевантажені роботою, недоїдають і постійно перебувають під загрозою бути забитими. Він вважає, що це відбувається тому, що люди вкрали плоди праці тварин і створили систему, яка приносить користь людям за рахунок тварин.

Старий Марк - це анімалістична інтерпретація В. І. Леніна, лідера більшовицької партії, який захопила владу під час революції 1917 року. Коли старий Марк викладає принципи анімалізму - теорії, згідно з якою всі тварини рівні і повинні повставати проти своїх гнобителів. Ми можемо впізнати алюзію на те, як Ленін надихався теорією комунізму Карла Маркса, що закликає «трудящих світу» об'єднатися проти своїх економічних гнобителів.

Як анімалізм уявляє світ, де всі тварини беруть участь у процвітанні ферми, так і комунізм стверджує, що «спільний» спосіб життя дозволить усім людям жити в умовах економічної рівності. Старий Марк помирає, так і не

побачивши остаточних результатів революції, як і Ленін, так і не побачивши, як його учні продовжують роботу над реформами.

Епізод із черепом Старого Марка є важливою частиною роману «Колгосп тварин». Він є яскравою сатирою на культ особистості, який був характерним для тоталітарних режимів, зокрема, радянського режиму.

“The skull of old Major, now clean of flesh, had been disinterred from the orchard and set up on a stump at the foot of the flagstaff, beside the gun. After the hoisting of the flag, the animals were required to file past the skull in a reverent manner before entering the barn” [65, с.22].

«Череп Старого Марка відкопали в саду і примістили на пні під щоглою, біля рушниці. Після піднесення прапора тварини, заки увійти у клуню, мусли проходити шанобливо повз череп» [63, с. 26].

«З могили в саду відкопали череп Майора й поклали його біля підніжжя флагиштока поруч із рушницею-гарматою. Після підняття прапора тварини повинні були шанобливо пройти повз той череп, перш ніж увійти до хліва» [64, с.47].

Важливо підкреслити, що сучасний переклад, містить у собі уточнення, а саме рушниця – гармата. В такому випадку, ми розуміємо, що сакральне місце у творі – є алюзією на Червону площу та Мавзолей, місце де панує культ вождя та війни. Орвелл висміює те, як тоталітарні режими використовують культ особистості для того, щоб контролювати людей. Череп Старого Марка, який був лідером тварин перед повстанням, перетворюється на символ нового режиму. Тварини повинні щодня проходити повз череп, щоб вшанувати його пам'ять. Це є формою пропаганди, яка має на меті переконати тварин у тому, що Старий Марк був великим героєм і що новий режим є продовженням його справи.

Наполеон - одна з трьох свиней, які беруть ідеї Старого Марка і перетворюють їх на «аніمالізм» - систему поглядів, що заохочує тварин до повстання.

“*Napoleon was a large, rather fierce-looking Berkshire boar, the only Berkshire on the farm, not much of a talker, but with a reputation for getting his own way*” [65, с.6].

«Наполеон був великий, досить лютий на вигляд бакшерський кнур, саодинокий бакшерець на хуторі; не дуже то говірливий, зате (така йшла про нього слава) дуже рішучий» [63, с.12].

«Єдиний представник беркширської породи на фермі, великий і доволі зухвалий на вигляд, Наполеон, був мовчазний, але зазвичай, як усім було відомо, вмів домогтися свого» [64, с.20].

Можемо зазначити, що Чернятинський є ближчим, описуючи *fierce-looking* Наполеона як лютого на вигляд. Б. Носенок і Т. Гнатишин у своєму перекладі зобразили Наполеона у нейтральному контексті.

Наполеон незабаром виявляється жорстоким і жадібним до влади. Він підтримує своє правління, вимагаючи від підданих непохитної лояльності та довіри, і домагається принаймні зовнішніх проявів довіри за допомогою залякування та поширення дезінформації за допомогою пропаганди.

“*Napoleon read out the orders for the week in a gruff soldierly style, and after a single singing of Beasts of England, all the animals dispersed*” [65, с.1].

«Наполеон відчитував похмурим вояцьким стилем розпорядки на тиждень, після чого тварини, проспівавши раз «Звітів Англії», розходились» [63, с.25].

«Наполеон коротко, по-солдатськи оголошував накази на наступний тиждень і після однократного виконання пісні «Тварини Англії» усі розходилися» [64, с.34].

Сучасні перекладачки вирішили не додавати контекстуального настрою через переклад слова *gruff*, залишивши фокус на командирському стилі.

Дж. Орвелл у творі «Колгосп тварин» створює алюзію на диктатора Йосипа Сталіна, керівного діяча КПРС і СРСР. Сталіна часто зображували як батька, який завжди піклувався про радянський народ. Наприклад, його часто

показували на картинах і плакатах як велику постать, що дивиться на людей. Радянський уряд організовував публічні заходи, такі як паради та мітинги на честь Сталіна та його досягнень. Ці заходи часто були добре поставленими та продуманими, щоб створити образ єдності та підтримки Сталіна [57, с.10]. Окрім того, Сталін став центром уваги мистецтва та культури. Про нього було написано незліченну кількість віршів, фільмів, літературних творів і навіть музичних творів.

У творі Орвелла Наполеон теж був культовим героєм, якому написали вірш та намалювали великий портрет побіллю на стіні у клуні.

Friend of fatherless!

Fountain of happiness!

Lord of the swill-bucket!

...

Yes, his first squeak should be

"Comrade Napoleon!" [65, с.36].

В українському перекладі Іван Чернятинський не так палко почав перші стрічки як у оригіналі, до того ж скоротив об'єм.

Від берегів дрімучого ставка,

Від ясних клунь і від ланів щасливих,

Від колосу, що котиться по нивах,

Від Хапая, Рябої і Гнідка,

Від плуга, від комбайну, борони

І від ягнят, що клоняться до книг,

Уклін тобі і честь Наполеоне,

Хто щастя день нам як чертог воздвиг.

Хвала тобі, кого зовуть тварини

Вождем своїм і другом прав звіриних,

Тобі, хто чітко начертав усім

Нам ратицею Заповідей Сім [63, с.38-39].

Б. Носенок та Т. Гнатишин у своїй інтерпретації подають возвеличення таким віршем, який в свою чергу є ближчим до оригіналу:

*Сиротам — батько,
Фонтан нашого щастя!
Для кожного безхатка —
Він захист від нещастя.
Товаришу Наполеоне!
Ми для тебе втратимо сон,
Щоб жити всім — в унісон.
Годівниці сповнені по вінця,
У коморі — повно лежить сіна,
Товариші, нумо подивіться:
Вождь — єдина наша сила!
Товаришу Наполеоне!
Ми для тебе підемо на все —
Покора — понад усе.
Мудрий погляд, пильний —
Він за всіх працює.
Вождь — найкращий, сильний,
Заради нас він лиш володарює!
Товаришу Наполеоне!
Ми для тебе віддамо й життя —
Для тебе наше серцебиття [64, с.68-69].*

У творі тварини вже не звертались прямо до Наполеона, а згадували його як батька, товариша, друга.

He was always referred to in formal style as 'our Leader, Comrade Napoleon,' and this pigs liked to invent for him such titles as Father of All Animals, Terror of Mankind, Protector of the Sheep-fold, Ducklings' Friend, and the like. [65, с.35]

«Про Наполеона тепер ніколи не говорили прямо як про Наполеона. Про нього згадували завжди в урядовому стилі як про «Нашого Вождя, Товариша Наполеона»; свині кохалися у вишукуванні для нього таких титулів як Батько Усіх Тварин, Пострах Людства, Опікун Кошари, Друг Качат і таке інше» [63, с.38].

«Також ніхто не говорив тепер просто «Наполеон», навіть між собою називали його «наш Вождь, товариш Наполеон». До того ж свині придумувати, а потім вводили у вжиток словосполучення на кшталт: «Батько всіх тварин», «Гроза Людства», «Захисник овечого роду», «Друг каченья» і всі розуміли про кого йдеться» [64, с.67].

Про Сталіна теж писали як про батька, вчителя, товариша народів. У підручниках часто використовували термін «Сталін-батько».

Опонентом Наполеона за місце лідера хутору «Дідівщина» у творі виступив Білан (Сніжок). Він також став одним з очільників повстання тварин, які скинули своїх господарів-людей.

“Snowball was a more vivacious pig than Napoleon, quicker in speech and more inventive, but was not considered to have the same depth of character” [65, с.6].

«Білан був свиня жвавіша за Наполеона, поворотніший в розмові та більш винахідливий, хоч на загальну думку менш глибокої вдачі» [63, с.12].

«Тим часом Сніжок — жвавий, балакучий і винахідливий, на думку багатьох, поступався товаришеві статечністю» [64, с.20].

В образі Білана – Сніжка легко вгадується інша постать тих часів – Лев Троцький. Троцький допоміг здобути перемогу в революції та був народним комісаром закордонних справ після російської революції. Під час громадянської війни Троцький зміг привести Червону армію до перемоги. І у «Колгоспі тварин» Білан веде тварин до перемоги в битві під корівником ціною власної крові, в той час коли Наполеон перечікував бійку в хатині Пана Джонса.

Кульмінація конфлікту між свинями настає, коли Наполеон використовує зграю собак, щоб вигнати Білана з ферми. Цей жорстокий акт демонструє рішучість Наполеона зміцнити свою владу та усунути будь-яку опозицію. Білана виганяють з ферми, а Наполеон перебирає на себе повний контроль, остаточно зраджуючи принципи анімалізму і зрівнюючись з людьми. Троцький був висланий з Радянського Союзу в 1929 році після того, як програв Сталіну боротьбу за владу. У книзі Орвела, аналог Сталіна - Наполеон, знищив Білана, захопивши владу проголосив себе лідером повстання.

Квікун або ж *Пискун*, свиня, що вміє переконувати, у «Колгоспі тварин» Джорджа Орвелла відіграє ключову роль у маніпулюванні та контролі над іншими тваринами за допомогою мистецтва переконливої риторики. Саме його ім'я, що є двозначним, хитро натякає на природний вереск свиней і водночас підкреслює його здібності до переконання. Тактика Квікуна постійно відзначається апеляцією до страху, логічної помилки, створенням видимості правди, щоб контролювати наратив і підпорядкувати собі тварин.

"The best known among them was a small fat pig named Squealer, with very round cheeks, twinkling eyes, nimble movements, and a shrill voice. He was a brilliant talker, and when he was arguing some difficult point he had a way of skipping from side to side and whisking his tail which was somehow very persuasive. The others said of Squealer that he could turn black into white" [65, с.6].

«Найбільш відомий між ними був малий товстий кабан на ім'я Квікун; був він круглощокий і клінав щораз очима; рухи в нього були меткі, голос-пронизливий. Він був блискучий промовець. Коли йому доводилось обговорювати яку нелегку тему, він мав звичку переплигувати з боку на бік та вертити хвостиком: це виглядало якось дуже переконливо. Дехто казав, що Квікун спроможний чорне обернути в біле» [63, с.11].

«Найвідомішим серед них був маленький вгодований Пискун — з круглими щоками, верткими очима і пронизливим голосом. У вмінні вести

бесіду йому не було рівних, а під час важкої суперечки він доповнював сказане вкрай переконливими рухами — метляв хвостиком і підстрибував. Свині подекували, що тоді Пискун цілком здатен із чорного зробити біле» [64, с.21].

Переклад Чернятинського *skipping from side to side and whisking his tail* є більш правильним відповідно до опису поведінки, а саме переплигувати з боку на бік та вертїти хвостиком, аніж метляти хвостиком та підстрибувати.

Пискун уособлює пропаганду, оскільки він переконує інших, користуючись їхньою гордістю за працьовитість, і поширює брехню, вдаючись до емоцій. Квікун також представляє «Правду», газету, яку Сталін використовував як пропагандистську машину. В'ячеслав Молотов був одним з головних прихильників Сталіна і працював редактором «Правди» [55, с.25].

І Квікун, і Молотов були віддані своїм лідерам, навіть коли не погоджувалися з їхніми рішеннями. Квікун залишався вірним Наполеону, навіть коли той проводив жорстокі чистки тварин. Молотов залишався вірним Сталіну, навіть коли той чинив геноцид та інші злочини проти людяності.

Квікун часто використовував провокацію, постійно нагадуючи тваринам, що *«вони живуть набагато краще, ніж за часів Джонса»* [64, с.44], і погрожував їм, надаючи лише два варіанти: піти за Наполеоном або бути замореними голодом паном Джонсом.

“Reading out the figures in a shrill, rapid voice, he proved to them in detail that they had more oats, more hay, more turnips than they had had in Jones’s day, that they worked shorter hours, that their drinking water was of better quality, that they lived longer, that a larger proportion of their young ones survived infancy, and that they had more straw in their stalls and suffered less from fleas. The animals believed every word of it” [65, с.43].

«Швидко, пронизливим голосом відчитуючи числа, він доводив їм уроzdріб, що вони мають більше вівса, більше сіна, більше буряків як за Джонса, що їхній трудодень коротший, що п’ють більш якісну воду, що

живуть довше, що зменшилась смертність між їхніми немовлятами і що вони мають більше соломи по стайнях та менше терплять від бліх» [63, с.44].

«Своїм писклявим голосом він скоромовкою зачитував цифри, з допомогою яких докладно обґрунтовував, що вівса, сіна, буряка у них тепер було більше, ніж при Джонсові, що працюють вони менше, що вода тепер кращої якості, а життя довше, і смертність дитинчат зменшилася, що в стійлах тепер більше соломи й менше бліх» [64, с.79].

Розуміючи страх, який тварини відчували перед паном Джонсом, Квікун не забув згадати, що *"серед вас, напевно, немає нікого, хто хотів би, щоб Джонс повернувся"* Це завжди викликало реакцію з боку тварин, оскільки вони завжди *"погоджувалися без подальших аргументів"* [63, с.26].

У творі Білан першим виступив за побудову вітряка, який зміг би забезпечувати колгосп електрикою та полегшити працю. Спочатку Наполеон був проти побудови вітряка, але після вигнання Білана з ферми, перейняв його ідеї за свої.

Повертаючись до історичного контексту та алузії на предмет, або ж процес, можемо згадати Дніпрогес. У 20-30-их роках Дніпрогес був одним із найважливіших проєктів сталінської індустріалізації. Він був побудований на Дніпрі, у межах України, і був першою гідроелектростанцією в Радянському Союзі. Дніпрогес був технічно складним проєктом, і його будівництво потребувало значних ресурсів. Радянський уряд звернувся до зарубіжних компаній за допомогою, і вони погодилися надати свою допомогу. Дніпрогес став однією з найпотужніших гідроелектростанцій у світі [27]. Обидва проєкти були мотивовані прагненням до прогресу та вдосконалення: і тварини в «Колгоспі тварин», і радянський уряд були мотивовані бажанням покращити своє життя і зробити майбутнє кращим. Тварини сподівалися, що вітряк зробить їх більш самодостатніми і забезпечить їх джерелом електроенергії, а радянський уряд сподівався, що Дніпрогес допоможе індустріалізувати країну і покращити соціально-економічний стан країни.

2.2 Інтертекстуальні зв'язки та тропи

Джордж Орвелл застосовує спостереження за тваринами на фермі, щоб проаналізувати людську поведінку та соціальні верстви. Можна прослідкувати, що алюзією на робітничий клас у творі є коні. Робітничі, віддані, добрі але неосвічені та наївні.

“The farm possessed three horses now besides Clover. They were fine upstanding beasts, willing workers and good comrades, but very stupid. None of them proved able to learn the alphabet beyond the letter B” [65, с.49].

«В колгоспі крім Конюшини налічували ще троє коней. Вони були хороші стрункі створіння, охочі робітники і добрі товариші, але дуже дурні. Показалося, що жоден із них не був здібний у вивченні абетки вийти за літеру Б» [63, с.49].

Переклад Б. Носенок та Т. Гнатишин є більш стислим за переклад І. Чернятинського. До прикладу вони упустили їхні фізичні характеристики та алюзивне слово *comrades* – товариші, часто вживане в Радянському Союзі.

«Окрім Люцерни в колгоспі було ще троє коней. Добрі працівники, але надто вже дурні. Ніхто з них не зміг просунутися в алфавіті далі букви Б» [64, с.88].

Трагічний кінець сильного коня Боксера – Гнідка символізує жертви, принесені робітничим класом заради революційної справи, від яких відмовляються, коли їхня корисність зменшується. Втративши працездатність, кінь провів декілька днів в клуні. Квікун покликав коноріза, аби той забрав його, пояснивши тваринам, що Гнідко їде до найкращої лікарні у Вілінгдоні. В той час коли на візку було написано:

‘Alfred Simmonds, Horse Slaughterer and Glue Boiler, Willingdon. Dealer in Hides and Bone-Meal. Kennels Supplied’ [65, с.47].

«Альфред Сіммондс, Коноріз і Продуцент Клею, Вілінгдон. Продавець шкур і кістяної муки. Постачання халабудок для собак» [63, с.48].

«Альфред Сімонс. Живодер і клеєвар. Торгівля шкурами і наваром з кісток. Тара надається» [64, с.85].

Також у творі є кобила *Моллі*, або ж *Марічка*, яка відрізнялась від інших коней. Вона любила цукор, кольорові стрічки та була улюбленицею пана Джонса. Чернятинський у своїй інтерпретації локалізував переклад імені кобили. *Mollie* є зменшувально-пестливим від *Mary* в Англії, так само як *Марічка* для Марії на теренах України.

Заклопотаність *Марічки* стрічками та прагнення до красивого життя символізують прихильність буржуазії до розкоші та небажання прийняти принципи рівності. *Марічка*, небажаючи важко працювати заради інтересів усіх тварин, вирішила втекти, а згодом в колгосп дійшли чутки, про те що її помітили в сусідньому колгоспі.

“She was between the shafts of a smart dogcart painted red and black, which was standing outside a public-house. A fat red-faced man in check breeches and gaiters, who looked like a publican, was stroking her nose and feeding her with sugar. Her coat was newly clipped and she wore a scarlet ribbon round her forelock. She appeared to be enjoying herself, so the pigeons said” [65, с.18].

«Вона була запряжена у чепурну розмальовану на червоно та чорно бідку, що стояла перед корчмою. Товстий, червонолиций чоловік у кратчатих штаних і гетрах, схожий на корчмаря, гладив її по носі та годував цукром, її шерсть була видно недавно підстрижена, а гриву прикрашала їй багряна стрічка. Голуби каз[а]ли, що вона неначе дуже задоволена з себе» [63, с.23].

«...бачили її в Віллінгдоні, запряжену в чорночервону коляску, що стояла біля корчми. Гладкий червонолиций чоловік у широких галіфе й гетрах, схожий на шинкаря, гладив її по морді й годував цукром. У її акуратно підстрижену гриву була вплетена пурпурова стрічка. Голуби запевняли, що *Моллі* мала щасливий вигляд» [64, с.40].

Переклад обох епізодів українською мовою є точним, єдине, що можна помітити, що у інтерпретації Носенок та Гнатишин фраза *stroking her nose* була

перекладена з акцентом на характеристиці притаманній тварині, а саме *гладив її по морді*. В той час як Чернятинський вирішив залишити точний переклад *гладив її по носі*. Таким чином, Марічка, або ж Моллі слугує алегорією втечі інтелігенції та буржуазії після революції.

Єдиним хто вмів читати серед тварин, та знав, що Боксера везуть на забій був віслюк Беніямін, або ж Бенджамін у інтерпретації Носенок та Гнатишин. Беніямін не був прихильником бунту, але і не заперечував нічого, що б робили свині. Він мовчки робив свою роботу, а коли тварини питали його чи стало життя кращим після вигону Джонса він відповідав:

‘Donkeys live a long time. None of you has ever seen a dead donkey’ [65, с.12].

«Осли живуть довго. Ніхто із вас не бачив ще мертвого осла» [63, с.17].

«Осли живуть довго. Адже ніхто з вас ще ніколи не бачив мертвого осла» [64, с.30].

Образ Беніяміна слугує зображенням мовчазних інакодумців радянської доби - людей, які, попри співчуття до долі простого люду, обрали шлях пасивного спостереження, а не активної участі.

Орвелл зображує овець як колективну істоту, позбавлену індивідуальності, критичного мислення чи здатності до глибокого розуміння. Схильність овець до бездумного повторення використовується свинями, зокрема Наполеоном, для поширення своїх ідеологій і придушення будь-яких інакомислячих.

“It was noticed that they were especially liable to break into ‘Four legs good, two legs bad’ at crucial moments in Snowball’s speeches” [65, с.19].

«Заважено що вони мають особливий нахил починати своє «чотири ноги — добре, дві ноги — погано» в найважливіших моментах Біланових промов» [63, с.23].

«Останнім часом вони взялися бекати гасло «Чотири ноги — добре, дві ноги — погано» де треба й де не треба, часто перериваючи своїм криком перебіг нарад. Тварини завважили, що вони ніколи не пропускали моменту,

коли Сніжок починав говорити про найголовніше і тоді ефект від промови втрачався» [64, с.41].

Роль овець у придушенні дебатів є символічною ілюстрацією того, як функціонує пропаганда в авторитарних режимах. Контролюючи наратив і обмежуючи сферу дискурсу, влада може підтримувати ілюзію одностайної підтримки і перешкоджати будь-якій формі опозиції. Вівці, як надійні розповсюджувачі пропаганди, стають рупором свиней, увічнюючи гасла, що слугують інтересам режиму.

Кури є зображенням простого селянства, які є активними, але не центральними учасниками у колгоспі. Договір про 400 яєць в тиждень для фермера з сусіднього села Скавutiшина не сподобався курям, тому вони намагались чинити опір. Бунт курей стає першою подібністю організованого опору після вигнання містера Джонса, підкреслюючи потенціал селянства до колективних дій.

“Their method was to fly up to the rafters and there lay their eggs, which smashed to pieces on the floor. Napoleon acted swiftly and ruthlessly. He ordered the hens’ rations to be stopped, and decreed that any animal giving so much as a grain of corn to a hen should be punished by death...Nine hens had died in the meantime” [65, с.30].

«...вони злітали аж на крокви і там несли яйця, що падали на долівку й розбивались вщент. Наполеон діяв швидко й безоглядно. Наказав припинити видавання пайка курам і видав розпорядок: кожну тварину, що дасть хоч одно зернятко жита курці, жде смертна кара... За цей час здохло дев’ять курок» [63, с.33].

«Вони стали нестися на кроквах під дахом, а яйця падали й розбивалися. Проте Наполеон діяв ще безжалісніше: він заборонив годувати курей, оголосивши, що тварина, яка кине бунтаркам хоч зернину, буде страчена. А собаки дбатимуть про виконання наказу. За цей час із десятків курей померли» [64, с.58].

Під час розкуркулення в СРСР селян позбавляли їхньої власності та прав. Це призвело до масового голоду і смерті мільйонів людей.

У творі також є вивідок сиріт-каченят, які були безпорадними та шукали прихистку в інших тварин. Наполеон присвоїв собі титул «Друг Качат», щоб показати, як вони піклуються про дітей. Саме так за часів радянщини образ Сталіна як турботливого батька, друга та вчителя нав'язувався дітям та батькам.

У «Колгоспі тварин» також варто звернути увагу на цуценят, яких Наполеон відібрав у матері. Він оголошує себе відповідальним за їхнє виховання, замикаючи їх на горищі, куди можна потрапити лише драбиною зі шлейної кімнати. Навмисна ізоляція перегукується з ранньою системою підготовки НКВС, де секретність та ізоляція були важливими елементами у формуванні відданості та підпорядкування його агентів. Орвелл ніби підкреслює таємний характер обох операцій [63, с.18].

Орвелл може пророкує, що свині стануть такими ж гнобителями, як і люди, зазначаючи, що собаки виляють хвостами перед Наполеоном так само, як інші собаки перед містером Джонсом. Це свідчить про циклічність гніту і застерігає від руйнівного впливу влади, незалежно від того, хто її утримує.

Єдиною людиною з якою тварини співпрацюють у творі – *Скавутиншин*, або ж *Вімпер* у інтерпретації Носенок та Гнатишин.

“He was a sly-looking little man with side whiskers, a solicitor in a very small way of business...” [65, с.26].

«Він був чоловік з баками, невисокого росту і лукавий з вигляду. Був він повірник від дуже малих справ...» [63, с.29].

«Це був шахраюватий на вигляд чоловічок з бакенбардами, контора в нього була дріб'язкова...» [64, с.51].

Носенок та Гнатишин перекладом *чоловічок*, не лише підкреслили те, що герой був невисокого зросту, але і зменшили його важливість у творі називаючи його зменшувально-пестливо.

Скавutiшин є відображенням політично-економічно відносин у творі. Оскільки він був посередником між Колгоспом Тварин та людським світом. Його завданням було розповідати про хороше життя тварин за межами колгоспу.

Можемо зіставити візити Скавutiшина з візитами вповноважених осіб закордону до Радянського Союзу. Як приклад під час візиту Едуарда Еріо, прем'єр-міністра Франції до України, радянський режим зробив все можливе, щоб приховати від нього правду про голод. Комунисти прибрали з вулиць жебраків і голодуючих, заповнили магазини їжею, яку не можна було купувати, і показали Еріо фальшивих селян. Еріо, який не знав, що йому показують, повірив пропаганді і заявив, що в Україні немає голоду. Після візиту Еріо заявляв пресі, про те, що в Україні немає ніякого голоду, що він особисто не зустрічався з доказами цього, і цим доводив, що критики Радянського Союзу поширюють чутки.

В Україні ми можемо пригадати як Сталін приховував голод від усього світу демонструючи лише досягнення. Голодомор був зумовлений передусім бажанням поставити на експорт значну кількість зерна для розрахунку за придбані передові технології, потрібні для індустріалізації Радянського Союзу, отже, йшлося виключно про зерно, але не про смерть селян. Одним з епізодів, що був алюзією на голодомор була привселюдна страта тварин, які діяли проти заповідей та ідеології Наполеона.

“Then a goose came forward and confessed to having secreted six ears of corn during the last year’s harvest and eaten them in the night... They were all slain on the spot” [65, с.33].

«Потім вийшов гусак і зізнався, що приховав від минулого врожаю шість качанів кукурудзи та їв уночі... Всіх сповідників знищували без зволікань» [64, с.63].

«Далі виступила гуска і посвідчила, що затаїла шість колосків у жнива в минулому році та з’їла їх ніччю... Всіх їх закололи на місці» [63, с.35].

Переклад Чернятинського повністю відрізняється від оригіналу та перекладу Носенок і Гнатишин. Проте, він краще відображає алегорію на голод та закон про «п'ять колосків», оскільки сама з'їла шість та була страчена [25, с. 233].

Таким чином, можемо побачити як Джордж Орвелл створив алюзію на радянський союз через колгосп. Важливо, що у перекладі Івана Чернятинського назва твору “Animal Farm” була перекладена саме як «Колгосп Тварин». Термін «*колгосп*» існував виключно на теренах СРСР, тому перекладач вкотре натякнув читачам про місце та події у творі. Ця ж традиція зберіглася і в пізніших перекладах українською мовою.

Висновки до Розділу 2

У творі «Колгосп тварин» Джордж Орвелл майстерно використовує алюзію і алегорію для створення глибокого інтертекстуального зв'язку із радянським соціумом. Письменник вдало використовує інтертекстуальність для ретельного аналізу та критики радянського суспільства під час епохи Сталіна. Його вміння гіперболізувати та висміювати жорстокі аспекти реальності визначає його як видатного літературного архітектора, що малює картину тогочасних подій через призму «тваринного рівня».

Повість стає алюзією на тоталітарний режим Радянського Союзу та сталінізм, при цьому кожен образ у творі відтінює конкретний аспект суспільно-політичної дійсності. Об'єктом аналізу стає тотальний контроль, якому піддані тварини, що відображає репресивний характер радянської системи. Відмінності між класами, що виникають серед тварин, стають віддзеркаленням класової боротьби та привілеїв еліти.

Твір вражає не лише своєю літературною майстерністю, але й глибоким підтекстом, який стає оксюмороном – гострою сатирою на історичні трагедії

трагедій. Він розкриває перед читачем калейдоскоп ілюзій та реальностей, піддаючи критиці не лише систему, але й тих, хто вірить у цю систему.

Орвелл використовує алегорію «Колгоспу тварин» для того, щоб вразити читача глибоким і різким портретом суспільства. Його тонка гра з інтертекстуальністю робить твір не лише сучасним критичним оглядом минулого, але й вічним нагадуванням про те, як історія може повторюватися. Таким чином, «Колгосп тварин» залишається важливою алегорією, що стимулює читача ретельно вивчати історію та самого себе.

Виразний образ свині Наполеона стає паралеллю до постаті Йосипа Сталіна, головного лідера Радянського Союзу. Перетворення принципу «Всі тварини рівні, але деякі тварини рівніші за інших» відзеркалює тенденції до авторитарного управління та формування привілеїв окремих політичних класів. Загальна структура колгоспу, де тварини спочатку об'єднуються для досягнення спільного блага, а потім стають жертвами власних лідерів, віддзеркалює динаміку радянської системи, де ідеали революції поступово перемагають бюрократію і тоталітарний контроль. Таким чином, алюзії на радянський лад пронизують кожен шар твору, допомагаючи читачеві зрозуміти його глибокий сатиричний зміст і критику тоталітарних режимів.

ВИСНОВКИ ТА ПРОПОЗИЦІЇ

У сучасному літературознавстві та мовознавстві інтертекстуальність вважається ключовим аспектом, який визначає взаємодію різних текстів. Це комплексне поняття, що охоплює присутність «своїх» та «чужих» текстів у межах одного, визначаючи тим самим сенсовий зміст та взаємодію між ними.

Початковий аналіз поняття «інтертекстуальність» та його тлумачень у науковій літературі розкрив багатовимірність цього феномену. Виявлено різновиди інтертекстуальності, такі як алюзія, цитування, ремінісценція, реалія, епіграф, кожен з яких відзначається власною специфікою та важливістю у формуванні сенсу тексту.

Особливу увагу було зосереджено на розв'язанні питання перекладу інтертекстуальних елементів. Виявлено, що ця задача є складною та має багатоаспектний характер, вимагаючи від перекладача не лише володіння мовами, але й глибокого розуміння культурного контексту.

Ми виявили, що інтертекстуальність є невід'ємною частиною літературного процесу та ключовим чинником у формуванні смислового змісту тексту. Аналізуючи різновиди інтертекстуальності, виокремлюємо їхню різноманітність та взаємодію, що вказує на багатогранність цього феномену.

Джордж Орвелл, майстер антиутопії та глибокий алегорист, у своєму творі «Колгосп тварин» через художні образи і описані події надає виразну алюзію на ключові аспекти радянської історії та політики.

Аналіз твору Джорджа Орвелла і його перекладів українською мовою продемонстрував, як алегорія може слугувати потужним інтертекстуальним інструментом для аналізу та критики соціально-політичних реалій. Талановите використання інтертексту відкриває глибокий шар сенсів, викриваючи інтерпретації історичних та політичних подій. Алюзія з'являється у творі не

лише на рівні інтертекстових алюзій, а також створює загальне тло тексту, приховано зв'язує мотиви попереднього і нового, формує сюжетну лінію на рівні системно-текстових алюзій.

Таким, чином інтертекстуальність залишається ключовим елементом вивчення та розуміння літературних текстів. Дана наукова робота висвітлила різноманіття аспектів інтертекстуальності та її роль в аналізі та інтерпретації літературних творів. Подальші дослідження в цьому напрямку відкриватимуть нові можливості для розуміння взаємодії між текстами та їхнім впливом на сучасну художню діяльність.



СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Авраменко С. Р. Стилiстичнi функцiї алюзiї у романi Джеймса Хайнса «Розповiдь лектора» : електрон. версiя статтi. 2007. URL: http://archive.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/gv/2007_11/1/articles/Volume%201/Svitova%20literatura/1_Avramenko.pdf
2. Бабка А. П. Контекст як форма реалiзацiї семантичної структури слова. URL: <http://www.confcontact.com/2007nov/babka.php>
3. Бiгун О. Алюзивний код поезiй у прозi Шарля Бодлера. *Вiсник Львiвського унiверситету. Серiя : Иноземнi мови*. Львiв : ЛНУ iм. I. Франка, 2011. Вип. 18. С.83–89.
4. Бiловус Л. I. Iнтертекстуальнiсть як модус новаторства (на матерiалi творчостi I. Свiтличного та В. Стуса) : дис. ... канд. фiлол. наук: 01.01.06. Тернопiль, 2003. 177 с.
5. Васейко Ю., Масицька Т. Репрезентанти категорiї алюзивностi вертикального контексту художнього твору. *Мовознавчий вiсник : зб. наук. пр.* Вип. 7. Черкаси : Вiдлуння-плюс, 2008. С. 283–290.
6. Гайдар В. П. Роль алюзiї у створеннi художностi лiтературних творiв. *Наука в iнформацiйному просторi: матерiали VII Мiжнар. наук. - практ. конф. (29–30 вересня 2011 р.) : у 7 т. Д.:* Бiла К.О., 2011. Т. 4: Иноземнi мови та регiонознавство. Культурологiя. Фiлологiя. С. 36 – 39.
7. Грек Л. В. Iнтертекстуальнiсть як проблема перекладу (на матерiалi англomовних перекладiв української постмодернiстської прози): дис. ... канд. фiлол. наук : 10.02.16. Киiв, 2006. 220 с.
8. Грек Л. В. Передача цитат з творiв Тараса Шевченка в перекладi роману Ю. Андруховича «Московiада». *Мова i культура. Наукове видання*. К.: Видавничий дiм Дмитра Бураго, 2004. Вип. 7. Т.8. С. 157 -164.

9. Гром'як Р. Т. Літературознавчий словник-довідник *Nota bene*. Київ: Академія. 2007. 752с
10. Гусар Ю. С. Краплею серця падали сльози. Сага «Про п'ять колосків». Чернівці: Видавництво «Місто», 2014. 36 с.
11. Дзера О. В. Перекладознавчі проєкції інтертекстуальності в інтерпретації Андрія Содомори. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2018. Вип. 19 (2). С. 69–73.
12. Дорофєєва Н. І. Словник-довідник з зарубіжної літератури. Х.: Світ дитинства, 2000. 192 с.
13. Дубенко О. Ю. Порівняльна стилістика англійської і української мов. Вінниця: Нова книга, 2011. 328 с.
14. Еко У. Надінтерпретація текстів. Поміж автором і текстом. *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* / за ред. М. Зубрицької. 2-е вид., доповн. Львів: Літопис, 2001. С. 549–578.
15. Зорівчак Р. П. Фразеологічна одиниця як перекладознавча категорія. Львів: Вища школа, 1983. 176 с.
16. Іванишин П. Теорія інтертекстуальності: спроба розрізнення. URL: http://nbuv.gov.ua/j-pdf/Fils_2013_16_9.pdf
17. Кам'янець А. Б., Некряч Т.Є. Інтертекстуальна іронія і переклад : монографія. Київ : Вид. Карпенко В.М., 2010. 176 с.
18. Касименко О. К. Історія української РСР. Том 8. 1979 рік. Київ. URL: http://history.org.ua/LiberUA/IsrURSR1_1979/IsrURSR1_1979.pdf c.161-164
19. Козачук А. М. Передача інтергloseм в українсько-англійському художньому перекладі: *Мовознавчий вісник. Збірник наукових праць*. Черкаси: Черкаський нац. ун-т імені Богдана Хмельницького, 2014. Вип. 19. С. 209 – 213.
20. Кондратенко Н. В. Інтертекстуальна номінація в модерністському і постмодерністському художньому тексті. *Вісник Одеського національного університету. Серія : Філологія*. 2013. Т. 3. Вип. 2 (6). С. 69 – 74.

21. Кондратенко Н. В. Синтаксис українського модерністського і постмодерністського дискурсу. Київ. Видавничий дім Дмитра Бураго. 2012. 328 с.
22. Копильна О. М. Відтворення авторської алюзії в художньому перекладі (на матеріалі українських перекладів англomовної прози ХХ століття): автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.02.16. Київ, 2007. 16 с.
23. Косів Г. М. Перекладацький доробок Віри Річ: загальний огляд перекладів творів українських письменників. *Іноземна філологія*. 2010. Вип. 122. С. 235-239. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/infil_2010_122_38
24. Кузнецова Г. В. Алюзія як лінгвістичне явище. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*. Одеса. 2014. Вип. № 9. С. 89–91.
25. Кульчицький С. В. Більшовицькі методи «навздогінної» модернізації (1929–1938). *Економічна історія України*: В 2 т. Т. 2. К.: Ніка-Центр, 2011. С. 204 - 273.
26. Лютий Т. В., Ярош О. А. Культура масова і популярна: теорії та практики. Київ: Агентство —Україна, 2007. 124 с.
27. Марченко П. І Дніпрогес: сторінки історії: до 90-річчя закладення Дніпровської ГЕС. Запоріжжя, 2017. 24 с.
28. Монолатій І. С., Соловка Л. М. Станиславів і голодомор 1932-1933 рр. Київ: Лілея-НВ, 2009. 64 с.
29. Переломова О. С. Лінгвокультурні коди інтертекстуальності українського художнього дискурсу: діахронічний аспект : монографія. Суми: СумДУ, 2008. 207 с.
30. Приходько В. Б. Проблеми іншомовної рецепції та інтерпретації фразеологізмів. *Вісник Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля. Філологічні науки*. 2015. № 1(9). С. 176 – 181.

- 31.Рижкова В. В. Реалізація категорії інтертекстуальності в американському художньому тексті XIX–XX століть : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.02.04. Харків. 2004. 22 с.
- 32.Савчин В. Р. Микола Лукаш – подвижник українського перекладу. Львів: Літопис, 2014. 374 с.
- 33.Сюта Г. М. Інтертекстуальність. *Українська мова. Енциклопедія*. Київ, 2007. С. 234.
- 34.Тацакович У. Т. Інтертекстуальність у перекладі : Загальний огляд та обґрунтування інтегрованого підходу. *Закарпатські філологічні студії*. 2019. Вип. 11. Т. 2. С. 51–57.
- 35.Тютенко А. А. Структура і функції алюзії в пресі Німеччини, Австрії та Швейцарії : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.02.04. Харків. 2000. 21 с.
- 36.Шевченківська енциклопедія [Електронний ресурс]. URL: <http://shevchcycl.kiev.ua/statt-pro-literaturnu-ta-malyarsku-tvorchst/77-alyuzya.html>
- 37.Ярема О. Б. Алюзія в текстах британської художньої літератури: лінгвостатистичний аспект (на матеріалі творів модерністів): автореферат дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04. Чернівці, 2016. 20 с.
- 38.Baker-Leckrone M. Julia Kristeva and Literary Theory, Palgrave Macmillan, England, 2005. 13 p.
- 39.Baldick C. The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms. New-York: Oxford University Press, 2008. 291 p.
- 40.Barthes R. The Death of the Author. *Art History Unstuffed*. URL: <https://arthistoryunstuffed.com/roland-barthes-the-death-of-the-author/>
- 41.Bloom H. A Map of Misreading. Oxford: Oxford University Press, 1975. 206 p.
- 42.Dutt C. Fundamentals of Marxism-Leninism: Manual URL: <https://www.marxists.org/reference/archive/stalin/works/fundamentals-marxism-leninism.pdf>

43. Eco U. *Mouse or Rat? Translation as Negotiation*. London: Weidenfeld & Nicolson. 2003. 200 p.
44. Eliot T. S. Tradition and the Individual Talent in "The Egoist at the Modernist". *Journals Project*: Part I in vol. 6, no. 4 (Sept. 1919), Parts II-III in vol. 6, no. 5 (Dec. 1919) P. 54-55.
45. Gerard G. *Palimpsests. Literature in the second degree*. Lincoln; London: University of Nebraska Press, 1997. 490 p.
46. Goldman A. *The Assassination of Leon Trotsky: The Proofs Of Stalin's Guilt*. New York: Pioneer Publishers, 1940. 74 p. URL: <https://www.marxists.org/history/etol/writers/goldman/1940/1940-Assassination%20of%20Leon%20Trotsky.pdf>
47. Haberer A. Intertextuality in Theory and Practice. *Literatura. University of Lyon*. 2007. P. 54 - 67.
48. Hatim B., Mason I. *Discourse and the Translator*. London; New York: Longman, 1990. 258 p.
49. Ivanytska N. B. Cultures interaction: translation challenges. *Соціально-політичні, економічні та гуманітарні виміри європейської інтеграції України: зб. наук. пр. VII Міжнар. наук.-практ. конф., м. Вінниця, 05-07 червня 2019 р. Вінниця, 2019. Ч. 3. С. 318 – 324*.
50. Kristeva J., Moi T. *The Kristeva Reader*. New York, Columbia University Press, 1986. 328 p.
51. Leppihalme R. Caught in the Frame: A Target: Culture Viewpoint on Allusive Wordplay. *The Translator: Studies in Intercultural Communication. Wordplay and Translation*. 1996. No 2. Vol. 2. P. 31-33.
52. Mace J. E. Is the Ukrainian Genocide a Myth? *Canadian-American Slavic Studies*. Vol. 37. No. 3 (Fall 2003). P. 45-52.
53. Neubert A., Shreve G. *Translation as Text*. Kent; London: The Kent State Univ. Press, 1992. 197 p.

54. Newmark P. A Textbook of Translation. New York: Prentice-Hall International, 1988. 292 p.
55. Reiman M. About Russia, Its Revolutions, Its Development and Its Present, 2016. 191 p.
56. Riffaterre M. Intertextual Representation: On *Mimesis* as *Interpretive Discourse*, *Critical Inquiry*, Vol. 11, No. 1 (Sep., 1984): P. 141-162 URL: <https://www.journals.uchicago.edu/doi/epdf/10.1086/448279>
57. Roberts G. Stalin's Library: A Dictator and His Books; London: Yale University Press, 2022. P. 276 URL: <https://michaelharrison.org.uk/wp-content/uploads/2022/06/Stalins-Library-a-Dictator-and-his-Books-Geoffrey-Roberts.pdf>
58. Steiner G. After Babel. Aspects of Language and Translation. Oxford; New York: Oxford Univ. Press, 1992. 538 p.
59. Plett H. Intertextuality 1991. P. 193 URL: <https://www.studocu.com/gr/document/aristoteleio-panepisthmio-oessalonikhs/theory-and-critique-of-childrens-literature/syllepsis-by-riffaterre/72707175>
60. Podgajna P. Intertextual Transactions in Contemporary British Fiction : Monographs. Peter Lang Publishing Group, 2021. 178 p.
61. Vukolova V. O. Translators' Intercultural Competence as a crucial factor of successful intercultural communication. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філологічна»: збірник наукових праць*. Острог: Видавництво Національного університету «Острозька академія», 2014. Вип. 48. С. 302 – 305.
62. Wierzbicka A. Intercultural Pragmatics and Communication. Encyclopedia of Language and Linguistics. Elsevier: Alex Barber (ed.), 2005. 735 p.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

- 63.Орвелл Дж. Колгосп тварин: Казка / 3 англ. мови перекл. Іван Чернятинський [= Ігор Шевченко]. Мюнхен: Прометей, 1947. 91 с.
- 64.Орвелл Дж. Колгосп тварин: Казка / перекл. з англ. Богдана Носенок та Тереза Гнатишин. К.: Фоліо, 2021. 158 с.
- 65.Orwell G. Animal Farm: A Fairy Story. New York: Signet Classic, 1945. 54 p.

