

ДИСКУРС ТІЛЕСНОСТІ В ПОВІСТІ М. ВАРГАСА ЛЬЙОСИ “ХТО ВБИВ ПАЛОМІНО МОЛЕРО?” ТА СПЕЦИФІКА ЙОГО ВІДТВОРЕННЯ У ПЕРЕКЛАДІ УКРАЇНСЬКОЮ ТА АНГЛІЙСЬКОЮ МОВАМИ

У статті розглянуто особливості художньої репрезентації дискурсу тілесності в повісті М. Варгаса Льюси “Хто вбив Паломіно Молеро?”, де він виступає основою ефекту присутності – ключової риси ідіостилю автора, й простежується на трьох рівнях: наративно-описовому, діалогічно-мовленнєвому та художньо-виражальному, та в її українському й англійському перекладах.

Ключові слова: тілесність, дискурс тілесності, наративно-описовий рівень, діалогічно-мовленнєвий рівень, художньо-виражальний рівень.

Тілесність – одне із ключових філософсько-естетичних понять, яке знаходить своє художнє відображення у сфері мистецтва, театральній та кінопродукції, а також у літературі. Художня література виникає внаслідок експліцитної чи імпліцитної актуалізації емпіричних знань індивідуума, розкриття смислів, які формуються через первинне сприйняття. Людина сприймає світ через тіло, і так само завдяки тілу вона здатна передати набутий досвід, розширити його, створити щось цілком нове. Тому тілесність виступає, з одного боку, невід’ємною складовою частиною художньої творчості, адже автор екстеріоризує свою власну присутність у світі через мистецтво. З іншого боку, тілесність постає об’єктом безпосереднього зображення у творах, долучаючись до структурування так званого “тіла-канону” (термін В. Подороги [3, с. 38-39]), а також до процесу розбудови “символічного тіла”, тобто таких колективних уявлень про ідеальне чи, скоріше, взірцеве для певної історичної епохи тіло, яке є продуктом соціокультурних практик, виховання, естетичних преференцій тощо.

Сьогодні існує чимало тлумачень терміна “тілесність”, втім, у контексті цієї наукової розвідки, було запропоновано наше власне визначення тілесності як поняття неокласичної філософії, що позначає сукупність абстрактних ідей, які стосуються тіла як антропологічного об’єкта матеріального світу та різноманітних маніфестацій його природних можливостей, чуттєвого досвіду, фізіологічних потреб, когнітивних властивостей і широкого кола практик від соматичних до соціальних, культурних і символічних. Отже, поняття “тілесність” охоплює не лише концептосферу тіла як такого, але й усі тілесні репрезентації й прагнення, а також феномени народження й смерті як тілесні практики, що утворюють фрейм людської екзистенції.

З огляду на семантичне наповнення терміна тілесність правомірно виокремити три рівні присутності тілесності в літературному тексті:

1. Наративно-описовий – об’єктивне авторське зображення людського тіла, тілесних практик та усього, що пов’язано з концептосферою тілесності;
2. Діалогічно-мовленнєвий – вираження тілесності через слова персонажів;

3. Художньо-виражальний – присутність концептосфери “тіло” у художніх тропях.

Розглядаючи тілесність та її роль у художній літературі, слід зазначити, з’являючись у літературному тексті з моменту його написання, це поняття укорінюється в його природі. Тут доцільно говорити про так званий “дискурс тілесності”. Термін “дискурс”, який на межі ХХ–ХХІ ст. набув статусу міждисциплінарної категорії, має, за підрахунками Е. Істгоупа, майже два десятки визначень, релевантних запитам різних наук, зокрема філософії, лінгвістики, літературознавства, культурології, політології, соціології, психології тощо [5, с. 8] Тож, беручи до уваги цей факт, під дискурсом, спираючись на концепцію Н. Арутюнової, будемо розуміти “мовлення, занурене в життя” [1, с. 137]. Під дискурсом тілесності, відповідно, матимемо на увазі взятий у взаємозв’язках з реальним світом і комунікативною ситуацією художній текст, у якому знаходять вербальну репрезентацію ідеї, пов’язані з тілесністю та тілесними практиками.

Дискурс тілесності відіграє ключову роль у поетиці повісті М. Варгаса Льюїса “Хто вбив Паломіно Молеро?”, впливаючи на всі рівні художньої структури твору (жанровий, проблемно-тематичний, образний, стилістичний). Стильова своєрідність художнього почерку М. Варгаса Льюїса як письменника-постмодерніста також значною мірою детермінована саме дискурсом тілесності. У повісті тілесність присутня на всіх трьох вищезгаданих рівнях. На наративно-описовому рівні вона презентується як розлогий сюжетний простір, де детективна фабула сформована низкою колізій, спільним знаменником яких виступає людське тіло, взяте в його феноменологічній конкретиці (стать, колір шкіри, раса). Інтрига вибудовується навколо жорстокого злочину – вбивства вродливого юнака-метиса, розслідуванням якого займаються двоє поліцейських-метисів. Уже перші рядки твору пронизані тілесністю, яка проявляється через максимальне наближення. Автор-наратор описує сцену вбивства в усіх деталях. Задля посилення емоційно-експресивного впливу на читача М. Варгас Льюїса використовує довгі безсполучникові речення.

В англійському перекладі А. Макадама емпатизація, присутня в оригіналі, дещо знижена, адже для англійської мови не характерні настільки довгі речення, і читачеві було б важко їх сприймати. Перекладач скористався граматичною заміною, розбивши деякі складні речення. Однак, він компенсує відсутність граматичної емпози за допомогою додавань на лексичному рівні. Так “*coágulos de sangre reseca*” (згустки сухої крові) він замінює на метафоричний вираз “*a crazy map of dried blood*” [7], що підсилює враження від написаного. Українські перекладачі також застосовують тут трансформацію, використовуючи замість згустків засохлої крові функціональний еквівалент – епітет “*весь заюшений кров’ю*” [2, с. 5], який дещо спотворює оригінальне значення, проте малює перед читачем жахливу картину, створюючи враження, подібне до того, що й оригінал.

Проте, тілесність не обмежується сферою смерті й тілесних страждань. До цієї концептосфери можна віднести абсолютно усе, що стосується життя нашого тіла, його відчуттів чи чуттєвого досвіду, кризь призму якого ми сприймаємо світ. Це може бути відчуття насолоди, страху, радості. Або перцептивні чуття, зокрема запах, смак,

звук тощо. На наративно-описовому рівні повісті М. Варгаса Льюїса “Хто вбив Паломіно Молеро?” вищезгадані елементи концептосфери формують художньо переконливу цілісність, де провінційне перуанське містечко Талара набуває зримих обрисів. Завдяки цьому читач отримує можливість зануритися у описаний автором світ, наблизитися до його героїв.

Пропонуємо розглянути уривок, де автор намагається передати відчуття запаху й відразу одночасно: “*Siempre olía a pescado en Talara, pero ciertas noches, como ésta, el olor aumentaba hasta volverse insoportable. Lituma sintió una especie de vértigo. Caminó un rato tapándose la nariz con el pañuelo*” [6, с. 38.]. Ці рядки сповнені тілесності в усіх її проявах. М. Варгас Льюїса досить детально описує властивості запаху (“*olla a pescado*”, “*olor aumentaba hasta volverse insoportable*”), те, як сприйняття цього запаху впливає на тіло Літуми (“*sintió una especie de vértigo*”), і водночас переконливо відтворює тілесну практику – реакцію героя (“*Caminó un rato tapándose la nariz con el pañuelo*”).

В англомовному тексті цей фрагмент відсутній. Вочевидь, А. Макадаму він здався несуттєвим. Проте, такий детальний опис відчуттів та соматично-психологічних реакцій протагоніста є в повісті одним із тих ключових елементів тілесного, які допомагають читачеві поринути у фікційний світ тексту, забути, що він просто реципієнт, перетворитися на дійову особу твору, “пережити” досвід героїв. Цей ефект вкрай важливо зберегти чи принаймні максимально повно відтворити при перекладі, щоб читач цільового тексту отримав не лише адекватне першоджерелу враження від читання, але й мав змогу “пережити” той досвід, який дає знайомство з текстом латиноамериканського автора.

Українська версія цього уривку, так само як й іспанська, здатна занурити читача у художній світ твору. Читаючи текст, ми ніби й справді чуємо запах риби, що смердить “*просто нестерпно*” [2, с. 58], і через це кожен з нас, як і Літума, “*відчув аж наче запаморочення*”, а тому далі йде “*затулюючи носа хустинкою*”.

Концептосфера тілесності включає також і еротично-сексуальні аспекти людського існування. Один із ключових персонажів повісті, лейтенант Сильва, закоханий у шинкарку, донью Адріану. Його жага до цієї жінки незрозуміла як Літумі, так і автору-наратору, який веде оповідь відсторонено й водночас крізь призму свідомості Літуми. Зовнішність шинкарки, що так приваблює Сильву, описана доволі об’єктивно:

Досить довгий і детальний опис має на меті створити образ немолодої (“*Tenia años como para ser su madre*” [6, с. 13]), товстуватої (“*el muslo grueso y aguerrido*” [6, с. 12]) жінки, з пишними грудьми (“*suelos y altaneros*” [6, с. 12]), рідким посивілим волоссям (“*canas entre los pelos lacios*” [6, р. 13]) і складками жиру там, де мала бути талія (“*redondeces por todas partes*” [6, р. 13]). Тут використано просту мову розмовного стилю, чимало епітетів і навіть наявна метафора, узята у лапки.

Англійський перекладач досить точно окреслив як стиль мовлення автора, так і основні тілесні характеристики доньї Адріани. Ключові елементи її тілесності він перекладає так: “*old enough to be his mother*”, “*thick, well-turned thigh*”, “*proud, unfettered breasts*”, “*bulged all over*” [7]. Єдина різниця – волосся у англійської версії доньї Адріани сплутане, тобто ми маємо справу з контекстуальним еквівалентом (“*tangle*

on her head” [7]), покликаним показати, що волосся жінки не надто охайне, а отже й негарне.

В українській версії також використовується проста мова й збережено більшість тілесних особливостей героїні та об’єктивність оповіді. Ключові елементи тілесності відтворено як: “*віком вона годилася йому в матері*”, “*туге дебеле стегно*”, “*груди, вільні й високі*”, “*в волоссі де-не-де пробивалася сивина*”, “*опасиста з усіх боків*” [2, с. 21]. Однак, і тут, як і в англійському перекладі, опис волосся дещо нейтралізований, оскільки епітет “*lacios*” опущено.

Вияв тілесності на **діалогічно-мовленнєвому рівні** охоплює емоційні та оцінкові судження, які тією чи іншою мірою пов’язані з концептосферою тіла. Вираження тілесності на цьому рівні, крім вищезгаданого аспекту, може також слугувати суб’єктивною мовною характеристикою учасників діалогу.

Вплив тілесності на мовлення героя літературного твору можна легко простежити. Специфіка втілення тілесних концептів у діалогах визначає магістральні риси характеру того чи іншого персонажа. Так, Літума, розповідаючи про нічні кошмари, які його переслідують після побаченої сцени убивства, каже: “*me parece que me jalan los huevos como a él. Pobrecito: los tenía hasta las rodillas y aplastados como huevos fritos*” [6, р. 5]. У цьому висловлюванні простежується вразливість його натури і надмірна тонкошкірість. При перекладі цієї репліки дуже важливо зберегти її емоційне забарвлення, основоположним елементом якого стала лексема “*pobrecito*” (“бідолашний”), а також не звulгаризувати її зміст, адже це спотворить образ героя, який, у загальному, не схильний до лихослів’я і є одним із носіїв чеснот у творі.

Англійському перекладачеві, на жаль, не вдалося реконструювати ані емоційний настрій, ані лексичне наповнення уривку, побудованого на тілесності. Слово “*pobrecito*” було опущено, що призвело до зникнення із тексту елемента жалості, що викликали в Літуми тілесні муки вбитого, а також до суттєвих втрат на характерологічному рівні, адже чутливість самого героя репрезентована не була. Сленговий варіант “*balls*” [7] був використаний перекладачем, вочевидь, для того, аби відтворити розмовний стиль репліки. Проте цим було порушено один із принципів побудови оригінального тексту.

Для твору “Хто вбив Паломіно Молеро?” характерна невластива авторська оповідь, у якій відсутні відверті авторські коментарі [4]. Оповідь ведеться від третьої особи, однак є чітко виокремлений головний герой – Літума. Наратор досить часто проникає в його свідомість, об’єктивно аналізує його внутрішній світ. Трансформація, застосована в англійському перекладі, призвела до того, що мовлення протагоніста постало дещо зниженим, порівняно із мовленням автора-наратора, хоча в дійсності наратор бачив сцену убивства “очима” Літуми і “мислив” його думками. Окрім того, в оригіналі наявна гра слів (*huevos – huevos fritos*), відтворення якої було унеможливлене використанням слова “*balls*” [7].

В українській версії відчуття жалості, ядром якої в оригіналі є слово “*pobrecito*”, було відтворено за допомогою контекстуального еквівалента “*сепдега*”, що відтворює емоційно-оцінне ставлення персонажа до подій, а також його чутливість. Мовлення Літуми належить до того ж реєстру, що й автора-наратора, і зливається з ним у

свідомості читача, як і було задумано М. Варгасом Лійосою. І, звісно, гра слів (*яєчка-яєчня*) збережена [2, с. 9].

Інший ключовий персонаж твору, лейтенант Сильва, не має стільки чеснот, як Літума. Він мислить більш приземлено, уся його сексуальна енергія спрямована на один об'єкт, а тілесність у його діалогічному мовленні інколи навіть вульгаризована.

В одному з діалогів він вживає фразу, пронизану тілесністю й, на перший погляд, просту: *“El calor humano es más rico, tamacita”* [6, р. 15]. Переклад основної частини речення не викликає труднощів у жодного з перекладачів: *“Human warmth is so much nicer”* [7] і *“людське тепло приємніше”* [2, с. 25], відповідно. Але звертання містить заковику. Лексема *“tamacita”* може перекладатися як “матуся”, і саме це вона означає на території Іспанії. Однак, у країнах Латинської Америки вона часто вживається, коли юнак звертається до дівчини, яка йому подобається. У такому випадку переклад її як “матуся” українською мовою спотворює значення усього речення на семантичному та функціональному рівнях. Український варіант *“Людське тепло приємніше, матусю”* [2, с. 25] не видається повністю адекватним перекладом. Щодо англійської версії, то лексема *“honey”* [7], використана А. Макадамом, є досить влучним контекстуальним відповідником оригінального слова.

Яскравим втіленням тілесності слугує, з очевидних причин, людське тіло у стані алкогольного сп'яніння. Розмови й рухи п'яної людини містять у собі значно більше неприхованої тілесності, опис якої сприяє створенню “ефекту присутності” для читача, так ніби він і сам бачить сп'яніле тіло та чує його розмови. Оскільки такий ефект є ключовою рисою ідіостилю М. Варгаса Лійоси, то його теж слід відтворювати у перекладі.

Для прикладу візьмемо коротенький уривок із розмови п'яного льотчика з поліцейськими: *“– Tú debes ser un maricón – balbuceó, siempre rabioso, cuando se le pasaron las arcadas. – ¿Me has traído aquí para que te haga el favor de meterte la pichula?”* [6, р. 31].

Мова персонажа доволі вульгарна, що властиво для людей у нетверезому стані. Він використовує ненормативну лексему *“maricón”*, яка в перекладі відтворюється за допомогою еквівалентів відповідного реєстру: *“faggot”* [7], *“недик”* [2, с. 48]. Однак тут наявна і насмішка, адже ненормативна лексика вживається разом зі словами ввічливості: *“que te haga el favor de meterte la pichula”*. Ця гострота слів справляє на читача особливе враження про героя як особистість освічену, проте “втрачену”. Зберегти обидва компоненти – культурний і ненормативний – якими вони є в оригіналі, не вдалося жодному з перекладачів. В англійській версії слова ввічливості опущено, залишається суто тілесне вульгаризоване *“so I'd fuck you up the ass”* [7]. В українській – вилучено власне ненормативну лексику і замість тілесного *“meterte la pichula”* використано більш нейтральне *“щоб я зробив тобі приємність”* [2, с. 48]. З одного боку, такий переклад семантично ближчий до оригіналу, але з іншого, – специфіка мовлення п'яниці, а разом з нею і ще один вияв тілесності, втрачається.

Коментарі автора-наратора реалістичні. Тут і описи звуків (*“balbuceó”*), і почуттєвої сфери (*“siempre rabioso”*), і фізичних відчуттів (*“le pasaron las arcadas”*). *Balbucear; gasp, mimprumi* – слова, що в іспанській, англійській та українській мовних

картинах світу використовують для позначення однієї й тієї самої дії – спроби п'яної людини говорити. Індикатори настрою – *siempre rabioso, still furious, злостиво* – є прямими відповідниками один-одного. А багатогранне фізичне відчуття, що іспанською зветься *arcadas*, може бути перекладене як “*choking*” [7] та “*позиви*” [2, с. 48], адже обидва варіанти орієнтуються на реальні тілесні відчуття. Таким чином, сп'яніла свідомість є одним із найяскравіших виявів тілесності, яка оприявнюється не тільки через сказане, що не фільтрується свідомістю, але й через жести, звуки, емоційний настрій, фізичні відчуття й дії. Саме тому в цьому фрагменті тілесність наявна не тільки на діалогічно-мовленнєвому, але й на наративно-описовому рівні.

Третій рівень, на якому може реалізуватися тілесність у літературному творі, – **художно-виражальний**. У цій статті вже було згадано художні тропи, які ґрунтуються на тілесності. Їх не можна розглядати окремо від тексту, адже саме у тексті вони актуалізують свої значення й функції. Проте, вони заслуговують на окрему увагу, оскільки саме на їх основі побудовано як нарацію, так і діалоги тексту. Це найменші, але найяскравіші зразки концептуалізації тілесності. Текст повісті М. Варгаса Льюїсо перенасичений ними. Вашій увазі ми пропонуємо п'ять тропів, найцікавіших із позицій перекладознавства:

1) *Cintura de llanta* [6, р. 13] – метафора, фокус якої, “*Cintura*” (“*талія*”), є елементом тіла як такого. Англійською мовою метафора перекладена описово, без збереження метафоричної форми, проте з повним збереженням змісту – “*bulged all over, especially in the stomach*” [7] – й власне тілесності (“*stomach*”). Українською – семантичне наповнення оригінального тропу виражене за допомогою іншого засобу художньої виразності – характерологічного епітета “*без ознак талії*” [2, с. 21].

2) *ser un mano larga* [6, р. 40] – фразеологізм, що у Латинській Америці використовується для позначення чоловіка, який полюбляє мацати жінок. Тілесний елемент – “*mano*” (“*рука*”) – належить до концептосфери тіла. У англійській версії – “*got a dozen hands*” [7] – тілесність через використання “руки” збережено. В українській теж – “*в нього надто довгі руки*” [2, с. 61]. Проте, доцільно було б використати в україномовному перекладі усталений вираз “*він розпускає руки*”, який вживається частіше, а тому є більш звичним для читачького загалу;

3) *a ella no le metía el dedo a la boca* [6, р. 39] – фразеологізм зі значенням “*не дурна*”, побудований на основі двох елементів тілесності – “*dedo*” (“*палець*”) і “*boca*” (“*рот*”). В українській мові існує фразеологізм, що має майже тотожну структуру, проте в нашій культурі він має інше значення. У обох перекладах тілесність з концептосфери самого тіла перенесена у сферу тілесних практик “*he couldn't fool her*” [7] і відчуттів “*вона сама бачить, що...*” [2, с. 59]. При цьому семантику вихідного виразу було збережено.

4) *tenerla al hambre* [6, р. 27] – ідіома зі значенням “*тримати голодним*”. У центрі – тілесне відчуття “*hambre*” (“*голод*”), яке набуває сексуального забарвлення завдяки контексту. Англійський переклад – “*don't give it what it really needs*” [7] – передає як сенс висловлювання, так і його тілесну природу (“*give*”, “*need*” – тілесна дія і внутрішнє відчуття). Але останню А. Макадам реконструює лише частково, адже центральне тілесне відчуття втрачено, як і форму. Український варіант “*тримати на*

голодному пайку” [2, с. 43] відтворює тілесність оригіналу у формі фразеологічної одиниці.

5) *los peces gordos* [6, с. 16, 90] – фразеологізм (досл. “товсті риби”). В центрі – елементи зовнішньої тілесності, один з яких вказує на розмір, значимість. У англомовній версії ужито іменник із прикметником – “*big guys*” [7]. “*Big*” – епітет тілесного характеру. Однак розмовна лексема “*guys*”, яку можна перекласти зокрема і як “*малий*” та “*товариш*”, дещо спрощує загальну значущість соціальної групи, яку позначає цей вираз. Таким чином, оригінальний смисл дещо деформується. Український варіант “*великі тузи*” [2, с. 26, 134] зберігає тілесність завдяки епітету “*великі*”, що належить до перцептивної сфери тілесності. Метафора “*тузи*”, використана для позначення певного угруповання людей, вказує на його вагу у суспільстві. Тож авторський семантичний задум не знає жодних змін.

Підсумовуючи, слід зауважити, що дискурс тілесності відіграє важливу роль у формуванні художнього світу, смислотворчої парадигми та стилістичної палітри повісті М. Варгаса Льюїси. Саме він допомагає автору досягти “ефекту присутності” читача у художньому світі твору. У творі “Хто вбив Паломіно Молеро?” тілесність актуалізується на 3 рівнях: наративно-описовому, діалогічно-мовленнєвому та художньо-виражальному. У процесі відтворення дискурсу тілесності англійською та українською мовою, слід звернути увагу на: роль того чи іншого уривку з позицій тілесності, емпатичні особливості тілесних елементів, конотації й відтінки значень тілесності, уникання вульгаризації тілесних виявів і практик, усвідомлення тілесності як однієї з характеристик мовлення персонажів, помірковане й чітко продумане використання сленгових та жаргонних мовленнєвих одиниць для позначення тілесного, збереження тілесної природи іспаномовних тропів, сформованих на основі тілесності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Арутюнова Н.Д. Дискурс / Н.Д. Арутюнова // Лингвистический энциклопедический словарь. – М. : Сов. энциклопедия, 1990. – С. 136–137.
2. Варгас Льюїса М. Хто вбив Паломіно Молеро? Повість / М. Варгас Льюїса; [Переклад з іспанської С. Борщевського та Л. Олевського]. – Львів : Видавництво Анетти Антоненко, 2016. – 144 с.
3. Подорога В. Феноменология тела. Введение в философскую антропологию. Материалы лекционных курсов 1992–1994 годов / В. Подорога. – М. : Ad Marginem, 1995. – 340 с.
4. Семелюк Р.М. Співвідношення голосу розповідача і голосу персонажа в оповідному дискурсі А. Чехова і Дж. Джойса [Електронний ресурс] / Р. М. Семелюк // Наукові праці Кам’янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Філологічні науки. – 2010. – Вип. 23. – С. 228-233. – Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Npkrnu_fil_2010_23_51.
5. Easthope A. Poetry as Discourse / A. Easthope. – L. & N.Y. : Methuen, 1988. – 182 p.
6. Vargas Llosa M. ¿Quien Mató A Palomino Molero? [Електронний ресурс] / Mario Vargas Llosa. – Режим доступу: <http://www.mercaba.org/SANLUIS/ALiteratura/Literatura%20Peruana/Vargas%20Llosa.%20Mario/Qui%3%A9n%20mat%3%B3%20a%20Palomino%20Molero.pdf>.
7. Vargas Llosa M. Who Killed Palomino Molero? [Електронний ресурс] / Mario Vargas Llosa. – Режим доступу: https://royallib.com/read/Llosa_Mario/Who_Killed_Palomino_Molero.html#0.

ДИСКУРС ТЕЛЕСНОСТИ В ПОВЕСТИ М. ВАРГАСА ЛЬЙОСЫ “КТО УБИЛ ПАЛОМИНО МОЛЕРО?” И СПЕЦИФИКА ЕГО ВОСПРОИЗВЕДЕНИЯ В ПЕРЕВОДЕ НА УКРАИНСКИЙ И АНГЛИЙСКИЙ ЯЗЫКИ

В статье рассмотрены особенности художественной репрезентации дискурса телесности в повести М. Варгаса Льюосы “Кто убил Паломино Молеро?”, где он выступает основой эффекта присутствия – ключевой черты идиостиля автора, и прослеживается на трёх уровнях: нарративно-описательном, диалогически-речевом и художественно-выразительном.

Ключевые слова: телесность, дискурс телесности, нарративно-описательный уровень, диалогически-речевой уровень, художественно-выразительный уровень.

*Cherniak I., student
Taras Shevchenko National University of Kyiv*

THE DISCOURSE OF CORPORALITY IN “WHO KILLED PALOMINO MOLERO?” BY M. VARGAS LLOSA AND PECULIARITIES OF ITS REPRESENTATION IN UKRAINIAN AND ENGLISH TRANSLATIONS

The article deals with the peculiarities of representing discourse of corporality in “Who Killed Palomino Molero?” by M. Vargas Llosa and in its Ukrainian and English translations. The discourse is the key element of the author’s ideostyle as it is the basis of “being there” effect and is represented on three levels: the narrative-descriptive level; the level of dialogue and speech; the expressive-artistic level.

Key words: corporality, discourse of corporality, the narrative-descriptive level, the level of dialogue and speech, the expressive-artistic level.