

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
Київський національний університет імені Тараса Шевченка  
Навчально-науковий інститут філології  
Кафедра теорії і практики перекладу з англійської мови

**ВІДТВОРЕННЯ МОВНО-СТИЛІСТИЧНИХ ЕЛЕМЕНТІВ НАУКОВО-  
ФАНТАСТИЧНОГО ТВОРУ "УБІК" Ф. ДІКА НА МАТЕРІАЛІ  
УКРАЇНСЬКОГО ПЕРЕКЛАДУ**

**Кваліфікаційна робота**

на здобуття ОС «магістр»  
студента II року навчання  
галузь знань 03 «Гуманітарні науки»,  
спеціальності 035 «Філологія»,  
спеціалізації 035.041 «Германські мови  
та літератури (переклад включно), перша  
– англійська)»,  
ОПП «Художній переклад з англійської  
мови, літературне редагування та  
менеджмент перекладацьких проектів»

**Максима ВОЛКОВА**

**Науковий керівник:**

к.філол.н., асистент кафедри  
теорії і практики перекладу з  
англійської мови

**Тетяна ЛАСІНСЬКА**

«Допущено до захисту»

Протокол № 8 кафедри

теорії і практики перекладу з англійської мови

ННІФ від 07.04.2023

Завідувач кафедри \_\_\_\_\_ **Людмила СЛАНОВА**

**Київ – 2023**

## ЗМІСТ

ВСТУП .....	3
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ НАУКОВО- ФАНТАСТИЧНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	6
1.1 Наукова фантастика як літературний жанр та її різновиди.....	6
1.2 Історія розвитку науково-фантастичної літератури.....	12
1.3. «Убік». Формальна та змістова складові .....	18
Висновки до 1 розділу .....	22
РОЗДІЛ 2. ЛЕКСИЧНІ ТРАНСФОРМАЦІЇ У ПЕРЕКЛАДІ «УБІК» .....	24
2.1 Науково-технічна лексика в перекладі «Убік» .....	26
2.2. Переклад суспільно-культурних квазіреалій роману «Убік».....	38
2.3 Відтворення авторських оказіоналізмів роману «Убік».....	43
Висновки до 2 розділу .....	47
РОЗДІЛ 3. ВІДТВОРЕННЯ ГРАМАТИЧНИХ І СТИЛІСТИКО- СИНТАКСИЧНИХ ЗАСОБІВ У ПЕРЕКЛАДІ «УБІК».....	49
3.1. Граматичні трансформації в перекладі «Убік».....	49
3.2 Лексико-граматичні трансформації в перекладі «Убік».....	58
3.3. Переклад стилістичних фігур роману «Убік» .....	64
Висновки до 3 розділу .....	72
ВИСНОВКИ.....	74
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ .....	77

## ВСТУП

Наукова фантастика (скорочено – НФ) – культурний феномен ХХ-ХХІ століть. За відносно коротку історію свого існування цей жанр розквітнув розмаїттям видатних прозових творів кінематографічних картин, а на межі століть та впродовж останніх десятиліть – також і відеоігор, відзначив на сторінках історії імена талановитих авторів, набув популярності серед міжнародної масової аудиторії та посів чільне місце у світовому літературно-художньому процесі.

Філіп Кіндред Дік – один із авторів-новаторів у жанрі наукової фантастики. Твори цього американського письменника стали класикою соціальної НФ; крім того, деякі з його книг слугували джерелом натхнення для подальшого зародження популярного нині в масовій культурі жанру кіберпанк. В рамках нашого дослідження увагу зосереджено на романі «Убік» як одному з найвідоміших та найбільш колоритних творів письменника.

**Актуальність** дослідження полягає у попиті українського читача на науково-фантастичну літературу та книги Філіпа Діка зокрема, про що свідчать відносно нещодавні видання перекладів творів «Затьмарення», «Чи мріють андроїди про електричних овець?», «Убік», «Лийтеся сльози, сказав полісмен», «ВАЛІС», «Три стигмати Палмера Елдріча», «А тепер зачекайте до минулого року», «Звихнутий час», опубліковані впродовж проміжку у п'ять років. Розгляд публікованих перекладів надав би змогу виокремити типові стратегії та особливості відтворення українською авторського стилю композиції Філіпа Діка, наприклад, трансформаційні прийоми та методи перекладу неологізмів та неuzuальних слів. Проблемам перекладу науково-фантастичних творів присвячена значна кількість наукових робіт, зокрема таких дослідників, як К.

Войтенко; О. Ковтун; Н. Глінка; О. Фадеєва, Н. Юр'єва; Ю. Черніцина, О. Любенко; М. Мовчан.

**Новизна** роботи зумовлюється браком досліджень, присвячених творам саме Філіпа Діка, зокрема роману «Убік» (1969) в українському літературознавстві та перекладознавстві.

**Мета** роботи – проаналізувати прийоми та трансформації, застосовані для відтворення жанрових та авторських елементів в перекладі науково-фантастичного роману «Убік» Філіпа Діка, надати оцінку ефективності репрезентації авторського стилю в тексті перекладу.

Мета передбачає такі **завдання**:

- 1) окреслити різні підходи до визначення жанру «наукова фантастика», окреслити її жанрові особливості;
- 2) дослідити авторську особистість Філіпа Діка, ідейно-тематичну канву та стилістичні риси роману «Убік».
- 3) розглянути лексичні та граматичні особливості, стилістичні фігури роману «Убік», і способи їх відтворення в українськомовному перекладі твору;
- 4) надати оцінку вмотивованості їх вживання з прагматико-семантичної точки зору;

**Методи** дослідження поставлених завдань:

- історичний метод, за допомогою якого розглядається зародження та історичний шлях науково-фантастичної літератури;
- описовий метод для виділення основних ознак жанру наукової фантастики та особливостей авторського стилю творів Філіпа Діка в цьому жанрі.
- метод зіставного аналізу – порівняння оригінального тексту, його структури та мовних особливостей з його перекладом.

**Об'єкт** дослідження – мовно-стилістичні елементи науково фантастичного твору.

**Предмет** дослідження – лексичні та граматичні трансформації, що використовуються у процесі перекладу.

**Матеріалом** дослідження слугують оригінал та переклад українською мовою науково-фантастичного роману «Убік».

**Теоретична цінність** роботи полягає у виявленні лексичних та граматичних особливостей науково-фантастичного тексту, а також способів їх перекладу на основі українськомовного перекладу роману «Убік».

**Практичне значення** роботи полягає у можливості використання отриманих результатів у нормативних курсах перекладу англomовних НФ текстів, для розробки методичних і навчальних матеріалів у галузі художнього перекладу, перекладознавства.

**Магістерська робота складається** зі вступу, трьох основних розділів. В першому теоретичному розділі розглядається жанр НФ в історичному вимірі, його підвиди та тематичне різноманіття; увага приділяється авторській особистості Філіпа Діка, ідейній складовій його праць та специфіка його літературного стилю як письменника-фантаста, зокрема на прикладі роману «Убік». Другий розділ присвячено аналізу лексичних трансформацій в українському перекладі вищеназваного тексту в процесі відтворення таких одиниць, як квазітермінів, квазіреалій та okazіоналізмів. У третьому розділі досліджуються стилістичні фігури та граматичні трансформації.

# РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ НАУКОВО-ФАНТАСТИЧНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

## 1.1 Наукова фантастика як літературний жанр та її різновиди.

Наукова фантастика (НФ) – це жанр, що має чіткі ознаки та атрибути, однак окреслити рамки цього найменування може видаватись складним завданням для літературознавців. Незважаючи на розмаїття творів, якими розквітнула ця царина протягом останнього століття, варто розуміти, що НФ – відносно сучасне культурне явище, різнорідне не тільки по відношенню до інших жанрів, а й у межах НФ як такої. Безперечно, ідейно-тематична складова, якою послуговувалась новітня НФ не виникла з нічого, а брала початок ще з давніх і фундаментальних людських вірувань, міфів і легенд. Однак ХХ століття (адже більша частина розвитку НФ припала саме на нього) показало, що наукова фантастика може охоплювати різноманітну проблематику та зміщувати акценти, а також адаптуватися під реалії певних історично зумовлених культурних віянь. Наукова фантастика є естетичним продуктом ХХ століття, а тому, порівняно із іншими літературними жанрами, значно менше спирається на багатовікові естетичні традиції і більш гнучко відтворює картину сучасного світу.

Спочатку термін «наукова фантастика» стосувався лише творів, які передбачали науково-технічні винаходи майбутнього. Такі твори, як правило, висвітлюють досягнення точних наук та слугують сприятливим підґрунтям для роздумів й розвитку уяви. Проте поступово тематичний діапазон творів цього жанру настільки розширився, що сучасна наукова фантастика може ставити у центрі своєї уваги не лише науку, а й її вплив на суспільство та людство. Таким чином, існує значна кількість визначень, наданих творцями в даному жанрі згідно з їх особистими уявленнями, які, з урахуванням творчого підходу та бачення окремого літератора своїх витворів, якщо не володіють суттєвими відмінностями,

то принаймні висвітлюють НФ з різних точок зору. Таким чином, на питання «що таке наукова фантастика?» існує щонайменше кілька десятків відповідей. Вважаємо за доцільне навести погляди, висловлені деякими з найвидатніших діячів жанру НФ:

Х'юго Гернсбек, популяризатор та ймовірний автор терміну «наукова фантастика (scientifiction від поєднання слів scientific і fiction), а також персона, чиєму імені присвячена премія Х'юго за здобутки в жанрі НФ, визначав винайдене ним найменування як «захоплюючий твір, подібний до праць Герберта Веллса та Едгара Алана По, тобто роман, що містить наукові дані та футуристичні прогнози [47].

Джон Кемпбелл порівнював наукову фантастику із власне наукою реальною: «наукова методологія спирається на теорії та гіпотези, які б могли пояснити існуючі явища, а також передбачити такі у майбутньому; наукова фантастика прагне до того ж самого в форматі вигаданої розповіді, і звертає увагу на людський фактор» (тут і далі переклад наш.) [57, с. 9-10].

Роберт Хайнлайн сприймав НФ як «реалістичні припущення щодо можливих майбутніх подій, які надійно ґрунтуються на належному знанні реального світу, минулого та сьогодення, а також на глибокому розумінні природи та значення наукового методу.» [48, с. 9].

Айзек Азімов у 1975 році написав, що «наукову фантастику можна визначити як галузь літератури, яка має справу з реакцією людей на зміни в науці та техніці» [44].

Філіп Дік вважав, що ключовими ознаками жанру НФ є вигаданий світ; наявність суспільства, що відрізняється від реального певним суттєвим чином, але бере його за основу; має бути певний зсув, певна відмінність в устрої цього вигаданого світу, яка б зумовила незвичність місця дії та реалій в межах

внутрішньої світобудови твору [51]. Іншими словами, читач має вважати світ твору правдоподібним, але також усвідомлювати різкий контраст між реальним світом та вигаданим, який б вразив його уяву.

На думку Артура Кларка, «наукова фантастика — це те, що може статися, але зазвичай щось небажане. Фентезі — це те, чого не може статися, хоча багатьом хотілося б, щоб це було можливим». [46, с. 9]

Теми науково-фантастичних творів – нові відкриття, винаходи, невідомі науці факти, дослідження космосу та подорожі у часі. Події наукової фантастики часто відбуваються у майбутньому, що ріднить цей жанр із футурологією, наукою прогнозування світу майбутнього.

Наукова фантастика знаходиться в залежності від науки, а також дослідження літературознавців велися в межах природничо-наукового знання та літератури. На перших етапах до наукової фантастики зверталися люди, які не займалися літературою. В основному це були вчені або любителі науки, такі як: А. Азімов, А.Р. Беляєв і Х. Гернсбек.

Прийоми дослідження світу в рамках НФ являють собою складний синтез наукового і художнього методу пізнання. Аргументом на користь цього твердження є, зокрема, той факт, що первинно фантастику створювали переважно професійні науковці (які, безперечно, володіли й літературними здібностями), іноді відомі світові вчені, наприклад: фізик-ядерник Лео Сціллард, біохімік Айзек Азімов, астроном Артур Кларк. Так само і в СРСР: І. Єфремов - палеонтолог, А. Стругацький - японознавець, Б. Стругацький - астроном, А. Дніпров - фізик, хімік М. Ємцев. [11]

Так, у науково-фантастичних творах активно використовується науково-технічна термінологія. У рамках цього жанру засвоюється велика кількість

термінів, переважно з галузей фізики, астрономії, ракетної техніки, а також створюються нові мовні одиниці фантастичних термінів.

Наприкінці 60-х до словника НФ літератури увійшла ціла низка термінологічних новотворів, наприклад, «телепатія», «телекінез» та інші гіпотетичні здібності. «Еспери» (від англійської *extra sensory perception*, — надчуттєве сприйняття) впевнено вкорінилися на сторінках наукової фантастики. [9, с. 25]

Основним елементом наукової фантастики є фантастична ідея або фантастичне припущення. Вони використовуються автором з метою розкриття проблематики тексту, характерів персонажів, для пропозиції наукових гіпотез або створення захоплюючого антуражу. Автор поміщає своїх героїв у нестандартні умови, що створює нереалістичність твору.

Згідно з думкою А. Громової, фантастичний твір не обов'язково потребує наукової чи технічної проблеми. «Але особлива, споріднена з науковою, методика дослідження життя, осмислення явищ на сучасному науковому рівні - це, мабуть, невід'ємна, глибоко характерна властивість цієї галузі літератури, яка і визначає її специфіку як наукової фантастики.» [11]

Фантастика - це теж реалізм, але реалізм невиявного, неймовірного, несподіваного, мрія далекого прицілу, мрія про докладання наукових досягнень до людини, природи, суспільства. Вона дозволяє показувати нерозкритість, непізнаність нашого світу, зображуючи незвичайне у звичайному. [38]

“Жанр фантастики відрізняється особливою системою концептуалізації світу в художньому тексті. Як зауважують І. Фадєєва та Н. Юр'єва, “для науково-фантастичної прози характерними ознаками є деталізація, емоційна нейтральність, достовірність викладених ідей, неускладнена форма викладу,

логічність та простота подачі фактажу, імпліцитний характер спрямованого на читача впливу”. [39, с. 4]

Традиційно літературознавці розділяють НФ на два типи: жорстка і м’яка наукова фантастика.

**Жорстка** НФ (hard science fiction) або ж традиційна – це фактично основи жанру, наукова фантастика в первинному вигляді. Твори такого характеру створювались на основі науково-технічних знань, із ретельним дотриманням достовірності зображуваного у творі по відношенню до відомих на момент створення законів та відкриттів, зокрема в точних науках (фізика, хімія, астрономія тощо). Автори жорсткої НФ здійснили багато передбачень, які збулися згодом, зокрема щодо різноманітних винаходів, таких, як гелікоптер, лазер, космічні станції і т.д. Жорстка наукова фантастика переважала від кінця ХІХ століття (Жуль Верн, Герберт Уеллс) та до «золотої доби наукової фантастики» (Айзек Азімов, Грег Іген, Артур Кларк, Станіслав Лем, Роберт Хайнлайн, Карл Саган тощо).

Різновидом жорсткої НФ є «фантастика ближнього прицілу», для якої характерні поглиблена увага до науково-технічних деталей винаходів та відкриттів, а дія поміщена у недалеке майбутнє (5-10 років). Така фантастика була особливо притаманна радянській НФ 1940-50-х років і мала помітне ідеологічне забарвлення: «прогресивні» головні герої, сприяння побудові комунізму, ворожі шпигуни і диверсанти [31]. Яскравими представниками є «Зірка КЕЦ» Олександра Беляєва (1936), «Таємниця двох океанів» Григорія Адамова (1939).

**М’яка** НФ (soft science fiction) або ж соціальна, натомість, зосереджена не на технічній складовій наукового прогресу, а на соціально-філософській і бере за основу здобутки з відповідних дисциплін (антропологія, соціологія, антропологія, політологія тощо). Оскільки одним з важливих компонентів МНФ є людські

переживання, вона нерідко звертається до психології чи етики. Звертають на себе увагу у цій категорії Урсула Ле Гуїн і Філіп К. Дік. Термін часто описує історії, сюжет котрих зосереджений на характері й емоціях: спеціалістом тут вважається Рей Бредбері. Серед авторів, які створили велику кількість соціально орієнтованої наукової фантастики, можна виділити польських авторів Станіслава Лема і Януша Зайделя, а також радянських авторів — брати Стругацькі, Кир Буличов, Євген Замятін та Іван Єфремов.

Тим не менш, слід зазначити, що деякі дослідники вважають такий поділ досить нечітким та неналежно мотивованим. Так, наприклад, іноді м'яку і жорстку фантастику розрізняє ступінь правдоподібності зображуваних технологій, в інших випадках – гуманітарний або технічний вектор [60].

Так чи інакше, за десятиліття свого існування, наукова фантастика набула різноманітних тематичних архетипів, на базі яких будується сюжет оповіді. Серед найбільш розповсюджених слід назвати подорожі у часі (хронофантастика) («Машина часу» Г. Веллса), космічна фантастика, а також суміжна із нею планетарна фантастика («Війна світів» Веллса, «Соляріс» С. Лема) альтернативна історія («Людина у високому замку» Ф. Діка), апокаліптика й постапокаліпсис («Мальвіль» Робера Мерля), кіберпанк («Нейромант» В. Гібсона), утопії («Сучасна утопія» Г. Веллса) та антиутопії («1984» Дж. Орвелла), космічна опера (цикл пригод Джона Картера, написаний Е. Берроузом), соціально-філософська фантастика («Убік» Ф. Діка). Втім, архетипи НФ також нерідко поєднуються в рамках одного твору або циклу, як наприклад, постапокаліпсис та антиутопія, альтернативна історія та паралельні світи.

Якщо зводити різноманітні визначення наукової фантастики до, так би мовити, спільного знаменника, аби надати узагальнену характеристику, є змога стверджувати, що наукова фантастика – це літературний жанр, сюжетна складова

якого відтворює макрокосм, що відрізняється від реального, внаслідок ролі певного глобального чинника, обумовленого реальними або наближеними до реальних законами науки. В основі наукової фантастики завжди лежить деяке припущення в галузі науки (від фізики та біології до гуманітарних наук), що спричинило за собою певний шлях розвитку цивілізації.

В НФ наявні такі елементи, як контакт із неземними цивілізаціями та істотами; подорожі в часі або просторі космосу чи галактики (надсвітлові швидкості), а також між всесвітами (кротові нори, чорні діри, штучно створені пристрої); футуристичні технології в галузі біології, генетики, кібернетики, робототехніки (біоінженерія, штучний інтелект, кібернетична хірургія), зміни політичного устрою (утопія, антиутопія), надприродні можливості. Незважаючи на творче розмаїття ідейно-моральної складової творів та їх тематики, зразки науково-фантастичної літератури об'єднує спрямованість на дослідження взаємодії людини як свідомої та морально мотивованої істоти і науки, вплив технологічного прогресу на майбутній розвиток людства та суспільства.

## **1.2 Історія розвитку науково-фантастичної літератури**

Наукова фантастика (science-fiction) як жанр, в сучасному розумінні, виникла в масовій культурі та світовій літературі зокрема відносно нещодавно. Як видно з назви, специфіка її тісно пов'язана із розвитком прикладних наук та технологічним прогресом. Хоча, спираючись на тематику та традиційні нині кліше (як, наприклад, подорожі в інші світи) НФ, деякі дослідники й прослідковують джерела виникнення жанру у вельми віддалених у часі від сьогодення наративах, таких, як «Правдива Історія» грецького сатирика Лукіана (II ст.) [53], творах епохи Просвітництва (Френсіс Бейкон, Йоганн Кеплер, Джонатан Свіфт) [58], більш імовірною точкою відліку слугує Промислова революція XIX століття. Саме в той період історії відбувся значний якісний зсув,

і на роль сили, що керує масовою свідомістю на заміну релігійним догматам стала все більше претендувати наука.

В літературі культурний вплив цього монументального явища знайшов прояв у творах відомих літературних діячів Жуля Верна та Герберта Веллса, яких по праву вважають законодавцями жанру. Ключовою відмінністю від різноманітних вигаданих історій, що існували до того, зокрема міфів, казок і того, що за сучасною класифікацією можна назвати фентезі, стало саме наукове обґрунтування надприродних явищ. Первинно науково-фантастичні твори намагалися передбачити та описати чудеса науки і техніки, їх вплив на окремих людей та на суспільство в цілому. Твори Жуля Верна нерідко поєднували НФ із пригодницькою атмосферою («Із Землі на Місяць», «Двадцять тисяч льє під водою», «Робур-завойовник»). Елементи «жюль-вернівського» підходу до реальності, які були засновані на ідеї «наука всесильна», використовувало дуже багато авторів, в тому числі відомі письменники такі як, К. Лассвіц, Л. Буссенар, Л. Жакаліо та інші.

Натомість англійський письменник Герберт Веллс вніс у оптимістичну фантастику елементи песимізму. На відміну від домінуючої пригодницької динаміки Жуля Верна, його твори, такі як «Машина часу» (1895), «Острів доктора Моро» (1896), «Невидимець» (1897), «Війна світів» (1898), містили питання щодо співвідношення науки і моралі, заперечення всесильності науки й техніки. Науково-технічний прогрес техногенної цивілізації, непередбачуваність фундаментальних наукових відкриттів, потенційна широта спектру їх можливостей принесли із собою проблеми, яких не існувало колись: моральної, етичної, соціальної відповідальності науки і вчених; небезпеки, яку становлять можливі помилки при проведенні експериментів та застосуванні нових технологій.

Веллс немовби передбачив різноманітні наукові відкриття: трансплантацію органічних тканин, генну інженерію («Людина-невидимка», «Острів доктора Моро»), відкриття радіоактивності («Визволений світ»), космічні польоти і контакти з космічними прибульцями («Війна світів»).

Важливо також зазначити, що більшість фантастичних припущень у творах Веллса в ідейному аспекті можна пов'язати із фольклором та казковими предметами (килим-літак, шапка-невидимка та ін.). У романах Г. Веллса на місце чарівників і магія міцно стає наука. Але на відміну від фольклорних творів, які не спонукають читача шукати логічне пояснення існуванню таких неймовірних речей, Герберт Уеллс і Жюль Верн приділяють увагу теоретичній правдоподібності своїх припущень саме з наукової точки зору, що є одним із ключових атрибутів усіх науково-фантастичних творів. Перенесені в реальне життя та мотивовані науковим експериментом дива несуть на собі відбиток та тяжкість праці вченого.

Г. Веллс не може обійтися без ретельного художнього і світоглядного обґрунтування описаних у його творах чудес: у системі його художнього мислення вони є важливим конструктивним елементом. Бібліографія Веллса свідчить про прихований радикалізм наукової фантастики, її схильність до агресивної сатири та утопічних політичних планів, а також її моторошних прогнозів техногенного знищення. [58]

Справжнім осередком наукової фантастики став англомовний світ. І це цілком закономірно, бо саме тут переважно визрівали і здійснювалися науково-технічні революції, що відбулися у ХХ ст. в західній цивілізації. ХХ століття характеризується як вік наукових відкриттів і саме в цей час відбувається активна взаємодія науки і літератури. Наукові ідеї починають викладатися не тільки в наукових працях, а й у художніх творах. В Англії та Америці в перші роки після

Другої світової війни видавалися десятки журналів, спеціально присвячених науковій фантастиці, друкувалися тисячі оповідань, новел, романів, що відображають вплив науки на розвиток суспільства та людини. Починається «популяризація наукових знань», що в свою чергу привернуло велику кількість читачів широкого загалу.

Сам термін «наукова фантастика» запровадив у 1915 році письменник-фантаст Х'юго Гернсбек у формі «*scientifiction*», яка надалі закріпилася як «*science fiction*».

Коли цей жанр почав розвиватися на початку ХХ століття, він мав сумнівну репутацію, особливо в Сполучених Штатах, де він первинно був націлений на молодіжну аудиторію і включав у себе твори різного рівня майстерності та послідовності думки. Після Другої світової війни наукова фантастика поширилася по всьому світу з епіцентру в Сполучених Штатах, підштовхувана все більш приголомшливими науковими досягненнями, від дослідження ядерної енергії та розробки атомних бомб до здійснення космічних подорожей, польотів на орбіту Місяця та на поверхню супутника, і реальна можливість клонування живих істот.

У США наукова фантастика отримала потужний розвиток в 1920-і роки, в особливості завдяки поширенню pulp-журналів, орієнтованих на масового читача. Вона розвивалася за напрямками науково-технічного передбачення (Х'юго Гернсбек) і пригодницької фантастики, зазвичай на тему космосу (Едвард Сміт, Едмонд Гемілтон, Едгар Берроуз). Едгар Райс Берроуз перетворив наукову фантастику європейського зразка саме на американський жанр, орієнтований на підліткову аудиторію. Герой Джон Картер, створений Берроузом, залишався архетипом НФ, особливо для «космічних опер», протягом 1950-х років. [58]

Творці у жанрі наукової фантастики часто звертали увагу на новітні досягнення науки і техніки, спираючись на які робили передбачення щодо змін у суспільстві, які відбудуться у майбутньому, щоб вразити читача та розширити його кругозір в часовій площині. [58]

Наукова фантастика 1930-40-х збагатилася творчістю Олафа Стейплдона, Олдоса Гакслі. У 1949 вийшов роман Джорджа Орвелла «1984», який став класикою антиутопічної прози. Почав творчу діяльність Артур Кларк та інші письменники, згодом відомі як представники «золотого віку фантастики» [24]. У науково-фантастичну літературу залучаються знання з фундаментальних, прикладних та гуманітарних наук і адаптуються до розуміння читача з метою описати ідею, що виходить за рамки реалізму.

1950-і отримали назву «золотого віку фантастики» та позначені творчістю таких класиків НФ, як Айзек Азімов, Артур Кларк, Роберт Хайнлайн, Кліффорд Саймак, Рей Бредбері. Багато авторів самі були вченими і стимулом для творчості для них була популяризація науки. Багато найбільш стійких тропів наукової фантастики сформувалися в літературі «золотого віку». Космічна опера стала популярною завдяки роботам Едварда Сміта; Айзек Азімов встановив канонічні три закони робототехніки; у цей самий період були написані класичні зразки жанру, такі як «Фундація Азімова» та серія «Ленсмен» Сміта. Ще одна поширена характеристика наукової фантастики «золотого віку» – це прославлення наукових досягнень і «відчуття захвату». Романи Роберта А. Хайнлайна 1950-х років, такі як «Подвійна зірка» та «Зоряний десант», висвітлюють лібертаріанську ідеологію, яка проходить через більшу частину наукової фантастики Золотого віку.

Починаючи з 1960-х, власне науковій фантастиці стала протистояти розважальна пригодницька література, що використовувала науково-фантастичний антураж. У Британії покоління письменників, яке отримало назву

«Нова хвиля», експериментувало з різними формами наукової фантастики, поширюючи жанр до сюрреалізму, психологічної драми, а також змістило акценти як у формальному, так і в змістовому аспектах, представляючи нові форми подачі та композиції сюжету, стилі, відхід від техноцентричних сюжетів до психологічних та соціологічних проблем людства. Наукова фантастика поширює свою проблемну область на сфери економіки, соціології, соціальної психології, психології людини як індивіда. Урсула Ле Гуїн висвітлювала соціальні та біологічні зміни саме антропологічного характеру. Філіп Дік звернувся до метафізики та сприйняття людиною себе як особистості, а також реальності. Твори такого спрямування відводили традиційному науково-фантастичному антуражу другорядну роль.

Із остаточним спадом популярності «нової хвилі» до кінця 70-х та стрімким розвитком комп'ютерних технологій з 80-х та їх входженням у людське життя на світ з'являється кіберпанк – НФ, що прогнозує подальший вплив цифрових та віртуальних технологій на суспільство, кризу прав і свобод людини та нові соціальні устрої під контролем корпорацій-гігантів. Серед визначних авторів літератури кіберпанк – Вільям Гібсон («Нейромант»), Брюс Стерлінг («Шизматриця»), Джон Ширлі (трилогія «Затемнення»), Деніел Кіз «Квіти для Елджернона». Помітну роль у виникненні жанру відіграли також твори Філіпа Діка «Чи мріють андроїди про електричних овець?», «Ми можемо згадати це для вас оптом» «З глибин пам'яті», які стали неофіційним зародженням кіберпанку ще в 1960-70-тих роках. Кіберпанк здобув значну популярність у 90-тих і зберігає її й нині, збагачуючись новими витворами кінематографу, телебачення, ігрової індустрії, і, звісно, літератури.

### 1.3. «Убік». Формальна та змістова складові

Роман «Убік» (1969) – один із найвидатніших у бібліографії авторства Філіпа Діка. Як і значна кількість інших витворів Діка, він зосереджений на проблемі «реальності». Події відбуваються в недалекому майбутньому (1992 рік). У світі «Убіка» існують технології напівжиття – кріокамери, за допомогою яких можна підтримувати контакт із загиблими людьми; люди із надприродними ментальними здібностями. Група спеціально навчених людей із організації для протистояння злочинцям-телепатам відправляється із завданням на Місяць. Внаслідок засідки та вибуху гине керівник групи та глава компанії Глен Рансітер, решта повертається на Землю. Невдовзі члени групи помічають явища, які неможливо пояснити раціонально: деякі із них надзвичайно швидко старішають і помирають, предмети навколо регресують в часі, а Рансітер залишає підказки з потойбіччя, з'являючись то на монетах, то на картинці з екрану телевізора. Герої намагаються усвідомити свій стан, ставлять під сумнів власне існування та реальність навколо.

Твір може видатись незрозумілим не тільки через сюжет. Автор практично не вдається до експозиції: такі факти, як телепатія, космічні подорожі, залишаються без пояснень; технологія напівжиття хоча й послуговується авторськими технічними неологізмами (протофазони), однак представляє собою одну із найголовніших загадок твору, що залишиться лише побічно, а також суперечливо, висвітленою. В певному сенсі, Філіп Дік наблизив цей фантастичний твір до детективу: герої напружено намагаються з'ясувати, яка таємнича сила відправляє їх у минуле та знищує одного за іншим.

Розповідь переходить від однієї часової гілки до іншої з розривами. Це викликає особливий інтерес. Сюрприз завжди є частиною історії. Тут Дік перебуває на вершині свого мистецтва оповіді, його уява постійно дає йому нові

романтичні ідеї, які він на великій швидкості досліджує. Специфічна для наукової фантастики тема паралельних всесвітів, яка дає змогу навести кілька суперечливих версій однієї ситуації, цілком відповідала романтичній уяві Діка. Нічого не описано «об'єктивно», все підказується діалогами та думками героїв, які дивуються, через що вони проходять, і що не завжди відповідає їхньому уявленню про ситуацію.

Філіп Дік і сам визнавав, що його манера викладу власних думок в рамках літературного твору та власне сюжетна композиція його романів здається невпорядкованою та збиває з пантелику:

«Я, звичайно, усвідомлюю хаотичність у своїй роботі, і я також бачу, як це швидко перемішування ймовірності за ймовірністю може врешті-решт, за достатній час, набути ладу та повідомити щось важливе, що автоматично пропускається у більш впорядкованому мисленні... Оскільки нічого, абсолютно нічого, не виключено, я пропоную величезну торбу інформації - з неї я витрушую двері з щілиною для монет та Бога... Я, немов ворона, підглядаю за всім, що мерехтить, і хапаю це, щоб додати до своєї купи.» [49, с. 10.]

Дисонансу додають також епіграфи до кожної глави, які у формі рекламних оголошень повідомляють читачеві про щось під назвою Убік: це щось набуває кожного разу нової форми, але щоразу позиціонується як неперевершений побутовий продукт. Ці фрагменти ніяк не пов'язані із основним сюжетом твору, в якому Убіком зрештою виявляється певна глобальна сила або ж істота, подібна до Бога, яка допомагає головному героєві знайти вихід із деградуючої пастки мініатюрного всесвіту, що загрожує виснажити його до смерті. Така, на перший погляд, нічим не мотивована неузгодженість, на думку П. Фітінга, певною, незначною мірою переносить на читача той стан свідомості, в якому перебувають головні герої: відчуття заплутаності, непоєднуваності та

непослідовності наданої їм інформації, що викликає розрив із реальністю. [52, с. 2]

Творчість Діка нелегко помістити в традиційні академічні рамки, оскільки його романи, з точки зору форми, написані погано та недбало, з поверхневими описами, заплутаними сюжетами та іншими відхиленнями від «правильного письменництва». Такий брак ретельності у письмі разом із надлишком традиційних науково-фантастичних деталей і умовностей призвели до того, що прихильники високого мистецтва та нової хвилі нехтували ним; тоді як його розгалужене, хаотичне найближче майбутнє та повне ігнорування традиційних науково-фантастичних чеснот раціональності та футурологічної правдоподібності призвели до того, що прихильники більш традиційної екстраполятивної НФ не звернули на Діка належної уваги.

З точки зору когезії, сприйняття діківського нарративу не викликає труднощів, однак розуміння змісту, смислова зв'язність творів відображає нерівномірний процес створення Діком свого нарративу. Сюжетні елементи можуть зникати з поля зору, можуть не узгоджуватися одне з одним безпосередньо на рівні окремого сюжетного витка.

Текстуально «Убік» представляє художній стиль, граматику переважно не переобтяжена складними конструкціями, описи антуражу або ж місцевості зведені до необхідного мінімуму. Значну частину обсягу роману займають діалоги, які розкривають характер дійових осіб. Окремою особливістю є акцент на думки та відчуття головного героя; психологізм - одна із важливих складових в творчому мисленні Діка. Неологізми – невід'ємний атрибут НФ, безумовно присутні, і навіть подекуди спостерігається відверто науковий стиль, з певним пародійним забарвленням, як наприклад, наприкінці твору під час пояснення того, як працює балончик «Убік»:

*«Балончик «Убіка» - це портативний негативний іонізатор, у якому міститься модуль високої напруги з низькоамперним підсилювачем, що живиться від потужної гелієвої батареї на 25 кВт.» [51, с. 106]*

Як правило, автор не перевантажує читача описами функцій тих чи інших апаратів чи винаходів: вони цікавлять його не самі по собі, а скоріше в якості символів, образів та елементів колориту.

Такий роман, як « Убік », справляє на читача приголомшливий ефект автентичності: те, що говорить Дік, незважаючи на екстравагантність ситуацій, є правдивим, досвідченим, зворушливим і смішним водночас.. Усе це захоплює читача: ці «паралельні всесвіти» — це те, що описує інтимне життя Діка, який перебуває між світом, у якому він живе, і галюцинованими світами, куди веде його психіка, сильно мучена світом, який його турбує. страх смерті з його гнітючими питаннями про існування світу та Бога, а також про реальність власного існування. [59].

## Висновки до 1 розділу

Наукова фантастика – один із найпопулярніших жанрів недалекого минулого і сьогодення. Хоча вона й володіє низкою ознак, які вирізняють її з-поміж інших жанрів, єдиного уніфікованого визначення в цього найменування немає. Письменники-фантасти характеризували НФ з різних точок зору. Однак спільним в їх визначеннях є нерозривний зв'язок художньої літератури жанру із наукою, логічним методом пізнання світу, а також спрямованістю в майбутнє. НФ – це поєднання того, що в реальності не існує, або і існує тільки в теорії, із реалізмом, в тому сенсі, що твори володіють певною правдоподібністю та внутрішньою логікою, яка відрізняє фантастику від фентезі. В основі сюжету твору полягає певне припущення.

Традиційно НФ поділяють на два типи: жорстка (технічна) та м'яка (соціальна). Перша спирається на існуючі закони науки або наукові теорії, тому те фантастичне, про що йде мова у творі (предмети, явища), має вписуватись в наукову парадигму реальної дійсності. М'яка НФ зосереджується не на самих винаходах та технологіях, а на їх впливі на людське суспільство та на людину як особистість.

За тематикою НФ також поділяється на різноманітні підвиди: космофантастика, хронофантастика (подорожі у часі), апокаліптика та постапокаліпсис, антиутопія, альтернативна історія та ін.

НФ як самостійний літературний жанр виникла сформувалась у ХІХ-ХХ столітті. Головною передумовою зародження НФ став стрімкий науково-технічний прогрес. Такі автори, як Герберт Веллс та Жюль Верн замислювались над тим, яких здобутків досягне людський розум та показали не тільки вражаючі, але й моторошні картини майбутнього.

У ХХ столітті наукова фантастика не відставала від технологічного «буму», і різноманітні нариси, розповіді, повісті та романи стрімко множились та поширювались у Європі та в США. Значний поштовх для популяризації жанру здійснили журнали розважального характеру, які публікувались в англomовному просторі. За кілька десятиліть НФ пройшла через декілька течій (пригодницька фантастика, жорстка, соціальна) а також розквітла цілою плеядою талановитих авторів (Хайнлайн, Кларк, Азімов, Орвелл, Гакслі, Бредбері, Берроуз та ін.).

До цього переліку варто віднести також й американського фантаста Філіпа Кіндред Діка. Письменник був своєрідним експериментатором, персоною, з одного боку, геніальною, з іншого – нестабільною. За життя Дік написав велику кількість науково-фантастичних книжок, серед яких були як забуті всіма провали, так і зразки, що заслужено стали дуже відомими та увійшли у класику НФ. Автора цікавили онтологічна та екзистенційна філософія, метафізика, пізнання людиною себе та реальності навколо неї. Одним із творів, присвячених цим питанням, став психологічно-філософський роман «Убік».

«Убік» - один із найвідоміших творів Ф. Діка. Сюжет базується на дисонансі та своєрідній загадці: чи живі насправді головні герої, чи перебувають у так званому «напівжитті»? Реальний світ навколо чи просто ілюзія, і які сили ними керують? Темп наративу доволі неоднорідний – сюжетні гілки змінюють одна одну несподівано та інколи з незрозумілих причин, зав'язка роману немов би занурює читача в гущу подій, а кінцівка залишає багато питань невирішеними. Стилістично твір також різноманітний: епіграфи на манер рекламних оголошень в публіцистичному стилі, велика кількість діалогів, в яких яскраво вирізняється персоналізована мова, науково-технічні неологізми та реалії.

## РОЗДІЛ 2. ЛЕКСИЧНІ ТРАНСФОРМАЦІЇ У ПЕРЕКЛАДІ «УБІК»

Чи не найголовнішою проблемою у перекладі з однієї мови на іншу є безеквівалентна лексика. Перш за все, це слова-реалії, які позначають поняття та речі, відсутні у мові іншої нації або культури або ж такі, що не мають рівноцінного відповідника. Поняття «реалія» трактується дослідниками по-різному.

В.Н. Комісаров вважає, що слова-реалії позначають лексичні одиниці мови, що не мають аналогу у мові, на яку їх перекладають [20]. М. Вайсбурд дотримується думки про те, що безеквівалентною лексикою можуть бути також ті слова, які у мові стають синонімами завдяки таким явищам, як метафоризація чи метонімія [4]. Р. П. Зорівчак характеризує реалії як «монолексемні і полілексемні одиниці, що вміщують як основне лексичне значення традиційно закріплений комплекс країнознавчої інформації, чужої для об'єктивної дійсності мови того, хто її сприймає». [14, с. 58] Згідно з визначенням, запропонованим С. Влаховим та С. Флориним, реалії – це «слова і словосполучення народної мови, які відображають найменування предметів, понять, явищ, характерних для географічного середовища, культури, матеріального побуту або суспільно-історичних особливостей народу, нації, країни, племені, і які, таким чином, постають носіями національного, місцевого або історичного колориту; точних відповідностей в інших мовах такі слова не мають, а отже, не можуть бути перекладені «на загальних основах», тому що вимагають особливого підходу» [6]. Теоретик перекладу Коптілов В. В. зазначає, що дані лексеми позначають певні предмети або явища, які невідомі мові перекладу [22, с. 65]. Під час зіставлення двох мов слова-реалії відіграють вирішальну роль, адже культури та звичаї народів можуть кардинально відрізнятись і без чіткого розуміння сенсу слів не може бути порозуміння [30, с. 175].

У загальному сенсі, реалії – це культурно-марковані слова, що не підлягають дослівному перекладу через відсутність відповідника у мові перекладу. Класифікації слів-реалій, відповідно, теж різноманітні. Однак в рамках даної роботи слід звернути увагу не на самі по собі реалії, а їх аналог у творах науково-фантастичної літератури – фантастичні реалії або ж квазіреалії.

Одним із видів реалій у художньому творі є реалії наукової фантастики, або квазіреалії, які можна визначити як «об'єкти, створені авторською уявою для характеристики вигаданого (казкового або фантастичного) світу, в якому відбуваються змальовані в художньому творі події» [35, с. 182]. Відмінність реалії від квазіреалії полягає в тому, що квазіреалії є вигаданими і не існують в жодній культурі. Квазіреалії надають авторському світу елемент фантастичності та «екзотики» і водночас правдоподібності.

Лексичні елементи науково фантастичного жанру можна поділити на такі підгрупи:

1. Терміни - слова або словосполучення, що стосуються загальнонаукової або спеціальної лексики;

2. Квазіреалії - слова або словосполучення, пов'язані з тематикою науково-фантастичних творів, з описом теоретично можливих, але не здійснених в даний час, рішень наукових чи технічних проблем, або з описом елементів навколишнього середовища вигаданого світу.

3. Квазітерміни - слова або словосполучення, а саме неологізми, які зустрічаються тільки в науково-фантастичних текстах.

В цілому, на наш погляд, квазітерміни як підвид квазіреалій виконують функцію збагачення самобутності вигаданого автором макрокосму, відтворення футуристичного або альтернативно історичного колориту у творі та забезпечення сприйняття читачем зображуваного середовища за рахунок змалювання подібних

за внутрішньою логікою до реальної дійсності світів, тобто таких, що населяються живими мислячими істотами (як правило людиноподібними). Передбачається функціонування суспільства в тому чи іншому вигляді та устрої, а також взаємодії науки та соціуму. В рамках даного дослідження квазіреалії розглядатимуться насамперед у двох варіаціях: 1) реалії спеціалізовані та науково-технічні (квазітерміни), а також їх відношення до термінів реальних; 2) квазіреалії більш загального, культурно-суспільного характеру.

## **2.1 Науково-технічна лексика в перекладі «Убік»**

Жанр наукової фантастики, з огляду на логіко-раціональну парадигму світобудови творів, нерозривно пов'язаний із технічним прогресом, відкриттями в галузях переважно точних наук, які закономірно зображуються авторами для відтворення автентичного світу майбутнього. З огляду на це, термінологічна лексика є однією з найхарактерніших мовно-стилістичних ознак науково-фантастичної літератури. Ю. Н. Ковалик вважає, [18] що саме в науковій фантастиці та її оказіональній лексиці виявляється повний потенціал мови; О. Фадєєва та Н. Юр'єва додають, що “поява нових слів (авторських новотворів або авторських номінацій) викликана такими причинами як необхідність дати назву вигаданій (фантастичній) реалії та бажання виразитись гранично чітко та експресивно” [39, с. 7].

Незалежно від того, чи намагаються автори даного жанру прогнозувати майбутні здобутки науки та техніки, або ж просто «дають волю фантазії» та наповнюють свої світи чудернацькими приладами, вони так чи інакше вдаються як до вживання існуючих в об'єктивній дійсності термінів, так і створення авторських неологізмів, так званих «квазітермінів». Квазітерміни слугують для передання певних конкретних наукових або технічних відомостей.

Зважаючи на відсутність безпосереднього відповідника у мові перекладу, такі одиниці як квазітерміни потребують здійснення певних перекладацьких трансформацій для адекватного відтворення семантики та інтенції оригіналу в доступній та зрозумілій для читача формі. Найбільш поширеними з таких трансформацій є:

- транслітерація - полягає у заміні букв, з яких складається іншомовне слово, буквами мови перекладу [6, с. 3-4].
- транскрипція - передає не орфографічну форму слова, а фонетичну.
- калькування - переклад слова або словосполучення шляхом заміни їхніх складових частин на відповідні у мові перекладу з подальшим поєднанням перекладених частин без будь-яких змін. Мета калькування – у створенні нового слова або сталого виразу у мові перекладу, що копіює структуру лексичної одиниці мови оригіналу, і, таким чином, передає його значення. [3, с. 3].
- контекстуальна заміна - лексична перекладацька трансформація, внаслідок якої перекладним відповідником стає слово або словосполучення, що не є словниковим відповідником і підібране із врахуванням контекстуального значення слова, яке перекладається, його контексту вживання та мовленнєвих норм і традицій мови перекладу.
- описовий переклад - прийом перекладу нових лексичних елементів вихідної мови, коли слово, словосполучення, термін чи фразеологізм замінюється в мові перекладу словосполученням (або більшим за кількістю компонентів словосполученням), яке адекватно передає зміст цього слова або словосполучення (терміна). Використання описового перекладу доцільно вживати тоді, коли жоден із вище описаних прийомів не розкриває значення іншомовного поняття, і тому його просто треба пояснювати, або у тих випадках, коли можна обмежитись достатньо коротким трактуванням [3, с. 5].

Незважаючи на те, що нерідко терміни, вигадані авторами, дотримуються певної логіки словотворення термінів дійсних, все ж можна стверджувати, що кожний автор реалізує творчу енергію у словотворенні відповідно до свого задуму. Тому, як у будь-якій творчості в цілому, при перекладі слід розглядати кожний випадок окремо, оскільки універсальних перекладацьких рішень при роботі з безеквівалентною лексикою не існує. Відтак, пропонується розглянути трансформації термінів та квазітермінів зі сторінок роману «Убік».

Події роману «Убік» відбуваються в недалекому майбутньому, яке, щоправда на момент написання даної роботи вже залишилось далеко позаду – 1992 рік. Як часто буває із всесвітами наукової фантастики, технічний прогрес значно випереджає реальність – заможним особам доступні космічні кораблі для приватних перельотів, громадян міст обслуговують роботи, помешкання оснащені автономними системами догляду, медицина досягла прогресу в галузі протезування та виробництва штучних органів. Прикметним поняттям, яке слугує сюжетно-ідейним підґрунтям роману, є так зване *напівжиття (half-life)* - підтримання обмеженої життєдіяльності людини після смерті за допомогою збереження неживого тіла у спеціальній герметичній камері.

Варто зазначити, що оскільки Філіп Дік творив фантастику насамперед соціальну, а також часто зосереджену на нематеріальних аспектах буття та свідомості, для його стилю викладу не характерні переобтяження тексту термінами та подробицями функціонування того чи іншого апарату – подібні елементи виконують у тексті, як правило, номінативну функцію, тобто позначають певний предмет, вживаються у прямому значенні. Винятком, що підтверджує правило в даному випадку слугує іронічний та надміру науковий опис, наданий «Убіку», сакральному для сюжету твору предмету або ж, в певному сенсі, істоті. У розлогодому, сухому за стилем абзаці, що немовби потрапив у роман випадково зі сторінок якогось енциклопедичного видання, Філіп Дік, водночас

надає пояснення елементу «*deus ex machina*» (хоча й сам вустами героя ставить його під сумнів), а ще кепкує з більш низькопробних, важких для прочитання через штучну перенасиченість науковим жаргоном та суха, монотонна манера викладу, зразків науково-фантастичної літератури, які заповнили жанр у першій половині ХХ століття. Тут наявні такі квазітерміни, як англ. *portable negative ionizer* [51, с. 104] – укр. *портативний негативний іонізатор* [12, с. 105], англ. *radically biased acceleration chamber* [51, с. 104] – укр. *несиметричний прискорювач частинок* [12, с. 106], англ. *increment in the net put-forth field of protophasonic activity* [51, с. 104] – укр. *посилення чистого активного поля протофазонної діяльності* [12, с. 106].

Звісна річ, що така своєрідна пародія аж ніяк не свідчить про антипатію Філіпа Діка до типових для НФ зображень неіснуючих в реальності винаходів та пристроїв. В романі «Убік», зокрема, з огляду на заданий час, в якому відбуваються події сюжету (лише на 23 роки пізніше моменту публікації твору), існуючі та вигадані (іншими словами, терміни та квазітерміни) прилади та інструменти нерідко перекликаються один з одним і створюють як помітний контраст, так і вельми правдоподібний «еволюційний виток».

Для передачі технологій реальних як одиниць спеціалізованих, але вже закріплених у мові, характерний переклад за допомогою словникових відповідників: *Think of two AM radio transmitters, one close by but limited to only five-hundred watts of operating power.* [51, с. 9] – *Уявіть два лм-радіоприймачі: один близько, але обмежений п'ятьма сотнями ватт потужності.* [12, с. 9] (щоправда, заміна аббревіатури АМ на лм, ймовірно, є графічною похибкою); *He began to set up his **test equipment**, checking the **drums**, the power supply; he started trial motions of each **needle**, releasing specific surges and recording their effect.* [51, с. 9] – *Джо вже почав налаштовувати обладнання, перевіряти барабани та*

*джерело живлення. Він тестував кожну голку, надаючи їй певного заряду та записуючи отримані результати.* [12, с. 15]

В іншому прикладі маємо калькування, а також контекстуальну заміну: *the elevator we rode in earlier today, the **hydraulic-powered, closed, self-operated**...* [51, с. 57] – *ліфт, у якому ми вже їздили сьогодні: гідравлічний, закритий, автоматичний.* [12, с. 60]

Для відтворення багаточленової сполуки *high-fidelity polyphonic phonograph sound-system* [51, с. 30] – *поліфонічна звукова система з високою точністю відтворення* [12, с. 31] перекладач вдалась до опущення слова *phonograph*, аби запобігти нагромадженню означень. В даному випадку такий переклад не збіднює смисл оригіналу, оскільки слово *phonograph* виступає синонімом у номінативній функції.

Цей фрагмент слугує прикметним зразком контекстуальної заміни: *Joe shut off his **polygraphs and gauges**, killed the power supply* [51, с. 31] – *Джо вимкнув осцилографи, датчики та відключив живлення.* [12, с. 32] В контексті твору пристрій, про який йдеться, використовується для виміру певного заряду енергії, який створюють люди із псіонічними можливостями (псі або ж їх антиподи – інерціали), і на відміну від так званого детектора брехні, тобто поліграфа, ймовірно, не передбачає отримання бажаних показників безпосередньо від особи. Осцилограф, натомість, за визначенням Академічного тлумачного словника – це «прилад для записів і спостереження змін у часі будь-яких фізичних величин після перетворення їх на зміни електричної напруги» [1]. Можна припустити, що причиною заміни одного технічного пристрою на інший стали прагматичні міркування, адже в українській мові поняття «поліграф» та спільнокореневі із ним слова також мають відношення до галузі друку та копіювання, хоча й дещо

застарішали в обігу сучасної української мови. З огляду на усунення в такий спосіб двозначності, дана трансформація здається виправданою.

Різноманітні квазітерміни також передані за допомогою різних прийомів та трансформацій. Калькування застосовується для перекладу таких лексем, як:

а) дієприкметникові словосполучення: 1) *At this particular moment her **artificially induced dream** state centered around a mythical Hollis functionary endowed with enormous psionic powers.* [51, с. 30] – *Зараз у своєму **штучно викликаному сні** вона бачила міфічного співробітника Голліса, наділеного надзвичайними псіонічними здібностями.* [12, с. 30] 2) *Runciter boomed, sounding as if he possessed a voice **electronically augmented.*** [51, с. 30] – *голос Ранситера був настільки гучним, що здавався **електронно підсиленим.*** [12, с. 30] 3) *autonomic, computerized checker* [51, с. 30] – *автономний **комп'ютеризований** касир* [12, с. 30].

б) назв матеріалів: *air-membrane doors* [51, с. 34] – *двері з повітряної мембрани* [12, с. 36]; *...we can place her in a high-grade isolated chamber with walls coated and reinforced with **Teflon-26*** [51, с. 9] – *...ми можемо розмістити її у добре ізольованій камері, стіни якої облицьовані й підсилені **тефлоном-26.*** [12, с. 9]

в) назв одиниць та систем виміру: 1) *to run tests on the magnitude and minitude of the field* [51, с. 3] – *виміряти магнітуду й мінітуду поля* [12, с. 2];

2) *68.2 blr units of telepathic aura* [51, с. 3] – *68.2 одиниці телепатичної аури* [12, с. 2]. Скорочення міри величини *blr* в перекладі опущено, в першу чергу через непевність у його тлумаченні, адже сам автор роману не надає пояснення вжитому ним терміну. Ймовірно, спираючись на науку реальну, можна припустити, що *blr* походить від терміну *broad line region*, який, однак, належить до галузі астрофізики. Логічно-смісловий зв'язок телепатичної енергії та електромагнітного випромінення не здається достеменно чітким, а тому через

неможливість визначення авторської інтенції, а також одноразовість вживання терміну у романі така втрата є вимушеним, але прийнятним рішенням.

Приєм описового перекладу застосовується у тексті для перекладу, зокрема, певних пристроїв або елементів техніки та їх характеристик:

*bichannel circuit*. [51, с. 3]; – двоканальна **система відеозв'язку** [12, с. 2]; *a broom (manual or self-powered)* [51, с. 11]; – віник (звичайного чи з **автономним джерелом живлення**) [12 с. 11];; *all-electric hired limousine* [51, с. 17]; – орендований лімузин з **повністю електричним двигуном** [12, с. 17]; *monad turret* – **пересувна башточка** [12, с. 41]; *a large closet, coin-operated*. [51, с. 30]; – велика шафа, **що активується вкиданням монети** [12, с. 31];

*The initial rockets came on with a roar; the ship shuddered as, at the control console, four of the inertials haltingly collaborated in the task of programing the computerized command-receptors*. [51, с. 35] – **Стартові ракетні двигуни з гуркотом запустилися, кораблем затрусило: біля контрольної панелі вовтузилося четверо інерціалів, намагаючись спільними зусиллями запрограмувати комп'ютеризовану систему управління польотом.** [12, с. 38]

Одним із найбільш типових прийомів словотворення для неологізмів у романі стало словоскладання. Так, наприклад, Філіп Дік демонструє тенденцію мови до спрощення, усікаючи слова та основи, що є компонентами таких одиниць, як: англ. *vidphone* [51, с. 11] – укр. **відеофон** [12, с. 11]; англ. *artiforgs, artificial organs* [51, с. 6] – укр. **артифорги, штучні органи** [12, с. 5]; англ. *hovercar* [51, с. 11] – укр. **говеркар** [12, с. 10]; англ. *intercom* [51, с. 22] – укр. **інтерком** [12, с. 24]; англ. *homeopare* [51, с. 5] – укр. **гомеозета** [12, с. 4]; англ. *interplan news* [51, с. 9] – укр. **міжпланетні новини** [12, с. 10]; англ. *sonapt building* [51, с. 10] – укр. **багатоквартирний будинок** [12, с. 9]; англ. *cold-rac* [51, с. 33] – укр. **холодильний контейнер** [12, с. 34]; *roof-field* [51, с. 29] – **посадково-злітний майданчик** [12, с.

30]. В більшості випадків застосовується насамперед транскрипція термінів, рідше повне або часткове калькування. Останні два неологізми є прикладами порівняно рідковживаного у наявному перекладі прийому конкретизації та контекстуальної заміни відповідно. Втім, досягти достатнього ступеню еквівалентності в рамках ізольованого слова чи словосполучення вдається не завжди, про що свідчить такий приклад:

<p>“So that’s where we stuck Melipone’s <b>identflag</b> on the map. And now he—it—is gone.”</p>	<p>— Тож саме там ми й позначили його <b>прапорцем</b> на карті. А тепер він, тобто прапорець, зник, —</p>
<p>“Did you look on the floor? Behind the map?”</p>	<p>закінчив технік.</p> <p>— А на підлозі ви дивилися? Чи</p>
<p>“It’s gone <b>electronically</b>. [51, с.</p>	<p>за картою?</p>
<p>3]</p>	<p>— Зник <b>електронний прапорець</b>. [12, с. 3]</p>

Українською мовою слово *identflag* вельми проблематично передати в настільки ж місткій та прозорій формі, відтак перекладач вдався до функціональної заміни. Враховуючи контекст, а також одноразовість використання лексеми, вдалося дещо компенсувати відсутність необхідної основи, яка б відрізняла власне квазітермін від звичного слова, за рахунок нейтрального словосполучення *електронний прапорець*, хоча й, на нашу думку, не повністю, оскільки в перекладі даного фрагменту втрачається тенденція до словоскладання в межах авторського ідіостилю.

Такий метод економії мовних засобів, як аббревіатура, навпаки зустрічається в оригінальному тексті напрочуд рідко – фактично, у трьох фрагментах. Тим не менш, засоби передачі цих скорочень є, на наш погляд, різноманітними та цікавими для розгляду. Так, наприклад, словосполучення UNF

(скорочено від Ultra-High Frequency – ультрависока частота/дециметровая хвиля) channel) замінено перекладачем на контекстуальний відповідник:

<p><i>“How often do our ads run on prime-time TV planetwide? Still once every third hour?”</i></p> <p><i>“Not quite that, Mr. Runciter. Over the course of a full day, prudence ads appear on an average of once every third hour per <b>UHF</b> channel, but the cost of prime time—”</i></p> <p><i>“I want them to appear every hour,” [51, с. 17]</i></p>	<p>— <i>Як часто наша телереклама транслюється у прайм-таймі по всій планеті? Як і раніше, кожні три години?</i></p> <p>— <i>Не зовсім, містере Ранситер. Впродовж дня реклама про послуги з запобігання транслюється в середньому що три години на всіх <b>основних</b> каналах, але ціна прайм-тайму...</i></p> <p>— <i>Я хочу, щоб її показували щогодини, [12, с. 17]</i></p>
--	---

З точки зору контексту та смислу, який несе в собі ситуація в рамках самого фрагменту твору, слід зауважити, що для дійових осіб (і для читача, відповідно, також) мовленнєвої ситуації специфіка частотності телехвиль не являє собою чогось вкрай релевантного. З огляду на це, заміна спеціального терміна на нейтральний відповідник має місце. З іншого боку, можна зробити припущення, що подібна заміна зумовлена номінативною функцією терміну, а також екстралінгвальним аспектом, який зумовив його використання як футуристичної реалії. Розвиток методів передачі інформації та зображення, а також телебачення як культурно-суспільного явища у ХХ столітті відбувався вельми стрімко, і високочастотні канали ставали більш поширеними у США. Відтак, Філіп Дік включив у текст саме таку деталь вигаданого ним світу майбутнього, прогнозуючи перехід на дециметрові хвилі як новий стандарт телевізійного транслювання. Тим не менш, якщо спиратись на прагматику тексту

– спрямованість на пересічного читача, таке перекладацьке рішення здається вдалим.

По-іншому винятковою постає ситуація з парою паралельних за значенням аббревіатур: REM (rapid eye movement) і EREM (extremely rapid eye movement), одна з яких позначає реальний термін, друга – створений за аналогією до вже існуючого.

<i>1) He had as usual not slept well, at least in terms of REM—rapid eye movement—sleep. [51, с. 10]</i>	<i>1) Як завжди, Джо спав погано, принаймні у <u>REM-фазі</u> — фазі швидкого сну. [12, с. 10]</i>
<i>2) An electrode planted within her brain perpetually stimulated EREM—extremely rapid eye movement. [51, с. 23]</i>	<i>2) Електрод, вживлений у її мозок, постійно стимулював сон у фазі <u>НШРО</u> — надзвичайно швидкого руху очей. [12, с. 23]</i>

Для Філіпа Діка, як і для багатьох інших авторів наукової фантастики, не виникало необхідності пояснювати вжиті у тексті спеціалізовані терміни, оскільки нерідко вони не несуть значного смислового навантаження, а радше слугують елементами антуражу, які створюють автентичну атмосферу. На даному прикладі можна побачити, що автор додав прикладку-пояснення в обох окремих фрагментах. З огляду на це, більш незвичною здається розбіжність у методі перекладу понять: в першому випадку маємо збереження оригінальної аббревіатури латинськими літерами і поруч із нею пояснення, яке, втім, збігається за змістом, але не за формою; у другому – калькування із використанням українських відповідників. Таку неузгодженість навряд чи можна вважати навмисним перекладацьким рішенням.

Окремий лексичний пласт налічує назви категорій та явищ, пов'язаних із поширеними у світі «Убіка» ментальними надможливостями. Такі одиниці, за умови наявності грецької або латинської складової, транскрибовані (англ. *telepath*, а також скорочений варіант, *teep* [51, с. 2] – укр. *телепат* [12, с. 2]; англ. *anti-telepath* [51, с. 5] – укр. *антимелепат* [12, с. 5]; англ. *inertial* [51, с. 2] – укр. *інерціал* [12, с. 2]; англ. *para-kineticist* [51, с. 9] – укр. *паракінетик* [12, с. 9]; англ. *PSI* [51, с. 2] – укр. *пси* [12, с. 2]; англ. *psionic powers* [51, с. 23] – укр. *псионічні здібності* [12, с. 23]; англ. *parapsychological powers* [51, с. 72] – укр. *парапсихологічні сили* [12, с. 75]), кальковані (англ. *resurrector* [51, с. 9] – укр. *воскреситель* [12, с. 9]; англ. *precog* [51, с. 2] – укр. *ясновидець* [12, с. 2]) або ж поєднують обидва ці прийоми (англ. *inertial nullification* [51, с. 61] – укр. *нейтралізація інерціалів* [12, с. 64]; англ. *polyencephalic counter-field* [51, с. 25] – укр. *поліенцефалічне контрполе* [12, с. 25]; англ. *PSI field* [51, с. 27] – укр. *пси поле* [12, с. 27]; англ. *hetero-psychic infusion* [51, с. 9] – укр. *гетеропсихічне проникнення* [12, с. 9]). Прикметним винятком є лексема *animator*, що в українському перекладі передана словом *стимулятор*:

<p>“And night,” Runciter said, “has come.” At least for Ella. And maybe himself as well, if Hollis’ missing teeps, para-kineticists, precogs, resurrectors and <b><u>animators</u></b> couldn’t be found. [51, с. 9]</p>	<p>— І ніч, — перебив Ранситер, — настала.          Принаймні для Елли. І, можливо, для нього теж, якщо зниклих телепатів, паракінетиків, ясновидців, воскресителів і <b><u>стимуляторів</u></b> Голліса не знайдуть.          [12, с. 9]</p>
--	---

Як видно з контексту, термін належить до того ж тематичного ряду, що й інші найменування людей, що володіють надможливостями. З огляду на те, що в українській мові відповідний калькований варіант *аніматор* викликає асоціацію

з суттєво іншим семантичним рядом (кінематографіст, який працює у мультиплікаційному кіно [33]), перекладач І. Гаврилук створила більш доступний для розуміння аналог *стимулятор* (засіб активізації яких-небудь процесів, дій, явищ або чиєї-небудь діяльності, життєздатності і т. ін [33]), лише змінивши категорію об'єкта з неістоти на людину. *Стимулятор* – семантичний неологізм, тобто новотвір за допомогою переосмислення вже закріпленого у мові слова, яке набуває нового значення у певному контексті.

Дещо суміжною за тематикою є лексика, що стосується метафізичних явищ та понять. Оскільки за сюжетом роману світ навколо героїв незбагненим чином переноситься у часі (або ж, принаймні, їм так здається), темпоральним феноменам також присвячується увага. Таким елементам притаманна певна образність: метафоричне мислення – одна із невід'ємних особливостей людської свідомості, яка цілком виявляє себе у ході напружених спроб осмислення героями ситуації, що їх спіткала. Слід зазначити, що квазітермінами такі одиниці можна назвати дещо умовно: вони у буквальному сенсі виникають як узгоджені найменування в процесі розвитку дій роману, але, що важливіше, не мають експресивної функції. Серед таких елементів можна знайти як перекладені шляхом контекстуальної заміни: *time reversion* [51, с. 90] - *регрес часу* [12, с. 92]; *retrograde time momentum* [51, с. 90] - *ретроградний часовий потік* [12, с. 93]; калькування: 1) *A sort of lingering universe is retained as a residual charge, experienced as a pseudo environment but highly unstable and unsupported by any **ergic substructure**.* [51, с. 61] - *Минулий усесвіт і далі частково зберігається як залишковий заряд, який вони сприймають як псевдосередовище — надзвичайно нестабільне й не оперте на жодну **дієву субструктуру**.* [12, с. 65] 2) *“Is that your idea of a **manifestation** of a dead man?”* [51, с. 76] - *У цьому й полягає твоя ідея **об'явлення** мертвої людини?* [12, с. 78]. Другий приклад також є прикметним через наявність семантичного неологізму, застосованого перекладачем, оскільки

об'явлення є передусім спеціалізованою лексемою релігійного дискурсу. Окремо варто зазначити такий варіант контекстуальної заміни, як метафоричний переклад у фрагменті: *a counter-process that uncovers the prior stages inherent in configurations of matter.* [51, с. 90] - *зворотний процес, який розкриває попередні рівні, заховані у гущі матерії* [12, с. 92]. Лексема *configuration* в англійській мові – спеціалізований термін із галузі математики та інформатики, однак перекладач застосував аналог із суттєво відмінним семантичним забарвленням. Через це різнорідна сполука *гущі матерії* викликає певний дисонанс. На наш погляд, доцільніше було б використати певний спеціалізований варіант, наприклад, *структура матерії* або *площини матерії*.

Таке поняття, як *regression* зустрічається у тексті роману неодноразово і має три варіанти перекладу: два транслітерованих, щоправда, різних родів - *регресія* [12, с. 69); *регрес* [12, с. 75], а також описовий переклад *рух вглиб часу* [12, с. 93]. Було б доречніше дотримуватися уніфікованого перекладу термінологічної лексики та використовувати один еквівалент для відтворення однієї і тієї ж англомовної одиниці, оскільки термін має бути однозначним і позбавленим синонімів.

## 2.2. Переклад суспільно-культурних квазіреалій роману «Убік»

Як вже було зазначено, однією із ключових задач науково-фантастичного тексту є представлення читачу картини вигаданого світу, пропрацьованість та наповненість деталями якого дала б змогу зануритися в оповідь, зацікавитися колоритом, і насамперед, повірити у правдоподібність зображуваного, навіть якщо створений в рамках твору всесвіт переносить читача у часі або ж у просторі – на віддалені планети чи до інших галактик або навіть вимірів. Засоби створення цієї автентичності – це, безумовно, слова-реалії, які несуть у собі певне культурне,

а також стилістичне забарвлення, навіть якщо їх внутрішня форма не подає читачеві експліцитно закладений у них культурний код.

Активне використання автором квазіреалій обумовлене прагненням зробити фантастичну картину світу переконливою та придатною до розуміння читачем. Квазіреалії, створені на основі різноманітних словотвірних способів та моделей, не завжди характеризуються прозорою внутрішньою формою, яка допомагає розпізнати (або, точніше, уявити чи візуалізувати) позначувані ними об'єкти.

Власні імена складають велику групу слів, що існують тільки в конкретній мові та культурі. Вони відрізняються своєрідністю, багато з них не мають еквівалентів у мові перекладу, тому іншою мовою власні імена зазвичай не перекладаються, а передаються транскрипцією чи транслітерацією. Крім того, конотація цих лексичних одиниць яскраво виражена на графічному та семантичному рівнях.

Імена персонажів, зокрема, в художніх творах є вельми експресивним та інформативним засобом, що визначає значний об'єм імпліцитної інформації. В контексті даного роману імена головних героїв смислової значущості не несуть і виконують номінативну функцію, а тому передані за допомогою транскрипції: *G Ashwood* - Джі Джі Ешвуд; *Joe Chip* - Джо Чип; *Tippy Jackson* - Тіппі Джексон; *Francy Spanish* - Френсі Спеніш; винятком є ім'я *King Egon Groat of Sweden* - шведський король Егон Великий (перекладене калькою неправильно). Переклад транскрипцією імені *Герберта Шьонгайта фон Фогельзанга* (*Herbert Schoenheit von Vogelsang*), власника спеціального закладу для збереження життєдіяльності, не тільки зумовлений необхідністю уніфікованого, узгодженого перекладу імен, а також тим, що тлумачиться дослівно всередині самого роману, а тому потребує

збереження початкового варіанту для адекватного відтворення експлікації у фрагменті:

<p><i>“Herbert something,” Tippy Jackson said. “A German name.” Wendy Wright, pondering, said, “Herbert Schoenheit von Vogelsang. I remember it because Mr. Runciter once told me it means ‘Herbert, the beauty of the song of birds.’</i> [51, с. 36]</p>	<p>— <i>Герберт Якошь-там,</i> — відповіла Тіппі Джексон. — <i>Якесь німецьке прізвище.</i></p> <p>— <i>Герберт Шьонгайт фон Фотельзанг,</i> — мовила Венді Райт, трохи поміркувавши. — <i>Я пам’ятаю, бо Ранситер якось мені казав, що це означає «Герберт, краса пташиного співу».</i> [12, с. 39]</p>
--	--

Тема дослідження космосу у романі зачіпається доволі поверхово та побічно. Відомо, зокрема, що перельоти у космосі здійснюються на доволі типових для цього жанру кораблях із ракетними двигунами, таких, як «Претфол II» [12, с. 30] (Pratfall II [51, с. 29]), приватний транспорт Глена Ранситера. Декілька разів згадується розробка революційного методу міжзоряних перельотів [51, с. 20, с. 76]. Окремі астрономічні назви дещо відрізняються від звичних для англійської мови найменувань: *Sol System* [51, с. 2], *Luna* [51, с. 20]. В перекладі вони передані без збереження цієї специфіки нейтральними словниковими відповідниками: *Сонячна система 16*, [с. 2], *Місяць* [12, с. 20]. Пов’язано це із забезпеченням прозорості семантики для читача: для обох реалій транскрипція була б не найвдалішим варіантом. По-перше, зв’язок слова *Sol* і *Solar* для англійської мови цілком очевидний, на відміну від мови перекладу. По-друге, слово *Луна* в українській мові має суттєво інше значення, а саме «відбиття

звукових коливань від перешкоди, коли вони сприймаються роздільно від первісних коливань» [33], і сприймалось би, ймовірно, як русизм.

Наявні у тексті твору назви компаній, організацій та закладів передані, залежно від прозорості форми, калькуванням або транскрипцією: *Runciter Associates* - *Ранситер і компаньйони*; *Ferris & Brockman Retail Credit Auditing and Analysis Agency* - *Агенція аудиту й аналізу споживчого кредитування Ферріса і Брокмана*; *Bonds of Erotic Polymorphic Experience Motel* - *мотель «Узи різноманітного еротичного досвіду»*; *Beloved Brethren Moratorium* - *мораторіум «Любі браття»*; *Techprise* – *Техпрайз*; *Atlas Interplan Van and Storage* - *Доставка і зберігання від Atlas Interplan*. Останні два приклади свідчать про збереження оригінальної моделі словоскладання, хоча самі лексеми передані по-різному в графічному плані. Перекладач також вдало визначила семантичну функцію слова *Van*, замінивши його контекстуально на лексему *доставка*.

У світі майбутнього в романі «Убік» розповсюджені організації, що запобігають злочинній діяльності людей із псіонічними можливостями, так звані *prudence organizations*. Перекладач І. Гаврилюк відтворила ємкий термін *prudence organization* [51, с. 5] за допомогою експлікації - *організація запобігання паранормальним втручанням* [12, с. 20], а також *організація запобігання* [12, с. 5] в усіченому вигляді. На наш погляд, такий переклад здається недоцільним. З огляду на те, що реалія вживається у тексті роману двадцять шість разів, такий громіздкий відповідник є прийнятним для тлумачення, але неприродним для живого мовлення, в якому він здебільшого фігурує, оскільки він неодмінно зазнав би змін, наприклад, скорочення. Крім того, розгорнуте багатослівне пояснення важко виокремити із низки інших явищ, що описуються в тексті, і воно втрачає ознаки терміну – стислість і місткість. При цьому слід брати до уваги також реалію *the Prudence Society* [51, с. 8]. Дана назва в перекладі виглядає таким чином - *Асоціація організацій запобігання паранормальним втручанням* [12, с. 7].

Тобто якщо в оригіналі обсяг словосполучення залишається тим самим, в перекладі додається ще одне слово, що викликає додаткові труднощі. До того ж, додання слова *паранормальний* також викликає певні сумніви. Ймовірно, це зумовлено даним фрагментом тексту:

*In a sense, you're a life form preying on the PSIs, and the PSIs are life forms that prey on the Norms. That makes you a friend of the Norm class [51, с. 13]. - У певному сенсі ти — форма життя, для якої пси є здобиччю, а пси — це форма життя, для якої здобич — це норми. Тож це робить тебе другом нормів [12, с. 13].*

Як бачимо, персонаж роману іменує звичайних людей, не наділених ментальними талантами, «нормами». Відтак, асоціативний ряд «нормальний – паранормальний» міг би пояснити наданий в українському текст відповідник. Втім, в тому ж фрагменті засвідчена вже згадана, більш об'єктивна назва *PSI* на позначення людей із надможливостями. Варіант *організація запобігання без вживання додатка* може викликати в читача відчуття незакінченості висловлювання, тож доцільніше, на наш погляд, було б передати назву організації більш компактно та дослівно – *організація пильності*.

Синонімом для вищезгаданої назви слугує квазіреалія *anti-PSI organization* [51, с. 5]. В перекладі вона подається у двох варіаціях: транскрибовано – *антипси організація* [12, с. 5], а також описово – *організація, що протидіяла пси* [12, с. 5]. Ймовірно, якщо складова *антипси* виступає у словосполученні іменником, з точки зору граматики коректно було б переставити складники місцями: *організація антипси*. Як зазначають Н. Бараненкова та С. Литвин [3, с. 8], вживання прийомів транскрипції та транслітерації при перекладі потребує наявності у лексичної одиниці, що перекладається, певної фонетичної будови для подальшого утворення відмінкових закінчень з метою повноцінного функціонування в мові перекладу. Як бачимо, нетипова для української мови

інваріантна, тобто невідмінювана лексема *antunci* (і *psi*, відповідно), робить текст менш літературним. Описовий варіант, з іншого боку, також виглядає доволі неприродньо, зокрема тому, що дієслово в минулому часі викликає певну смислову невідповідність: організація продовжує функціонувати, відповідно, протидіє їй надалі.

Згадуються в романі й економічні реалії. Хоча центи в Америці – точніше, на території Північно американської конфедерації - й надалі перебувають в обігу, долари замінила валюта під назвою *поскред* [12, с. 5] (*poscred* [51, с. 5]). Житлові будинки обладнані комп'ютеризованою системою нагляду, за користування побутовими приладами в квартирах вимагається платня, а відкриття дверей власної домівки герой роману невдало намагається сплатити так званими *Магічними кредитними ключами* [12, с. 11] (*Magic Credit Keys* [51, с. 12]).

### **2.3 Відтворення авторських okazіоналізмів роману «Убік»**

На окрему увагу заслуговують специфічні okazіональні новотвори Філіпа Діка.

Н. Карпенкова визначає okazіоналізм як неологізм, створений автором літературного твору з певною стилістичною метою, який зазвичай не набуває широкого вжитку та не входить до словникового запасу мови. [34, с. 85]

“Основна комунікативна функція, закладена в okazіоналізмах, – це експресивність. Вона породжується самою причиною появи okazіоналізму – бажанням автора привернути увагу до певного явища, предмета або процесу, до якого він не байдужий.” [39, с. 8]. Okazіоналізми найчастіше застосовуються в художніх та публіцистичних текстах.

О.Г. Ликов пропонує перелік ознак okazіоналізмів, які відрізняють їх від узуальних слів, а саме: належність до мовлення, функціональна одноразовість,

створюваність, словотвірна похідність, ненормативність, експресивність, номінативна факультативність, синхронно-діахронна дифузність, індивідуальна належність. [23, с. 48-66]

В. Комісаров, Я. Рецкер і В. Тархов виділяють такі способи утворення okazіоналізмів: додавання нового значення до вже закріпленого у мові слова, утворення форми слова за аналогією до вже наявних у словнику, конверсія (тобто перехід слова з однієї частини мови до іншої), скорочення складеного слова, а також словотворення за допомогою продуктивних префіксів та суфіксів [21, с. 129-132].

Оказіоналізми також поділяють на дві категорії: потенційні слова та егологізми. Потенційні слова утворюються за високопродуктивними мовними моделями, тому в цілому не надто відображають авторську індивідуальність. Егологізми, навпаки, помітно вирізняються незвичністю форми та новизною. Саме про такі мовні одиниці йтиме мова надалі.

В романі «Убік», окрім термінів-новотворів та квазіреалій наявні також лексичні одиниці, що вирізняються саме ситуативністю і самі по собі не несуть конкретної інформації, а розкриваються суто завдяки контексту. Зокрема, Філіп Дік виявив креатив у словотворенні пейоративів, тобто лексем із негативною конотацією, вживаних персонажами роману:

<p>“Joe Chip can’t seem to tell me what she does,” Runciter said.</p> <p>“Joe Chip is a <b>grunk</b>,” G. G. said [51, с. 24].</p>	<p>Схоже, Джо Чип не може пояснити, що саме вона вміє, — сказав Рансітер.</p> <p>— Джо Чип вічно <b>обдовбаний</b>, — відповів Джі Джі [12, с. 24].</p>
--	---

Контекст даного фрагменту полягає в тому, що учасникам діалогу відомо про зловживання Джо Чипом наркотиками. Вочевидь, новотвір *grunk* утворений за аналогією до слова *drunk* – п’яничка, аби викликати асоціацію із подібною

шкідливою звичкою. В перекладі маємо відтворення змісту за допомогою сленгової одиниці. Так само перекладач відтворює й семантичний неологізм *pizzled*, який в рамках оригінального тексту шляхом конверсії перейшов із розряду іменника до дієприкметника, набувши при цьому нового значення:

*...a plastic bag which contained a half-pound can of authentic Kenya coffee, a great treat and one which only while **pizzled** would he have risen to [51, с. 12]. – ...та поліетиленовий пакет, де виявив приблизно півфунта справжньої кенійської кави — зважитись на купівлю такого смаколика він міг хіба що **обдовбаним** [12, с. 12].*

*In actuality, he had been too pizzled on papapot to get the trunk of his hovercar open [51, с. 11]. – Насправді він надто **накачався** папапотом і не зміг відімкнути багажник свого говеркару [12, с. 10].*

Модель створення за аналогією нового, співзвучного і подібного за семантичним наповненням слова шляхом маємо також у такому фрагменті: *“**Flurk off, Zafsky,**” Tito Apostos said with annoyance [51, с. 75]. — **Відвали, Зафські,** — роздратовано озвався Тито Апостос [12, с. 78].* Оказіональне фразове дієслово, спираючись на контекст та внутрішню форму, несе смислове навантаження обценного характеру.

*Here, Bill; talk to this lady. Do you like this lady?” Bill, looking more or less like his brother the telepath, said, “I like her fine because I’m a precog and she doesn’t **postscript** me.” [51, с. 23] – Білле, поспілкуйся з цією пані. Вона тобі подобається? Білл, який виглядом нагадував свого брата-телепата, відповів: — Мені вона до душі, адже я — ясновидець, і ця пані не зможе мене нейтралізувати. [12, с. 24]*

Лексема *postscript* постає водночас і результатом конверсії – дієсловом, утвореним від омонімічного іменника (a note or series of notes appended to a completed letter, article, or book [54]), і при цьому набуває суттєво нового значення,

тобто є семантичним неологізмом. Спираючись на контекст діалогу між псіонічно обдарованим телепатом та інерціалом – представниками, так би мовити, протилежних верств, можна визначити семантику даного дієслова як певної загрози, тому перекладач передає його словом *нейтралізувати*.

Спостерігаються також приклади словотворення одиниць із немотивованою внутрішньою формою, тобто таких, що включають неuzuальні, немотивовані морфеми. Такі лексеми мають виражену експресивну функцію: *gloonk* [51, с. 11] – *йолоп* [12, с. 10]; *nurt* [51, с. 29] – *нікчема* [12, с. 29]; “*Who cares about the money? Snirt the money!*” [51, с. 9] – *Хіба про гроші мова? До біса гроші!* [12, с. 8]; *Keep the old swizer up, Joe!* [51, с. 81] – *Вище носа, Джо!* [12, с. 84] Оказіональні дієслова такого характеру в окремих випадках утворені шляхом звуконаслідування, що не завжди відтворено в українському перекладі: *The old Curtiss-Wright biplane blurpled on* [51, с. 70]- *Тим часом старий бінлан Curtiss-Wright nonухкомів* дали [12, с. 73]; *...I perceive your tester there dingling with his equipment.* [51, с. 31] - *...чому ваш тестувальник вовтузиться он там зі своїм обладнанням?* [12, с. 32]

## Висновки до 2 розділу

Ключову роль у змалюванні самобутнього та автентичного вигаданого всесвіту у науково-фантастичному творі відіграють фантастичні реалії або ж квазіреалії – культурно марковані одиниці, що не підлягають дослівному перекладу через відсутність відповідника у мові перекладу. Вони винайдені або пристосовані автором для ідейно-тематичних потреб твору. Квазіреалії в романі включають власні назви, загальновідомі поняття. Переклад астрономічних назв здійснено шляхом заміни стилістично маркованої форми слова, що пояснюється прагматичними міркуваннями. Натомість, переклад складених назв організацій демонструє надмірний ступінь експлікації, що призводить до зниження природності побудови речення.

Подібну функцію виконують і науково-технічні одиниці на позначення наукових винаходів, незвичайних технологій світу НФ. В романі «Убік» використовуються реальні терміни та назви, а також вигадані, створені за допомогою таких прийомів, як основоскладання, аббревіатура, залучення грецьких та латинських коренів. Певних втрат припущено при перекладі скорочень, наприклад, неузгодженість перекладу аналогічних аббревіатур, а також при перекладі слів, утворених шляхом словоскладання, однак значення збережене достовірно.

Окремою підгрупою лексичних новотворів є okazіоналізми або ж егологізми – незузальні слова, значення яких розкривається в окремо взятому контексті. Створюються такі одиниці як за аналогією до словникових, так і з використанням непродуктивних моделей словотворення. На відміну від квазіреалій та квазітермінів, okazіоналізми виконують експресивну, а не номінативну функцію. Серед таких у романі найбільше розмовних слів або просторіч, зокрема пейоративів, рідше трапляються приклади

звуконаслідувальних слів. Переважно, такі слова передаються нейтральними семантичними аналогами, подекуди застосовується сленгова лексика для підкреслення нетиповості висловлювання.

В перекладі українською найчастіше застосовуються такі лексичні перекладацькі трансформації: калькування, транскрипція; менш виражені контекстуальна заміна та описовий переклад. Переважно вдалі відповідники перекладач застосовує для відтворення наявних у тексті науково-технічних реалій, а також передає експресивну функцію оказіональних слів.

## РОЗДІЛ 3. ВІДТВОРЕННЯ ГРАМАТИЧНИХ І СТИЛІСТИКО-СИНТАКСИЧНИХ ЗАСОБІВ У ПЕРЕКЛАДІ «УБІК»

### 3.1. Граматичні трансформації в перекладі «Убік»

Безумовно, як і будь-який інший зв'язний текст, художній твір при перекладі вимагає якомога більш наближеного до рівноцінного відтворення повідомлення не лише на рівні слова чи словосполучення, але й речення. Для цього в перекладі використовується низка граматичних перекладацьких трансформацій. Граматичні трансформації полягають у перетворенні структури речення відповідно до норм мови перекладу. Трансформація може бути повною або частковою залежно від того, змінюється структура речення повністю або частково. Найбільш поширеними є такі прийоми: синтаксичне уподібнення (дослівний переклад), членування речення, об'єднання речення, граматичні заміни (форми слова, частини мови або члена речення) [8, с. 19]. О. Ковтун також виокремлює такі трансформації, як синтаксична компресія та синтаксична декомпресія [19, с. 178].

**Синтаксичне уподібнення** або дослівний переклад полягає у збереженні синтаксичної структури оригіналу ідентичним чином. Такий прийом застосовується за умови існування в мові перекладу паралельних синтаксичних конструкцій. В перекладі роману «Убік» за допомогою цієї трансформації передано як прості і невеликі за обсягом речення, так і складні:

*Do you know, Glen, what I think?* [51, с. 7] — *Знаєш, Глене, що я думаю?* [12, с. 6]

*The technician in charge of the night shift at the map room coughed nervously as the massive, sloppy head of Glen Runciter swam up to fill the vidscreen.* [51, с. 2] — *технік, відповідальний за роботу нічної зміни у відділі стеження, нервово*

прокашлявся, коли масивна неохайна голова Глена Ранситера підпливла до екрана відеофона. [12, с. 2]

*Runciter sighed, and it seemed to Herbert, suddenly, that the massively built old man was tired, despite his customary show of energy.* [51, с. 5] — Ранситер зітхнув, і раптом Герберту здалося, що цей великий літній чоловік стомився, попри свою звичну показну енергійність. [12, с. 5]

Подекуди такий буквальний спосіб відтворення тексту оригіналу призводить до певної штучності побудови речення:

*As owner of the Beloved Brethren Moratorium, Herbert Schoenheit von Vogelsang, of course, perpetually came to work before his employees.* [51, с. 3] — Як власник мораторіуму «Любі браття», Герберт Шьонгайт фон Фотельзанг, звісно, завжди приходив на роботу раніше за своїх працівників. [12, с. 2] На наш погляд, калькування іменного звороту з часткою *as* англійської мови є дещо штучним, і для читацького сприйняття більш доцільною була б звичайна прикладкова конструкція: *Герберт ..., власник мораторіуму..., завжди приходив...*

Той самий недолік можна помітити й у фрагменті: ***Her voice took on special coloration as she said “The customer is Mr. Glen Runciter, all the way here from the North American Confederation.”*** [51, с. 4] — **Надаючи своєму голосу особливого звучання**, вона [секретарка] додала: — *Це містер Глен Ранситер, який щойно прибув сюди аж із Північноамериканської Конфедерації* [12, с. 3].

Звісна річ, що в оригіналі не говориться достеменно, яким саме за емоціями є голос, однак контекст ситуації в тому, що до закладу прибув шанований постійний клієнт, власник престижної організації. Тому можна запропонувати варіант “*Підкреслено шанобливим тоном вона додала.*”

Крім того, буквальний переклад речення «слово в слово» може стати причиною лексичних помилок:

*“Mrs. Frick, draw up an agreement of employment between ourselves and a Jane Doe; [51, с. 22] — Місіс Фрик, підготуйте, будь ласка, договір найму між нами і Джейн Доу. [12, с. 22] Джейн Доу – жіночий варіант псевдоніму Джон Доу, який використовується в англійській мові на позначення особи, ім’я якої невідоме або невстановлене. Це своєрідна реалія, в якій немає належного аналогу в українській мові, тому її перекладено дослівно. Однак для читача, необізнаного з цим терміном, це може спричинити дисонанс, адже за внутрішньою формою неможливо встановити причину того, чому персонажа, справжнє ім’я якого (Пет Конлі) відоме, називають іншим ім’ям. Якщо спиратися саме на семантику, то найближчим відповідником було б слово *незнайомка*, однак в контексті йде мова про підписання контракту, що, з очевидних причин передбачає використання імені власного. В цьому випадку необхідна зноска або перекладацький коментар, якого в тексті перекладу немає.*

Якщо речення неможливо або недоцільно передавати дослівно, відбуваються розподіли смислових частин. **Членування** речень використане перекладачкою зокрема з таких міркувань: для наголошення конкретної смислової частини; для розмежування формально зв’язаних між собою речень; для відокремлення синтаксичного звороту:

*Chip says it registered, at its height, 68.2 blr units of telepathic aura, which only Melipone, among all the known telepaths, can produce. [51, с. 3] - Чип стверджує, що зареєстрував максимум 68,2 одиниці телепатичної аури. З усіх відомих телепатів на це здатен лише Меліпоун. [12, с. 2]* Виконано поділ одного речення на два з метою вираження логічного наголосу на *Меліпоун*, що підкріплюється перенесенням слова в перекладі у кінець речення.

*Damn you guys and your shoddy business practices; this shouldn't happen, and what does it mean?"* [51, с. 9] — *Грім би вас побив, хлопці. Вас і ваше недбале ставлення до обов'язків. Так не можна. І що це все означає?* [12, с. 8] Тут загострюється увага на різкому, знервованому мовленні персонажа.

*Hands in the pockets of her jeans, she regarded him expressionlessly, no emotion clouding her face.* [51, с. 16] — *Поклавши руки в кишені джинсів, вона дивилася на нього з байдужим виразом на обличчі. На ньому не проглядала жодна емоція.* [12, с. 16]

Протилежний процес, **об'єднання** простих речень в одне складне, відбувається в перекладі для забезпечення зв'язності і дотримання норм української літературної мови.

*He felt foolish, talking like this; normally he had no theological convictions. But the half-life experience was real ...* [51, с. 8] — *Він почувався безглуздо, коли говорив такі речі. Зазвичай Ранситер не мав релігійних переконань, однак досвід напівжиття був реальним...* [12, с. 8]

*He hung up. And abandoned the hope of enticing the clean-up robots into entering his muddled apt.* [51, с. 12] — *Він поклав слухавку, полишивши надію заманити роботів-прибиральників у свою захаращену квартиру.* [12, с. 11]

**Перестановка** мовних елементів (слів, словосполучень, підрядних речень) в межах одного речення здійснюється для надання динамічності тексту; наголошення окремого слова чи словосполучення:

*A tall, elderly man, with large hands and a quick, sprightly stride, came toward him.* [51, с. 4] — *До Герберта жвавою енергійною ходою наближався високий літній чоловік із великими руками.* [12, с. 4]

*I think I've been dreaming all this time, since you last talked to me* [51, с. 7]. —  
Здається, увесь цей час, відколи ти востаннє говорив зі мною, я перебувала у  
якомусь сні [12, с. 6].

*Now armed, the other inertials returned.* [51, с. 33] — Повернулася решта  
інерціалів, вже озброєна. [12, с. 35]

*“Not exactly a trip replete with joy, I would judge by your appearance,”* [51, с.  
38] — Судячи з вашого вигляду, радісною подорож не була. [12, с. 41]

В усіх наданих вище прикладах помітна різниця у постановці синтагматичного наголосу: в англійській мові нова інформація (наближався чоловік; перебувала уві сні; [інерціали] вже озброєні; радісною подорож не була) в реченні розташована на початку речення, в українській – у кінці.

Окрім перестановок та переміщень мовних елементів, здійснюються також зміни у змісті речення: вилучення надлишкових (із комунікативної точки зору) частин та додання релевантних - так звані **синтаксична компресія** (редукція) та **декомпресія**. Як зазначає О. Ковтун [19, с. 178], компресія зумовлена необхідністю усунення повторюваної інформації, забезпечення лаконічності без втрат значущих одиниць:

*“We asked Joe Chip to go in there and run tests on the magnitude and minitude of the field being generated there at the **Bonds of Erotic Polymorphic Experience Motel**.* [51, с. 2] — Ми попросили Джо Чипа виміряти магнітуду й мінітуду поля в motel. [12, с. 2] Інформація про те, що поле генерується, не несе смислового наповнення, а назва мотелю згадується раніше за текстом.

Аналогічним чином спрощене таке речення: *“I've already gotten a reading on the PSI field being generated in this vicinity.”* [51, с. 32] — Я вже зчитав тутешнє пси-поле. [12, с. 32]

When I pass, ... *I think I'll will my heirs to revive me one day a century. That way I can observe the fate of all mankind* [51, с. 3] — «Коли я помру, то попрошу нащадків повертати мене до життя раз на сто років. Так я зможу спостерігати за долею людства». [12, с. 3] Вилучені *I think, all*, оскільки ці слова не несуть смислового навантаження. При цьому припущена лексична помилка: дієслово *to will* має більший примусовий характер ніж *попрошу*, адже означає зобов'язання за заповітом, а тому більш правильно було б перекласти таким чином: *заповім нащадкам повертати мене ...* або ж зобов'яжу заповітом.

*But the burden of proof that he is genuinely ill rests on the shoulders of the alleged patient.* [51, с. 31] — *Проте хворі мають довести, що вони справді нездужають.* [12, с. 31] Хоча в перекладі й втрачається пов'язана із юриспруденцією метафора, такий варіант є менш спеціалізованим і розрахованим на ширшу читацьку аудиторію.

При цьому не завжди вдається уникнути смислових помилок:

*“Can't it wait until after nine?” he asked irritably.* [51, с. 11] — *Це може зачекати до дев'ятої?* — *роздратовано запитав Джо.* [12, с. 10] В перекладі опущене слово *після*, внаслідок чого втрачається імпліцитна інформація, а саме натяк: Джо насправді не вказує на конкретний час, адже в нього немає бажання приймати гостей. Українською мовою дослівно передати питання не вдається через те, що підряд стояли б два прийменники, тому, враховуючи емоційне забарвлення, а також те, що на питання фактично не дається прямої відповіді, його можна замінити на спонукальне речення *“Приходьте після дев'ятої”*.

Натомість, **синтаксична декомпресія** або ж розширення використовується частіше. Це зумовлено відмінностями у граматичній будові. Виникає потреба у розгорненні змісту для відтворення змістової та естетичної функції оригіналу в доступній формі:

*And yet of course her face remained stable. Nothing showed;* [51, с. 7] — Але її обличчя, звісно ж, лишалося незворушним. **Жодна рисочка на ньому не здригнулася.** [12, с. 6] Друге речення доповнює перше і водночас конкретизує зміст оригіналу.

*...he poked about hopefully in the kitchen for some manifestation of coffee. None.* [51, с. 12] — ...він почав сновигати кухнею в надії відшукати хоч трохи кави. **Однак її не було.** [12, с. 11]

*Still in gay pinstripe clown-style pajamas, Joe Chip hazily seated himself at his kitchen table...* [51, с. 10] — Не знімаючи барвистої, смугастої, мов у клоуна, піжами, з усе ще трохи затуманеною після сну головою, Джо Чип влаштувався за кухонним столом... [12, с. 9] Подекуди одне слово в оригіналі потребує перетворення на сполуку (пор. із дослівним “туманно усівся”).

Однак в окремих випадках такі трансформації також мають і контекстуальний характер:

1) *“I will put her in isolation,” von Vogelsang said.* [51, с. 10] — Я розпоряджуся, щоб її ізолювали, — сказав фон Фогельзанг. [12, с. 9] 2) *He felt impatient and uncomfortable as he shifted about on the inadequate chair which Vogelsang or whatever his name was had provided him;* [51, с. 6] — Він нетерпляче вовтузився, намагаючись зручніше вмотитися на недоладному стільці, який принесли за розпорядженням Фогельзанга, чи як там його. [12, с. 6]

Фогельзанг – керівник закладу, відтак, коли йде мова про якусь ручну роботу, наприклад носіння стільців або холодильних контейнерів, цілком логічно, що роботу він виконуватиме не власноруч, а руками своїх підлеглих, навіть якщо про це не говориться безпосередньо в тексті. Цей доволі імпліцитний підтекст чітко виражений в українському перекладі.

В перекладі з англійської мови на українську (та навпаки) цілком закономірним явищем є **граматичні заміни**. Заміни може піддаватися граматична одиниця мови оригіналу будь-якого рівня: словоформа, частина мови, член речення, речення певного типу. В українському перекладі «Убік» наявні різноманітні граматичні заміни:

1) перетворення пасивного стану в активний: *Runciter said, with a grimacing smile, as if **some** repellent midnight **fluid had crept up** into his aged throat.* [51, с. 3] — сказав Ранситер, вичавлюючи з себе посмішку, так немов **його** постаріле горло було геть **закладене** якоюсь огидною рідиною. [12, с. 3]

*Von Vogelsang said, in a stilted voice, “If this condition persists **your money will be returned to you.**”* [51, с. 9] — Якщо цей стан триватиме, — трохи неприродним голосом сказав фон Фогельзанг, — **ми повернемо вам гроші**. [12, с. 8] В цьому реченні, зокрема, помітна й семантична похибка. На перший погляд, відповідник *неприродним* не можна назвати неправильним, однак варто враховувати різні значення слова та контекст, який керує ними. Трохи раніше за текстом згадувалось таке явище, як електронно підсилений голос, тому можна сприйняти слово *неприродний* буквально, хоча на увазі мається саме *холоднокровний* тон, яким Фогельзанг повідомляє про неприємну новину.

2) Перетворення безособової конструкції в особову: *How did **it** feel, he wondered, to be in half-life?* [51, с. 7] — «Що **відчуває** людина, запитував він себе, — яка існує у стані напівжиття?» [12, с. 6]

3) Перетворення особової конструкції в безособову: *When half-life is over, she had said, I think **you float** out of the System, out into the stars.* [51, с. 7] — Коли напівжиття закінчується, **тебе**, мабуть, **виносить** за межі Сонячної системи і ти линеш до зірок». [12, с. 6]

4) Заміна однієї частини мови на іншу: *That makes for an **unfortunately** one-way passage of protophasons.*” [51, с. 9] — *Це, на жаль, спричиняє одностороннє переміщення протофазонів.* [12, с. 8] Прислівник з оригінального тексту перетворюється на вставне слово в перекладі. “*You’re not an **employee** of Mr. Mick; you’re my **employee**.*” [51, с. 32] — *Ти **працюєш** не на містера Міка, а на мене.* [12, с. 32] “*Still some shallow **respiration**,*” [51, с. 33] — *Досі слабо **дихає**.* [12, с. 35] Здійснено заміну іменника на дієслово, згідно із нормами української мови, в першому прикладі це супроводжується заміною узгодженого з іменником присвійного займенника на іменник (містера Міка) та особовий займенник (мене); в другому - прикметника на прислівник. В окремих випадках відбувається, навпаки, заміна дієслова на іменник: *That was over a year ago, despite how **bad off I was financially**.* [51, с. 26] — *Це трапилося понад рік тому, попри мій **скрутний фінансовий стан**.* [12, с. 27] Завдяки цій трансформації вдається запобігти переобтяженню речення підрядними конструкціями

5) Заміна стверджувального речення на питальне: *I’m already delighted at your activity, with one small exception that I perceive your tester there dingling with his equipment.* [51, с. 31] — *Я вже у захваті від вашої роботи за одним невеличким винятком: чому ваш тестувальник вовтузиться он там зі своїм обладнанням?* [12, с. 32]

6) заміна складених словосполучень: *One is a **going-away**, so to speak. A **going-out-of-existence**. That’s process one. The second process is a **coming-into-existence**.* [51, с. 52] — *Один — це **відхід**, так би мовити. **Відмирання**. Це перший процес. Другий процес — це **виникнення**.* [12, с. 54-55] Головним словом виступає герундій від полісемантичного дієслова (come, go), тому значення конструкції вдається зберегти за допомогою заміни на іменник з вужчим значенням.

Філіп Дік вживає також і атрибутивні складені словосполучення, які потребують розгорнення у підрядне означальне речення: *as-yet-unglimpsed*

*manifestations of decay*. [51, с. 61] — *прояви занепаду, з якими ви поки не зіштовхувалися*. [12, с. 65] *with today's new, more-powerful-than-ever Ubik* [51, с. 61]— *з новим «Убіком», який ще ніколи не був таким потужним*. [12, с. 65]

### 3.2 Лексико-граматичні трансформації в перекладі «Убік»

У практиці перекладу лексичні трансформації часто поєднуються з граматичними. Так само, у багатьох випадках зміни синтаксичних конструкцій у перекладі спричиняються лексичними, а не граматичними причинами. Лексико-граматичні перетворення зачіпають водночас лексичні та граматичні рівні оригіналу або є міжрівневими, тобто передбачають перехід від граматичних одиниць до лексичних і навпаки. В перекладі «Убік» була застосована низка комплексних лексико-граматичних трансформацій: смисловий розвиток, антонімічний переклад, конкретизація, генералізація, цілісне перетворення, переміщення, компенсація, описовий переклад.

Прийом **смислового розвитку** полягає в заміні мовної частини на іншу, пов'язану із нею логічними зв'язками. Так, наприклад, предмет може бути замінений його ознакою. Коли смисловий розвиток застосовується для перекладу дієслівних словосполучень, зміщення відбуваються в межах категорій “причина-процес (дія або стан)-наслідок”: наприклад, причина замінюється процесом. Як підкреслює Я. Рецкер [36, с. 52], кожна заміна прямого перекладу трансформаційним пов'язана із розбіжностями в лексиці, логічній структурі речення та образності.

1) *she had plenty to do* [51, с. 23] — *вона не нудьгувала*. [12, с. 23]

2) “*She may return. Once Jory phases out. Plus anyone else who may have gotten into her because of her weakened state. **She's accessible to almost anyone.**” [51, с. 10] — *Вона може повернутися. Щойно Джорі щезне. Як і всі інші, хто міг проникнути у неї через її ослаблений стан. **Зараз майже кожному під силу це зробити***, [12, с. 9]*

3) *Oh, god, he thought. She's gone.* [51, с. 8] — «*О Боже, — подумав він, — ми втратили зв'язок.*» [12, с. 8]

В перших двох прикладах причина замінюється наслідком: їй було чим зайнятись, **тому** вона не нудьгувала; вона вразлива майже для усіх, **тому** майже кожному під силу проникнути. В останньому, навпаки, наслідок замінено причиною: вона щезла, **бо** ми втратили зв'язок.

**Антонімічний переклад** – це заміна стверджувальної форми оригіналу на заперечну і навпаки, із збереженням того самого змісту. Цей метод спирається на використання логічної опозиції. Наприклад:

“*You kid me.*” “*I not kid you,*” [51, с. 2] — *Ви жартуєте? — Ні, цілком серйозно,* [12, с. 2]

“*When we return her to the bin, ...we won't install her near Jory again.*” [51, с. 9] — *Коли ми повернемо її до холодильного блоку, то поставимо подалі від Джорі.* [12, с. 9]

“*Sometimes one never finds out.*” [51, с. 20] — *Інколи це так і лишається загадкою* [12, с. 20]

*Any of you who aren't in will be left behind.* [51, с. 32] — *На тих, хто спізниться, не чекатимемо.* [12, с. 33]

Останній приклад демонструє використання прийому двічі, яке можна навіть назвати перехресним антонімічним перекладом: підряд ідуть заперечна конструкція і стверджувальна, а в тексті перекладу – навпаки.

Подекуди використовуються такі трансформації, як **конкретизація** та **генералізація**. Хоча, як правило, такі зміни поширюються на окремі лексичні одиниці, інколи це впливає на побудову речення.:

*...a fleet by which Israel could colonize and make fertile otherwise desert areas of Mars.* [51, с. 10] — *флот, завдяки якому Ізраїль міг би колонізувати й освоїти*

*із сільськогосподарською метою* пустельні ділянки Марса. [12, с. 10] Тут використане звуження значення.

*If he worked fast, and skulked about in a clean-up campaign...* [51, с. 11] — *Якщо він діятиме швидко й працюватиме на повну...* [12, с. 11] В цьому прикладі застосовується генералізація.

Метод **цілісного перетворення** змінює внутрішню форму будь-якого відрізка мовленнєвого потоку, хоча загальний зміст залишається незмінним. При цьому ступінь змістової спільності між перекладом та оригіналом залишається невисоким і визначається метою комунікації або ідентифікацією ситуації. Прийом цілісного перетворення можна коротко описати як синтез значення безбезпосереднього зв'язку з оригіналом. [36, с. 60] Трансформації такого типу дуже поширені при перекладі живої розмовної мови, якою наповнені діалоги в романі «Убік»:

*“Yes, sir,”* [51, с. 3] — *Добрідень, сер.* [12, с. 3]

*“Phase out, Jory; that’s a good boy.”* [51, с. 9] — *Джорі, вгамовуйся потихеньку. Ну ж бо, будь хорошим хлопчиком.* [12, с. 8]

*Well, that shot that.* [51, с. 11] — *Оце так.* [12, с. 11]

*“You sure shot me down,”* [51, с. 15] — *Ти позбувся мене мов щеняти.* [12, с. 15]

*It’s all over. We failed. Well, he thought wearily, so it goes.* [51, с. 35] — *“Все скінчено. Ми зазнали поразки. А втім, хай буде, що буде, — стомлено подумав він».* [12, с. 38]

*“I can throw her out now,” Joe said. Al said, “I wonder.”* [51, с. 44] — *Тепер я можу викинути її геть, — відповів Джо. — Ну-ну, — сказав Ел.* [12, с. 47]

В усіх наданих вище прикладах зв'язок між внутрішньою формою мови оригіналу і мови перекладу не очевидний, однак трансформовані елементи зберігають наближений до оригінального логіко-семантичний зв'язок.

**Компенсація** в перекладі застосовується тоді, коли форму мовної одиниці неможливо передати достовірно, але за рахунок інших мовних засобів вдається відновити її смисл:

<p><i>“His presence is invading us on every side, him and only him because he’s the sole person trying to—”</i></p> <p><i>“<b>He</b> and only <b>he</b>,” Joe interrupted.</i></p> <p><i>“Instead of ‘<b>him</b>’; you said ‘<b>him</b>.’” [51, с. 59]</i></p>	<p><i>Його присутність проникає у нас, де б ми не були. Це він і тільки він, бо Ранситер — <u>єдиний</u> людина, який намагається...</i></p> <p><i>— Єдина людина, — перебив Джо. — А не єдиний. Ти сказав єдиний, який... [12, с. 62]</i></p>
--	--

Джо у діалозі зі своїм співрозмовником зауважує, що той використовує неправильну граматичну форму. Буквальний переклад передбачав би використання найбільш наближеного граматичного відповідника до *him*, яким, імовірно, був би знахідний відмінок слова “він” – “його”. Такий переклад спричинив би плутанину, оскільки “його” – це також омонімічна форма присвійного займенника, тож помилка у мовленні персонажа не була б очевидною, і зв'язність діалогу була б порушена. Саме тому перекладачкою була використана компенсація за допомогою заміни займенника іменниковою конструкцією, неузгодженість членів якої сприймається значно прозоріше.

Приєм **переміщення** – це своєрідна проміжна ланка між компенсацією і перестановкою. Ця трансформація полягає у використанні втраченого слова або ж найбільш наближеного до нього відповідника в іншій позиції відносно

оригінального речення, якщо це слово не можливо вжити в еквівалентному вигляді через відсутність лексичної сполучуваності слів у мові перекладу.

*He knew this from personal experience; two years ago, a telepath had infiltrated his moratorium staff.* [51, с. 5] — *Він знав про це з власного досвіду: два роки тому, видаючи себе за звичайного співробітника, в мораторій проник якийсь телепат.* [12, с. 5] В українській мові найближчий відповідник дієслова *to infiltrate* – *проникати*, не вживається при збірних поняттях (*персонал*). Тому *moratorium staff* було розділено на його складові, і збережено зміст оригіналу.

*Ten-day Ubik deodorant spray or Ubik roll-on ends worry of offending, brings you back where the happening is.* [51, с. 60] — *Спрей або роликовий дезодорант «Убік» покладуть край хвилюванням і повернуть вас у вир подій. Десять днів безперервного захисту!* [12, с. 63] В цьому прикладі переміщення застосовується не тільки з семантичних міркувань, а й зі стилістичних. Складене означення *ten-day* в дослівному перекладі не відповідало б інтенції повідомлення. Його було перетворено в окреме, стисле речення, що нагадує рекламний слоган, і це не суперечить змісту оригіналу.

**Експлікація** або **описовий переклад** – це засіб розкриття значення формально імпліцитної або безеквівалентної інформації з тексту шляхом введення додаткових пояснювальних слів, словосполучень або речень. При цьому небажано вдаватися до переобтяження та надмірного розтягнення речення. Описовий переклад – один із найбільш часто вживаних лексико-граматичних прийомів в перекладі цього роману:

*“It’s full. I can’t talk to Ella in there.”* [51, с. 5] — *Забагато людей. Я не можу там розмовляти з Еллою.* [12, с. 4]

*When he's **hot** it takes three inertials to balance his field, and there's no profit in that;* [51, с. 8] — Коли він **працює на повну**, потрібно три наших інерціали, щоби збалансувати його поле, а це невигідно. [12, с. 7]

Подекуди в результаті описового перекладу слово або словосполучення передається цілою синтаксичною основою, що може призвести до збільшення обсягу речення вдвічі.

*Her eyes veiled her amusement.* [51, с. 13] — погляд Пет намагався приховати те, що слова Джо її трохи насмішили. [12, с. 13]

*As to her own **stated** wishes, before her death and in **early half-life encounters**—this had **become handily** nebulous in his mind.* [51, с. 6] — Що ж до її власних побажань, які вони обговорювали ще до смерті Елли та під час перших побачень, коли її **напівжиття** ще тільки починалося, то тепер вони вже **поставали** в його пам'яті невиразно й розмито, і це було йому на руку. [12, с. 5-6]

Описовий переклад – один із головних засобів для перекладу фразеологізмів, які у романі вживають персонажі, а також які використані в колоритних епіграфах, скомпонованих на манер рекламних оголошень:

***Six will get you eight** he's afraid to tell you outright.* [51, с. 43] — Готовий **закластися**, що він боїться відверто тобі про все зізнатися. [12, с. 46] В цьому реченні є неuzuальна ідіома, однак створена за аналогією до існуючої “five will get you ten”.

*If money worries **have you in the cellar**, go visit the lady at Ubik Savings & Loan. She'll **take the frets out** of your debts.* [51, с. 45] — **Замучили фінансові труднощі?** Зверніться до співробітниці з найближчого відділення «Убік:

заощадження та кредити», і вона **допоможе** вам **навести лад у ваших боргах**. [12, с. 48]

*Yes, we're throwing away the blue-book.* [51, с. 2] — *Так, ми віддаємо їх майже за безцінь.* [12, с. 2]

Є приклад і протилежного явища – перекладу стилістично нейтрального речення фразеологізмом. Це додає внутрішньому голосу персонажа експресивності: *But that meant a rather high maintenance cost to the heirs—and he knew what that meant.* [51, с. 3] — *Але така примха влетить їм у добру копійку, і він знав, чим це закінчиться.* [12, с. 3]

Іншим прийомом перекладу ідіоматичних елементів є знаходження аналогу в українській мові, який б мав те саме або схоже значення:

*They'll rake us over the coals.* [51, с. 38] — *Вони зітруть нас на порох.* [с. 16, с. 41]

*“The rule is ‘Dog eat dog.’* [51, с. 47] — *Тут діє правило — людина людині вовк.* [12, с. 50]

*Has perspiration odor taken you out of the swim?* [51, с. 60] — *Запах поту вибив вас із колії?* [12, с. 63]

### 3.3. Переклад стилістичних фігур роману «Убік»

Переклад художніх творів, на відміну від перекладу текстів загальної, не літературної спрямованості, ставить перед перекладачем завдання не лише точно й повністю передати зміст повідомлення оригіналу засобами іншої мови, але й достовірно відтворити унікальні риси авторського стилю, за допомогою яких текст справляє емоційне та естетичне враження на читача, а також, певною мірою, розкриває автора як творчу особистість. В перекладі науково-фантастичних творів Філіпа Діка необхідно враховувати діалогічний стиль викладу і активне

використання автором різноманітних стилістико-синтаксичних засобів або фігур. Маються на увазі фігури в широкому сенсі, тобто синтаксичні прийоми, а також тропи. В романі «Убік» наявні фігури, які передаються лексичними засобами (повтори, анафора, алітерація, парономазія), граматичними (апосіопеза), а також лексико-граматичними (антитеза, гіпербола, градація, порівняння, метафора).

**Повторення** елементів речення надає мові ритмічності, емоційності, а також акцентує увагу на окремому слові або словосполученні. В тексті вживаються повтори слів всередині речення, в кількох реченнях, що йдуть одне за одним, а також на початку речення (**анафора**).

*Two days away, two long days.* [51, с. 10] — *Ще два дні, два довгих дні.* [12, с. 10]

*“I feel old. I am old; your package of cigarettes is old; we’re all old as of today, because of what has happened.”* [51, с. 36] — *Я почувуюся старою. Я справді стара. Твоя пачка сигарет стара. Ми всі від сьогодні старі через те, що трапилося* [12, с. 39]

*“No consultation... No earphone, no microphone. No protophasons. No half-life.* [51, с. 35] — *Жодних переговорних пристроїв...А також навушників, мікрофонів, протофазонів. Ніякого напівжиття.* [12, с. 38] В перекладі цього фрагменту повторення було опущено, аби уникнути надмірного повторення слова *жодний* або *ніякий*, яке, порівняно з коротким *no*, призвело б до нагромадження слів.

*Going into the bathroom, he splashed icy water on his face, combed his hair with a sanitary, free hotel comb, then, after meditating for a time, shaved with the sanitary, free hotel throwaway razor. He slapped sanitary, free hotel aftershave onto his chin, neck and jowls, unwrapped the sanitary, free hotel glass and drank from it.* [51, с. 46] — *Увійшовши до ванної кімнати, він змочив обличчя крижаною водою,*

*причесався безкоштовним гігієнічним готельним гребінцем, а потім, трохи повагавшись, поголився безкоштовною гігієнічною готельною одноразовою бритвою. Наніс безкоштовний гігієнічний готельний лосьйон після гоління на підборіддя, шию і щелепи, розгорнув гігієнічну безкоштовну готельну склянку й напився води.* [12, с. 48]

В цьому прикладі, навпаки, повторення збережено, однак із використанням значно більших за обсягом слів, що робить і без того комплексне речення занадто громіздким. На наш погляд, тут було б доцільно вдатися до певних втрат задля скорочення повторюваних частин, наприклад до одного слова *готельний*. Інші два складники можливо визначити із контексту: 1) готельні предмети гігієни, як правило, безкоштовні; 2) назви предметів відносяться до категорії предметів гігієни, тому це слово також присутнє імпліцитно.

*“We may never hear the voice or the thoughts of Glen Runciter again. We may have to run Runciter Associates without him. We may have to depend on what’s left of Ella; we may have to move our offices to the Beloved Brethren Moratorium at Zurich and operate out of there.”* [51, с. 35-36] — **Можливо**, ми більше ніколи не почуємо голосу чи думок Глена Ранситера. **Можливо**, нам доведеться керувати фірмою «Ранси-тер і компаньйони» без нього. **Можливо**, наші рішення відтепер залежатимуть від того, що лишилося від Елли. **Можливо**, нам навіть доведеться перенести штаб-квартиру до мораторіуму «Любі браття» у Цюриху й управляти компанією звідти. [12, с. 38] Спостерігаємо збереження анафори шляхом перетворення модального дієслова на вставне слово, що виражає невпевненість.

*“I’ll pay you tomorrow,” he told the door. Again he tried the knob. Again it remained locked tight.* [51, с. 12] — Я заплачу вам завтра, — відповів він дверям, знову хапаючись за ручку. Але вони й далі були міцно замкнені. [12, с. 12] У

перекладі анафору втрачено, однак її можливо зберегти шляхом антонімічного перекладу: *І знову вони не відчинились*.

**Алітерація** (повторення однакових приголосних звуків) – прийом більш типовий для риторики або поезії, однак у прозі він також застосовується, щоб підкреслити звучання окремих слів і надати висловлюванню не тільки смислову, а й фонетичну єдність:

*general ancient grayness* [51, с. 17] — *природну пристаркувату сіризну* [12, с. 17] Повторюються звуки [n], [r], в перекладі — [п], [р].

*The man, Joe Chip, looked haggard and hungover and more than usually glum* [51, с. 21] — *Джо Чип, змучений похміллям, мав ще похмуріший вигляд, аніж зазвичай*. [12, с. 21 ] Алітерацію окремих звуків [h] збагачено в українському тексті повторенням цілої комбінації [п о х м].

Алітерація втрачається, якщо не вдається підібрати відповідні лексичні одиниці: *another manifestation of the marvelous multifacetedness of his mind* [51, с. 18] — *ще один прояв його дивовижної багатогранності* [12, с. 18]

**Парономазія** – зіставлення схожих за звучанням, але подібних за значенням слів використана автором в цьому фрагменті: *A man that vital. And vitalic.* [51, с. 37] — *Людина, яка зараз нам так потрібна. І яку так переповнювало життя*». [12, с. 40] Філіп Дік зіставляє два спільнокореневих слова (від лат. *vita* – життя) для створення риторичного ефекту. В перекладі ця гра слів втрачена. Пропонуємо варіант перекладу, який, хоча й не поєднує різні за значенням слова, але зберігає фонетичну подібність: *Людина, яка зараз нам життєво необхідна. І яку так переповнювало життя*.

Апосіопеза або замовчування – атрибут діалогічного мовлення. Цей прийом дозволяє передати емоційний стан персонажів, їх небажання або

неспроможність завершити думку чи фразу. В українському тексті апосіопеза графічно позначається трьома крапками:

*“What—” She hesitated.* [51, с. 7] — *Що... — вона завагалася.* [12, с. 6]

*“Warn people. Tell them...”* [51, с. 8] — *Застережи людей. Скажи їм...* [12, с. 7]

*“If I ran my business this way—”* [51, с. 9] — *Якби я так провадив свої справи...* [12, с. 8]

**Метафора** вводиться за допомогою дієслів або дієприкметників, доповнюється часткою *аж*, словом *ніби*:

*It pulsed with sly intensity, an erratic, gleaming triumph...* [51, с. 12] — *...він аж світився від лукавої завзятості, сповнений дивного сяйливого тріумфу.* [12, с. 12]

*He felt, from all around him, the miasma of his uncleaned-up apt; it radiated the specter of debris and clutter.* [51, с. 13] — *Довкола він вловлював нестерпний сморід своєї неприбраної квартири, вона ніби випромінювала сміття і безлад.* [12, с. 12]

*A ... adolescent boy wrapped in a superior and cynical cloud of pride.* [51, с. 25] — *Хлопчик-підліток ..., огорнутий цинічною хмариною марнославства й відчуття власної переваги.* [12, с. 25]

Інколи Філіп Дік застосовує **антитезу**, порівнює протилежні думки чи образи, наприклад:

*She would not smile at his arrival. When he departed she would not cry.* [51, с. 7] — *Вона не посміхнеться, коли він прийде. А коли піде — не плакатиме.* [12, с. 6] Антитеза доповнена також оберненою структурою речення, тобто перетворюється на **хіазм**.

*He had not, during the period she had lived, been able to fathom it; he certainly could not do so now that she lay in chilled immobility.* [51, с. 7] — *Поки Елла жила, він так і не зміг збагнути цієї її якості, а тепер, коли вона лежала у крижаній нерухомості, — її поготів.* [12, с. 8]

*Seeing her face, he discovered that his own consisted of a garish mask; noticing her body made him feel like a low-class windup toy.* [51, с. 29] — *Споглядаючи її обличчя, він розумів, що його власне було лише крикливою маскою. Вигляд її тіла змушував Джо думати, що його радше нагадувало дешеву іграшку на пружині.* [12, с. 29] Тут спостерігаємо імпліцитну антитезу: про якості персонажа, з яким порівнює себе Джо, не говориться достеменно, однак саме такий смисл передано за допомогою часток *лише, радше*. В цьому прикладі у склад антитези входить також метафора.

*“In my opinion,” Al said hollowly, “you have a will to fail. ...” “What I actually have,” Joe said, “is a will to succeed.* [51, с. 44] — *На мою думку... ти сам прагнеш зазнати невдачі ... — А я думаю, — відповів Джо, — що прагну досягти успіху.* [12, с. 47] В перекладі контраст підсилено завдяки вживанню спільнокоренових *думка, думаю*, тобто репліки персонажів набувають більшої композиційної подібності, але перебувають в опозиції.

Гіперболу, вжиту автором роману, цілком вдається зберегти, навіть у поєднанні із іншими стилістичними фігурами:

*his eyes shot shafts of significance to every part of Joe Chip’s kitchen.* [51, с. 14] — *Снопки зарозумілості розліталися з його очей в усі боки кухні Джо Чипа.* [12, с. 14] Перебільшення поєднано із метафорою, а також повторенням приголосних звуків [ʃ], [f], [t] – в перекладі [р] [з] [л].

*He looked a hundred years older than when Al had last seen him.* [51, с. 52] —  
Тепер він виглядав **на сотню років старшим**, ніж тоді, як Ел бачив його  
востаннє. [12, с. 55]

Дуже частими в романі є різноманітні порівняння, за допомогою яких для читача створюється конкретний асоціативний образ. Порівняння вводяться за допомогою керуючих слів *like, as* (для порівняння предметів та осіб), *as if* (для порівняння явищ; в перекладі – за допомогою *як, наче, немов, мов, ніби*, конструкцій *скидатися на, бути схожим на*:

*Square and puffy, like an overweight brick.* [51, с. 13] — **Квадратний і пухкий, ніби цеглина, що страждає від ожиріння.** [12, с. 12]

*Her head, like a basketball, bobbed up and down.* [51, с. 18] — **Її голова підскакувала вгору-вниз, немов баскетбольний м'яч.** [12, с. 18]

*The druggist did not respond for an interval. As if a gulf separated the two of them.* [51, с. 81] — **Якийсь час аптекар не відповідав. Так немов їх розділяла прірва,** [12, с. 83]

*She wore an unfashionable spider-silk coat, looking like some amiable bug wound up in a cocoon not spun by itself.* [51, с. 18] — **Жінка була одягнена в старомодне пальто з павучого шовку, тож скидалася на якогось привітного жука, що опинився у чужому коконі.** [12, с. 18]

*My hands, he thought, good god. Parchment hands.* [51, с. 88] — **Мої руки, — подумав Джо. — Святий Боже. Ніби з пергаменту.** [12, с. 91]

Поодинокими є приклади застосування такої стилістичної фігури, як **градація** – розташування слів у порядку підсилення їх значення:

*He liked the Society less each year; it had become a chronic obsession with him, its uselessness, its cost. Its vainglory.* [51, с. 8] — **Вона стала його хронічною**

нав'язливою ідеєю — те, що з неї не було жодної користі, пов'язані з нею витрати. Її марнославство. [12, с. 7] В цьому випадку градація була втрачена цілком закономірно, оскільки переклад за допомогою однорідних іменників, як в оригіналі, виглядав би штучно.

*Sooner or later they would rebel, have his body taken out of cold-rac and—god forbid—buried.* [51, с. 3] — Рано чи пізно вони **обуряться, витягнуть** його тіло з криогенної камери і — не дай боже — **поховають**. [12, с. 3] Тут, натомість, градацію було підкреслено використанням однорідних присудків.

### Висновки до 3 розділу

Переклад будь-якого тексту, тобто комплексної мовної структури, потребує збереження зв'язності та цілісності відносно оригіналу. Це досягається, насамперед на рівні слова (лексичному), а також на рівні речення (граматичному). Англійська та українська мови, безумовно, володіють суттєвими відмінностями у синтаксисі та в арсеналі граматичних зворотів. Для належного та коректного з точки зору норм мови перекладу відтворення тексту перекладачам доводиться застосовувати низку трансформацій.

Серед граматичних трансформації у перекладі «Убік» були виділені такі: синтаксичне уподібнення, перестановка, об'єднання простих речень у складне та поділ складного речення на кілька простих або подібні перерозподіли синтагм, синтаксична компресія та декомпресія, тобто спрощення або розгорнення речення, в тексті дуже поширені граматичні заміни окремих членів речення, словосполучень або граматичних основ. Синтаксичне уподібнення, або іншими словами дослівний переклад, інколи супроводжується смисловими помилками, про що свідчать деякі приклади з тексту.

Трансформації на рівні речення часто зумовлюються особливостями сполучуваності або ступеню перекладності окремих лексем. Таким чином, використовуються такі лексико-граматичні прийоми перекладу: смисловий розвиток (або модуляція), антонімічний переклад, цілісне перетворення, компенсація, переміщення, експлікація. Експлікація або описовий переклад застосовується найчастіше, з огляду на необхідність розкриття та формального вираження імпліцитної інформації з оригінального тексту. При цьому, однак не завжди вдається запобігти надмірному збільшенню обсягів речення.

Крім того, автором використана значна кількість стилістичних фігур. переважна більшість яких виражена на лексико-граматичному рівні. Для їх

декодування потребується знання культурного фону, а для передання засобами рідної мови - також певний хист до написання художньої прози. Філіп Дік застосовує такі стилістичні фігури, як апосіопеза (замовчування), антитеза (протиставлення), анафора, гіпербола, метафора, алітерація, градація; найбільш вживаними є порівняння.

## ВИСНОВКИ

Спираючись на результати дослідження, ми дійшли таких висновків:

Наукова фантастика – це літературний жанр, що поєднує наукові методи пізнання та художню образність. Значна частина розвитку НФ припадає на ХХ століття, впродовж якого жанр зазнавав змін у спрямованості, а також багатшав творами іменитих авторів-фантастів. Численні автори та дослідники дають різні визначення жанру, однак на спираючись на них, можна узагальнити, що в основі науково-фантастичного твору полягає фантастична ідея або припущення. Тематика НФ дуже різноманітна, проте спільною ознакою творів є раціональне обґрунтування, а також змалювання нереального у реалістичний спосіб. НФ традиційно поділяється на жорстку та м'яку.

Роман «Убік» Філіпа Діка відноситься до психологічної та філософської фантастики (м'яка НФ): технології майбутнього слугують насамперед для створення атмосфери та антуражу, на фоні якого персонажі стикаються з метафізичними проблемами. Роман написаний в художньому та розмовному стилях, в центрі уваги, як правило, мовлення персонажів (діалоги, монологи), є також елементи публіцистичного та наукового стилів, велика кількість авторських неологізмів.

В другому розділі дослідження нами були розглянуті слова-реалії в науково-фантастичному романі, а саме квазітерміни, культурно марковані квазіреалії, слова okazionalizmi, і лексичні трансформації, застосовані перекладачкою для їх передачі. Реалії – це культурно марковані слова, які не мають прямих відповідників в іншій мові. Було встановлено, що в перекладі вигаданих автором термінів та спеціалізованих назв найчастіше застосовуються калькування, транскрипція, рідше описовий переклад. В поодиноких випадках використовується компенсація, а також контекстуальна заміна. Культурні реалії

світу «Убік» включають власні назви (імена, назви закладів, організацій), передані повністю або частково транскрипцією, економічні лексеми. Переклад загальних найменувань для організацій виконаний описово, що призводить до переобтяження тексту. Оказіональні слова або егологізми виконують експресивну функцію. Вони переважно представлені неuzuальними просторіччями, зокрема із пейоративним забарвленням. Вони передані за допомогою нейтральних словникових відповідників або елементів сленгу.

В третьому розділі було досліджено граматичні, лексико-граматичні та синтактико-стилістичні елементи роману «Убік» та прийоми їх відтворення українською мовою. На рівні речення використовуються відбуваються зміни у структурі речення (перестановка, об'єднання та членування речень, синтаксична редуція та декомпресія, граматична заміна). Найбільш частими є граматичні заміни, які дозволяють зберегти зв'язність та передати значення повідомлення мовою перекладу. Синтаксичне уподібнення або дослівний переклад подекуди спричиняє смислові помилки, включання зайвих елементів, щоб імітувати структуру оригінального висловлювання. Перекладачка Ірина Гаврилук також застосовує комплексні лексико-граматичні трансформації: антонімічний переклад, смисловий розвиток, цілісне перетворення – задля забезпечення комунікативного ефекту для читача, якщо неможливо достовірно передати формальну складову; конкретизацію, генералізацію значення, компенсацію значення та переміщення. Описовий переклад використано найчастіше для пояснення імпліцитної інформації або для передання її засобами нормативної української мови.

Філіп Дік як автор художнього твору виявив свій авторський стиль не тільки за допомогою лексичних новотворів, а також і низки стилістичних фігур, які додають текстові експресивності та справляють естетичне враження на читача. Серед таких фігур: апосіопеза, антитеза, порівняння, метафора, лексичні

повторення, анафора, гіпербола, алітерація. градація. Більшість фігур не спричиняли труднощів в перекладі і були відтворені дослівно або за допомогою граматичних замін. Перекладачка успішно впоралася також із відтворенням алітерації, що свідчить про ретельне ставлення до деталей, а також певний рівень риторичної майстерності. В певних випадках (градація, анафора) стилістичне забарвлення було втрачене для дотримання норм літературної мови.

Підбиваючи підсумки, маємо змогу стверджувати, що переклад «Убік», виконаний на високому рівні. Переважна більшість елементів, таких як неологізмів та стилістичних фігур, характерних для творчого стилю Філіпа Діка, була відтворена засобами української мови. Втрати та похибки в перекладі відносно нечисленні, здебільшого виправдані і не спричиняють суттєвих розбіжностей або спотворень змісту оригіналу.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Академічний тлумачний словник (1970–1980). Київ : Наук. думка.  
URL: <http://sum.in.ua/> (дата звернення: 12.01.2022).
2. Англійсько-українські словники / упор. А. Рисін, В. Старко та ін. 2011–2020.  
URL: <https://e2u.org.ua>
3. Бараненкова Н. А., Литвин С. В. Експлікація як спосіб перекладу безеквівалентної лексики науково-технічного стилю: Вісник НТУУ «КПІ»: Філологія. Педагогіка : збірник наукових праць, 2014. – Вип. 4. С. 6–13.
4. Вайсбурд М. Л. Реалии как элемент страноведения. РЯЗР. 1972. № 3. 98 с.
5. ВАЛІС Філіп К. Дік. Komubook. URL: <https://komubook.com.ua/projects/valis> (дата звернення: 20.12.2022).
6. Влахов С. Непереваемое в переводе / С. І. Влахов, С. П. Флорин. – М. : Международные отношения, 1980. 322 с.
7. Войтенко К.І. Особливості функціонування та перекладу англійських технічних термінів українською мовою у творах науково-фантастичного жанру (на прикладі циклу оповідань Айзека Азімова «Я, робот»). Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки. 2011. № 6. С. 17-20.
8. Гайдар Д. О. Методичні рекомендації до написання кваліфікаційних робіт за спеціальністю «переклад»: базові теоретичні поняття / ред. О. В. Ребрій. Харків : Харків. нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна, 2015. 67 с.
9. Гаков В. Виток спирали. Москва: «Знание», 1980. 64 с.
10. Глінка Н.В. Особливості перекладу термінів та неологізмів у творах наукової фантастики. Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки. 2010. № 9. С. 241-244.
11. Громова А. Научная фантастика: что это такое. Дет. лит. 1966. № 5. URL: [http://www.fandom.ru/about\\_fan/gromova\\_4.htm](http://www.fandom.ru/about_fan/gromova_4.htm) (дата звернення: 18.12.2022).

12. Дік Ф. К. Убік / пер. з англ. І. Гаврилюк. Харків : Komubook, 2018. 115 с.
13. Ель Тахраві Б. Б., Манакін В. М. Особливості перекладу реалій. *Вісник студентського наукового товариства ДонНУ імені Василя Стуса*. 2020. Т. 2, № 12. С. 232–236. URL: <https://jvestnik-sss.donnu.edu.ua/article/view/9273/9217>.
14. Зорівчак Р. П. Реалія і переклад (на матеріалі англomовних перекладів української прози). Львів : Видавництво Львівського університету, 1989. 215с.
15. Кагарлицкий Ю.И. Что такое фантастика: учебное пособие. М.: Художественная литература, 1974. 346 с.
16. Карабан В. І. Переклад англійської наукової і технічної літератури. Ч. Лексичні, термінологічні та жанрово-стилістичні труднощі. Вінниця : Нова книга, 2001. 303 с
17. Катиш Т. В. Особливості функціонування термінологічної лексики в мові української фантастики : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.01. Дніпро, 2005. 29 с.+
18. Ковалик Ю. Н. Фантастическая реальность»: опыт лингвистического подхода. м. Миколаїв, 12–15 квіт. 1985 р. Миколаїв, 1988. С. 121–123.
19. Ковтун О.В. Відтворення науково-фантастичного дискурсу А Азімова в українському перекладі. Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія. 2014. № 12. С 176-180.
20. Комиссаров В. Н. Теория перевода (лингвистические аспекты): Учеб. для ин-тов и фак. иностр. яз. М.: Высш. шк., 1990. 253 с.
21. Комиссаров В. Н., Рецкер Я. И., Тархов В. И. Лексико-фразеологические основы перевода. Москва : Изд-во иностранных языков, 1960.
22. Коптілов В. В. Коптілов В. В. Теорія і практика перекладу: навч. посіб. Київ: Юніверс, 2003. 280 с.
23. Лыков А.Г. Современная русская лексикология (русское окказиональное слово). Москва: «Высшая школа», 1976. 120 с.

24. Луговская Т., Попов М. Фантастика 1940-х годов. *Мир фантастики и фэнтези*. URL: <http://www.mirf.ru/Articles/art3672.htm> (дата звернення: 22.12.2022).
25. Любенко О. В. Авторські неологізми Айзека Азімова та особливості їх перекладу. *Студентські наукові студії: Молодіжний науковий журнал*. 2013. № 1. С. 20–22.
26. Макарчук О. О. Фантастичний текст: проблема перекладу. м. Суми, 15–16 берез. 2018 р. Суми, 2018. С. 97–101.
27. Максимов С.Є. Практичний курс перекладу (англійська та українська мови). Теорія та практика перекладацького аналізу тексту для студентів факультету перекладачів та факультету заочного та вечірнього навчання: Навчальний посібник. К.: Ленвіт, 2006. 157 с.
28. Миколишена, Т. В. (2018). Квазіреалія як засіб об'єктивації фантастичної картини світу та особливості її перекладу (на матеріалі казки Р. Дала «Чарлі і шоколадна фабрика»). *Вісник ХНУ імені В. Н. Каразіна. Серія: Іноземна філологія. Методика викладання іноземних мов*, (86), 2018. с. 152-159.
29. Мовчан М. Г. Переклад науково-технічної лексики з англійських творів наукової фантастики. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер.: Філологія*. 2019. Т. 3, № 39. С. 75–78.
30. Мукатаєва Я. В. Слова-реалії як вид безеквівалентної лексики та їх класифікація. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер.: філологія*. 2022. № 55. С. 174–177.
31. Невский Б. Твердая научная фантастика. *МИР ФАНТАСТИКИ И ФЭНТЕЗИ*. URL: <https://web.archive.org/web/20150714121402/http://www.mirf.ru/Articles/art2067.htm> (дата звернення: 20.12.2022).

32. Невский Б. «Мягкая» научная фантастика. *МИР ФАНТАСТИКИ И ФЭНТЕЗИИ*. URL: <https://web.archive.org/web/20150320172604/http://mirf.ru/Articles/art2327.htm> (дата звернення: 20.12.2023).
33. Онлайн-бібліотека словників української мови. *Горох*. URL: <https://goroh.pp.ua/> (дата звернення: 13.01.2022).
34. Петров-Расторгуєв Є. Є., Кудрявцева Н. С., Карпенкова Н. Ю. Лексико-стилістичні особливості термінів-оказіоналізмів у науково-фантастичній літературі. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*. 2018. Т. 4, № 37. С. 85–87.
35. Ребрій О.В. Сучасні концепції творчості у перекладі. Х.: ХНУ імені В.Н. Каразіна, 2012. 376 с.
36. Рецкер Я. И. Теория перевода и переводческая практика. Очерки лингвистической теории перевода. Москва : Р. Валент, 2007. 241 с.
37. Рудіна М. В. Реалії у творах фантазійного змісту та труднощі їх перекладу. Фаховий та художній переклад: теорія, методологія, практика: Мат. XI Міжнар. Наук-практ конф.. (Київ, 20-21 квітня 2018р.). К.:Аграр Медіа Груп, 2018. С.193 – 198.
38. Ступин Л. Почему мы читаем научную фантастику. Огни новостроек. 1989. № 31. URL: [http://www.fandom.ru/about\\_fan/stupin\\_1.htm](http://www.fandom.ru/about_fan/stupin_1.htm) (дата звернення: 18.12.2022).
39. Фадеева О.В., Юр'єва Н.І. Авторські номінації в науково-фантастичному дискурсі. *Науковий вісник кафедри Юнеско КНЛУ. Серія Філологія. Педагогіка. Психологія*. 2012. № 25. С. 106-113.
40. Федоренко С. Міжкультурна комунікація і переклад реалій. *Наукові записки. Серія "Філологічна"*. 2012. С. 110–112.

41. Чернышева Т. О старой сказке и новейшей фантастике. *Вопр. лит.* 1988. № 1. С. 229–248. URL: [http://www.fandom.ru/about\\_fan/chernysheva\\_3.htm](http://www.fandom.ru/about_fan/chernysheva_3.htm) (дата звернення: 21.12.2022).
42. Шапошник О.М. Проблеми відтворення у перекладі жанрових ознак наукової фантастики: лексико-семантичний контекст. Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філологічна». 2014. № 46. С. 225-228.
43. Швед П. Як збудувати всесвіт, що не розлетиться на шматки через два дні. Філіп Дік. Видавництво Comubook. URL: <https://komubook.com.ua/blog/yak-zbuduvaty-vsesvit-shho-ne-rozletytsya-na-shmatky-cherez-dva-dni> (дата звернення: 19.12.2022).
44. Asimov I. How Easy to See the Future!. *Natural History*. 1975.
45. Burton, James. Henri Bergson and the Fabulations of Philip K. Dick. — L., etc.: Bloomsbury, 2015. 248 p.
46. Clarke A. C. The Collected Stories of Arthur C. Clarke / ed. by P. N. Hayden. New York : Orb Books, 2000. Vol. 9. 966 p.
47. Clute J. Science fiction: A visual encyclopedia. London : Dorling Kindersley, 1995. 312 p.
48. Damon K. Turning Points:Essays on the Art of Science Fiction. New York : Harper and Row, 1977. 328 p.
49. De Cock C. Of Philip K. Dick, Reflexivity, and Shifting Realities: Organising (Writing) in Our Post-Industrial Society. *SSRN Electronic Journal*. 2000.
50. Dick P. K. The Shifting Realities of Philip K. Dick: Selected Literary and Philosophical Writings / ed. by L. Sutin. New York : Vintage Books, 1996. 384 p.
51. Dick P. K. *Ubik*. London : Gollancz, 2004. 224 p.
52. Fitting P. *Ubik: the deconstruction of bourgeois SF. Science Fiction Studies*. 1975. Vol. 2, no. 5. P. 47–54.

53. Fredericks S. C. Lucian's True History as SF. *Science Fiction Studies*. 1976. Vol. 3, no. 8. URL: <https://www.depauw.edu/sfs/backissues/8/fredericks8art.htm> (date of access: 23.12.2022).
54. Merriam-Webster Dictionary. URL: <http://www.merriam-webster.com> (дата звернення: 21.12.2022)
55. O'Brien M. Philip K. Dick: Prophetic healer or alienated psychotic? *Science Fiction and the Medical Humanities*. 2016.
56. Rossi U. The twisted worlds of Philip K. Dick: A reading of twenty ontologically uncertain novels. McFarland & Company, 2011. 316 p.
57. Smith G. O. Venus Equilateral. London : Futura Publications, 1975. 455 p.
58. Sterling, Bruce. "science fiction". *Encyclopedia Britannica*, 21 Apr. 2023, <https://www.britannica.com/art/science-fiction>. (date of access 24.12.2022).
59. Thaon M. Processus et fonction de l'écriture chez un auteur de Science-Fiction : Philip K. Dick. Provence : Publications de l'université de Provence, 1981. 284 p.
60. Wilde F. Ten Authors on the 'Hard' vs. 'Soft' Science Fiction Debate. *Science fiction. Fantasy. The universe. And related subjects*. URL: <https://www.tor.com/2017/02/20/ten-authors-on-the-hard-vs-soft-science-fiction-debate/> (date of access: 17.12.2022).

## SUMMARY

This thesis explores the linguo-stylistic features of Philip K Dick's science fiction writing and the challenges of their representation in the Ukrainian translation of the author's novel "Ubik" by Iryna Havrilyuk. The study focuses on analyzing translation shifts used to render genre-specific and stylistic features in the target text, as well as assessing their efficiency.

Philip K Dick was one of the most innovative authors of the XX century in the soft science fiction subgenre. However, his works are often overlooked in popular academic literary discourse; the Ukrainian translations that emerged during the last decade serve as valuable material for translation studies. This particular thesis involves a historical approach to explore the key features of the science fiction (SF) genre over the course of its history, descriptive method to outline the style characteristics of Philip Dick's writing, and comparative analysis to determine what lexical and grammatical shifts were utilized to render the original text's form and intention in the target text.

The first chapter of the thesis concerns the genre-specific features of science fiction, as well as stylistic features of "Ubik" in particular. In the 20th century SF has become a cultural phenomenon and amassed a great deal of influential literary works, acclaimed authors and international audience. Many authors have suggested their own interpretations of SF as a term. However, in general, science fiction applies theoretical and practical scientific knowledge to portray authentic societies and fictional worlds, as well as to explore the correlation of humanity and science. SF is often classified into two subgenres: 'hard' (or technological) SF and 'soft' (more socially inclined). "Ubik" belongs to the subgenre of 'soft' science fiction; the novel is psychological, philosophical and existential. The language of "Ubik" is divided in equal parts between literary and colloquial, with occasional formal utterances in between. The

novel focuses heavily on dialogues and internal monologues that reflect on the psychology of the characters.

The second part of the thesis deals with lexical transformations in rendering neologisms. Culture-specific and specialized technical lexical units present a particular challenge for a translator of fiction, as they can not be conveyed word-for-word. The stylistic lexical features of the novel are usage of terminology (actual and fictional, culture-bound words used to give depth to the fictional world of the novel, and occasional or nonce words, semantically dependent on a unique context of utterance. The latter are heavily featured in colloquial speech between the characters. The translation techniques include calque, transcoding, modulation and explication. The translator successfully renders compound nominal neologisms, often preserving the formal aspect, makes appropriate conversions of some terms to maintain intelligibility for the target audience, however shows inconsistency in translating abbreviations and common names, such as types of organizations.

Grammatical, mixed lexical and grammatical transformations and methods of rendering stylistic devices of the novel are analyzed in the third part of the thesis. There is a number of shifts applied that change the contents of a sentence or redistribute segments between different sentences. The grammatical features are rendered by means of transposition, segmentation, reduction, expansion, reordering of the parts of a sentence. Reduction and expansion are perhaps the more notable ones, as they require the translator to make choices on what is redundant and what is relevant or implicit enough to be expanded. On the one hand the text becomes more laconic and condensed, on the other – more understandable. As any fiction writer, Philip Dick has utilized a number of stylistic devices, despite some critics believing his style of writing to be rather poor. Those devices can be purely lexical (such as anaphora), grammatical (aposiopesis – the breaking off of a sentence) or combine the two aspects. There are instances of losses in the translation, namely in the case of

anaphora or climax; conversely the translator aptly preserves alliteration and even expands it in some cases.

To conclude, we can claim that the translation by I. Havrilyuk is fit for the Ukrainian reader, conveying the form and meaning of the original. While there are some losses, those typically are committed in relation to a single word or word combination and they don't distort or misinterpret the text in a major way.

The study highlights the importance of the translator's ability to adapt and properly interpret unconventional lexicon and terms, as well as to convey the author's particular way of composition into a structurally different language. This thesis, as one that is focused on a particular novel of an individual author, serves as a case study, exploring the challenges and the strategies of translating science fiction literature.