

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
Національний університет «Запорізька політехніка»

_____ гуманітарний факультет _____

_____ кафедра теорії та практики перекладу _____

пояснювальна записка до
дипломної роботи
магістра

ІМПЛІЦИТНИЙ ЗМІСТ ОПОВІДАнь Е. ПО І ЙОГО
ВІДТВОРЕННЯ ПРИ ПЕРЕКЛАДІ

Виконала: студентка групи ГФз-319м

Спеціальність: 035 «Філологія»

Освітня програма (спеціалізація):
035.041 «Германські мови та літератури (переклад включно),
перша – англійська»

Синишина Поліна Олександрівна

Керівник к.ф.н., доц. К. А. Лут

Рецензент к.ф.н., доц. Г. А. Лещенко

Запоріжжя-2020

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
Національний університет «Запорізька політехніка»
(повне найменування закладу вищої освіти)

Інститут, факультет _____ ЕГІ, гуманітарний факультет
Кафедра _____ теорії та практики перекладу
Ступінь вищої освіти _____ магістр
Спеціальність _____ 035 «Філологія» _____
(код і найменування)
Освітня програма (спеціалізація) _____ 035.041 «Філологія (германські мови та літератури
(переклад включно)), перша – англійська»
(назва освітньої програми (спеціалізації))

ЗАТВЕРДЖУЮ

Завідувач кафедри _____

« _____ » _____ 2020 року

З А В Д А Н Н Я
НА ДИПЛОМНИЙ ПРОЕКТ (РОБОТУ) СТУДЕНТА

Синишиної Поліни Олександрівни

(прізвище, ім'я, по батькові)

1. Тема проекту (роботи) Імпліцитний зміст оповідань Е. По і його відтворення при перекладі

керівник проекту (роботи) Лут Катерина Анатоліївна, к. ф. н., доцент,
(прізвище, ім'я, по батькові, науковий ступінь, вчене звання)

затверджені наказом закладу вищої освіти від « 06 » листопада 2020 року № 317

2. Строк подання студентом проекту (роботи) 18 грудня 2020 р.

3. Вихідні дані до проекту (роботи): теоретичні та критичні праці вітчизняних та зарубіжних вчених: І. В. Арнольд, О. С. Ахманова, І. Р. Гальперін, Т. І. Сильман, Г. П. Грайс, В. В. Дементьєв та ін.; детективні та готичні оповідання Е. По та їхні переклади.

4. Зміст розрахунково-пояснювальної записки (перелік питань, які потрібно розробити): визначення термінів «імліцитність», «імпліцитний смисл», «імплікатура»; види імпліцитності та імплікатур; імпліцитний смисл та підтекст; поняттєві й описові компоненти та способи їх перекладу; способи передачі імпліцитних смислів при перекладі детективних та готичних оповідань Е. По.

5. Перелік графічного матеріалу (з точним зазначенням обов'язкових креслень)

6. Консультанти розділів проекту (роботи)

Розділ	Прізвище, ініціали та посада Консультанта	Підпис, дата	
		завдання видав	прийняв виконане завдання
I	Лут К. А., к. філол. н., доцент		
II	Лут К. А., к. філол. н., доцент		
III	Журавель С.М., ст. викладач		
Нормоконтроль	Підгорна А. Б., к. філол. н., доцент		

7. Дата видачі завдання « 7 » вересня 2020 року.

КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

№ з/п	Назва етапів дипломного проекту (роботи)	Строк виконання етапів проекту (роботи)	Примітка
1.	Вибір теми дипломної роботи	вересень 2020	Виконано
2.	Розробка завдання на дипломну роботу	вересень 2020	Виконано
3.	Складання календарного плану роботи	вересень 2020	Виконано
4.	Збирання матеріалу для написання 1 та 2 розділів	вересень – жовтень 2020	Виконано
5.	Підготовка розділу 1	жовтень 2020	Виконано
6.	Підготовка розділу 2	листопад 2019	Виконано
7.	Підготовка розділу 3	листопад 2019	Виконано
8.	Написання вступу і загальних висновків роботи	листопад – грудень 2020	Виконано
9.	Оформлення дипломної роботи	грудень 2020	Виконано
10.	Нормоконтроль	1-18 грудня 2020	Виконано
11.	Рецензування дипломної роботи	10-12 грудня 2020	Виконано
12.	Захист дипломної роботи	23 грудня 2020	

Студента

_____ Синишина П.О.
(підпис) (прізвище та ініціали)

Керівник проекту (роботи)

_____ Лут К. А.
(підпис) (прізвище та ініціали)

РЕФЕРАТ

ДР: 122 с., 3 рис., 4 додатки, 67 джерел.

Об'єкт дослідження – детективні та готичні оповідання Едгара По.

Мета роботи – виявлення способів передачі імпліцитних смислів при перекладі на матеріалі детективних оповідань Е. По.

Методи дослідження – системно-функціональний метод; метод стилістичного аналізу; метод словникових дефініцій; компаративний метод; метод перекладацького аналізу та метод кількісного аналізу.

Перший розділ присвячений систематизації та уточненню понять, пов'язаних з феноменом імпліцитності мовних одиниць, виявленню та упорядкуванню способів реалізації імпліцитної інформації (імплікатур) та підтексту. У другому розділі розглянуто життєпис та передумови формування світогляду Едгара По і вплив фактів із особистого життя на сюжети готичних оповідань. Було виявлено способи передачі імпліцитних смислів у детективних та готичних оповіданнях, досліджений зв'язок між способами реалізації підтексту, імпліцитної інформації та імпліцитних смислів, способи передачі імпліцитного смислу при перекладі, визначено роль фразеологізмів у формуванні імпліцитних смислів у готичних оповіданнях. У третьому розділі розглянуто питання стосовно охорони праці, а саме негативні чинники, які можуть виникати в офісних приміщеннях при написанні дипломних робіт, виявлено причини їхнього виникнення і запропоновано методи вирішення таких проблем. У результаті проведеного дослідження виявлено найбільш частотний спосіб передачі імпліцитних смислів та способів його перекладу.

У додатках надано таблиці із кількісним аналізом способів вираження імпліцитного смислу у детективних та готичних оповіданнях Е. По, і тези основних положень дипломної роботи.

ІМПЛІЦИТНИЙ СМИСЛ, ПІДТЕКСТ, ІМПЛІКАТУРА, ЕДГАР ПО,
ДЕТЕКТИВ, ГОТИЧНИЙ ЖАНР

ЗМІСТ

Завдання на роботу

Реферат

ВСТУП.....	7
РОЗДІЛ 1. ОСНОВИ ТЕОРІЇ ІМПЛІЦИТНОСТІ.....	10
1.1. Визначення термінів «імпліцитність», «імпліцитний смисл», «імплікатура».....	10
1.2. Види імпліцитності та імплікатур.....	13
1.3. Імпліцитний смисл та підтекст.....	15
1.4. Зв'язок імпліцитного та експліцитного смислу у тексті.....	18
РОЗДІЛ 2. ІМПЛІЦИТНІ СМИСЛИ ТА СПОСОБИ ЇХ ПЕРЕДАЧІ В ОПОВІДАННЯХ ЕДГАРА ПО.....	20
2.1. Життєпис та формування світогляду Едгара По.....	20
2.2. Типологія імпліцитних смислів у художній детективній прозі.....	22
2.3. Способи передачі імпліцитних смислів при перекладі детективних оповідань Едгара По.....	25
2.3.1. Аналіз детективних оповідань про пошук предметів.....	25
2.3.2. Аналіз детективних оповідань про розслідування вбивств.....	35
2.4. Способи передачі імпліцитних смислів при перекладі готичних оповідань Едгара По.....	50
2.4.1. Аналіз готичних оповідань із темою двійників та смерті жінки.....	50
2.4.2. Аналіз готичних оповідань Едгара По із темою смерті чоловіків.....	81
РОЗДІЛ 3. ОХОРОНА ПРАЦІ ТА БЕЗПЕКА У НАДЗВИЧАЙНИХ СИТУАЦІЯХ.....	88

3.1. Аналіз потенційних небезпек.....	88
3.2. Заходи по забезпеченню безпеки.....	91
3.3. Заходи з виробничої санітарії і гігієни праці.....	94
3.4. Заходи безпеки у надзвичайних ситуаціях.....	98
3.4.1. Заходи з пожежної безпеки.....	98
3.4.2. Дії робітників, службовців і населення при аварії з викидом (розливом) сильнодіючих отруйних речовин.....	100
ВИСНОВКИ.....	104
SUMMARY.....	108
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	111
ДОДАТКИ.....	118
Додаток А. Способи вираження імпліцитного смислу на основі детективних оповідань Е. А. По.....	118
Додаток Б. Способи вираження імпліцитного смислу на основі готичних оповідань Е. А. По.....	119
Додаток В. Способи вираження імпліцитного смислу на основі готичних оповідань Е. А. По.....	120
Додаток Г. Тези	121

ВСТУП

Сучасні філологи слушно вважають, що використання підтексту та прихованого змісту ускладнюють аналіз текстів, якщо немає чіткого визначення для цих понять, а розуміння конкретного тексту може інтерпретуватися по-різному в залежності від того, яке визначення підтексту обирає читач. Інформація передається двома способами: експліцитно (безпосередньо мовними одиницями) й імпліцитно. Імпліцитна інформація – це інформація, яка не має явного, безпосереднього вираження в мовних одиницях. Наявність прихованого змісту, властивого мовним одиницям, ускладнює розуміння тексту. Процес розуміння текстів можна визначити як діалог між автором і читачем через взаємодію з контекстом. Метою такого розуміння є інтерпретація сенсу певного тексту, звертання читача до своїх фонових знань для розуміння імпліцитних смислів.

Проблемі розуміння імпліцитних смислів присвячені дослідження багатьох вчених. Так, І. Р. Гальперін [7] вперше розрізнив підтекст і імпліцитну інформацію та займався виявленням джерел імпліцитних смислів. Т. І. Сильман [30] займалась виявленням та дослідженням імпліцитних смислів у художньому тексті і їх зв'язком із підтекстом. В. В. Дементьев [11] досліджував імпліцитність у непрямій комунікації, зокрема у розмовному стилі. Обсяг імпліцитної інформації багато в чому визначається стильовою і жанровою приналежністю тексту. Художній текст, безумовно, є першим за кількістю засобів реалізації імпліцитних смислів. Однак, необхідно зазначити окремо такі жанри як детективне та готичне оповідання. Проблема адекватного сприйняття детективних та готичних текстів, що можуть містити імпліцитну інформацію, на сьогоднішній день є маловивченою, а тому є актуальною в області лінгвістики.

Актуальність цього дослідження визначається зростанням уваги до проблеми вивчення імпліцитності як універсальної категорії мови і мовлення,

яка охоплює всі розділи мовознавства та проявляється як на рівні слова, так і на рівні мови та мовлення.

Зв'язок роботи з науковими темами. Дипломну роботу виконано в межах ініціативної наукової теми кафедри теорії та практики перекладу Національного університету «Запорізька політехніка» № 61118 «Система й структура германських мов у когнітивно-комунікативній парадигмі знання». Тема роботи затверджена наказом ректора № 317 від 06.11.2020 р.

Об'єктом дослідження виступають детективні та готичні оповідання Едгара По.

Предметом дослідження є способи передачі імпліцитних смислів у детективних та готичних оповіданнях Едгара По.

Мета нашого дослідження полягає у виявленні способів передачі імпліцитних смислів при перекладі детективних та готичних оповідань Е. По. Мета цього дослідження передбачає розв'язання наступних завдань:

- визначення понять «імпліцитність», «імпліцитний смисл» та «підтекст»;
- виявлення зв'язку між імпліцитним та експліцитним смислами у тексті;
- охарактеризувати способи передачі імпліцитних смислів у детективних та готичних оповіданнях Едгара По.

Матеріалом роботи є збірки детективних та готичних оповідань Е. А. По.

Було застосовано наступні **методи дослідження**: *системно-функціональний метод* – для вивчення функціонування мовних одиниць, що сприяють створенню імпліцитних смислів у детективних та готичних оповіданнях Е. По; *метод стилістичного аналізу* – для вивчення стилістичних особливостей оповідань; *компаративний метод* – для виявлення особливостей та відмінностей формування імпліцитних смислів в оповіданнях української та англійської мов; *метод перекладацького аналізу* – для аналізу труднощів, що можуть виникнути під час перекладу детективних

та готичних оповідань Е. По; *метод кількісного аналізу* – для підрахунку засобів передачі імпліцитних смислів в оповіданнях Е. По.

Теоретична значимість визначається поглибленням знань про типологізацію імпліцитних смислів, текстові феномени, які ініціюють їхню появу, і конкретні форми реалізації імпліцитних смислів у детективних та готичних оповіданнях Едгара По.

Практична значимість полягає в можливості використання основних положень дослідження в роботах, присвячених виявленню імпліцитності в художніх текстах, в дослідженнях, присвячених прагматичним аспектам художніх текстів, у курсах лекцій про семантику і стилістику художнього мовлення.

Наукова новизна полягає в розробці принципів аналізу імпліцитних смислів у художньому детективному та готичному тексті, у створенні типології імпліцитних смислів у текстах детективного та готичного жанру.

Апробація роботи. Результати роботи доповідалися на щорічній науково-практичній конференції «Тиждень науки – 2020» (НУ «ЗП») у 2020 р. (опубліковано у тезах доповідей [21, с. 76–79]).

Поставлена мета та задачі визначають **структуру** дослідницької роботи. Робота складається зі змісту, вступу, трьох розділів, висновків, чотирьох додатків, одного рисунку, двох таблиць та списку використаних джерел (67 найменувань). Загальна кількість сторінок дипломної роботи – 122 сторінки.

РОЗДІЛ 1

ОСНОВИ ТЕОРІЇ ІМПЛІЦИТНОСТІ

1.1. Визначення термінів «імпліцитність», «імпліцитний смисл», «імплікатура»

Останнім часом лінгвісти приділяють значну увагу змісту мовних явищ. Велике значення тепер має прагматичність, вплив тексту на реципієнта, тому більшість досліджень сучасних лінгвістів присвячена саме механізмам розуміння та сприйняття тексту. Мовознавчі дослідження спрямовані на вивчення функціональних характеристик тексту, його мовних та позамовних ознак [7, с. 18–19].

Сприйняття висловлювання залежить від розуміння загального контексту: явного (експліцитного) – того, що можна безпосередньо спостерігати, і прихованого (імпліцитного) – мотивів, мети, прагнень особистісних якостей мовців. Імплікація – це семантична категорія. Іншими словами імплікація – це логічна зв'язка, за допомогою якої утворюються складні висловлювання типу «якщо...то»: *гілки гойдаються – дме вітер, хтось плаче – він засмучений, запах свіжоскошеної трави – хтось косить траву*. Тобто, можна назвати імплікацією типом причинно-наслідкових зв'язків, за допомогою яких домислюється інформація висловлювання. Імпліцитність, у свою чергу, можна вважати властивістю мовних одиниць містити імпліцитну (приховану) інформацію [24, с. 57].

К. А. Долинін вважає, що імплікація базується «на ситуативних зв'язках або на взаємозв'язку частини та цілого», а також звертає увагу на семантичні елементи, які «не виражені просто мовними засобами, а впливають з експліцитно виражених елементів у їх взаємодії» [13, с. 46]. Ф. С. Бацевич вважає, що імплікація характеризується такими рисами, як «варіативність, рематичність, тобто здатність передавати нову й додаткову інформацію, та обмеженість мікроконтекстом» [4, с. 25].

С. Д. Кацнельсон трактує імплікацію як «формальну невираженість елементів глибинного висловлювання, яка не може проявлятися у вигляді слів, морфем або словосполучень» [17, с. 18]. Т. І. Сильман вважає, що імплікація – це прояв «асиметричного дуалізму мовних знаків, при чому знак та значення не охоплюють один одного повною мірою» [30, с. 15–24].

Визначення Ф. С. Бацевича не достатньо повно відображає суть терміна, а лише дає часткову характеристику його властивостей. С. Д. Кацнельсон вважає, що імплікація не може бути виражена у вигляді словосполучень, але, як видно з досліджень К. А. Долиніна це не так. Достатньо мати мікроконтекст, щоб виявити імплікацію. Тлумачення Т. І. Сильман не враховує контекст, однак контекст і імпліцитність нерозривно пов'язані.

Вищезазначені трактування терміну «імплікація» співпадають, на нашу думку, у тому, що імплікація несе в собі додаткову інформацію, а також є результатом встановлення причинно-наслідкових зв'язків. Найбільш вдале визначення, на нашу думку, дав К. А. Долинін, адже він зазначив, що імплікація базується на ситуативних зв'язках та обмежується мікроконтекстом. Це більш повно розкриває значення терміна, тому що імплікацію неможливо розглядати окремо від контексту [13, с. 15–17].

Розглядаючи тему імпліцитності, неодмінно необхідно звернутись до терміну «імпліцитний смисл». Імпліцитний смисл – це прихований смисл художнього твору, тобто такий, що не створює безпосередніх, очевидних або асоціативних зв'язків між словами. Сприймається імпліцитний смисл не лише за участю уяви, пам'яті, асоціативного мислення, часто він апелює до емоційної сфери людини. Саме емоції більше піддаються маніпулюванню, сторонньому зовнішньому впливові, а емоційна сфера людини надзвичайно чутлива до змін, які обумовлюються такими впливами, і, у свою чергу, стимулює виникнення різноманітних емоційно-забарвлених образів.

Як зазначає О. Т. Кривоносов, «думка прихована, імпліцитна, матеріально не виражена в звуках (символах, словах), що фізично

сприймаються, є наявною тільки тоді, коли для неї існує відповідна форма, представлена в цьому випадку не прямо, а індиректно, через взаємодію інших форм» [19, с. 53]. Саме такими формами є індикатори імпліцитного смислу – вербальні й невербальні засоби, що вказують на наявність у висловленні імпліцитного смислу. Імпліцитний смисл виконує функції економії, евфемізації, привертання уваги адресатів, створення яскравого змістового та естетичного ефекту, а також емотивну, спонукальну та маркувальну функції [15, с. 63–65].

Для налагодженої взаємодії між адресатом та адресантом Г. П. Грайс вивів унікальні постулати комунікації, свого роду правила ефективного спілкування (максими Г. П. Грайса). Принцип Кооперації звучить так: «Твій комунікативний внесок на цьому кроці діалогу повинний бути таким, яким його вимагає спільно прийнята мета (напрямок) діалогу». Інформацію, що передається в мовленні, Г. П. Грайс поділяє на дві частини. Перша – це логічний зміст висловлення. Друга – це уся інша інформація, яка може бути сприйнята слухачем. Останню частину Г. П. Грайс називає «імплікатурами».

Термін Г. П. Грайса «імплікатура» передбачає передачу імпліцитного смислу автором висловлення та його декодування адресатом на основі максим кооперації в процесі комунікації. Імплікатури виникають, відповідно до Г. П. Грайса, на основі двох механізмів: перший (*standart maxims*) вимагає припущення, що той, хто говорить, докладає усіх зусиль для того, щоб дотримуватися Принципу Кооперації. Другий механізм передбачає повне нехтування максимами (*flouting of maxims*) [37, с. 22–40].

Термін Ш. Баллі «актуалізація» розуміється як активація смислу у свідомості читача тексту на основі значень мовних одиниць, які формують у дискурсі певні смисли [3, с. 136–138].

Таким чином, ми бачимо, що терміни «імплікація» та «імпліцитний смисл» багато в чому пов'язані із прихованим змістом та підтекстом. Однак, імплікація – це тип логічного зв'язку, а імпліцитний смисл – це прихований смисл художнього твору, що не створює безпосередніх, очевидних або

асоціативних зв'язків між словами. Імплікатура – це декодована інформація, яку читач розшифровує, застосовуючи свої знання, свій світогляд та уяву. Коли ми говоримо про імпліцитність, ми маємо на увазі властивість тексту містити імпліцитну інформацію.

1.2. Види імпліцитності та імплікатур

Тема імпліцитності досить нова та малодосліджена, тому види імпліцитності ще не достатньо систематизовані. У сучасній лінгвістиці імпліцитність розглядається на різних мовних рівнях: синтаксичному, прагматичному, семантичному.

На нашу думку найбільш вигідними для нашого дослідження є поділ типів імпліцитної інформації за типами імплікатур в залежності від порушення тих чи інших постулатів. Розрізняють два типи імплікатур: конвенційну (*conventional implication*) та неконвенційну або комунікативну (*conversational implication*). Конвенційні імплікатури тісно пов'язані зі змістом висловлювання, на відміну від неконвенційних імплікатур. Конвенційність визначається як відповідність слів і граматичних конструкцій загальноприйнятому смислу, тобто наявність конвенційних імплікатур досягається інтуїтивно [37, с. 22–40].

Неконвенційні імплікатури поділяються на дискурсивні й недискурсивні імплікатури – залежно від того, які максими покладені в основу їхнього виведення: дискурсивні виводяться на основі принципу Кооперації та дискурсивних максим, недискурсивні – на основі інших максим естетичного, соціального або морального роду. Виводячи дискурсивні імплікатури, адресат опирається на конвенційне значення слів, принцип Кооперації та максими, контекст висловлення, фонові знання й той факт, що вся ця інформація є доступною для обох комунікантів [37, с. 22–40].

Неконвенційні імплікатури є комунікативно значущими відхиленнями від принципу спілкування та інференційно вираховуються інтерпретатором на основі дотримання чи недотримання 1) принципу кооперації Г. П. Грайса: інтерпретатор виходить з припущення, що мовець порушує ту чи іншу максиму з метою передати інформацію «за замовчуванням» (дискурсивні імплікатури); 2) принципів міжособистісної риторики Дж. Ліча (принципи Ввічливості, що включає такт, великодушність, хвалу, скромність, несуперечливість, симпатію, фатичне мовчання) (недискурсивні імплікатури) [18, с. 45–46].

Оскільки мовець свідомо вкладає імпліцитний смисл у своє висловлювання, то можна стверджувати, що імплікатура – це розкодований зв'язок інформації, трансляція якої можлива у результаті навмисного порушення мовцем максимум принципу комунікативної співпраці Г. П. Грайса. Ми вже з'ясували, що імпліцитний смисл – це прихований смисл. Якщо ми докладніше розглянемо Принцип Кооперації Г. П. Грайса, то побачимо, що Г. П. Грайс наголошує на тому, що мовець повинен прямо і прозоро викладати інформацію. Вкладаючи у текст імпліцитний смисл, дотримання максимум Поля Грайса вбачається неможливим.

Принцип Кооперації Г. П. Грайса включає чотири максими, а саме: максимум Якості, тобто принцип спілкування, згідно з яким мовець має говорити тільки те, у чому абсолютно впевнений, при цьому він може довести правильність своїх слів; максимум Кількості, що спонукає говорити тільки по суті, тобто щоб за мінімуму слів було передано максимум інформації; максимум Релевантності, відповідно до якої співрозмовники мають не відволікатися від теми розмови; максимум Манери або Способу, яка наголошує, що слід говорити послідовно, зрозуміло та однозначно [37, с. 22–40].

Так, при недотриманні умов максимуми Кількості мовець вдається до повторень, образного перебільшення або навпаки зменшення чи й замовчування інформації. Це зазвичай відбувається при використанні таких

стилістичних фігур, як тавтологія, гіпербола, літота, еліпсис, апосіопеза. Отже, відповідно утворюються тавтологічні, гіперболічні, літотичні, еліптичні, апосіопезні імплікатури. Максима Способу полягає в ясності висловлювання своїх думок, послідовності й організованості, тобто в униканні незрозумілих пояснень, двозначності чи нелогічності, неясності, відсутності лаконічності. Порушуючи її, мовець використовує алюзії, перифрази, оксиморони. Таким чином, утворюються алюзивні, перифразові й оксиморонні імплікатури. Порушуючи максимум Якості, мовець зазвичай використовує метафоричні звороти, антифразисні вирази, евфемізми, іронію, літоту, гіперболу. При цьому, ще раз варто наголосити, що мовець свідомо ігнорує постулатами принципу Кооперації, відтак створення метафоричних, евфемістичних та антифразисних імплікатур входить в його інтенцію.

Таким чином, імплікатура є наслідком порушення мовцем максимум спілкування принципу Кооперації Г. П. Грайса, а також використання певних стилістичних фігур мови, які є засобами створення імплікатур. Імплікатури виступають декодованою інформацією і допомагають зрозуміти імпліцитний смисл, який було закладено мовцем або автором тексту. Поділ імплікатур згідно до максимум допомагає прослідкувати та виявити способи передачі імпліцитних смислів.

1.3. Імпліцитний смисл та підтекст

У цій роботі вживаємо кілька термінів, що позначають об'єкт нашого дослідження, а саме імпліцитний смисл, підтекст. У психолінгвістиці підтекст розглядається як особливий вид імпліцитних смислів, який містить інформацію, не виражену вербально, і який не є логічним, тобто відкритим наслідком вербальної інформації.

Підтекст – це глибина тексту, його прихований смисл. Поняття підтексту близьке, але не тотожне поняттю імпліцитності [38, с. 14–26].

М. М. Нагорна пропонує вживати термін «підтекст» паралельно з терміном «імпліцитний смисл» і наголошує, що «імпліцитний смисл – це прихований, внутрішній смисл художнього твору, тобто такий, що не створює безпосередніх, «очевидних» асоціативних зв'язків між словами та їх денотатами (тобто образами)» [23, с. 15–17].

У літературознавстві імпліцитна частина тексту часто називається «підтекстом». У дослідників існують безліч підходів до проблеми трактування підтексту. Так, В. А. Кухаренко інтерпретує підтекст як складову частину художнього методу автора: «Підтекст – це свідомо обрана автором манера художнього висвітлення явищ, яка має об'єктивне вираження у мові творів» [20, с. 30–36].

М. Н. Кожина підкреслює у своїй книзі «Співвідношення стилістики і лінгвістики тексту», що «підтекст» – це «...той дійсний (авторський, глибинний) сенс вислову (тексту), який повністю не виражений в «тканині» тексту, але який є в ньому, може бути розкритий і зрозумілий при зверненні до конкретного аналізу і до всієї ситуації спілкування, структури спілкування» [18, с. 89–132]. Таким чином, розуміння підтексту можна звести до наступного визначення: підтекст – це свідомо чи несвідомо створювана мовцем частина семантичної структури тексту, доступна для сприйняття в результаті особливої операції, що включає в себе сприймання експліцитної інформації і на основі неї витягнення додаткової інформації.

Т. І. Сільман у своєму дослідженні про природу підтексту наголошує, що значення підтексту передається за допомогою повторень. До поняття повторень можна віднести кількісні (подвійні, трьох-, чотирьохкратні), якісні (фонетичні або синтаксичні), прямі, часткові та розширені повторення [19, с. 18]. І. М. Чеплигіна вважає, що усі вищезазначені види повторень є не тільки засобом організації та гармонізації тексту, а і актуалізатором авторської картини світу [31, с. 34].

Справедливо відзначити, що цей важливий спосіб формування підтексту багато в чому виявляється у повторюванні лексичних одиниць, які

виступають у ролі ключових або опорних слів, які у свою чергу пов'язують увесь текст і створюють «вторинний» експліцитно не виражений зміст твору. Ключові слова привертають увагу читача, допомагають йому зрозуміти істинний зміст тексту, декодувати поверхневий та глибинний смисл. Нерозривно пов'язаними є такі ключові слова як назва або заголовок тексту, коли зміст декодується експліцитно, коли читач все розуміє одразу. Ключові слова можуть також виражати заголовок імпліцитно, тобто явно не виражено. У цьому випадку опорні слова мають прихований зв'язок із смислом тексту.

Прочитавши назву твору, читач уявляє собі тематику, можливо, ідею тексту, але іноді заголовок може зустрічатись у ньому в різному вигляді, може мати протилежне значення, від того, що читач уже собі уявив. Заголовок не завжди зустрічається у тексті в тому вигляді, у якому він був на початку. Тому, зрозуміло, що існує декілька способів вираження заголовку у тексті. Першим способом інкорпорування назви у творі виступає пряме повторення. Це означає, що жодне слово назви не змінюється, заголовок повторюється таким, яким він був на початку твору [22].

Другий спосіб – часткове повторення, чия суть полягає у повторенні окремих слів назви або його синонімів. Цей вид можна розділити на три підвиди: звужене, розширене та варіативне повторення. Звужене полягає у повторенні одного або декілька слів назви, розширене – повторення слів назви, поширених додатковими елементами, варіативне повторення полягає у синонімічній заміні одного з компонентів заголовка, заміні граматичних форм або деривації. Якщо ми згадуємо про імпліцитне інкорпорування заголовку у текст, ми вводимо ще один спосіб – концептуальне повторення, коли повторення заголовку твору не зустрічаються, а відчувається певна атмосфера, створена назвою. Таким чином, крізь призму слів, утворюючих основний настрій заголовку, а отже і твору, читач намагається розкрити головну ідею твору, зрозуміти підтекст.

Отже, бачимо, що підтекст – це основна ідея, думка, яку автор хотів вкласти у текст, а імпліцитний смисл – це прихований зміст, інформація. На

нашу думку, поняття «підтекст» ширше за поняття «імпліцитний смисл, тому що імпліцитний смисл породжує підтекст.

1.4. Зв'язок імпліцитного та експліцитного смислу у тексті

Якщо розглянути структуру художнього тексту з точки зору його імпліцитності, вчені наголошують на існуванні двох рівнів текстової структури – експліцитного (поверхневого) та імпліцитного (глибинного). Згідно дослідження А. М. Ерліхмана, імпліцитність характеризується неоднозначністю поєднання зовнішніх та внутрішніх сторін твору, яка призводить до виникнення імпліцитного смислу, обумовлює багат шаровість тексту, множинність його інтерпретацій, посідаючи важливе місце у його структурі та конфігурації [11, с. 111–112]. Текст не можна вважати лише набором слів та символів, адже його структура виходить за вербальні межі. Тому формально текст можна поділити на два рівні: поверхневий та глибинний. Останній і несе прихований, імпліцитний смисл, який визначає фактуальну інформацію, диктуючи вибір мовних засобів, забезпечуючи цілісність та зв'язність тексту.

Таке бачення структури тексту та формальний її розподіл на два рівні (поверхневий та глибинний) співпадає із судженнями О. О. Селіванової [29, с. 15–16]. Розглядаючи складові структури тексту в його сучасному тлумаченні, дослідниця зазначає, що у текстовій структурі виділяються експліцитний та імпліцитний плани. Експліцитний передається вербально (вербальні засоби) та паравербально (курсив, шрифт, малюнки, креслення, схеми, формули тощо). Імпліцитний план тексту є його глибиною структурою, яка взаємодіє з поверхневим планом вербальної організації текстового макрознака й формує інформаційний масив, породжуваний адресантом і сприйнятий адресатом [29, с. 315].

На думку В. Х. Багдасаряна, «експліцитним, або явним, є те, що має своє власне, повне, безпосереднє словесне вираження, імпліцитним же, чи неявним, є те, що не має такого словесного вираження, але домислюється з опорою на експліцитне, виражається й сприймається адресатом за допомогою експліцитного, а також контексту та інших чинників» [1, с. 32]. Уточнюють наведене визначення ще такі твердження: імпліцитне «існує не на поверхні, а в глибині мови, як нижній, прихований шар змісту, воно є щось несамотійне, залежне, похідне» [1, с. 80].

Таким чином, художній твір поєднує у собі імпліцитні та експліцитні способи трансляції інформації. Експліцитне допомагає читачеві досягнути, побачити або прочитати усе явне у тексті. Спочатку комунікант орієнтується на експліцитний рівень інформації, а потім, маючи певні фонові знання та уяву, звертається до імпліцитного рівню, до того, що ховається за словами та символами. Бачимо, що експліцитний рівень нерозривно пов'язаний з імпліцитним.

РОЗДІЛ 2

ІМПЛІЦИТНІ СМИСЛИ ТА СПОСОБИ ЇХ ПЕРЕДАЧІ В ОПОВІДАННЯХ ЕДГАРА ПО

2.1. Життєпис та формування світогляду Едгара По

Едгар Алан По – творець популярного жанру «детектив», майстер готичних новел, найвідомішими з яких є «Падіння будинку Ашерів», «Чорний кіт» та «Золотий жук». У 1815 року Е. По навчався в престижному лондонському пансіонаті. Цікаво, що пансіонат в оповіданні «Вільям Вілсон» був дуже детально описаний, що складається таке враження ніби Е. По описував справжній пансіонат, у якому вчився. Головний герой Вільям Вілсон має таку ж пристрасть до азартних ігор, що і Е. По, тому образ головного героя можна вважати автобіографічним.

Е. По неодноразово освітлював тему смерті у своїх творах. Особливої уваги він приділяв смертям жінок. Він вважав тему смерті красивої жінки поетичною і оспівував її у багатьох своїх творах, зокрема готичних: «Береніка» (1935 р.), «Морелла» (1935 р.), «Овальний портрет» (1942 р.), «Лігейя» (1935 р.) та «Довгастих ящик» (1844 р.). Дружина прозаїка Вірджинія захворіла на туберкульоз у ранньому віці і померла у 1947 р, у віці 24 років. Вважається, що її хвороба вплинула на написання вищезазначених творів, так як образ Вірджинії прослідковується в усіх оповіданнях, пов'язаних із хворобою чи смертю.

Едгар По описував жінок у своїх творах як меланхолічних, апатичних осіб, чиє життя згасає кожного дня через певний недуг: леді Меділейн («Падіння будинку Ашерів»), Береніка («Береніка»), Лігейя («Лігейя»), Морелла («Морелла»), наречена художника «Овальний портрет». Тема смерті чоловіка у По завжди мала неприємний характер, як в оповіданнях «Правда про історію із містером Вальдемаром», «Барильце амонтильядо» та «Маска червоної смерті».

Про те, що на жанр, теми, героїв і смисл «готичних» творів По наклала величезний відбиток його власна особистість, писав і сам автор: «Якщо предметом багатьох моїх творів є жах, то це не германський жах, а жах душі, що має законні джерела і, який веде до законних наслідків» [34, с. 52–58]. Через хворобу дружини Едгар По почав зловживати алкоголем, що призводило до припинення написання творів та, як наслідок, бідності. Автор змалював тему пияцтва та алкогольної залежності в оповіданнях «Лігейя» (наркотична залежність), «Барильце амонтильядо», «Чорний кіт», де проілюстрував як низько може впасти людина через алкоголь. Саме через це, на нашу, думку Едгар По зміг змалювати події достатньо реалістично, щоб створити враження справжнього жаху та страху в цих і інших своїх оповіданнях. Вищезазначене можна вважати вихідною точкою для численних досліджень, пов'язаних з розкриттям реального сенсу «готичних» новел письменника. Їх суть висловив один з дослідників творчості Е. А. По колишній директор Бібліотеки Конгресу США Рой Баслер. У своїй статті, присвяченій інтерпретації сенсу новели «Лігейя», він писав, що інформація про психологічні проблеми По міститься в його оповіданнях не тільки на експліцитно (явному), але і на імпліцитно (прихованому) рівні [34, с. 52–58].

Трагічні події у житті письменника не могли не вплинути на сюжети та ідеї його творів, тому затяжна хвороба дружини, поступове згасання її життя та кінець кінцем смерть вплинули на декілька його готичних творів: «Береніка», «Морелла», «Овальний портрет», «Лігейя», «Довгасти́й ящик», («Падіння будинку Ашерів», «Правда про історію із містером Вальдемаром». Про алкогольну залежність, як зло, що затьмарює розум, письменник пише в оповіданні «Чорний кіт». Майстерність готичного пейзажу, кульмінація співзвучна з природою, лякаючий містицизм, гра на страхах читача, поступова, «наростаюча» інтрига – своєрідність творчості автора [25, с. 385–401]. Яскравими прикладами таких оповідань можна вважати твори «Падіння будинку Ашерів», «Маска червоної смерті», «Чорний кіт», «Береніка».

2.2. Типологія імпліцитних смислів у художній детективній прозі

Детективне оповідання, як уже зазначалось, характеризується наявністю підтексту або прихованого змісту. Типологією імпліцитних смислів займалась незначна кількість вчених, оскільки це явище ще малодосліджене. Одним із таких вчених став В. В. Дементьєв. Він запропонував типологію моленнєвої/невербальної комунікації за наростанням загальної неконвенційності/нежорсткості/непрямоти [9, с. 78–79]. Саме її взято за основу у нашому дослідженні способів передачі імпліцитних смислів у детективній прозі:

Першим способом передачі імпліцитних смислів є ядерні речення: *why didn't you say so at once?* [62, с. 50] (Не сказав кому? Або чого? Не сказав за яких обставин?). Як правило, у ядерних реченнях усе відносно прозоро або значення того чи іншого речення знаходиться у великій залежності від контексту. Ми не можемо сверджувати чи зрадив той, до кого звертаються, когось своїм мовчанням, чи врятував, чи підтвердив, чи заперечив щось. Це можна зрозуміти тільки після ознайомлення із контекстом. Проілюстрований приклад було взято з оповідання «Золотий жук». Передісторія цієї фрази полягає у тому, що помічник однієї діючої особи приходить до його друга і просить допомоги, тому що перший захворів. Справа у тім, що про хворобу свого друга персонаж дізнається мало не під кінець розмови з його помічником, через що той обурюється і вимовляє вищезазначені слова.

Ще одним способом передачі імпліцитних смислів є неізосемічні мовні конструкції. Вони виникають через трансформацію ядерних речень: заміна особовими формами дієслів, конструкції із запереченням, підрядними реченнями та відокремленими членами речення. Візьмемо до уваги уривки з оповідання «Таємниця Марії Роже»: *Those who are guilty of such horrid crimes, choose darkness rather than light* [65, с. 87] (можна замінити на прикметник – *dark*); *He is aware that he seldom passes so far as a dozen blocks from his own*

bureau, without being recognized and accosted [65, с. 45] (можна замінити дієсловом – *to know*).

Не можна не пригадати такий спосіб, як використання еліптичних конструкцій. Вони вимагають від адресата домислювання, але незначного, оскільки, суть невисначаючих елементів компенсується за рахунок оточуючих слів та контексту. Наприклад: ««...*with two jet black spots near one extremity of the back, and another, somewhat longer, at the other (extremity of the back)*» [62, с. 143].

Четвертий спосіб – це образні засоби мовлення, тропи, мовна гра. Наведемо приклад з оповідання «Вкрадений лист»: *agony of joy*. Як відомо, агонія – це інша назва для болю, муки, страждання. Бачимо, що У наведеному перекладі використовується оксюморон. Прикладом метафори у детективних оповіданнях є-словосполучення з того самого оповідання Едгара По «Вкрадений лист»: *policial eyes, chair-leg, lynx eye* [66, с. 59].

До п'ятого типу способів передачі імпліцитної інформації можна віднести конвенційні непрямі ілокутивні акти. Під непрямим ілокутивним актом розуміють мовленнєвий акт, у якому один ілокутивний акт виконується шляхом виконання іншого. Цей вид ілокутивних актів передбачає використання запитань, що виражають бажання, прохання, готовність і т.д. Іноді такі запитання застосовуються для маніпулювання співбесідником, коли адресат не хоче почути позитивну або негативну відповідь. Наприклад: «*who ever heard of such an idea?*» – це не питання, а заперечення якоїсь думки. Адресат не хоче почути відповіді, тому що вона неважлива. Він таким чином хоче виразити обурення.

Наступним способом є фатичні мовні жанри. В. В. Дементьєв виділяє п'ять типів таких жанрів: світська бесіда; висловлювання, які погіршують міжособистісні стосунки у прямій формі: прямі звинувачення та образи; висловлювання, які погіршують міжособистісні стосунки у прихованій формі: іронія; глузування; висловлювання, які поліпшують міжособистісні стосунки у прямій формі: компліменти; висловлювання, які поліпшують

міжособистісні стосунки у прихованій формі: жарт, флірт. Наведемо приклад використання іронії з уже розглянутої оповідання Едгара По «Золотий жук»: *But, my dear fellow, you are joking then* [62, с. 21] та «Вкрадений лист»: *I thought it a pity not to give him a clue* [66, с. 78]. Другий приклад був вимовлений Огюстом Дюпеном наприкінці оповідання, коли він пояснює, чому він замінив листи і дав підказку викрадачу про те, хто його перехитрив.

Останнім способом В. В. Дементьєв виділяє вільну та непередбачувану інтерпретацію. Тут читач не спирається на буквальный зміст, а трактує його згідно із своїх власних уявлень та упереджень: *«Now this Calculus is, in its essence, purely mathematical; and thus we have the anomaly of the most rigidly exact in science applied to the shadow and spirituality of the most intangible in speculation – Теорія ж ця є за самою своєю суттю чисто математичною; і, таким чином, виникає парадокс – найбільш суворе і точне з усього, що дає нам наука, додається до тіней і примар найбільш невловимого в області уявних припущень»* [65, с. 55]. Можна інтерпретувати уривок по-різному, але ми схилиємось до того, що автор є прихильником сухого розрахунку і не приймає існування речей, які не можна пояснити з наукової точки зору.

Таким чином, можна виділити сім способів передачі імпліцитних смислів у детективних та готчних оповіданнях: ядерні речення, неізосемічні мовні конструкції, еліптичні конструкції, образні засоби мовлення, тропи, мовна гра, конвенційні непрямі ілокутивні акти, фатичні мовні жанри та непередбачувана інтерпретація. За допомогою цих способів автор будує імпліцитну основу, щоб пробудити додатковий інтерес читача до тієї чи іншої проблеми. Імпліцитний смисл висловлювання характеризується контекстуальною залежністю і може бути виявлений тільки у взаємодії з попередніми або подальшими висловлюваннями. Використання імпліцитних конструкцій залежить від мети спілкування і відносин між комунікантами.

2.3. Способи передачі імпліцитних смислів при перекладі детективних оповідань Едгара По

2.3.1. Аналіз детективних оповідань про пошук предметів

Останнім часом дослідники приділяють велику увагу виявленню прихованого змісту, ідей, намагаються зрозуміти у який спосіб автор хотів донести інформацію та які він використовував для цього способи. У нашому дослідженні ми будемо аналізувати способи реалізації підтексту та імпліцитного смислу. Головна увага, звісно, буде сконцентрована на виявленні та аналізі імпліцитних смислів у художніх оповіданнях Е. По.

Розглянемо на прикладі оповідання «Золотий жук». Одного дня Легранд та Юпітер знаходять на березі золотого жука. Обидва впевнені, що жук виготовлений з чистого золота. З цього починається загадкова історія виявлення походження золотого жука. У тексті можна зустріти пряме та часткове повторення слів назви. Пряме повторення означає, що усі слова заголовку зберігаються повністю. В оповіданні «The Gold Bug» ми зустрічаємо пряме повторення лише з вуст другорядного персонажа Юпітера *de goole-bug – the gold-bug* – 2 рази. Також ми спостерігаємо видозмінену пряму форму із додаванням неозначеного артикля *a goole bug – a gold-bug*, яка, як бачимо, також була сказана Юпітером.

Під час аналізу вищезазначених повторень, ми одразу натикаємось на приклад використання імпліцитного смислу, а саме конвенційний непрямий ілюктивний акт: *What make him dream bout the goole so much, if taint cause he bit by de goole-bug?* [62] – *Якщо б його не вкусив золотий жук, що так сильно змусило б його марити золотом?* [50]. Питання, задане Юпітером, не передбачає відповіді. Юпітер впевнений, що його господар марить золотом через укусу жука. По суті Юпітер не ставить питання, а хоче впевнити співбесідника у своїй правоті і виразити незгоду із тим фактом, що відмінна від його думка може мати право на існування. Можемо чітко визначити

імплікатуру проаналізованого речення. Імплікатура: *The gold-bug bit him*. Ми вже з'ясували, що порушуючи максиму Способу, мовець вдається до двозначності, неясності та незрозумілих пояснень. Коли Юпітер ставить вищезазначене питання, то порушує саме цю максиму, тому що намагається наштовхнути друга Лєгранда на думку, що була якась інша причина божевілля Лєгранда і тим самим заплутує його.

При перекладі цього речення акцент Юпітера не зберігається, а транслюється згідно до правил української мови. Перша частина питання *What make him dream bout the goole so much...* [62], була перенесена у кінець речення, що пов'язано із розбіжностями між англійською та українською мовленнєвими картинами світу. Англійська мова передбачає винесення усієї важливої інформації на початок висловлювання, а в українській мові на кінець. При перекладі цього речення було використано переклад-кальку.

Повертаючись до розгляду способів реалізації підтексту, бачимо, що часткове повторення у тексті зустрічається, навпаки, із великою періодичністю. Часткове повторення заголовка можна поділити на звужене, поширене та варіативне. При звуженому повторі назва заголовку скорочується як-от у дослідженому оповіданні «The Gold Bug» ми зустрічаємо слово *bug* 38 разів, із яких 20 разів *the bug*, 5 разів *a bug*, 1 раз *this bug* 1 раз *that bug*. Велика кількість повторів слова *bug* використана для понурення читача у загальну атмосферу детективного оповідання. Головний герой страждає мономанією, тому постійне нагадування про предмет цієї одержимості створює напружений ефект, змушує читачів співпереживати головним героям. Варто також зазначити, що звужене повторення може поширюватись додатковими елементами: *a bug of real gold* – 2 рази. Цими словами Юпітер намагається підкреслити, що жук, виготовлений із справжнісінького золота.

Поширене повторення передбачає наявність усіх слів назви, а також додаткових елементів, які автор включає до тексту для надання емотивної оцінки або додаткового значення: *de poor little goole-bug, de putty goole bug!*.

Ці слова вимовляє Юпітер, коли він, його господар та його друг знаходять скарб. На нашу думку, цими словами він немов би вибачається перед жуком за те, що ненавидів його до моменту знайдення скарбу.

«*And dis all cum ob de goole-bug! de putty goole bug! de poor little goole-bug, what I boosed in dat sabage kind ob style! Aint you shamed ob yourself, nigger? – answer me dat!* [62] – *І все це зробив золотий жук! Милый золотий жук, бідний маленький золотий жук! А я його ображав, сварив його! Чи не соромно тобі, негр? – відповідай мені!*» [50]. У цьому уривку ми бачимо, що Юпітер, вражений знахідкою скарбу, різко змінює свою думку щодо жука і починає називати його пестливими іменами. Застосування образних засобів мовлення обумовлюють наявність прихованого змісту у цьому реченні. Також бачимо використання конвенційного непрямого іллокутивного акту: *Aint you shamed ob yourself, nigger? – answer me dat!* [62]. Юпітер не претендує на власну відповідь на це питання. Цими словами він змушує себе і оточуючих впевнитись у словах, вимовлених раніше: *And dis all cum ob de goole-bug!* [62]. Також бачимо, що у наведеному уривку Юпітер три рази вигукує *goole-bug* і називає його *бідним, милим, малим*. Таке порушення максими Якості утворює імплікатуру, яка звучить наступним чином: *The bug is good, Jupiter is not right*. При перекладі вищенаведеного уривку ми виявили, що перекладачі не взяли до уваги акцент Юпітера. Імпліцитний смисл при перекладі був збережений, тому що конвенційний непрямий ілокутивний акт залишився не зміненим при трансляції і переданий з використанням дослівного перекладу.

Останнім видом часткового повторення є варіативне повторення. У досліджуваному нами оповіданні варіативне повторення назви проявляється у синонімічній заміні компонентів: слово *the bug* замінюється словом *the beetle* 21 раз, а також словом *insect* – 7 разів; граматичній зміні форм: «*Ise heerd bout dem goole-bugs fore dis*» [62]. Розглянувши один із способів реалізації підтексту оповідання, ми визначили, що пряме повторення зустрічається у тексті 3 рази, а часткове 60 разів, із яких 30 разів – звужені

повторення, 2 рази – поширені повторення, 28 разів – варіативні повторення. Отже, Едгар По використовує звужені та варіативні повторення слова *bug*. Як вже зазначалось, повтори слова *bug* та його синонімів змушують читача згадувати про джерело мономанії – знахідка золотого жука.

Відомо, що у Стародавньому Єгипті жук був символом бога Сонця, а талісмани із жуком-скарабеем приносили удачу та щастя. Можливо постійні згадування про жука підказують читачеві про щасливе завершення оповідання. Той факт, що жук був золотим підтверджують цю теорію, адже золото завжди асоціювалося із багатством, достатком, світлом та Сонцем. Слово *gold* ми зустрічаємо у назві твору і воно також повторюється у тексті 20 разів, а слово *golden* – 2 рази. Отже, ми бачимо, що мотиви «божевілля» Лєгранда дуже прості – пошук піратських скарбів. На те, що скарби піратські говорить той факт, що слово *bug* майже завжди зустрічається із словами *skull* та *death's-head*. Таким чином, бачимо, що Едгар По ще на початку оповідання дає підказку читачеві щодо того, якою буде розгадка: «золотий жук» – частина скарбу, який заховано на острові.

«*Nonsense! no! – the bug. It is of a brilliant gold color – about the size of a large hickory-nut – with two jet black spots near one extremity of the back, and another, somewhat longer, at the other* [62] – Нонсенс! Ні! – Жук блискучого золотого кольору, розміром із великий горіх гікорі, із двома чорними крапками на одному краю спинки і одною, децю довшою, на іншому» [50]. Імпліцитний смисл у наведеному уривку представлений еліптичною конструкцією: «...with two jet black spots near one extremity of the back, and another, somewhat longer, at the other (extremity of the back)» [62]. Еліптичні конструкції характеризуються опущенням деяких елементів у реченні. Відтворення такого члена речення для вираження думки є непотрібним. З контексту ми розуміємо, що *на іншому* – це *на іншому кінці краю*. Як вже було зазначено, при використанні еліпсису мовець порушує максимум Кількості, значить еліптична імплікатура виглядає так: *The bug has spots on its*

back. Увесь уривок був перекладений дослівно, а отже імпліцитний смисл був збережений.

Чорні крапки на спині жука роблять його схожим на людський череп, що помічає Легранд, коли його добрий друг називає малюнок жука точним малюнком людського черепа: «*But, my dear fellow, you are joking then,*» said I, «*this is a very passable skull – indeed, I may say that it is a very excellent skull, according to the vulgar notions about such specimens of physiology* [62] – Але, мій дорогий друже, ви шуткуєте, сказав я, це дійсно дуже непоганий череп, я можу сказати, що це ідеальний череп, згідно із пересічними уявленнями про такі зразки фізіології» [50]. У цьому уривку добрий друг Легранда говорить: «*my dear fellow, you are joking then*». На нашу думку це також яскравий приклад використання іронії. У такий спосіб співрозмовник намагається не погодитись із тим, що було сказано раніше і робить припущення, що той шуткує, але, звісно, робить це з іронією. Таке використання імпліцитного смислу передбачає порушення максими Якості, а тому іронічна імплікатура виглядатиме так: *You say it not seriously*. При перекладі цього словосполучення був використаний переклад-калька із опущенням слова «then».

Легранд розгадав таємничий код за допомогою деякого філологічного аналізу і отримав ключ: «*A good glass in the bishop's hostel in the devil's seat forty-one degrees and thirteen minutes northeast and by north main branch seventh limb east side shoot from the left eye of the death's-head a bee line from the tree through the shot fifty feet out* [62] – Добре скло у трактирі єпископа на диявольському стільці сорок один градус і тридцять хвилин на північний північний схід головний сук сьомої вітки східна сторона стріляй з лівого ока мертвої голови пряма лінія від дерева через постріл на п'ятдесят футів» [50].

Проаналізувавши вищенаведений уривок, можна сказати, що у ньому використана велика кількість еліптичних конструкцій. Наприклад можна припустити, що у реченні пропущені такі слова як *with, with the help of, by the*

means of, «look on, look at, move to, fin», climb. Як зазначалось раніше еліптичні конструкції легко відтворити у тексті. У цьому випадку це зробити складніше, так як була опущена велика кількість слів і розшифрування уривку стає складнішим. Цей уривок – це яскравий приклад порушення умов максими Кількості. Переклад цього речення був здійснений за допомогою такого способу перекладу як переклад-калька. Слова *good glass, bishop's hostel, devil's seat* можна вважати перефразами. Імпліцитний смисл не був втрачений через те, що кожне слово було перекладено із своїм прямим значенням.

Фраза «стріляй з лівого ока» означала, що необхідно провести пряму лінію від лівого ока до землі за допомогою пулі. Легранд скористувався для цього золотим жуком. На питання свого друга, чому саме жуком, Легранд відповів: *«Why, to be frank, I felt somewhat annoyed by your evident suspicions touching my sanity, and so resolved to punish you quietly, in my own way, by a little bit of sober mystification [62] – Чому, чесно кажучи, я був децю роздратований Вашими явними підозрами щодо моєї розсудливості, і тому вирішив непомітно та по-своєму покарати Вас маленькою протверезною містифікацією» [50].*

Наведений уривок, на нашу думку, – це яскравий приклад неізосемічної конструкції, тому що він ускладнений герундієм, дієприкметником, інфінітивами. Бачимо, що використанню такого імпліцитного смислу передую порушення умов максими кількості. Імплікатура: *I wanted to punish you.* У такий спосіб герої розшукали скарби завдяки логічним та філологічним знанням Легранда. Таким чином, можна зробити висновок, що найбільш використовуваним способом передачі імпліцитного смислу є еліптичні конструкції, потім конвенційні непрямі ілокутивні акти, на третьому місці непередбачувана інтерпретація та фатичні мовні жанри, а саме іронічні вирази, на останньому художньому тропі.

Розглянемо ще одне оповідання Едгара По «Викрадений лист». Оповідь ведеться від імені неназваного оповідача. На початку твору ми дізнаємось,

що з вітальні молодій леді викрадено лист, що містить компрометуючі дані. Аналізуючи частину оповідання, де було проілюстровано цей факт, ми виявили приклад метафори: «*Well, then; I have received personal information, from a very high quarter, that a certain document of the last importance, has been purloined from the royal apartments* [66] – *Що ж, нехай; я дізнався особисту інформацію, від дуже високопоставленого кола, що деякий документ високої важливості був вкрадений з королівських апартаментів*» [50]. Маємо порівняння *high quarter* із чимось недосяжним, величним, незвичайним. Звісно, коло осіб, про яких говорить Префект, ходять по одній і тій самій землі, як і всі герої. Їхнє високе становище результат влади та грошей, які вони мають. Неіzosемічна конструкція також присутня в уривку у вигляді пасивної конструкції. При перекладі було збережено імпліцитний смисл, виражений у вигляді метафоричної та неіzosемічної конструкції, так як способом виступає переклад-калька. Нехтування максимою Якості сприяє утворенню імплікатури: *The letter was purloined*.

Відомо, що лист викрав якийсь міністр Д. Він був у кімнаті, бачив лист і підмінив його іншим малозначущим листом. Д. шантажує листом свою жертву. Звернімо увагу на описання дій міністра Д., коли він викрадав злощасний лист: «*His lynx eye immediately perceives the paper, recognises the handwriting of the address, observes the confusion of the personage addressed, and fathoms her secret* [66] – *Його рисяче око одразу примічає папери, впізнає почерк адресата, спостерігає за збентеженням особи, якій був адресований лист, і розуміє її секрет*» [50]. Це яскравий приклад метафори, в основі якої лежить порівняння певного предмета або суб'єкта із іншим на основі їхньої спільної характеристики чи ознаки. У зазначеному випадку ми спостерігаємо порівняння ока міністра Д. із рисячим, бо відомо, що рись і будь-яка інша кішка може бачити на дистанції від декількох кілометрів. Імпліцитний смисл у цьому уривку також трансльований за допомогою перекладу-кальки, а отже імпліцитний смисл зберігається. Імплікатура: *He understood the secret*.

Проаналізувавши оповідання, нами було визначено, що твір містить 3 прямих повторення заголовку *The Purloined Letter*. Якщо ми розглянемо твір на предмет наявності в ньому часткових повторень, то побачимо, що у ньому присутні 18 повторів слова *letter* та 4 повторення слова *purloined*. Розширені звужені повтори з'являються у тексті переважно із словом *letter* – *letter, which bestows the power, accurate description of the letter, miscellaneous letters, solitary letter*. Дуже зрідка слово *letter* виступає на позначення листів або паперів, не пов'язаних із тим самим листом, який викрав міністр Д.

Варіативні повторення слова *purloined* виражені багатьма його синонімами: *robbed* – 2, *hidden* – 4, *secrete* – 1, *conceal* – 5. Слово *conceal* дуже часто перекладають як *маскувати, переховувати*. Слово *purloined*, використане у назві, іноді перекладають як *присвоювати, добувати*. Отже, бачимо, що автор не намагається впевнити читача, що лист був схований. Він надає цьому не такого яскравого значення, натякаючи, що папери присвоїли та приховали, а не ретельно сховали. Можна підсумувати, що у тексті нами було знайдено усі види повторень окрім поширеного повторення. Оповідач, говорячи про крадіжку, називає її словом *theft* на початку, а із наближенням до фіналу використовує слово *concealment* – 4. Детектив Дюпен характеризує це викрадення як *bold* – 3, тому він більш часто називає крадія *robber* – 5, ніж *thief* – 2. Характер самої крадіжки описується як *simple* – 14, *clear* – 4. Детектив дуже зрідка згадує такі слова як *ingenious* – 3, *cunning* – 3, а коли використовує їх, то зазвичай описує поліцію або якісь дії поліції.

Досліджуючи уривок, у якому йдеться про припущення Огюста Дюпена про те, що справа ця надзвичайно проста, префект не вірить власним вухам і вигукує: «*Oh, good heavens! who ever heard of such an idea? – Святі небеса! Що за ідея?*» [34]. Наведений уривок – яскравий приклад непрямого ілюкутивного акту. Префект має позицію відмінну від позиції детектива, і цим питанням він хоче наголосити і підкреслити, що вкрай не погоджується із Дюпеном. Справа дуже і дуже складна, тому префект і звернувся за сторонньою допомогою. Якщо б справа була прозорою, хіба став би агент

витрачати свій і чужий час? Така неоднозначність спричинена порушенням умов максими Способу. Імплікатура: *I do not agree with you*. При перекладі цього речення було збережене питання, але вилучені деякі слова, тому можна стверджувати, що повністю імпліцитний смисл не зберігся. Однак, сам настрій, який автор вклав у це речення, все ще можна вловити.

Читаючи про силу листа в руках крадія, ми наштовхуємося на речення, у якому бачимо використання метонімічного виразу: «*Well, I may venture so far as to say that the paper gives its holder a certain power in a certain quarter where such power is immensely valuable* [66] – *Тому, відважусь припустити, що папери надають їхньому володарю певну владу у певній сфері, де така влада є надзвичайно важливою*» [50]. Зрозуміло, що папери лише містять певну інформацію, яка є надзвичайно важлива для певних суб'єктів оповідання. Папери не надають ніякої сили та не наділяють суперздібностями, але цей художній прийом створює таке відчуття. Знову спостерігаємо порушення максими Способу і виявляємо імплікатуру: *Papers are extremely valuable*. Перекладачі зберегли метонімію *папери надають ... владу*, використавши переклад-кальку, тому імпліцитний смисл був збережений.

Ще на початку Огюст розуміє, що лист необхідно шукати у помешканні міністра і детектив запитує Префекта: «*You looked among D--'s papers, of course, and into the books of the library?*» [66]. Ці слова були виголошені ще на початку оповідання. Автор дає читачеві підказку майже на кожній сторінці, що справа ця дуже проста і прозора *self-evident* – 4, *obvious* – 2, *plain* – 2, що шукати цей лист необхідно не в закутках будинку, а у звичайному місці, до якого будь-хто може отримати доступ. Розмислюючи над цим, детектив дійшов до висновку: «*But the more I reflected upon the daring, dashing, and discriminating ingenuity of D--; upon the fact that the document must always have been at hand, if he intended to use it to good purpose;* [66] – *Але тим більше я замислювався над сміливою, зухвалою та дискримінаційною винахідливістю Д.--; тому що документ завжди повинен*

бути під рукою, якщо він мав намір використовувати його за призначенням;» [50].

У вищенаведеному уривку ми спостерігаємо використання автором епітетів *daring, dashing, discriminating*. Цими словами Дюпен підкреслює своє погане ставлення до міністра Д. здається, що Огюст спочатку захоплюється крадієм, але потім розуміємо, що той зневажає його зухвалі та дискримінаційні дії. Ця частина перекладена калькою, тому імпліцитний смисл збережений і донесений до читача. *Good purpose*, на нашу думку, – це вираження іронії, так як шантаж аж ніяк не може бути доброю метою. Цей імпліцитний смисл був втрачений, тому що перекладачі використали нейтральне слово *призначенням*, яке не передає насмішки Дюпена над діями міністра. Імплікатура цього речення виражається наступним чином: *The letter is not hidden*.

Кінець кінцем Огюст Дюпен знаходить лист у непримітному місці, де здавалось би не могло зберігатись щось напрочуд важливе. Міністр Д. намагався приховати його і видати за лист, який не представляє ніякої важливості, лист із сальними плямами і брудом. Під час ознайомлення з уривком, де детектив Дюпен пояснює як знайшов потрібний лист, ми знаходимо приклад еліптичної конструкції: «*In scrutinizing the edges of the paper, I observed (that they are) them to be more chafed than seemed necessary* [66] – *Досліджуючи краї паперу, я помітив, що вони більш стерті, ніж здавалося необхідним*» [50]. У наведеному реченні спостерігаємо Complex Object у вигляді *I observed them to be more chafed*. Однак, ми без труднощів можемо вловити зміст сказаного. Не дивлячись на те, що в оригіналі Complex Object представлений у пасивному стані, у перекладі українською був вжитий активний стан, що, однак, спричинює втрату імпліцитного смислу у перекладеному уривку. Ігнорування максими Кількості утворює еліптичну імплікатуру: *Edges of the paper are chafed*.

Коли ми вивчали текст, то виявили ще один приклад еліптичної конструкції: «*She has now him in hers; since, (he is not aware) being unaware*

that the letter is not in his possession [66] – *Зараз він у неї на крючку, тому що він ще не знає, що листа у нього більше немає* [50]. Бачимо, що *being unaware* – це скорочена версія *he is not aware*, яку ми все ще з легкістю відтворюємо з контексту.

Правила української мови не дозволяють перекласти оригінальне речення із збереженням еліпсису, тому цей імпліцитний смисл був завідома втрачений. Спостерігаємо наявність ще одного імпліцитного смислу у зазначеному реченні: неізосемічної конструкції. *To be aware* – це те ж саме, що і *to know*, а це значить що речення можна було сформулювати простіше: *He doesn't know that he doesn't have the letter*. І в першому, і в другому випадку були порушені умови максими кількості. Таким чином, дослідивши детективне оповідання Едгара По «Вкрадений лист», ми прийшли до висновку що найбільш використовуваним способом передачі імпліцитних смислів були художні прийоми. На другому місці еліптичні конструкції та неізосемічні мовні конструкції, на третьому місці непрямий ілюкутивний акт, а на останньому фатичні жанри – іронія.

2.3.2. Аналіз детективних оповідань про розслідування вбивств

Звернемось до аналізу оповідання Едгара По «Таємниця Марії Роже». У ній йдеться про молоду дівчину Марі Роже, яка працює в парфумерному магазині і, яка одного разу раптово зникає. Справою вже починає займатися поліція, але через тиждень Марі повертається додому. Через три роки Марі знову зникає, але цього разу на четвертий день після зникнення на березі Сени знаходять її труп. Огюст Дюпен, уважно і неупереджено відновив хід подій і довів, що вбивця діяв один, хоча була поширена версія про злочинну групу. Першим прикладом імпліцитного смислу у творі можна вважати приклад непередбачуваної інтерпретації: «*Now this Calculus is, in its essence, purely mathematical; and thus we have the anomaly of the most rigidly exact in*

science applied to the shadow and spirituality of the most intangible in speculation [65] – *Теорія ж ця є за самою своєю суттю чисто математичною; і, таким чином, виникає парадокс – найбільш суворе і точне з усього, що дає нам наука, додається до тіней і примар найбільш невловимого в області уявних припущень»* [50]. Можна припустити, що оповідач має раціональний склад розуму і, зіштовхуючись із ірраціональними речами, його мозок намагається знайти їм пояснення за допомогою науки, за допомогою того, що можна пояснити, довести. Навіть якщо існує те, чого не можна пояснити, адресат речення називає це парадоксом і не хоче вірити в існування чогось таємничого, загадкового, надприродного.

Оригінальна назва твору – це «*The Mystery of Marie Roget*». Проаналізувавши оповідання, ми не знайшли прямих повторень заголовку, що ослаблює когезію назви та зачину, тому їхній зв'язок реалізується тільки на змістовно-тематичному рівні. Часткове звужене повторення заголовку ми зустрічаємо у тексті із дуже великою частотою. Ми знайшли 19 повторень імені *Marie Roget*, 70 повторів слова *Marie* та 2 повторення слів *Mademoiselle Roget*. Інша частина назви містить слово *the mystery*, його у тексті можна зустріти 4 рази, три з яких зустрічаються на початку твору. Тому можна припустити, що для Огюста Дюпена цей випадок не є загаковим. Це доводять і наступні приклади.

Як вже відомо, звужене повторення може поширюватись додатковими елементами. Такий вид повторень ми знайшли у тексті двічі: *the mystery of this murder* та *mysterious disappearance of Mademoiselle Roget*. Бачимо, що у першому випадку частина заголовку була поширена словосполученням *this murder* або просто використана замість слів *Marie Roget*. Тут автор більш чітко та точно характеризує свій заголовок – таємниця вбивства Марії Роже. У другому прикладі, де частиною назви є слово *Roget*, спостерігаємо доповнення у вигляді *mysterious disappearance of Mademoiselle*.

Часткове варіативне повторення зустрічалось у досліджуваному тексті із великою періодичністю. Ім'я дівчини *Marie Roget* було синонімічно

замінено наступними словосполученнями та словами: *a young girl* – 4 рази, *the perfumery girl* – 2 рази, *missing girl* – 4 рази, *the girl* – 15 разів, *the assassinated girl* – 1 раз, *victim* – 7 разів, *the deceased* – 7 разів. Також автором була виконана граматична заміна форм: *mysterious disappearance of Mademoiselle Roget*. В останньому прикладі іменник, який виступає частиною заголовку, *mystery* був замінений прикметником *mysterious*. Ми знайшли 137 часткових повторення, з яких 95 – це звужені повторення, 2 – це поширені часткові повторення та 38 – варіативні повторення.

Як було зазначено під час розгляду одного із способів реалізації підтексту, таємниця Марії Роже – це таємниця її вбивства, так як автор ще на початку твору розповідає про події, що розгорнулись у Нью-Йорку і були покладені в основу твору. Молоду дівчину на ім'я Мері Роджерс було вбито і на момент публікації оповідання таємниця її вбивства залишалась нерозгаданою. Прикладом еліптичної конструкції як імпліцитного смислу можна вважати уривок «*and although her death occasioned an intense and long-enduring excitement, the mystery (which was attended) attending it had remained unsolved at the period when the present paper was written and published* [65] – *і хоча її смерть викликала велике хвилювання і дуже довго залишалася у центрі уваги публіки, її таємниця ще не була розкрита в той момент, коли була написана і опублікована ця розповідь*» [50].

Наведений уривок ілюструє нехтування умов максими Кількості, так як була використана еліптична конструкція, і також тому що автор вдається до описання, яке враження справило вбивство на людей. Насичення пасивними конструкціями, герундієм, підрядним реченням говорить про те, що у реченні присутній ще один імпліцитний смисл – неізосемічна мовна конструкція. Імплікатура: *The mystery is unsolved*. При перекладі була опущена еліптична конструкція *attending*, отже цей імпліцитний смисл був втрачений при перекладі.

«*A piece of lace was found tied so tightly around the neck as (it was) to be hidden from sight* [65] – *Частина матерії була так міцно обв'язана навколо*

шиї, що її не було видно» [50]. Наведений уривок є ще одним прикладом використання еліптичної конструкції, яка, як було зазначено, є формою імпліцитних смислів у детективних оповіданнях. Переклад наведеного речення, а саме *to be hidden from sight* був здійснений за допомогою антонімічного перекладу *не було видно*. Переклад частини, що містить імпліцитний смисл – еліптичну конструкцію, перекладений за допомогою підрядного речення, у той час як в оригіналі був використаний інфінітив. Не дивлячись на це імпліцитний смисл зберігається при перекладі і це не заважає зрозуміти сенс речення.

Описуючи місце боротьби і речі раптом знайдені у ньому, детектив здивовується, чому цього ніхто не зробив раніше, адже місце є досить популярним серед дітей. «*Would it be a rash wager – a wager of one thousand to one – that a day never passed over the heads of these boys without finding at least one of them ensconced in the umbrageous hall, and enthroned upon its natural throne?*» [65] – *Чи можна буде назвати нерозумним парі, якщо я поставлю тисячу франків проти одного, що не минало дня, щоб хоча б один з хлопчаків не збирався в тінисту природну альтанку і не сидів на кам'яному троні?*» [50]. Наведений уривок ми вважаємо прикладом непрямого ілокутивного акту. Огюст Дюпен натякає на те, що скоріш за все речі були підкинуті вже після того, коли було знайдене тіло дівчини і якщо б вони там пролежали з дня її смерті, хтось напевно знайшов би цю галявину і не залишив би непоміченою знахідку речей Марії.

Той факт, що уривок наповнений епітетами, метафорами, ускладнений герундієм, дієприкметником, говорить про те, що у реченні присутній ще один засіб реалізації імпліцитних смислів – образні засоби мовлення. Метафори *natural throne* та *umbrageous hall* змушують читача уявити королівську залу якогось замку. Використовуючи їх автор свідомо ігнорує максими Якости. Різноманітні форми дієслова у тому числі слова *ensconced*, *enthroned* говорять про наявність ще одного імпліцитного смислу – неізосемічних мовних конструкцій, що призводить до недотримання умов

максим Кількості. У цьому випадку імплікатура виглядатиме так: *These boys were likely to find this place*. Бачимо, що у перекладі наявні деякі зміни. *Natural throne* перекладений як *кам'яний трон*, слово *heads* було вилучено, а слово *hall* перекладено як *природна альтанка*. Після ознайомлення із перекладом читач тепер може і не уявити розкішний замок із великим холлом, а тільки альтанку із *кам'яним троном*. Отже, імпліцитні смисли у перекладі цього уривка не зберігаються, бо були використані додавання та вилучення слів, конкретизація значення.

Імпліцитний смисл виражений ще однією неіzosемічною мовною конструкцією зустрічається у наступному уривку: «*The general impression, so far as we were enabled to glean it from the newspapers, seemed to be, that Marie had been the victim of a gang of desperadoes that by these she had been borne across the river, maltreated, and murdered* [65] – *Загальна думка, проте, наскільки ми могли судити з газет, схилилася до того, що Марі стала жертвою зграї бандитів, які відвезли її на той берег річки, поглумилися над нею і вбили*» [50]. Загальний зміст цього речення можна було б виразити значно простіше, якщо б автор не порушував максиму Кількості. Імплікатура: *A gang murdered Marie*. Наведений приклад характеризується наявністю підрядних речень, пасивних конструкцій та інфінітиву. При перекладі цього речення пасивні конструкції були замінені на активні. На нашу думку використання пасивної конструкції *by these she had been borne across the river, maltreated, and murdered* мало на меті звернути увагу читача, що *Марі була вбита*, а не що *зłodії вбили Марі*. Тобто, на перший план автор ставить жертву, а не її ймовірних вбивць. Бачимо, що при перекладі цей смисл втрачається. В усьому іншому спосіб перекладу цього речення – переклад-калька.

Одразу проілюструємо ще один приклад неіzosемічної мовної конструкції: «*The corpse, being supposed at the bottom of the river, will there remain until, by some means, its specific gravity again becomes less than that of the bulk of water which it displaces* [65] – *Труп, що опутився на дно річки,*

залишиться там до тих пір, поки з якоїсь причини його вага знову не стане менше ваги води, яку він витісняє» [50]. Знову, зміст цього речення можна було б легко вмістити у більш простому. Імплікатура: *The corpse will rise to the surface and then go down*. Оригінальний уривок ускладнений пасивною конструкцією та підрядним реченням. При перекладі були збережені підрядні конструкції, а переклад пасивної конструкції замінений активною. Можна стверджувати, що загалом імпліцитний смисл був збережений при перекладі.

Також можемо вказати ще декілька прикладів використання тропів, зокрема синекдохи та метафори: «*With its emissaries, the name of Dupin had grown into a household word* [65] – У її агентів ім'я Дюпена перетворилось у прислів'я» [50]. В оригінальному тексті було використане дієслово *to grow* – *рости*. Відомо, що імена не можуть зростати, а можуть лише видозмінюватись, що і відбулось. Слово *to grow* було перекладено як *перетворилось*, задля чого була застосована генералізація. Таким чином, імпліцитний смисл не був збережений. Імплікатурою можна вважати: *Dupin became an important person*.

Те ж саме можна сказати про наступний уривок з тексту: «*The medical testimony spoke confidently of the virtuous character of the deceased* [65] – Протокол медичного огляду не залишав жодних сумнівів у цнотливості покійної» [50]. Медичний протокол не може говорити, а може містити якусь інформацію. Словосполучення *spoke confidently* перекладене як *не залишав жодних сумнівів* є яскравим прикладом антонімічного перекладу, що, звісно, унеможлиблює збереження імпліцитного смислу при перекладі. Імплікатура: *The girl was virtuous*. Метафора як форма імпліцитного смислу була застосована у наступному реченні: «*On their departure, they took the road to some thick woods in the vicinity* [65] – Коли вони йшли, то прямували до густого лісу поблизу» [50]. Метафоричним виразом у цьому реченні є словосполучення *thick woods* – *густий ліс*. При транслюванні вищезазначеного речення українською був застосований спосіб перекладу калька. Це дозволяє стверджувати, що імпліцитний смисл був збережений

при перекладі. Порушення умов максими Якості утворило метафоричну імплікатуру: *They went to woods*. Підсумовуючи аналіз оповідання «Таємниця Марії Роже», ми можемо зазначити, що використання художніх прийомів як тип імпліцитних смислів зустрічалося найчастіше. На другому місці за частотою використання неізосемічні мовні конструкції. Потім йдуть еліптичні конструкції, далі непрямі ілюкутивні акти і на останньому місці непередбачувана інтерпретація.

Розглянемо оповідання «Вбивства на вулиці Морг». У цьому художньому творі йдеться про те, як на вулиці Морг були скоїні 2 жорстоких вбивства. Знаменитий детектив Дюпен намагається розв'язати загадку вбивств лише читаючи свідчення різних людей надруковані у різноманітних газетах. Письменник прославляє аналітичні здібності розуму людини, в оповіданні він розмірковує над різницею між ними та простою винахідливістю: *The analytical power should not be confounded with simple ingenuity; or while the analyst is necessarily ingenious, the ingenious man is often remarkably incapable of analysis* [63] – *Аналітичні здібності не слід плутати з винахідливістю: тоді як аналітик конче повинен бути винахідливим, винахідливі люди часом напрочуд не здатні до аналізу»* [50]. Речення містить фразеологічний вираз *analytical power*, переклад якого був здійснений за допомогою словникового відповідника *аналітичні здібності*, а *simple ingenuity* – за допомогою вилучення слова *simple* *винахідливістю*. Фраза *simple ingenuity* була використана задля того, щоб підкреслити «неважливість» винахідливості для аналітичного розбору. Словом *simple* автор ставить винахідливість у ряд із пересічними, буденними людськими здібностями. Створюється враження, що винахідливим може бути кожен, а здатним до аналітичного мислення – ні. Таким чином, вилучення слова *simple* призвело до втрати імпліцитного смислу у реченні.

Раціональні погляди і переконання автора новели яскраво виражені у відступах. В них він висуває різноманітні концепції, намічає шляхи пошуку правди: *«Truth is not always in a well. In fact, as regards the more important*

knowledge, I do believe that she is invariably superficial. The depth lies in the valleys where we seek her, and not upon the mountain-tops where she is found [63] – *Істина не завжди у криниці. Я переконаний, що всі важливіші речі насправді завжди лежать на поверхні. Ми шукаємо істини в глибоких долинах, тоді як треба вилізти на високу гору*» [50]. Еліптична конструкція *not upon the mountain-tops where she is found* була перекладена за допомогою смислового розвитку *треба вилізти на високу гору*. У тексті оригіналу автор говорить, що істина знаходиться на вершинах гір, тобто високо. При перекладі *mountain-tops* було перефразовано у *високу гору*. Обидва словосполучення створюють враження чогось високого або поверхневого, тобто імпліцитний смисл був збережений. Також за допомогою цієї еліптичної конструкції автор експліцитно вказує, що істина знаходиться на вершині, а у тексті перекладу ми бачимо, що нам потрібно вийти на високу гору, тобто ця думка стає імпліцитною при перекладі. Імплікатура: *Truth is superficial*.

Е. А. По вважав, що у кожному розслідуванні, як і кожній справі взагалі, велике значення має випадковість, про це він і згадує в своєму логічному оповіданні: «*Coincidences, in general, are great stumbling-blocks in the way of that class of thinkers who have been educated to know nothing of the theory of probabilities – that theory to which the most glorious objects of human research are indebted for the most glorious of illustration* [63] – *Збіг обставин взагалі є великим каменем спотикання для тих мислителів, які нічого не знають за теорію ймовірностей – теорію, якій сучасна наука зобов'язана своїми найвидатнішими досягненнями*» [50].

Речення ускладнене за допомогою неізосемічних конструкцій, а саме підрядних речень, пасивних конструкцій. Вираз *class of thinkers who have been educated to know nothing* був перекладений як *мислителів, які нічого не знають*. При перекладі була вилучена пасивна конструкція *have been educated*, що означала, що люди не просто не знали, а, що їх ніхто не навчив, вони не були навчені теорії ймовірності. Будуючи речення таким чином,

автор звинувачує не цих людей-мислителів у їх необізнаності, а їхніх вчителів. Текст перекладу передає діаметрально протилежну думку: *мислителів, які нічого не знають*, тобто ці люди не знають про теорію із своєї власної вини. Це дає підставу стверджувати, що імпліцитний смисл не був збережений через вилучення пасивної конструкції у тексті українського перекладу. Імплікатура: *People were not educated about coincidences.*

Метафорична конструкція *the most glorious objects of human research* була перекладена як *сучасна наука* за допомогою генералізації. Такий переклад унеможлиблює передачу паралельних конструкцій *the most glorious objects – the most glorious of illustration*. Подвійне використання словосполучення *the most glorious* ілюструє захоплення та возвеличення детективом теорії ймовірності, тому що він називає найвидатнішими не тільки *illustration – пояснення*, а і *objects of human research* – те, що сподвигло людей до пошуків відповідей. Отже, Огюст Дюпен захоплюється і початковою, і кінцевою точкою аналізу за допомогою теорії ймовірності. Словосполучення *сучасна наука* має збиральний характер і наштовхує на думку про найновіші відкриття та досягнення, а не про *найвидатніші*. У цьому випадку генералізація призвела до втрати імпліцитного смислу при перекладі українською мовою. Імплікатура: *Theory of probabilities caused the most glorious illustrations and achievements.*

Перейдемо до розгляду експліцитної референтної сітки оповідання. В оповіданні зустрічається 1 пряме повторення, 35 звужених та 5 варіативних. Через те, що це оповідання є детективним, а Е. А. По звертав більше уваги на найдрібніші деталі, то експліцитна сітка відображає лише зовнішні події, тобто самі вбивства. Про це свідчать 18 повторів слова *murder*. Навіть, місце вбивства не так важливе, як вони самі, бо словосполучення *Rue Morgue* зустрічається лише 8 разів. Ще менше уваги приділяється особам, що скоїли злочин, варіативне повторення, *the murderer*, взагалі вживається 4 рази. А що стосується самих жертв, то варіативне повторення, що вказує на них (*the murdered*) вживається лише 1 раз.

Отже, перша, поверхнева референтна сітка лише створює загальний настрій оповідання, вводить читача у ситуацію, а не дає розв'язання загадки. Оповідач говорить про те, що він, як і весь Париж, не знає розгадки вбивств: «*I could merely agree with all Paris in considering them an insoluble mystery* [63] – *Я, як і весь Париж, уважав, що таємницю годі розв'язати*» [50]. Вираз із пояснювальним епітетом *insoluble mystery* був перекладений із заміною частини мови прикметника *insoluble* на дієслово з прислівником *годі розв'язати*. Оповідач демонструє загальну думку суспільства щодо знаходження вбивць, а саме вважає, що та сукупність фактів, що постає перед поліцією та детективами, унеможлиблює розв'язання цієї загадки. В обох словосполученнях закладена ідея неможливості знаходження розгадки, отже імпліцитний смисл залишився збереженим. Еліптична конструкція *considering them an insoluble mystery* не містить герундіальної форми *being*, що підкреслює, що насправді загадка не така вже і нерозв'язна. Об'єктний займенник *them* означає вбивства, тобто оповідач говорить, що вважає їх загадкою, а вилучення дієслівної форми *being* говорить про зворотне, про його підсвідомий сумнів щодо цього судження. При перекладі українською займенник *them* був вилучений, а конструкція перекладена як *уважав, що таємницю годі розв'язати*. Із перекладу ми не розуміємо яку таємницю неможливо розв'язати. Таємницю вбивств? Таємницю особистостей злочинців? Таємницю їхньої втечі з місця злочину? У тексті оригіналу ми чітко розуміємо, що оповідач вважає загадкою саме вбивства. Це дає підставу стверджувати, що вилучення займенника призвело до втрати імпліцитного смислу при перекладі українською мовою. Імплікатура: *The murders might have been insoluble*.

Треба зазначити, що у цьому оповіданні, крім експліцитної сітки, ми виявили 2 імпліцитні. Перша імпліцитна референтна сітка теж тісно пов'язана із назвою оповідання, тобто вона складається із синонімів слів заголовка.

В результаті дослідження наявності елементів синонімічних рядів в оповіданні ми виявили так звану проміжну референтну сітку, яка трохи наближує до розв'язання таємниці. Основне значення слова *murder* – *destruction of life*. В оповіданні трапляється варіант цього словосполучення – *self-destruction*. Це означає, що одним із варіантом того, що трапилось могло бути самогубство, але це слово зустрічається лише один раз в оповіданні, тому така можливість дуже мала. Надалі ми зустрічаємо ще один синонім слова *murder* – *assassination*. Це слово використовується 5 разів в середині оповідання, а коли ми наближаємось до кінця оповідання, з'являється ще одна лексична одиниця, що означає вбивство – *butchery*, але це вбивство вже набуває іншого відтінку. Це не звичайне, побутове вбивство, а люте, навіть, звіряче. Тому відразу, ще не дочитавши оповідання, читач розуміє, що вбивця – це звір, що потім в кінці оповідання розкривається детективом Дюпеном.

Ми дізнаємось, що, насправді, винуватець – великий орангутан, якого привіз моряк, щоб продати, але не додивився, і звір втік: *«He had strong hopes of now recapturing the brute, as it could scarcely escape from the trap into which it had ventured, except by the rod, where it might be intercepted as it came down [63] – Теперь він був певен, що зловить утікачку, бо спуститися десь-інде вона не могла, а тут буде легко її перейняти» [50]*. Речення також ускладнене неізосемічними мовними конструкціями, підрядними реченнями, які були перекладені за допомогою смислового розвитку: *as it could scarcely escape from the trap into which it had ventured, except by the rod, where it might be intercepted as it came down [63] – бо спуститися десь-інде вона не могла, а тут буде легко її перейняти [50]*.

Із тексту перекладу ми не дізнаємось про пастку, у яку попала тварина і, з якої вона навряд змогла вибратись, та про громовідвід, через який вона спустилась. Ідея малоімовірності того, що тварина втекла була передана за допомогою смислового розвитку її *буде легко перейняти*. Вираз *except by the rod* був вилучений, але компенсований у наступному реченні. Пасивна

конструкція *might be intercepted* замінена активною *буде легко її перейняти*. Обидві конструкції передають ідею того, що хтось, незрозуміло хто поліція, моряк або Огюст Дюпен, зупинить тварину. У тексті оригіналу це досягається пасивною конструкцією, у тексті перекладу – безособовим реченням. Тому імпліцитний смисл втрачений не був.

Також слово *brute* було замінене на *утікачка*, що не передає зневажливого ставлення до тварини, адже слово *brute* використовується, щоб описувати великих та небезпечних тварин, що не мають ніяких почуттів, а лише інстинкти. Слово *утікачка* передає тільки факт того, що тварина утекла і не створює позитивного або негативного враження про неї. Переклад був здійснений за допомогою контекстуальної заміни і не передає імпліцитний смисл при відтворенні тексту українською мовою. Імплікатура: *A brute is supposed to be intercepted*.

Отже, перша імпліцитна референтна сітка приводить нас від слова *murder* до слова *butchery*, тим самим звинувачуючи тварину у злочині: «*My own examination was somewhat more particular, and was so for the reason I have just given – because here it was, I knew, that all apparent impossibilities must be proved to be not such in reality* [63] – *Мої власні пошуки були конкретніші – саме з тих міркувань, які я щойно навів: адже я мав довести, що те нібито неможливе насправді таким не є*» [50]. У наведеному уривку наявна неізосемічна мовна конструкція, підрядне речення, *that all apparent impossibilities must be proved to be not such in reality*, яке було перекладено за допомогою смислового розвитку із заміною пасивної конструкції на активну *я мав довести, що те нібито неможливе насправді таким не є*. Бачимо, що у тексті оригіналу була використана пасивна конструкція для підкреслення, що *apparent impossibilities* є можливими, тобто уся увага сконцентрована на *impossibilities*, а не на детективі. Текст оригіналу не створює враження того, що факти повинні були спростовані саме Огюстом Дюпеном, тоді як текст перекладу доносить саме цю думку. Таким чином, детектив давав шанси поліції також дійти до розв'язки самим у тексті оригіналу, а у тексті

перекладу Дюпен забрав усю славу собі. Імплікатура: *They got to close the window outside*.

Але звернемось тепер до 2 імпліцитної референтної сітки оповідання (Рис. 2.1). Для її виявлення не достатньо лише дослідити синонімічні ряди слів заголовка. В такому аналізі вже беруть участь слова безпосередньо пов'язані із експліцитною та першою імпліцитною сіткою.

Злочин є незвичайним (*extraordinary* – 4), лютим (*brutal* – 2), жорстоким (*ferocity* – 4), жахливим (*horror* – 7, *frightful* – 3), але не загадковим для головного героя. Він залишається таємницею (*mysterious* – 2) для поліції. У ході розслідування слово *murder* у мовленні детективу змінюється на *assassin(ation)*, поки ще не відомо, хто вбив, а потім на *butchery*, як ми це визначили у першій референтній сітці, але поруч з останнім синонімом слова «вбивство» Дюпен починає використовувати слова *animal* – 9 та *beast* – 6, що виводить нас на того, хто скоїв злочин. Але хто ж насправді винен у тому, що трапилось? Для цього треба дослідити лексичні сітки, які тісно пов'язані зі словом *murder*. Крім слів *assassin(ation)* та *butchery* у тексті оповідання вживаються інші синоніми цього слова у різних варіантах (схема 1): *suffocation*, *mutilation (mutilate)*, *cut throat*, та ще одна лексема, яка характеризує характер вбивства—*fearful(ly)*.

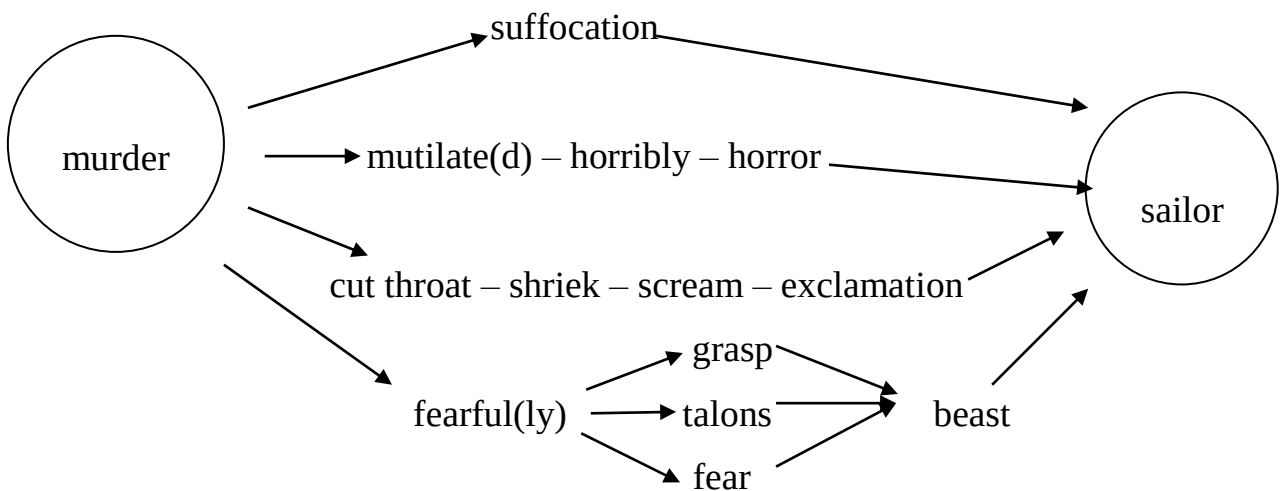


Рис. 2.1. Імпліцитна референтна сітка

Перша лінія веде нас до слова *sailor*, бо саме він, коли прийшов до Дюпена і зрозумів, що тому відомо про мавпу, яка йому належала та яка вбила 2 жінок, змінився в обличчі та в нього ніби-то почалась ядуха (*suffocation*).

Друга лінія теж виводить нас до *sailor*, бо жінки були *horribly mutilated*, це веде до слова *horror*. А моряк відчув цей жах, коли йому стало відомо, що його таємницю розкрито: «... *why should I lose it through idle apprehensions of danger?* – [63] ... *Чого це я маю втрачати свою власність через дурну обережність?*» [50]. У реченні використаний непрямий конвенційний ілокутивний акт. Ставлячи потенційне питання, моряк не збирається отримувати серйозну відповідь на нього. Це питання – невдоволення ситуацією, а саме опосередкованим обвинуваченням у вбивстві. Цими словами моряк виправдовував себе і навіть осуджував тих, хто спромігся звинуватити його у тому, чого він не скоював. Метафора *idle apprehensions* перекладена за допомогою конкретизації *дурна обережність*. Обидва словосполучення несуть ідею неважливості, марності побоювань через небезпеку тварини, тому імпліцитний смисл був збережений при перекладі українською мовою. Імплікатура: *The sailor will plead not guilty*.

Третій синонімічний ряд, пов'язаний із горлом (*cut throat*), виходить до слів *shriek*, *scream* та *exclamation*. І знову-таки, саме моряк скрикнув, почувши детальний опис вбивства, що скоїла його неслухняна мавпа.

І врешті-решт, останній ряд привів нас до того, що жахливе вбивство відбулось за допомогою *talons*, шляхом міцного стискування *grasp*, за участю великого жаху *fear*, що відчували жертви, що відчувала тварина, коли побачила її хазяїна і що відчував моряк, коли був свідком вбивства. Отже, ці три складові процесу вбивства ведуть нас спочатку до тварини – *beast*, а потім до її власника – *sailor*.

В результаті виходить, що справжній винуватець того, що трапилось – моряк, бо саме він привіз цю тварину на продаж, він не дослідив, коли вона

втекла з його будинку, він не зміг її зупинити, коли вона мордувала двох безпомічних жінок.

Отже, друга імпліцитна сітка дає нам змогу більш глибоко побачити саму проблему оповідання, вийти на справжнього винуватця того, що трапилось, бо всі лексичні сітки, що знаходяться у глибинній структурі твору, привели нас до однієї людини – *sailor*.

Проаналізувавши три референтні сітки ми дійшли висновку, що кожна з них створює своє тематичне поле, яке складається із цілої низки ключових слів, а всі вони разом формують тематичну та ідейну сітку оповідання: експліцитна сітка описує картину вбивства, створює атмосферу, в якій відбувається подія, тобто вона формує зовнішні обставини, тому вона і є експліцитною, тією, що знаходиться на поверхні. Перша імпліцитна сітка виводить нас на того, хто скоїв вбивство ще до того, як оповідання прочитано. А друга та найголовніша імпліцитна референтна сітка вказує на того, хто є справжнім винуватцем того, що трапилось. Отже, всі референтні сітки взаємопов'язані та взаємодоповнюють одна іншу.

Підсумовуючи аналіз детективних оповідань Е. А. По «Золотий жук», «Таємниця Марії Роже», «Викрадений лист» та «Вбивства на вулиці Морг» ми можемо зазначити, що способи передачі імпліцитних смислів застосовуються для підкреслення думки автора, пробудження додаткового інтересу до проблеми, створення альтернативних значень на противагу тим, що вже існують. Головним способом перекладу, який застосовують перекладачі для передачі імпліцитних смислів у детективних оповіданнях Е. А. По, – переклад-калька. Такий спосіб перекладу забезпечує збереження імпліцитного смислу в усіх, розглянутих нами, прикладах. Вилучення слів не завжди сприяє збереженню імпліцитного смислу, але у випадку із конвенційним непрямым ілокутивним актом такий спосіб перекладу не завадив передачі прихованого смислу. Конкретизація, генералізація та додавання слів, згідно нашого аналізу, сприяють втраті імпліцитного смислу при перекладі.

2.4. Способи передачі імпліцитних смислів при перекладі готичних оповідань Едгара По

2.4.1. Аналіз готичних оповідань із темою двійників та смерті жінки

Готичні або містичні оповідання займають велику нішу у творчості Едгара По. Розгляд фразеологізмів у контексті способів передачі імпліцитних смислів при перекладі – це важливий аналіз, що може допомогти визначити найбільш вдалі способи перекладу таких конструкцій українською мовою. Фразеологічні вирази та ідіоми вміщують у собі історію, культуру та певний прихований смисл, який важко зрозуміти носіям інших мов. Готичні оповідання Едгара По, як правило, пов'язані із страхом, жахом та смертю, тому деякі фразеологізми пов'язані із цією темою. Фразеологізми в готичних оповіданнях Едгара По можна розподілити на сталі вирази для форми вираження почуттів, характеристики героя та передачі загальної атмосфери.

Проаналізуємо готичне оповідання Едгара Аллана По «Чорний кіт» на предмет наявності у ньому імпліцитних смислів та способів їхньої передачі під час перекладу українською. В оповіданні мова йде про поступову деградацію та деморалізацію чоловіка, який страждав алкоголізмом. У стані алкогольного сп'яніння він спочатку вирізає око своєму улюбленому коту Плутону, а потім вішає його на дереві. Поява другого кота, дуже схожого на Плутона, викликає у головного героя жах, ненависть та агресію, через що він вбиває свою дружину і замурує її тіло у підвалі. Історія закінчується, коли штукатурка, за допомогою якої була замурована вбита, обвалюється і перед поліцейськими та головним героєм постає картина із мертвою жінкою та чорним котом у неї на голові. Наявність двійника є типовою у творчості Едгара По. Вона символізує двоїсту природу людини та боротьбу добра і зла. Сцена із замуруванням у підвалі також зустрічається у декількох готичних оповіданнях Едгара По. Підвал – це підсвідомість людини, у якій головний герой хоче поховати свою совість та добро. Імпліцитні смисли в оповіданні

реалізуються через описання емоцій жаху, страху, ненависті, роздратування, а також через згадування Бога та Диявола як образів вічного протистояння добра та зла.

У вступній частині оповідання головний герой у доказ своєї любові до тварин говорить, що любов звіра може проникнути до потаємних глибин серця людини: «*There is something in the unselfish and self-sacrificing love of a brute, which goes directly to the heart of him who has had frequent occasion to test the paltry friendship and gossamer fidelity of mere Man* [64] – *В некорисливій любові звіра є щось таке, що полонить серце кожного, кому довелося спізнати не раз підступної дружби та облудної відданості, властивих людині*» [60].

Уривок містить метонімію (*love*) *goes directly to the heart*, яка використовується, щоб описати почуття людини до тварин. Слово *goes* було замінено на *полонить*, тобто переклад був здійснений за допомогою смислового розвитку. Використання дієслова *полонить* означає, що любов тварини деяким чином позбавляє волі того, кого вона любить. Вираз (*love*) *goes directly to the heart* можна трактувати як любов, що чіпляє почуття та серце людини, однак вищезазначений вираз не виголошує ідею залежності людини від любові тварини. Таким чином, можна сказати, що імпліцитний смисл мовного тропу не був переданий українською мовою шляхом використання смислового розвитку при перекладі.

Слово *brute* відповідно до визначення, наведеного у словнику Collins English Dictionary, використовується на позначення істот, що не мають почуттів і не вміють мислити. Цим словом описують грубих створінь, які мають лише тваринні інстинкти. Це вказує на те, що головний герой вважає тварин нерозумними створіннями, любов яких змушує оповідача відчувати схожі емоції.

Словом *beast* описують небезпечних тварин або називають їх так, щоб виразити зневагу. Текст оповідання містить 8 згадувань іменника *beast*, два з яких – це словосполучення *a brute beast*. Перший раз ми натрапляємо на

вищезгадане слово, коли головний герой вирізає око Плутону. На нашу думку, у середині оповідання оповідач уже не відчуває справжньої прив'язаності та любові до тварин, як він завіряє на початку. Навпаки, він вважає тварин дурними та бездушними істотами, які насправді відчують не любов до своїх господарів, а страх перед людиною, «створеною за образом Бога»: «*And a brute beast – whose fellow I had contemptuously destroyed – a brute beast to work out for me – for me a man, fashioned in the image of the High God – so much of insufferable woe!* [64] – *Нікчемна тварюка, подібна до тієї, яку я з огидою добив – ця нікчемна тварюка змушувала мене – мене, людину, створену за подобою Божою – так нестерпно страждати!*» [60]. Саме тому, коли тварини перестають проявляти цю ласку до нього, коли Плутон починає уникати господаря, любов та прив'язаність до тварин миттєво зникає, а залишається тільки злість та бажання покарати тварину. На нашу думку головний герой вбачає себе вищою істотою, «створеною за образом Бога», і тому вважає, що може заправляти долями інших слабких істот.

Метафоричне словосполучення *a brute beast* перекладено за допомогою словникового відповідника *нікчемна тварюка*. Як було зазначено, цей вираз описує нетерпиме ставлення головного героя до другого kota. Переклад виразу *work out for me ... insufferable woe* був здійснений шляхом використання смислового розвитку *змусив нестерпно страждати*. Дослівним перекладом цього виразу можна вважати *обернувся нестерпним горем для мене*. Обидва переклади можна трактувати як *завдавати ментального болю*. Два цих прийоми не вплинули на передачу імпліцитного смислу при перекладі українською мовою.

Розглянемо фразеологізм для форми вираження почуттів на прикладі готичного оповідання «Чорний кіт», що містить сталий вираз *unburthen soul*, де слово *unburthen* – архаїзм. Значення фразеологізму можна трактувати як *очистити совість, скинути тягар або полегшити душевні муки*. «*But tomorrow I die, and today I would unburthen my soul* [64] – *Завтра я прийму смерть, отож сьогодні маю розрадити душу*» [60]. При перекладі українською слово

unburthen було замінено на *розраджувати*, тобто втішити, заспокоювати, що не є архаїзмом як у тексті оригіналу. Смісловий розвиток, застосований при перекладі українською, на нашу думку, сприяє збереженню імпліцитного смислу та його розумінню.

«*Pluto – this was the cat’s name – was my favorite pet and playmate* [64] – *Плутон – о так звали kota — був найбільшим моїм улюбленцем, і я часто з ним грався*» [60]. Цей уривок із оповідання містить алюзію, а саме ім’я kota – Плутон. У давньоримській міфології Плутон – бог підземного царства і смерті. Він отримав загробний світ у спадок і був призначений богом підземних багатств. Плутон вселяв усім людям нездоланний жах, так як він з’являвся на поверхні землі тільки для того, щоб вибрати собі чергову жертву і звести її у своє похмуре царство. Навіть ім’я, обране для kota, несе негативний сенс. Таким чином головний герой порівнює kota із смертю, із тим, хто вселяє жах. Такий вибір ім’я для kota знов доводить, що герой ще задовго до своєї метаморфози вірив у надприродний вплив чорного kota на його подальше життя.

«*In speaking of his intelligence, my wife, who at heart was not a little tinctured with superstition, made frequent allusion to the ancient popular notion, which regarded all black cats as witches in disguise. Not that she was ever serious upon this point – and I mention the matter at all for no better reason than that it happens, just now, to be remembered* [64] – *Коли заходила мова про його кмітливість, дружина, а вона й трохи не була забобонна, часто натякала на старовинну народну прикмету, згідно з якою усіх чорних котів мали за перевертнів. Натякала, звісно, жартома, але я розповідаю про цю дрібничку тільки тому, що тут якраз і випадає про неї згадати*» [60].

Автор одразу ж звертає увагу на те, що його дружина, не він, говорила про старовинне повір’я, що чорні коти – це замасковані відьми. У наведеному уривку оповідач говорить, що ці думки не були серйозними, але слово *serious* написано курсивним шрифтом, що дає підставу стверджувати про зворотне. *Not that she was ever serious upon this point* – це літота, за

допомогою якої автор замасковує усю серйозність своїх думок щодо демонічного походження кота. Насправді оповідач впевнений, що колір кота вплинув на подальший розвиток подій його життя. При передачі імпліцитного смислу українською мовою був застосований антонімічний переклад *натякала, звісно, жартома*. Такий прийом не вплинув на сприйняття імпліцитного смислу читачем.

При перекладі цього уривку було застосоване додавання слова: *in speaking of his intelligence* – коли заходила мова про його кмітливість, *made frequent allusion* – часто натякала; вилучення слова: *as witches in disguise* – за перевертнів, *for no better reason than* – тільки тому, що. Вираз *witches in disguise* був перекладений як перевертні, що може збивати з пантелику читача, так як відьма – це особа, яка володіє чарами, може наврочити. За народними віруваннями, джерело її сили – диявол. Перевертень – це людина, яка може змінювати свою подобу та перетворюватись на тварину. Вилучення слова відьма призвело до втрати імпліцитного смислу.

Проаналізувавши оповідання «Чорний кіт», нами було виявлено сталий вираз для характеристики головного героя *high degree*, значення якого можна передати словами висока ступінь, великий або неосяжний: «*This circumstance, however, only endeared it to my wife, who, as I have already said, possessed, in a high degree, that humanity of feeling which had once been my distinguishing trait, and the source of many of my simplest and purest pleasures* [64] – Але моїй дружині він став від того ще любіший, адже вона, як я вже казав, зберегла в душі своїй ту лагідність почуттів, що була колись така притаманна й мені і служила невичерпним джерелом найчистіших та найпростіших радощів» [60]. Під час описання своєї дружини головний герой говорить, що вона володіла людяністю у високій ступені, однак при перекладі фразеологізм *high degree* було вилучено. У перекладі українською мовою головний герой каже, що *лагідність почуттів служила невичерпним джерелом*, тобто можна стверджувати, що фразеологізм *high degree* був компенсований за допомогою метафори *невичерпне джерело*. Обидва вирази

характеризують дружину як людину, що була дуже лагідною та людяною, тому можна стверджувати, що імпліцитний смисл був переданий, не дивлячись на вилучення фразеологізму із тексту.

Слово диявол та його похідні неодноразово зустрічаються в оповіданні. Так оповідач використовує фразу *Fiend Intemperance* двічі, коли розповідає про зміни у своєму характері та коли позбавляє Плутону одного ока. Із самого початку зрозуміло, що ця *Диявольська Нестриманість* була породжена надмірним вживанням алкоголю. Алкоголь виступає головним злом, через яке постраждали спочатку тварини, а потім люди.

Момент, коли оповідач вирізає око коту, стає точкою неповернення в оповіданні. Після цього Плутон більше не виявляє своєї ласки до власника, він тікає від нього у жаху: *fled in extreme terror at my approach*. Слово *terror* вперше з'являється після тієї нічної пригоди, вдруге воно з'являється, коли головний герой прокидається після того, як повісив Плутону на дереві, утретє слово *terror* зустрічається, коли оповідач знаходить нового чорного кота. За його словами цей кіт вселяє у нього жах та напад страху: *the terror and horror with which the animal inspired me*. Таким чином, можна прослідкувати як почуття жаху перейшло від кота до його власника. Однак це сталося не тому що кіт насправді був дияволом. Таким його бачив тільки головний герой крізь призму *диявольської нестриманості* – алкоголю.

Ще один фразеологізм для форми вираження почуттів – це *in cool blood*, який зазвичай означає холонокровність та байдужість. «*One morning, in cool blood, I slipped a noose about its neck and hung it to the limb of a tree; – hung it with the tears streaming from my eyes, and with the bitterest remorse at my heart; – hung it because I knew that it had loved me, and because I felt it had given me no reason of offence* [64] – *Якось уранці я, з холодною головою, накинув котові на шию зашморг і почепив його на гілляці,— почепив, а в самого сльози текли з очей і серце краялося від каяття; почепив, бо знав, як він мене колись любив, бо відчував, яку несправедливість я чиню*» [60]. Вищезгаданий вираз був перекладений українською за допомогою фрази з

холодною головою. Значення фразеологізму *in cool blood* в англійській мові можна трактувати як вчинити щось жорстоко, холоднокривно, у той час вираз з *холодною головою*, на наш погляд, може описувати розсудливий та обміркований вчинок. Його використовують, коли хочуть описати певний психологічний стан людини, коли всі його дії обумовлюються не впливом різноманітних всепоглинаючих емоцій, а знаходяться виключно під контролем тверезого розуму, зважені і продумані. Таким чином, імпліцитний смисл при перекладі не був збережений.

Оповідання «Чорний кіт» також містить сталий вираз для характеристики героя *old heart*, який може означати почуття, характер або звички людини, які були притаманні їй раніше. Герой говорить, що його старе серце ще було при ньому: «*I had so much of my old heart left, as to be at first grieved by this evident dislike on the part of a creature which had once so loved me* [64] – *Серце моє ще не вкрай озлобилося, і попервах я гірко жалкував, що істота, яка так колись мене любила, тепер не приховувала своєї ненависті*» [60]. При перекладі українською фразеологізм було перекладено виразом за допомогою смислового розвитку *серце моє ще не вкрай озлобилося*. Англійське словосполучення не передає ідеї того, що головний герой озлоблений, воно відсилає нас до його минулого життя, коли він був доброю та чуйною людиною. Обидва вирази означають один і той же феномен – метаморфозу головного героя, тому можна вважати, що імпліцитний смисл було збережено при перекладі українською мовою.

Також, аналізуючи оповідання «Чорний кіт», ми знайшли сталий вираз для характеристики дій головного героя *deadly sin*, який означає смертний гріх, дуже тяжкий злочин, соціально неприйнятну поведінку: «*A deadly sin that would so jeopardize my immortal soul as to place it – if such a thing were possible* [64] – *even beyond the reach of the infinite mercy of the Most Merciful and Most Terrible God* – *Смертний гріх, що прирікає мою безсмертну душу на таке страшне прокляття, що вона – аби це було можливо – скотилася б у таку глибоченну прірву, куди не досягає навіть милосердя всемилостивого і*

всекараючого Господа» [60]. При перекладі українською було використано словниковий відповідник *смертний гріх*. Головний герой вважає свій вчинок злочином, за який потрібно карати смертю. Така ідея передається і в тексті оригіналу, і в тексті перекладу, тому можна вважати, що імпліцитний смисл було повністю збережено при використанні вищезгаданого прийому.

В оповіданні «Чорний кіт» перед нами постає фразеологізм для передачі загальної атмосфери *by slow degrees*, який може означати маленькими темпами та мало-помалу: «*By slow degrees, these feelings of disgust and annoyance rose into the bitterness of hatred* [64] – *Поволі ці почуття вилилися в люту ненависть*» [60]. На нашу думку, у виразі закладено значення того, що події відбувались повільно і головний герой не усвідомлював цього до кінця. Непомітно для себе він починав відчувати ненависть, подібно до того як черв'як підточує душу і почуття потупово і методично починають мучити головного героя. При перекладі сталий вираз передали одним словом *поволі*, значення якого можна передати словами повільно або поступово. Таким чином, можна вважати, що підбір еквівалентного виразу при перекладі сприяє збереженню імпліцитного смислу

Після того як донедавна об'єкти любові перетворились на предмети жаху та ненависті для оповідача, починають відбуватись зміни не тільки у його характері, а і у свідомості або навіть психічному стані. Алкоголь, багата уява головного героя та його віра у містичне походження другого кота роблять свою справу і оповідач починає бачити галюцинації. Головний герой вбачає силует шибениці на животі другого кота, що стає нагадуванням про знущання та вбивство тварини. «*...I was yet withheld from so doing, partly by a memory of my former crime, but chiefly – let me confess it at once – by absolute dread of the beast* [64] – ... *та мене стримували почасти усвідомлення давньої вини, а головне — що тут критися!* – *дикий страх перед цією тварюкою*» [60]. У наведеному уривку використана гіпербола *absolute dread of the beast*, яка підкреслює причину ненависті головного героя

до другого кота. Оповідачеві здається, що кіт ненавидить його, що його присутність навіює непереборний жах на нього.

Можна припустити, що у головного героя почалась параноя, він вважав, що другий кіт ненавидить, переслідує його, служить нагадуванням про минулі злочини. На нашу думку, чорний кіт виступає двійником головного героя, його відображенням, совістю. Совість мучить головного героя і одна його частина розуміє усю жахливість свого вчинку, але друга не здатна терпіти муки совісті, тому він частіше думає про вбивство чорного кота. Переклад метафори *absolute dread* був здійснений за допомогою смислового розвитку *дикий страх*. Згідно «Словнику синонімів української мови» слово *дикий* може виступати на позначення слів *сильний* та *несамовитий*, що збігається із словниковим відповідником *absolute*. Таким чином, імпліцитний смисл не був втрачений при перекладі українською мовою.

Оповідач дає дуже детальний опис обох котів, звертаючи увагу і на зовнішній вигляд, і на характер тварин. Нижченаведений рисунок (див. Рис. 2.2) демонструє ставлення головного героя до образу чорного кота. Позитивні характеристики відносяться до Плутона і знаходяться на початку оповідання, негативні – до другого чорного кота, з'являються у середині та наприкінці історії.

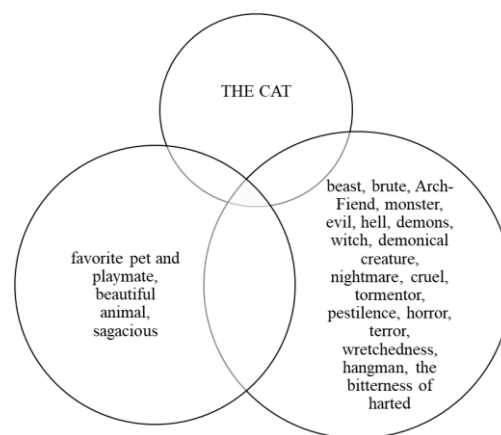


Рис. 2.2. Ставлення героя до кота

Під час аналізу тексту оповідання ми виявили різноманітні синоніми та епітети на позначення кота. Як видно із вищенаведеної схеми, оповідач приділяє більшу увагу негативним характеристикам, ніж позитивним. Можна зробити висновок, що головний герой мав і світлу, і темну сторони, але кінець кінцем зло перемогло. Цю ідею можна прослідкувати від моменту, коли оповідач позбавляє кота ока: «*I experienced a sentiment half of horror, half of remorse, for the crime of which I had been guilty* [64] – *Брудний вчинок, що тягарем упав на моє сумління, пробудив у мене каяття упереміш зі страхом*» [60]. Уривок ускладнений неізосемічною мовною конструкцією: підрядним реченням із відносним займенником. Вираз *for the crime of which I had been guilty* був перекладений за допомогою смислового розвитку *брудний вчинок, що тягарем упав на моє сумління*. На нашу думку, перекладач зробив речення більш емоційним з точки зору осуду головного героя. *The crime* – *злочин* стає *брудним вчинком*, а *be guilty* – *бути винуватим* стає виразом *падати тягарем на сумління*. Можна зробити висновок, що перекладач додає негативного забарвлення вчинкам головного героя, у той час, коли у тексті оригіналу оповідач не виявляє подібних думок про свій злочин.

Така поведінка головного героя могла бути викликана поступовою деградацією його почуттів. Таким чином, можна вважати, що імпліцитний смисл не був збережений при перекладі. Головний герой визнає провину і відчуває розкаяння. Під час повішання тварини оповідач плаче: *hung it with the tears streaming from my eyes, and with the bitterest remorse at my heart* – *почепив, а в самого сльози текли з очей і серце краялося від каяття*. Наведені уривки говорять про те, що скоюючи ці вчинки, головний герой усвідомлював їхню жахливість, але продовжував їх робити. Метафора *the bitterest remorse* була передана українською мовою за допомогою фразеологізму *серце краялося від каяття*, що сприяє збереженню імпліцитного смислу, так як вищий ступінь порівняння прикметника *bitter* корелює із значенням слова *кратися* – відчувати душевний біль. Імпліцитний смисл виразу був збережений і компенсований ідіомою.

Темна сторона оволодіває головним героєм і вбивство дружини він скоює холоднокривно та бездушно: «*This hideous murder accomplished, I set myself forthwith, and with entire deliberation, to the task of concealing the body* [64] – *Вчинивши це страхітливе вбивство, я, не зволікаючи, з крижаним серцем почав обмірковувати, як би сховати тіло*» [60].

Наведений уривок демонструє використання абсолютної дієприкметникової конструкції *this hideous murder accomplished*. За допомогою цієї інверсії та неізосемічної конструкції, оповідач прямо не називає себе вбивцею і не говорить, що він скоїв це вбивство. Можна сказати, що головний герой не хоче визнавати себе вбивцею своєї дружини. При перекладі українською мовою абсолютна дієприкметникова конструкція замінюється дієприслівниковим зворотом, де вказується, хто вчинив злочин. Це означає, що імпліцитний смисл не був збережений при перекладі.

Уточнення у вигляді метафоричної фрази *with entire deliberation* підкреслює відчуженість, холоднокривність та повну байдужість чоловіка до свого злочину. Він не шкодує про скоєне, а думає як сховати тіло, щоб уникнути покарання. При перекладі вищезазначена метафора була замінена на фразеологізм *крижане серце*, який також передає ідею відчуженості головного героя. Виходячи з цього, можна стверджувати, що імпліцитний смисл був переданий за допомогою смислового розвитку при перекладі українською мовою.

Коли поліція навідується до оповідача, щоб оглянути його житло, він ані трохи не хвилюється: «*My heart beat calmly as that of one who slumbers in innocence* [64] – *Серце моє билося так рівно, наче я спав сном праведника*» [60]. Метафора *as that of one who slumbers in innocence* показує, що він дійсно не відчуває ніякої вини. При перекладі метафори відбувся смисловий розвиток *наче я спав сном праведника*, однак це не вплинуло на передачу імпліцитного смислу. За його уявленням винуватим у цьому злочині є кіт: «*My next step was to look for the beast which had been the cause of so much wretchedness* [64] – *По тому я кинувся шукати тварюку, призвідницю*

стількох нещасть» [60]. У наведеному уривку використане підрядне речення із виразом *the cause of so much wretchedness*, де *wretchedness* – це вбивство і його наслідки. Переклад був здійснений дослівно *призвідницю стількох нещасть*. Відносний займенник *which* був вилучений, отже неізосемічна конструкція не була вжита у тексті перекладу, однак це не впливає на передачу імпліцитного смислу.

Кульмінаційним моментом в історії стає епізод із поліцейськими у підвалі: «*No sooner had the reverberation of my blows sunk into silence, than I was answered by a voice from within the tomb! – by a cry, at first muffled and broken, like the sobbing of a child, and then quickly swelling into one long, loud, and continuous scream, utterly anomalous and inhuman – a howl – a wailing shriek, half of horror and half of triumph, such as might have arisen only out of hell, conjointly from the throats of the damned in their agony and of the demons that exult in the damnation* [64] – *Ледь уцухли відлуння цих ударів, як до мене озвався голос із могили!.. Крик, спершу глухий і уривчастий, ніби дитячий плач, невдовзі перейшов у нескінченне голосне, протягле воання, дике й нелюдське, у звіряче завивання, у голосіння, сповнене жаху, змішаного з торжеством, що крало душу; таке могло прориватися тільки з пекла, де волають усі приречені на вічну муку та шаленіють з лютої радості дияволи*» [60].

Уривок переповнений згадуваннями про диявола, пекло та жах, який відчуває головний герой. Як відомо, зображення жаху як кульмінації є ключовою рисою готичних оповідань. Метафори *cry ... muffled and broken, long, loud, and continuous scream, anomalous and inhuman, a howl, a wailing shriek* були перекладені згідно із словниковими відповідниками *крик ... глухий і уривчастий, нескінченне голосне, протягле воання, дике й нелюдське, у звіряче завивання, у голосіння*. Описання крику використані для того, щоб проілюструвати страх головного героя перед власною совістю. Він одразу розуміє, що крик котячий, тому що розрізняє торжество у нелюдському голосінні, який порівнював із плачем дитини: *half of horror and*

half of triumph – жаху, змішаного з торжеством. Схожа конструкція була використана в епізоді після повішення Плутона *half of horror, half of remorse* – каяття упереміш зі страхом. На нашу думку, ця циклічність була використана для того, щоб показати торжество справедливості та добра. Вираз був перекладений за допомогою смислового розвитку, що не вплинуло на передачу імпліцитного смислу.

Автор намагається показати пагубний вплив алкоголю на головного героя, те, як кардинально може змінитись людина. Якщо на початку оповідання головний герой називав тварин словами *brute* та *beast*, то наприкінці він і сам перетворився на бездушного звіра, який не має співчуття, любові та будь-яких емоційних проявів. «*I had walled the monster up within the tomb [64] – Я ж бо замурував те чудовисько в кам'яній могилі!*» [60]. Останні слова оповідання свідчать, що оповідач, вважає kota монстром. Вживання гіперболи у наведеному реченні показує наскільки чоловік впевнений у причетності kota до всіх своїх нещасть. Як зазначалось раніше слова *brute* та *beast* виступають на позначення небезпечних та кровожерливих звірів, однак у цьому оповіданні найнебезпечнішим звіром та монстром виявилась алкозалежна людина.

Поступове прийняття темної сторони головним героєм можна відстежити шляхом пошуку у тексті оповідання слів пов'язаних із жахом, страхом та дияволом. На початку оповідання оповідач говорить, що збирається розповісти про події, що спочатку лякали його, потім мучили, а потім зруйнували: *have terrified – have tortured – have destroyed*. Також він говорить, що думка про ці події викликає у нього нічого, окрім жаху *horror*. Вищезгадані слова оповідач пише у тюрмі, коли він вже остаточно деморалізувався.

Нижченаведена таблиця (див. Рис. 2.3) демонструє, які емоції у головного героя викликали різні його вчинки:

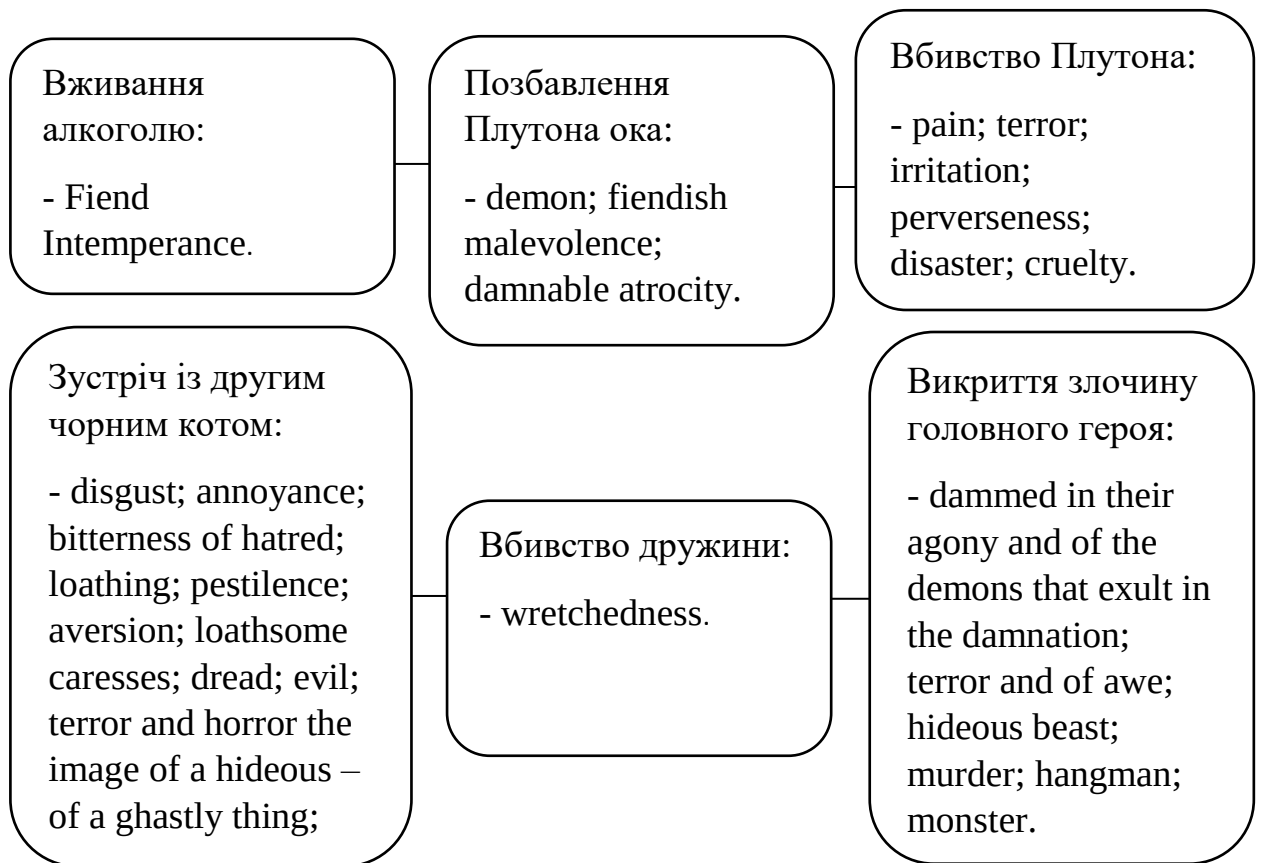


Рис. 2.3. Емоційний спектр головного героя

Видно, що із плином історії емоційний спектр негативних почуттів головного героя розширюється. Алкогольна залежність майже не турбує його, тому про цей факт оповідач зазначає тільки на початку. Знущення та вбивство кота викликають у головного героя змішані почуття: каяття і ненависть. Після зустрічі із другим чорним котом головний герой досягає піку власного морального знищення. Страх, ненависть, параноя і галюцинації призводять до майже повної втрати почуттів, до апатії. Вбивство дружини не викликає у нього навіть тих емоцій, які він відчував, коли вбивав домашнього улюбленця. Ця подія демонструє повну перемогу зла – алкоголю над добром – здоровим глуздом.

Найбільш поширеними у тексті оповідання «Чорний кіт» способами передачі імпліцитного смислу були мовні тропи та неізосемічні мовні конструкції. Способами їхнього перекладу були смисловий розвиток, словниковий відповідник, вилучення та додавання слова, а також антонімічний переклад. Проаналізувавши оповідання «Чорний кіт», нами

було виявлено, що найбільш вдалим способом перекладу для збереження імпліцитного смислу був смисловий розвиток, словниковий відповідник та антонімічний переклад.

Оповідання «Чорний кіт» не єдине у творчості Едгара Алана По, у якому прообразом діючого персонажа стала тварина. Розглянемо готичне оповідання «Метценгерштайн». Прізвище одного з головних героїв Метценгерштайн можна розбити на декілька німецьких слів: «metzen» – точити, «ger» – металевий спис у давній Німеччині, «stein» – каміння, тобто переклад прізвища можна трактувати як «той, хто точить каміння для списа». Відомо, що спис слугував як зброя для добування їжі або вбивства тварин. Таким чином автор натякає, що володар цього прізвища буде готувати смерть для когось на сторінках оповідання. Прийом, використаний автором, має назву антономазія і є різновидом метонімії. Зрозуміти цей імпліцитний смисл допоможуть фонові знання німецької мови.

Оповідання починається з алюзії на слова Мартіна Лютера адресовані Папі Римському: «*Living, I was your plague ... dying, I shall be your death* [61] – *Живих переслідують пошесть, мертвих – сама смерть*» [53]. На нашу думку, епіграф був перекладений не точно, тому що після прочитання оповідання стає зрозуміло, що ці слова адресовані барону Метценгерштайну. При житті барон та граф ненавидять, і кінець кінцем ця ненависть, як чума, згубила їх. Після смерті графа Берліфтіцінга, його дух вселяється у коня і вбиває молодого барона у вогні, смерть одного героя спричинює смерть іншого. «Помираючи, я буду твоєю смертю». На наш погляд, дослівний переклад більш влучно передає суть епіграфу. Із перекладеного уривку не зрозуміло чи усіх мертвих переслідує смерть і з якої причини вона це робить. Використання першої особи однини у тексті оригіналу робить вираз персоналізованим, стає зрозуміло: той, хто був чумою, той буде смертю. Використання алюзії призводить до порушення максими Способу, так як читачу необхідні фонові знання про протистояння Мартіна Лютера та Папи Римського. Імплікатура: *Death of one person will cause death of another one.*

На початку автор розповідає читачу про вірування угорців про переселення душ: «*Let it suffice to say, that at the period of which I speak, there existed, in the interior of Hungary, a settled although hidden belief in the doctrines of the Metempsychosis* [61] – Досить сказати, що в ті дні, про які буде мова, в Угорщині панувала тверда, хоча й прихована віра в доктрини метемпсихозу» [53]. Метемпсихоз або реінкарнація – це один з пізніх грецьких термінів для позначення переселення душ. При перекладі метафоричного словосполучення була використана генералізація: *a settled belief* – *тверда віра*. На наш погляд, тверда віра – це непохитна впевненість у певних ствердженнях, явищах або людях. Словосполучення *a settled belief* можна трактувати, як віра, яка укорінилась або глибоко засіла у свідомості людей. На нашу думку, автор хотів звернути увагу на те, як час впливає на формування подібних вірувань у народі. Словосполучення *тверда віра* наводить на думку, що ті люди, хто її мають, роблять це усвідомлено, з власної волі, а не через вплив традицій.

Однією із характерних рис оповідань Едгара Алана По є постійне балансування між добром та злом, духовністю та матерією, містикою та раціональністю. Висловлювання *a settled belief* не дає остаточної відповіді на те, чи була ця віра традицією, чи угорці свідомо вірили у переселення душ. Імплікатура: *There was an old belief in metempsychosis*.

У зачині автор розповідає про дві ворогуючі сім'ї Метценгерштайнів та Берліфітцінгів, чия ворожнеча триває вже багато років: «*Never before were two houses so illustrious, mutually embittered by hostility so deadly* [61] – *Ще ніколи не бувало двох таких знаменитих родин, охоплених такою смертельною ворожнечею*» [53]. У вищенаведеному уривку використаний стилістичний прийом – клімакс: *mutually embittered by hostility so deadly* та паралельні конструкції: *so illustrious – so deadly*. Клімакс створює ефект напруження та нагнітання, посилює враження того, що почуття ненависті займало основне місце в обох сім'ях, що своєю ворожнечею вони отруювали життя один одному, і кінець кінцем це їх згубило. Клімакс не був переданий

при перекладі українською мовою: *охоплених такою смертельною ворожнечею*. Паралельні конструкції *so illustrious – so deadly* були перекладені дослівно *таких знаменитих– такою смертельною*. Використаними метафорами автор передає ідею того, що не дивлячись на те, що обидві дворянські сім'ї були видатними, вони усе одно поплатилися життям за свої злочинства та ненависть. Імплікатура: *Two families were enemies*.

В оповіданні «Метценгерштайн» кінь уособлює помсту, тому описання тварини, як правило, негативні і пов'язані із жахом: «*With much difficulty, and at the imminent peril of their lives, they were restraining the convulsive plunges of a gigantic and fiery-colored horse* [61] – ... *на превелику силу, ризикуючи життям, стримували велетенського вогненно-червоного огиря, який несамоовито рвався з їхніх рук*» [53]. Фраза для передачі атмосфери *the imminent peril* перекладається як *небезпека, що нависла* або *небезпека, що загрожує*. Перекладена українською ця фраза була за допомогою смислового розвитку *ризикуючи життям*. На нашу думку словосполучення *the imminent peril* створює ефект гніту та тиску, у той час як український варіант *ризикуючи життям* не передає пригнічуючої атмосфери усього оповідання, а створює лише ефект небезпеки.

«*The fury of the tempest immediately died away, and a dead calm sullenly succeeded* [61] – *Лютя бурі зразу вищухла, і настала понура тиша*» [53]. При перекладі ідіоми, що описує загальну атмосферу, *dead calm* була застосована генералізація, і слово *dead* – *мертвий* було замінене на *понурий*, що, на нашу думку, також впливає на сприйняття загальної атмосфери тексту, так як слово *sullenly* – *понуро* було вилучено, а фразове дієслово *died away* перекладено згідно із словниковим відповідником. Слова *died* та *dead* передають ідею того, що смерть нависла над замком: смерть батьків Метценгерштайна, смерть Берліфітцінга та смерть самого барона Метценгерштайна і через це настала гнітюча *мертва тиша*. Таким чином,

повтори слів *died* та *dead* не були передані українською, що призвело до втрати загальної напруженості в оповіданні.

Одного разу барон Метценгерштайн підпалив стайні Берліфітцінга. У пожежі гине сам Вільгельм фон Берліфітцінг і одразу після цього молодий барон помічає видозміну на старому гобелені: «*The eyes, before invisible, now wore an energetic and human expression, while they gleamed with a fiery and unusual red; and the distended lips of the apparently enraged horse left in full view his gigantic and disgusting teeth* [61] – *Очі, доми не видні, тепер мали завзятий, чисто людський вираз, вони блищали незвичайним вогнистим блиском, а відтягнені губи оголювали жахливо вискалені, ніби в людського черепа, зуби*» [53]. Відомо, що Берліфітцінг особливо любив коней і колекціонував їх. Виходячи з даних про метемпсихоз, які автор надав читачу на початку оповідання, буде логічно припустити, що дух графа вселився у коня, спочатку на картині, а потім у живу тварину. На це вказує людиноподібний вираз обличчя та лють коня на картині. Він злий на Метценгерштайна і посміхається, тому що знає, що молодий барон заплатить за свої злодіяння.

Наведений уривок є яскравим прикладом використання мовних троп для передачі імпліцитного смислу. Вираз *eyes ... wore an energetic and human expression* – метонімія, яка втрачається при перекладі: *очі ... мали завзятий, чисто людський вираз*. Переклад було здійснено за допомогою генералізації, тобто при перекладі українською мовою імпліцитний смисл було втрачено. Метафоричне словосполучення *apparently enraged horse* було вилучено під час перекладу українською мовою та компенсовано доданням описання зубів коня: *вискалені, ніби в людського черепа*. Таким чином стає зрозуміло, у чому проявляється злість коня. Використані епітети *fiery, unusual, enraged, gigantic, disgusting* покликані посилити враження про те, що кінь уособлює лють, ненависть та помсту. Словосполучення *fiery and unusual red* було перекладено як *незвичайний вогнистий блиск*, а слово *red* вилучено з тексту. Едгар По асоціює червоний колір із кров'ю, смертю або, навпаки, життям, як

наприклад в оповіданні «Маска червоної смерті» («The Masque of the Red Death»). Вилучення *red* призвело до втрати у читача можливості проведення асоціації між червоним кольором та смертю. Імплікатура: *Berlfitzing is enraged and is going to revenge*.

«The letters W. V. B. are also branded very distinctly on his forehead,» interrupted a second equerry, «I supposed them, of course, to be the initials of Wilhelm Von Berlfitzing – but all at the castle are positive in denying any knowledge of the horse [61] – А на лобі тавро – літери В. Ф. Б., – озвався другий конюх. – Це ж, напевне, означає «Вільгельм фон Берліфітцінг», але там у замку всі водно кажуть, що ніколи не бачили такого» [53]. Наведений уривок ще раз доводить, що кінь – це реінкарнація Берліфітцінга. Використання структури Complex Object призводить до утворення еліптичної імплікатури.

Еліптичну конструкцію *I supposed them, of course, to be* можна замінити на *I supposed they were, of course*. При перекладі слово *to be* було замінено на *означати*, а вираз *I supposed* був повністю вилучений з тексту. Таким чином, переклад речення виглядає як *це ж, напевне, означає*, де було втрачено еліптичну конструкцію, а отже і імпліцитний смисл. Імплікатура: *They are the initials of Wilhelm Von Berlfitzing*. Наведений уривок також містить оксюморон *positive in denying*, який був перекладений за допомогою генералізації *водно кажуть*. Речення *but all at the castle are positive in denying any knowledge of the horse* не містить ніяких заперечних конструкцій або частинок, тоді як у перекладі їх дві: *не* та *ніколи*. Використання оксюморону із словом *positive* у стверджувальному реченні нашоухує на думку, що ніхто явно не заперечує, що знає про походження коня. Імплікатура: *People did not know the horse*. Використання генералізації та вилучення слів сприяло втраті імпліцитного смислу.

«The origin of this enmity seems to be found in the words of an ancient prophecy – «A lofty name shall have a fearful fall when, as the rider over his horse, the mortality of Metzengerstein shall triumph over the immortality of

Berlifitzing [61] – *Копенів цієї ворожнечі, здається, слід шукати в стародавньому провіщенні: «Високе ім'я зазнає жахливого падіння, коли смертність Метценгерштайнів, ніби вершник над конем, запанує над безсмертністю Берліфітцінгів»* [53]. Жахливе падіння високого ім'я – це підпал конюшень Метценгерштайном, тобто його старовинний та багатий рід зазнав падіння. Вершник – це Метценгерштайн, а кінь – Берліфітцінг. Вираз «смертність Метценгерштайнів запанує над безсмертністю Берліфітцінгів» слід розуміти буквально. Рід Метценгерштайнів повністю загинув, а рід Берліфітцінгів продовжив своє існування.

Наведений уривок містить синекдоху *lofty name shall have a fearful fall*, де слово *have* було конкретизовано словом *зазнавати*, що не вплинуло на сприйняття імпліцитного смислу, синекдоху було збережено при перекладі українською мовою. Еліптична пасивна конструкція *seems to be found* була перекладена активним станом за допомогою додавання слів *здається слід шукати*. Такі прийоми сприяли не тільки збереженню імпліцитного смислу, але і експліцитному його вираженню при перекладі. Метафори *lofty name* та *a fearful fall* дослівно перекладені: *високе ім'я* та *жахливе падіння*, тобто імпліцитний смисл також був збережений. Імплікатура: *More illustrious family will die*.

Історія закінчується епізодом, де над палаючим замком з'являється образ коня, що символізує безсмертя Берліфітцінгів. Подібний епізод зустрічається в оповіданні «Чорний кіт», коли після пожежі у будинку головного героя на стіні з'являється силует повішеного кота, що означає зречення від добра та любові. Пожежа в оповіданнях Едгара По символізує не тільки смерть та руйнування, але і оновлення та відродження, як наприклад, в оповіданні «Метценгерштайн». Пожежа звільнила від ворожнечі не тільки Берліфітцінгів, але і народ, який проживав на території їхніх володінь. Помста через вогонь, як символ очищення, зустрічається в готичному оповіданні «Жабка», де у пожежі гине король та сім міністрів у якості розплати за знущання над головним героєм.

Тема двоїстості та двійників також зображується у готичних оповіданнях «Падіння будинку Ашерів» та «Вільям Вільсон». В оповіданні «Падіння будинку Ашерів» мова йде про Родеріка Ашера та леді Меділейн, які були братом та сестрою. Брат і сестра тяжко хворіють і обом лікарі передбачають близьку смерть. Їхні хвороби тісно пов'язані із психічним станом героїв. Родерік страждає від психічного захворювання, що впливає на його нервову систему. Він страшисться жаху, його дратує та лякає навіть сторонній звук.

Леді Меділейн, скоріш за все, страждає від летаргії, тому що лікарі порадили не ховати тіло декілька тижнів через особливості хвороби жінки: *«A striking similitude between the brother and sister now first arrested my attention; and Usher, divining, perhaps, my thoughts, murmured out some few words from which I learned that the deceased and himself had been twins, and that sympathies of a scarcely intelligible nature had always existed between them [64]* – Мені відразу впала в вічі разюча подібність між братом і сестрою; а Ашер, вгадавши, певно, мою думку, пробурмотів кілька слів, з яких я зрозумів, що вони з покійницею – близнята і що між ними завжди існувала така спорідненість душ, яку хтось інший навряд чи й зрозуміє» [56].

Роль сестри-близнючки полягає у відображенні душевного стану Родеріка. Хоча тема двоїстості у готичних оповіданнях Едгара Алана По зазвичай порушується для описання протилежностей: добра і зла, в оповіданні «Падіння будинку Ашерів» двійники уособлюють одне ціле, саме про цю «спорідненість душ» розповідає оповідач.

Родерік Ашер страждає від хвороби, що вражає його органи чуття: *«I have just spoken of that morbid condition of the auditory nerve which rendered all music intolerable to the sufferer, with the exception of certain effects of stringed instruments [64]* – Я вже говорив про хворобливу вразливість витонченого слуху мого бідолашного друга — будь-яка музика, окрім звучання деяких струнних інструментів, завдавала йому страждань» [56]. Ідіома *morbid condition* характеризує головного героя і перекладається за допомогою

сміслового розвитку як *хвороблива вразливість*. Словниковий переклад вищезазначеної ідіоми – *патологічний стан*, що означає перманентний хворобливий стан, що не має тенденції до прогресування. На нашу думку, переклад, запропонований перекладачем, більш точно описує хворобу Родеріка Ашера, так як слово *вразливість* трактується як незахищеність, чутливість та слабкість і не створює враження того, що хвороба не може прогресувати. Однак, імпліцитний смисл, закладений автором у фразеологізм, не був переданий за допомогою метафори у тексті перекладу.

«*But, as I placed my hand upon his shoulder, there came a strong shudder over his whole person; a sickly smile quivered about his lips* [64] – *Але тільки-но я поклав руку йому на плече, все Ашерово тіло аж пересмикнулося; на вустах промайнула страдницька посмішка*» [56]. Ідіома для описання героя *sickly smile* перекладається як *слабка посмішка* або *хвороблива посмішка*. Запропонований перекладачем варіант *страдницька посмішка*, передає ідею того, що Родерік Ашер страждав і навіть його посмішка передавала цей стан. Переклад був здійснений за допомогою конкретизації значення слова *sickly*. Однак дієслово, що визначає появу посмішки *quivered* – *викривилась, тремтіла* було перекладено як *промайнула*, тобто швидко з'явилась і зникла. На нашу думку, фразеологізм *sickly smile* разом із дієсловом *quivered* описували саме страждання Родерік Ашера, тому переклад *страдницька посмішка* експліцитно передає імпліцитний смисл фразеологізму.

Хвороби головних героїв мають однаковий корінь: негативний вплив будинку на господарів і на цілий рід. Родерік Ашер роздратовується від зовнішніх впливів: звуки, світло, тактильні відчуття, а Леді Меділейн навпаки байдужа до зовнішнього світу, вона перестала виявляти будь-які емоції та впала в апатію. Як відомо протилежності неможливо розглядати окремо один від одного, вони завжди формують один феномен, одну істину або одну людину. Як наприклад, в оповіданні «Вільям Вільсон» двійник переслідує свого «близнюка», доводить його до безумства, бо уособлює совість головного героя. Схожий мотив боротьби добра та зла ми зустріли в

оповіданні «Чорний кіт», де головний герой також був доведений до безумства своїм переслідувачем.

Наведений уривок є прикладом неізосемічної мовної конструкції, оскільки ускладнений дієприкметниковим зворотом та складнопідрядними реченнями. Зазначені конструкції були перекладені дослівно, отже це не вплинуло на сприйняття імпліцитного смислу: *divining – вгадавши, few words from which – кілька слів, з яких, I learned that – я зрозумів, що, and that sympathies – і що ... така спорідненість душ*. Метафоричне словосполучення *a scarcely intelligible nature* було перекладено описовим перекладом *яку хтось інший навряд чи й зрозуміє*. Хоча метафора була вилучена із тексту, її було замінено складнопідрядним реченням, що сприяло збереженню імпліцитного смислу при перекладі. Імплікатура: *Brother and sister were lookalikes*.

Поховавши сестру заживо, Родерік Ашер прирікає на смерть і себе. Схожий епізод із замуруванням, похованням був в оповіданні «Чорний кіт», коли головний герой, ховаючи тіло вбитої ним дружини у підвалі, замурує чорного кота, який також уособлював протилежність чоловіка, його добру сторону та совість. Цим вчинком він ніби зрікся своєї світлої сторони, поховав її. Підвал – це місце, куди не проникає світло, а отже його можна порівняти із підсвідомістю людини, тобто замурування або поховання у підвалі – це спосіб позбавитись свого другого «я». Поховання живої леді Меділейн перегукується із реальною історією з життя Едгара По, коли його дружина Вірджинія повільно помирала у нього на руках, як і леді Меділейн. Вірджинія також впадала в апатію, не реагувала на зовнішній світ, поступово переставала проявляти емоції до чоловіка аж до своєї смерті.

Замурування леді Меділейн – це бажання Родеріка Ашера припинити свої та її муки, позбавитись страху, який переслідував його останнім часом. Він помирає разом із сестрою, тільки коли та визволила себе із пастки і прийшла до брата: *«For a moment she remained trembling and reeling to and fro upon the threshold – then, with a low moaning cry, fell heavily inward upon the*

person of her brother, and in her violent and now final death-agonies, bore him to the floor a corpse, and a victim to the terrors he had anticipated [64] – Якусь хвилину вона стояла на порозі, тремтячи та погойдуючись туди-сюди, тоді з тихим жалісним зойком упала вперед, в обійми свого брата й у тих несамоовитих, останніх, уже смертних судомах потягла його на підлогу – бездиханним трупом, нещасною жертвою жахів, давно ним передчутих» [56].

Наведений уривок також демонструє використання неізосемічних конструкцій для передачі імпліцитних смислів. Дієприкметники *trembling and reeling* – *тремтячи та погойдуючись* описують жах, у якому перебувала леді Меділейн через ув'язнення у підвалі, так як вони були перекладені буквально, імпліцитний смисл втрачений не був. Епітети *moaning* та *violent* також були перекладені дослівно *жалісний* та *несамоовитий*, що не вплинуло на сприйняття імпліцитного смислу читачем. Імплікатура: *Lady Madeline died because of terror*.

Оповідання «Вільям Вілсон» розповідає про двох людей схожої зовнішності та із однаковими іменами. Перший Вільям Вілсон, думаючи про свого двійника, вимовляє наступні слова: «*It may seem strange that in spite of the continual anxiety occasioned me by the rivalry of Wilson, and his intolerable spirit of contradiction, I could not bring myself to hate him altogether [63] – Може видатися дивним, але хоч як драгувало мене суперництво Вілсона і його нестерпне прагнення в усьому мені суперечити, ненависті до нього я не відчував*» [47]. Словниковий переклад ідіоми *spirit of contradiction* – *дух протиріччя*, тобто прагнення заперечувати будь-яке висловлювання. Переклад українською був виконаний за допомогою описового перекладу, так як перекладач відкрито вказує, що двійник прагнув суперечити саме Вілсону, тоді як у тексті оригіналу ця думка є імпліцитною *his ... spirit of contradiction*. Вищезазначений прийом сприяв експліцитній передачі імпліцитного смислу.

У творчості письменника неодноразово зустрічається тема смерті молодої жінки в таких оповіданнях як «Береніка», «Лігейя», «Морелла» та «Овальний портрет». Оповідання «Береніка» розповідає про чоловіка та жінку, які страждали від різних захворювань. Головна героїня Береніка страждала від летаргії та була похована заживо своїм нареченим, який одночасно доводився їй двоюрідним братом. Як відомо, Вірджинія була кузиною Едгара Алана По. Автор знов ставить перед читачем дві протилежності: Егеус – інтелектуально розвинений чоловік, який страждає від психічного розладу – мономанії; Береніка – сповнена енергії та краси дівчина, яка страждає від фізичної хвороби – епілепсії.

Головним символом оповідання є зуби Береніки, які не змінились через вплив хвороби. Вони нагадують Егеусу про дитинство, спокій, коли його розум та тіло Береніки не були спотворені хворобами. За народними повір'ями зуби символізують силу та здоров'я. На нашу думку Егеус вибрав їх як предмет своєї мономанії даремно, бо він вірить, що ці зуби повернуть йому здоровий глузд: *«I shuddered as I assigned to them in imagination a sensitive and sentient power, and even when unassisted by the lips, a capability of moral expression. I felt that their possession alone could ever restore me to peace, in giving me back to reason [61] – Я здригався, надаючи їм в уяві якоїсь розумної й чутливої сили, а також здатності щось виражати навіть без допомоги губів. Ось чому я жадав їх так шалено! Я почував, що тільки володіння ними відновить мій спокій, поверне мені розум» [45].*

Наведений уривок містить метафоричне словосполучення *sensitive and sentient power*, який був перекладений дослівно *розумна й чутлива сила*, однак алітерація звуків s, n та t, що може відсилати до слова *saint* – *святий*, не була передана. Можна припустити, що Егеус вважає силу зубів святою, тобто довершеною та божественною. При перекладі українською мовою цей стилістичний прийом втрачається, а отже імпліцитний смисл не передається. Імплікатура: *Teeth have power to help.*

Еліптична конструкція *when unassisted by the lips* була перекладена за допомогою за допомогою смислового розвитку: *без допомоги губів*. Пасивна еліптична конструкція у тексті оригіналу створює враження, що зуби – це окремі живі об'єкти, яким можуть допомагати губи і які самостійно можуть виконувати певні дії. Не дивлячись на те, що еліптична конструкція була опущена при перекладі українською, зазначений імпліцитний смисл зберігається через смисловий розвиток. Імплікатура: *Teeth are alive*. З давньогрецької мови ім'я Береніка перекладається як «та, що дарує перемогу», а у випадком з Егеусом перемогу над його мономанією. Тема поховання заживо тут пов'язана із зціленням та здоров'ям, а володіння зубами дівчини – із поверненням здорового глузду.

Оповідання «Береніка» містить ідіоми для вираження почуттів *take deeply to heart* та описання героїні *total wreck*: «*In the lucid intervals of my infirmity, her calamity, indeed, gave me pain, and, taking deeply to heart that total wreck of her fair and gentle life ...* [61] – *В ті світлі періоди, коли моя недуга відступала, її нещастя справді завдавало мені болю, і, щиро беручи до серця цілковитий розпад її витонченого, лагідного життя...*» [45]. Ідіома *take deeply to heart* була перекладена за допомогою словникового відповідника *щиро беручи до серця* із заміною слова *deeply* на *щиро* за допомогою смислового розвитку. На нашу думку, це не вплинуло на передачу імпліцитного смислу, так як обидва слова *deeply* на *щиро* передають ідею реальності почуттів Егеуса щодо Береніки, тобто його дійсно турбував вплив хвороби на головну героїню. Сталий вираз *total wreck* був перекладений за допомогою калькування. Цей фразеологізм гіперболічно описує зміни у житті головної героїні, повну розруху, крах та руїни її минулого існування. Так як переклад був здійснений дослівно, імпліцитний смисл залишився збереженим.

«*... I remained for some time breathless and motionless, with my eyes riveted upon her person* [61] – *... Я сидів якусь хвилинку не дихаючи й не рухаючись, прикипівши очима до неї*» [45]. Ідіома для описання головного

героя *riveted eyes* була перекладена за допомогою смислового розвитку *прикипіти очима*, що означає зогострити увагу на певному предметі. Вона яскраво характеризує мономанію та одержимість Егеуса зубами Береніки. Словниковий відповідник цього виразу – *прикутий погляд*, тобто погляд зациклений на якомусь об'єкті. І у тексті оригіналу, і у тексті перекладу автор мав на увазі божевільне захоплення головного героя зубами, тому імпліцитний смисл ідіоми був збережений при перекладі українською мовою.

Двійники присутні і в оповіданнях «Лігейя» та «Морелла», де головні герої закохані у мертвих жінок, які передбачують свою смерть та повертаються після смерті до своїх чоловіків. В оповіданні «Лігейя» тіло другої дружини головного героя перетворюється на Лігейю: очі та волосся покійниці стають чорними, як у першої дружини. Ідея цієї історії полягає у перемозі людини над своєю долею: головний герой воскрешає кохану силою думки, тобто сильно бажаючи, щоб Лігейя була поряд у снах, він отримує це наяву. Протилежностями в оповіданні виступають Лігейя та Ровена: Лігейя має чорне волосся та чорні очі, а Ровена біляве волосся та голубі очі. Реінкарнація Лігейі у тілі Ровени уособлює перемогу кохання над смертю та сили духу над долею.

Висловлювання для описання героя *brain reels* використовується для того, щоб описувати подив або приголомшеність і перекладається як голова, що йде обертом. Вищезазначена ідіома була виявлена в оповіданні «Лігейя»: «*My brain reeled as I hearkened entranced, to a melody more than mortal – to assumptions and aspirations which mortality had never before known* [63] – *У мене йшла обертом голова, коли я, заціпенілий, дослуховувався мелодії, що звучала вже не по-земному, бо виражала сподівання й устремління, яких не дано знати смертним людям*» [51]. Вищезазначена ідіома описує здивований та приголомшений стан людини, за якого вона може збожеволіти через те, що не розуміє те, що відбувається навколо. Фразеологізм *brain reeled* був перекладений за допомогою словникового відповідника *йшла обертом голова*, який також передає ідею сильного здивування і приголомшеності. Це

дає право стверджувати, що імпліцитний смисл ідіоми був збережений при трансляції українською мовою.

«... and there streamed forth, into the rushing atmosphere of the chamber, huge masses of long and dishevelled hair; it was blacker than the raven wings of the midnight! [63] – ... широким потоком у неспокійне повітря покою ринула важка хвиля розметаного волосся: воно було чорніше від воронового крила!» [51]. Проаналізувавши оповідання «Лігейя», була виявлена ідіома для описання головної героїні *disheveled hair*, словниковий переклад якої – скуйовджене волосся або розтріпане волосся. Це описання може підходити для людини, яка тільки-но прокинулась від сну, і так як Лігейя «повернулась із мертвих», чорне скуйовджене волосся створює образ, який навіює певний страх на головного героя, тому що волосся Лігейї було одним із предметів його обожнювання. Переклад українською мовою був виконаний за допомогою генералізації, так як розметене волосся – це розпущене або не зібране волосся. Також було вилучено слово *long*, тобто замість *довгого скуйовдженого волосся* перекладач пропонує *розпущене волосся*. На нашу думку, такі прийоми не передали напруженої атмосфери кульмінаційного моменту в оповіданні.

Морелла повертається до чоловіка в образі дочки, сильно нагадуючи свою матір як зовнішньо, так і внутрішньо. Помираючи, Морелла передрікає чоловікові тяжке повне страждань та горя життя. Вона передбачає своє повернення в образі дочки і дійсно народжує дівчинку після своєї смерті: «But thy days shall be days of sorrow – that sorrow which is the most lasting of impressions, as the cypress is the most enduring of trees. For the hours of thy happiness are over, and joy is not gathered twice in a life, as the roses of Pæstum twice in a year. Thou shalt no longer, then, play the Teian with time, but, being ignorant of the myrtle and the vine, thou shalt bear about with thee thy shroud on the earth, as do the Moslemin at Mecca [61] – Години твого щастя минулися, радість удруге не приходить – це тільки в Пестумі двічі розцвітають троянди; і не зазнаєш ти більше життєвої втіхи, солодкої безтурботності

Анакреона, – без мирта й лози нестимеш ти по землі свій саван, як у Мецці те роблять мусульмани» [54].

У наведеному уривку використано три алюзії на історичні факти. По-перше, рози у Пестумі, що цвіли двічі на рік описували у своїх працях Вергілій та Овідій. Вважали, що пестумські рози доставлялись до храму Афродіти, богині вроди та кохання, тому коли вони цвіли, атмосфера у Пестумі ставала благодатною. Переклад речення *joy is not gathered twice in a life, as the roses of Pæstum twice in a year* був здійснений за допомогою додавання слів: *радість удруге не приходить – це тільки в Пестумі двічі розцвітають троянди*. Слово *gather* – *рвати, збирати* було замінено на *приходить* та *розцвітати*, що не сприяло втраті імпліцитного смислу. Таким чином, ця алюзія уособлює щастя та благодать. По-друге, місто Теос – рідне місто грецького поета Анакреона, який оспівував жінок та вино. Отже, *the Teian* – це *теосієць*, тобто Анакреон, який оспівував щасливе життя та подружнє щастя.

Переклад фрази *play the Teian with time* був здійснений за допомогою смислового розвитку: *і не зазнаєш ти більше життєвої втіхи, солодкої безтурботності Анакреона*. По-третє, мусульманські звичаї передбачають вбрання покійника у саван, білу тканину або одяг, а Мекка – священне місто для всіх мусульман, так як там народився пророк Мухамед і виник іслам. Саван – це символ трауру та горя, яке Морелла передбачає своєму чоловіку. Речення *but, being ignorant of the myrtle and the vine, thou shalt bear about with thee thy shroud on the earth, as do the Moslemin at Mecca* було перекладено за допомогою смислового розвитку, *being ignorant* де замінено на *без*: *без мирта й лози нестимеш ти по землі свій саван, як у Мецці те роблять мусульмани*. Таким чином, усі три алюзії були збережені при перекладі українською мовою і передача імпліцитних смислів була збережена, не дивлячись на заміну та вилучення певних слів. Імплікатура: *You will never be happy*.

У тексті оригіналу передсмертні слова Морелли містили декілька архаїзмів: *thou, shalt, thy, thee*, які не були передані при перекладі. На нашу думку, метою використання цих архаїзмів була ілюстрація обізнаності Морелли давніми текстами та «чорними мистецтвами», які, можливо, допомогли її душі залишитись у тілі дочки. Едгар По порушує тему реінкарнації, яка знов відбувається через помсту. На таку думку нашої думки вибір ім'я головної героїні, французи зазвичай називають ним чорний паслін, який є отрутою. На нашу думку, Морелла повернулася до чоловіка, щоб кожен день нагадувати йому про себе, нагадувати, що вона померла через нього, через його ненависть до неї. Натомість головний герой ще більше покохав Мореллу, а вона, виконавши свою місію, відійшла і залишила його на самоті.

Аналізуючи оповідання «Морелла», нами була виявлена ідіома для опису почуттів *agonizing anxiety*: «*I snatched from the scrutiny of the world a being whom destiny compelled me to adore, and in the rigorous seclusion of my home, watched with an agonizing anxiety over all which concerned the beloved* [61] – *Я заховав від цікавих людських очей ту, кого мені долею судилося обожнювати, і в суворій самотності нашого дому з гострою тривогою приглядався до кожної подробиці життя коханої істоти*» [54]. Перед смертю Морелла передрікає чоловіку життя повне горя, тому текст оповідання містить багато ключових слів пов'язаних із словами «смуток» та «горе». Словниковий переклад вищезгаданої ідіоми – *болісна тривога*, що означає страх, який доставляє мук через тривалий вплив. Запропонований переклад *гостра тривога* означає сильний та тривалий страх або стурбованість через події, які мають відбутись у майбутньому. Переклад ідіоми було здійснено за допомогою генералізації, що не вплинула на передачу імпліцитного смислу. Обидва варіанти сталих виразів передають ідею тривалого страху.

В оповіданні «Овальний портрет» розкривається ідея протистояння мистецтва та любові. Художник малює свою дружину, відбираючи у неї

життя мазок за мазком. Кожен тон її лиця він переносить на полотно і кінець кінцем жінка помирає, коли художник завершує портрет і викликає: «*This is indeed Life itself!* [64] – *Та це ж саме Життя!*» [56]. По порушує вічні питання життя та смерті, митця та мистецтва, розуму та почуттів. Слово *Life* – *Життя* написане з великої літери, тому що автор хоче підкреслити безсмертя мистецтва. Окличне речення є яскравою ілюстрацією конвенційного непрямого ілокутивного акту. Художник не називає картину або свою дружину життям, тому що єдиний сенс та життя для нього – це мистецтво. Не дивлячись на те, що життя має тенденцію завершуватись, картина збереже фарби на своєму полотні та увіковічить красу жінки, щоб подарувати їй безсмертя у рамках мистецтва. Переклад українською мовою був здійснений дослівно, а слово *Life* – *Життя* написане з великої літери, тому імпліцитний смисл речення був переданий. Імплікатура: *Art is immortal*.

В оповіданні «Довгастий ящик» відповідь на запитання «Що знаходиться у ящику?» ховається у назві самого оповідання. Довгастим ящиком, як правило, називають труну, отже із самого початку зрозуміло, що у довгастому ящику знаходиться тіло людини. На цей факт вказує і те, що ящик випускав неприємний запах. Не дивлячись на це володар ящику відкриває його кожну ніч та ридає над ним. Містер Вайет, який перевозить ящик, подорожує разом із дружиною, про красу та розум якої були обізнані усі пасажери кораблю. Однак, насправді місіс Вайет виявилась вульгарною особою із непристойною поведінкою.

Той факт, що місіс Вайет не ночувала із чоловіком, наштовхує на думку, що ця жінка не була справжньою місіс Вайет. Зіставивши усі ключові факти, можна зрозуміти, що тіло у довгастому ящику належало дружині містера Вайєта: «... *as he endeavored to lay it down VERY gently – there being no room for it on the floor. After this there was a dead stillness, and I heard nothing more, upon either occasion, until nearly daybreak; unless, perhaps, I may mention a low sobbing, or murmuring sound, so very much suppressed as to be nearly inaudible...* [61] – (він) опускав накривку надзвичайно обережно. А на підлозі

місця для неї не знайшлося б. Далі западала мертва тиша, і до світанку я ні першого разу, ні другого більш нічого не чув; правда, коли-не-коли мені вчувалося, ніби звідти лунуть майже безгучні ридання чи шепіт» [48].

Містер Вайет відкривав довгастий ящик для того, щоб подивитись на мертву дружину, тому оповідач чув *безгучні ридання та шепіт*. Фраза *sound, so very much suppressed as to be nearly inaudible* була вилучена при перекладі українською. Такий прийом не вплинув на передачу імпліцитного смислу, так як перекладач компенсував це вилучення використанням пояснювального епітета *безгучні ридання та шепіт*. Імпліцитний смисл оповідання знаходиться у словах, які описують стан чоловіка після відкриття довгастого ящика: *low sobbing, or murmuring sound* – *безгучні ридання та шепіт*. Фраза була перекладена за допомогою смислового розвитку, але це не вплинуло на сприйняття прихованого смислу читачем. Метафора *a dead stillness* дає підказку про те, що тиша пов'язана із скорботою та горем. При перекладі українською вона була передана словниковим відповідником, а отже імпліцитний смисл метафори також було збережено. Імплікатура: *There is a corpse in the oblong box*.

2.4.2. Аналіз готичних оповідань Едгара По із темою смерті чоловіків

Ідея оповідання «Серце виказало» перегукується із декількома оповіданнями Едгара По: «Барильце амонтильядо», «Демон протиріччя» та «Чорний кіт». В усіх оповіданнях герої зізнаються у своїх злочинах самотійно. Центральним символом історії «Серце виказало» є око. Воно також фігурує у вищезгаданому оповіданні «Чорний кіт», де головний герой вирізає очне яблуко коту, в оповіданні «Метценгерштайн» у вигляді ока коня на гобелені, в історії «Золотий жук» у формі пустої очниці черепа. Головним

чином, око символізує приховану істину, яка звертається до совісті та означає перемогу добра над злом.

В оповіданні «Серце виказало» око старця викликає невимовний сказ у головного героя тільки, коли воно відкрите: «... *for it was not the old man who vexed me, but his Evil Eye* [63] – ... *адже драгував мене не сам дід, а його Лихе Око*» [59]. «Спостерігаюче» око слугує совістю головного героя, тому що воно стежить за ним і, можливо, нагадує про якісь обставини минулого, про які було відомо тільки головному герою та старцю. Виходячи із цього, можна припустити, що око – це «двійник» головного героя, тоді метафорична фраза *Evil Eye* – *Лихе Око* набуває значення *Evil I* – *Лихий Я*. Вбивство «лихого» двійника повинно було припинити муки совісті головного героя, позбавлення від певного тягаря. При перекладі українською мовою стає неможливою передача омофонів *Eye* та *I*, таким чином імпліцитний смисл вищезгаданої метафори втрачається.

В оповіданні «Барильце амонтильядо» автор знов змальовує епізод із замуруванням у підвалі. Монтрезор заживо замурує Фортунато через помсту за образу: «*Fortunato!*» *No answer. I called again* – «*Fortunato!*» *No answer still ... There came forth in return only a jingling of the bells. My heart grew sick; it was the dampness of the catacombs that made it so* [64] – «*Фортунато!*» *Ніякої відповіді. Я знову погукав: «Фортунато!».* *Мовчанка ... У відповідь почулося тільки дзеленчання дзвіночків. Моє серце болісно стислося; звичайно, тільки вогкість, яка панувала в підземеллі, була цьому причиною*» [44]. Наведений уривок містить синекдоху *heart grew sick* – *серце болісно стислося*, яка використана для того, щоб підкреслити почуття Монтрезора, коли Фортунато прийняв свою долю і замовк. Головною ідеєю твору стає думка про невинуватість та безглуздість помсти. Фраза *heart grew sick* означає те саме, що і *feel sick at heart*; її словниковий відповідник – *відчувати глибоке розчарування або впадати у зневіру*. Переклад українською був здійснений за допомогою підбору функційного аналогу, ідіоми *серце стислось*. Після здійснення помсти Монтрезор більше не

відчуває задоволення, тому що досягнувши своєї мети, він не отримує за це нагороди, окрім відчуття спустошеності. Ім'я жертви було обрано навмисно, Фортунато – похідне від імені давньоримської богині удачі Фортуни. Таким чином, вбиваючи Фортунато, Монтрезор замурує свої перспективи на щасливе майбутнє, так як помста не дає людині почуття задоволення, а навпаки відбирає сенс існування. Імплікатура: *Revenge destroys*.

Тема смерті розкривається у багатьох творах Едгара По, серед яких готичними оповіданнями є «Король Чума», «Тінь», «Колодязь та маятник», «Правда про історію із містером Вальдемаром» та «Маска червоної смерті». В останньому оповіданні карнавал, влаштований принцом Просперо, відображає власне чуму, яка лютувала за межами замку. Сім різнокольорових кімнат символізують цикл життя, а годинник в останній чорній кімнаті – це мірило, що символізує завершеність життєвого циклу: «... *and when the minute-hand made the circuit of the face, and the hour was to be stricken, there came from the brazen lungs of the clock a sound which was clear and loud and deep and exceedingly musical, but of so peculiar a note and emphasis that, at each lapse of an hour, the musicians of the orchestra were constrained to pause, momentarily, in their performance, to hearken to the sound...* [64] – ... і коли хвилинна стрілка завершувала чергове коло і дзигарі мали бити, з їхніх мідних легень вихоплювався звук гучний і чистий, глибокий і напрочуд музичний, але такого незвичайного тембру й такої сили, аж ураз мимоволі нишкли музики, уриваючи гру, й наслухали, наслухали...» [52].

Уривок ускладнений неізосемічною мовною конструкцією із складнопідрядним реченням та пасивними конструкціями, а також мовними тропами: метафорами та метоніміями. Метонімія *minute-hand* була перекладена за допомогою словникового відповідника *хвилинна стрілка*, а метонімію *circuit of the face* було перекладено за допомогою смислового розвитку *чергове коло*. Метафора *brazen lungs* трансльована українською дослівно: *мідні легені*. Так як автор описує годинник як живу особу, що має руки, обличчя, легені, можна припустити, що годинник символізує саме

життя. Цей імпліцитний смисл не було передано при перекладі, так як були вилучені слова *hand* та *face*.

Як відомо, легені – це основний орган ураження під час туберкульозу та чуми, а «мідні легені годинника» нагадують про те, що час життя спливає. На нашу думку, оповідання «Маска червоної смерті» може бути автобіографічним оповіданням Едгара По, так як дружина автора хворіла на туберкульоз і постійно перебувала у гарячці, що співвідноситься із симптоматикою «червоної чуми» в оповіданні. Як вже зазначалось хвороба дружини спонукала автора до алкоголізму. Намагаючись забути про тяжке становище дружини, Едгар По поступово впадав у депресію. Принц Просперо також абстрагується від навколишнього світу і тільки «мідні легені» нагадують про реальність, яка знаходиться за межами замку або за межами алкогольного дурману.

Складнопідрядне речення та використання епітетів після іменника говорить про намір автора підкреслити значимість звуку годинника: *sound which was clear and loud and deep and exceedingly musical* – *звук гучний і чистий, глибокий і напрочуд музичний*. При перекладі було збережено тільки постпозицію прикметників, а відносний займенник *which* вилучено. Такий прийом не вплинув на передачу імпліцитного смислу. Пасивні конструкції *the hour was to be stricken, the musicians of the orchestra were constrained to pause* були перекладені активним станом *дзигари мали бити, нишкли музики, уриваючи гру*. На нашу думку, пасивний стан був уведений задля того, щоб створити враження, що годинник мав вплив на людей і, що під його тиском усе навколо завмирало. Так як переклад було трансльовано активним станом, цей імпліцитний смисл переданий не був. Імплікатура: *Life is finite*.

Оповідання «Правда про історію із містером Вальдемаром» містить детальні описи хвороби головного героя, які також можуть бути співвіднесені із хворобою Вірджинії: *«His face wore a leaden hue; the eyes were utterly lustreless; and the emaciation was so extreme, that the skin had been broken through by the cheek-bones. His expectoration was excessive. The pulse*

was barely [63] – *Обличчя набуло свинцевої сірості, блиск очей зовсім погас, а схуд він так, що шкіра на вилицях наче прорвалася. Харкотиння відходило дуже багато. Пульс був ледь помітний*» [57]. Переклад метафор *leaden hue face, lusterless eyes, extreme emaciation* та *perceptible pulse* був здійснений за допомогою смислового розвитку *свинцева сірість обличчя*, заміни частини мови *блиск очей погас* та *схуд так* та словникового відповідника *пульс ледь помітний*.

Не дивлячись на вилучення та заміну деяких компонентів метафор, імпліцитний смисл був збережений при використанні вищезазначених прийомів. Імплікатура: *The illness has a face*. Одним із символів оповідання, що передвіщають смерть стають зуби, як зуби Береніки із однойменного оповідання, зуби коня із оповідання «Метценгерштайн» та скрегіт зубів головного героя оповідання «Жабка», що передвіщував смерть сімох міністрів та короля. Зуби – це єдина частина черепа видима людському оку, а череп завжди асоціювався у людей із смертю. Таким чином наявність цього символу в оповіданні розкриває ідею вічної боротьби життя та смерті: «*The upper lip, at the same time, writhed itself away from the teeth, which it had previously covered completely...* [61] – *Верхня губа, що доти прикривала зуби, закрипилася ...*» [49]. Імплікатура: *Life is finite*.

В оповіданні «Жабка» мова йде про шута на ім'я Жабка та його подругу Тріпетту, які стали предметом глузування короля та його сімох міністрів. Знаючи, що шут ненавидить пити вино, король змушує його випити два кубки: «*See what a glass of good wine can do! Why, your eyes are shining already!* [61] – *Бачите, що може зробити чарка доброго вина! Ого, вже й очиці твої засвітилися!*» [49]. Король сміється над тим, що Жабка от-от заплаче і іронізує над блиском його очей. У шута дійсно навернулись сльози через випите вино, але король представляє цей факт у доброму світлі. Нібито чарка доброго вина звеселила Жабку і через це його очі почали світитись. Імпліцитний смисл цього уривку було передано іронією. При перекладі українською слово *eyes* трансльовано як *очиці*. Надання слову *очі*

пестливо-зменшувальної форми перетворює це слово у насмішку: шут маленького зросту – очі маленького розміру. Цей прийом був використаний перекладачем, а не автором оповідання. На нашу думку, він посилює ефект іронії. Імплікатура: *The king enjoys Hop-Frog crying*.

«*Indeed, they soon became sworn friends* [61]– Зрозуміло, що незабаром вони стали друзями до загибелі» [49]. Ідіома для характеристики героїв *sworn friends* була перекладена за допомогою смислового розвитку *друзі до загибелі*, так як буквальный переклад цього виразу – це *вірні друзі*, а словниковий – *нерозлучні друзі*. Оскільки Тріпетта, напевно, допомагала Жабці здійснити помсту, яка могла призвести до їхньої смерті, переклад *друзі до загибелі* може точно описувати відносини Жабки та Тріпетти. Таким чином, перекладач прагне посилити враження того, що Жабка та Тріпетта були спільниками, хоча, читаючи оповідання ми цього так і не дізнаємось. Так як фразеологізм *sworn friends* передає ідею дуже добрих дружніх стосунків Жабки та Тріпетти, а не можливість причетності останньої до злочину, можна зробити висновок, що імпліцитний смисл не був переданий при перекладі фразеологізму українською мовою.

«*The dwarf seized his opportunity, and once more spoke: «I now see distinctly» he said, «what manner of people these maskers are* [61]– Карлик скористався цією нагодою і заговорив знову – *Ось тепер я виразно бачу, — сказав він, — що за люди ці перебрані»* [49]. Ідіому для вираження почуттів *see distinctly* можна трактувати як *чітко розуміти*, так і *чітко бачити кого-небудь або що-небудь*. Вимовляючи цей вираз, Жабка робив вигляд, що він впізнав людей під маскою орангутангів, у той час як насправді він мав на увазі, що збагнув істинну сутність короля та сімох його міністрів. Українською мовою ідіому було перекладено за допомогою словникового відповідника *виразно бачити*, який також може використовуватись як для позначення фізичної спроможності бачити, так і для розумової здатності осмислювати або осягати інформацію. Через це імпліцитний смисл був збережений при перекладі фразеологізму українською мовою.

Імена діючих персонажів часто використовуються у назві і несуть у собі прихований смисл як в оповіданні «Морелла», де ім'я головної героїні використовується французами на позначення отруйної рослини. Ім'я Береніки перекладається як «та, що приносить перемогу». Прізвище одного з головних героїв Метценгерштайн можна трактувати як «той, хто точить каміння для списа». Ім'я Фортунато – похідне від імені давньоримської богині удачі Фортуни. Можна зробити висновок, що Едгар По був символістом, так як багато із його оповідань містять символи, через які читач розуміє імпліцитні смисли, як наприклад око – символ правосуддя, совісті та добра, зуби – передвісники смерті, вогонь – символ очищення, двійник – символ двоїстої природи людини. Також Едгар По використовує символіку числа сім: сім міністрів в оповіданні «Жабка» як сім смертних гріхів, сім днів подорожі в оповіданні «Довгастий ящик» та сім кімнат в оповіданні «Маска червоної смерті» як символ циклічності життя.

Із найбільшою частотністю нами було виявлено такий спосіб передачі імпліцитного смислу як мовні тропи, далі неізосемічні мовні конструкції і еліптичні конструкції. На останньому місці знаходяться конвенційні непрямі ілюкутивні акти та фатичні мовні жанри. Для передачі імпліцитних способів українською мовою були використані такі прийоми як смисловий розвиток, генералізація, конкретизація, словниковий відповідник, підбір функційного аналогу, описовий переклад, вилучення та додавання слів. Найбільш вдалимими прийомами, на нашу думку, для передачі імпліцитного смислу при перекладі українською мовою є смисловий розвиток та описовий переклад.

Сталі вирази або фразеологізми грають не останню роль у передачі імпліцитних смислів в готичних оповіданнях Едгара По, так як їх використання не передбачає зіставлення мовних одиниць із їх прямим значенням, а цей концепт несуть у собі способи передачі імпліцитних смислів. Смисловий розвиток, словниковий відповідник, конкретизація та вилучення фразеологізму із компенсацією – прийоми, які найбільш вдало передають імпліцитні смисли в готичних оповіданнях Е. По.

РОЗДІЛ 3

ОХОРОНА ПРАЦІ ТА БЕЗПЕКА У НАДЗВИЧАЙНИХ СИТУАЦІЯХ

Написання магістерських дипломних робіт передбачає проведення досліджень за допомогою комп'ютерного обладнання в офісних приміщеннях. Оскільки ці дослідження є трудомісткими, необхідно проводити велику кількість часу за комп'ютером, працюючи із підручниками, посібниками та Інтернет-ресурсами. Як і будь-яка інша робота, робота за комп'ютером має ряд негативних чинників, які можуть несприятливо вплинути на здоров'я студента, а також на якість виконання дипломної роботи. У четвертому розділі ми розглянемо те, які саме негативні чинники можуть виникати в офісних приміщеннях, розберемо причини їхнього виникнення, а також запропонуємо методи вирішення таких проблем. Так як Національний Університет «Запорізька політехніка» розташовано поряд із залізничною станцією, де кожен день курсують товарні потяги, які поставляють сировину на запорізькі заводи, логічно буде припустити можливість викиду або виливу сильнодіючих отруйних речовин у навколишнє середовище. Цей негативний фактор детально розглянутий як потенційно небезпечний чинник, що впливає на роботу студента під час написання магістерської дипломної роботи, а також офісних робітників.

3.1. Аналіз потенційних небезпек

Під час написання магістерської роботи з теми «Імпліцитний зміст оповідань Е. По і його відтворення при перекладі» нами було проведено ряд досліджень та розрахунків із застосуванням комп'ютерного обладнання, а саме персональних комп'ютерів (далі ПК) з візуальними дисплейними терміналами (далі ВДТ). Вищезазначена робота виконувалась в офісному приміщенні, що було обладнане різноманітними електричними приладами,

скляними, дерев'яними та пластмасовими поверхнями. Техніка безпеки передбачає складання методів правильного та безпечного поводження із об'єктами, розташованими на робочому місці, тому нижче розглянемо заходи по забезпеченню безпеки, виробничої санітарії, гігієни праці і пожежної безпеки для офісного приміщення.

Виходячи із задач, які стоять перед студентом під час написання магістерської дипломної роботи в офісному приміщенні обладнаному ПК з ВДТ, нами були виявлені наступні негативні виробничі чинники, що можуть вплинути на здоров'я або навіть призвести до травм:

- можливість ураження електричним струмом, при виконанні досліджень та розрахунків внаслідок порушення правил з електробезпеки або помилкових дій студента, що може призвести до електротравм різного ступеню важкості або навіть до летального наслідку [26, с. 63–64];

- механічне травмування внаслідок нераціонального розташування робочого місця студента відносно стола, ПК та ВДТ, що є порушенням вимог ергономіки [26, с. 62–63];

- підвищене нервово-психічне навантаження, внаслідок специфіки дослідження, а саме постійний контакт з викладачами при вирішенні питань з дипломної роботи (деякі з них можуть бути суперечливими), що може викликати емоційний дискомфорт, внутрішнє роздратування та емоційну нестабільність під час короткотривалих певних негативних ситуацій, та може призвести до захворювань нервової системи, зниження наснаги на працю та стресових станів та помилкових дій [26, с. 62–63];

- оскільки робота користувача ПК вимагає тривалого статичного напруження м'язів спини, ший, рук і ніг тому не раціональна або неправильна конструкція, організація та обладнання комп'ютеризованого робочого місця не забезпечує правильного та комфортного положення при роботі за комп'ютером, що може привести до швидкої втоми, а як наслідок до помилок, зниженню працездатності та кістково-м'язовим порушенням [27, с. 62–63];

- недостатнє або надмірне освітлення робочих місць, в зв'язку з несправністю, або хибним вибором освітлювальних приладів, в зв'язку з неправильним розташуванням робочого місця студента по відношенню до джерел природного та штучного освітлення, що призводить до помилкових дій, погіршення зору або ефекту засліплення [27, с. 67–70];

- незадовільні параметри мікроклімату в офісному приміщенні (підвищена або знижена температура, вологість і рухливість повітря), у зв'язку з відсутністю, хибним вибором та використанням не якісних або нераціональних систем вентиляції, кондиціонування повітря, приводить до підвищеної стомлюваності, а як наслідок до помилок, зниженню працездатності, а також може бути причиною простудних захворювань [27, с. 66–77];

- неправильні або нераціональні дії студентів в умовах надзвичайних ситуацій, внаслідок не своєчасного оповіщення, неякісної підготовки студентів до дій в умовах надзвичайних ситуацій або неякісної організації дій студентів адміністрацією, призводять до паніки, невиправданих травм та загибелі людей [27, с. 24–26];

- можливість загоряння, в зв'язку з порушенням правил протипожежної безпеки, використанням несправного електрообладнання, або відсутністю систем пожежної сигналізації і пожежогасіння, що призводить до пожежі, а як наслідок може бути причиною опіків та травм різного ступеню важкості або навіть летального наслідку, а також значних матеріальних збитків [27, с. 55–60];

- ураження слуху через знаходження поряд із джерелами шуму та вібрацій. Джерелами шуму можуть слугувати усі прилади, що складаються із рухомих механізмів та обертових деталей: принтери, копіювальні апарати, кондиціонери. Також джерелами шуму та вібрацій можуть бути застарілі або несправні прилади, обладнання, яке забруднене пилом, що створює перешкоди для безперебійного та тихого функціонування цих приладів.

Вплив шуму може проявлятися у головних болях, роздратованості, порушеннях пам'яті та уваги [27, с. 45–50].

- можливість ураження електромагнітним випромінюванням, так як усі електроприлади, що підключаються електромережі напругою 220 В і частотою 50 Гц, є джерелами електромагнітного поля. Електромагнітні поля електричних приладів можуть викликати слабкість, головний біль, сонливість та втомлюваність [27, с. 50–52].

3.2. Заходи по забезпеченню безпеки

У приміщенні офісу застосовується широке різноманіття електроприладів: персональні комп'ютери, принтери, ксерокси, факси, освітлювальні прилади, кондиціонери, побутові електроприлади тощо. Небезпека ураження електричним струмом при використанні цих приладів з'являється при недотриманні заходів обережності, а також при відмові або несправності цього обладнання. Наслідки ураження електричним струмом залежать від багатьох факторів: опору організму, величини, тривалості дії, роду і частоти струму, шляхів його проходження через життєво важливі органи, умов зовнішнього середовища [27, с. 12–13].

Для запобігання ураження електричним струмом встановлено електроустаткування, яке відповідає вимогам ДСанПіН 3.3.2.007-98 «Державні стандартні правила і норми роботи з візуальними дисплейними терміналами електронно-обчислювальних машин», «Правил улаштування електроустановок» (далі – «ПУЕ»), ДСТУ Б В.2.5-82:2016 «Електробезпека в будівлях і спорудах. Вимоги до захисних заходів від ураження електричним струмом», НПАОП 40.1-1.32-01 «Правила будови електроустановок. Електрообладнання спеціальних установок», НАПБ А.01.001-2014 «Правила пожежної безпеки в Україні» та буде використовуватися згідно вимог НПАОП 40.1-1.01-97 «Правила безпечної експлуатації електроустановок»

(далі – «ПБЕЕ»), НПАОП 40.1-1.21-98 «Правила безпечної експлуатації електроустановок споживачів» (далі – «ПБЕЕС») та НПАОП 0.00-7.15-18 «Вимоги щодо безпеки та захисту здоров'я працівників під час роботи з екранними пристроями» [27, с. 37–40].

Згідно «ПУЕ», за ступенем небезпеки ураження електрострумом, офісне приміщення належить до 1-го класу, тобто є приміщенням без підвищеної небезпеки, у якому відсутні умови, що створюють підвищену та особливу небезпеку [27, с. 37–40].

Згідно глави 1.7 – «Заземлення і захисні заходи від ураження електричним струмом» – «ПУЕ», обладнання офісу має основну ізоляцію струмовідних частин, яка забезпечує захист від прямого дотику та подвійну, яка складається з основної та додаткової ізоляції, для забезпечення захисту від ураження електричним струмом у разі пошкодження основної ізоляції [27, с. 37–40].

Відповідно до вимог п. 6.7.4. НПАОП 40.1-1.21-98 «ПБЕЕС» усі доступні для доторкання металеві деталі електрообладнання у приміщенні з ПК, які можуть опинитись під напругою, у випадку пошкодження ізоляції, з'єднані з заземлюючим пристроєм [27, с. 37–40].

Оскільки офісне приміщення за ступенем небезпеки ураження електрострумом належить до 1-го класу, тому відповідно до вимог п. 6.7.6 НПАОП 40.1-1.21-98 «ПБЕЕС» та додатку №1 до НПАОП 40.1-1.01-97 «ПБЕЕ» користувачі ПК пройшли інструктаж з електробезпеки з оформленням в журналі інструктажу та мають I групу з електробезпеки [27, с. 37–40].

Ймовірність механічного травмування може виникнути внаслідок нераціонального розташування робочих місць, захаращення робочих місць або у зв'язку з недбалістю та неуважністю обслуговуючого персоналу. Для виключення травматизму згідно ДСанПіН 3.3.2.007-98 «Державні санітарні правила і норми роботи з візуальними дисплейними терміналами електронно-обчислювальних машин» зроблено більш зручне та раціональне

розташування робочих місць, таким чином збільшена відстань між ними, яка відповідає нормованим значенням (площа на одне робоче місце має становити не менше ніж 6,0 м², а об'єм не менше ніж 20,0 м³). Поверхня підлоги є рівною, неслизькою, з антистатичними властивостями [27, с. 62–63].

З метою зниження нервово-емоційного напруження, стомлення зорового аналізатора, поліпшення мозкового кровообігу, подолання несприятливих наслідків гіподинамії, запобігання втоми, згідно ДСанПіН 3.3.2.007-98 «Державні санітарні правила і норми роботи з візуальними дисплейними терміналами електронно-обчислювальних машин» для робітників із застосування ЕОМ, передбачені регламентовані перерви для відпочинку тривалістю 15 хвилин через кожні дві години, а також обладнані побутові приміщення для відпочинку під час роботи, кімната психологічного розвантаження. В кімнаті психологічного розвантаження передбачені пристрої для приготування й роздачі тонізуючих напоїв, а також місця для занять фізичною культурою [27, с. 62–63]. Для оптимізації відносин у колективі проводяться тренінги з залучанням психологів на теми: «Адаптація у новому колективі», «Поведінка в суспільстві».

Для запобігання кістково-м'язових порушень робочі місця користувачів ПК у офісному приміщенні відповідають ергономічним вимогам з урахуванням характеру і особливостей трудової діяльності згідно з ДСанПіН 3.3.2.007-98 «Державні санітарні правила і норми роботи з візуальними дисплейними терміналами електронно-обчислювальних машин» [27, с. 62–63]. Висота робочої поверхні столу з ПК регулюється в межах 680-800 мм, а ширина і глибина – забезпечує можливість виконання операцій у зоні досяжності моторного поля (рекомендовані розміри: ширина – 600-1400 мм, глибина – 800-1000 мм). Робочий стіл має простір для ніг висотою 600 мм, шириною – 500 мм, глибиною (на рівні колін) – 450 мм, на відстані витягнутої ноги – 650 мм [27, с. 66–67].

3.3. Заходи з виробничої санітарії і гігієни праці

Знаходження людей поряд із джерелами шуму та вібрацій може слугувати відволікаючим фактором, що впливає на продуктивність студента під час написання магістерської роботи. Також шум може впливати на слух студентів і викликати його погіршення, головний біль та роздратованість. Відповідно до ДСанПіН 3.3.2.007-98 рівні звукового тиску в октавних смугах частот, рівні звуку та еквівалентні рівні звуку на робочих місцях, обладнаних ВДТ ЕОМ і ПЕОМ, мають відповідати вимогам СН 3223-85, ГОСТ 12.1.003-83, ГР 2411-81. Устаткування, що становить джерело шуму та вібрацій (АЦП, принтери тощо), слід розташовувати поза приміщенням. Так як деякі електроприлади мають електростатичне поле, вони можуть служити «магнітом» для пилу, що призводить до забруднення механізмів та некоректної роботи устаткування, внаслідок чого може виникати шум та вібрації. Для забезпечення допустимих рівнів шуму на робочому місці слід стежити за чистотою електроприладів, а також застосовувати засоби звукопоглинання, вибір яких має обґрунтовуватись спеціальними інженерно-акустичними розрахунками [27, с. 47–50].

Перелік організаційно-технічних заходів щодо обмеження несприятливого впливу шуму та вібрації на працюючих наведено в ДСН 2.3.6.037-99 та ДСН 3.3.6.039-99, серед яких зменшення шуму та вібрації на шляху розповсюдження засобами ізоляції та поглинання, наприклад, за рахунок використання гумових, поролонових, інших шумо- чи вібропоглинаючих матеріалів, або інших матеріалів аналогічного призначення, що дозволені для оздоблення приміщень органами державного санітарно-епідеміологічного нагляду [27, с. 47–50].

Так як неможливо повністю уникнути електромагнітного поля, працюючи за електроприладами, причиною знаходження біля електромагнітного поля є знаходження біля електроприладів. Електромагнітні поля електричних приладів можуть викликати слабкість,

головний біль, сонливість та втомлюваність. Вимоги щодо рівня неіонізуючих електромагнітних випромінювань, електростатичних та магнітних полів встановлюються відповідно до ДСанПіН 3.3.2.007-98, а також Вимог до роботодавців щодо захисту працівників від шкідливого впливу електромагнітних полів, затверджених наказом Міністерства енергетики від 05.02.2014 р. № 99, ДСанПіН 3.3.6.096-2002. Значення напруженості електростатичного поля на робочих місцях (як у зоні екрана дисплея, так і на поверхнях обладнання, клавіатури, друкувального пристрою) мають не перевищувати гранично допустимих відповідно до встановлених норм [27, с. 73–77].

Основними причинами недостатньої або надмірної освітленості робочих місць є несправність або хибний вибір освітлювальних приладів, неправильне розташування робочих місць по відношенню до джерел освітлення.

Незадовільна освітленість на робочому місці або на робочій зоні може бути причиною зниження продуктивності та якості праці, отримання травм. Недостатнє або надмірне освітлення викликає зоровий дискомфорт, що виражається у відчутті незручності або напруженості. Тривале перебування в умовах зорового дискомфорту призводить до розсіювання уваги, зменшення зосередженості, зоровій і загальній втомі [27, с. 67–70].

У офісному приміщенні обладнаному ПК з екранним пристроєм (далі – «ЕП»), згідно ДСанПіН 3.3.2.007-98 «Державні санітарні правила і норми роботи з візуальними дисплейними терміналами електронно-обчислювальних машин» та ДБН В.2.5-28-2018 «Природне і штучне освітлення» передбачене природне та штучне освітлення [27, с. 67–70].

Природне освітлення здійснено через світлові прорізи, які орієнтовані на південь і забезпечують коефіцієнт природної освітленості (КПО) не нижче 1,5%. Для захисту від прямих сонячних променів, які створюють прямі та відбиті відблиски на поверхні екранів і клавіатури, передбачено сонцезахисні пристрої, на вікнах встановлені жалюзі [27, с. 67–70].

Розглянемо чинник освітлення більш детально шляхом проведення розрахунків та визначення оптимальної кількості світильників у приміщенні, кількість рядів світильників у приміщенні, максимально допустиму відстань між рядами світильників, загальну розрахункову освітленість тощо. Розміри приміщення, де проводилось написання дипломної магістерської роботи, становлять: довжина – 8,5 м., ширина – 3 м., висота – 3,2 м. Коефіцієнтом відбиття від стелі був показник у 70%, від стін – 50%, від підлоги – 30%. Тип світильника – растровий накладний світильник ЛПО, а показник L/h дорівнює 1,4 одиниць.

1) Кількість рядів світильників у приміщенні N_p :

$$N_p = \frac{B}{(H - h_p) \cdot [L/h]} = \frac{3}{(3.2 - 0.8) \cdot 1.4} = 0.89 = 1, \text{ шт};$$

2) Максимально припустимі відстань між рядами світильників $L_{\max}$:

$$L_{\max} = \frac{B}{N_p} = \frac{3}{1} = 3, \text{ м};$$

3) Значення індексу приміщення i , що характеризує співвідношення розмірів освітлювального приміщення і висоти розміщення світильників:

$$i = \frac{A \cdot B}{(H - \eta_{\pi}) \cdot (A + B)} = \frac{8.5 \cdot 3}{(3.2 - 0.8) \cdot (8.5 + 3)} = 0.92$$

4) Коефіцієнт використання світлового потоку η , % при індексі приміщення i : $\eta = 41$ %;

5) Сумарний світловий потік освітлювальної установки у даному приміщенні Φ_{Σ} :

$$\Phi_{\Sigma} = \frac{E_H \cdot A \cdot B \cdot k_3 \cdot z}{\eta} = \frac{300 \cdot 8.5 \cdot 3 \cdot 1.4 \cdot 1.1}{0.41} = 28734.1, \text{ лм};$$

6) Умовну загальну кількість світильників у приміщенні $N_{\text{св}}^*$:

$$N_{\text{св}}^* = \frac{A \cdot B}{L_{\max}^2} = \frac{8.5 \cdot 3}{3^2} = 2.8, \text{ шт};$$

7) Світловий потік умовного джерела світла $\Phi_{\text{л}}^*$:

$$\Phi_{\text{л}}^* = \frac{\Phi_{\Sigma}}{N_{\text{л}}^*} = \frac{28734.1}{12} = 2394.5, \text{ лм};$$

$$8) m = \frac{\Phi_{\text{л}}^*}{\Phi_{\text{л}}} = \frac{2394.5}{12} = 1.995$$

9) Оптимальна (фактична) кількість світильників у приміщенні $N_{\text{св}}$:

$$N_{\text{св}} = N_{\text{св}}^* \cdot m = 3 \cdot 1.995 = 5.9 = 6, \text{ шт};$$

10) Фактична кількість ламп у приміщенні:

$$N_{\text{л}} = N_{\text{св}} \cdot n = 4 \cdot 6 = 24, \text{ шт};$$

11) Загальна розрахункова освітленість E_p у приміщенні, що створюється при застосуванні стандартних ламп:

$$E_p = \frac{\Phi_{\text{л}} \cdot N_{\text{л}} \cdot \eta}{A \cdot B \cdot k_z \cdot z} = \frac{1200 \cdot 24 \cdot 0.41}{8.5 \cdot 3 \cdot 1.4 \cdot 1.1} = 300.7, \text{ лк};$$

Бачимо, що загальна освітленість, що створюється при застосуванні стандартних ламп, відповідає вимогам освітленості в адміністративних будівлях, а саме кабінетах та робочих кімнатах, та дорівнює 300.7 лк.

Неправильне проектування або несправність систем опалення, вентиляції та кондиціонування в приміщенні офісу може призвести до негативних впливів на здоров'я студентів у вигляді простудних захворювань, перегрівань, проблем із дихальними шляхами тощо [27, с. 66–67].

Метеорологічні умови для приміщенні з комп'ютеризованими робочими місцями – температура, відносна вологість та швидкість переміщення повітря цілком відповідають вимогам ДСН 3.3.6.042-99 «Державні санітарні норми мікроклімату виробничих приміщень» [27, с. 66–67]. Роботи у приміщенні з ПК, належать до категорії Іб – легка робота, тому передбачені наступні оптимальні значення параметрів мікроклімату:

- у холодний період року: температура 21-23°C; відносна вологість: 40–60%; швидкість переміщення повітря: 0,1 м/с;

- у теплий період року: температура 22-24°C; відносна вологість: 40–60%; швидкість переміщення повітря: 0,2 м/с [41, с. 66–67].

Відповідно до вимог ДБН В.2.5-67:2013 «Опалення, вентиляція та кондиціонування», з метою забезпечення оптимальних параметрів мікроклімату в офісному приміщенні обладнаному ПК з ЕП передбачена

система централізованого водяного опалення з радіаторами, а на теплий період передбачений побутовий кондиціонер [27, с. 66–67].

З метою забезпечення необхідного повітрообміну у приміщенні офісу передбачена система механічної припливно-витяжної вентиляції (методом рекуперації), яка забезпечує 3-кратний обмін повітря за годину.

Оптимальні рівні позитивних (n^+) і негативних (n^-) іонів у повітрі офісного приміщення з ЕП відповідають вимогам додатку 3 ДСанПіН 3.3.2.007-98 «Державні санітарні правила і норми роботи з візуальними дисплейними терміналами електронно-обчислювальних машин» і становить: $n^+ = 1500-30000$ (шт. на 1 см^3); $n^- = 3000-5000$ (шт. на 1 см^3). Підтримку оптимального рівня легких позитивних і негативних аероіонів у повітрі на робочих місцях забезпечують за допомогою біполярних коронних аероіонізаторів [27, с. 66–67].

3.4. Заходи безпеки у надзвичайних ситуаціях

3.4.1. Заходи з пожежної безпеки

Заходи по забезпеченню пожежної безпеки для приміщення офісу обладнаного ПК з ВДТ розроблені відповідно до вимог НАПБ А.01.001-14 «Правил пожежної безпеки в Україні». З аналізу речовин і матеріалів, що використовуються в приміщенні дослідницького офісу обладнаного ПК з ВДТ, а саме дерев'яні столи, стільці та шафи, пластмасові стільці, пластмасове і металеве устаткування, електроприлади (комп'ютери, телефони) пластмасове оздоблення стін, стелі та підлоги (лінолеум). Тому згідно ДСТУ EN 2:2014 «Класифікація пожеж (EN 2:1992, EN 2:1992/A1:2004, IDT)» клас можливої пожежі – це клас А (пожежа, що супроводжується горінням твердих матеріалів) та клас Е (горіння електроустановок, що перебувають під напругою до 1000 В). Відповідно до

вимог ДСТУ Б В.1.1-36:2016 «Визначення категорій приміщень, будинків та зовнішніх установок за вибухопожежною та пожежною небезпекою» приміщення дослідницького офісу належить до категорії з пожежної небезпеки «Д», так як тут перебувають тверді речовини або матеріали, що зазначені вище, а також негорючі речовини і матеріали в холодному стані (за температури навколишнього середовища) [27, с. 55–60].

Евакуаційні виходи в офісному приміщенні, де знаходяться персональні комп'ютери із візуальними дисплейними терміналами, мають бути з двох сторін цього приміщення. По-перше, це вихід до вікна, а саме на пожежні сходи, по-друге, вихід до головних дверей, що ведуть до загального коридору або на сходи. Ці правила регламентуються ДБН В.1.1-7:2016 «Пожежна безпека об'єктів будівництва. Загальні вимоги». Відстань від найвіддаленішого робочого місця до найближчого евакуаційного виходу не встановлюється згідно із п. 2.29 СНиП 2.09.02-85 «Производственные здания» [27, с. 55–60].

Згідно п. 3.1 «ПУЕ» силові обладнання та освітлювальні колі мають бути оснащені захисними автоматичними пристроями, що вимикають джерело живлення від ділянки електричного кола, у якій виникло коротке замикання. Відповідно до ДБН В.2.5-56:2014 «Системи протипожежного захисту», в офісі обладнаному ПК з ВДТ має бути встановлена система пожежної та охоронної сигналізації «ППКП Артон-2П». Звукова сирена С-03-12 привертає увагу усіх працівників офісу та студентів. Чутливим елементом системи є димовий датчик СПД-3, що встановлюється на стелі приміщення в одному екземплярі та у загальному коридорі, для підвищення надійності, у двох екземплярах. Прилад призначений для організації централізованої і автономної пожежної охорони різних об'єктів шляхом цілодобового контролю. Він може визначати і відображати неполадки, несправності у зв'язку із коротким замиканням, обривом та пожежею [27, с. 55–60].

Площа приміщення, де була написана дипломна робота, становить 25,5 м², тому згідно із п. 5 розділу VI «Вибір типу та необхідної кількості вогнегасників», «Правил експлуатації та типових норм належності вогнегасників», які затверджені наказом МВСУ 15.01.2018 № 25 та зареєстровані в МЮУ 23.02.2018 р. за № 225/31677 для того, щоб погасити електричне обладнання, що знаходиться під напругою, запроваджено встановлення вуглекислотних вогнегасників типу ВВК-3,5 (2 шт.), так як одного вогнегаснику с величиною заряду вогнегасної речовини 3 кг. і більше достатньо на площу на 20 м² [27, с. 55–60].

3.4.2. Дії робітників, службовців і населення при аварії з викидом (розливом) сильнодіючих отруйних речовин

Об'єкти господарювання, що виробляють або використовують сильнодіючі отруйні речовини, такі як хлор, аміак, синильна кислота, фосген, сірчаний ангідрид та інші, у випадку аварійних ситуацій являють собою небезпеку для населення. Найбільшу небезпеку для населення всіх регіонів України внаслідок аварій з викидом в повітря сильнодіючих отруйних речовин є акціонерні та державні об'єкти господарської діяльності: м'ясної, молочної та переробної промисловості, насосні станції водозабезпечення та очисні споруди, холодильники, бази та склади хімічної продукції та інші [10, с. 36–55].

Отримавши інформацію про викид в атмосферу сильнодіючих отруйних речовин і про небезпеку хімічного зараження, необхідно надіти засоби індивідуального захисту органів дихання, найпростіші засоби захисту шкіри (плащі, накидки) і залишити район аварії. Якщо відсутні засоби індивідуального захисту і вийти з району аварії неможливо, необхідно залишатись у приміщенні, ввімкнути гучномовець місцевого радіомовлення (радіоприймач, телевізор) та чекати повідомлень відділу (управління) з

питань надзвичайних ситуацій та цивільного захисту населення (району, міста). Вікна і двері, димоходи, вентиляційні віддушини (люки) повинні бути у закритому положенні. Вхідні двері необхідно завісити будь-якими щільними тканинами. Щілини в вікнах і стики рам повинні бути заклеєні плівкою, лейкопластиром або звичайним папером, щоб не допустити проникнення в приміщення пару (аерозолів) сильнодіючих отруйних речовин. Надійна герметизація житла виключає проникнення сильнодіючих отруйних речовин у приміщення. Залишаючи квартиру або будинок, треба обов'язково вимкнути джерела електроенергії, взяти з собою особисті документи, необхідні речі, вдягнути протигаз або ватно-марлеву пов'язку, накидку або плащ, гумові чоботи [10, с. 21–43].

Покидати зону хімічного зараження необхідно в сторону, яка перпендикулярна напрямку вітру. Почувши розпорядження про евакуацію, слід бути уважним до вказівок управління з питань надзвичайних ситуацій та цивільного захисту населення (міста, району) і ретельно виконувати їх. Покинувши зону ураження, треба зняти верхній одяг і провітрити його на вулиці, прийняти душ, ретельно вимити очі і прополоскати рот. При підозрі на ураження сильнодіючими отруйними речовинами необхідно виключити фізичні навантаження, пити багато рідини та звернутись до медичного працівника або в медичний заклад [10, с. 36–55].

Для того, щоб мінімізувати території ураження робітники з ліквідації надзвичайних ситуацій перекривають воду у домівки за допомогою затичок, хомутів та інших пристосувань. Також це робиться для того, щоб унеможливити потрапляння отруйних речовин до ґрунту, річок, озер, морів та інших водойм [12, с. 11–12].

Існує певний комплекс дій направлених на запобігання ураження населення та сил цивільної оборони:

- 1) організаційні і оперативні заходи з організації, планування і проведення заходів з захисту населення і сил цивільної оборони на підлеглий території;

- 2) інженерно-технічні заходи щодо дотримання умов безпеки при використанні, зберіганні, транспортуванні СДОР;
 - 3) підготовку сил і засобів для ліквідації наслідків хімічних надзвичайних ситуацій;
 - 4) навчання населення порядку і правилам поведінки в умовах хімічних надзвичайних ситуацій;
 - 5) забезпечення засобами індивідуального і колективного захисту;
 - 6) забезпечення безпеки населення і використання засобів індивідуального і колективного захисту;
 - 7) повсякденний хімічний контроль;
 - 8) проведення попереджувальних і профілактичних заходів на хімічних небезпечних об'єктах;
 - 9) прогнозування можливих наслідків хімічної НС;
 - 10) попередження (оповіщення) про безпосередню небезпеку ураження СДОР;
 - 11) тимчасову евакуацію (відселення) населення і сил ЦО із небезпечних районів;
 - 12) хімічну розвідку району аварії;
 - 14) знаходження і надання медичної допомоги потерпілим;
 - 15) локалізацію і ліквідацію наслідків хімічної надзвичайної ситуації
- [16, с. 35–39].

Всі ці заходи відображаються в плані захисту об'єкта від СДОР, який розробляється з участю всіх головних спеціалістів і штабу цивільної оборони об'єкту. План розробляється, як правило, текстуально з додатками необхідних схем, що пояснюють розміщення об'єкту, сили і засоби при ліквідації аварії (катастрофи), їх організацію, прогноз можливої хімічної обстановки і т. д. Він складається з декілька розділів і визначає підготовку об'єкту до захисту від СДОР і порядок ліквідації наслідків хімічної надзвичайної ситуації [10, с. 21–23].

Після отримання оповіщення про аварію на об'єкті з СДОР приводяться в готовність до використання засоби індивідуального і колективного захисту, а в ряді випадків можуть проводитися підготовчі заходи до проведення тимчасової евакуації (відселення) населення і особового складу сил ЦЗ. Головний спосіб оповіщення населення про дії при виникненні надзвичайних ситуацій – це передача повідомлення по мережам провідного мовлення (через квартирні і зовнішні гучномовці), а також через місцеві радіомовні станції і телебачення. Для притягнення уваги населення в екстремальних ситуаціях перед передачею інформації включаються сирени, а також інші сигнальні засоби [10, с. 36–55].

Таким чином, нами було виявлено наступні негативні чинники при написанні дипломної роботи в офісному приміщенні: можливість ураження електричним струмом, механічне травмування, підвищене нервово-психічне навантаження, не раціональна або неправильна конструкція, організація та обладнання комп'ютеризованого робочого місця, незадовільні параметри мікроклімату, недостатнє або надмірне освітлення, неправильні або нераціональні дії студентів в умовах надзвичайних ситуацій, можливість загоряння, ураження слуху, можливість ураження електромагнітним випромінюванням.

Для запобігання впливу цих чинників на фізичне та ментальне здоров'я людини електроприлади мають бути ізольованими та заземленими, розташування робочих місць має відповідати нормовим стандартам, мають бути передбачені регламентовані перерви для відпочинку тривалістю 15 хвилин через кожні дві години, робочі місця мають відповідати ергономічним вимогам з урахуванням характеру і особливостей діяльності студентів, також у холодний період необхідна система централізованого водяного опалення з радіаторами, а на теплий період передбачений побутовий кондиціонер, наявність сонцезахисних пристроїв та жалюзі на вікнах. Дії населення під час розливу або викиду сильнодіючих отруйних речовин координують службовці з ліквідації надзвичайних ситуацій.

ВИСНОВКИ

Терміни «імплікація» та «імпліцитний смисл» багато в чому пов'язані із прихованим змістом та підтекстом. Однак, імплікація – це тип логічного зв'язку, а імпліцитний смисл – це прихований смисл художнього твору, що не створює безпосередніх, очевидних або асоціативних зв'язків між словами. Коли ми говоримо про імпліцитність, ми маємо на увазі властивість тексту містити імпліцитну інформацію. Імплікатура – це декодована інформація, яку читач розшифровує, застосовуючи свої знання, свій світогляд та уяву.

Імплікатура є наслідком порушення мовцем максим спілкування принципу Кооперації Г. П. Грайса, а також використання певних стилістичних фігур мови, які є засобами створення імплікатур. Отже, основними типами імплікатур відповідно до цих двох складових є метафоричні, евфемістичні, антифразисні (порушення максими Якості), апосіопезні, тавтологічні, гіперболічні, літотичні, еліптичні (порушення максими Кількості), алюзивні, перифразові та оксиморонні імплікатури (порушення максими Способу).

Підтекст – це основна ідея, думка, яку автор хотів вкласти у текст, а імпліцитний смисл – це прихований зміст, інформація. На нашу думку, поняття «підтекст» ширше за поняття «імпліцитний смисл», тому що імпліцитний смисл породжує підтекст. Нами було виявлено, що головним способом реалізації підтексту є різноманітні повторення, ключових слів у тому числі, адже вони є засобом організації та гармонізації тексту, актуалізатором авторської картини світу. Існують прямі, часткові та розширенні повторення таких ключових слів як заголовок твору. Пряме повторення повністю зберігає назву у її першопочатковому вигляді, часткове – повторює лише деякі слова назви, а розширене повторення характеризується додаванням додаткових елементів до вже існуючої назви.

Ми виявили, що прямі повторення зустрічаються у двох оповіданнях: «Золотий жук» та «Вкрадений лист», тому що головні події оповідання

розгортаються саме навколо цих речей. Значно менше нами було виявлено поширених повторень, тільки у оповіданні «Золотий жук». Найбільше уваги автор надавав саме частковим повторенням. Вони поділяються на звужене, поширене звужене повторення та варіативне повторення. Усі ці види спрямовані на додаткове розкриття мотивів твору, деталізування ідеї твору для розуміння головної думки оповідання.

Можна виділити сім способів передачі імпліцитних смислів у детективних оповіданнях: ядерні речення, неізосемічні мовні конструкції, еліптичні конструкції, образні засоби мовлення, тропи, мовна гра, конвенційні непрямі ілюкутивні акти, фатичні мовні жанри та непередбачувана інтерпретація. За допомогою цих способів автор будує імпліцитну основу, щоб пробудити додатковий інтерес читача до тієї чи іншої проблеми. Імпліцитний смисл висловлювання характеризується контекстуальною залежністю і може бути виявлений тільки у взаємодії з попередніми і / або подальшими висловлюваннями. Використання імпліцитних конструкцій залежить від мети спілкування і відносин між комунікантами.

Підсумовуючи аналіз чотирьох детективних оповідань Е. А. По «Золотий жук», «Таємниця Марії Роже», «Викрадений лист» та «Вбивство на вулиці Морг», ми можемо зазначити, що способи передачі імпліцитних смислів застосовуються для підкреслення думки автора, пробудження додаткового інтересу до проблеми, створення альтернативних значень на противагу тим, що вже існують. Головним способом перекладу, який застосовують перекладачі для передачі імпліцитних смислів у детективних оповіданнях Е. А. По, – переклад-калька. Такий спосіб перекладу забезпечує збереження імпліцитного смислу в усіх, розглянутих нами, прикладах. Вилучення слів не завжди сприяє збереженню імпліцитного смислу, але у випадку із конвенційним непрямым ілюкутивним актом такий спосіб перекладу не завадив передачі прихованого смислу. Конкретизація,

генералізація та додавання слів, згідно нашого аналізу, сприяють втраті імпліцитного смислу при перекладі.

За частотою використання способи передачі імпліцитного смислу у детективних оповіданнях можна вибудувати у ієрархічній послідовності: художні прийоми та тропи, неізосемічні мовні конструкції, еліптичні конструкції, непрямі ілокутивні акти, фатичні мовні жанри, непередбачувані інтерпретації. Унаслідок використання усіх цих способів виникає новий або імпліцитний (прихований) смисл.

Проаналізувавши готичні оповідання Едгара По, із найбільшою частотністю нами було виявлено такий спосіб передачі імпліцитного смислу як мовні тропи, далі неізосемічні мовні конструкції і еліптичні. На останньому місці знаходяться конвенційні непрямі ілокутивні акти та фатичні мовні жанри. Для передачі імпліцитних способів українською мовою були використані такі прийоми як смисловий розвиток, генералізація, конкретизація, словниковий відповідник, підбір функційного аналогу, описовий переклад, вилучення та додавання слів. Найбільш вдалим прийомами, на нашу думку, для передачі імпліцитного смислу при перекладі українською мовою є смисловий розвиток та описовий переклад.

І детективні, і готичні оповідання містять велику кількість художніх прийомів та тропів. Це дає право стверджувати, що найбільш частотним способом передачі імпліцитних смислів у детективних та готичних оповіданнях були мовні тропи та фігури. Неізосемічні мовні конструкції частіше зустрічались у готичних оповіданнях, ніж у детективних. Детективні оповідання Е. По містять більше еліптичних конструкцій, ніж готичні оповідання. Непрямі ілокутивні акти є характерним способом передачі імпліцитних смислів для детективних оповідань. У готичних оповіданнях вони зустрічались із меншою частотністю. Те саме ствердження стосується і непередбачуваної інтерпретації, так як детективні оповідання містять такий спосіб передачі імпліцитних смислів. Під час аналізу готичних оповідань непередбачуваної інтерпретації виявлено не було. Фатичні мовні жанри

також можна вважати характерними для детективних оповідань, так як їхня кількість у них перевищує ту, що була виявлена у готичних оповіданнях. Таким чином, такі способи передачі імпліцитних смислів як художні прийоми та тропи та неізосемічні конструкції частіше зустрічаються у готичних оповіданнях, а еліптичні конструкції, непрямі ілюкутивні акти, непередбачувані інтерпретації та фатичні мовні жанри – у детективних оповіданнях.

Нами було виявлено наступні негативні чинники при написанні дипломної роботи в офісному приміщенні: можливість ураження електричним струмом, механічне травмування, підвищене нервово-психічне навантаження, не раціональна організація робочого місця, незадовільні параметри мікроклімату, недостатнє або надмірне освітлення, неправильні дії студентів в умовах надзвичайних ситуацій, можливість загоряння, ураження слуху, можливість ураження електромагнітним випромінюванням. Для запобігання впливу цих чинників на фізичне та ментальне здоров'я людини електроприлади мають бути ізольованими, розташування робочих місць має відповідати нормовим стандартам, робочі місця мають відповідати ергономічним вимогам з урахуванням особливостей діяльності студентів, також у холодний період необхідна система централізованого водяного опалення з радіаторами, а на теплий період передбачений побутовий кондиціонер, наявність сонцезахисних пристроїв та жалюзі на вікнах.

SUMMARY

Terms «implication» and «implicit meaning» are mainly connected with hidden meaning or subtext. Implication is a type of logical link, implicit meaning is a hidden meaning of fictional work, that does not create any direct, evident or associative bonds between words. When speaking about implication feature of a text to contain implicit meaning is intended to mean. Implicature is decoded information that readers interpret with the help of their knowledge, outlook and imagination.

Implicature is thought to arise from the Grice's maxims and using certain figure speech that is method to create implicatures. According to these two components main types of implicatures are metaphoric, euphemistic, antiphrasis (violation of the Maxim of Quality), aposiopesis, tautologic, hyperbolic, litotic, elliptical (violation of the Maxim of Quantity), allusive, periphrastic, oxymoronic implicatures (violation of the Maxim of Manner).

Subtext is a main idea of the text, which the author wanted to imply, and implicit meaning is a hidden meaning of information. The term «subtext» is more broad-ranging than the term «implicit meaning», because implicit meaning creates subtext. A main way of realizing of the subtext is various repetitions of key words, because they are means of organization and harmonization of the text and means of actualization of authorial worldview. There are direct, partial and extended repetitions of such key words as headings. The direct repetition saves names as provided, the partial one repeats only particular words of the name, and the extended one is characterized by adding extra elements to the pre-existing name.

Direct repetitions were identified in two stories «The Gold Bug» and «The Purloined Letter», because they were main objects that were looked for. Extended repetitions were found only in «The Gold Bug». The author paid much more attention to partial repetitions. They are divided into intentional repetition, extended intentional repetition and variable repetition. All these types are intended

to reveal extra motives of the work, to detail ideas of the work and to help to understand an essential idea of the fictional work.

Seven ways of rendering implicit meaning in short stories can be emphasized: kernel clause, non-isosemic language constructions, elliptic constructions, the imagery, figures of speech and language game, conventional indirect illocutionary acts, phatic language genres and vagarious interpretation. With the help of these ways the author builds an implicit base to awake extra interest in readers to different problems. Implicit meaning of the utterance is characterized with contextual dependence and can be revealed only in combination with preceding or / and following utterances. Using implicit constructions depends on aims of communication and relations between communicants.

Summing up the analysis of four detective short stories by E. Poe «The God Bug», «The Mystery of Marie Rogêt», «The Purloined Letter» and «Murders in the Rue Morgue», it can be noted that ways of rendering implicit meanings are applied for underlining the author's ideas, awaking extra interest in the problems, creating alternative meanings as a counter to those ones that already exist in short stories. The main way of translation, that is used for rendering implicit meanings in detective short stories by E. Poe, is loan translation. This way of translation provides with retaining of implicit meaning in all analyzed examples. Word extraction does not always help to retain implicit meaning, but when speaking about conventional indirect illocutionary acts this way of translation does not obstruct the delivery of hidden meaning. Substantiation, generalization, adding of words are not effective when rendering implicit meaning in translations of detective stories by E. Poe.

Ways of rendering of implicit meaning in detective stories can be aligned hierarchically: the imagery, figures of speech and language game, non-isosemic language constructions, elliptic constructions, conventional indirect illocutionary acts, phatic language genres and vagarious interpretation. As a result of using all these ways of translation new or implicit meaning arises.

Having analyzed Gothic short stories by E. Poe it was revealed that the most frequent way of translation was the imagery, figures of speech and language game, then non-isosemic language constructions and elliptic constructions. In the last places are conventional indirect illocutionary acts, phatic language genres. For the delivery of implicit meaning various ways of translation are used: meaning extension, functional analogue, expository translation, word extraction and adding of the word. The most effective methods for delivery of implicit meaning are thought to be meaning extension and expository translation.

Both detective and Gothic stories have a big number of the imagery, figures of speech and language game. Therefore the most frequent way of rendering of implicit meaning in detective and Gothic short stories was the imagery, figures of speech and language game. Non-isosemic language constructions were found in Gothic stories more often than in detective ones. Detective stories contain more elliptic constructions than Gothic stories. The conventional indirect illocutionary act is a distinctive way of the delivery of implicit meaning for detective short stories. They were not found in Gothic short stories frequently. It is subject to vagarious interpretation, because only detective short stories contain this type of rendering of implicit meaning. When analyzing Gothic short stories vagarious interpretation was not revealed. Phatic language genres can be also considered distinctive for detective short stories, since the number in them surpasses the revealed one in Gothic short stories.

Summing up what has been said such ways of rendering of implicit meaning as the imagery, figures of speech, language game and non-isosemic language constructions are more frequent for Gothic short stories, and elliptic constructions, conventional indirect illocutionary acts, phatic language genres and vagarious interpretation are distinctive for detective short stories.

IMPLICIT MEANING, IMPLICATION, HIDDEN MEANING, IMPLICATURE, SUBTEXT, EDGAR POE, GHOTIC GENRE, MYSTERIOUS FICTION

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Арнольд И. В. Стилистика. Современный английский язык : учебник для вузов. М. : Флинта, 2004. 384 с.
2. Багдасарян В. Х. Проблема имплицитного (логико-методологический анализ). Ереван : АН АрмССР, 1983. 198 с.
3. Балли Ш. Общая лингвистика и вопросы французского языка. М. : Издательство иностранной литературы, 1955. 416 с.
4. Бацевич Ф. С. Співвідношення типів смислової імпліцитності в мові (на матеріалі російської мови) // Мовознавство. 1993. Вип. 1. С. 54–59.
5. Бондарко А. В. Эксплицитность / имплицитность в общей системе категоризации семантики // Семантико-дискурсивные исследования языка: эксплицитность/имплицитность выражения смыслов : материалы междунар. науч. конф. Калининград : БФУ им. И. Канта, 2006. С. 23–34.
6. Виготський Л. С. Проблеми загальної психології // Мислення і мова. Зібрання творів. М. : Педагогіка, 1982. Т. 2. 504 с.
7. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. М. : КомКнига, 2004. 144 с.
8. Герви Аллен. Эдгар По. М. : Молодая гвардия, 1984. 335 с.
9. Горелов И. Н. Невербальные компоненты коммуникации. М. : КомКнига, 2006. 376 с.
10. Губський А. І. Цивільна оборона. К. : МО України, 2000. 216 с.
11. Дементьев В. В. Теория речевых жанров. М. : Знак, 2010. 600 с.
12. Депутат О. П., Коваленко І. В., Мужик І. С. Цивільна оборона : підручник / за редакцією В. С. Франка. Львів : Афіша, 2005. 340 с.
13. Долинин К. А. Имплицитное содержание высказывания. Интерпретация текста. М. : Академия, 2007. 124 с.
14. Дудина И. А. Дискурсивное пространство детективного текста : на материале англоязычной художественной литературы IX-XX вв. : дис.

... канд. філол. наук: [спец.] 10.02.19 «Теорія мови» / Кубанський державний університет. Краснодар, 2008. 259 с.

15. Ермакова Е. В. Имплицитность в художественном тексте (на материале русскоязычной и англоязычной прозы психологического и фантастического реализма) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : [спец.] 10.02.19 «Теория языка» / «Саратовский государственный университет им. Н.Г Чернышевского». Саратов, 2010. 200 с.

16. Зверев А. М Вдохновенная математика Эдгара По. Избранное. М. : Радуга, 1983. 416 с.

17. Кацнельсон С. Д. Типология языка и речевое мышление. М. : Наука, 1972. 213 с.

18. Ковалёв Ю. В. Эдгар Аллан По. Новелист и поэт : монография. Л. : Художественная литература, 1984. 296 с.

19. Кривоносов А. Т. Язык. Логика. Мышление. Умозаключение в естественном языке. М. : ВАЛАНГ, 1996. 682 с.

20. Кухаренко В. А. Интерпретация текста : учеб. пособие для студентов пед. ин-тов. М. : Просвещение, 1988. 188 с.

21. Лут К. А., Синишина П. О. Імпліцитні смисли та способи їхньої передачі в детективних оповіданнях Едгара По // Тиждень науки-2020. Гуманітарний факультет: тези доповідей науково-практичної конференції, Запоріжжя, 13–17 квітня 2020р. : електрон. версія збірника. 2020. С. 76–79. URL : https://zp.edu.ua/uploads/dept_s&r/2020/conf/4.1/TN_2020-GF.pdf (дата звернення: 26.11.2020).

22. Лут К. А. Способи інтеграції заголовка в оповіданні // Вісник Запорізького державного університету : електрон. версія вісн. 2002. Т. 1, № 1. С. 1–5. URL : <http://eir.zp.edu.ua/bitstream/123456789/5885/1/Lut.pdf> (дата звернення: 26.11.2020).

23. Молчанова Г. Г. Семантика художественного текста. (Импликативные аспекты коммуникации). Ташкент : Фан (Наука), 1988. 162 с.

24. Нагорна М. М. Поетика імпліцитних смислів художнього твору : автореф. дис. ...канд. філол. наук: [спец.] 10.01.06 «Теорія літератури» / Центральноукраїнський державний педагогічний університет імені Володимира Винниченка. Кіровоград, 2004. 20 с.
25. Наливайко Д. С., Шахова К. О. Зарубіжна література 19 ст. Доба романтизму : підручник. К. : Заповіт, 1997. 464 с.
26. Нестеров О. В. Тексти (Конспект лекцій) зі змістовного модуля «Охорона праці». Запоріжжя : Каф. ОП і НС, НУ «Запорізька політехніка», 2020. 125 с.
27. Никитин М. В. Курс лингвистической семантики : учеб. пособие. СПб : Изд-во РГПУ им. А.И.Герцена, 2007. 819 с.
28. Никитин М. В. Основы лингвистической теории значения. М. : Мысль, 1988. 168 с.
29. Селіванова О. О. Сучасна лінгвістика: напрями та проблеми : підручник. К. : Довкілля, 2008. 712 с.
30. Сильман Т. И. Подтекст как лингвистическое явление // Научные доклады высшей. 1979. № 1. С. 15–24.
31. Стилистический энциклопедический словарь русского языка : словарь-справочник / авт.-сост. Кожина М. Н. М. : ФЛИНТА, 2006. 696 с.
32. Фатхулова Д. Р. Характеристика внутритекстовых связей // Вестник Челябинского государственного университета. № 5. 2007. С. 143–149.
33. Чеплыгина И. Н. Повтор как структурное средство актуализации в языковой картине мира В. Набокова. Ростов-на-Дону : ИНИОН РАН, 2002. 131 с.
34. Basler R. P. The Interpretation of «Ligeia» // Poe E. A. Collection of Critical Essays. Englewood Cliffs, NJ : Prentice-Hall, Inc, 1967. P. 52–58.
35. Collins English Dictionary / edit.-comp. D. Black, R. Groves, A. Holmes, H. Hucker, C. McKeown, E. Summers, I. Brookes. New York : HarperCollins Publishers, 2010. 1920 p.

36. Griffith C. Poe and the Gothic // Critical Essays on Edgar Allan Poe. Farmington Hills : Cengage Gale, 1987. 223 p.
37. Grice H. P. Logic and Conversation. L. : Harvard Univ. Press, 1991. 318 p.
38. Homer B. D. Making Implicit Explicit: The Role of Learning. Cambridge : Cambridge University Press, 1999. 770 p.
39. Hornby A. S. Oxford Advanced Learners Dictionary of Current English. Oxford : Oxford University Press, 1992. 1200 p.
40. Levinson S. C. Pragmatik. Tübingen : Niemeyer, 2001. 476 p.
41. Malmgren C. D. Fictional space in the modernist and postmodernist American novel. Lewisburg : Bucknell Univ Press, 1985. 253 p.
42. Redeker G. Linguistic markers of discourse structure. Cambridge : Cambridge University Press, 1987. 1172 p.
43. VanSpanckeren K. The Romantic Period, 1820–1860: Essayists and Poets // Outline of American Literature : electron.vers. of the book. 1994. URL : <https://usa.usembassy.de/etexts/oal/lit3.htm> (date of reference: 26.11.2020).

ДЖЕРЕЛА ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

44. По Е. А. Барильце амонтильядо : електрон. версія. 1992. URL : <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=78> (дата звернення: 17.11.2020).
45. По Е. А. Береніка : електрон. версія. 1992. URL : <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=38> (дата звернення: 17.11.2020).
46. По Е. А. Вбивства на вулиці Морг : електрон. версія. 1992. URL : <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=3849> (дата звернення: 17.11.2020).

47. По Е. А. Вільям Вілсон : електрон. версія. 1992. URL : <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=48> (дата звернення: 17.11.2020).

48. По Е. А. Довгастий ящик: електрон. версія книги. 1992. URL : <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=70> (дата звернення: 17.11.2020).

49. По Е. А. Жабка : електрон. версія. 1992. URL : <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=82> (дата звернення: 17.11.2020).

50. По Е. А. Золотий жук. Харків : Фолио, 2019. 224 с.

51. По Е. А. Лігейя : електрон. версія. 1992. URL : <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=44> (дата звернення: 17.11.2020).

52. По Е. А. Маска Червоної Смерті : електрон. версія. 1992. URL : <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=61> (дата звернення: 17.11.2020).

53. По Е. А. Метценгерштайн : електрон. версія. 1992. С. 1–2. URL : <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=35> (дата звернення: 17.11.2020).

54. По Е. А. Морелла : електрон. версія. 1992. URL : <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=39> (дата звернення: 17.11.2020).

55. По Е. А. Овальний портрет : електрон. версія. 1992. URL : <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=60> (дата звернення: 17.11.2020).

56. По Е. А. Падіння дому Ашерів : електрон. версія. 1992. URL : <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=50> (дата звернення: 17.11.2020).

57. По Е. А. Правда про історію з містером Вальдемаром : електрон. версія. 1992. URL : <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=76> (дата звернення: 17.11.2020).

58. По Е. А. Провалля і маятник : електрон. версія. 1992. URL : <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=59> (дата звернення: 17.11.2020).

59. По Е. А. Серце виказало : електрон. версія. 1992. URL : <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=62> (дата звернення: 17.11.2020).

60. По Е. А. Чорний кіт : електрон. версія. 1992. URL : <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=64> (дата звернення: 17.11.2020).

61. Poe E. A. Edgar Allan Poe. Tales and Poems. London : Macmillan Ltd, 2016. 480 p.

62. Poe E. A. Poe Edgar Allan Collection. Illinois : Don Johnston Incorporated, 1999. 108 p.

63. Poe E. A. Selected works of Edgar Allan Poe. San Diego : Canterbury Classic, 2020. 252 p.

64. Poe E. A. The Best of Poe. Delaware : Prestwick House, Inc, 2006. 232 p.

65. Poe E. A. The Mystery of Marie Rogèt. South Carolina : CreateSpace Independent Publishing Platform, 2017. 80 p.

66. Poe E. A. The Purloined Letter (Annotated). New York : Independently Published, 2019. 546 p.

67. Poe E. A. The works of Edgar Allan Poe. London, Soho Square : A&C Black, 1899. 513 p.

ДОДАТКИ

Додаток А

**Способи вираження імпліцитного смислу на основі детективних
оповідань Е. А. По**

№	Спосіб вираження імпліцитного смислу	«The Gold- bug»	«The Mystery of Marie Rogêt»	«The Purloined Letter»	«The Murders in the Rue Morgue»	Всього
1	Художні прийоми та тропи	4	5	6	3	15
2	Еліптичні конструкції	2	2	2	1	6
3	Неізосемічні мовні конструкції	1	5	2	3	8
4	Непрямі ілокутивні акти	2	1	1	1	4
5	Непередбачувана інтерпретація	1	1	—	—	2
6	Фатичні мовні жанри	1	—	2	—	3

Додаток Б
Способи вираження імпліцитного смислу на основі готичних
оповідань Е. А. По

№	Спосіб вираження імпліцитного смислу	«The Black cat»	«The Fall of the House of Usher»	«The Oval Portrait»	«Metz engers tein»	«Bere nice»	«Lig eia»	«The Casqu e of Amon tillado »	Всього
1	Художні прийоми та тропи	7	4	—	4	1	3	3	22
2	Еліптичні конструкції	—	—	—	1	1	—	—	2
3	Неізосемічні мовні конструкції	3	4	—	—	—	2	—	9
4	Непрямі ілокутивні акти	—	—	1	—	—	—	—	1
5	Непередбачувана інтерпретація	—	—	—	—	—	—	—	—
6	Фатичні мовні жанри	—	—	—	—	—	—	—	—

Додадок В

Способи вираження імпліцитного смислу на основі готичних оповідань

Е. А. По

№	Спосіб вираження імпліцитного смислу	«The Oblong Box»	«The Tell-Tale Heart»	«The Facts in the Case of M. Valdemar»	«The Masque of the Red Death»	«Hop-Frog; Or, the Eight Chained Ourango utangs»	«Mor ella»	Всього
1	Художні прийоми та тропи	3	2	1	5	—	4	15
2	Еліптичні конструкції	—	—	—	—	—	—	—
3	Неізосемічні мовні конструкції	2	—	—	—	—	4	6
4	Непрямі ілокутивні акти	—	—	—	—	1	—	1
5	Непередбачувана інтерпретація	—	—	—	—	—	—	—
6	Фатичні мовні жанри	—	—	—	—	1	—	1

Додадок Г

Тези

УДК 801.73

Лут К. А.¹, Синишина П. О.²

¹ канд. філол. наук, доц. НУ «Запорізька політехніка»

² студ. гр. ГФз-319м, НУ «Запорізька політехніка»

ІМПЛІЦИТНІ СМИСЛИ ТА СПОСОБИ ЇХНЬОЇ ПЕРЕДАЧІ В ДЕТЕКТИВНИХ ОПОВІДАННЯХ ЕДГАРА ПО

Сучасний етап розвитку лінгвістичної науки характеризується зростаючим інтересом до вивчення прихованих смислів, які не отримують прямого вираження у висловлюванні, а прочитуються «між рядків». Мета цього дослідження полягає у виявленні способів передачі імпліцитних смислів при перекладі на матеріалі детективних оповідань Е. По.

Імпліцитний смисл – це така інформація, яка, не маючи безпосереднього вираження, виводиться з експліцитного змісту (смыслу) мовних одиниць внаслідок їхньої взаємодії зі знаннями адресата, зокрема з інформацією, яка береться з контексту й ситуації спілкування. Розуміння певного контексту або ситуації спілкування включає в себе використання когнітивної інформації для інтерпретації і розуміння сенсу. Інформація передається двома способами: експліцитно (безпосередньо мовними одиницями) і імпліцитно. Імпліцитна інформація – це інформація, яка не має явного, безпосереднього вираження в мовних одиницях. Наявність прихованого змісту, властивого мовним одиницям, і ускладнює розуміння тексту.

Процес розуміння імпліцитних смислів можна визначити як діалог між автором і читачем через взаємодію з контекстом. Терміни «імплікація» та «імпліцитний смисл» багато в чому пов'язані із прихованим змістом та підтекстом. Однак, імплікація – це тип логічного зв'язку, а імпліцитний

смысл – це прихований смысл художнього твору, що не створює безпосередніх, очевидних або асоціативних зв'язків між словами [3, с. 104–108]. Коли ми говоримо про імпліцитність, ми маємо на увазі властивість тексту містити імпліцитну інформацію. Імплікатура – це декодована інформація, яку читач розшифровує, застосовуючи свої знання, свій світогляд та уяву.

Типологією імпліцитних смислів займалась незначна кількість вчених, оскільки це явище ще малодосліджене. Одним із таких вчених став В. В. Дементьев. Він запропонував типологію моленневої/невербальної комунікації за наростанням загальної неконвенційності, нежорсткості, непрямоти [2, с. 203]. Саме її ми розглядаємо у нашому дослідженні способів передачі імпліцитних смислів у детективній прозі. Можна виділити сім способів передачі імпліцитних смислів у детективних оповіданнях: ядерні речення: «He knew everything – Він знав усе», неізосемічні мовні конструкції: «being supposed at the bottom of the river – що опустився на дно річки», «which it displaces – яку він витісняє»; еліптичні конструкції: «the mystery (which was attended) attending it had remained unsolved – її таємниця ще не була розкрита в той момент»; образні засоби мовлення, мовна гра, тропи: «His lynx eye immediately perceives the paper – Його рисяче око одразу примічає папери»; конвенційні непрямі ілокутивні акти: *my dear fellow, you are joking then?*; фатичні мовні жанри: «I thought it a pity not to give him a clue – Я розсудив, що слід дати йому який-небудь ключ до розгадки»; непередбачувана інтерпретація: «I may say that it is a very excellent skull, according to the vulgar notions about such specimens of physiology – я можу сказати, що це ідеальний череп, згідно із пересічними уявленнями про такі зразки фізіології».

Найвидатнішим письменником та творцем детективного жанру є Едгар Алан По. Його досягнення в літературі досі залишаються нерозгаданими феноменами. Їх ретельно вивчають, відкриваючи нові грані і нові смисли в творчості по-справжньому видатного письменника свого часу. Своєрідність творчості Едгара По багато в чому пояснюється тим, що його творчість

витримано у дусі романтизму. Тематика його текстів теж дуже залежить від романтичного напрямку, який справив визначальний вплив на письменника. Едгар Аллан По – перший значущий американський письменник, який багато в чому визначив образ сучасної літератури [4, с. 12–44].

Проаналізувавши чотири детективні оповідання Е. А. По «Золотий жук», «Таємниця Марії Роже», «Викрадений лист» та «Вбивства на вулиці Морг», ми можемо зазначити, що головним способом перекладу, який зостосовують перекладачі для передачі імпліцитних смислів у детективних оповіданнях Е. А. По, – переклад-калька. Такий спосіб перекладу забезпечує збереження імпліцитного смислу в усіх, розглянутих нами, прикладах. Вилучення слів не завжди сприяє збереженню імпліцитного смислу, але у випадку із конвенційним непрямим ілокутивним актом такий спосіб перекладу не завадив передачі прихованого смислу. Конкретизація, генералізація та додавання слів, згідно нашого аналізу, сприяють втраті імпліцитного смислу при перекладі.

Отже, можна сказати, що способи передачі імпліцитних смислів застосовуються для підкреслення думки автора, пробудження додаткового інтересу до проблеми, створення альтернативних значень на противагу тим, що вже існують.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Багдасарян, В. Х. Проблема имплицитного (логикометодологический анализ) [Текст] / В. Х Багдасарян. Ереван : АН АрмССР, 1983. 198 с.
2. Дементьев, В. В. Теория речевых жанров [Текст] / В. В. Дементьев. М. : Знак, 2010. 595 с.
3. Ермакова, Е. В. Имплицитное значение и имплицитный смысл в языке и речи [Текст] / Е. В. Ермакова // Германская филология. Саратов: ИЦ «Научная книга», 2008. Вып. 3. С. 104–108.
4. Ковалёв, Ю. В. Эдгар Аллан По. Новеллист и поэт: моногр. [Текст] / Ю. В. Ковалев. Л. : Худож. лит., 1984. 296 с.