**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ**
**ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**

**ФІЛОЛОГІЧНИЙ ФАКУЛЬТЕТ**

КАФЕДРА СЛОВ'ЯНСЬКОЇ ФІЛОЛОГІЇ

# КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА МАГІСТРА

# СТИЛІСТИЧНО ОБМЕЖЕНА ЛЕКСИКА В УКРАЇНСЬКИХ ПЕРЕКЛАДАХ ДРАМАТУРГІЇ ДОРОТИ МАСЛОВСЬКОЇ

Виконала: студентка 2 курсу, гр. 8.0352-пмк
спеціальності 035 «Філологія»,
спеціалізації 035.033 «Слов'янські мови та літератури (переклад включно), перша – польська», освітньо-професійної програми «Переклад та міжкультурні комунікації»

_____ А.І. Кричмар

Керівник _____ _____ доц. І.Л. Мацегора

Рецензент _____доц. О. В. Муравін

ЗАПОРІЖЖЯ
2023

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ**
**ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**

Факультет *філологічний*
Кафедра *слов'янської філології*
Рівень вищої освіти *магістр*
Спеціальність *035 «Філологія»*
Спеціалізація *035.033 «Слов'янські мови та літератури (переклад включно), перша – польська»*
Освітня програма *«Переклад та міжкультурні комунікації»*

**З А Т В Е Р Д Ж У Ю**
Завідувач кафедри
_____Павленко І.Я.
«___» _____2023 року

**З А В Д А Н Н Я**
**НА КВАЛІФІКАЦІЙНУ РОБОТУ МАГІСТРА**

*Кричмар Анні Іванівні*

1. Тема роботи: *Стилістично обмежена лексика в українських перекладах драматургії Дороти Масловської*
**керівник роботи - *к. філол. н., доц. Мацегора І.Л.***
затверджені наказом ЗНУ від «10» травня 2023 р. № 694-с

2. Строк подання студентом роботи: 14.11.2023 р.

3. Вихідні дані до роботи: *тексти драми Д. Масловської польською мовою та україномовні переклади. Наукові роботи та публікації, присвячені проблемам художнього перекладу, порівняльній стилістиці, теорії перекладу.*

4. Зміст розрахунково-пояснювальної записки:
*1) Стилістично обмежена лексика як об'єкт лінгвістичного дослідження*
*2) Драматургічний текст у перекладознавчому дискурсі*
*3) Функційно-естетична роль стилістично обмеженої лексики в українських перекладах творів Д. Масловської*

5. Перелік графічного матеріалу: _____
_____
_____

6. Консультанти розділів роботи

| Розділ | Прізвище, ініціали та посада консультанта | Підпис, дата | |
|---|---|---|---|
| | | Завдання видав | Завдання прийняв |
| *1* | *Мацегора І.Л., доцент* | 01.05.2023 р. | 01.05.2023 р. |
| *2* | *Мацегора І.Л., доцент* | 01.08.2023 р. | 01.08.2023 р. |
| *3* | *Мацегора І.Л., доцент* | 01.09.2023 р. | 01.09.2023 р. |
| *Вступ, висновки* | *Мацегора І.Л., доцент* | 01.10.2023 р. | 01.10.2023 р. |

7. Дата видачі завдання *01.05.2023 р.*

## КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

| № з/п | Назва етапів написання кваліфікаційної роботи | Строк виконання етапів роботи | Примітка |
|---|---|---|---|
| *1* | *Збір та систематизація матеріалу* | *травень 2023 р* | *виконано* |
| *2* | *Аналіз наукової літератури* | *Травень 2023 р* | *виконано* |
| *3* | *Вступ* | *Червень 2023 р.* | *виконано* |
| *4* | *Розділ 1. Стилістично обмежена лексика як об'єкт лінгвістичного дослідження* | *Липень 2023 р.* | *виконано* |
| *5* | *Розділ 2. Драматургічний текст у перекладознавчому дискурсі* | *Серпень 2023 р.* | *виконано* |
| *6* | *Розділ 3. Функційно-естетична роль стилістично обмеженої лексики в українських перекладах творів Д. Масловської* | *Вересень 2023 р.* | *виконано* |
| *7* | *Висновки* | *Жовтень 2023 р.* | *виконано* |
| *8* | *Експертиза роботи, нормоконтроль* | *Листопад 2023 р.* | *виконано* |
| *9* | *Захист кваліфікаційної роботи* | *Грудень 2023 р.* | *виконано* |

**Студент** _____ Кричмар А. І**.**

**Керівник роботи**_____ Мацегора І.Л.

**Нормоконтроль пройдено.**
Нормоконтролер _____ _ Мацегора І.Л._

## РЕФЕРАТ

Текст кваліфікаційної роботи магістра 42 с., опрацьовано 40 джерел

**ОБ'ЄКТ ДОСЛІДЖЕННЯ** – українські переклади драматичних творів Дороти Масловської.

**ПРЕДМЕТ ДОСЛІДЖЕННЯ** – стилістично обмежена лексика в оригіналах та українських перекладах драматичних творів Дороти Масловської.

**МЕТА ДОСЛІДЖЕННЯ** комплексний аналіз тематичних груп та семантичних особливостей використання стилістично обмеженої лексики оригіналах та українських перекладах драматичних творів Дороти Масловської.

Для досягнення поставленої мети передбачено вирішення таких **ЗАВДАНЬ**

- розкрити зміст поняття «стилістично маркована лексика»;
- виявити корпус лексем, які належать до стилістично обмеженої лексики в текстах драматургії Дороти Масловської
- визначити роль маркованої лексики у розкритті задумів та ідей письменниці;
- скласифікувати хронологічно марковану лексику у перекладі творів Д. Масловської «Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną» та «Między nami dobrze jest».
- проаналізувати методи перекладу стилістично обмеженої лексики з польської на українську мову.

**МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ** — описовий, метод аналізу, метод зіставний метод.

**НАУКОВА НОВИЗНА** дослідження полягає в порівняльному аналізі стилістично обмеженої лексики в оригіналі та перекладах драматургії Дороти Масловської.

**СФЕРА ЗАСТОСУВАННЯ** теоретичне і практичне використання матеріалів і висновків роботи під час дослідження та аналізу стилістично обмеженої лексики в перекладах з польської на українську мову.

СТИЛІСТИЧНО ОБМЕЖЕНА ЛЕКСИКА, ДРАМАТУРГІЯ, ЖАРГОНІЗМ, АРХАЇЗМ, ІСТОРИЗМ,

## ABSTRACT

The text of the master's thesis is 64 pages, processed from 40 sources

OBJECT OF RESEARCH - Ukrainian translations of dramatic works by Dorota Maslovska.

THE SUBJECT OF THE RESEARCH is stylistically limited vocabulary in the originals and Ukrainian translations of Dorota Maslovska's dramatic works.

THE PURPOSE OF THE RESEARCH is a comprehensive analysis of thematic groups and semantic features of the use of stylistically limited vocabulary in the originals and Ukrainian translations of Dorota Maslovska's dramatic works. In order to achieve the set goal, it is envisaged to solve the following TASKS

– reveal the meaning of the concept of "stylistically marked vocabulary";

– to identify the corpus of lexemes that belong to the stylistically limited vocabulary in the texts of Dorota Maslovska's drama

– determine the role of marked vocabulary in revealing the thoughts and ideas of the writer;

– to classify the chronologically marked vocabulary in the translation of the works of D. Maslovska "Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną" and "Między nami dobrze jest".

– analyze methods of translating stylistically limited vocabulary from Polish to Ukrainian.

RESEARCH METHODS – descriptive, analysis method, comparative method.

SCIENTIFIC NOVELTY of the study consists in the comparative analysis of stylistically limited vocabulary in the original and translations of Dorota Maslovska's drama.

SCOPE theoretical and practical use of materials and work conclusions during research and analysis of stylistically limited vocabulary in translations from Polish to Ukrainian.

STYLISTICALLY LIMITED VOCABULARY, DRAMATURGY, JARGONISM, ARCHAISM, HISTORISM

**ЗМІСТ**


ВСТУП ……. 7

РОЗДІЛ 1
СТИЛІСТИЧНО ОБМЕЖЕНА ЛЕКСИКА ЯК ОБЄКТ ЛІНГВІСТИЧНОГО ДОСЛІДЖЕННЯ …… 9

1.1. Принципи класифікації стилістично маркованої лексики …….. 9

1.2. Особливості використання стилістично маркованої лексики у драматичних творах 25

РОЗДІЛ 2
ДРАМАТУРГІЧНИЙ ТЕКСТ У ПЕРЕКЛАДОЗНАВЧОМУ ДИСКУРСІ…… 32

2.1. Лінгвостилістичні параметри текстів драматичного жанру ……. 32

2.2. Перекладацькі тактики у перекладі драматичних творів……. 37

РОЗДІЛ 3
ФУНКЦІЙНО-ЕСТЕТИЧНА РОЛЬ СТИЛІСТИЧНО ОБМЕЖЕНОЇ ЛЕКСИКИ В УКРАЇНСЬКИХ ПЕРЕКЛАДАХ ТВОРІВ Д.МАСЛОВСЬКОЇ……
46

3.1. Мовні особливості драматичних текстів тексту Д. Масловської … 46

3.2. Стилістично маркована лексика як елемент мовної системи перекладів драматургії Д. Масловської …….. 50

3.3. Просторічна і знижена лексика як засіб художнього відтворення у перекладах творів Д. Масловської …… 55

ВИСНОВКИ ……. 58

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ …… 61

# ВСТУП

Антропоцентричний підхід до вивчення мовних явищ сприяє все більшому зацікавленню мовою, у якій відтворено ментальність нації, відомості про трудову діяльність, побут, ціннісні орієнтири народу та духовні набутки, отримані від попередніх поколінь.

У сучасному українському перекладознавсті та мовознавстві ведуться активні дослідження, спрямовані на розв'язання багатьох проблем лексикології, зокрема, використання стилістично маркованої лексики, проблеми її відтворення у перекладі художнього тексту та використання у цікавили і цікавлять багатьох мовознавців, зокрема І. Корунець [17], М. Лановик [20] та ін.

Художній переклад є важливим чинником як розвитку суспільно-естетичної свідомості певного народу, так і його взаємодії з літературою та культурою інших країн. Цей процес збагачує нації не тільки знаннями та досвідом один одного, але й мистецькими поглядами, особливостями світосприйняття. Ефективна взаємодія та взаєморозвиток культур стають можливими лише за наявності адекватних перекладів художніх творів, що, як показує історія перекладознавства, зробити не так вже й легко.

Переклад художніх творів є складним процесом, який потребує не тільки знання мови оригіналу та перекладу, культури обох народів, але також і проникнення у сутність твору, заглиблення в його ідею, проблематику та характери персонажів, розуміння авторської ідеї, того, що автор прагнув донести до читачів. А надто це стосується перекладу драматичних творів, які створюються не тільки для читання, але й для постановки на сцені

**Актуальність роботи** обумовлюється тим, що проблеми перекладу художніх текстів завжди були найскладнішим типом відтворення знаків однієї мови іншої мовою. Переклад художньої літератури ускладнюється тим, що в текстах використовуються одиниці та засоби всіх стилів і при перекладі потрібно знайти такі еквіваленти, які дозволять зберегти змістовну,

семантичну, стилістичну і функціонально-комунікативну інформація, що міститься в тексті оригіналу. Переклад стилістично обмеженої лексики представляє особливі труднощі і вимагає окремого підходу.

**Об'єкт дослідження** українські переклади драматичних творів Дороти Масловської.

**Предмет дослідження** – стилістично обмежена лексика в оригіналах та українських перекладах драматичних творів Дороти Масловської.

**Мета** роботи комплексний аналіз тематичних груп та семантичних особливостей використання стилістично обмеженої лексики оригіналах та українських перекладах драматичних творів Дороти Масловської.

Для досягнення зазначеної мети розв'язували такі **завдання**:

- розкрити зміст поняття «стилістично маркована лексика»;
- виявити корпус лексем, які належать до стилістично обмеженої лексики в текстах драматургії Дороти Масловської
- визначити роль маркованої лексики у розкритті задумів та ідей письменниці;
- скласифікувати хронологічно марковану лексику у перекладі творів Д. Масловської «Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną» та «Między nami dobrze jest».
- проаналізувати методи перекладу стилістично обмеженої лексики з польської на українську мову.

**Теоретичне і практичне значення** використання матеріалів і висновків роботи під час дослідження та аналізу стилістично обмеженої лексики в перекладах з польської на українську мову

**Основні методи дослідження**: описовий, метод аналізу, метод зіставний метод.

**Структура роботи**. Робота складається зі вступу, трьох розділів, загальних висновків, списку використаної літератури .

# РОЗДІЛ 1
# СТИЛІСТИЧНО ОБМЕЖЕНА ЛЕКСИКА ЯК ОБЄКТ ЛІНГВІСТИЧНОГО ДОСЛІДЖЕННЯ

## 1.1 Принципи класифікації стилістично маркованої лексики

Проблеми художнього перекладу є широким полем досліджень для компаративістів. Як відомо, основною функцією перекладу визнано сприяння встановленню та розвитку міжлітературних та міжкультурних комунікацій. Саме активну участь обох дисциплін – порівняльного літературознавства та перекладознавства – у процесі взаємодії літератур є найважливішою межею зіткнення.

Сучасні вчені вважають, що перекладацька діяльність означає як взаємодія двох мов, а й контакт між двома культурами. Зазначається, що різні культури завжди впливали одна на одну. Знайомство з культурними досягненнями інших народів значною мірою впливало на культури, стимулювало їх літературний розвиток. У цьому етапі переклад грав найважливішу роль посередника у таких контактах. Таку думку висловлює болгарський теоретик перекладу А. Лілова: «Переклад є потужний і постійно діючий чинник, з допомогою якого відбувається широкий обмін духовними цінностями, виникає творче взаємодія між національними культурами» [цит. за: 24, с. 144].

Хоча більшість теоретиків перекладу бачать тісний зв'язок цієї науки з лінгвістикою і семіотикою [13; 14], все ж таки їх твердження про те, що переклад – це акт міжкультурної комунікації, що підтверджує тезу про безперечну близькість компаративістики та перекладознавства.

Теоретик перекладу В. Коптілов стверджує, що «теорія перекладу зародилася і у своїй початковій фазі розвивалася як емпіричний порівняльний метод на ґрунті традиційної літературної компаративістики» [17, с. 33].

«Суперечка про статус теорії перекладу – чи є вона компаративістською чи ні, – вважає вчений, – виявився абсолютно безплідним, оскільки вже сама практика включає теорію переведення в компаративістику» [17, с. 33].

Румунський літературознавець Д. Діма виступає за включення перекладу до системи теорії літературної компаративістики: «будь-яка скільки-небудь ґрунтовна систематична робота порівняльного характеру включає і розгляд перекладу, хоча нерідко досить спрощене і прямолінійне. Подібні спрощення здебільшого викликаються як відсутністю єдності поглядів на питання конкретної методики аналізу, так і не менш дискусійністю, різноплановістю включення перекладу в систему літературної компаративістики, визначенням його місця в ієрархії міжлітературних зв'язків» [13, с. 132]. Учений також вважає, що переклад, який часто називають одним із «посильних компаративізму», є безпосереднім об'єктом вивчення компаративістики [13, с. 138].

З цією тезою погоджується і В.М. Комісаров, який пише: «Переклад – це досить дивний вид діяльності, коли внаслідок читання іноземного тексту створюється інший текст, дублікат першого тексту. Продовження читання породжує письмовий текст, який подібний до в'язня з боку різних вимог: з одного боку, необхідна повага до тексту-оригіналу, тексту-джерела, з іншого – неминуче виробництво іншого, перекладного, новоствореного тексту. Перекладний текст є деякою утопією, яка зовсім не адекватна тексту-джерелу і абсолютно не аналогічна текстам, безпосередньо написаним перекладною мовою. Перекладна діяльність призводить до трансформації перекладного тексту на своєрідний інтертекст» [ цит. за: 17, с. 178].

Сучасні вчені вважають переклад однією з найважливіших форм зв'язків різномовних літератур. Л. В. Коломієць виділяє безпосередні зв'язки з чужою літературою «у її власному вигляді» та опосередковані – у формі перекладу.

Причому переклад, на думку авторки, є вже частиною перекладацької літератури, «літературний твір починає жити вже незалежно від своєї початкової мовної форми» [16, с. 43]. Г. Гачечіладзе також відносить до галузі

компаративістики та конкретні зв'язки (переклад, наслідування, запозичення) та типологічні сходження [5, с. 71].

Спільність порівняльного літературознавства з теорією перекладу полягає також у тому, що головним методом, поширеним у перекладознавстві, є порівняльний аналіз перекладу чи перекладів з оригіналом, самих перекладів один з одним.

Таким чином, переклад є об'єктом дослідження порівняльного літературознавства не тільки тому, що будь-який переклад має бути порівняний з оригінальним твором на всіх рівнях (а зіставлення неможливе без порівняльного аналізу), а й тому, що перекладні твори як одна з форм літературних зв'язків різних народів є невід'ємною частиною світового літературного процесу.

## 1.1 Художній текст та його переклади як предмет порівняльного аналізу

Переклад художньої літератури посідає особливе місце у ієрархії перекладів. Це пов'язано з тим, що художній текст має певні особливості, що відрізняють його від інших видів літературної творчості. Поряд із надзвичайною смисловою ємністю, національним та історичним забарвленням, індивідуальним творчим стилем письменника, своєрідність авторської манери полягає не тільки в індивідуальному підході до відображення світу за допомогою художніх образів, а й у виборі та поєднанні засобів створення самих образів.

Вочевидь, що у перекладі словесно-художнього твору, неможливо обмежуватися лише передачею інформації, як це має місце у разі перекладу науково-технічної літератури. Однак при міжмовних перетвореннях неминучі смислові втрати, через які текст перекладу не може стати абсолютним еквівалентом оригіналу. Крім того, як зазначає А. Найда, «передача індивідуально-стилістичних та художніх особливостей оригіналу також, як

правило, становить непереборні труднощі. Отримані в результаті художнього перекладу «еквіваленти» оригіналу не можна вважати перекладами у власному розумінні» [27, с. 10]. Вони являють собою нехай більш менш вдалі, але все ж таки варіації на цю тему, виконані перекладачами, що знаходяться щодо суперництва з автором оригіналу.

У перекладознавстві є ціла низка цінних спостережень та узагальнень, встановлені категорії цієї наукової галузі. Так, зроблено спробу визначення поняття адекватності перекладу, яке називають «повноцінністю», маючи на увазі при цьому «вичерпну передачу змістового оригіналу та повноцінну функціонально-стилістичну відповідність йому» [39, с. 7]. Уточнюючи питання перекладності, вчені виходять із того, що «кожна високорозвинена мова є засобом досить могутнім для того, щоб передати зміст, виражений іншою мовою, у його єдності з формою» [37].

Найважливішим досягненням перекладознавства стала розробка концепції функціональної подібності. Вона виникла із прагнення довести принципову можливість перекладу тексту з однієї мови іншою. Відповідно до цієї концепції, яка ґрунтується на розумінні мови не як форми, а як функції, вивчаються інформаційна та стилістична функції тих чи інших мовних елементів оригіналу та встановлюється, які мовні засоби здатні виконати ті самі функції у перекладі.

У поняття функціональної подібності вкладається такий зміст: «Ми не наполягатимемо на ідентичності того, що отримує читач перекладу, з тим, що отримує читач оригіналу, а вимагатимемо, щоб переклад і оригінал виконували одну й ту саму функцію в системі культурно- історичних зв'язків читача оригіналу та перекладу; ми виходитимемо з необхідності підпорядковувати приватне цілому відповідно до вимог функціональної подоби або типізації» [цит. за: 28, с. 30].

Нині теоретично художнього перекладу чітко розмежовуються дві тенденції: літературознавча і лінгвістична. Літературознавча тенденція представлена роботами М.В. Алімової [1], Г.Р. Гачечіладзе [5], О.Б. Тетеріною

[38]. Ці автори стверджували необхідність літературознавчого підходу перекладу, обмежуючи значення лінгвістичного аспекту. Прибічники цього напряму пропонували концентрувати увагу до передачі «образів» оригіналу, дивилися на переклад як у творчий процес, надаючи велике значення особистості перекладача.

Підхід представників літературознавчої теорії перекладу характеризується схильністю до описовості. Будучи частиною порівняльного літературознавства, цей напрямок використовує всі його методи та прийоми з тією різницею, що матеріалом дослідження в даному випадку стають перекладні тексти. Нині літературознавча школа розширила сприйняття перекладу. Останнім десятиліттям у роботах Ф.А.Боцієвої [3], Ю.А. Янченко [42], переклад став розумітися як спосіб взаємодії літератур і культур різних епох і народностей, а й як можливість глибше поринути у суть оригіналу. Наприклад, було визнано, різні переклади одного й того самого тексту роблять істотний внесок у розуміння як усього тексту, так і його окремих частин, до одиниць лексичного рівня.

Таке розуміння перекладу відбито у дослідженнях Л. Т. Калабєкової [14]. Переклади одного твору розглядаються в сукупності як цілісний філологічний об'єкт. Л. Т Калабєкова виходить з того, що об'єктивне відображення оригіналу (особливо якщо цей класичний твір, що володіє культурно-історичною та філологічною цінністю) досягається найчастіше через ряд перекладів, які доповнюють один одного, розкривають різні аспекти першотвору. У тому випадку, коли твір класики нараховує значну кількість перекладів, розгляд цього твору у широкому філологічному «контексті» наявних «транспозицій» відкриває нові перспективи у вивченні художньої літератури, а також у практиці перекладу.

Незважаючи на всю різноманітність перекладів, вони існують незалежно один від одного: вони пов'язані між собою оригіналом і являють собою як би варіації на одну тему. Це дозволяє розглядати їх як цілісний філологічний об'єкт. І навіть зрозуміти, чому ці переклади є настільки різними, можна тільки,

якщо вивчати їх сукупно, як своєрідний філологічний матеріал, який досі в такому плані не досліджувався.

Критерії оцінки перекладу: збереження художніх образів, ідеї оригіналу; передача співвідношення, пропорцій оригіналу на образному рівні; тенденція до точності чи вільності перекладу оригіналу на мову перекладача; збереження авторської позиції, перебігу авторських почуттів; співвідношення перекладу та оригіналу на стилістичному рівні; збереження багатозначності оригіналу, його підтексту; культурно-історична обумовленість перекладу. Порівняння перекладів створює уявлення про об'ємний текст: кожен переклад розкриває якусь межу оригіналу, призводить до збагачення смислів; допомагає встановити емоційно-концепційну домінанту твору; сприяє визначенню тих чи інших "втрат і здобутків" у створенні автором-перекладачем свого тексту; призводить до розвитку у читачів стилістичної чуйності, до формування художнього слуху та смаку, необхідного для розвитку гармонійної та сприйнятливої особистості; допомагає увійти в інший культурний простір, уважно і дбайливо осягаючи його особливості; глибоко осягнути художній світ автора, тонше та вірніше інтерпретувати літературний твір; служить перевіркою міцності та глибини концепції оригіналу.

За допомогою прийому порівняння перекладів можна чітко усвідомлювати функції образу тексту, завдяки перетворенню, зникненню чи збереженню образу перекладі; відбувається установка на аналіз та подальше спілкування з текстом.

Множинність перекладів, можливість зіставлення та вибору є важливими умовами способу порівняння перекладів, оскільки забезпечують ефективність літературного розвитку загалом. Існує безліч спірних та проблемних моментів у порівнянні перекладів, пов'язаних з особливостями структур різних мов. Перспективу розвитку проблеми художнього перекладу бачимо у знаходженні специфіки перекладу, його характеру, передачі тональності мови оригіналу; у збагаченні можливостей мови перекладу, у розсуванні її кордонів, у визначенні співвідношення мови оригіналу та мови

перекладу та у виявленні всіх можливих критеріїв оцінки художнього перекладу; а також у подальшій розробці прийому порівняння перекладів.

Художній переклад – засіб та форма взаємодії національних літератур, свідчення єдиного світового літературного та культурного процесу. Усвідомлення рідної культури та її цінності часто найбільш природним та безпосереднім чином приходить через зіставлення з іншою культурою. Існування у межах рідної мови, літератури, культури може призвести до вузькості мислення, зрештою до нерозуміння і неприйняття чужого, чужорідного. Зіставлення перекладів є засіб входження до іншого культурного простору, уважне і дбайливе розуміння його особливостей. В даний час в усьому світі надзвичайно великий інтерес до проблем взаємодії культур та міжкультурного спілкування, все гостріше усвідомлюється необхідність пошуку шляхів взаєморозуміння у світовому співтоваристві.

# РОЗДІЛ 2
# ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ ЛЕКСИЧНИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ У ПЕРЕКЛАДАХ РОМАНА С.ЛЕМА «СОЛЯРІС»

## 2.1 Специфіка передачі полісемантичних слів

З проблемою зв'язку між аналізом тексту, його інтерпретацією та його адекватним перекладом іншою мовою стикаються як лінгвісти та літературознавці, так і вчені, які займаються теорією та практикою перекладу. Основним аспектом розгляду останніх є питання про необхідність аналізу тексту джерела при перекладі його на мову, відмінну від мови оригіналу, і можливість подання подібного аналізу як алгоритму дій перекладача. У зв'язку з цим порушується питання про розуміння тексту перекладачем як основний крок до адекватного перекладу. Наголошуючи на важливості аналізу тексту на семантичному, синтаксичному та прагматичному рівні, Т.В. Новікова підкреслює інтерпретацію тексту як основу його адекватного перекладу. Інтерпретація тексту, на думку Т. Новікової, не піддається формалізації і є його розумінням не тільки на мовному рівні, але на рівні образів і смислів: «Особливістю мовного мистецтва є переклад «внутрішніх образів», «внутрішнього мовлення» та «ігри символів» у мовні конфігурації» [31, с. 150].

Намагаючись аналітично мінімізувати суб'єктивне розуміння тексту, перекладач стикається з проблемою передачі його змісту. Ця проблема є актуальною як для більш менш складних спеціальних, так і для літературних текстів. Понад те, як зазначає В. А. Розумовська, «аналіз тексту у його схематичній формі не прояснює сенсу тексту, лише експлікує вже зрозуміле у ньому. Перекладач змушений будувати гіпотези щодо тексту, що перекладається, з одного боку, і пропонованого перекладу в середовищі цільової мови, з іншого. "Ми починаємо інтерпретувати тоді, коли ми стикаємося з неможливістю зрозуміти" [35, с. 170]. Не заперечуючи важливості аналізу тексту, дослідник говорить про взаємодоповнюваність

аналізу та інтерпретації тексту, підкреслюючи при цьому значення «внутрішньої реальності» перекладача [35, с. 171].

Завданням цього підрозділу є визначити, наскільки інтерпретація перекладачем вихідного тексту, його вибір тих чи інших значень у разі перекладу полісемантичних слів визначають інтерпретацію кінцевого тексту читачем. Вважаємо за необхідне продемонструвати, що «внутрішня реальність» перекладача є значним чинником перекладу.

За винятком встановлення на багатозначність, у мовній грі слова потенційно є полісемами. Контекст визначає значення слова, тобто. "моносемантизує" його [36, с. 215]. При перекладі полісемантичних слів і особливо при підборі адекватного їх перекладу перекладачеві рекомендується виходити насамперед із контексту та ситуації їх вживання, а також з характеру тексту, цільової його спрямованості та стилістичної особливості [33, с. 111]. Такий підхід є особливо актуальним у разі багатозначного комунікативного акту, що становить проблеми при перекладі [33, с. 134]. У цьому випадку інтерпретація тексту за допомогою контексту є ключем до правильного перекладу змісту того, що відбувається. Очевидно, що ця інтерпретація пов'язана з інтерпретацією перекладачем всього тексту, а також його розумінням структури відносин як між окремими сюжетними лініями, так і між окремими протагоністами. Розглянемо це конкретних прикладах варіантів перекладу сцени зустрічі Кріса з Гері.

*Втомлений незрозумілими подіями на Станції, Кріс засинає у своїй каюті, а прокинувшись, бачить його дружину Гері, яка наклала на себе руки, як живу.* “*– Skąd się tu wzięłaś? - spytalem. – Nie wiem – powiedziala – czy to źle? [...] To byla zupelnie inna Harey: tama nie narzucala się* [43, с.58]

*Nigdy. – Dziecko, to niemożliwe... [...] – Polecimy?... ale ty także? – dopytywala się, kiedy oboje juz ubrani, opuszczaliśmy pokój. [...] kiedy kontrolki zapalili się po wlaczeniu glównego obwodu, wylatlem z ciasnego wnętrza i wskazalem je Harey , która stala u drabinki. Wejdż do środka. – A ty? - Wejdę za tobą. Muszę zamknąć za nami klape” [49, с. 67-76]. «– Как ты сюда попала? –*

*спросил я. – Не знаю, – сказала вона. – Ти не радий? [...] це була зовсім інша Гері: та в таких випадках ніколи не наполягала. Ніколи. – Маленька моя, це неможливо... [...] – Ми полетимо? Разом? – допитувалася вона, коли ми вже одягнені виходили з кімнати. [...] коли запалилися контрольні лампочки, я виліз із тісного відсіку й звернувся до Гері, яка стояла у трапу: – Заходь – А ти? – Я увійду за тобою. Мені треба зачинити люк*»» [23, с. 51-52]. Ми хотіли б зупинитися тільки на виділених місцях, переведених перекладачем або виключно з контексту речення, або взагалі не перекладених.

До першої прикладу відноситься переклад питання "*czy to źle?",* що буквально перекладається як «*це погано*?» Гері не знає, як вона потрапила в каюту Кріса і запитує, чи це погано, що вона цього не знає. Це питання відкриває тему хвороби Гері, яку ми зустрічаємо у сцені її реакції на нетривалу відсутність Кріса в експліцитній формі: «*Крісе, можливо у мене епілепсія*?» [22, с. 86]. Саме хворобою Кріс пояснюватиме самогубство Гері, і це дасть йому можливість примиритися з ним. Вочевидь, що з перекладі питання перекладач грунтувався, передусім, своєму розумінні структури відносин між Гері і Крісом.Фраза "*Ти не радий*?" показує перекіс у відносинах між протагоністами: Гері любить Кріса, а він не хоче її бачити, - а також підкреслює підозрілість Гері та її невпевненість у почуттях Кріса, що спотворює комплексну структуру відносин між обома протагоністами і веде до нерозуміння як розпачу Кріса після зникнення Гері і його рішення залишитися на Станції.

Подібний переклад є відображенням виключно інтерпретації перекладачем самогубства Гері та подальшої спроби Кріса її позбутися, що, у свою чергу, внаслідок складності та неоднозначності почуттів Кріса, веде не тільки до спрощення його образу, але до руйнування структури образу: з розщепленої особистості виходить особистість, однозначна у своїх оцінках та бажаннях. І тут контекст повністю витісняє текст і веде до невиправданої інтерпретації твори.

Наступний приклад пропонує переклад слова “*dziecko*”, що буквально означає «*дитинка*». Перекладач, передаючи слово як «*моя маленька*», надає насамперед емоційного забарвлення сказаному. При цьому значення слова відіграє тут не меншу роль, воно буде багато разів повторюватися у романі, зокрема, як спростування Гері – «*я не дитина*». Як правильний варіант перекладач змушений взяти в цьому випадку «*я не маленька*». Різниця семантичних полів, що відкриваються словом «*дитина*» і «*маленька*», очевидна: у разі дитини йдеться, перш за все, про незрілість Гері, у разі «*маленької*» – про її маленький зріст і вже, по-друге, про її можливу наївність. Таким чином, мовна гра втрачає свій зміст, що живиться насамперед полівалентністю слова «*дитина*» та її семантичним полем. Ще один приклад – це приклад зміни суб'єкта та виключення займенника. В оригіналі Гері наприкінці описуваної сцени запитує: “*Polecimy?... ale ty także*?” ("*Полетимо? І ти також*?") З цієї фрази випливає, що вона сумнівається, що Кріс полетить з нею і припускає, що він хоче залишитися, відправивши її одну. Щоб розсіяти її підозри, Кріс в останній фразі цитати підтверджує: "*Musze zamknąć za nami klape*" («*Я повинен зачинити за нами дверi*»). Це останнє «*нами*» і є тим імпульсом, який повністю приспав пильність Гері і спонукав її увійти всередину капсули.

Перекладаючи в першому випадку фразу як «*Ми полетімо разом*?», перекладач на передній план виводить надію Гері, а не її передчуття, і, опускаючи в останній фразі «нами», робить вчинок Гері, а саме занурення в капсулу без Кріса, якого вона, за її словами, «*має завжди бачити*», незрозумілим. Таким чином, з Гері, яка щось передчуває є та підозрює з'являється наївна Гері, що у поєднанні з уже цитованими «*маленька*» і «*ти не радий*» повністю спотворює образ головної героїні, спрощуючи його до наївної маленької дівчинки, яка нічого не підозрює і сумнівається в коханні Кріса.

Вибір певних значень слова вже є інтерпретацією тексту, тим більше якщо при перекладі йдеться не про вибір значень, а пошук еквівалентів, що визначається виключно контекстом і його інтерпретацією перекладачем. Але

хотілося б помітити, що значення полісемантичного слова визначається контекстом, але з виключається ним і, отже, залишається єдиним пробним каменем вдалого перекладу. Погоджуючись із наведеним вище висловлюванням необхідність інтерпретації тексту, хочеться підкреслити таку ж необхідність його аналізу. Поверхневий аналіз тексту чи превалювання інтерпретації над аналізом веде немає багатомірності сенсу, а його спотворення, що засвідчили наведені приклади.

### 2.2 Характер передачі колористичної лексики в перекладах роману

Роман С. Лема «Соляріс» як репрезентативний текст культури відрізняє особлива символіка кольору, що відображає насамперед лінгвокультурні характеристики. Проте аналіз кольоропоетики лише з лінгвістичних позицій не повною мірою задовольняє сучасну парадигму, що синтезує мальовничий, літературознавчий, лінгвістичний та герменевтичний аналізи. Безумовно, у кожній лінгвокультурній традиції палітра кольорів має глибоко символічну природу. «Кольорове, вербально опосередковане мислення є так само складне явище як і мислення образами, а залучення їх у сферу семантизуючого тексту породження ускладнює внутрішній зміст тексту. Зазвичай іманентне уявлення світу в художньому тексті формує, поряд з емотивним фоном, фон когнітивний» [18, с. 123]. Кольоровий образ найчастіше має не тільки емоційно-образний, а й логіко-раціональний зміст, саме цей аспект внутрішнього змісту, представлений у перекладі, потребує особливо пильного розгляду.

Без аналізу імпліцитних смислів, закладених у кольоро- та світлопозначеннях, немає можливості повністю усвідомити внутрішню єдність тексту та особливої реальності, представленої в ньому, побачити глибинні структури та особливості світорозуміння перекладача, його когнітивної системи, що визначають вибіркові переваги у виразних засобах мови.

Головним принципом перекладу кольоропоетики та розгортання нового символічного змісту в перекладі стає двополярність та контраст особистісної перекладацької свідомості та індивідуально-авторської. Перекладацьке мистецтво може бути представлене у вигляді такого процесу: художній твір впливає на перекладача, який, зі свого боку, виявляє щодо нього певне емоційне ставлення; внаслідок взаємодії цих факторів – об'єктивного та суб'єктивного – у свідомості перекладача оформлюється те чи інше сприйняття цього твору, відповідно до якого і створюється переклад. Отже, щодо дійсності, відображеної в оригіналі, переклад є вторинним, умовним відображенням, але щодо художньої дійсності оригіналу він первинний як відображення останньої, втілення її в художніх образах, тому його творчий характер не підлягає сумніву, і для створення художнього перекладу необхідний той ж творчий метод, обов'язковий у процесі оригінальної творчості.

Використання кольору, як зазначає А. Маріно, «обумовлене потребою психоініціації, асоціації та алюзивних практик, подібним чином продуцент тексту може сформувати у реципієнта необхідний психоемоційний стан та спрогнозувати сприйняття всіх видів інформації. Найчастіше базисом цих практик служать усунення логіки в семантиці, полісемантичність, амбівалентність символізму кольоро- та світлопозначень, специфіка психічного впливу кольору та його вербального позначення на формування емоційно-когнітивного настрою реципієнта» [26, с. 221]. Саме складні колірні номінативні конструкції з глибинною психоініціацією є основною складовою багатьох репрезентативних текстів культури, які враховують попередній досвід поводження з кольорово-світловою вербалізацією, як у художньому, так і в побутовому мовотворчому узусі.

Роман С. Лема «Соляріс» як репрезентативний художній текст не може віддавати переваги простим первинним номінаціям, кольорові та світлові позначення у досліджуваних нами перекладах представлені трансформованими конструкціями, заснованими на принципах метафоризації та асоціацій. Наприклад, фрагмент перекладу Д. Андрухіва «*Вже було видне,*

*що воно намальоване на подовженому, китоподібному сріблясто-блискучому корпусі з виступами по боках голок радарних установок, з рядами більш темних віконних прорізів, що цей металевий гігант не лежить на поверхні планети, а висить над нею, волокча по чорнильно-чорном тлу свою тінь – еліптична пляма ще більш глибокої чорності. Одночасно я помітив затягнуті фіолетовим серпанком хвилі, що ліниво перекочуються океаном. Згодом хмари пішли високо нагору, охоплені по краях сліпучим пурпуром, небо між ними було далеке й пласке, буро-жовтогаряче. В оглядовому вікні заіскрився ртутним блиском до самого димного обрію океан* » [22, с. 28]. Порівняємо передачу кольорів у перекладі В. Перельман: «*уже можна було розрізнити, що вона намальована на довгастому, схожому на кита, сріблястому корпусі з виступаючими з боків голками радарних установок, з рядами темних ілюмінаторів. «Кит» не спочивав на поверхні планети, а висів над нею, відкидаючи на чорнильне-чорне тло тінь – більш темна пляма у формі еліпса. Одночасно я розглянув фіолетові борозни Океану, вони ледве помітно ворушилися. Раптово хмари, сліпуче пурпурні по краях, піднялися високо нагору; небо між ними, далеке й пласке, було буро-жовтогарячим*» [23, с.23]. Проаналізовані колірні позначення у перекладах представлені на більш узагальненому асоціативному рівні.

При перекладі позначень кольору виникають певні труднощі, іманентно завуальованим є вичленування колірної домінанти художнього твору, кольорова палітра проступає не настільки чітко і семантичне поле кольору не позначено чіткими межами, переважна більшість вторинних номінацій кольору/світла не тільки допускає, але сферу рефлексії як зорові, а й нематеріальні асоціації запаху, смаку, тактильних відчуттів тощо. Наприклад, фрагмент перекладу Д. Андрухіва: «*Під помаранчевим небом сонця, що остигало, Океан — чорнильний з кривавими відблисками — майже завжди покривала брудно-рожева імла, в ній зливалися небосхил, хмари і хвилі. Тепер усе зникло. Навіть крізь рожеву тканину світло нагадувало промені потужної кварцової лампи. Засмага на моїх руках виглядала майже сірою. Кімната*

*змінилася: предмети червоного кольору стали блякло-коричневими, як сира печінка, а білий, зелений і жовтий кольори такими різкими, ніби випромінювали власне ся*» [22, с. 40]. У перекладі В. Перельман: «*Під помаранчевим небом сонця, що остигає, чорнильний океан з кривавими відблисками майже завжди покривала брудно-рожева імла, яка об'єднувала в одне ціле хмари і хвилі. Тепер це все зникло. Навіть профільтроване рожевою тканиною фіранки світло палало, як пальник потужної кварцової лампи. Засмага моїх рук здавалася в ньому майже сірою. Вся кімната змінилася, все, що мало червоний відтінок, побронзовіло і поблякло, всі білі, зелені, жовті предмети, навпаки, стали різкішими і, здавалося, випромінювали власне світло*» [23, с. 28]. Передача перекладачем відмінностей у відтінках кольорів залежить тільки від просторово-часового становища кольорового об'єкта в зоровому полі спостерігача, а й від індивідуального рефлексивного досвіду автора перекладу.

Кольорова гама у перекладі Д. Андрухіва народжує подвійність простору та переживань. Аналізуючи кольорово-світловий устрій перекладу, В. Перельман, можна дійти висновку, що різнорівневі кольорові домінанти репрезентуються і в кількісному параметрі семантизації, і символічному. Наприклад, у перекладі В. Перельман: «*Оглядову щілину заливало руде світло*» [23, с. 22]. У перекладі Д. Андрухіва: «*Оглядове вікно наповнювало червоне світло*»[22, с. 6]. Варіант кольору Д. Андрухіва: «*Зелений контур покажчика розмазався*» [22, с. 6]. У перекладі Перельман: «*Світло-зелений контур табло розплився»* [23, с. 22]. Там же: «*Я помітив на посіченому брудно-ліловими та чорнуватими смугами фоні планети маленький квадрат, на якому в шаховому порядку виступали білі та зелені крапки – орієнтир Станції»* [23, с. 23]. Цей же фрагмент у перекладі Д. Андрухіва: «*На поверхні планети, що встає стіною, посіченою брудно-ліловими і бурими смугами, я побачив біло-зелені шахі квадратики – розпізнавальний знак станції»* [23, с. 7]. Там же: *«Внизу безмовно перекочувалися бурі пагорби хвиль»* [21, с. 9]. У перекладі В. Перельман: «*Унизу, безшумно перекочуючись, чорніли гребені хвиль*» [23, с. 24].

У перекладі Д. Андрухіва: «*Пластівці слизової піни кольору крові збиралися у провалах між хвилями*» [22, с. 12]. У перекладі В.Перельман: «*Пластівці слизової криваво-червоної піни накопичувалися між хвилями*» [23, с. 26]. При розгортанні якісного параметра семантизації ми вбачаємо смислову домінанту кольоропису навіть за мінімального кількісного розгортання лексичного поля, у разі вирішальна роль надається сильним позиціям тексту, репрезентації колірного забарвлення композиційно значущих аспектів твору. Саме ці колірні домінанти і є базисом психоініціації, двоїстості смислів, імплікованих у символьному вираженні. Ключем до розуміння символічності кольорової гами у різних варіантах перекладу може бути міфологізм мислення, категоризованою ознакою якого буде іманентна амбівалентність і багатоплановість / багатомірність образів.

Кожному кольору за такого підходу, як і кожному звуку, може відповідати певний архетипічний зміст. Так відбувається з репрезентацією чорного та червоного кольорів у перекладах роману: «*Шия була пов'язана чорною хусткою, на плечі висів складений удвічі пропалений реактивами лабораторний халат. Майже половину обличчя закривали вигнуті чорні окуляри, так що його очей не було видно. Він мав довгу нижню щелепу, синюваті губи і величезні, ніби відморожені, бо вони теж були синюватими, вуха. З ліктів на шнурках звисали рукавички із червоної гуми. Залишки його волосся були свинцевого кольору, щетина на обличчі зовсім сива*» [22, с. 43]. У перекладі В. Перельман:«… *«...шия закутана чорною косинкою; через плече перекинуто складений удвічі, пропалений хімікатами захисний фартух. Майже пів-обличчя закривали захисні окуляри, і я не міг розгледіти його очей. Нижня щелепа виступала вперед, губи були синюваті, величезні вуха, теж синюваті, здавались відмороженими. Він був неголений, на зап'ястях бовталися антирадіаційні рукавички з червоної гуми. Його рідке волосся (мабуть, він сам стриг їх машинкою) були свинцевого кольору, щетина - зовсім сивий*» [23, с. 51].

Основним принципом перекладу колірної гами є принцип контрасту деяких формально-логічних та індивідуалістичних функцій, що дозволяє вичленувати образи або їх характерологічні особливості на різних рівнях і різними засобами вербалізації (послідовно або одночасно, хроматично або предметно, фактурно або лінгвістично), а також хронотопічно . Найчастіше кольорова гама твору відповідає певній інтуїтивно обраній продуцентом тексту гармонійній парі (іноді з використанням хроматичних/контрастних або світлотніх/ахроматичних комбінацій – сумісних тільки в даному мікроконтексті або макроконтексті автора).

У романі «Соляріс» такою символічною парою кольорів є червоний і чорний кольори. Порівняємо передачу у перекладі Д. Андрухіва: «*Я підійшов до вікна і дивився на криваво-чорний океан, майже не бачивши його. Я сів біля вікна і вийняв книжку, яку дав мені Снаут. Світла було ще достатньо, сторінка порожевішала, кімната палала багрянцем*» [22, с. 76]. «*Я дивився через ілюмінатор на криваво-чорний Океан, майже не бачивши його. Я сів біля ілюмінатора, дістав книгу, яку дав мені Снаут. Було ще досить ясно. Вся кімната горіла червоним, сторінки порожевіли*» [23, с. 78]. Контрастні поєднання архетипічного характеру (як чорний та білий) є символічним уявленням онтологічної повноти та розгорнутості буття, занурюють реципієнта у сферу філософствування та рефлексії. Семантичний зміст кожної кольорової категорії та опозиції, а також відносин у середині бінарної чи поліопозиції опосередковано еволюційним етапом сприйняття. Контекстуальне значення кожного конкретного кольору диктується сприйняттям індикаторних, зразкових кольорів як точок відліку, дані кольору/світлові категорії мають у кожній лінгвокультурі більш менш визначену, перманентну семантику. У цьому аспекті важливо враховувати не тільки експліцитну характеристику кольорового феномену, а й умовчання про неї, імпліцитно розуміють відсутність кольорової характеристики – їх поєднання може являти собою додатковий контраст у рецепції текстової реальності.

Змінюючи досвід роботи з кольоровими образами та кольоровими/світловими номінаціями, реалізуючи гру на контрасті та оказіональних глибинних алюзіях, використовуючи графічні виразні засоби та зміщення перспективи, продуцент має можливість створити абсолютно новий синтезований світ, що поєднує індивідуальні та загальнолінгвокультурні глибинні смислові характеристики.

# РОЗДІЛ 3
# ТРАНСФОРМАЦІЇ ЗМІСТУ В УКРАЇНСЬКИХ ПЕРЕКЛАДАХ РОМАНУ

## 3.1 Зміна інформаційної структури висловлювання як чинник формування смислу у перекладах роману

Завданням цього підрозділу є визначення того, наскільки інтерпретація перекладачем вихідного тексту, зокрема зміна структури висловлювання, визначають інтерпретацію кінцевого тексту читачем.

У світлі передачі інформаційної структури під час перекладу виникають дві проблеми: 1) передача логічних зв'язків між частинами речення; 2) передача інформаційної структури та пов'язаного з нею порядку слів у реченні. Під інформаційної структурою розуміється «ставлення між фокусом і топіком, тобто. між новою та відомою інформацією для реципієнта. Фокус виділяється логічним наголосом речення і найчастіше збігається з кінцем речення» [2, с. 79]. Зміна порядку слів у реченні спричиняє усунення акценту речення і, як наслідок, його фокусу. Наведемо приклад: головний герой роману, Кріс Кельвін, з метою знайомства з небагатьма мешканцями станції прямує до лабораторії, де працює Сарторіус: "*Pan jest psychologiem, doktorze Kelvin? - Tak. A co? - Uczonym? - Так. Jaki to ma związek... – Myślalem, że pan jest urzędnikiem kryminalnym lub policjante. Jest teraz druga czterdzieści, a pan, zamiast starć się wciągnąć w tok prac prowadzonych na Stancji, co boloby ostatecznie srozumiałe, mimo tej brutalej próby wtargnięcia do laboratorium, wypytuje mnie, jakbym co najmniej by*l. [49, с. 104]. *– Ви психолог, доктор Кельвін? – Так. А в чому справа? – Вчений? – Так. Яке це має відношення… – Я думав, що ви слідчий чи поліцейський. Зараз дві години сорок хвилин. А ви намагаєтеся силоміць увірватися до мене в лабораторію. Зрештою, це було б зрозуміло, якби ви*

*хотіли ознайомитися з роботами, що ведуть на Станції. А ви допитуєте мене, ніби я щонайменше перебуваю під підозрою* [22, с. 34].

Виділений в оригіналі курсивом фрагмент перекладається буквально так: «*замість того, щоб постаратися ознайомитися з роботами, що ведуть на станції, що було б щонайменше зрозуміло, крім агресивної спроби прорватися в лабораторію, допитуєте мене*» стоїть, таким чином, на початку підрядної пропозиції, і є інформацією, відомою та другорядною, а для тих, хто говорить, фокусується інформація, пов'язана, в першу чергу, з поведінкою Кріса, а саме – з його брутальним вторгненням у лабораторію, що через небажання Сарторіуса відкривати Крісу свої таємниці і пускати його в лабораторію має особливе значення як для розуміння провини Кріса, за яку Сарторіус вимагає вибачень, так і для розуміння всього сюжету роману. Сарторіус розглядає вторгнення Кріса в лабораторію як замах на його особистий простір, на його інтимне життя. Цей замах є неприпустимим і визначає його ставлення до Кріса протягом усього роману. Значимість для того, хто говорить емоційної оцінки того, що відбувається, знаходить відображення в інформаційній структурі висловлювання у вигляді фокусу.

При перекладі українською Д. Андрухівим складнопідрядна пропозиція оригіналу поділяється на кілька пропозицій, причому частини інформаційної структури змінюють своє місце. Наслідком такої перестановки є зміщення фокусу з емоційної оцінки дій Кріса на «*роботи, що ведуть на станції*» , що призводить, у свою чергу, до сприйняття вимоги Сарторіусом вибачень як абсурдного або щонайменше необґрунтованого, а також до спотвореного сприйняття характеру Сарторіуса та причин його недоброзичливого ставлення до Кріса.

Розподіл пропозиції оригіналу на кілька речень з анафоричним повторенням «*А ви*» спочатку веде до зміни характеру комунікативного акту. Мова Сарторіуса перетворюється з висловлювання його ставлення до дій Кріса на повчання останнього, ставлячи Сарторіуса в позицію повчального, і, як наслідок, до спотворення його образу.

Наведемо інший варіант перекладу цього місця у романі, здійснений В. Перельман: «*Я думав, ви слідчий чи поліцейський. Зараз дві години сорок, і ви замість того, щоб дбати про отримання уявлення про роботи, що проводяться на станції, що, незважаючи на вашу агресивну спробу проникнення в лабораторію, ще було б зрозуміло – ви допитуєте мене, ніби я перебуваю як мінімум під підозрою*» [ 23, с. 55].

Як видно, перекладачі зберігають порядок слів у реченні та його складнопідрядний характер. Зміна коми в оригіналі на тирі спричиняє усунення акценту висловлювання на його останню частину. Фокус висловлювання у попередньому реченні зміщується на «*що було б зрозуміло*» і сприймається читачем як виправдання Сарторіусом поведінки Кельвіна.Вибачення, необхідні Сарторіусом, пов'язують із оптично виділеної частиною висловлювання, тобто. зі спробами Кріса допитати Сарторіуса, що, своєю чергою, веде до інтерпретації образу Сарторіуса як людини потайливої та її негативного ставлення до Кріса як спробі щось у нього дізнатися.

В оригіналі, як і в другому перекладі, наголос основного висловлювання перебуває у середині висловлювання на «*агресивній спробі*», що підкреслюється новизною запропонованої інформації. Її перебування у центрі висловлювання візуально відбиває сенс провини Кріса – порушення внутрішнього простору Іншого. «*Я думав, ви слідчий чи поліцейський. Зараз дві години сорок, і ви замість того, щоб дбати про введення в процес тут на станції робіт, що проводяться, що незважаючи на вашу жорстоко спробу вторгнення в лабораторію, ще було б зрозуміло, допитуєте мене, ніби я перебуваю як мінімум під підозрою*» [ 23, с. 60].

Зберігаючи структуру речення, перекладач, однак, змінює характер слів у реченні, роблячи з поєднання «прикметник + іменник + іменник» “*brutalej próby wtargnięcia*” (*брутальної спроби вторгнення*) поєднання “прислівник + прикметник + іменник” “*brutal versuchten Erstürmung* (*агресивно започаткованої спроби вторгнення*) що зміщує фокус із «спроби» на «*початок*» і характеризує не «вторгнення» як «брутальне» , а спосіб його

здійснення, що, своєю чергою, змінює інтерпретацію запропонованого фрагмента. Відповідно до цієї інтерпретації, Сарторіус у принципі не проти вторгнення у свою інтимну сферу, але тільки воно не повинно бути таким агресивним.

Таким чином, ми отримали різні інтерпретації наведеної сцени, характеру протагоніста, а також його ставлення до головного героя в залежності від тексту, який лежить в основі інтерпретації.

## 3.2 Порівняльний аналіз передачі засобів психологічного аналізу у перекладах роману

Глибокий психологізм – відмінна риса творчості Станіслава Лема. Письменник не обмежується динамікою у розвитку сюжету та описом світів, а гранично зосереджений на внутрішніх переживаннях людей, частково висловлюючи власні почуття словами та вчинками своїх героїв.

Психологічна характеристика особистості в романах С. Лема заснована на виразній закономірності – на початку герої сповнені наснаги, думають у позитивному ключі та здатні прийняти будь-який результат справи при несприятливий розвиток ситуації. Будь то аварія на невідомій планеті, повернення додому після тривалого космічного польоту, ретельно вивчений загадковий Океан десь у космосі, пошуки втраченого корабля в сузір'ї Ліри. Герої швидко адаптуються, пізнають флору і фауну, і, досить швидко, стикаються з труднощами, які їм належить вирішити, щоб уникнути навислої загрози повного знищення. Фінал книг у Лема також практично ідентичний. Розвиток сюжету згасає ближче до фіналу, витісняючись твердженням авторської ідеї.

Головною темою «Соляріса» стає симуляція Буття. Письменник торкається теми наслідків, що виникають внаслідок розмивання кордонів між людським і нелюдським, між справжнім та штучно створеним. «Соляріс» – це наукова фантастика, це глибоке філософське і психологічне твір. Цей роман

про людину і Бога, про жах життя у світі, де немає Божественної любові, де людина – лише іграшка в руках стихій та «Вселенського розуму», якому, по суті, немає справи до людського життя. У світі, де смерть – єдине порятунок від такого життя, яке рятує від мук, але не рятує від Гостя. Письменник не просто творить нову художню дійсність, а розмірковує над нею, що проявляється в особливій поетиці: все більше обмеження ролі фабули, пошук нових психологічних форм висловлювання, схожих часом на інтелектуальні ігри, повернення до тих самих думок у різних формах поетики. В аспекті передачі форм психологічного аналізу розглянемо особливості перекладу глави роману «Сарторіус», яка є психологічно переломною, оскільки саме тут відбувається усвідомлення Кельвіном масштабів впливу Соляріса на його особистість.

Одним із психологічно напружених моментів є виявлення Кельвіном мертвого Гібаряна: «*У глибині склепінна стеля знижувалась. Там висіла щільна штора, що іскрилася від паморозі. Я відігнув її край. На ґратчастому алюмінієвому столі лежало щось велике, довгасте, вкрите сірою тканиною* (у перекладі Д. Андрухіва – «*покритий сірою тканиною великий довгастий предмет*» [22, с. 47]). *Піднявши її, я побачив застигле обличчя Гібаряна* (у перекладі Д. Андрухіва – «*спотворене обличчя*» [22, с. 47]). *Чорне волосся з сивою пасмою на лобі було гладко причесане* (у перекладі В.Перельман – «*гладко прилягало до черепу*» [23, с. 47]), *кадик стирчав, наче шия була зламана* (у перекладі Андрухіва – «*переламуючи лінію шиї* » [22, с. 47*]). Запалі очі спрямовані в стелю, в кутку очниці застигла каламутна крапля. Я так замерз, що ледве стримував тремтіння* (у перекладі Д. Андрухіва – «*Холод пронизував мене, я ледве примушував себе не стукати зубами*» [22, с. 48*]) Не випускаючи з руки тканини* (у перекладі Д. Андрухіва – «*не випускаючи савана*» [22, с.48]), *я іншою рукою торкнувся щоки Гібаряна*» [23, с. 55].

Очевидно, що проаналізовані відмінності перекладу Д. Андрухіва вказують на прагнення перекладача передати відчайдушний жах та нерозуміння оповідачем того, що відбувається.

Привертає увагу великий ступінь натуралістичності опису в перекладі Д. Андрухіва: «*…Це були пальці ніг, опуклі подушечки великих пальців трохи розставлені* (у перекладі В. Перельман – «*яйцеподібні подушечки пальців трохи розсунуті*» [23, з. 48]). *Під зім'ятою тканиною розпласталася негритянка* (у перекладі Д. Андрухіва – «*під м'ятим пологом савана лежала негритянка*» [22, с. 47]). Вжитий в перекладі іменник «*саван*», на відміну від слова «*тканина*», додає драматизму переживанню ситуації, оскільки викликає цілком певні асоціації з вбранням небіжчика.

При передачі невиразних відчуттів і внутрішньої мови Кельвіна Д. Андрухів обирає особовий займенник «*я*» в називному відмінку, що робить оповідання більш інтимно-особистісним, тоді як у перекладі В.Перельман використовується родовий або давальний відмінок – «*мене*» « *мені*»: ... *Трап вивів мене до зали космодрому. Сівши на згорнутому в рулон кільцевому парашуті, я обхопив голову руками. Мене ніби побили* (у перекладі Д. Андрухіва – «*я був розбитий*» [22, с. 48]). *Що зі мною діється? Я був розчавлений, думки лавиною котилися до прірви* (у перекладі Д. Андрухіва – «*думки сповзали в якусь прірву*» [22, с. 48]). «*Навіщо йти до Снаута чи Сарторіуса*? (у перекладі Д. Андрухіва – «*Мені нема чого було йти до Снаута чи Сарторіуса*» [22, с. 49]) *Хто зможе звести докупи все те, що я досі пережив, побачив і відчув?* (У перекладі Д. Андрухіва – «*я не уявляв собі, щоб хтось міг скласти в єдине ціле*» [22, с. 49]) *Безумство – ось єдине пояснення, втеча, порятунок* (у перекладі – «*єдиним порятунком» був діагноз - божевілля*» [22, с.49]. Вжите Д. Андрухівим слово "*діагноз*", надає самоаналізу Кельвіна не емоційний, а науково-аналітичний відтінок, що відповідає логіці характеру персонажа-вченого, для якого самоаналіз є звичним способом самопізнання.

Подібні відмінності зустрічаються і далі в тексті досліджуваного роману: «*Як знати, може, я все ще на борту «Прометея» і маю гострий напад душевної хвороби*? (У перекладі Д. Андрухіва – «*уражений раптовим нападом мозкового захворювання*» [22, с. 49]). Очевидно, що словосполучення «*мозкове*

*захворювання*» не має такого широкого спектру читацьких асоціацій, як словосполучення «*душевна хвороба*», яке має тривалу історію поетизації в літературі та культурі кількох століть. Ймовірно, переклад Андрухіва прагне уникнути цього асоціативного ряду і сформувати уявлення насамперед про персонажа-аналітика. Далі у перекладі В. Перельман: «*Невже все пережите породжене моїм збудженим мозком*?» [23, с. 57]. У перекладі Д. Андрухіва – «*моєї розпаленої уяви*» [22, с. 49].Словосполучення «*збуджений мозок*» і «*розпалена уява*» також протилежні по відношенню до формування читацьких уявлень.

Далі автор фіксує логічно вивірену, майже позбавлену емоційності внутрішню промову Кельвіна: «…*Отже, потрібно було насамперед провести якийсь продуманий, логічний експеримент над самим собою, який показав би мені, чи справді я збожеволів і став жертвою власної марення ж мої переживання, незважаючи на їхню абсурдність і неймовірність, цілком реальні*» [23, с. 57]. У перекладі Д. Андрухіва: «*Необхідно було, отже, провести перш за все якийсь логічно продуманий експеримент над самим собою - experimentum crucis, - який показав би мені, чи справді я збожеволів і є жертвою маячних видінь або ж, незважаючи на їхню повну абсурдність та неправдоподібність, мої переживання реальні* [22, с. 49]. При перекладі привертає увагу використання перекладчем латинського аналога використаного словосполучення «*продуманий експеримент*», що, мабуть, покликане посилити уявлення про розсудливість героя та його прагненні все аналізувати.

У такому ж ключі подано переклад подальших роздумів Кельвіна: «*Я міркував про це, розглядаючи металеву опору конструкцій космодрому, що несуть*». У перекладі Д. Андрухіва: «*Так я розмірковував, придивляючись до металевого кронштейна, який підтримував конструкцію ракетодрому, що несе*» [22, с. 49]. …*А чи можна придумати ключове випробування*? У перекладі Д. Андрухіва – «*цей ключовий експеримент*» [22, с. 50]. Іменник «*опора*», використаний В.Перельман, має абсолютно нейтральне забарвлення, тоді як

слово «*кронштейн*» взято з розряду інженерно-технічної лексики та позбавлене можливості широкого вживання. Різні також використані іменники «*випробування*» та «*експеримент*». Перше має дуже широкий спектр асоціацій, які здаються недоречними в перекладі Д. Андрухіва, тому перевага надається другому – більш конкретному.

У деяких випадках перекладачі вважають за краще не підбирати синоніми, а взагалі опускати деякі лексеми. Наприклад: «…*Здавалося, мені вже не вирватися з зачарованого кола божевілля* (у перекладі Д. Андрухіва: «*Мені вже здавалося, що, потрапивши в це замкнене коло, я не зумію з нього вибратися*» [22, с. 50]) – *адже можна мислити лише мозком, не можна опинитися поза самого себе, щоб перевірити, чи нормальні процеси, які у організмі*» [21, з. 57]. Як бачимо, Д. Андрухів не використовує таке виразне слово як «*божевілля*», воліючи залишити лише «*замкнене коло*». Цей прийом перекладу допомагає яскравіше і наочно передати особливості поведінки й світосприйняття героя, який передбачає неминучість чогось страшного, жахливого. Наступний фрагмент глави відтворює перехід від напружених думок персонажа до активних дій. У перекладі В.Перельман: «*Я схопився та побіг на радіостанцію. Там нікого не було. Мимохідь я глянув на електричний настінний годинник. Було близько четвертої години ночі за умовним часом Станції, за стінами займався червоний світанок. Увімкнувши далекий радіозв'язок і чекаючи, поки він налагодиться, я ще раз продумав хід експерименту*» [23, с. 57]. У перекладі Д. Андрухіва: «*Я схопився і помчав прямо на радіостанцію. Вона була порожня. Мимохідь я кинув погляд на стінний електричний годинник. Було близько четвертої години ночі, умовної ночі Станції, зовні панував червоний світанок... Я швидко увімкнув апаратуру радіозв'язку і, чекаючи, поки нагріються лампи, ще раз подумки повторив кожен етап експерименту* »[22, с. 51]. Відмінності перекладу ключових слів досить значні. Переклад Андрухіва прагне передати внутрішню динаміку дій персонажа, тоді як переклад Перельман більш сконцентрований на відтворенні зовнішніх факторів.

Істотні відмінності у сприйнятті перекладу обумовлені тим чинником, що у перекладі Перельман  Соляріс жіночого роду, а перекладі Д. Андрухіва – чоловічого. Наприклад: «*Сателоїд зазнає дуже складних пертурбацій під впливом гравітаційного поля Соляріс, її обох сонців, що обертаються відносно один одного, а також місцевих змін тяжіння, що викликаються Океаном*». У перекладі Д. Андрухіва: «*Не точно, тому що сателоїд схильний до дуже складних пертурбацій, викликаних впливом гравітаційних сил Соляріса, його обох сонць, що кружляють один біля одного, а також локальних змін тяжіння, створюваних океаном*» [22, с. 51]. Феміність Соляріса формує у читача уявлення про нього як про праматір, якийсь вічний народжувальний початок, тоді як маскулінне його бачення задає протилежне ставлення – виклику, суперництва, ворожості.

Фінал глави дуже значущий в аспекті особливостей психологічного аналізу, оскільки відбувається остаточне самовизначення Кельвіна щодо ситуації, що склалася: «*…У мене тремтіли руки, коли я виймав із ящика телеграфну стрічку. Обидва ряди цифр збігалися, як я й припускав, до четвертого знаку включно. Розбіжності з'являлися лише п'ятому. ...Я не збожеволів. Остання надія зникла*» [23, с. 62]. У перекладі Д. Андрухіва: «*Останній промінчик надії згас*» [22, с. 52]. Фінальна фраза героя у перекладі представлена образно-метафорично – «*промінчик надії згас*», у перекладі В. Перельман  нейтрально, як логічно чітка фіксація факту.

Отже, аналіз засвідчив різний підхід перекладачів до способів уявлення засобів психологізму у романі С. Лема. Перекладач підпорядковує авторські форми психологічного аналізу власного бачення концепції героя. Так, уявлення про героя-аналітика зумовлює вибір частини специфічних лексичних засобів у перекладі Д. Андрухіва , тоді як переклад  В .Перельман більш нейтральний у плані вибору аналогів і демонструє заданості концепції особистості героя і реальності.

# ВИСНОВКИ

Проаналізувавши функційно-естетичну роль стилістично обмеженої лексики у перекладах драматургії Дороти Масловської та визначивши специфіку їхнього художнього колориту можна дійти таких висновків

Застарілі слова як компонент мови володіють значними стилістичними можливостями. Стилістичні функції застарілих слів виявляються в максимальній реалізації цих можливостей у контексті. Наявність застарілих слів у тканині художнього твору, взаємодія та співвіднесеність їх з іншими словами на різних рівнях є виявом стилістичного функціонування застарілої лексики в контексті творів сучасних прозаїків.

Хронологічно маркована лексика не створює відчуття архаїчності мови романів, а лише є мовними натяками на зображуваний час. Її вживання дає змогу зрозуміти загальний характер цілої епохи, її мову.

Використання застарілої лексики української мови зумовлене необхідністю вибрати найбільш виграшний у художньому розумінні варіант серед можливих номінацій.

Можливість вибору полягає у самій природі застарілих слів: вони належать до стилістично забарвлених одиниць, що мають певну стилістичну значущість. Віднесеність застарілої лексики до категорії стилістично відзначених слів зумовлена тим, що вони несуть на собі особливий стилістичний відтінок - відбиток застарілості.

Висока архаїчна забарвленість, експресивність, властива їм часова приуроченість виділяють архаїзми та історизми серед інших стилістичних категорій, роблять їх цінним засобом художнього зображення дійсності. Через те, що застарілі слова рідко вживані у мові, вони яскраві, своєрідні, контрастні іншим загальновживаним лексемам, і тому вносять у текст певне емоційне напруження.

Архаїзми в художньому тексті перебувають у актуальнішій стилістичній позиції, ніж історизми, тому що на фоні своїх нейтральних синонімів їх

незвичайність, експресивність здаються більш випуклими, і стилістичний вибір падає переважно на архаїзми.

Можливість використання цієї архаїчної групи лексики у переносному значенні і в системі тропів підсилює їх стилістичний потенціал. Архаїзми, введені письменниками в історичні романи, стилістично різнорідні і виконують різні стилістичні функції, які тісно пов'язані зі стилістичною забарвленістю цих слів. Часто архаїчна лексика набуває в сучасній українській мові новацій, що дає їй змогу висловити нові поняття сучасної дійсності й ожити заново, одержавши нову сполучуваність і нові зв'язки у мові.

З появою нових значень застарілі слова можуть набувати нової емоційної або нової функціонально-стильової забарвленості, і тоді їх вживання у мові зумовлене не тільки семантичною, а й стилістичною парадигматикою. Можливість використання застарілих слів залежить від їх експресивності, внаслідок рідшої вживаності вони вносять у мову деяку незвичайність, виразність. Головною причиною звернення письменників до застарілих слів є їх здатність набувати у контексті мовленнєвої стилістичної забарвленості, а також здатність сполучатися у деяких випадках з нейтральними лексемами різних функціональних стилів. Це викликає певний стилістичний ефект, внаслідок того що їх стилістична забарвленість у синтагматичному плані не збігається зі стилістичним забарвленням у плані парадигматики, тобто в мовленні вони мають зовсім інше стилістичне значення.

Дослідження мовних особливостей драматичних текстів Д. Масловської, визначає не лише її як виняткового майстра слова в сучасній польській драматургії, але також роблять її творчість привабливою для читачів. Її здатність використовувати різноманітні мовні засоби для висвітлення універсальних тем підкреслює актуальність її творчості та залишає глибокий слід в серцях літературної аудиторії.

Використання стилістично маркованої лексики, як елементу мовної системи перекладів драматургії Д. Масловської на прикладі «Польсько-російська війна під біло-червоним прапором» та «Між нами все добре», ми

дійшли висновку, що стилістично маркована лексика в перекладах творів Масловської, є не лише засобом збагачення мовної форми творів, але й ключовим елементом, який поглиблю характеристики персонажів та додає автентичності їх мовленню. При цьому, важливість цих стилістичних елементів стає особливою в перекладі, де вірне відтворення не лише значень, але й емоційно насиченої мовної форми є визначальним для передачі мистецтва та індивідуальності авторського стилю.

Просторічна і знижена лексика як засіб художнього відтворення у перекладах «Польсько-російська війна під біло-червоним прапором» та «Між нами все добре», можемо сказати, що використання такої лексики в розглянутих текстах є вибірковим творчим прийомом, спрямованим на створення реалістичних образів персонажів та передачу їх характеру. Зазначена лексика впливає на стиль мовлення героїв, відтворюючи особливості комунікативних ситуацій і підкреслюючи емоційний фон подій. Вдале використання просторічної та зниженої лексики у перекладах дозволяє не лише зберегти, але й надати новий відтінок творам Д.Масловської, роблячи переклади яскравими та захоплюючими.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Бабич Н. Д. Практична стилістика і культура української мови : Львів : Світ, 2003. 430 с.
2. Бернадська Н. І. Український роман: теоретичні проблеми і жанрова еволюція: монографія Київ : Академвидав, 2004. 367 с.
3. Бідненко Н.П. Драма в аспекті художнього перекладу (на матеріалі перекладів п’єси Б.Шоу “Учень диявола”) : автореф. дис. … канд. філол. наук : 10.01.05 Київ, 2009. 13 с.

4. Бочавер С. Ю. Особливості драматургічного синтаксису (на матеріалі п’єси Ф.Гарсіа Лорки «Криваве весілля» *Лінгвістика і методика викладання іноземних мов*. 2011. Вип. 3. С. 1-7.

5. Бузько С. А. Поняття стилістичної маркованості мовних одиниць (загальнотеоретичний аспект). *Філологічні студії. Науковий вісник Криворізького державного педагогічного університету*. 2018. Вип. 17. С. 110-124.
6. Гайдученко Г. Застаріла лексика як засіб художнього втілення принципу історизму. URL: http://linguistics.kspu.edu/webfm send/902 (дата звернення 02.04.2023)
7. Голованьова М. А. До питання про драматургічну комунікацію. *Питання лінгвістики та літературознавства*. 2010 № 1. С. 4-7.
8. Грицютенко В.І. Відтворення прагматичної функції фразеології в художньому перекладі (на матеріалі «Неприємних п’єс» Бернарда Шоу) *Теорія і практика перекладу*. 1998. № 4. С.53–63.
9. Грищенко А. П. Сучасна літературна мова : підручник Київ : Академвидав, 2003. 493 с.
10. Гром'як Р. Літературна рецепція у компаративістичних студіях. *Слово і час.* 2002. № 2. С. 26-41.
11. Гром'як Р. Літературознавча компаративістика та перекладознавство: дотичність, перетину, колізії. *Слово і час*. 2002. № 8. С. 49-68.
12. Дискурс іноземномовної комунікації : колективна монографія / наук. ред. К. Я. Кусько. Львів: Вид-во ЛНУ вмені Івана Франка, 2011. 495 с.
13. Діма А. В. Принципи порівняльного літературознавства. Київ : Наукова думка, 2001. 237 с.
14. Дудик П. С. Стилістика української мови : навчальний посібник Київ : Видавничий центр «Академія», 2005. 368 с.
15. Експресивна лексика: URL: https://ukrainskamova.com/publ/chinnij pravopis/leksika/ekspresivna le ksika/5-1-0-64 (дата звернення 29.09.2023)

16. Кабиш О. О. Зміни в семантичній структурі та функціонуванні маркованої лексики : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.01 : Київ, 2007. 22 с.
17. Коваленко О.В. Хронологічно маркована лексика як фактор тексту в жанрі історичного роману (на матеріалі художньої прози В.Скотта) : автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.02.04. Одеса, 2013. 19 с.
18. Ковалів Ю. Р. Літературознавча енциклопедія. Київ : Академія, 2007. 789 с.
19. Коптілов В. Теорія і практика перекладу : навчальний посібник Київ : Юніверс, 2006. 280 с.
20. Корунець І.В. Переклад поетичної трагедії та рівні його аналізу. *Теорія та практика перекладу*. 1993. № 3. С. 19-29.
21. Косів Г. В. Творчий портрет перекладача Львів : Піраміда, 2011. 264 с.
22. Лановик М. О. Перекладознавчі проблеми компаративістики крізь призму літературознавчих теорій. *Літературознавча рецепція*. Тернопіль : РВВ ТДПУ, 2014. С. 111-124.
23. Лановик М. О. Теорія художнього перекладу: літературознавчі проекції. Тернопіль : РВВ ТНПУ, 2011. 470 с.
24. Літературна мова у просторі національної культури / відп. ред. Л. І. Шевченко. Київ : ВПЦ «Київський університет», 2004. 135 с.
25. Мартиненко О.М. Театр і режисер. Метод дієвого аналізу ролі : навчальний посібник : URL: http://www.culturalstudies.in.ua/2008_zv .
26. Матюша В. Британська і американська драматургія XX ст. в Україні: постави та публікації. *Вісник Львівського університету*. 2007. Вип. 7. С. 54–57.
27. Мізецька І. Я. Композиційно-мовленнєва організація драматургічного тексту. автореф. дис. … докт. філол. наук : 10.02.04. Київ, 2005. 29 с.
28. Некряч Т.Є. Види асиметрії при перекладі драматичного діалогу. *Проблеми семантики, прагматики та когнітивної лінгвістики*. 2006. Вип. 9. С. 191-196.
29. Некряч Т.Є. Муки і радощі драматичного перекладу. *Од слова путь верстаючи й до слова*. Харків : Ліра, 2008. С. 108–126.

30. Некряч Т.Є. Через терни до зірок: переклад художніх творів. Вінниця : НОВА КНИГА, 2008. 200 с.
31. Петрова М.Ю. До питання про канон побудови п'єс (когнітивно-дискурсивний аспект). *Кременецькі компаративні студії*. 2010. № 1. С.42-45
32. Савенець А. Герменевтичний контекст перекладознавства. Rocznik Europejskiego Kolegium Polskich i Ukraińskich Uniwersytetów. URL: http://www.theomniguild.eom/content/view/176/l/. (дата звернення 20.09.2023)
33. Сафронов О. О. Смислоутворення у драматургічному тексті та його вторинних інтепретаціях. автореф. дис. … канд.філол. наук. 10.02.19. Дніпро, 2019. 15 с.
34. Стріха М. Український художній переклад: між літературою і націєтворенням. Київ : Факт Наш час, 2006. 344 с.
35. Тетеріна О. Б. Компаративный аспект перекладознавства. *Літературознавчі обрії.* 2005. № 1. С. 205-210.
36. Тетеріна О. Б. Переклад як наукова проблема в українській літературно-критичній думці XIX – початку XX ст. (компаративний дискурс) : автореф. дис. … канд. філол. наук : 10.01.05. Київ, 2009. 24 с
37. Schultze B. Problems of cultural transfer and cultural identity : personal names and titles in drama translation. Berlin, 1991. 190 p.
38. Greiner N. Ubersetzung und Literaturwissenschaft / N. Greiner. Tubingen, 2004. 167 p.
39. D. Masłowska, Między nami dobrze jest. Warszawa, 2010, 185 str.
40. Masłowska D. Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną. Gdańsk : Noir sur Blanc. 2008 248 str.

**Декларація**
**академічної доброчесності**
**здобувача ступеня вищої освіти ЗНУ**

Я, *Кричмар Анна Іванівна*, студент(ка) магістратури, форми навчання *денна,* факультету *філологічного* спеціальності *035 «Філологія»* спеціалізації *035.033 «Слов'янські мови та літератури (переклад включно), перша – польська»* освітньо-професійної програми *«Переклад та міжкультурні комунікації»,* адреса електронної пошти *krychmar.anna20@gmail.com* підтверджую, що написана мною кваліфікаційна робота на тему *«Стилістично обмежена лексика в українських перекладах драматургії Дороти Масловської»*

- відповідає вимогам академічної доброчесності та не містить порушень, що визначені у ст. 42 Закону України «Про освіту», зі змістом яких ознайомлений/ознайомлена;
- заявляю, що надана мною для перевірки електронна версія роботи є ідентичною її друкованій версії;
- згоден/згодна на перевірку моєї роботи на відповідність критеріям академічної доброчесності у будь-який спосіб, у тому числі за допомогою інтернет-системи а також на архівування моєї роботи в базі даних цієї системи.

Дата_____ Підпис_____ А .І. Кричмар

Дата_____ Підпис_____ І. Л Мацегора.