

УДК 811.161.2'38'253:1

DOI <https://doi.org/10.32782/tps2663-4880/2021.16.32>

**РЕАЛЬНІСТЬ ЯК КАТЕГОРІЯ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ
ТА ЇЇ СТИЛЬОВА РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ У ПЕРЕКЛАДАХ РОМАНУ Ч. ДІККЕНСА
«ПРИГОДИ ОЛІВЕРА ТВІСТА» УКРАЇНСЬКОЮ ТА РОСІЙСЬКОЮ МОВАМИ**

**REALITY AS A CATEGORY OF LITERARY TEXT AND ITS STYLISTIC
REPRESENTATION IN TRANSLATIONS OF DICKENS'S NOVEL
"THE ADVENTURES OF OLIVER TWIST" IN UKRAINIAN AND RUSSIAN**

Довгань О.В.,

orcid.org/0000-0002-6728-818X

кандидат філологічних наук,

академік-секретар по відділенню філології

Міжнародної академії освіти і науки,

головний спеціаліст відділу стандартів державної мови

та забезпечення оцінювання володіння державною мовою

Національної комісії зі стандартів державної мови

Гайдасенко Ю.Р.,

orcid.org/0000-0002-9299-6903

студентка IV курсу

Інституту філології

Київського національного університету імені Тараса Шевченка

У статті постульовано, що функціонування категорії реальності має об'єктивовано-стильовий характер (мовна, художня і власне онтологічна реальність максимально наближена до тієї міри об'єктивності, яка є можливою, враховуючи суб'єктивний характер сприйняття як психічного процесу). Зауважено, що головною складністю у процесі перекладу творів Ч. Діккенса є розмаїтість стилю: його твори мають головну стильову домінанту, що нерозривно пов'язана з уламковим характером мовної дійсності (саме мовної, а не художньої), носієм таких локальних

дійсностей є певна кількість персонажів, які належать до певного прошарку суспільства і репрезентують його (прошарку) субкультуру. Зазначено, що текст оригіналу й український, російський переклади вирізняються заниженим стилем, рясніють різноманітними жаргонізмами та прізвиськами, емотивною наснаженістю – елементами, які створюють ускладнення у процесі перекладу, але нерозривно пов'язані з художнім твором, його стильовою доміантою. Постульовано, що український і російський переклади є високопрофесійними творчими доробками перекладачів, над ними працювали, них обох явно виявляється повага до тексту першотвору, глибоке знання англійських реалій і кропітке їх адаптування до рідної культури. Наголошено на тому, що майстерність перекладів є безсумнівною, однак конкретні перекладацькі рішення в обох текстах діаметрально протилежні, а це зумовлено теоретико-методологічними засадами функціонування перекладу в культурі двох етносів: якщо російський переклад головною своєю метою мав імпортування інокультурного фонду до власної культури, то український здавна виконував націєтворчу функцію. Зауважено, що вищезазначені особливості українського перекладу надали йому перевагу над російським варіантом, оскільки своєрідна, зневажлива, повна іронії та кепкування мова Спритного Пройди постає живою і природною, натомість як академічний, літературний варіант, репрезентований російським перекладом, має штучний характер.

Ключові слова: реальність, категорія реальності, художній текст, стиль, переклад, стилістика перекладу.

The article postulates that the functioning of the category of reality has an objective-stylistic nature (linguistic, literary and actually ontological reality is as close as possible to the degree of objectivity that is possible, given the subjective nature of perception as a mental process). It is noted that the main difficulty in the process of translating the works of Charles Dickens is the diversity of style: his works have the main stylistic dominant, which is inextricably linked with the fragmentary nature of linguistic reality (namely linguistic, not literary), the carrier of such local realities, belonging to a certain stratum of society and representing its (stratum) subculture. It is noted that the quotations of the text are original and Ukrainian, Russian translations are understated, full of various jargon and nicknames, emotional content – elements that create difficulties in the translation process, but are inextricably linked with the work of art, its stylistic dominant. It is postulated that Ukrainian and Russian translations are highly professional works of translators who worked on them, as they both clearly show respect for the original text, deep knowledge of English realities and their painstaking adaptation to native culture. It is emphasized that the skill of translation is unquestionable, but the specific translation solutions in both texts are diametrically opposed, due to the theoretical and methodological principles of translation in the culture of two ethnic groups: if Russian translation was mainly aimed at importing inocultural fund into its own culture, Ukrainian performed a nation-building function. It is noted that the above features of the Ukrainian translation gave it an advantage over the Russian version, as the peculiar, contemptuous, full of irony and ridicule language of Artful Dodger appears alive and natural, while the academic, literary version represented by the Russian translation is artificial.

Key words: reality, category of reality, literary text, style, translation, stylistics of translation.

Постановка проблеми. Поняття *реальності* лежить в основі будь-якого довільного явища, закону, властивості тощо. Необхідність її наявності, так само як і сталість – головна передумова будь-якого *орієнтування*, під «орієнтуванням» ми маємо на увазі не просто правильне віднаходження свого місцеперебування у певній точці часо-просторового континууму, а філософсько-узагальнене розуміння цього слова (орієнтування у такому контексті постає засобом *ідентифікування* у темпоральному, топографічному чи навіть *смісловому* дискурсах).

Отже, реальність постає тією першоосновою, першоконтекстом, на тлі якого ми вибудовуємо нові абстрактні структури. Означена природа цього поняття зумовлює наявність такої вищезазначеної властивості, як *сталість*, котра виявляється в антонімічній стосовно неї потенційній *відкритості*, тобто здатності до різночитань. Найкращим прикладом *відносності реальності* як категорії чи поняття можуть слугувати математичні софізми: парадоксальні утворення, що своїм існуванням ставлять під загрозу звичну одномірність алгебраїчних і геометричних її шарів (площин).

Найкращим прикладом математичного софізму є той, за результатом якого $2 \cdot 2 = 5$, наводив відомий

оксфордський математик Ч. Доджсон (Льюїс Керрол) у своїх листах: «Якщо кожна з величин x і y окремо дорівнює 1 , то ясно, що $2(x^2 - y^2) = 0$ і що $5(x - y) = 0$. Отже, $2(x^2 - y^2) = 5(x - y)$. Розділивши тепер обидві частини цього рівняння на $(x - y)$, ми отримаємо $2(x + y) = 5$. Але $(x + y) = 1 + 1 = 2$. Тож $2 \cdot 2 = 5$ » [3, с. 67–68]. Наводячи цей приклад, ми хотіли показати, наскільки важливою є правильна основа, на якій вибудовується те чи інше судження, формула чи закон, що, однак, не гарантує навіть за наявності такої *правильності* результату.

Математика і мовознавство (яке в цьому контексті представляє весь спектр гуманітарно-літературознавчих дисциплін: літературознавство, теорію літератури тощо) останні десятиріччя перебувають у постійній взаємодії, і, якщо лінгвістична парадигма у математиці не виражена так яскраво, то математичні тенденції у лінгвістиці набувають дедалі більшої значущості, розкриваючи локально-мовознавчі проблеми під новим кутом.

Так, питання реальності у гуманітарному дискурсі має *гексагональне (шестиаспектне) значення*, адже стосується як мінімум шістьох напрямів досліджень, що розподіляються на два

полюси: *мовознавчий* (мовні картини світу та їх дослідження у фразеології, стилістиці, психолінгвістиці) та *літературознавчий* (авторська репрезентація текстової реальності, яка виявляється у дослідженнях власне літературознавства, історії літератури та літературній критиці). Вельми важливим є власне стилістичний аспект цього поняття, оскільки презентація реальності загалом і художньої зокрема має певні авторські стильові маркери, що зумовлюються специфікою його (автора) суб'єктивністю.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Проблема категорії реальності, виявлена в художньому й історичному часі в альтернативно-історичних творах, висвітлена у роботі О. Поліщук [8]. Екзистенціальні виміри художньої реальності досліджувалися Т. Конончук [5]. Метафору як інструмент концептуалізації художньої дійсності у полікодовому тексті у своїй роботі освітлював А. Матійчак [6]. Когнітивним маркерам художнього нарративу присвячена робота Л. Мацевко-Бекерської [7].

Постановка завдання. Метою статті є розгляд особливостей реальності як категорії художньої тексту. *Предметом* – специфіка функціонування цього процесу в контексті стильової репрезентації у перекладах роману Ч. Діккенса «Пригоди Олівера Твіста» українською та російською мовами.

Виклад основного матеріалу. У процесі перекладу відбувається деформація у смислово-культурному, інтерсуб'єктивному (мається на увазі *подвоєння суб'єктивності* художнього твору, яке стається унаслідок інтерференції (взаємонакладення) двох суб'єктивностей: автора і перекладача) просторі означених маркерів, що міняють простий (лінійний) характер свого існування на хвилястий (функціонування іномовного елемента у рідній культурі створює зміну формально-змістової форми), тобто хаотичний. Такий зв'язок можна позиціонувати як імпліцитний (прихований), оскільки накладення вищезазначених суб'єктивностей детермінується незвичайною за характером зчепленістю, співвідносністю.

Специфіка відображення автором категорії реальності має цілу низку особливостей, які можна розділити на два підвиди: *природні* – це насамперед *суб'єктивність об'єкта* (у цьому випадку – автора, котрий виступає об'єктом впливу дискурсу, контексту, середовища, реальності тощо), тобто індивідуальні особливості сприйняття ним реальності (тут мають значення факти біографії, особливості функціонування

свідомості тощо) та *штучні* (певні естетико-ідейні засади його творчості, які явно можуть виражатися у належності останнього до певних літературно-мистецьких напрямів або угруповань тощо).

У цьому контексті видається цікавим, що дослідник творчості знаного англійського письменника Ч. Діккенса зазначав, що для письменницької майстерності автора у його кращих творах особливо характерним є злиття фантастики та реалізму. Це пов'язано з тим, що уява письменника тяжіє до фантастичних образів. Так, деякі з головних персонажів Діккенса – Спритний Пройда, Трухті Век, нарешті, сам старий Скрудж – написані з *гіперболізацією*, що виділяє їх із ряду звичайних людей, із якими повсякчас зустрічаєшся у житті.

Ось чому вони інколи сприймаються як карикатури. І все ж, занурюючись в атмосферу оповіді, де діють персонажі, можна осягнути правду їхніх характерів. Якщо вони карикатурні, то лише тому, що спосіб їх зображення передбачає перебільшення, політ фантазії, але ніяк не тому, що персонажі ці недостатньо правдиві. У процесі ретельного аналізу стає зрозуміло, що, незважаючи на всі перебільшення, такі характери є реалістичними соціальними типами, і якщо раніше ми не бачили цього з такою чіткістю, то лише через недостатню тренуваність уяви [1, с. 12–13].

Порівняння образів Ч. Діккенса із карикатурами, на нашу думку, є надзвичайно вдалим, оскільки у творчості письменника часто має місце гротескне перебільшення значення і не так уже й важливо, чого саме (чи гіперболізуються певні індивідуально-показові риси особистості: її обличчя, статури чи одягу, чи емотивні профілі, соціальні типажі епохи, що, як форми для шоколаду, які репрезентують зовнішній вигляд певної солодкої серії та кожна з яких внаслідок найдрібніших дефектів самої форми, розподілу шоколадної маси у ній та інших неминучих обставин стає єдиною у своєму роді, водночас будучи *типовою*).

Своєрідність художнього мислення Діккенса полягає насамперед у виключно *тонкому мистецтві типізації*, застосовуваному до суспільства, для якого соціальний контраст став соціальним законом. Діккенс створив неймовірну за своєю точністю і різномірністю галерею сучасних йому соціальних і психологічних типів. Ця сторона творчості Діккенса багато в чому випередила традиції англійського реалізму XIX і XX ст., надала йому національної своєрідності [9].

Існували різні думки щодо специфіки діккенсівського реалізму, незаперечним є лише теза

про вікторіанський дух, що явно і неявно виступає у його творах. У різний час у творчості Ч. Діккенса знаходили різні мотиви: так, за радянських часів автора вважали не до кінця свідомим («не до кінця» через те, що Діккенс не прийняв чартизму, вважав, що зміни повинні йти «згори», а не «знизу»), прибічником поневоленого англійського пролетаріату; сучасники вбачали у його творі протест проти прийнятого у 1834 р. закону про бідних, що базувався на «теорії народонаселення» священника Т.Р. Мальтуса, який вважав, що зубожіння й аморальність вічні, оскільки у світі надлишкове народонаселення.

У центрі роману «Пригоди Олівера Твіста» (1838 р.) – приречені діти бідняків, їхнє безнадійне майбутнє, жахлива доля. Якщо «диваки» Діккенса – це його позитивна програма, люди, котрі мають виправити суспільну дисгармонію, то діти у творчості Діккенса – це «принижені й ображені», ті, на чю долю випадають страждання. Цим автор близький до іншого великого письменника ХІХ ст. – Ф. Достоєвського [9], який відзначав незгасний інтерес англійського романіста до проблем морального самовизначення людини. Інший класик – Л. Толстой – підкреслював цінність пафосу християнського вчення про «добро» і «зло»; його, окрім «християнського духу», приваблювала у творчості Ч. Діккенса стилістична майстерність: «Справжній вчитель літературної мови – Діккенс. Він умів завжди ставити себе на місце зображуваних осіб і ясно представити собі, якою мовою кожна з них повинна говорити» [4]. Яскравим прикладом цього є мова Спритного Пройди:

'Hullo, my covey! What's the row?' said this strange young gentleman to Oliver [10, p. 53].

– *Эй, парнишка! Какая беда стряслась!* [1, с. 14].

– *Агов, малечо! Чого це ти розклеївся?* [2, с. 69].

Як ми бачимо, мова в цьому випадку є прямим засобом характеристики персонажа: навіть якщо автор не вклав би до цієї першої репліки опису хлопця, що двічі пройшов повз головного героя, манера говорити, «правильність» мовлення, усно-розмовний стиль дають нам (точніше кажучи, англійським читачам) точну характеристику соціального статусу Спритного Пройди. Сам по собі вигук як зачин розмови говорить про мовця та ступінь його вихованості, адже недотримання мовленнєвого етикету у вікторіанській Англії – неабияке порушення норм поведінки, що вказує, до якого саме прошарку суспільства належить хлопець.

Окрім того, зауважимо, що обидва перекладачі пропустили більшість цього соціолінгвістичного контексту: так, слово «*hullo*», з якого розпочав свою розмову Пройда, – це викривлення англійського «*hello*» («*вітаю*», «*привіт*»), перекладене російською як «*эй*» (А. Кривцова), а українською як «*агов*» (М. Пінчевський, Г. Пінчевська-Чекаль, О. Терех) – стилістично не є еквівалентними.

Це пов'язано з тим, що з формально-смыслового боку вищезазначені слова є відповідниками правильному англійському «*hello*», однак не стилістично-трансформованому «*hullo*», хоча у плані форми є цілком правильним, оскільки вигук було замінено вигуком. На наш погляд, сьогодні максимальна передача авторського ідиостилу могла б відбутися у разі звернення до субмови певного прошарку мережевих спільнот, а саме поціновувачів перекручень, неправильних написань слів, так званої «албанської» мови, яка порушує всі можливі правила орфографії. У такому разі це могли б бути такі адаптовані до тексту оригіналу лексеми як: російські «*пrieved*» або «*привед*» і українські «*ветаю*» або «*якся маєш*» тощо.

'Walkin for sivin days!' said the young gentleman. 'Oh, I see. Beak's order, eh? But,' he added, noticing Oliver's look of surprise, 'I suppose you don't know what a beak is, my flash com-pan-i-on?' [10, p. 53].

– *Семь дней!* – *воскликнул молодой джентльмен. – Понимаю. По приказу клюва, да? Но, кажется, – добавил он, заметив удивленный взгляд Оливера, – ты не знаешь, что такое клюв, приятель?* [1, с. 14].

– *Сім днів!* – *вигукнув юний джентльмен. – Ясно. Тікаси від дзьоба, так? Але, здається, – додав він, побачивши, що Олівер не зрозумів його, – ти, друже, не знаєш, хто такий дзьоб?* [2, с. 70].

Вищезазначена неточність перекладу виступає у розглянутому уривку вже як певна тенденція: викривлене англійське «*seven*» (у тексті – «*сивин*»), що означає «*сім*», передається орфографічно бездоганними «*семь*» (А. Кривцова) і «*сім*» (М. Пінчевський, Г. Пінчевська-Чекаль, О. Терех). Це, знову-таки, істотно спрощує ідіостиль автора, його схильність до «театралізованості» оповіді втрачається унаслідок відсутності одного із засобів мовної характеристики персонажа. Так, «*com-pan-i-on*» є розтягненим при вимові словом «компаньйон», що майстерно перекладається російською як «приятель» і українською – «друго», але чомусь втрачає свою розтягненість, яка була застосована автором для певного ефекту (зادля спрощення виголошення тексту перед слухачами).

'My eyes, how green!' exclaimed the young gentleman. 'Why, a beak's a madgst'rate; and when you walk by a beak's order, it's not straight forerd, but always a going up, and nivir a coming down agin. Was you never on the mill?' [10, p. 53].

– *До чего же ты желторотый!* – воскликнул молодой джентльмен. – *Да ведь клюв – это судья! И если идешь по приказу клюва, то идешь не прямо вперед, а к петле, и с нее уж не сорваться. Ты никогда не бывал на ступальном колесе?* [1, с. 14].

– *Щоб я луснув, оце темнота!* – вигукнув юний джентльмен. – *Дзьоб – це суддя, ясно? За наказом дзьоба ти йдеш не прямо, а вгору і вгору і там зависнеш. А чи був коли на млині?* [2, с. 70].

Англійський прикметник «green» («зелений»), який вжито автором у значенні аматорства, відсутності досвіду героя, Кривцова передає семантично і морфологічно еквівалентним «желторотый». Натомість Пінчевський, Пінчевська-Чекаль, Терех – абстрактним іменником «темнота», що є семантичним, але не морфологічним відповідником, однак це не спотворює стильовий стрижень цитати.

Однак характерне для мови Спритного Пройди орфографічне викривлення («nivir» – викривлене «never», що означає «ніколи») знову не передається в жодному із варіантів, натомість ще і втрачається орфографічна гра, яка базується на неправильному і правильному написанні та вимовлянні слова «nivir – never», для чого автор навіть вживає їх поряд, що і створює певну тавтологічність.

На жаль, в обох перекладах цей елемент ідіосинтактики повністю втрачено: якщо у російському «никогда» (А. Кривцова) присутнє один раз, скоріше як жест поваги до автора, то в українському воно повністю знівельовано і замінено на «був коли» (М. Пінчевський, Г. Пінчевська-Чекаль, О. Терех), що семантично є нерівноцінним.

'A couple of pocket-books,' replied that young gentlemen [10, p. 61].

– *Два бумажника,* – *ответил сей молодой джентльмен* [1, с. 14].

– *Двоє гаманів,* – *відповів цей юний джентльмен* [2, с. 77].

Мова Спритного Пройди відзначається стилістичною неоднорідністю, що зумовлює орфографічну розмаїтість його мовлення: поряд із викривленими словами наявні літературні мовні одиниці – це підкреслює контрастність характеру. Наведений уривок характеризується саме такою близькістю до сучасної літературної мови. У такому контексті видається стилістично недоцільним використанням розмовного елементу

«гаманів» (М. Пінчевський, Г. Пінчевська-Чекаль, О. Терех), оскільки це знижує «мовленнєву амплітуду», водночас у російському перекладі (А. Кривцова) узагалі ці коливання майже повністю відсутні внаслідок «олітературення» художнього тексту.

'Why, are traps have got him, and that's all about it,' said the Dodger; sullenly [10, p. 85].

– *Ищейки его цапали, и конец делу!* – сердито сказал Плул. – *Пустите меня, слышите!* [1, с. 14].

– *Його злапали фараони, і край!* – похмуро відказав Пройда. – *Пустіть мене, чуєте!* [2, с. 100].

Зразком для перекладу є вищезазначений уривок, оскільки всі три варіанти фрази мають одну стилістичну доміную, найменші відтінки та нюанси якої збережені майже повністю: мовні пари у синонімічному ряду «traps – cops; ищейки – легавые – менты – копы; копи – фараони – свині» мають найдрібніші коливання смислу, а отже російський і український переклади рівноцінні між собою та стилістично співвідносяться з текстом оригіналу.

'We'll see wot the Secretary of State for the Home Affairs has got to say to the beaks, if I don't,' replied Mr. Dawkins. 'Now then! Wot is this here business? I shall thank the madg'strates to dispose of this here little affair, and not to keep me while they read the paper, for I've got an appointment with a genelman in the City, and as I'm a man of my word, and wery punctual in business matters, he'll go away if I ain't there to my time, and then pr'aps there won't be an action for damage against them as kep me away. Oh no, certainly not!' [10, p. 334].

– *А если не получу, то посмотрим, что скажет этим крючкомворам министр внутренних дел... – ответил мистер Даукинс. – Ну какое у нас тут дело? Я буду благодарен судьям, если они разберут это маленькое дельце и не станут меня задерживать, читая газету, потому что у меня назначено свидание с одним джентльменом в Сити, а так как я всегда верен своему слову и очень пунктуален в делах, то он уйдет, если я не приду вовремя. И уж не думают ли они, что им не предъявят иска о возмещении убытков, если они меня задержат? О, как бы не так!* [1, с. 14].

– *А як не дістану, тоді побачимо, що скаже оцим крючкодерам міністр внутрішніх справ, – відказав містер Докінс. – Ну, то що тут у нас за справа? Я буду вдячний судьям, коли вони розглянуть цю дрібницю і не затримують мене, дочитуючи газету, бо мені треба зустрітися з одним джентльменом у Сіті, а що я завжди додержую слова і дуже скрупульозний у справах, то він може піти, не з'явлюсь туди о призначеній годині. І чи*

не гадають судді часом, що їм не доведеться відшкодувати збитки, коли мене й справді затримують? [2, с. 334].

Означена тенденція до ігнорування авторської орфографії вкотре виявилася в обох перекладах: викривлене англійське «*what*» («що», у тексті «*wot*») і «*gentelmen*» – («джентльмен», у тексті – «*genelman*») не відображене у текстах перекладів. Так, якщо у перекладі Кривцової англійське «що» перетворилося на «*какое*» (мусимо зазначити, що така трансформація не є принциповою чи смисло-розрізнявальною), то у Пінчевських і Тереха це буквально «що».

Як видно з наведених прикладів, реальність у романі Чарльза Діккенса не просто викривлена у призмі Я письменника, проте й зумисне перекручено-гротескна, наче у викривленому дзеркалі. Так, Спритний Пройда смішний своєю типовістю: цей нахабний хлопчина розбещений світом, у якому живе, і мстить цьому світу за те, що він пережив. Як художній образ Пройда вищий за Олівера: обставини життя не мають жодного впливу на Олівера, тоді як вихований світом лондонських помийок Пройда змушує усвідомити читача, наскільки є жахливим цей світ і наскільки він згубний для людини. Розумний, сильний, дотепний, талановитий, він не бажає підкорятися лицемірному суспільству, яке породило його, аби згодом розтоптати.

Саме через перебільшення досягається людська правда цього образу. Створюючи яскравий характер – через описи і, насамперед, мову Пройди, – Діккенс далеко відходить від негативного натуралізму художників-побутописців і зображує світ таким, яким він є насправді, справжній світ найгостріших конфліктів, жорстокої боротьби та невичерпних людських можливостей. Так, джерело діккенсівського реалізму – у його вмінні поглянути на світ очима простої людини, відкинувши всі привілеї; джерело, що живить його фантазію, – співчуття людині, віра у неї, відмова визнати пригнічення і злидні природними явищами, щира впевненість гуманіста у тому, що людина здатна переробити світ, переробивши себе саму [1, с. 13–14].

Висновки. Вищезначені цитати вирізняються заниженим стилем, рясніють різноманітними жаргонізмами та прізвиськами, емотивною наснаженістю – елементами, що створюють ускладнення у процесі перекладу, але нерозривно пов'язані з художнім твором, його стильовою домінантою. Розташували поряд цитати з першотвору та їх російський та український варіанти

перекладу, можна простежити певні стильові закономірності, яких дотримувалися перекладачі, а також дійти певних висновків:

- український і російський переклади є *високопрофесійними творчими доробками* перекладачів, у них обох явно виявляється повага до тексту першотвору, глибоке знання англійських реалій і кропітке їх адаптування до рідної культури;

- майстерність перекладів є безсумнівною, однак конкретні перекладацькі рішення в обох текстах діаметрально протилежні, що зумовлено *теоретико-методологічними засадами функціонування перекладу в культурі двох етносів*: якщо російський переклад головною своєю метою мав імпортування інокультурного фонду до власної культури, то український здавна виконував націєтворчу функцію. Остання зумовлювала певний відхід від класичних засад перекладу й українізування перекладних творів із метою розвитку національної мови та літератури (особливо це було характерне для класика українського перекладу М. Лукаша);

- розглядаючи конкретний випадок, слід зазначити, що такі особливості українського перекладу надали йому перевагу над російським варіантом, оскільки своєрідна, зневажлива, повна іронії та кепкування мова Спритного Пройди постає *живою і природною, натомість академічний, літературний варіант, репрезентований російським перекладом, має штучний характер* (не міг так правильно і гречно розмовляти англійський кишеньковий злодій). Так, експресивно забарвлені одиниці: *пройда, шкарбан, малеча, друзяко* тощо є стилістично виправданими та доцільними, їх використання не викривлює стильову домінанту оригіналу, а органічно підкреслює, надаючи нового значення, «українськості».

Отже, головною складністю у процесі перекладу творів Ч. Діккенса є вищезазначена *розмаїтість стилю*: його твори мають головну стильову домінанту, що нерозривно пов'язана з уламковим характером мовної дійсності (саме мовної, а не художньої), носієм таких локальних дійсностей є певна кількість персонажів, котрі належать до певного прошарку суспільства і репрезентують його (прошарку) субкультуру. Звідси можна зробити висновок про те, що *функціонування категорії реальності має об'єктивовано-стильовий характер* (мовна, художня і власне онтологічна реальність максимально наближена до тієї міри об'єктивності, яка є можливою, враховуючи суб'єктивний характер сприйняття як психічного процесу).

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Діккенс Ч. Приключения Олівера Твіста. Повести и рассказы / пер. с англ. А. Кривцовой, вступ. ст. А. Кеттла. Москва : Художественная литература, 1969. 685 с.
2. Діккенс Ч. Пригоди Олівера Твіста : роман / перекл. з англ. М. Пінчевський, Г. Пінчевський-Чекаль, О. Терех, передм., приміт. Б. Буніча-Ремізова. Київ, 1987. 423 с.
3. Карпушина Н.М. Даровитый мистер Доджсон (к 175-летию со дня рождения Ч.Л. Доджсона). *Математика в школе*. 2007. № 7. С. 64–76.
4. Кондарина И.В. Рецепция романистики Ч. Диккенса в России в 1850–1950-х гг. Москва, 2004. 189 с. URL: <https://cutt.ly/9cPIM4I> (дата обращения: 07.04.21).
5. Конончук Т. Екзистенційні виміри художньої реальності (на прикладі творчості В. Тендрякова, В. Журавського та О. Ілічевського). *Проблеми сучасного літературознавства*. 2019. № 19 (29). С. 209–219.
6. Матійчак А. Метафора як інструмент концептуалізації художньої дійсності у полікодовому тексті. *Питання літературознавства*. 2020. № 18 (101). С. 191–208.
7. Мацевко-Бекерська Л.В. Когнітивні маркери художнього наративу. *Мова і культура*. 2020. № 22 (202). С. 148–156.
8. Поліщук О. Категорія художнього та історичного часу в альтернативно-історичних творах. *Синопис: текст, контекст, медіа*. 2018. № 1 (21). С. 8–16.
9. Чарлз Діккенс – основоположник критического реалізму в англійской літературе. *Портал про освіту в Київській області* : веб-сайт. URL: <https://cutt.ly/ncPkYGb> (дата обращения: 07.04.21).
10. Dickens, Ch. *Oliver Twist : Novel* / Introduction by M. Slater. London : Everyman's library, 1992. 427 p.