

ЗМІСТ

ВСТУП	1
РОЗДІЛ 1	
ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ДРАМАТИЧНОГО ДІАЛОГУ	5
1.1 Діалогічне мовлення як проблема мовознавства.....	5
1.2 Діалог як перекладознавча проблема.....	12
1.3 Діалогічність драматичного дискурсу та загальні риси передачі драматичних діалогів у процесі перекладу	17
Висновки до розділу 1	25
РОЗДІЛ 2	
СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ АНГЛІЙСЬКОМОВНОГО ДРАМАТИЧНОГО ДІАЛОГУ: НА МАТЕРІАЛІ П'ЄСИ М. МАКДОНА <i>КОРОЛЕВА КРАСИ</i>	27
2.1 Типологія діалогічних єдностей у п'єсі.....	27
2.2 Лінгвістичні параметри діалогів у п'єсі.....	37
2.2.1 Лексичні особливості діалогічного мовлення.....	37
2.2.2 Стилїстичні особливості діалогічного мовлення	42
2.2.3 Граматичні та синтаксичні особливості діалогічного мовлення	46
Висновки до розділу 2	49
РОЗДІЛ 3	
СПОСОБИ ВІДТВОРЕННЯ СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧНИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ АНГЛІЙСЬКОМОВНОГО ДРАМАТИЧНОГО ДІАЛОГУ В УКРАЇНСЬКОМОВНИХ ПЕРЕКЛАДАХ	51
2.1 Лексичні трансформації як спосіб відтворення структурно-семантичних особливостей діалогів у п'єсі М. Макдона «Королева краси» в українськомовних перекладах.....	51

2.2 Застосування лексико-семантичних перекладацьких трансформацій при відтворенні структурно-семантичних особливостей діалогів у п'єсі М. Макдона «Королева краси» в українськомовних перекладах.....	52
2.3 Граматичні перекладацькі трансформації як спосіб передачі структурно-семантичних особливостей діалогів у п'єсі М. Макдона «Королева краси» в українськомовних перекладах.....	57
2.4 Лексико-граматичні трансформації в контексті відтворення структурно-семантичних особливостей діалогів у п'єсі М. Макдона «Королева краси» в українськомовних перекладах.....	64
Висновки до розділу 3	68
ВИСНОВКИ.....	70
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	73
СПИСОК ДОВІДКОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	79
СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ	80
ДОДАТКИ.....	81
Додаток А. Діалогічні єдності у п'єсі Мартіна Макдона «Королева краси» мовою оригіналу та їх переклад українською мовою	81
Додаток Б. Типологія діалогічних єдностей у п'єсі Мартіна Макдона «Королева краси».....	99
SUMMARY	100

ВСТУП

Сучасний етап розвитку лінгвістики характеризується зростаючим інтересом до діалогічної комунікації, зважаючи на високу інформаційну ємність і прагматичний потенціал останніх, а лінгвістика тексту все в більшій мірі перетворюється в лінгвістику комунікації (Л. В. Архипова [3], А. Д. Белова [6], Т. М. Бобошко [7], М. Я. Бубер [11], В. В. Бузаров [12], О. В. Вохришева [15], М. О. Голованєва [16; 17], Н. Гринчишин [19], Д. І. Ізарєнков [22], Н. В. Ізотова [23], Н. О. Ільїна [24], Т. П. Кламмер [72], Т. Н. Колокольцева [29], Х. Г. Косогорова [31], В. І. Лагутін [34], І. П. Липко [36], О. М. Петроє [49], А. В. Плотнікова [50], В. В. Радкевич [51], І. В. Романюк [52; 53]).

Для досліджень останніх років характерним є перемикання уваги вчених з вивчення відносин, що існують між двома мовами і, відповідно, текстами, на соціальну та культурологічну функцію перекладацької діяльності, на виявлення стратегій текстуалізації в діалогічному мовленні. Відбувається зміщення акценту з дихотомії «текст оригіналу / текст перекладу» на ставлення «переклад / приймаюча культура» (О. С. Андрощук [2], О. П. Воробйова [14], С. М. Кадера [67], О. С. Клименко [28], І. Литвин [37], В. І. Матюша [40], О. Ю. Мощанська [43], Т. Є. Некряч [44], А. О. Онопрієнко [46], Шахемірова С. В. [63]).

Хоча значна кількість досліджень присвячена вивченню драматичного діалогу [10; 13; 20; 21; 27; 30; 32; 33; 39; 71] та його перекладу [47; 55; 73; 74], питання вивчення структурно-семантичних особливостей діалогічного мовлення у драматичному дискурсі та проблеми їх відтворення українською мовою залишаються недостатньо вивченими. До того ж, творчість Мартіна Макдона, сучасного ірландського драматурга та кінорежисера, автора багатьох театральних п'єс, на сучасному етапі залишається недостатньо вивченою в українському мовознавстві та перекладознавстві.

Актуальність теми дослідження, таким чином, визначається пильною увагою сучасних мовознавців та перекладознавців до проблем вивчення діалогічного мовлення, а також необхідністю більш глибокого осмислення лінгвістичних параметрів діалогів у творчості Мартіна Макдона та їх перекладу українською мовою.

Мета дослідження – вивчення структурно-семантичних особливостей англійськомовного драматичного діалогу та способів їх відтворення в українському перекладі п'єси Мартіна Макдона *The Beauty Queen of Leenane* «Королева краси».

У роботі поставлено такі **завдання**, виконання яких сприяє досягненню мети:

- 1) дослідити діалогічне мовлення як проблему мовознавства;
- 2) вивчити діалог як перекладознавчу проблему;
- 3) представити діалогічність драматичного дискурсу та загальні риси передачі драматичних діалогів у процесі перекладу;
- 4) охарактеризувати типологію діалогічних єдностей у п'єсі;
- 5) проаналізувати лексичні, стилістичні та лексико-граматичні параметри діалогів у п'єсі;
- 6) вивчити лексичні та лексико-семантичні трансформації як спосіб відтворення структурно-семантичних особливостей діалогів у п'єсі М. Макдона «Королева краси» в українськомовних перекладах;
- 7) охарактеризувати граматичні та лексико-граматичні трансформації в контексті відтворення структурно-семантичних особливостей діалогів у п'єсі М. Макдона «Королева краси» в українськомовних перекладах.

Об'єкт дослідження – діалогічне мовлення у п'єсі Мартіна Макдона *The Beauty Queen of Leenane* «Королева краси».

Предмет дослідження – структурно-семантичні особливості та лінгвістичні параметри діалогічного мовлення у п'єсі Мартіна Макдона *The Beauty Queen of Leenane* «Королева краси» та особливості їх передачі в українськомовному перекладі.

Проведення даного дослідження вимагало застосування низки **методів**. Зокрема, при написанні аналітичної частини роботи застосовано методи контекстуального і дистрибутивного аналізу, а також методи лексичного, стилістичного, граматичного та синтаксичного лінгвістичного аналізу з метою визначення структурно-семантичних параметрів діалогічного мовлення у п'єсі Мартіна Макдона *The Beauty Queen of Leenane* «Королева краси». Особливості відтворення визначених параметрів у перекладі визначено шляхом використання перекладознавчого аналізу, а отримані результати підсумовано шляхом використання кількісного аналізу.

Гіпотеза дослідження полягає в тому, що структурно-семантичні особливості драматичного діалогу визначають особливості його відтворення в перекладі та перекладацькі трансформації, які використовуються у цьому процесі.

Наукова новизна одержаних результатів визначається тим фактом, що в роботі вперше у вітчизняному мовознавстві здійснено визначення структурно-семантичних параметрів діалогічного мовлення у п'єсі Мартіна Макдона *The Beauty Queen of Leenane* «Королева краси» та проаналізовано особливості застосування перекладацьких трансформацій як способу їх передачі в українськомовних перекладах. Зокрема, в роботі визначено типи діалогічних єдностей у п'єсі Мартіна Макдона *The Beauty Queen of Leenane* «Королева краси» та їх лексичні, стилістичні, граматичні та синтаксичні параметри. До того ж, у роботі визначено частотність перекладацьких трансформацій, які використовуються при передачі в перекладі структурно-семантичних особливостей діалогічного мовлення у п'єсі Мартіна Макдона *The Beauty Queen of Leenane* «Королева краси».

Практичне значення одержаних результатів полягає в тому, що отримані в ході дослідження дані становлять внесок до теорії тексту, теорії комунікації, дискурс-аналізу, лінгвістики англійської мови та перекладознавства.

Практична значущість роботи також визначається тим, що результати дослідження можуть бути використані у викладанні як загальних вузівських курсів мовознавства і перекладознавства, так і в спецкурсах з дискурс-аналізу та аспектного перекладу. Матеріали дослідження можуть бути корисні практикуючим перекладачам.

Структура кваліфікаційної роботи магістра. Кваліфікаційна робота магістра складається зі вступу, трьох розділів із висновками до кожного з них, висновків до всієї роботи, трьох списків використаних джерел, двох додатків та резюме. Загальний обсяг роботи складає 103 сторінки, основного тексту – 72 сторінки.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ДРАМАТИЧНОГО ДІАЛОГУ

1.1 Діалогічне мовлення як проблема мовознавства

Термін «діалог» є словом іншомовного походження, яке утворене із префікса *dia-* (грецьк. *dia* ‘через’), що означає «наскрізний рух, розділення, посилення, завершеність» (ССІС: 232) та частини складних слів *-лог* (грецьк. *logos* ‘слово’, ‘думка’), що відповідає поняттям «слово», «мова» (ССІС: 418). У дослівному перекладі з грецької *діалог* (*dialogos*) ‘бесіда’, ‘розмова’ (ССІС: 233).

Діалог як спосіб спілкування людей в його науковому осмисленні був введений ще Сократом і використаний як метод отримання знань [64: URL]. Платон також назвав діалог «найкращою формою для навчання» [59: 208]. Діалоги античних мислителів мають вирішальний вплив на розвиток усієї подальшої діалогічної проблематики та й філософської думки в цілому [49: URL].

Антропоцентризм та функціоналізм сучасних лінгвістичних досліджень зумовлюють посилений інтерес до всебічного вивчення діалогічного мовлення, що було розпочато М. М. Бахтіним [4], який у своїх працях розкрив універсальний діалогічний характер людського мовлення; з цим фундаментальним відкриттям пов’язана його теорія мовленнєвих жанрів.

Велика кількість праць, присвячена проблемам діалогу, засвідчує про складність і багатогранність цього явища. Цікавість до діалогу досягла свого апогею у 40–50-ті рр. ХХ ст., а з того часу діалог починають глибоко досліджувати на основі різних мов [59: 208]. Так, в українському мовознавстві основу досліджень діалогу складала праці українського просвітителя Г. С. Сковороди [57], представника російської релігійної філософії В. С. Соловйова [58], представників філософії діалогу М. М. Бахтіна [4], М. Бубера [11], Е. Левінаса [19] та ін.

У найбільш загальному вигляді, діалог – це: 1) розмова, низка висловлювань двох або більше осіб на певну тему; 2) у переносному значенні – вільний обмін думками, переговори (ССІС: 233); обмін ідеями або точками зору щодо специфічного предмета з метою досягнення розуміння (NWD: 756). Діалог – це особливий вид мовленнєвої діяльності, функції якого реалізуються в процесі безпосереднього спілкування між співрозмовниками в результаті послідовного чергування стимулюючих і реагуючих реплік [60: URL]. Діалог, таким чином, є продуктом діалогічної форми мовленнєвого висловлювання, так само як і полілог, і дискусія. Діалогічне мовлення – «первинна, природна форма мовленнєвого спілкування. Генетично сходить до уснорозмовної сфери, для якої характерний принцип економії засобів словесного вираження» (ЯБЭС: 135).

Поняття «іншого», «ти», тобто співрозмовника, адресата спілкування, без якого не може реалізуватися у процесі комунікації самим своїм існуванням, викликає до життя феномен мовлення, за допомогою якого здійснюється міжсуб'єктна взаємодія. Л. П. Якубинський розглядає діалог як «різновид людської поведінки», вказуючи на «перемежовану» і «безпосередню» форму, в якій мова організовується певним чином. Це викликає власне мовленнєві особливості діалогу: стислість, реплікування, швидкість дії, постійну зміну ролей, можливість недомовлення, обумовлену позамовним контекстом тощо [66: 27—36]. Процес комунікації не зводиться до простого обміну повідомленнями між індивідами, комунікація – це особливий вид діяльності, а саме: мовленнєва діяльність [60: URL].

У мовознавстві діалог розуміється як мовленнєвий акт – цілеспрямована мовленнєва дія, що розглядається в контексті прагматичної ситуації і володіє певною ілокутивною силою. Передбачається, що будь-яка репліка говорить складається з одного або декількох мовленнєвих актів. Більш того, Т. Ю. Шерстінова вважає, що будь-яке висловлювання може бути інтерпретовано як мовленнєвий акт певного типу [65: 3]. І. В. Романюк зазначає, що «діалог – це мова у формі бесіди, розмова, в якій бере участь не

менше двох осіб» [53: 136]. Дослідниця стверджує, що діалог як форма мовлення становить інверсовану розмову двох і більше осіб, результатом якої є формування діалогічного тексту – ланцюгу реплік, тобто мовленнєвих одиниць, де межі між ними визначаються залежно від закінчення мовлення одного співрозмовника і початку мовлення іншого [52: 7].

Більш вузьке розуміння діалогу пов'язане з безпосереднім мовленнєвим спілкуванням двох чи більше осіб, які знаходяться залежно від різних екстралінгвістичних чинників. У такому випадку діалог розуміється як форма усного мовлення, розмова двох чи кількох осіб; це – вид мовлення, який характеризується ситуативністю (залежно від умов розмови), контекстуальністю (зумовленість попередніми висловлюваннями), мимовільністю й низькою організованістю (незапланованим характером) [51: 107]. За В. В. Любашиною, діалог – це функціональний різновид мови, що реалізується в процесі безпосереднього спілкування між співрозмовниками і складається з послідовного чергування стимулювальних і реагуючих реплік; поперемінний обмін репліками двох чи більше людей; у широкому смислі реплікою вважається також відповідь у вигляді дії, жесту, мовчання [38: 146—147].

Більшість дослідників дотримуються думки, що до набору диференційних ознак даного виду мовленнєвої діяльності належать ситуативність, наявність двох чи більше комунікантів, персональна спрямованість, обов'язкова міна ролей адресанта й адресата, а також умова розуміння мови, якою ведеться діалог [15; 34; 39]. За іншою класифікацією (Н. В. Ізотова) пропонуються такі характеристики, як онтологічна (володіння мовою), суб'єктивна (наявність адресанта та адресата мовлення), реплікативна (висловлювання різних мовців → утворення єдиного смислу цілого), локально-темпоральна (контактність позицій мовця), дискретність, спонтанність, комунікативні, когнітивні та соціокультурні установки [23: 126]. Крім того, до надзвичайно важливих властивостей діалогічного мовлення відносять антропоцентричність, цілеспрямованість, демократизм,

наявність перлокутивного ефекту, прагматичний потенціал, потенційну експресивність, нерідко неочікуваність, непередбачуваність [29: 14—15].

До специфічних комунікативних властивостей діалогу як мовленнєвого акту належать передусім:

- наявність мовця й адресата, які можуть бути й колективними;
- наявність міни спрямованості ходів (комунікативних ролей);
- складність лінійного розгортання, можливість взаємного накладання ходів;
- тематична єдність, яка визначає розміри діалогу;
- переважання спонтанного мовлення;
- шаблонність мовленнєвої взаємодії, яка є основою процесу конвенціоналізації смислів
- імпліцитність мовного вираження;
- переважно усний спосіб здійснення;
- значна роль міміки, жестів та інших невербальних засобів;
- ситуативна прив'язаність;
- національна специфіка [7: URL]

Як відомо, в структурі діалогу «складова частина, що належить одному комунікантові, називається реплікою» [54: 71]. Різні за довжиною перша і відповідні наступні репліки в діалозі утворюють діалогічну єдність, яке являє собою «з'єднання реплік, що характеризується структурною, інтонаційною та смисловою закінченістю» [26: 184].

Найбільш поширені види діалогічних єдностей: «питання – відповідь», «питання – питання», «спонукання – відповідь», «спонукання – питання», «повідомлення – питання», «повідомлення – повідомлення», «повідомлення – репліка-підхоплення», що продовжує або доповнює думку співрозмовника [22: 102]. Репліка в діалогічній єдності має двосторонню комунікативну спрямованість – на попереднє мовлення або ситуацію мовлення і на виклик

нового висловлювання співрозмовника. Ця залежність виражається в формально-мовному відношенні такими прийомами:

- тотожності, тобто коли наступна репліка в інтонації, лексичному і граматичному складі має тотожні з попередньою реплікою елементи;
- еліптування;
- подібності, що включає в себе синонімію форм і паралелізм в будові двох реплік;
- підхоплення;
- комунікативної недостатності, коли подальша репліка представлена семантичним словом – реченням [50: 157].

Значеннєвий і власне формальний взаємозв'язок реплік призводить до того, що репліки виявляються нездатними до самостійного функціонування і вживаються тільки разом як єдина комунікативна одиниця. У комунікативному плані існує чітко виражена комунікативна взаємоспрямованість складових частин діалогічної єдності, яка проявляється в узгодженості реплік. Це породжує особливу зв'язність компонентів діалогічної єдності – прагматичну [36: 78].

Тому можна вважати, що діалог являє собою складне комунікативне явище, своєрідну модель спілкування декількох співрозмовників. У перебігу цієї взаємодії комуніканти намагаються розпізнати прагматичні інтенції один одного для вироблення певних тактик адекватного реагування на репліки співбесідника. Таким чином, для діалогу характерні складні внутрішні структурно-семантичні та комунікативно-прагматичні відносини [31: 2]. У результаті постійного природного чергування реплік комунікантів утворюється так званий «кругообіг мовлення», що здійснюється двома або більше співрозмовниками. Тому найістотнішою рисою діалогічного мовлення слід вважати його двосторонній характер (“feedback”), що передбачає мінімум двох учасників. За таких умов діалогічне мовлення стає основною сферою реалізації комунікативної функції мови, розглядуваної одночасно з позицій мовця та слухача [12: 11].

Спілкування виникає через необхідність висловити свої думки, почуття, наміри, бажання, волю, повідомити про щось або ж дізнатися щонебудь і виразити своє ставлення до сказаного, а відтак, дати відповідь на слова співрозмовника. Діалог є конкретним втіленням мови в її специфічних засобах як форма мовленнєвого спілкування, сфера виявлення мовленнєвої діяльності людини, а також як форма існування мови. У першому випадку аналізується мовленнєва структура, що виникла в результаті говоріння, у другому – дослідник має справу зі встановленням умов зародження та протікання цього мовлення, а в третьому випадку проблеми діалогу опиняються у колі питань, пов'язаних із вивченням суспільної функції мови.

В науці існує значна кількість точок зору щодо питання про класифікацію діалогічного мовлення [3; 7; 24; 29]. Діалогічне мовлення класифікують на основі цілого ряду характеристик: соціолінгвістичних, психолінгвістичних, комунікативно-прагматичних, тематичних тощо [7: URL].

Так, в основі будь-якого діалогу лежать різні висловлювання, комбінування яких становить його сутність. За метою прийнято виділяти розповідні, питальні і спонукальні висловлювання, кожне з них може бути ствердним і негативним:

- розповідне висловлювання складається в повідомленні (позитивному або негативному) про якийсь факт дійсності, явище, подію;
- питання мають на меті спонукати співрозмовника висловити думку, що цікавить мовця;
- у спонукальних висловлюваннях виражається волевиявлення мовця: наказ, прохання, загроза, порада, пропозиція, застереження; згода, дозвіл, відмова; заклик, запрошення до спільної дії; бажання [3: 17].

Види діалогів у класифікації А. К. Соловйової виділяються з урахуванням специфіки психологічної взаємодії партнерів: «діалог-суперечка», «діалог-пояснення», «діалог-сварка», «діалог-унісон». До

вказаних типів часто додають такі різновиди діалогів, як «діалог-спілкування», «діалог-обговорення», «діалог-бесіда» [цит. за 7: URL].

Згідно з основними комунікативними цілями спілкування Н. Д. Арутюнова виділяє такі типи діалогів:

- інформативний («запитання-відповідь»);
- прескриптивний діалог («прохання-обіцянка / відмова»);
- обмін думками з метою прийняття рішення;
- діалог, мета якого полягає в установленні або врегулюванні міжособистісних відносин;
- світський жанр (емоційний, артистичний, інтелектуальний) [цит. за 7: URL].

Т. М. Колокольцева здійснила спробу такої типології, яка відображає різні сторони організації діалогу:

- відповідно до особливостей створення (первинні та вторинні);
- за формою реалізації (усні та письмові);
- за видом комунікації (особисті та публічні);
- із урахуванням офіційності (офіційні та неофіційні);
- за цілеспрямованістю (одноцільові та багатоцільові);
- за обговорюваною тематикою (монотематичні, політематичні) [29: 28—29].

Таким чином, діалог у роботі розуміємо як особливий вид мовленнєвої діяльності, функції якого реалізуються в процесі безпосереднього спілкування між співрозмовниками в результаті послідовного чергування стимулюючих і реагуючих реплік. Основні характеристики діалогу – прагматична спрямованість, наявність ілюктивної сили, універсальність, ситуативність, контекстуальність, мимовільність, низька організованість. З точки зору комунікативної спрямованості, діалог реалізується в процесі безпосереднього спілкування між співрозмовниками і складається з послідовного чергування стимулювальних і реагуючих реплік, тому діалог

часто розглядається як діалогічна єдність – синтаксичне ціле, частини якого зв'язані за визначеними правилами синтаксичної залежності. Існує значна кількість підходів до класифікації діалогічного мовлення, зокрема, за метою (Л. В. Архипова), відповідно до специфіки психологічної взаємодії партнерів (А. К. Соловйова), згідно з основними комунікативними цілями спілкування (Н. Д. Арутюнова), комплексні класифікації (Т. М. Колокольцева).

1.2 Діалог як перекладознавча проблема

Проблеми відтворення діалогічного мовлення у перекладі нерозривно пов'язані із сутністю самого діалогу. Діалог є конкретним втіленням мови в її специфічних засобах як форма мовленнєвого спілкування, сфера виявлення мовленнєвої діяльності людини, а також як форма існування мови [46: 97]. Проблема визначення меж діалогічного мікротексту є однією з найскладніших і дискусійних [63: 54]: «діалог як текст дійсно являє собою дуже складний об'єкт для аналізу, і перш за все тому, що абсолютно “не дотримується” своїх текстових кордонів» [25: 6].

Переклад діалогічного мовлення часто порівнюють з режисерським і акторським мистецтвом, і таке порівняння правомірне: у всіх трьох випадках відбувається втілення задуму, що міститься в тексті, іншими засобами, в разі перекладу – засобами іншої мови. Відтворюючи план авторської мови, перекладач «грає» автора, показує його словесну пластику, засвоює його інтонації, говорить його голосом. А при перекладі діалогу доводиться говорити на різні голоси, причому так, щоб кожен з них був пізнаваний, повнозвучний, виразний (у тій мірі, в якій він володіє цими якостями в оригіналі). І щоб цього домогтися, перекладачеві необхідно увійти в кожен образ [35: URL].

Основною рисою та умовою існування перекладу є функціонально-комунікативна еквівалентність, яка розглядається як найоптимальніша збалансованість смислової, конотативної, екстралінгвістичної інформації

текстів оригіналу та перекладу, що мотивується необхідністю досягнення рівноцінності їхнього впливу на своїх адресатів [37: 274]. Головна функція діалогу полягає у відображенні безпосереднього спілкування людей – справжніх або вигаданих – персонажів. Саме тому при перекладі діалогів дуже важливим завданням для перекладача є передача того ідейно-емоційного навантаження, яке задумав автор тексту [28: 66].

Багато сучасних літературних творів характеризуються саме фундаментальною роллю, яку вони надають діалогічності, побудованою з використанням ресурсів двох видів:

- художні (нарративні прийоми, графічні елементи, такі як лапки та ін.);
- лінгвістичні (використання діалектів та інших специфічних елементів розмовного мовлення) [67: 35].

Як перше, так і друге важливе для реалізації концепції твору, і тому вони повинні бути відтворені; таким чином, якщо перекладач звертає увагу виключно на мовні ресурси, виключно на зміст, то він допускає помилку [73: 38]. Подібно до цього, А. А. Роса стверджує, що при перекладі твору з багатьма діалогами та різними діафазними (стилістичними) та діастратичними (соціолектними) різновидами перекладач не повинен випускати з уваги параметр «престижу», оскільки у творі дочить часто існує протиріччя між «престижним» мовленням самого твору та іншим, менш «престижним» мовленням, що використовується в діалогах [74: 220]. На жаль, багато перекладачів прагнуть усунути цю важливу різницю, яка є насправді фундаментальною для зображень персонажів [73: 38—39].

У процесі перекладу діалогів з англійської мови основна складність полягає в тому, що реєстри спілкування в українському мовному побуті намічені більш дрібно, ніж в англійському. І встановлювати їх в перекладі треба виходячи не з словникових значень, а з обставин розмови, характеру і «анкетних даних» співрозмовників, їх відносин, намірів і інших факторів, сукупність яких в лінгвістиці та психології іменується комунікативною

ситуацією. Без урахування комунікативної ситуації природності діалогу не досягти.

Регістр спілкування взагалі вважається наріжним каменем при перекладі діалогу. Особливо, якщо це переклад з англійської на українську – багато перекладачів часто стикаються з проблемою вибору, чи повинні герої, які в оригіналі говорять один одному *you*, звертатися один до одного на «ви» або на «ти». Обрати регістр – значить встановити певні обмеження на вибір стилістичних засобів [48: URL].

При цьому чисто мовні засоби дають лише загальне уявлення про те, якого регістра слід дотримуватися при перекладі діалогу. Більш надійний орієнтир – комунікативна ситуація: «якщо перекладач хоче, щоб читачеві [...] не здалося, ніби дія відбувається у вітрині магазину, серед манекенів, при роботі з діалогом краще відштовхуватися не тільки від значення слів і фразеологізмів, а постійно розрізняти під оманливою підчас мовної оболонкою обставини, наміри мовця, його ставлення до співрозмовника і, звичайно, його психологічний портрет» [35: URL].

Якщо мова йде про діалоги в художньому творі, варто пам'ятати, що своєрідність висловлювань в художньому тексті полягає у відсутності однакових основ для локального і темпорального дейксису у «зовнішній» комунікації (автор – читач), в заміні їх авторськими коментарями, ремарками, що містять фонові знання умов «внутрішньої» комунікації (між персонажами) [1: 23]. Крім того, специфіка художнього діалогу проявляється в наявності так званих «внутрішніх діалогів», коли персонажі ведуть бесіди з самими собою. Безсумнівно, той чи інший характер діалогічного мовлення знаходить відображення в різних прийомах перекладу, де простежуються деякі закономірності [63: 54].

Тож адекватний переклад діалогічного мовлення постає особливо складним завданням для перекладача. Професійний перекладач повинен дбати про точність передачі вислову з одного боку, а з іншого – не додавати нових деталей та відтінків значення. При перекладі творів з великою

кількістю діалогів найважливішим завданням для перекладача при відтворенні тексту є збереження його цілісності [2: 34].

Труднощі перекладу діалогічного мовлення можуть виникати з різних причин, наприклад, якщо перекладач не знає попередньої інформації, що вже була сказана мовцем, обставин, за яких відбувається спілкування, не може зрозуміти емоцій учасників діалогу або ж не знає, за допомогою яких граматичних та лексичних засобів побудувати репліки. З метою уникнення подібних помилок варто знати такі особливості діалогічного мовлення:

- непередбачуваність спілкування (неможливо заздалегідь повністю спланувати, спрогнозувати мовну поведінку як співрозмовника, так і власну);
- безпосередність контакту учасників спілкування, а звідси – можливість емоційних виявів;
- використання допоміжних, невербальних засобів (міміки, жестів тощо);
- пряма зорієнтованість мовлення на конкретне висловлення співрозмовника, а отже, необхідність постійно стежити за його думкою, що потребує концентрації мисленнєвих зусиль і проведення деяких мовленнєвомисленнєвих операцій;
- можливість зміни теми висловлювання, що вимагає уваги та відповідної оперативної реакції співрозмовника;
- налаштованість на діалог, що передбачає наявність бажання і вміння слухати й сприймати іншого [46: 99].

Поетапність роботи над перекладом діалогічного мовлення повинна базуватися на чіткому уявленні того, що криється за кожним етапоутворюючим поняттям. Так, під сприйняттям мовлення слід розуміти не тільки процес вилучення первісного змісту (те, що найчастіше називається передрозумінням), але і рецепцію форми мови, яка вимагає знання лінгвістичних закономірностей її побудови. Перекладач повинен пам'ятати, що діалогічне мовлення завжди побудоване відповідно до наявної мовленнєвої ситуації, і з урахуванням того, щоб партнер по комунікації

правильно розумів її [43: 113]. Сприймаючи діалогічне мовлення, адресат, у свою чергу, завжди співвідносить сказане з дійсністю, зі своїми знаннями про неї, зі своїм досвідом [5: 103], привносить в свої власні фонові і ситуативні знання, пресупозиції та конотації, а отже, інтерпретує отримане повідомлення «у відповідності зі своїм внутрішнім світом» [42: 25].

Розмежовуючи поняття сприйняття, інтерпретації і розуміння при перекладі діалогічного мовлення, слід завжди пам'ятати про те, що реципієнт тексту перекладу повинен вміти реконструювати вкладений в вихідний текст сенс. При співвідносити сенсу висловлювання з дискурсивними характеристиками (ситуацією спілкування, особистістю мовця, загальним горизонтом знань комунікантів тощо) [43: 113].

Перекладач і отримувач перекладу як реципієнти змушені найуважнішим чином здійснювати інтерпретацію сприйнятого мовленнєвого потоку, проявляти здатність переосмислення того, що повідомляється, «співвідносити свої версії розуміння з реальними фактами і поведженням співрозмовників» [5: 101].

Діалог будується на репліках, що являють собою речення або їх комбінації. Проте така властивість речення, як завершеність і самостійність у репліках діалогу часто можуть бути порушеними. Репліки зорієнтовані на контекст і виступають його невід'ємною частиною. Структурно-синтаксична залежність має переважно регресивний характер: кожна наступна репліка залежить від попередньої. Зв'язок реплік може бути змістовим або структурно-змістовим (з чітко вираженими засобами взаємозалежності висловлювань). Інколи діалогічні висловлювання з'єднуються за тими ж правилами, що й будь-які інші взаємозалежні висловлювання недіалогічного тексту. У інших випадках зв'язок реплік набуває специфічного характеру, притаманного лише діалогу [46: 100]. Таким чином, перекладаючи діалог, потрібно враховувати граматичні та змістові зв'язки між репліками й зберігати їх послідовність, а у деяких випадках (усний переклад) варто також брати до уваги часовий проміжок між репліками [46: 103].

Таким чином, основою перекладу діалогічного мовлення є досягнення функціонально-комунікативної еквівалентності, тобто, найоптимальнішої збалансованості смислової, конотативної, екстралінгвістичної інформації текстів оригіналу та перекладу з досягненням рівноцінності їхнього впливу на своїх адресатів. Проблеми перекладу діалогічного мовлення пов'язані з його сутністю та зумовлені використанням художніх та лінгвістичних прийомів творення діалогів, важливістю урахування стилістичних та соціолектних аспектів діалогічного мовлення, збереження реєстрів спілкування, а також передачі мовних засобів, що використовуються учасниками комунікації. Переклад діалогічного мовлення включає такі етапи, як сприйняття мовлення, його інтерпретація та реконструювання вкладеного у діалог сенсу засобами мови перекладу. В перекладі діалогів варто брати до уваги не лише їх формально-змістовний аспект, а і зв'язок між репліками в межах діалогу, який повинен зберігатися.

1.3 Діалогічність драматичного дискурсу та загальні риси передачі драматичних діалогів у процесі перекладу

Дискурс – поняття старе, хоча і стало «модним» у сучасному світі. Воно широко застосовувалося в схоластиці і застосовується у сучасній філософії. Якщо на початку ХХ ст. філософський аналіз міркувань обмежувався вивченням слова (наприклад, у феноменології), в аналітичній філософії – речень (наприклад, в роботах представників Віденського гуртка), то поворот до дискурс-аналізу означав істотне розширення поля досліджень – відтепер їх предметом стали надфразові структури, що не зводяться ні до слова, ні до речень, хоча вони виражені в словах і в реченнях [41: 3].

Поняття дискурсу, що було популяризоване у 60-70-і роки ХХ століття, було спочатку пов'язане виключно з областю лінгвістики. Сама поява цього напрямку досліджень зазвичай пов'язується з роботою З. Харріса 1952 року [70], в якій він представляє спробу описати інноваційний лінгвістичний

метод аналізу трансфразових єдностей. За минулі десятиліття розуміння дискурсу не тільки поглибилося, а й значно розширилося і стало предметом міждисциплінарних досліджень. Сьогодні категорія дискурсу з повною підставою використовується в галузі гуманітарних та соціальних сфер знань (літературознавства, семіотики, психолінгвістики, риторики, соціології, філософії, етнології, антропології, психології) [45: 87], перетворюючи дослідження дискурсу на міждисциплінарне лінгвістичне дослідження.

Чіткого і загальноприйнятого визначення поняття «дискурс», що охоплює всі випадки його вживання, не існує. Про це свідчить ще й досі не усталене наголос в ньому: частіше воно зустрічається на другому складі, однак і на першому складі наголос не є рідкістю. Семантична неоднозначність даного терміна простежується з моменту його використання з метою мовознавчого аналізу [18: 9]. У власне лінгвістичному значенні вживання терміну «дискурс» саме по собі досить різноманітне, але в цілому тут проглядаються спроби уточнення і розвитку традиційних понять мовних і мовленнєвих одиниць. Так, за визначенням В. В. Богданова, два нерівнозначні аспекти дискурсу – це мовлення і текст [8: 5]. Різниця між текстом і дискурсом виявляється наступним чином: текст – «це мовленнєве утворення, зафіксоване письмово» (СЛТ: 470), а дискурс «в найширшому сенсі, як будь-яке висловлювання, що передбачає мовця і слухача і намір першого певним чином впливати на другого» (СЛТ: 279). «Дискурс – теж текст, але такий, який складається з комунікативних одиниць мови – речень і їх об'єднань в більші єдності, що знаходяться в безперервному внутрішньому смислового зв'язку, що дозволяє сприймати його як цілісне утворення. Дискурсами можна вважати, наприклад, текст розповіді, статті, виступи, вірші» [9: 8]. Як речення протиставлено висловом, так текст протиставлений дискурсу [18: 9].

Когнітивно-комунікативний ракурс розгляду даних явищ як художніх вимагає пильної уваги до процесів їх породження, функціонування і продукування нових смислів [16: 53]. Не потребує доказів комунікативна

природа дискурсу [56: 136; 62: 69], що передує моменту остаточного оформлення тексту, а також впливає з готового тексту: мова автора і комунікація свідомостей творця художнього твору і передбачуваного читача цього ж твору породжують текст. Період породження тексту – комунікативна подія, це і є дискурс, тобто «мова, розглянута як цілеспрямована соціальна дія» (ЯБЭС: 136). Готовий текст – продукт творчого, комунікативного процесу, але він також є і джерело подальшої комунікативної інтеракції – акту декодування всіх поміщених автором у твір смислів (слід відмежувати дискурс автора і читача / глядача від дискурсу, що виникає всередині твору, де в комунікативні відносини вступають персонажі [16: 53]).

Термін «драма» походить від давньогрецького слова «дія» й означає один з літературних родів (окрім лірики та епосу), що описує реальний світ у формі дії та діалогів за допомогою конфлікту. Отже, саме «драма» є коренем, основою провідного терміну для видовищних мистецтв – «драматургія», адже будь-який видовищний твір будується за законами драматургії. У свою чергу, «драматургія» – це:

- драматична література певної епохи або країни, а також сукупність драматичних творів певного письменника;
- теорія побудови драматичних творів;
- сюжетно-образна концепція постановки сценарію кінофільму, визначена режисером [33: 150].

Переважаюча кількість людей, почувши слово «драма», думає про театр та п'єси [75: 4]. П'єса – це елемент драми, однак драма як вид мистецтва не збігається з тим, що вважається драмою в театрі. У театрі актори грають ролі, на них дивляться глядачі, проте, драма не залишається за чотирма стінами театру [71: 19]. Однак, драматургію слід розуміти як провідну для побудови оповідей усіх видів екранних форм: кіно та телебачення. У зв'язку із цим Г. В. Курінна також виокремлює кінодраматургію й теледраматургію [33: 151]. Тож драма належить і театру, і літературі, і деяким іншим видам мистецтва; будучи першоосновою вистави, вона одночасно сприймається і в

читанні [20: URL]. У найбільш загальному вигляді драма – один з основних родів художньої літератури, що охоплює твори, зазвичай призначені для виконання на сцені (ЭС: 85).

Драма в подієво-комунікативному аспекті формує драматичний, або драматургічний, дискурс. Л. В. Федоренко розуміє драматичний дискурс як особливий тип буттєвого дискурсу, обмежений сферою художньої комунікації, що являє собою об'єктивованій специфічними мовними засобами когнітивно-комунікативний континуум, заданий модусом драматичного спілкування, характерним для *n*-множини текстів, що фіксують діалогічне мовлення та існують у двох своїх жанрових іпостасях – п'єсах і спектаклях [61: 6—7]. М. А. Голованєва характеризує драматичний дискурс як «когнітивно-комунікативну сферу всередині художнього твору, де в контакт вступають свідомості персонажів» [16: 54], а драматичний текст – як «текст художнього твору, побудованого за законами даного роду літератури, який є продуктом дискурсивної (когнітивно-комунікативної) діяльності двох свідомостей – автора і передбачуваного читача / глядача, який відрізняється від тексту недраматичного специфічним розміщенням метатексту всередині тексту п'єси як формату знання» [17: 93].

Тож драматичний дискурс являє собою складне комунікативне явище, що вбирає в себе не тільки текст, поданий в субдискурсі прямої мови персонажів драми (тобто лінгвістичні знаки), а й різного роду паралінгвістичні чинники, необхідні для розуміння тексту, які закладені в субдискурсі авторських ремарок (екстралінгвістичні знаки) [27: 48].

Метою драматичного дискурсу, як правило, є передача індивідуально-авторського сприйняття світу, його проблем, у тому числі ідеологічного й соціального характеру. Окрім цього, немаловажною ознакою драматичного дискурсу є зображення дійсності безпосередньо через висловлювання та дії персонажів, котрі репрезентуються у вигляді різноманітних комунікативних актів як засобів вираження інтенції автора. Висловлювання персонажів, у свою чергу, формуються за допомогою синтаксичних, лексичних та

фонетичних компонентів. Кожен нижчий рівень у цьому переліку природно переходить у вищий, утворюючи в такий спосіб своєрідну мовну систему драматичного тексту [32: 200].

Особливість драми, згідно з М. Є. Вайно, полягає в зовнішніх та внутрішніх ознаках виокремлення. До зовнішніх належать монологи, діалоги, полілоги персонажів; поділ п'єси на частини: дії, сцени, епізоди тощо; перелік дійових осіб або їх стислі характеристики на початку; виділення шрифтами авторських ремарок та реплік персонажів тощо.

До внутрішніх якостей належать ті, що зумовлені вимогою сценічності (в цьому контексті вимогами екранної дії). Це конфлікт (зовнішній та внутрішній або їхнє поєднання), часова сконденсованість, художня насиченість світу, що передбачає театральне виконання та масовий ефект, повноголоса мова, з якою актор має переконливо звертатися до глядачів (саме завдяки такому поєднанню мова в драмі набуває особливої художньої енергії); достатньо важливим є те, що театральна умовність історично змінна і рухома (від абсолютно достеменного відтворення обстановки до цілковитої відсутності декорацій та розкриття сценічних секретів) [13: 19].

Основними специфічними дискурсоутворюючими компонентами драматичного дискурсу є його учасники. Крім глядача і читача, це всі дійові особи драматичного твору, що мають відношення до актуалізації його багатосторонніх зв'язків і відносин: автор п'єси, перекладач, читач, режисер-постановник, театральний критик, актори, задіяні в даній постановці, глядач тощо. Специфіка взаємовідносин між учасниками драматичного дискурсу обумовлена різними факторами, що представляють конститутивні ознаки дискурсу в організаційному аспекті:

- умови, організація, наприклад, вибір п'єси для постановки;
- способи і матеріал спілкування, тобто люди в їх статусно-рольових і ситуативно-комунікативних амплуа (підбір акторів, розподіл ролей);
- сфера спілкування (духовна, естетична).

У прагматичному аспекті специфічні дискурсоутворюючі компоненти драматичного дискурсу позначені сукупністю мотивів (духовні, матеріальні), цілей (загальнолюдські, індивідуально-особистісні, професійні), стратегій (для режисера-постановника – специфічна реалізація задуму драматурга; для акторів – специфічна реалізація задуму режисера-постановника з урахуванням тексту п'єси і своїх індивідуальних можливостей; для критика – вибір відповідної диспозиції при інтерпретації) учасників ДЦ.

Комунікативний же аспект специфіки драматичного дискурсу представлений такими компонентами, як комунікативне середовище (п'єса до постановки, а також засоби, що сприяють реалізації даної функції – використання людських (актори, глядачі, суфлери, критики) і матеріальних (сцена, декорації, зал) ресурсів), канал (прямий / непрямий – наприклад, глядач в залі / по телеекрану), пов'язаний з режимом спілкування («тут» і «зараз» / опосередкований).

Специфіка драматичного дискурсу як інституційного дискурсу розкривається в його типі, тобто, у типі суспільного інституту. Інституційні ознаки фіксують рольові характеристики (драматург створює текст п'єси, режисер працює над постановкою, а художник – над декораціями тощо), інститути (наприклад, політичні, господарські інститути; установи культури, мистецтва, громадські організації, творчі об'єднання тощо), типові хронотоп (місце – громадські, освітньо-просвітницькі організації: театр у вигляді класичної споруди – закрите / відкрите приміщення, театральний інститут / гурток тощо; час – традиційно вечірні, а також ранкові, денні вистави); символічні дії, ритуали («театр починається з вішалки») [21: 40—41].

Драматичний дискурс має і свої жанри. Жанр потрактовують як тематичний, технічно усталений тип художньої творчості, специфічний для кожного різновиду мистецтва, що визначений своєрідністю зображення (ЛЕ: 364). До канонічних драматичних жанрів належать: трагедія, комедія, трагікомедія, фарс, трагіфарс, драма, мелодрама [30: 124]. Текстами, виробленими в рамках драматичного дискурсу, виступають: п'єси до

постановок; тексти-спогади драматургів, що передують народженню п'єси; рецензії критиків; навчальні тексти-керівництва для навчання до написання сценаріїв [21: 42].

Драматичний твір має:

- викликати інтерес у процесі сприйняття;
- зумовлювати оперативність сприйняття (він завжди має свої межі в часі);
- не викликати в глядачів труднощів під час сприйняття й осмислення того, що відбувається на екрані [33: 153].

Актуалізація базового компонента драматичного дискурсу (п'єси) – перехід від драматургічного тексту до драматичного дискурсу, в якому задіяний механізм актуалізації вербального і невербального кодів. Вербальний код реалізований темою і образами персонажів як відображенням специфіки образу автора в драматичному тексті / дискурсі, а невербальний – в цілому символічністю як дискурсоутворюючим фактором, зокрема палітрою конкретних маркерів (мається на увазі візуальний, аудіальний, тактильний, нюховий, смаковий коди). Єдність вербального і невербального кодів виражено в композиційному потенціалі драматургічних творів – у специфіці актуалізації ремарок і реплік як динамічних ланок драматургічного тексту / дискурсу і в особливостях реалізації композиційних форм діалогу і монологу в драматургічному тексті / дискурсі [21: 42].

На відміну від мови прозаїчного твору, що становить комбінацію діалогу й монологу, мова драматичного твору – це цілком діалог. Мовлення автора представлено паратекстом, який об'єднує сценічні ремарки й заголовки п'єси, що організують твір у єдине ціле. При цьому пропонується розрізняти власне ремарку й квазі-ремарку як елемент персонажного мовлення, що виконує перформативну функцію, називаючи й виконуючи дію.

Обмежені можливості авторського мовлення в драматичному творі накладають додаткове навантаження на висловлювання героїв. Драматичний

твір розрахований на звукове сприйняття й на присутність глядача, що пояснює наявність певних особливостей персонажного мовлення. Наприклад, у драматичних творах перевага надається простим реченням, навіть при вираженні складної думки, що сприяє створенню ілюзії спонтанності комунікативної взаємодії, наближеної до життєвої ситуації, що в даному разі є стилізованою [10: URL].

Специфіка драматичних творів полягає у їхній дуалістичній природі: на відміну від інших літературних форм вони призначені не лише для читання, а й для постановки. У такий спосіб ця відмінність зумовлює необхідність в окремому підході до перекладу творів цієї категорії.

Сучасні перекладознавці не дійшли згоди щодо того, як правильно перекладати драматичний твір – орієнтація на постановку (у центрі уваги – сценічність) чи на сам текст (у центрі уваги – читабельність), що загалом зумовлює певну поляризацію думок [47: 181]. Однак загальноприйнятим є те, що перекладач драми ніколи не повинен забувати про те, що перед перекладом драматичного твору потрібно ознайомитись з творчістю автора і контекстом написання драми; вивчити характери дійових осіб драми, їх сценічні образи і стилізовану мову; проаналізувати стиль і семантику вихідного тексту, а також його культурно-історичний колорит; і, на кінець, зосередитись на адекватному відтворенні в тексті перекладу національного компонента оригінальної драми. Основним принципом, яким може керуватись перекладач в даному випадку, є гнучкість в виборі засобів з творчого арсеналу і здатність йти на компроміс з ціллю компенсувати можливі втрати змісту за допомогою сміливих винаходів і успішних субституцій [55: 292].

Таким чином, драматичний дискурс вивчається в контексті дискурс-аналізу, в якому дискурс розуміється як будь-яке висловлювання, що передбачає мовця і слухача і намір першого певним чином впливати на другого. Драма як один з основних родів художньої літератури, що охоплює твори, зазвичай призначені для виконання на сцені, утворює драматичний

дискурс, що визначається як складне комунікативне явище, що вбирає в себе не тільки текст, поданий в субдискурсі прямої мови персонажів драми (тобто лінгвістичні знаки), а й різного роду паралінгвістичні чинники, необхідні для розуміння тексту, які закладені в субдискурсі авторських ремарок (екстралінгвістичні знаки). У драматичних творах наявні два основних вектори комунікації – між автором та читачем / глядачем та між персонажами такого твору. Тому однією із найбільш характерних рис драматичного дискурсу є діалогічність, оскільки, на відміну від мови прозаїчного твору, що становить комбінацію діалогу й монологу, мова драматичного твору – це цілком діалог, а мовлення автора представлене лише у вигляді ремарок. Така ситуація створює додаткові складнощі для перекладача, який повинен передати текст драматичного твору з урахуванням мовних та культурних особливостей культур мови оригіналу та мови перекладу.

Висновки до розділу 1

1. Діалог – це особливий вид мовленнєвої діяльності, функції якого реалізуються в процесі безпосереднього спілкування між співрозмовниками в результаті послідовного чергування стимулюючих і реагуючих реплік. До характерних рис діалогу належать прагматична спрямованість, наявність ілюктивної сили, універсальність, ситуативність, контекстуальність, мимовільність, низька організованість. Комунікативна природа діалогу зумовлює його сприйняття як синтаксичного цілого, частини якого зв'язані за визначеними правилами синтаксичної залежності. Діалогічне мовлення класифікують відповідно до таких критеріїв, як мета, специфіка психологічної взаємодії партнерів, основні комунікативні цілі спілкування тощо.

2. У процесі перекладу діалогічного мовлення важливим критерієм є досягнення функціонально-комунікативної еквівалентності. Проблеми

відтворення діалогу в перекладі диктуються його природою та включають необхідність урахування стилістичних та соціолектних аспектів діалогічного мовлення, збереження реєстрів спілкування, а також передачі мовних засобів, що використовуються учасниками комунікації. У процесі перекладу діалогів варто брати до уваги не лише їх формально-змістовний аспект, а і зв'язок між репліками в межах діалогу, який повинен зберігатися

3. Драма як один з основних родів художньої літератури утворює драматичний дискурс – складне комунікативне явище, що вбирає в себе не тільки текст, поданий в субдискурсі прямої мови персонажів драми (тобто лінгвістичні знаки), а й різного роду паралінгвістичні чинники, необхідні для розуміння тексту, які закладені в субдискурсі авторських ремарок (екстралінгвістичні знаки). Драматичні твори представлені у вигляді діалогів між персонажами, а отже, їх відтворення повинне передбачати як передачу національно-культурних аспектів комунікації, так і прагматичних її характеристик, а основна задача перекладача – максимально передати як зміст, так і колорит драматичного твору.

РОЗДІЛ 2

СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ
АНГЛІЙСЬКОМОВНОГО ДРАМАТИЧНОГО ДІАЛОГУ:
НА МАТЕРІАЛІ П'ЄСИ М. МАКДОНА *КОРОЛЕВА КРАСИ*

2.1 Типологія діалогічних єдностей у п'єсі

Відповідно до зв'язків між компонентами діалогічних єдностей за правилами синтаксичної залежності, діалогічні єдності у п'єсі Мартіна Макдона «Королева краси» розподілено на такі: «повідомлення – повідомлення», «питання – відповідь», «повідомлення – питання», «питання – питання» та «повідомлення – репліка-підхоплення».

Найбільш розповсюдженим типом діалогічної єдності у п'єсі є діалогічна єдність «повідомлення – повідомлення» (45% від загальної кількості діалогічних єдностей, див. Додаток Б).

За семантикою комунікації можна виділити декілька видів діалогічних єдностей «повідомлення – повідомлення». До першої групи належать такі повідомлення, які є логічно пов'язані одне з одним. Наприклад, коли Мег говорить про те, що сама заварила собі суп швидкого приготування, Морін зауважує, що це означає, що Мег здатна самостійно готувати собі суп, не залучуючи Морін:

(2) *MAG. Oh-h. (Maureen takes her coat off, sighing, and starts putting the shopping away.) I did take me Complian.*

MAUREEN. So you can get it yourself so (MBQ: 6)

Ще одним прикладом діалогічної єдності компоненти якої є взаємно пов'язаними, є наступний. У ньому Мег скаржиться на те, що Морін готує суп краще за неї, а Морін вказує на те, що Мег просто недостатньо перемішала його під час приготування, таким чином, друга репліка впливає з першої:

(4) *MAG. (Pause.) You do make me Complan nice and smooth. (Pause.) Not a lump at all, nor the comrade of a lump.*

MAUREEN. You don't give it a good enough stir is what you don't do
(MBQ: 6)

Остання репліка також знаходить відповідь у вигляді повідомлення, в якому Мег не погоджується із Морін та каже, що достатньо перемішує суп під час приготування:

(5) *MAG. I gave it a good enough stir and there was still lumps* (MBQ: 6)

Для реплік «повідомлення – повідомлення» у п'єсі типовим є вираження непогодження, як у наступному діалозі, в якому Морін скаржиться на те, що вона постійно допомагає Мег, однак та ніколи не цінує її зусиль. Мег, у свою чергу, не погоджується з нею, намагаючись переконати її у зворотному:

(11) *MAUREEN. No is right, you don't. And carrying it up that hill. And still I'm not appreciated.*

MAG. You are appreciated, Maureen (MBQ: 7)

Однак Морін не може погодитися із жінкою та відповідає їй наступним повідомленням, що також виражає непогодження:

(12) *MAUREEN. I'm not appreciated* (MBQ: 7)

Така ситуація призводить до того, що Мег намагається показати свою самостійність як доказ того, що вона цінує Морін та її зусилля, тому вона каже, що все ж спробує самостійно приготувати суп саме так, як пояснила Морін:

(13) *MAG. I'll give me Complan another go so, and give it a good stir for meself* (MBQ: 7)

Діалогічні єдності типу «повідомлення – повідомлення» також можуть будуватися на частковому семантичному зв'язку між репліками. Наприклад, коли Морін пояснює Мег, що інфекція сечовивідних шляхів не заважає займатися повсякденними справами, та просто частково змінює тему,

почавши говорити про хвору спину, таким чином, просто шукаючи причину не виконувати домашню роботу:

(7) MAUREEN. *I can't see how a urine infection prevents you pouring a mug of Complan or tidying up the house a bit when I'm away. It wouldn't kill you.*

MAG. *(Pause.) Me bad back* (MBQ: 6)

Почувши про хвору спину, Морін сердиться, оскільки розуміє, що Мег просто шукає причини нічого не робити, внаслідок чого також створюється діалогічна єдність із частковим семантичним зв'язком:

(8) MAUREEN. *Your back back* (MBQ: 6)

Однак зрозумівши, що Мег і далі буде лише шукати причини нічого не робити, Морін сердиться на неї та іронічно обіцяє готувати тій суп до кінця свого життя:

(9) MAG. *And me bad hand. (Mag holds up her shrivelled hand for a second.)*

MAUREEN. *(Quietly.) Feck... (Irritated.) I'll get your Complan so if it's such a big job! From now and 'til doomsday!* (MBQ: 7)

Ще одним подібним випадком є наступна діалогічна єдність. Її комунікативна сутність полягає в тому, що Рей обговорює характер конкретного персонажа, у той час, як Мег просто говорить про невідомого їй священика, якого бачила по телевізору. Таким чином, предмет обговорення для неї не важливий, головне для неї – це ділитися інформацією, а не сприймати її від співрозмовника:

(95) RAY. *Aye. Although, now, that was out of character for Father Welsh. Father Welsh seldom uses violence, same as most young priests. It's usually only the older priests go punching you in the head. I don't know why. I suppose it's the way they were brought up.*

MAG. *There was a priest the news Wednesday had a babby with a Yank!* (MBQ: 13)

Третім видом діалогічної єдності «повідомлення – повідомлення» є така діалогічна єдність, в якій наступна репліка повністю ігнорує попередню.

Наприклад, коли Морін скаржиться на те, що вона змушена постійно обслуговувати Мег та не має часу на себе, Мег, як видається, зовсім її не слухає та сконцентрована лише на чаї та наявності в ньому достатньої кількості цукру:

(52) MAUREEN. *I could live with that so long as I was sure he'd be clobbering you soon after. If he clobbered you with a big axe or something and took your owl head off and spat in your neck, I wouldn't mind at all, going first. Oh no, I'd enjoy it, I would. No more owl Complan to get, and no more owl porridge to get, and no more...*

MAG. *(Interrupting, holding her tea out.) No sugar in this, Maureen, you forgot, go and get me some (MBQ: 10)*

Мег просто перебиває Морін, яка скаржиться на життя, демонструючи повне ігнорування її емоційних потреб.

Така сама ситуація спостерігається під час спілкування Мег із їх гостем Реєм, який через деякий час після початку діалогу стає розлюченим через те, що Мег ніяк не може запам'ятати його ім'я. Він пояснює, що Мег бачила його протягом усього цього року, і розповідає про те, що приніс повідомлення від свого дядька, на що Мег відповідає, що Морін порається з курчатами, тобто, в односторонньому порядку змінює тему розмови:

(68) RAY. *It's only a million times you've seen me the past twenty year. Aye, I'm the Dooley with the uncle, and it's me uncle the message is. (Ray stops and watches the TV a moment.)*

MAG. *Maureen's at the chickens (MBQ: 11)*

У деяких випадках відсутність логічного зв'язку між компонентами діалогічної єдності проявляється у більш широкому контексті та вимагає аналізу декількох діалогічних єдностей. Наприклад, наступна діалогічна єдність здається нормальною – Мег повідомляє, що чекає на новини по телевізору, а Рей – що новини будуть не скоро:

(71) MAG. *I was waiting for the news.*

RAY. *You'll have a long wait (MBQ: 11)*

Однак реакція жінки на висловлювання молодого хлопця свідчить про те, що її висловлювання не мало жодного значення, і вона просто вдавала, що в неї є якийсь заняття. Зрозумівши, що новини будуть не скоро, Мег просто вигадує, чим вона зайнята замість очікування новин:

(72) MAG. *I was combing me hair* (MBQ: 11)

У той же час, Рей також розуміє безглуздість діалогу та переводить свою увагу на телевізор, таким чином, також ігноруючи співрозмовника:

(73) RAY. *I think it's The Sullivans* (MBQ: 11)

Наступна група діалогічних єдностей за частотністю використання у п'єсі Мартіна Макдона «Королева краси» – це діалогічна єдність «питання – відповідь» (28% від загальної кількості, див. Додаток Б).

Зокрема, до таких діалогічних єдностей належать єдності, в якій є просте пряме питання, а співрозмовник відповідає на таке питання. Наприклад, така ситуація спостерігається, коли Морін заходить знадвору, а Мег питає її про погоду. Зв'язок між репліками виражено вставною конструкцією *of course*:

(1) MAG. *Wet, Maureen?*

MAUREEN. *Of course wet* (MBQ: 6)

Відповідь на пряме запитання також може бути односкладовою, вираженою часткою *yes / no*, як у наступному прикладі, де Морін у вигляді питання виражає своє невдоволення тим, що інші родички не піклуються про Мег так, як це робить Морін:

(10) MAUREEN. *The one thing I ask you to do. Do you see Annette or Margo coming pouring your Complian or buying your owl cod in butter sauce for the week?*

MAG. *No* (MBQ: 7)

В окремих випадках питальне речення може не мати в собі знак питання, і питальна інтенція може виражатися у самій структурі речення. Наприклад, у наступній діалогічній єдності питання виражається фразою *Is*

there a smell off this sink now, I'm wondering, і на питання Морін отримує просту односкладну відповідь:

(16) MAUREEN. *If they sent a dedication at all. They only said they did. (Maureen sniffs the sink a little, then turns to Mag.) Is there a smell off this sink now, I'm wondering.*

MAG. (Defensively.) No (MBQ: 7)

Діалогічні єдності «питання – відповідь» також можуть передбачати коротку односкладну відповідь у вигляді номінативного речення, як відбувається, наприклад, коли Морін питає Мег про те, де вона живе, щоб пояснити, чому у цій місцевості краще говорити саме ірландською мовою:

(27) MAUREEN. *What country are you living in?*

MAG. Galway (MBQ: 8)

Одним із варіантів надання відповіді на питання може бути інфінітивне речення, яке демонструє причину відповідного ставлення одного з персонажів до того, що обговорюють персонажі п'єси. Наприклад, коли Морін дивується, чому актори в Ірландії повинні говорити англійською мовою, Мег пояснює, що так їх краще розумітиме публіка:

(25) MAUREEN. *Why should they speak English?*

MAG. To know what they're saying (MBQ: 8)

Друга частина діалогічної єдності також може містити у собі пояснення, що доповнює відповідь. Наприклад, коли Мег перепитує щодо походження юнака, що прийшов до них, він погоджується, що вона права (*I am*), після чого нагадує своє ім'я (*I'm Ray*):

(57) MAG. *Are you one of the Dooleys so?*

RAY. I am. I'm Ray (MBQ: 10)

Відповідь на запитання також може одразу містити додаткову інформацію щодо того, що обговорюється персонажами. На питання *Dooley?*, зокрема, Рей намагається одразу дати вичерпну відповідь, називаючи своє ім'я (Ray Dooley, aye):

(55) MAG. *Dooley?*

RAY. *Ray Dooley, aye. You know me* (MBQ: 10)

У таких діалогічних єдностях також може бути виражена непряма незгода із тим, що сказав попередній співрозмовник. Зокрема, коли Мег говорить про пісню, яку повинні бути присвятити їй родички, вона дивується лише тому, що пісня ще не вийшла (*I wonder what's keeping it?*), Морін говорить про те, що, можливо, такої пісні ще і не існує, використовуючи умовне речення (*If they sent a dedication at all*):

(15) MEG. *The dedication Annette and Margo sent we still haven't heard. I wonder what's keeping it?*

MAUREEN. *If they sent a dedication at all. They only said they did. (Maureen sniffs the sink a little, then turns to Mag.) Is there a smell off this sink now, I'm wondering* (MBQ: 7)

Запитання в діалогічних єдностях у п'есі також можуть мати уточнюючий характер, провокуючи персонажа до подальшого пояснення його позиції. Зокрема, коли Мег пояснює Морін, що англійська мова потрібна в англомовних країнах, Мег перепитує її щодо Америки і того, як вона пов'язана з необхідністю говорити англійською мовою:

(40) MAUREEN. *What except America too?*

MAG. *If it was to America you had to go begging for handouts, it isn't Irish would be any good to you. It would be English!* (MBQ: 8)

Відповідь на запитання може також містити частину самого запитання, наприклад, коли Мег перепитує Рея, а він, відповідаючи розлючено, повторює її запитання *Have you?*:

(63) MAG. *Have you?*

RAY. *I have. "Have you?" she says. (Mag unlatches the door with some difficulty and Ray Dooley, a lad of about nineteen, enters.) Thank you! An hour I thought you'd be keeping me waiting* (MBQ: 11)

Наступний тип діалогічної єдності, що використовується у п'есі Мартіна Макдона «Королева краси» – це діалогічна єдність «повідомлення – питання» (14% проаналізованих випадків, див. Додаток Б).

Особливістю використання діалогічних єдностей цього типу є їх призначення – уточнення інформації. У таких випадках питальний компонент діалогічної єдності може повністю або частково копіювати останнє ствердження персонажа, наприклад:

(39) *MAG. (Pause.) Except America, too.*

MAUREEN. What except America too? (MBQ: 8)

Повторення компоненту *except America too* дозволяє Морін точно вказати на те, про який аспект розмови вона хоче дізнатися більш докладно, таким чином, спрямовуючи розмову у потрібне їй русло.

Використання тактики перепитування в діалогічних єдностях «повідомлення – повідомлення» дозволяє мовцеві отримувати додаткову інформацію щодо предмету розмови, наприклад, коли Рей Дулі відрекомендував себе, Мег питає про те, чи належить він до тієї родини, до якої вона думає, що він належить (*Are you one of the Dooleys so?*):

(55) *RAY Ray Dooley, aye. You know me.*

MAG. Are you one of the Dooleys so? (MBQ: 10)

Ще один варіант функціонування діалогічних єдностей «повідомлення – питання» у п'єсі – це використання уточнюючих питань як реакції на нову інформацію. Наприклад, коли Рей говорить, що його дядько від'їжджає, і брат запрошує всіх на вечірку на честь цього, Мег питає його, чи вже повернувся його брат (*Is your brother back so?*), таким чином, запитуючи додаткову інформацію про родину юнака:

(99) *RAY. Good-oh. Me brother Pato said to invite yous to our uncle's going-away do. The Riordan's hall out in Carraroe.*

MAG. Is your brother back so? (MBQ: 13)

Використання діалогічних єдностей «повідомлення – питання» також передбачає надання запитання у формі непрямой відповіді, що можна вважати риторичним питанням. Наприклад, обговорюючи проблеми використання ірландцями ірландської мови, Морін перепитує, чи проблема саме в тому, що англійська мова потрібна ірландцям для того, щоб шукати роботу в Англії,

використовуючи питання *Well, isn't that the crux of the matter?*, що за своїми семантичними ознаками є аргументом-ствердженням:

(34) *MAG. (Pause.) Except where would Irish get you going for job in England? Nowhere.*

MAUREEN. Well, isn't that the crux of the matter? (MBQ: 8)

Окрім того, риторичні питання як компонент діалогічної єдності у п'єсі можуть виражати емоційний стан персонажа, зокрема, роздратування, наприклад:

(3) *MAG. I can. (Pause.) Although lumpy it was, Maureen.*

MAUREEN. Well, can I help lumpy? (MBQ: 6)

У цьому випадку Морін говорить *Well, can I help lumpy?* для того, щоб показати, що не треба всі проблеми звалювати на неї, і що Мег сама винна у тому, що її суп із грудочками.

Ще одним варіантом використання діалогічних єдностей «повідомлення – питання» є можливість використання запитання як засобу змінити тему розмови. Наприклад, коли Мег вкотре повторює, що Морін годує курчат, Рей намагається змінити тему розмови та сконцентрувати увагу Мег на телевізорі (*What's on the telly?*):

(69) *MAG. Maureen's at the chickens.*

RAY. You've said Maureen's at the chickens. What's on the telly? (MBQ: 11)

Діалогічна єдність «питання – питання» у п'єсі Мартіна Макдона «Королева краси» складає 8% проаналізованих випадків (див. Додаток Б).

У більшості випадків діалогічні єдності такого типу являють собою перепитування, де друга репліка містить частину першої. Наприклад, коли Мег питає, чи не занадто гучно звучить радіо (*Is the radio a biteen loud there, Maureen?*), Морін перепитує, чи вона у цьому впевнена (*A biteen loud, is it?*):

(17) *MAG. No smell at all is there, Maureen. I do promise, now. (Maureen returns to the porridge. Pause.) Is the radio a biteen loud there, Maureen?*

MAUREEN. A biteen loud, is it? (Maureen swipes angrily at the radio again, turning it off. Pause) (MBQ: 7)

Використання діалогічних єдностей «питання – питання» також дозволяє перепитати інформацію таким чином, щоб отримати пряме підтвердження:

(62) *RAY. (Angrily.) Open the owl door, Mrs.! Haven't I walked a mile out of me way just to get here?*

MAG. Have you? (MBQ: 11)

У деяких випадках також перша репліка може модифікуватися з метою продемонструвати її невідповідність реальності. Наприклад, коли Мег роздратовано питає, чому співаки співають не англійською мовою (*Why can't they just speak English like everybody?*), Морін її перепитує з використанням іншого модального дієслова для того, щоб показати, що такої необхідності взагалі немає (*Why should they speak English?*):

(24) *MAG. It sounds like nonsense to me. Why can't they just speak English like everybody?*

MAUREEN. Why should they speak English? (MBQ: 8)

У деяких випадках друга репліка діалогічної єдності містить ствердження, виражене у формі риторичного запитання:

(36) *MAG. Is it, Maureen?*

MAUREEN. If it wasn't for the English stealing our language, and our land, and our God-knows-what, wouldn't it be we wouldn't need to go over there begging for jobs and for handouts? (MBQ: 8)

Наступний тип діалогічної єдності, який використовується у п'єсі Мартіна Макдона «Королева краси» – це діалогічна єдність «повідомлення – репліка-підхоплення» (5% від загальної кількості, див. Додаток Б).

Наприклад, діалогічна єдність «повідомлення – репліка-підхоплення» реалізується через повторення частини попередньої репліки співрозмовника як знак надання згоди із ним:

(29) *MAUREEN. Ireland you're living in!*

MAG. Ireland (MBQ: 8)

У деяких випадках репліка-підхоплення також реалізується у вигляді дієслів, які виражають ментальні процеси, наприклад, *I suppose*:

(44) *MAUREEN. Bringing up kids to think all they'll ever be good for is begging handouts from the English and the Yanks. That's the selfsame crux.*

MAG. I suppose (MBQ: 9)

Таким чином, проведений аналіз демонструє, що у п'єсі Мартіна Макдона «Королева краси» наявні такі типи діалогічних єдностей, як «повідомлення – повідомлення» (45%), «питання – відповідь» (28%), «повідомлення – питання» (14%), «питання – питання» (8%) та «повідомлення – репліка-підхоплення» (5%).

2.2 Лінгвістичні параметри діалогів у п'єсі

Вивчення лінгвістичних параметрів діалогів у п'єсі Мартіна Макдона «Королева краси» передбачає аналіз мовних засобів їх оформлення на різних мовних рівнях: лексичному, стилістичному та граматико-синтаксичному.

2.2.1 Лексичні особливості діалогічного мовлення. Лексичний аспект діалогічного мовлення у п'єсі Мартіна Макдона «Королева краси» характеризує особливості наповнення мовлення персонажів твору такими одиницями, як власні назви, реалії, діалектизми, розмовна лексика, вигуки, ідіоматичні вирази та обценна лексика.

Зокрема, власні назви, що використовуються учасниками драматичного діалогу, допомагають, у першу чергу, визначати дійових осіб, до яких звертаються персонажі, наприклад:

(1) *MAG. Wet, Maureen?*

MAUREEN. Of course wet (MBQ: 6)

Використання власних назв – топонімів також дозволяю визначити географічні рамки твору, зокрема, місця проживання персонажів:

(27) MAUREEN. *What country are you living in?*

MAG. Galway (MBQ: 8)

Також топоніми дозволяють визначити найближче географічне оточення персонажів, що дозволяє пов'язати їх життя із життям в інших місцях країни:

(48) MAUREEN. *Is it not, now?*

MAG. (Pause.) *Sure why would he be coming all this way out from Dublin? He'd just be going out of his way* (MBQ: 9)

Назви закладів також дозволяють охарактеризувати місця, в яких будуть відбуватися події, з метою надання оповіді місцевого колориту:

(99) RAY. *Good-oh. Me brother Pato said to invite yous to our uncle's going-away do. The Riordan's hall out in Carraroe.*

MAG. *Is your brother back so?* (MBQ: 13)

Наступний лексичний засіб, що використовується у мовленні персонажів п'єси – це реалії як іменування національно-специфічних об'єктів та явищ. Використання реалій постає ефективним у створенні національного колориту твору, передаючи найменші деталі оточення, такі, як:

1) страви (*Complan* – назва супу швидкого приготування, який продається в Ірландії та деяких інших регіонах Сполученого Королівства):

(2) MAG. *Oh-h. (Maureen takes her coat off, sighing, and starts putting the shopping away.) I did take me Complan.*

MAUREEN. *So you can get it yourself so* (MBQ: 6)

2) музики (*Ceilidh Time* – назва пісні на національному ірландському діалекті):

(19) MAUREEN. *Isn't it you wanted it set for that oul station?*

MAG. *Only for Ceilidh Time and for whatyoucall* (MBQ: 7)

3) кіно (*The Sullivans* – австралійський телесеріал, що деякий час транслювався на території Ірландії):

(73) MAG. *I was combing me hair.*

RAY. *I think it's The Sullivans* (MBQ: 11)

4) ставлення до представників певних національних спільнот (*Yank* – принизливе іменування жителів США):

(95) RAY. *Aye. Although, now, that was out of character for Father Welsh. Father Welsh seldom uses violence, same as most young priests. It's usually only the older priests go punching you in the head. I don't know why. I suppose it's the way they were brought up.*

MAG. *There was a priest the news Wednesday had a babby with a Yank!*
(MBQ: 13)

5) мір (*mile* – міра довжини у США та деяких інших країнах):

(62) RAY. (*Angrily.*) *Open the oul door, Mrs.! Haven't I walked a mile out of me way just to get here?*

MAG. *Have you?* (MBQ: 11)

У п'єсі Мартіна Макдона «Королева краси» також представлена значна кількість діалектизмів. Діалектизми, у першу чергу, передають особливості ірландської вимови, наприклад:

1) *meself* як варіант займенника *myself* «сам себе»:

(13) MAUREEN. *I'm not appreciated.*

MAG. *I'll give me Complian another go so, and give it a good stir for meself*
(MBQ: 7);

2) *me* як форма займенника *my* «мій»:

(68) RAY. *It's only a million times you've seen me the past twenty year. Aye, I'm the Dooley with the uncle, and it's me uncle the message is. (Ray stops and watches the TV a moment.)*

MAG. *Maureen's at the chickens* (MBQ: 11);

3) *oul* як фонетична форма прикметника *old* «старий»:

(61) MAG. *She's feeding the chickens. (Pause.) Have you gone?*

RAY. (*Angrily.*) *Open the oul door, Mrs.! Haven't I walked mile out of me way just to get here?* (MBQ: 11);

4) *babby* замість іменника *baby* «дитина»:

(96) MAG. *There was a priest the news Wednesday had a babby with a Yank!*

RAY. *That's no news at all. That's everyday. It'd be hard to find a priest who hasn't had a babby with a Yank. If he'd punched that babby in the head, that'd be news. Aye. Anyways. Aye. What was I saying? Oh aye, so if I give you the message, Mrs., you'll be passing it on to Maureen, so you will, or will I be writing it down for you? (MBQ: 13);*

5) використання *so* «так, отже» наприкінці речення, що є типовою характеристикою ірландського діалекту:

(56) RAY *Ray Dooley, aye. You know me.*

MAG. *Are you one of the Dooleys so? (MBQ: 10)*

Оскільки у п'єсі змальовуються звичайні люди та їх спілкування, невід'ємним компонентом лексики твору є розмовна лексика, яка створює атмосферу неформальності спілкування. Зокрема, у творі використано такі одиниці розмовної лексики:

1) *fella*, скорочено від *fellow* «друг, приятель»:

(46) MAUREEN. *Sure, that sounds exactly the type of fella I would like to meet, and then bring him home to meet you, if he likes murdering owl women.*

MAG. *That's not a nice thing to say, Maureen (MBQ: 9);*

2) *telly*, скорочено від *television* «телебачення»:

(69) MAG. *Maureen's at the chickens.*

RAY. *You've said Maureen's at the chickens. What's on the telly? (MBQ: 11);*

3) *y'know* як скорочення від *you know* «розумієш»:

(87) MAG. *We do drive.*

RAY. *Of course. (Pause.) That's what I want to do is drive. I'll have to be getting driving lessons. And a car. (Pause.) Not a good one, like. A second-hand one, y'know? (MBQ: 12)*

Характерною рисою мовлення персонажів у творі є широке використання вигуків як передачі емоційного стану персонажів, наприклад:

(28) MAUREEN. *Not what county!*

MAG. *Oh-h....* (MBQ: 8);

Застосування вигуків також дозволяє створити «місток» для комунікації, демонструючи відгук персонажа на сказане, зокрема, у разі перепитування, як у наступному прикладі:

(26) MAUREEN. *What country are you living in?*

MAG. *Eh?* (MBQ: 8)

Вигуки також можуть передавати значення погодження, як у наступному прикладі:

(85) MAG. *Muddy and rocky.*

RAY. *Muddy and rocky is right. Uh-huh. How do ye two manage up it every day?* (MBQ: 12)

Наступний лексичний засіб, характерний для мовлення персонажів у п'єсі Мартіна Макдона «Королева краси» – використання ідіоматичних виразів для стислої образної характеристики того, про що говориться, наприклад, *for no reason* «без причини», що демонструє засудження дій священика по відношенню до його пастви:

(93) MAG. *I don't like Father Walsh – Welsh – at all.*

RAY. *He punched Martin Hanlon in the head once, and for no reason* (MBQ: 12);

Ще один приклад використання ідіоми – *God love us!* Наведений ідіоматичний вигук використовується на позначення щирого здивування неправомірними діями священика:

(94) RAY. *He punched Martin Hanlon in the head once, and for no reason.*

MAG. *God love us!* (MBQ: 12)

Декілька разів у творі використовується ідіома *the crux of the matter* «основний, центральний або критичний пункт проблеми» для того, щоб концентрувати увагу одне одного на важливості певного питання:

(34) MAG. *(Pause.) Except where would Irish get you going for job in England? Nowhere.*

MAUREEN. Well, isn't that the crux of the matter? (MBQ: 8)

Наведена ідіома може також використовувати у модифікованому вигляді, іронічно вказуючи на те, що зберігається одна і та сама проблема, викликана одними і тими самими причинами:

(41) *MAG. If it was to America you had to go begging for handouts, it isn't Irish would be any good to you. It would be English!*

MAUREEN. Isn't that the same crux of the same matter? (MBQ: 9)

Використання обценної лексики обумовлене необхідністю передати крайній ступінь роздратування персонажів, як у наступному прикладі:

(100) *MAG. (Pause.) Do me a mug of tea while you're here, Pato. Em, Ray.*

RAY. Ray my fecking name is! Pato's me fecking brother! (MBQ: 13)

Таким чином, на лексичному рівні мовлення персонажів у п'єсі Мартіна Макдона «Королева краси» характеризується використанням таких одиниць, як власні назви, реалії, діалектизми, розмовна лексика, вигуки, ідіоматичні вирази та обценна лексика. Власні назви, реалії та діалектизми покликані передавати фактичні обставини комунікації, демонструвати регіональну та національну належність персонажів; розмовна лексика та ідіоматичні вирази використовуються як маркер живого мовлення; а вигуки та обценна лексика допомагають передати емоційний стан персонажів.

2.2.2 Стилiстичнi особливостi дiалогiчного мовлення. На стилістичному рівні мовлення персонажів у п'єсі Мартіна Макдона «Королева краси» характеризується використанням тропів та фігур образного мовлення, до яких належать персоніфікація, метафора, гіпербола, повтор, протиставлення та емпфаза.

Використовуючи персоніфікацію, персонажі передають власне ставлення до того, про що говорять. Зокрема, у наступному прикладі Мег використовує вираз *the comrade of a lump*, уособлюючи грудочки у каші, наче живу людину, тим самим надаючи цим грудочкам особливої важливості:

(4) MAG. (Pause.) *You do make me Complan nice and smooth. (Pause.) Not a lump at all, nor the comrade of a lump.*

MAUREEN. *You don't give it a good enough stir is what you don't do* (MBQ: 6)

Метафори використовуються у мовленні персонажів п'єси як засіб образної характеристики того, що відбувається навколо. Зокрема, метафора *stealing our language* передає ставлення ірландців до того, що англійці насаджують їм свою мову:

(36) MAG. *Is it, Maureen?*

MAUREEN. *If it wasn't for the English stealing our language, and our land, and our God-knows-what, wouldn't it be we wouldn't need to go over there begging for jobs and for handouts?* (MBQ: 8)

Для мовлення персонажів п'єси Мартіна Макдона «Королева краси» характерне широке застосування гіперболи як маркера гротескного ставлення до світу. Навіть найпростіші явища персонажі описують з використанням гіперболи, наприклад, *it wouldn't kill you* для того, щоб показати, що Мег і сама може приготувати собі суп, і її хвороби не заважають цьому:

(7) MAUREEN. *I can't see how a urine infection prevents you pouring a mug of Complan or tidying up the house a bit when I'm away. It wouldn't kill you.*

MAG. (Pause.) *Me bad back* (MBQ: 6)

Гіпербола *from now and 'til doomsday* як засіб вираження роздратування використовується у наступному прикладі для того, щоб показати, що стара матір ніяк не може почати жити самостійно та вимагає від доньки допомоги навіть у тому, з чим вона могла б і сама впоратися:

(9) MAG. *And me bad hand. (Mag holds up her shrivelled hand for a second.)*

MAUREEN. (Quietly.) *Feck.... (Irritated.) I'll get your Complan so if it's such a big job! From now and 'til doomsday!* (MBQ: 7)

Перебільшення кількісних показників спостерігається у випадку *a million times*, коли Рей наголошує на тому, що Мег так часто його бачила, що просто повинна пам'ятати, а не перепитувати щоразу його ім'я:

(67) *MAG. You're the Dooley with the uncle.*

RAY. It's only a million times you've seen me the past twenty year. Aye, I'm the Dooley with the uncle, and it's me uncle the message is. (Ray stops and watches the TV a moment) (MBQ: 11)

Для того, щоб нарешті зупинити Мег, яка постійно говорить, що Морін поряється із курчатами, Рей саркастично зазначає: *Are you going for the world's record in saying "Maureen's at the chickens"?*, що дозволяє виразити його невдоволення:

(79) *MAG. I don't know if it is or it isn't. (Mag sits in the rocking-chair.) At the chickens, Maureen is.*

RAY. That's three times now you've told me Maureen's at the chickens. Are you going for the world's record in saying "Maureen's at the chickens"? (MBQ: 11)

Досить частотним явищем у п'єсі Мартіна Макдона «Королева краси» є повтор як засіб створення особливої гротескної атмосфери твору, де персонажі постійно повторюють один за одним, однак при цьому не демонструють порозуміння. Наприклад:

(5) *MAUREEN. You don't give it a good enough stir is what you don't do.*

MAG. I gave it a good enough stir and there was still lumps (MBQ: 6)

У цьому випадку Мег повторює за Морін *a good enough stir*, обіцяючи виконати цю дію, однак на практиці не збирається її виконувати.

Ще один приклад – використання повтору для перепитування і, таким чином, демонстрації повного нерозуміння персонажем проблеми:

(17) *MAG. No smell at all is there, Maureen. I do promise, now. (Maureen returns to the porridge. Pause.) Is the radio a biteen loud there, Maureen?*

MAUREEN. A biteen loud, is it? (Maureen swipes angrily at the radio again, turning it off. Pause) (MBQ: 7)

Повтор у тексті п'єси також застосовується як засіб глузування над постійними скаргами старої матері, наприклад, коли вона скаржить на хвору спину:

(8) *MAG. (Pause.) Me bad back.*

MAUREEN. Your back back (MBQ: 6)

Іронічне повторення частини репліки персонажа також дозволяє наголосити на її безглузді (3) або очевидності (45) для мовця:

(3) *MAG. I can. (Pause.) Although lumpy it was, Maureen.*

MAUREEN. Well, can I help lumpy? (MBQ: 6)

(45) *MAG. I suppose.*

MAUREEN. Of course you suppose, because it's true (MBQ: 9)

Окрім того, використання повторів у мовленні одного із персонажів у площині одного речення дозволяє передати стан відчаю, викликаний рутинністю його існування:

(51) *MAG. Killing you I bet he first would be.*

MAUREEN. I could live with that so long as I was sure he'd be clobbering you soon after. If he clobbered you with a big axe or something and took your owl head off and spat in your neck, I wouldn't mind at all, going first. Oh no, I'd enjoy it, I would. No more owl Complan to get, and no more owl porridge to get, and no more... (MBQ: 10)

Протиставлення як стилістичний засіб у п'єсі Мартіна Макдона «Королева краси» дозволяє демонструвати зіткнення протилежних думок і, як наслідок, протилежних «світів», до яких належать мати і дочка:

(11) *MAUREEN. No is right, you don't. And carrying it up that hill. And still I'm not appreciated.*

MAG. You are appreciated, Maureen (MBQ: 7)

(12) *MAUREEN. I'm not appreciated (MBQ: 7)*

Емфаза у п'єсі виражається через використання підсилювального дієслова *do*, яке дозволяє передати ставлення персонажів до того, про що

вони говорять. Наприклад, Мег використовує *do* для того, щоб наголосити, наскільки сильно вона боїться окропу та обпектися ним:

(6) *MAG. Mm. (Pause.) And the hot water too I do be scared of. Scared I may scould meself. (Maureen gives her a slight look.) I do be scared, Maureen. I be scared what if me hand shook and I was to pour it over me hand. And with you at Mary Pender's, then where would I be?*

MAUREEN. You're just a hypochondriac is what you are (MBQ: 6)

Емфаза також дозволяє передати здивування персонажа чимось позитивним, наприклад, коли Рей помічає, що в будинку головних героїнь добре налаштоване телебачення:

(75) *MAG. I don't know what it is.*

RAY. You do get a good reception (MBQ: 11)

У деяких випадках підсилювальне дієслово використовується з метою показати своє переважне становище над співрозмовником. Наприклад, коли Рей питає Мег, як вони з дочкою долають пагорб, то вона наголошує на тому, що вони обидві уміють водити (на відміну від нього):

(86) *RAY. Muddy and rocky is right. Uh-huh. How do ye two manage up it every day?*

MAG. We do drive (MBQ: 12)

Отже, проведений стилістичний аналіз демонструє, що основними стилістичними засобами, які використовуються в мовленні персонажів у п'єсі Мартіна Макдона «Королева краси», є персоніфікація, метафора, гіпербола, повтор, протиставлення та емфаза. Персоніфікація та метафора застосовуються для образної характеристики того, про що говорить персонаж, у той час, як повтор, протиставлення та емфаза дозволяють виразити емоційні стани персонажа та його оцінку навколишньої дійсності.

2.2.3 Граматичні та синтаксичні особливості діалогічного мовлення. На граматичному та синтаксичному рівнях для мовлення персонажів п'єси Мартіна Макдона «Королева краси» характерні

використання вставних конструкцій, інверсії, імперативів, неповних, односкладних та непоширених речень.

Вставні конструкції, що використовуються персонажами п'єси, дозволяють передати хід їх мислення та послідовність аргументації, наприклад:

(18) *MAG. Nothing on it, anyways. An owl fella singing nonsense.*

MAUREEN. Isn't it you wanted it set for that owl station? (MBQ: 7)

Вставне слово *anyways* у наведеному вище прикладі використовується для того, щоб показати неважливість явища для персонажа.

Хід думок передається за допомогою вставного слова *now* як показника того, що Морін хоче від Мег врахування нинішніх умов комунікації:

(47) *MAG. That's not a nice thing to say, Maureen.*

MAUREEN. Is it not, now? (MBQ: 9)

Досить типовою рисою мовлення персонажів у п'єсі є застосування імперативів як засобу актуалізації певної інформації. Зокрема, у наступному прикладі *not for nonsense* висунено на перший план для того, щоб показати важливість прохання Мег:

(21) *MAUREEN. It's too late to go complaining now.*

MAG. Not for nonsense did I want it set (MBQ: 7)

У наступній діалогічній єдності Мег знецінює Морін, тому вона у своїй відповіді на перший план висуває сполучення *for the pleasure of me company*, яке піднімає її цінність для гостя:

(49) *MAG. (Pause.) Sure why would he be coming all this way out from Dublin? He'd just be going out of his way.*

MAUREEN. For the pleasure of me company he'd come. Killing you, it'd just be a bonus for him (MBQ: 10)

Інверсія також застосовується як засіб створення наголосу на часових проміжках, коли вони мають значення для діалогу. Наприклад, у наступній діалогічній єдності Рей висуває на перший план слово *an hour*, щоб показати, наскільки довго йому довелося чекати, доки йому відкриють двері:

(63) *MAG. Have you?*

RAY. I have. "Have you?" she says. (Mag unlatches the door with some difficulty and Ray Dooley, a lad of about nineteen, enters.) Thank you! An hour I thought you'd be keeping me waiting (MBQ: 11)

Інверсія у наступному випадку використовується Мег для того, щоб знову і знову вказувати на недоступність її доньки для спілкування:

(78) *RAY. Everything's Australian nowadays.*

MAG. I don't know if it is or it isn't (Mag sits in the rocking-chair.) At the chickens, Maureen is (MBQ: 11)

Імперативи використовуються у мовленні персонажів п'єси як засіб спонукання інших персонажів до вчинення потрібних їм дій, наприклад:

(52) *MAUREEN. I could live with that so long as I was sure he'd be clobbering you soon after. If he clobbered you with a big axe or something and took your owl head off and spat in your neck, I wouldn't mind at all, going first. Oh no, I'd enjoy it, I would. No more owl Complan to get, and no more owl porridge to get, and no more...*

MAG. (Interrupting, holding her tea out.) No sugar in this, Maureen, you forgot, go and get me some (MBQ: 10)

Наступна характеристика мовлення персонажів п'єси Мартіна Макдона «Королева краси» – це використання неповних речень. Так, односкладні речення з єдиним компонентом-прикметником концентруються на характеристиках того, про що говорять персонажі:

(82) *RAY. It is a big owl hill.*

MAG. Steep (MBQ: 11)

Неповні речення із єдиним компонентом-прислівником характеризують місце, про яке говорять персонажі, або ж його відсутність, як у наступному прикладі:

(33) *MAUREEN. "Speaking English in Ireland."*

MAG. (Pause.) Except where would Irish get you going for a job in England? Nowhere (MBQ: 8)

Односкладні номінативні речення використовуються персонажами п'єси для того, щоб швидко акцентувати увагу на тому, про що вони хочуть сказати. Наприклад, коли гість стукає у двері, Мег говорить *The door, Maureen*, намагаючись привернути увагу дочки саме до дверей:

(53) *MAG. Who...? Maureen. Oh-h. The door, Maureen. (Mag gets up and shuffles towards the kitchen window. There is another knock. She shuffles back to the door.) Who's at the door?*

RAY. (Off) It's Ray Dooley, Mrs. From over the way (MBQ: 10)

Непоширені речення, у свою чергу, використовуються як маркер розмовного мовлення, коли персонаж дає коротку, непоширену відповідь на просте й очевидне питання:

(31) *MAUREEN. It's Irish you should be speaking in Ireland.*

MAG. It is (MBQ: 8)

Отже, граматико-синтаксичними характеристиками мовлення персонажів п'єси Мартіна Макдона «Королева краси» є використання вставних конструкцій, інверсії, імперативів, неповних, односкладних та непоширених речень. Вставні конструкції та інверсія є засобами акцентування уваги на окремих аспектах, які хочуть повідомити персонажі одне одному; імперативи дозволяють спонукати інших персонажів до дії; у той час, як неповні, односкладні та непоширені речення є маркерами живого мовлення та використовуються як уособлення простоти спілкування та мислення персонажів п'єси.

Висновки до розділу 2

1. Відповідно до структурно-семантичних параметрів, діалогічні єдності у п'єсі Мартіна Макдона «Королева краси» розподілено на такі типи, як «повідомлення – повідомлення» (45%), «питання – відповідь» (28%), «повідомлення – питання» (14%), «питання – питання» (8%) та «повідомлення – репліка-підхоплення» (5%). Суттєвою ознакою кожного з наведених типів

діалогічної єдності є те, що репліки такої діалогічної єдності можуть як мати між собою безпосередній логічний зв'язок, так і не мати такого зв'язку, що демонструє байдуже і холодне ставлення персонажів один до одного. Найбільш розповсюдженими типами діалогічних єдностей у п'єсі є «повідомлення – повідомлення» (45%), яке може містити в собі як погодження і непогодження із викладеною інформацією, так і повне її ігнорування, і «питання – відповідь» (28%), що використовується у випадку, коли співрозмовник або хоче отримати від іншого додаткову інформацію, або хоче отримати чітку позитивну / негативну відповідь.

2. Аналіз лінгвістичних параметрів діалогічного мовлення у п'єсі Мартіна Макдона «Королева краси» дозволив виявити найхарактерніші особливості мовлення персонажів, що можуть створювати труднощі у процесі перекладу:

1) лексичний аспект діалогічного мовлення у п'єсі характеризує особливості наповнення мовлення персонажів твору такими одиницями, як власні назви, реалії, діалектизми, розмовна лексика, вигуки, ідіоматичні вирази та обценна лексика;

2) на стилістичному рівні мовлення персонажів характеризується використанням тропів та фігур образного мовлення, до яких належать персоніфікація, метафора, гіпербола, повтор, протиставлення та емпфаза;

3) на граматичному та синтаксичному рівнях для мовлення персонажів п'єси характерні використання вставних конструкцій, інверсії, імперативів, неповних, односкладних та непоширених речень.

РОЗДІЛ 3

СПОСОБИ ВІДТВОРЕННЯ СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧНИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ АНГЛІЙСЬКОМОВНОГО ДРАМАТИЧНОГО ДІАЛОГУ В УКРАЇНСЬКОМОВНИХ ПЕРЕКЛАДАХ

3.1 Лексичні трансформації як спосіб відтворення структурно-семантичних особливостей діалогів у п'єсі М. Макдона «Королева краси» в українськомовних перекладах

До лексичних трансформацій, які використовуються при відтворенні структурно-семантичних особливостей англомовного драматичного діалогу українською мовою відносять транскрипцію, транслітерацію та калькування.

Транскрипція як перекладацька трансформація полягає у точному відтворенні фонетичної оболонки слова. Наприклад, транскрипція застосовується при передачі власних імен персонажів, таких, як *Maureen* [mɔ'ri:n], що передається як *Морін*: (1) *MAG. Wet, Maureen?* (MBQ: 6) – ‘МЕГ: Морін, там дощ?’

Ще один випадок застосування транскрипції – відтворення топонімів, таких, як *Galway* ['galweɪ] – *Гелуей*: (27) *MAUREEN. What country are you living in? MAG. Galway* (MBQ: 8) – ‘МОРИН. У якій країні ти живеш? МЕГ. Гелуей’.

Іншою перекладацькою трансформацією, яка використовується при передачі англійськомовних власних назв у процесі перекладу, є транслітерація, що полягає у політерній передачі такої назви, наприклад, *Dublin* ['dʌblɪn] – *Дублін*: (48) *MAG. (Pause.) Sure why would he be coming all this way out from Dublin? He'd just be going out of his way* (MBQ: 9) – ‘МЕГ. (Пауза.) І чому б йому пертися сюди з самого Дубліну? Він тут заблудиться’.

У деяких випадках транслітерація може також застосовуватися при передачі вигуків, наприклад, *oh – ox*: (58) *RAY. I am. I'm Ray. MAG. Oh* (MBQ: 10) – ‘РЕЙ. Так. Я Рей. МЕГ. Ох’.

Транскрипція може виступати самостійною трансформацією, як у випадку з *Carraroe – Carrapo*, або ж виступати у комплексі із транскрипцією, як у випадку з *Riordan's hall – Ріордан-хол*, де *hall* передано транскрибуванням: (99) RAY. *Good-oh. Me brother Pato said to invite yous to our uncle's going-away do. The Riordan's hall out in Carraroe* (MBQ: 13) – ‘РЕЙ. Добре. Мій брат Пато запрошує вас на прощальну вечерю. Ріордан-Холл, у Карраро’.

Наступною лексичною перекладацькою трансформацією, що використовується при відтворенні структурно-семантичних особливостей англійськомовного драматичного діалогу, є калькування, тобто, поелементне відтворення українською мовою англійськомовної лексичної одиниці, зокрема, реалій, таких як *Ceilidh Time*, де *Ceilidh* – назва традиційного ірландського танцю, що передається як *Кейлі*, а *Time* відтворюється засобами калькування як *Час*: (19) MAG. *Only for Ceilidh Time and for whatyoucall* (MBQ: 7) – ‘МЕГ. То я лише щоб послухати «Час Кейлі» чи як там його’.

Таким чином, використання лексичних трансформацій, а саме, транскрипції, транслітерації та калькування, має на меті зберегти форму лексичної одиниці мови оригіналу у процесі перекладу. Такі трансформації є найбільш доцільним при передачі таких елементів драматичного діалогу, як власні назви та реалії.

3.2 Застосування лексико-семантичних перекладацьких трансформацій при відтворенні структурно-семантичних особливостей діалогів у п'єсі М. Макдона «Королева краси» в українськомовних перекладах

До групи лексико-семантичних трансформацій, які використовуються при відтворенні структурно-семантичних особливостей англомовного драматичного діалогу українською мовою, належать диференціація, генералізація, конкретизація та модуляція.

Диференціація як перекладацька трансформація полягає в тому, що слово мови оригіналу може мати у мові перекладу декілька значень, що лише частково покривають значення вихідного слова, і тоді від перекладача вимагається обрати з наявних варіантів такий відповідник, що найкраще підходить до конкретного контексту.

Зокрема, така трансформація використовується у процесі перекладу обценної лексики, коли перекладач обирає більш м'який варіант для українськомовної версії, наприклад, *fecking* як заміна *fuck* для вираження роздратування – *чортів*: (14) MAUREEN. *Ah, forget your Complan. I'm expected to do everything else, I suppose that one on top of it won't hurt. Just a... just a blessed fecking skivvy is all I'm thought of!* (MBQ: 7) – 'МОРИН. Та забудь ти про свій суп. У мене інших справ вистачає, крім твого супу. У ж просто... просто чортова прислуга, ти ж так мене сприймаєш?'

Ще один приклад диференціації – передача розмовної лексики, такої, як *fella* від *fellow* «хлопець», «приятель», що передається у процесі перекладу як *хлопчина*: (46) MAUREEN. *Sure, that sounds exactly the type of fella I would like to meet, and then bring him home to meet you, if he likes murdering owl women* (MBQ: 9) – 'МОРИН. О, мені подобається. Такого хлопчину я б хотіла зустріти, а потім привести додому, щоб познайомитися з тобою, якщо йому так подобається душити старих тіток'.

Ще одним прикладом передачі розмовної лексики у перекладі шляхом застосування диференціації є відтворення одиниці *telly*, яка в англійській мові може означати як «телевізор», так і «телебачення». Оскільки у наступному контексті йдеться саме про телевізор як про матеріальний об'єкт, то в перекладі обрано іменник *телек*: (69) RAY. *You've said Maureen's at the chickens. What's on the telly?* (MBQ: 11) – 'РЕЙ. Ви вже казали, що Морін годує курчат. Що по телеку?'

Дієслово *talk* «висловлювати чи обмінюватися ідеями за допомогою слів» у наступному контексті передається дієсловом *говорити*, що дозволяє передати метонімічний вираз *talk to the door*: (59) RAY. (*Pause. Irritated.*) *Well,*

will you let me in or am I going talk to the door? (MBQ: 10) – ‘РЕЙ. (Пауза. Розлючено.) Отже, Ви мене пустите чи я так і залишуся говорити із дверями?’

Передача сполучення *I was combing me hair* відбувається із застосуванням диференціації, оскільки *comb* у різних контекстах може означати «розчесувати», однак у перекладі для надання більш серйозного вигляду жінці обирається варіант *вкладала* як дія, що включає розчісування: (72) RAY. *You'll have a long wait.* MAG. *I was combing me hair* (MBQ: 11) – ‘РЕЙ. То Вам доведеться довго чекати. МЕГ. Я вкладала волосся’

Диференціація також широко використовується при відтворенні вигуків, наприклад, *eh*, що використовується для запитування підтвердження чи повторення висловлювання, передається українським питальним словом *що*: (26) MAUREEN. *What country are you living in?* MAG. *Eh?* (MBQ: 8) – ‘МОРИН. У якій країні ти живеш? МЕГ. Що?’

Інший вигук, *oh-h*, використовується для вираження емоції (наприклад, здивування чи бажання) або у відповідь на фізичні подразники, передається в українськомовному перекладі як подовжена форма вигуку *о-о-о*: (28) MAUREEN. *Not what county!* MAG. *Oh-h...* (MBQ: 8) – ‘МОРИН. Та ні, в якій країні? МЕГ. О-о-о.’

Вигук *aye* має значення «так», у перекладі передається одним із вигуків погодження *еге ж*: (55) MAG. *Dooley?* RAY. *Ray Dooley, aye.* *You know me* (MBQ: 10) – ‘МЕГ. Дулі? РЕЙ. Рей Дулі, еге ж. Ви мене знаєте’.

Ще один приклад – вигук *uh-huh*, що використовується для позначення підтвердження, згоди чи задоволення, передається вигуком *ох*, який передає згоду із чимось неприємним для мовця в українській мові: (85) RAY. *Muddy and rocky is right. Uh-huh.* *How do ye two manage up it every day?* (MBQ: 12) – ‘РЕЙ. Брудна і камениста, це точно. Ох. Як Ви через неї ходите, щодня?’

Трансформація генералізації полягає у заміні одиниці мови оригіналу, що має більш вузьке значення, одиницею мови перекладу з більш широким значенням.

Зокрема, особливо доцільним є застосування генералізації при відтворенні реалій, що не несуть ключового смислового навантаження, а лише використовуються як фон для розмови, наприклад, *Complan*, що позначає серію продукції британської компанії із продажу продуктів швидкого харчування. Відповідно до контексту, у тексті говориться про такий продукт, як суп, тому назва супу конкретної торговельної марки відтворюється загальним іменником *суп*: (2) *MAG. Oh-h. (Maureen takes her coat off, sighing, and starts putting the shopping away.) I did take me Complan* (MBQ: 6) – ‘МЕГ: Ох-ох. (Морін знімає пальто та починає розбирати покупки.) Я заварила собі суп’.

Ще один варіант перекладу реалії *Complan* – *суп швидкого приготування*, також є прикладом генералізації, оскільки у перекладі назва торговельної марки передається назвою типу продукту: (7) *MAUREEN. I can't see how a urine infection prevents you pouring a mug of Complan or tidying up the house a bit when I'm away. It wouldn't kill you* (MBQ: 6) – ‘МОРІН. Не знаю, як може інфекція міхура завадити тобі заварити суп швидкого приготування чи трохи прибирати у будинку, коли я не вдома. Це б тебе не вбило’.

Трансформація конкретизації полягає в тому, що перекладач вибирає для перекладу слова оригіналу слово з більш конкретним значенням у мові перекладу.

Зокрема, коли Мег говорить про свою спину, вона використовує прикметник *bad* «поганий», однак у перекладі використовується прикметник *хворий*, що дозволяє вказати, на яку саме негативну особливість спини скаржиться жінка: (8) *MAG. (Pause.) Me bad back* (MBQ: 6) – ‘МЕГ. (Пауза.) У мене спина хвора’.

Прислівник *so* «отже», «таким чином» у наступному контексті використовується для того, щоб показати зв'язок реальності та здогадки персонажа. Для цього в українському варіанті застосовано більш точне слово *так*, яке є маркером перепитування з метою отримання згоди: (56) *RAY Ray*

Dooley, aye. You know me. MAG. Are you one of the Dooleys so? (MBQ: 10) – ‘РЕЙ. Рей Дулі, еге ж. Ви мене знаєте. МЕГ. З родини Дулі, так?’

При відтворенні питання *Have you gone?* дієслово *gone* «зник» передається українськомовним дієсловом *пішов*, що дозволяє уточнити спосіб, у який саме зник співрозмовник: (60) *MAG. She's feeding the chickens. (Pause.) Have you gone?* (MBQ: 11) – ‘МЕГ. Вона годує курчат. (Пауза.) Ти вже пішов?’

Ще однією перекладацькою трансформацією, що використовується при відтворенні структурно-семантичних характеристик англійськомовного драматичного діалогу, є модуляція, або смисловий розвиток. Це – заміна слова або словосполучення мови оригіналу одиницею мови перекладу, значення якої логічно виводиться із значення вихідної одиниці.

Наприклад, емоційний вигук *From now and 'til doomsday!* включає компонент *'til doomsday*, який використовується для характеристики вічного процесу, що не має закінчення. В українськомовному варіанті використано сполучення *на віки віків*, що передає ідею про нескінченність процесу, однак не включаючи ідею про Судний день: (9) *MAUREEN. (Quietly.) Feck... (Irritated.) I'll get your Complan so if it's such a big job! From now and 'til doomsday!* (MBQ: 7) – ‘МОРІН (тихо). Дідько! (Роздратованим тоном.) Зараз тобі заварю, раз це так важко! Відтепер і на віки віків!’

Висловлювання *are you going for the world's record...* використовується у п'єсі для того, щоб продемонструвати обурення персонажа тим, що Мег постійно повторює одну і ту ж фразу. У процесі перекладу компонент *going for* передається логічно пов'язаним *хочете поставити*, результуючи у фразу *Ви хочете поставити світовий рекорд фрази «Морін годує курчат»?:* (79) *RAY. That's three times now you've told me Maureen's at the chickens. Are you going for the world's record in saying “Maureen's at the chickens”?* (MBQ: 11) – ‘РЕЙ. Ви мені це вже тричі казали, що Морін годує курчат. Ви хочете поставити світовий рекорд фрази «Морін годує курчат»?’

Модуляції можуть піддаватися також одиниці розмовного мовлення, наприклад, у *'know* в українськомовному варіанті передається як *розумієте*, таким чином, дієслово на позначення знання передається дієсловом на позначення розуміння: (87) *RAY. Of course. (Pause.) That's what I want to do is drive. I'll have to be getting driving lessons. And a car. (Pause.) Not a good one, like. A second-hand one, u'know?* (МВQ: 12) – ‘РЕЙ. Звичайно. (Пауза.) Хотів би я навчитися водити. Потрібно записатися на уроки водіння. І купити авто. (Пауза.) Не дуже гарне, напевне. Бувше в ужитку, *розумієте?*’

Таким чином, лексико-семантичні трансформації використовуються здебільшого при відтворенні лексичних параметрів англійськомовного драматичного діалогу, таких, як розмовна лексика, реалії, а також стилістичних засобів, серед яких – гіперболи, метафори та інші тропи. Використання лексико-семантичних трансформацій викликане тим, що репліка містить слово, яке потребує уточнення значення у процесі перекладу. У таких випадках перекладач може обирати з варіативних відповідників слова при диференціації, розширювати або звужувати значення слова при генералізації та конкретизації відповідно, або ж добирати варіант із логічно пов'язаних з цим словом при модуляції.

3.3 Граматичні перекладацькі трансформації як спосіб передачі структурно-семантичних особливостей діалогів у п'єсі М. Макдона «Королева краси» в українськомовних перекладах

Перелік граматичних перекладацьких трансформацій, які використовуються при відтворенні структурно-семантичних особливостей англійськомовного драматичного діалогу, включає транспозицію, граматичні заміни, додавання та вилучення.

Транспозиція – це перекладацька трансформація, яка полягає у зміні порядку слів у вислові чи реченні, що часто викликана структурними відмінностями у вираженні теми і реми у мові оригіналу та мові перекладу.

Транспозиція передбачає, у першу чергу, винесення на початок речення прислівників, які характеризують розмірковування персонажів щодо того, що відбувається, наприклад, *anyways* – *все одно* у наступному прикладі: (18) *MAG. Nothing on it, anyways. An owl fella singing nonsense* (MBQ: 7) – ‘МЕГ. Все одно слухати нічого. Якусь дурню передають’.

Інший випадок використання транспозиції – відтворення інверсії, коли граматичні відмінності між мовою оригіналу та мовою перекладу не дозволяють зберегти наведений прийом. Зокрема, у наступному фрагменті додавання частки *ж* дозволяє винести підмет на перший план, відсуваючи на останнє місце обставину: (21) *MAG. Not for nonsense did I want it set* (MBQ: 7) – ‘МЕГ. Ну я ж просила не просто так’.

У деяких випадках логічний наголос в українській мові проставляється наприкінці речення, через що у перекладі деякі компоненти відсуваються на другий план, як у наступному прикладі: (63) *RAY. I have. “Have you?” she says. (Mag unlatches the door with some difficulty and Ray Dooley, a lad of about nineteen, enters.) Thank you! An hour I thought you’d be keeping me waiting* (MBQ: 11) – ‘РЕЙ. Так. Ви ще питаєте! (Мег з деяким зусиллям відкриває двері, і на порозі з’являється Рей Дулі, юнак віком приблизно дев’ятнадцять років.) Дякую! Я думав, Ви мене там протримаєте з годину’.

Наступним видом перекладацьких трансформацій, що використовуються при відтворенні структурно-семантичних особливостей англійськомовного драматичного діалогу, є граматичні заміни, які діляться на два типи.

До першого типу належать морфологічні заміни, які полягають у заміні слова, що належить до однієї частини мови, словом, що належить до іншої, наприклад, іменування характеристики, вираженої прикметником *lumpy*, поєднанням прийменника та іменника *із грудочками*, що також виражає характеристику об’єкту: (3) *MAG. I can. (Pause.) Although lumpy it was, Maureen* (MBQ: 6) – ‘МЕГ: Так, могу. (Пауза.) Тільки щось він із грудочками’.

Прикметники також можуть передаватися прислівниками. Зокрема, конструкція «прикметник + іменник» *good reception* передається у перекладі наступного прикладу конструкцією «прислівник + дієслово» *добре ловить*: (76) RAY. *You do get a good reception*. MAG. *A middling reception* (MBQ: 11) – ‘РЕЙ. А у Вас добре ловить. МЕГ. Посередньо ловить’

Іншим прикладом морфологічної заміни є заміна дієслова на позначення мисленнєвої діяльності у поєднанні з займенником *I wonder* прислівником *цікаво*, що передає наявність у персонажа інтересу до поставленого питання: (15) MEG. *The dedication Annette and Margo sent we still haven't heard. I wonder what's keeping it?* (MBQ: 7) – ‘МЕГ. А Анетт з Марго нам пісню так і не присвятили. Цікаво чому?’

Віддієслівні форми, не характерні для української мови, у процесі перекладу можуть передаватися дієсловами. Наприклад, форма Participle I *stealing* у наступному контексті передається дієсловом *відібрали*, що дозволяє досить точно передати метафору, використану у репліці персонажа: (36) MAUREEN. *If it wasn't for the English stealing our language, and our land, and our God-knows-what, wouldn't it be we wouldn't need to go over there begging for jobs and for handouts?* (MBQ: 8) – ‘МОРІН. Та якби англійці не прийшли до нас і не відібрали у нас нашу мову, нашу країну, та все інше, може, нам і не довелося б їздити до Англії у пошуках роботи?’

Ще одним прикладом передачі віддієслівної форми дієсловом є заміна Participle II *appreciated* дієсловом *цінуєш* у різних формах у різних формах: (11) MAUREEN. *No is right, you don't. And carrying it up that hill. And still I'm not appreciated* (MBQ: 7) – ‘МОРІН. Точно, не приходили. І не тягнули все це на собі. І все одно ти мене не цінуєш’; (12) MAG. *You are appreciated, Maureen* (MBQ: 7) – ‘МАГ. Морін, я ціную тебе’.

У деяких випадках морфологічні заміни також передбачають заміну вигуку словом, що належить до іншої частини мови. Наприклад, у наступному контексті вигук *ah* передається сполучником *та*: (14) MAUREEN. *Ah, forget your Complian. I'm expected to do everything else, I suppose that one on*

top of it won't hurt. Just a... just a blessed fecking skivvy is all I'm thought of! (MBQ: 7) – ‘МОРІН. Та забудь ти про свій суп. У мене інших справ вистачає, крім твого супу. У ж просто... просто чортова прислуга, ти ж так мене сприймаєш?’.

Синтаксичні заміни передбачають заміну однієї синтаксичної конструкції іншою. Зокрема, до синтаксичних заміни належать заміни форм дієслова, наприклад, конструкції *coming pouring* інфінітивною конструкцією *приходили заварювати*: (10) MAUREEN. *The one thing I ask you to do. Do you see Annette or Margo coming pouring your Complan or buying your owl cod in butter sauce for the week?* (MBQ: 7) – ‘МОРІН: Скажи-но мені краще ось що. Щось я не бачу, щоб Анетт з Марго приходили тобі суп заварювати або приносили тижневий запас тріски в маслі’.

У деяких випадках синтаксичні заміни продиктовані граматичними розбіжностями між мовою оригіналу та мовою перекладу, наприклад, наявністю іменників, які в одній чи іншій мові використовуються лише у множині. Так, іменник у однині *door* в українськомовному перекладі передається іменником у множині *двері* у наступному прикладі: (53) MAG. *Who...? Maureen. Oh-h. The door, Maureen. (Mag gets up and shuffles towards the kitchen window. There is another knock. She shuffles back to the door.) Who's at the door?* (MBQ: 10) – ‘МЕГ. Хто там? Морін. О-о. Двері, Морін. (Мег встає і підсувається до кухонного вікна. Чутно ще один стук. Вона повертається до дверей.) Хто там?’

При відтворенні структурно-семантичних особливостей англійськомовного драматичного діалогу також може використовуватися трансформація додавання – введення у переклад лексичних елементів, що відсутні в оригіналі, з метою правильної передачі смислу речення (оригіналу), що перекладається, та / або дотримання мовленнєвих і мовних норм, що існують у культурі мови перекладу.

Додавання, у першу чергу, викликається необхідністю застосування пояснювального перекладу: (25) MAG. *To know what they're saying* (MBQ: 8) –

‘МЕГ. Щоб можна було зрозуміти, що вони кажуть’, де вимагається додавання частини синтаксичної конструкції для того, щоб зробити її зрозумілою у перекладі.

У деяких випадках додаються значимі частини мови для того, щоб продемонструвати, про ще йде мова: (65) *MAG. Oh, it's you, so it is. RAY. Of course it's me. Who else?* (MBQ: 11) – ‘МЕГ. А, то це ти. Зрозуміло. РЕЙ. Звичайно, це я. Хто ще це міг бути?’

Характерною рисою застосування трансформації додавання при відтворенні структурно-семантичних особливостей англійськомовного драматичного діалогу є його використання з метою підвищення експресивності висловлювання. Зокрема, додавання прикметника *чиста* у наступному прикладі дозволяє акцентувати увагу на базглудості того, про що говорить персонаж: (23) *MAG. It sounds like nonsense to me. Why can't they just speak English like everybody?* (MBQ: 8) – ‘МЕГ. Мені звучить як чиста нісенітниця. Чому вони не можуть говорити англійською, як усі?’

Додавання значимих частин мови використовується при відтворенні структурно-семантичних особливостей англійськомовного драматичного діалогу як засіб уточнення висловленого персонажем, наприклад, *I suppose* – *Думаю, ти права*: (44) *MAUREEN. Bringing up kids to think all they'll ever be good for is begging handouts from the English and the Yanks. That's the selfsame crux. MAG. I suppose* (MBQ: 9) – ‘МОРІН. Малим дітям уже розповідаємо, що їм найкраще скрізь бігати за подачками, до англійців чи янки. Та сама проблема. МЕГ.’

Додаванню можуть підлягати займенники, якщо йдеться про позначки часу. Для того, щоб указати на неточність вимірів і, таким чином, створити додаткове перебільшення, *a million times* передано у процесі перекладу фразою з мільйон разів: (67) *RAY. It's only a million times you've seen me the past twenty year. Aye, I'm the Dooley with the uncle, and it's me uncle the message is. (Ray stops and watches the TV a moment)* (MBQ: 11) – ‘РЕЙ. За минулий рік

Ви мене бачили з мільйон разів. Еге ж, я Дулі, в мене ще дядько є, і я приніс від дядька повідомлення. (Рей зупиняється на мить и дивиться на телевизор)'

Протилежною додаванню є трансформація вилучення – виправдане з точки зору еквівалентності перекладу, в першу чергу норм мови перекладу, усунення в тексті перекладу тих плеонастичних або тавтологічних лексичних елементів, які за нормами мови перекладу є частинами імпліцитного смислу тексту.

Зокрема, вилучення використовується у випадках наявності у тексті персоніфікації, яка може бути незрозумілою читачеві. Наприклад, *the comrade of a lump* передано у процесі перекладу іменником *грудочки*, що дозволяє уникнути непорозуміння: (4) MAG. (Pause.) *You do make me Complan nice and smooth.* (Pause.) *Not a lump at all, nor the comrade of a lump* (MBQ: 6) – 'МЕГ: (Пауза.) У тебе суп завжди приємний та ніжний. (Пауза.) Ніяких грудочок, жодної грудочки немає'.

Ще один приклад – використання вилучення для того, щоб спростити сприйняття вихідного тексту читачем, наприклад, *for the pleasure of me company he'd come* – *до мене б він приїхав*, де зберігаються лише основні смислові лексичні одиниці: (49) MAUREEN. *For the pleasure of me company he'd come. Killing you, it'd just be a bonus for him* (MBQ: 10) – 'МОРИН. До мене б він приїхав. А що тебе б прибив – так це лише приємний бонус'.

Вилучення може також застосовуватися при відтворенні ідіоматичних виразів, коли у процесі перекладу використовується більш простий варіант, а інші його компоненти вилучаються, наприклад, *God love us* – *Господи*: (94) RAY. *He punched Martin Hanlon in the head once, and for no reason.* MAG. *God love us!* (MBQ: 12) – 'РЕЙ. Одного разу він ударив по голові Мартіна Генлона, без причини. МЕГ. Господи!'

Вилученню можуть також підлягати діалектні одиниці, такі, як *oul*, оскільки в тексті спостерігається збиток таких одиниць: (51) MAUREEN. *I could live with that so long as I was sure he'd be clobbering you soon after. If he clobbered you with a big axe or something and took your oul head off and spat in*

your neck, I wouldn't mind at all, going first. Oh no, I'd enjoy it, I would. No more owl Complan to get, and no more owl porridge to get, and no more... (MBQ: 10) – ‘МОРІН. Та й нехай. Головне, щоб тебе потім віддубасив як слід. Потім дав би тобі по голові, потім відрубав би її величезною сокирою. І я б не дуже переймалася... Та ні, я б навіть пораділа. Ніякої кави, ніякої каші, взагалі нічого...’

Однак найчастіше при відтворенні структурно-семантичних характеристик англійськомовного драматичного діалогу відбувається вилучення займенників, оскільки часто вони є очевидними із контексту. Наприклад, у наступному фрагменті спостерігається вилучення займенника *I*, оскільки його наявність демонструється у всьому попередньому тексті: (13) MAUREEN. *I'm not appreciated* (MBQ: 7) – ‘МОРІН: Ні, не цінуєш’.

Можливість використовувати дієслова різного роду в українській мові дозволяє вилучати займенники, які в англійській виражають особу. Наприклад, вилучення займенника *I* у сполученні *I suppose* компенсується використанням дієслова першої особи *гадаю*: (37) MAG. *I suppose that's the crux of the matter* (MBQ: 8) – ‘МЕГ. Гадаю, саме в цьому справа’.

Аналогічно, у наступному контексті займенник другої особи *you* вилучається, оскільки *you suppose* замінено дієсловом другої особи *думаєш*: (45) MAUREEN. *Of course you suppose, because it's true* (MBQ: 9) – ‘МОРІН. Звичайно, думаєш, бо це правда’.

Таким чином, використання граматичних перекладацьких трансформацій покликане передавати здебільшого граматичні та синтаксичні параметри англійськомовного драматичного діалогу. До таких трансформацій належать транспозиція, граматичні заміни, додавання та вилучення. І, якщо транспозиція та додавання покликані вносити до тексту певні зміни з метою передачі експресії висловлювання, то граматичні заміни та вилучення викликані граматичними відмінностями між мовою оригіналу та мовою перекладу.

3.4 Лексико-граматичні трансформації в контексті відтворення структурно-семантичних особливостей діалогів у п'єсі М. Макдона «Королева краси» в українськомовних перекладах

Відтворення структурно-семантичних особливостей англійськомовного драматичного діалогу іноді вимагає більш складних лексико-граматичних трансформацій, що тягнуть за собою зміни у семантичній структурі висловлювання. Лексико-граматичні трансформації, які використовується при відтворенні українською мовою діалогічних висловлювань у п'єсі М. Макдона «Королева краси» включають цілісне перетворення, антонімічний переклад та використання компенсації.

Цілісне перетворення передбачає вираження смислу сказаного на одній мові засобами іншої, які не є ані словниковими, ані контекстуальними відповідниками окремих слів. Така трансформація ставить перед перекладачем вимогу широкої та глибокої соціокультурної компетенції, глибоких знань культури й мови обох народів.

До трансформації цілісного перетворення перекладачі вдаються при передачі одиниць розмовної лексики та ідіоматичних виразів, наприклад:

– *a biteen loud there* – *занадто голосно звучить*: (17) MAG. *No smell at all is there, Maureen. I do promise, now. (Maureen returns to the porridge. Pause.)* *Is the radio a biteen loud there, Maureen?* (MBQ: 7) – ‘МЕГ. Та нічим від неї не пахне, клянусь Богом. (Морін повертається до каші. Пауза.) Радіо щось занадто голосно звучить, Морін, чи не так?’;

– *the crux of the matter* – *у цьому справа*: (34) MAUREEN. *Well, isn't that the crux of the matter?* (MBQ: 8) – ‘МОРИН. Так це у цьому справа?’;

– *from over the way* – *у мене є справа*: (54) RAY (Off.) *It's Ray Dooley, Mrs. From over the way.* MAG. *Dooley?* (MBQ: 10) – ‘РЕЙ. (Знадвору.) Це Рей Дулі, місіс. У мене є справа. МЕГ. Дулі?’;

– *going-away* – *прощальна вечеря*: (98) RAY. *Good-oh. Me brother Pato said to invite yous to our uncle's going-away do. The Riordan's hall out in*

Carraroe (MBQ: 13) – ‘РЕЙ. Добре. Мій брат Пато запрошує вас на прощальну вечерю. Ріордан-Холл, у Карраро’.

Трансформація цілісного перетворення також є доцільною у випадку, коли сполучення мовою оригіналу має досить дивну структуру навіть для носія мови, тому у перекладі висловлювання адаптується до норм мови перекладу: (66) *RAY Of course it's me. Who else? MAG. You're the Dooley with the uncle* (MBQ: 11) – ‘РЕЙ. Звичайно, це я. Хто ще це міг бути? МЕГ. Ти Дулі, у тебе ще дядько є’.

Антонімічний переклад – перекладацька трансформація, що полягає в заміні форми слова або словосполучення на протилежну (позитивної – на негативну й навпаки). Зміст одиниці, котра перекладається, залишається в основному подібним.

Наприклад, сполучення *don't give it a good enough stir* в перекладі передається сполученням *погано розмішуєш*, яке точно передає претензію головної героїні до її матері: (5) *MAUREEN. You don't give it a good enough stir is what you don't do* (MBQ: 6) – ‘МОРІН: Ти погано розмішуєш. Ось в чому справа’.

Розглянемо наступний приклад, в якому *I'd look a poof* передано як *ну вже ні*, де негативна частка дозволяє точно передати ставлення персонажа до купівлі автомобіля у священика: (91) *RAY. Oul Father Welsh – Walsh – has a car he's selling, but I'd look a poof buying a car off a priest* (MBQ: 12) – ‘РЕЙ. Преподобний отець Уелш... Уолш... продає свою машину. Але купувати машину у священика, ну вже ні’.

У деяких випадках замінюється негативна частка, наприклад, частка стійкого заперечення у сполученні *for no reason* часткою відсутності у сполученні *без причини*: (93) *RAY. He punched Martin Hanlon in the head once, and for no reason* (MBQ: 12) – ‘РЕЙ. Одного разу він ударив по голові Мартіна Генлона, без причини’.

Компенсацією називається такий спосіб перекладу, при якому елементи змісту оригіналу, що були втрачені у процесі перекладу, передаються в тексті

якимось іншим чином для компенсації семантичної втрати. Інакше кажучи, це заміна непереданого елемента оригіналу аналогічним або яким-небудь іншим елементом, що компенсує втрату інформації і здатний справити подібну дію на читача.

Зокрема, втрата емпізи у сполученні *I do be scared of* відтворюється у процесі перекладу додаванням прислівника *взагалі* у сполученні *я взагалі боюся*: (6) MAG. Mm. (Pause.) *And the hot water too I do be scared of. Scared I may scould meself. (Maureen gives her a slight look.) I do be scared, Maureen. I be scared what if me hand shook and I was to pour it over me hand. And with you at Mary Pender's, then where would I be?* (MBQ: 6) – ‘МЕГ. М-м. (Пауза.) І окропу... Окропу я взагалі боюся. Раптом обшпарю себе. (Морін поглянула на неї.) Жахливо боюся, Морін. Раптом рука затрясється, і виллю цей окріп прямо на себе. І що тоді накажеш робити?’

Вилучення емпізи у контексті *You do get a good reception* передається у шляхом додавання сполучника *a* на початку речення, що дозволяє створити ефект несподіваного переходу на нову тему: (75) MAG. *I don't know what it is. RAY. You do get a good reception* (MBQ: 11) – ‘МЕГ. Не знаю такого. РЕЙ. А у Вас добре ловить’.

Вилучення діалектної одиниці *oul* у наступному контексті компенсується додаванням прислівника *вже*, який передає нетерплячість персонажа: (61) RAY. (Angrily.) *Open the oul door, Mrs.! Haven't I walked mile out of me way just to get here?* (MBQ: 11) – ‘РЕЙ. (Злісно.) Місіс, відкрийте вже двері. Я мильо пройшов пішки, щоб сюди потрапити!’

Отже, при відтворенні в українськомовних перекладах структурно-семантичних особливостей англійськомовного драматичного діалогу використовуються такі лексико-граматичні трансформації, як цілісне перетворення, антонімічний переклад та компенсація. Це – найскладніші трансформації, що тягнуть за собою зміни у семантичній структурі висловлювання.

Розглянемо частотність перекладацьких трансформацій, що використовуються при відтворенні в українськомовних перекладах структурно-семантичних особливостей англійськомовного драматичного діалогу у п'єсі М. Макдона «Королева краси» (табл. 3.1).

Таблиця 3.1

Частотність перекладацьких трансформацій в перекладі драматичного діалогу

Трансформації	Кількість	Частка
1. Лексичні трансформації	8	7,5%
транскрипція	3	2,8%
транслітерація	4	3,7%
калькування	1	0,9%
2. Лексико-семантичні трансформації	34	31,8%
диференціація	14	13,1%
генералізація	8	7,5%
конкретизація	5	4,7%
модуляція	7	6,5%
3. Граматичні трансформації	43	40,2%
транспозиція	4	3,7%
граматичні заміни	18	16,8%
додавання	11	10,3%
вилучення	10	9,3%
4. Лексико-граматичні трансформації	22	20,6%
цілісне перетворення	10	9,3%
антонімічний переклад	5	4,7%
компенсація	7	6,5%
Загалом	107	100%

Отже, як демонструє одержана кількісна інформація, найбільш частотним способом відтворення в українськомовних перекладах структурно-семантичних особливостей англійськомовного драматичного діалогу є застосування граматичних перекладацьких трансформацій – 40,2%

від загальної кількості. Найбільш частотними у цій групі є граматичні заміни (16,8%), додавання (10,3%) та вилучення (9,3%).

На другому місці за частотністю – лексико-семантичні перекладацькі трансформації – 31,8%. У цій групі основними є диференціація (13,1%), генералізація (7,5%) та модуляція (6,5%).

У 20,6% проаналізованих прикладів структурно-семантичні особливості англійськомовного драматичного діалогу відтворено із застосуванням лексико-граматичних перекладацьких трансформацій, серед яких головними є цілісне перетворення (9,3%) та компенсація (6,5%).

Найменш частотними є лексичні перекладацькі трансформації – 7,5%, серед яких окремо виділяються транслітерація (3,7%) та транскрипція (2,8%).

Висновки до розділу 3

1. Структурно-семантичні особливості англійськомовного драматичного діалогу відтворюються в українськомовному перекладі шляхом застосування лексичних, лексико-семантичних, граматичних та лексико-граматичних перекладацьких трансформацій. Найбільш частотним способом відтворення в українськомовних перекладах структурно-семантичних особливостей англійськомовного драматичного діалогу є застосування граматичних перекладацьких трансформацій, покликане передавати здебільшого граматичні та синтаксичні параметри англійськомовного драматичного діалогу. До таких трансформацій належать граматичні заміни, додавання, вилучення та транспозиція. Якщо транспозиція та додавання покликані вносити до тексту певні зміни з метою передачі експресії висловлювання, то граматичні заміни та вилучення викликані граматичними відмінностями між мовою оригіналу та мовою перекладу.

2. На другому місці за частотністю – лексико-семантичні перекладацькі трансформації, що використовуються здебільшого при відтворенні лексичних

параметрів англійськомовного драматичного діалогу, таких, як розмовна лексика, реалії, а також стилістичних засобів, серед яких – гіперболи, метафори та інші тропи. Використання лексико-семантичних трансформацій викликане тим, що репліка містить слово, яке потребує уточнення значення в перекладі. У таких випадках перекладач може обирати з варіативних відповідників слова при диференціації, розширювати або звужувати значення слова при генералізації та конкретизації відповідно, або ж добирати варіант із логічно пов'язаних з цим словом при модуляції.

3. До лексико-граматичних перекладацьких трансформацій належать як цілісне перетворення, компенсація та антонімічний переклад. Це – найскладніші трансформації, що тягнуть за собою зміни у семантичній структурі висловлювання.

4. Найменш частотними є лексичні перекладацькі трансформації, що мають на меті зберегти форму лексичної одиниці мови оригіналу в перекладі. Такі трансформації є найбільш доцільним при передачі таких елементів драматичного діалогу, як власні назви та реалії. Серед лексичних трансформацій виділено транслітерацію, транскрипцію та калькування.

ВИСНОВКИ

Метою нашої кваліфікаційної роботи було вивчення структурно-семантичних особливостей англійськомовного драматичного діалогу та способів їх відтворення в українському перекладі п'єси Мартіна Макдона *The Beauty Queen of Leenane* «Королева краси». У ході дослідження зроблено наступні висновки.

Діалог – це особливий вид мовленнєвої діяльності, функції якого реалізуються в процесі безпосереднього спілкування між співрозмовниками в результаті послідовного чергування стимулюючих і реагуючих реплік. Характерними рисами діалогу є прагматична спрямованість, наявність ілюквативної сили, універсальність, ситуативність, контекстуальність, мимовільність, низька організованість.

Переклад діалогічного мовлення вимагає досягнення функціонально-комунікативної еквівалентності, що пов'язано з такими проблемами: необхідність урахування стилістичних та соціолектних аспектів діалогічного мовлення, збереження реєстрів спілкування, а також передачі мовних засобів, що використовуються учасниками комунікації. У процесі перекладу діалогів варто брати до уваги не лише їх формально-змістовний аспект, а і зв'язок між репліками в межах діалогу, який повинен зберігатися

Середовищем найбільш активної реалізації діалогу у художній літературі є драма – складне комунікативне явище, що вбирає в себе не тільки текст, поданий в субдискурсі прямої мови персонажів драми (тобто лінгвістичні знаки), а й різного роду паралінгвістичні чинники, необхідні для розуміння тексту, які закладені в субдискурсі авторських ремарок (екстралінгвістичні знаки). Драматичні твори представлені у вигляді діалогів між персонажами, і їх відтворення повинне передбачати передачу не лише національно-культурних аспектів комунікації, а й прагматичних її характеристик.

Структурно-семантичні особливості англійськомовного драматичного діалогу в роботі вивчено на прикладі п'єси Мартіна Макдона «Королева краси». Відповідно до структурно-семантичних параметрів, діалогічні єдності у п'єсі розподілено на такі типи, як «повідомлення – повідомлення» (45%), «питання – відповідь» (28%), «повідомлення – питання» (14%), «питання – питання» (8%) та «повідомлення – репліка-підхоплення» (5%). Найбільш розповсюдженими типами діалогічних єдностей у п'єсі є «повідомлення – повідомлення» (45%), яке може містити в собі як погодження і непогодження із викладеною інформацією, так і повне її ігнорування, і «питання – відповідь» (28%), що використовується у випадку, коли співрозмовник або хоче отримати від іншого додаткову інформацію, або хоче отримати чітку позитивну / негативну відповідь.

Структурно-семантичні особливості англійськомовного драматичного діалогу мають особливе мовне вираження – лексичні, стилістичні та граматико-синтаксичні параметри. Зокрема, на лексичному рівні драматичний діалог характеризується наявністю у мовленні персонажів таких одиниць, як власні назви, реалії, діалектизми, розмовна лексика, вигуки, ідіоматичні вирази та обценна лексика. На стилістичному рівні драматичних діалог передбачає використання тропів та фігур образного мовлення, до яких належать персоніфікація, метафора, гіпербола, повтор, протиставлення та емпфаза. На граматичному та синтаксичному рівнях для мовлення персонажів п'єси характерні використання вставних конструкцій, інверсії, імперативів, неповних, односкладних та непоширених речень.

Структурно-семантичні особливості англійськомовного драматичного діалогу відтворюються в українськомовному перекладі шляхом застосування лексичних (7,5%), лексико-семантичних (31,8%), граматичних (40,2%) та лексико-граматичних (20,6%) перекладацьких трансформацій.

Найбільш частотним способом відтворення в українськомовних перекладах структурно-семантичних особливостей англійськомовного драматичного діалогу є застосування граматичних перекладацьких

трансформацій (40,2%): граматичних замінів (16,8%), додавання (10,3%), вилучення (9,3%) та транспозиції (3,7%). На другому місці за частотністю – лексико-семантичні перекладацькі трансформації (31,8%): диференціація (13,1%), генералізація (7,5%), модуляція (6,5%) та конкретизація (4,7%). 3. До лексико-граматичних перекладацьких трансформацій (20,6%) належать як цілісне перетворення (9,3%), компенсація (6,5%) та антонімічний переклад (4,7%). Найменш частотними є лексичні перекладацькі трансформації (7,5%), що мають на меті зберегти форму лексичної одиниці мови оригіналу в перекладі: транслітерація (3,7%), транскрипція (2,8%) та калькування (0,9%).

У загальному рахунку, структурно-семантичні особливості англійськомовного драматичного діалогу найчастіше відтворюються шляхом застосування таких перекладацьких трансформацій, як граматичні заміни (16,8%), диференціація (13,1%), додавання (10,3%), вилучення (9,3%) та цілісне перетворення (9,3%).

Перспективними напрямками для подальшого вивчення є детальний аналіз типології діалогічних єдностей у творах англійськомовного драматичного дискурсу. Доцільним також є подальше вивчення стратегій і тактик відтворення діалогічного мовлення англійськомовного драматичного дискурсу в українськомовних перекладах.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Авеличев А. К. Новое в зарубежной лингвистике: Лингвистическая прагматика. Москва: Прогресс, 1995. 500 с.
2. Андросчук О. С. Особливості перекладу діалогічного мовлення в романі Стефані Маєр «Сутінки. Молодий місяць» // Мовні і концептуальні картини світу. 2015. № 52. С. 34—46.
3. Архипова Л. В. О некоторых особенностях работы над диалогической речью с иностранными учащимися на этапе довузовской подготовки // Педагогика. Вопросы теории и практики. 2018. № 1 (09). С. 16—22 .
4. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / сост. С. Г. Бочаров; текст подгот. Г. С. Бернштейн и Л. В. Дерюгина; примеч. С. С. Аверинцева и С. Г. Бочарова. Москва: Искусство, 1979. 424 с.
5. Белянин В. П. Психолінгвістика. Москва: Флінта, 2003. 232 с.
6. Белова А. Д. Комунікативні стратегії і тактики: проблеми систематики // Мовні і концептуальні картини світу. Зб. наук. праць. 2004. № 10. С. 11—16.
7. Бобошко Т. М. Діалогічне мовлення як предмет лінгвістичних досліджень. URL: https://www.researchgate.net/publication/305479186_Dialogicne_movlenna_ak_predmet_lingvisticnih_doslidzen.
8. Богданов В. В. Текст и текстовое общение. Санкт-Петербург: Изд-во С.-Петербур. гос. ун-та, 1993. 68 с.
9. Борботько В. Г. Элементы теории дискурса. Грозный: Изд-во Чечено-Ингуш. гос. ун-та, 1981. 113 с.
10. Борисенко Н. Д. Драматичний твір як об'єкт лінгвістичного дослідження. URL: <http://eprints.zu.edu.ua/15588/1/>.
11. Бубер М. Я и Ты // Квинтэссенция. Философский альманах 1991 года. Москва: Политиздат, 1992. С. 294—370.

12. Бузаров В. В. Круговорот диалогической речи, или взаимодействие грамматики говорящего и грамматики слушающего. Ставрополь: Изд-во СГУ, 2001. 168 с.

13. Вайно М. Є. Сценарна майстерність: написання п'єси, написання кіносценарію. Кн. 1. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2015. 232 с.

14. Воробьева О. П. Текстовые категории и фактор адресата. Київ: Вища школа, 1993. 199 с.

15. Вохрышева Е. В. Специфика и структура диалогических единств с идентифицирующим вопросом. Дисс. Ленинград, 1990. 16 с.

16. Голованева М. А. Драматический текст и драматический дискурс: коммуникативно-когнитивное сопряжение категорий // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2010. № 2. Т. 46. С. 52–55.

17. Голованева М. А. Коммуникативно-когнитивное пространство драмы (на материале русских пьес 1980–2000 годов). Астрахань: Издательский дом «Астраханский университет», 2011. 255 с.

18. Григорьева В. С. Дискурс как элемент коммуникативного процесса: прагмалингвистический и когнитивный аспекты. Тамбов: Изд-во Тамб. гос. техн. ун-та, 2007. 288 с.

19. Гринчишин Н. Діалог як визначальний принцип етики Е. Левінаса. URL: http://www.nbuu.gov.ua/portal/natural/vpnu/filos_psihol/2008_11/12.pdf

20. Журчева О. В. Драма как род литературы. URL: <http://teatre.com.ua/upload/all/lib/teoriyadrama.pdf>.

21. Зиньковская А. В. Драматургический дискурс как статусно новое дискурсивное образование // Рецензируемый, реферируемый научный журнал «Вестник АГУ». 2015. № 2 (153). С. 36–42.

22. Изаренков Д. И. Обучение диалогической речи. Изд-е 2-е, испр. Москва: Русский язык, 1986. 154 с.

23. Изотова Н. В. Диалогическая коммуникация в художественной прозе А. П. Чехова. Ростов-на-Дону: СКНЦ ВШ, 2006. 287 с.

24. Ильина Н. А. Диалогичность научной речи // Диалог: лингвистические и методические аспекты / под ред. З. Н. Афинской. Москва: Наука, 1992. С. 6–30.
25. Казарцева О. М. Культура речевого общения. Москва: Флинта, 2000. 496 с.
26. Капитонова Т. И., Московкин Л. В. Методика обучения русскому языку как иностранному на этапе предвузовской подготовки. Санкт-Петербург: Златоуст, 2006. 272 с.
27. Каримова Д. Х. Драматургический текст и драматургический дискурс: о соотношении понятий // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2012. № 6. Т. 70. С. 46–50.
28. Клименко О. С., Клімова Н. І., Сідоренко М. К. Специфіка перекладу сучасної прози з активною діалогізацією (на прикладі творів Трумена Капота) // Обрії сучасної лінгвістики. 2013. № 4. С. 65–68.
29. Колокольцева Т. Н. Специфические коммуникативные единицы диалогической речи. Волгоград: Изд-во Волгоградского гос. ун-та, 2001. 260 с.
30. Корольова В. Комуникативні особливості сучасного драматургічного підзаголовка // Рідний край. Серія: Мовознавство. 2014. № 2 (31). С. 124–126.
31. Косогорова Х. Г. Особенности коммуникативно-синтаксической организации вопросно-ответных единств в сказочном тексте // Ярославский педагогический вестник. 2005. № 2. С. 3–7.
32. Кравченко Ю. Драматургічний дискурс: питання змісту та форми // Наукові записки. Серія: Філологічні науки. 2009. № 86. С. 200–205.
33. Курінна Г. В. Теорія драми в контексті сучасного екранного мистецтва: драматургія дії // Культура України. 2016. № 53. С. 148–156.
34. Лагутин В. И. Проблемы анализа художественного диалога (К прагмалингвистической теории драмы). Кишинев: Штиинца, 1991. 97 с.

35. Ланчиков В. Монолог о диалоге. URL: http://www.lingvoda.ru/transforum/articles/lanchikov_a1.asp.
36. Липко І. П. Діалогічна єдність як базова одиниця діалогічного мовлення // Філологічні трактати. 2013. Т. 5. № 2. С. 75–80.
37. Литвин І. Лексичні трансформації в російському перекладі роману Олеся Гончара «Берег любові» // Теоретична і дидактична філологія. 2013. № 15. С. 273–282.
38. Любашина В. В. Діалогічне мовлення як лінгводидактична проблема // Розвиток освіти в умовах поліетнічного регіону: матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції, 26-28 квітня 2006 р. м. Ялта: Зб. статей. Вип. 2. Ялта: РВВ КГУ, 2006. С. 144–148.
39. Мартыненко Т. И. Диалогическое единство: структурно-семантический и коммуникативно-прагматический аспекты. Дисс. Ростов-на-Дону, 2005. 170 с.
40. Матюша В. І. Асиметрія в українських перекладах сучасної англійської драми. Дис. Київ, 2008. Автореферат. 21 с.
41. Методология науки и дискурс-анализ / отв. ред. А. П. Огурцов. Москва: ИФ РАН, 2014. 285 с.
42. Милосердова Е. В. Понять – значит все... упростить? // Культура взаимопонимания и взаимопонимание культур: коллект. монография: в 2 ч. Воронеж: ВГУ, 2004. Ч. 1. С. 21–31.
43. Мощанская Е. Ю., Поликарпов А. М. Устнопорождаемая речь в ситуации устного перевода: дидактический аспект // Педагогическое образование в России. 2017. № 5. С. 109–115.
44. Некряч Т. Є. Види асиметрії при перекладі драматичного діалогу // Проблеми семантики, прагматики та когнітивної лінгвістики. Київ: Логос, 2006. С. 191–196.
45. Николаев Е. Л., Сулова Е. С. Дискурс и психическое здоровье личности: современные взгляды // Вестник психиатрии и психологии Чувашии. 2010. № 6. С. 87–126.

46. Онопрієнко А. О. Німецькомовний діалог у прагмалінгвістичному та перекладознавчому вимірах особливості перекладу діалогічного мовлення з німецької мови // Мовні і концептуальні картини світу. 2013. № 46-3. С. 97–105.
47. Пасенчук Н. Переклад драматичних текстів: постановка проблеми // Південний архів. 2015. № 22. С. 181–184.
48. Перевод диалога. URL: <http://fridge.com.ua/2009/03/perevod-dialoga/>.
49. Петроє О. М. Поняття «діалог» у термінологічній традиції зарубіжної та вітчизняної наукової думки. URL: <http://academy.gov.ua/ej/ej14/txts/Petroe.pdf>.
50. Плотникова А. В. Средства связи компонентов диалогических единств // Филологические науки в России и за рубежом: материалы междунар. науч. конф. (г. Санкт-Петербург, февраль 2012 г.). Санкт-Петербург: Реноме, 2012. С. 157–159.
51. Радкевич В. В. Основні аспекти вивчення англомовних діалогічних дискурсів // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер.: Філологія. 2014. № 12. С. 107–110.
52. Романюк І. В. Діалог в оповідному тексті: структурно-семантичні та стилістичні функції. Дис. Одеса, 2010. Автореферат. 21 с.
53. Романюк І. В. Діалог як текстова організація // Лінгвістичні дослідження: Збірник наукових праць / за ред. проф. Л. А. Лисиченко. 2007. № 22. С. 135–140.
54. Русский язык как иностранный. Методика обучения русскому языку: учеб. пособие для высш. учеб. заведений / под ред. И. П. Лысаковой. Москва: Наука, 2004. 270 с.
55. Свищ Л. Проблеми перекладу драми – твору на межі літератури та театру. Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філологічна». 2015. № 54. С. 290–293.
56. Сидоров Е. В. Онтология дискурса. Москва: Изд-во ЛКИ, 2008. 232 с.

57. Сковорода Г. С. Повне зібрання творів: у 2 т. Київ, 1973. Т. 1. 532 с.
58. Соловьев В. С. Сочинения: в 2 т. Т. 2 / общ. ред. и сост. А. В. Гулыги, А. Ф. Лосева; примеч. С. Л. Кравца и др. Москва: Мысль, 1988. 822 с.
59. Сослюк О. Ситуативність діалогічного мовлення в лінгводидактичному аспекті // Теорія і практика викладання української мови як іноземної. 2007. № 2. С. 208–211.
60. Ступак Л. Е. Диалогическая речь и её становление у детей дошкольного возраста. URL: <http://www.nauteh-journal.ru/index.php/--gn04-11/285-a>.
61. Федоренко Л. В. Вербальна репрезентація комічного у драматургічному дискурсі Фрідріха Дюренматта. Дис. Харків, 2012. Автореферат. 20 с.
62. Филиппов К. А. Лингвистика текста. 2-е изд., испр. и доп. Санкт-Петербург: Издво С.-Петербур. ун-та, 2007. 226 с.
63. Шахэмирова С. В., Ярахмедова М. Х. Лексико-грамматические приемы передачи диалогической речи в романе Артура Хейли «Аэропорт» // Научный форум: филология, искусствоведение и культурология: Сб. ст. по материалам V междунар. науч.-практ. конф. № 3(5). Москва: Изд. «МЦНО», 2017. С. 54–58.
64. Шацкая А. В., Костроминова В. Ю. Проблема диалога в культуре // Фундаментальные исследования. 2009. № 3. URL: <https://www.fundamental-research.ru/ru/article/view?id=2236>.
65. Шерстинова Т. Ю. Структура повседневного диалога как последовательность речевых актов // Компьютерная лингвистика и интеллектуальные технологии: по материалам международной конференции «Диалог 2018» (Москва, 30 мая – 2 июня 2018 г.). URL: <http://www.dialog-21.ru/media/4330/sherstinovatyu.pdf>.

66. Якубинский Л. П. О диалогической речи // Якубинский Л. П. Избранные работы: Язык и его функционирование. Москва: Наука, 1986. С. 17–58.
67. Cadera S. M. Translating fictive dialogue in novels // The translation of fictive dialogue / ed. by J. Brumme, A. Espunya. Amsterdam / New York: Rodopi, 2011. P. 35–51.
68. Dijk T. A. van. Studies in the Pragmatics of Discourse. The Hague: Mouton, 1981. 331 p.
69. Grice H. P. Logic and Conversation // Syntax and Semantics. 1975. Vol. 3: Speech Acts. P. 41–58.
70. Harris Z. S. Discourse Analysis // Language. 1952. Vol. 28. No. 1. P. 1–30.
71. Heikkinen H. Serious playfulness. Drama Education for Teachers. Vantaa: Kansanvalistusseura, 2004. 52 p.
72. Klammer T. P. Foundations for a Theory of Dialogue // Poetics. 1973. № 9. P. 27–64.
73. Rigual C. C., Spinolo N. Translating and interpreting orality // *MonTI*. 2016. Special Issue 3. P. 33–54.
74. Rosa A. A. Translating orality, recreating otherness // *Translation Studies*. 2015. Vol. 8:2. P. 209–225.
75. Savela J. Drama education in English teaching: A study of drama activities in English language schoolbooks. Jyväskylä: University of Jyväskylä, 2009. 28 p.

СПИСОК ДОВІДКОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ

- ЛЕ – Літературознавча енциклопедія: у двох томах. Т. 1. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ: ВЦ «Академія», 2007. 608 с.
- СЛТ – Ахманова О. С. Словарь лингвистических терминов. 4-е изд., стер. Москва: КомКнига, 2007. 571 с.

ССІС – Сучасний словник іншомовних слів: близько 20 тис. слів і словосполучень / уклад.: О. І. Скопенко, Т. В. Цимбалюк. Київ: Довіра, 2006. 789 с.

ЭС – Эстетика: словарь / под общ. ред. А. А. Беляева. Москва: Политиздат, 1989. 445 с.

ЯБЭС – Языкознание. Большой энциклопедический словарь / гл. ред. В. Н. Ярцева. Изд-е 2-е. Москва: Большая Российская энциклопедия, 1998. 685 с.

NWD – New Webster's Dictionary of the English Language: College Edition. Delhi: Surjeet Publications, 1989. 1824 p

СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

MBQ – McDonagh M. The Beauty Queen of Leenane. New York: Dramatists Play Service Inc., 1999. 56 p.

ДОДАТКИ

Додаток А

Діалогічні єдності у п'єсі Мартіна Макдона «Королева краси»
мовою оригіналу та їх переклад українською мовою

	Діалогічна єдність	Переклад
1.	<p>MAG. <i>Wet, <u>Maureen</u>?</i></p> <p>MAUREEN. <i>Of course wet</i> (MBQ: 6).</p>	<p>МЕГ: <u>Морін</u>, там дощ?</p> <p>МОРИН: Авжеж дощ (переклад наш – М.В.).</p>
2.	<p>MAG. <i>Oh-h. (Maureen takes her coat off, sighing, and starts putting the shopping away.) I did take me <u>Complan</u>.</i></p> <p>MAUREEN. <i>So you can get it yourself so</i> (MBQ: 6).</p>	<p>МЕГ: Ох-ох. (Морін знімає пальто та починає розбирати покупки.) Я заварила собі <u>суп</u>.</p> <p>МОРИН: Хоч щось сама зробила.</p>
3.	<p>MAG. <i>I can. (Pause.) Although <u>lumpy</u> it was, Maureen.</i></p> <p>MAUREEN. <i>Well, <u>can I help lumpy</u>?</i> (MBQ: 6)</p>	<p>МЕГ: Так, можу. (Пауза.) Тільки щось він із <u>грудочками</u>.</p> <p>МОРИН: <u>А я чимось можу зарадити твоїм грудочкам?</u></p>
4.	<p>MAG. <i>(Pause.) You do make me <u>Complan</u> nice and smooth. (Pause.) Not a lump at all, nor <u>the comrade of a lump</u>.</i></p> <p>MAUREEN. <i>You don't give it a good enough stir is what you don't do</i> (MBQ: 6).</p>	<p>МЕГ: (Пауза.) У тебе суп завжди приємний та ніжний. (Пауза.) Ніяких грудочок, <u>жодної грудочки</u> немає.</p> <p>МОРИН: Ти погано розмішуєш. Ось в чому справа.</p>
5.	<p>MAUREEN. <i>You don't give it a good enough stir is what you don't do.</i></p> <p>MAG. <i>I gave it <u>a good enough stir</u></i></p>	<p>МОРИН: Ти <u>погано розмішуєш</u>. Ось в чому справа.</p> <p>МЕГ: Я <u>добре розмішую</u>, але</p>

	<i>and there was still lumps (MBQ: 6).</i>	грудочки все одно є.
6.	<p><i>MAG. Mm. (Pause.) And the hot water too <u>I do be scared of</u>. Scared I may scould meself. (Maureen gives her a slight look.) I do <u>be</u> scared, Maureen. I <u>be</u> scared what if me hand shook and I was to pour it over me hand. And with you at Mary Pender's, then where would I be?</i></p> <p><i>MAUREEN. You're just a hypochondriac is what you are (MBQ: 6).</i></p>	<p>МЕГ. М-м. (Пауза.) І окропу... Окропу <u>я взагалі боюся</u>. Раптом обшпарю себе. (Морін поглянула на неї.) Жахливо боюся, Морін. Раптом рука затрясється, і виллю цей окріп прямо на себе. І що тоді накажеш робити?</p> <p>МОРИН. Єдина твоя проблема – іпохондрія.</p>
7.	<p><i>MAUREEN. I can't see how a urine infection prevents you pouring a mug of <u>Complan</u> or tidying up the house a bit when I'm away. <u>It wouldn't kill you</u>.</i></p> <p><i>MAG. (Pause.) Me bad back (MBQ: 6).</i></p>	<p>МОРИН. Не знаю, як може інфекція міхура завадити тобі заварити <u>суп швидкого приготування</u> чи трохи прибирати у будинку, коли я не вдома. <u>Це б тебе не вбило</u>.</p> <p>МЕГ. (Пауза.) У мене спина хвора.</p>
8.	<p><i>MAG. (Pause.) Me <u>bad back</u>.</i></p> <p><i>MAUREEN. Your <u>back back</u> (MBQ: 6).</i></p>	<p>МЕГ. (Пауза.) У мене <u>спина хвора</u>.</p> <p>МОРИН: <u>Знову спина!</u></p>
9.	<p><i>MAG. And me bad hand. (Mag holds up her shrivelled hand for a second.)</i></p> <p><i>MAUREEN. (Quietly.) Feck.... (Irritated.) I'll get your Complan so if it's such a big job! <u>From now and 'til doomsday!</u> (MBQ: 7)</i></p>	<p>МЕГ. І рука хвора. (На секунду піднімає зморщену руку.)</p> <p>МОРИН (тихо). Дідько! (Роздратованим тоном.) Зараз тобі заварю, раз це так важко! <u>Відтепер і на віки віків!</u></p>
10.	<i>MAUREEN. The one thing I ask you</i>	МОРИН: Скажи-но мені краще ось

	<p><i>to do. Do you see Annette or Margo coming pouring your Complian or buying your owl cod in butter sauce for the week?</i></p> <p>MAG. No (MBQ: 7)</p>	<p>що. Щось я не бачу, щоб Анетт з Марго <u>приходили</u> тобі суп <u>заварювати</u> або приносили тижневий запас тріски в маслі.</p> <p>МЕГ: Не приходили.</p>
11.	<p>MAUREEN. No is right, you don't. And <u>carrying it up that hill</u>. And still <u>I'm not appreciated</u>.</p> <p>MAG. You <u>are appreciated</u>, Maureen (MBQ: 7).</p>	<p>МОРИН. Точно, не приходили. І <u>не тягнули все це на собі</u>. І все одно <u>ти мене не цінуєш</u>.</p> <p>МАГ. Морін, <u>я ціную тебе</u>.</p>
12.	<p>MAG. You <u>are appreciated</u>, Maureen.</p> <p>MAUREEN. <u>I'm not appreciated</u> (MBQ: 7).</p>	<p>МАГ. Морін, <u>я ціную тебе</u>.</p> <p>МОРИН: <u>Ні, не цінуєш</u>.</p>
13.	<p>MAUREEN. <u>I'm not appreciated</u>.</p> <p>MAG. I'll give me Complian another go so, and give it a good stir for <u>meself</u> (MBQ: 7).</p>	<p>МОРИН: <u>Ні, не цінуєш</u>.</p> <p>МАГ. Добре, я ще раз спробую заварити суп, і <u>сама</u> добре його розмішаю.</p>
14.	<p>MAG. I'll give me Complian another go so, and give it a good stir for <u>meself</u>.</p> <p>MAUREEN. <u>Ah</u>, forget your Complian. I'm expected to do everything else, I suppose that one on top of it won't hurt. Just a... just a <u>blessed fecking skivvy</u> is all I'm thought of! (MBQ: 7)</p>	<p>МАГ. Добре, я ще раз спробую заварити суп, і сама добре його розмішаю.</p> <p>МОРИН. <u>Та</u> забудь ти про свій суп. У мене інших справ вистачає, крім твого супу. У ж просто... просто <u>чортова</u> прислуга, ти ж так мене сприймаєш?</p>
15.	<p>MEG. The dedication Annette and Margo sent we still haven't heard. I</p>	<p>МЕГ. А Анетт з Марго нам пісню так і не присвятили. <u>Цікаво</u> чому?</p>

	<p><i>wonder what's keeping it?</i></p> <p><i>MAUREEN. If they sent a dedication at all. They only said they did. (Maureen sniffs the sink a little, then turns to Mag.) Is there a smell off this sink now, I'm wondering (MBQ: 7).</i></p>	<p>МОРИН. А хто їх знає. Може, і не збиралися. (Принюхується до раковини, потім повертається до Мег.) Здається, раковина смердить?</p>
16.	<p><i>MAUREEN. If they sent a dedication at all. They only said they did. (Maureen sniffs the sink a little, then turns to Mag.) Is there a smell off this sink now, I'm wondering.</i></p> <p><i>MAG. (Defensively.) No (MBQ: 7).</i></p>	<p>МОРИН. А хто їх знає. Може, і не збиралися. (Принюхується до раковини, потім повертається до Мег.) <u>Здається</u>, раковина смердить?</p> <p>МЕГ. (Захищаючись.) Ні.</p>
17.	<p><i>MAG. No smell at all is there, Maureen. I do promise, now. (Maureen returns to the porridge. Pause.) Is the radio a biteen loud there, Maureen?</i></p> <p><i>MAUREEN. A biteen loud, is it? (Maureen swipes angrily at the radio again, turning it off. Pause) (MBQ: 7).</i></p>	<p>МЕГ. Та нічим від неї не пахне, клянусь Богом. (Морін повертається до каші. Пауза.) <u>Радіо щось занадто голосно звучить, Морін, чи не так?</u></p> <p>МОРИН. <u>Занадто голосно?</u> (Різким рухом вимикає радіоприймач. Пауза.)</p>
18.	<p><i>MAG. Nothing on it, anyways. An owl fella singing nonsense.</i></p> <p><i>MAUREEN. Isn't it you wanted it set for that owl station? (MBQ: 7)</i></p>	<p>МЕГ. <u>Все одно слухати нічого.</u> Якусь дурню передають.</p> <p>МОРИН. Сама ж просила налаштуватися на цю станцію.</p>
19.	<p><i>MAUREEN. Isn't it you wanted it set for that owl station?</i></p> <p><i>MAG. Only for <u>Ceilidh Time</u> and for</i></p>	<p>МОРИН. Сама ж просила налаштуватися на цю станцію.</p> <p>МЕГ. То я лише щоб послухати</p>

	<i>whatyoucall</i> (MBQ: 7).	« <u>Час Кейлі</u> » чи як там його.
20.	<i>MAG. Only for Ceilidh Time and for whatyoucall.</i> <i>MAUREEN. <u>It's too late to go complaining now</u> (MBQ: 7).</i>	МЕГ. То я лише щоб послухати «Час Кейлі» чи як там його. МОРИН: Зараз пізно скаржитися.
21.	<i>MAUREEN. <u>It's too late to go complaining now.</u></i> <i>MAG. <u>Not for nonsense did I want it set</u> (MBQ: 7).</i>	МОРИН: Зараз пізно скаржитися. МЕГ. <u>Ну я ж просила не просто так.</u>
22.	<i>MAG. <u>Not for nonsense did I want it set.</u></i> <i>MAUREEN. (Pause.) It isn't nonsense anyways. Isn't it <u>Irish?</u> (MBQ: 8)</i>	МЕГ. <u>Ну я ж просила не просто так.</u> МОРИН. (Пауза.) Це не дурня. Хіба воно не <u>ірландською?</u>
23.	<i>MAUREEN. (Pause.) It isn't nonsense anyways. Isn't it Irish?</i> <i>MAG. It sounds <u>like nonsense</u> to me. Why can't they just speak English like everybody? (MBQ: 8)</i>	МОРИН. (Пауза.) Це не дурня. Хіба воно не ірландською? МЕГ. Мені звучить <u>як чиста нісенітниця</u> . Чому вони не можуть говорити англійською, як усі?
24.	<i>MAG. It sounds like nonsense to me. Why can't they just speak English like everybody?</i> <i>MAUREEN. <u>Why should they speak English?</u> (MBQ: 8)</i>	МЕГ. Мені звучить як чиста нісенітниця. Чому вони не можуть говорити англійською, як усі? МОРИН. <u>А чому б це їм говорити англійською?</u>
25.	<i>MAUREEN. Why should they speak English?</i> <i>MAG. To know what they're saying (MBQ: 8).</i>	МОРИН. А чому б це їм говорити англійською? МЕГ. Щоб можна було зрозуміти, що вони кажуть.
26.	<i>MAUREEN. What country are you</i>	МОРИН. У якій країні ти живеш?

	<p><i>living in?</i></p> <p>MAG. <u>Eh?</u> (MBQ: 8)</p>	<p>МЕГ. <u>Що?</u></p>
27.	<p>MAUREEN. <i>What country are you living in?</i></p> <p>MAG. <u>Galway</u> (MBQ: 8).</p>	<p>МОРИН. У якій країні ти живеш?</p> <p>МЕГ. <u>Гелуей.</u></p>
28.	<p>MAUREEN. <i>Not what county!</i></p> <p>MAG. <u>Oh-h....</u> (MBQ: 8)</p>	<p>МОРИН. Та ні, в якій країні?</p> <p>МЕГ. <u>О-о-о.</u></p>
29.	<p>MAUREEN. <i>Ireland you're living in!</i></p> <p>MAG. <u>Ireland</u> (MBQ: 8).</p>	<p>МОРИН. В Ірландії ти живеш!</p> <p>МЕГ. <u>В Ірландії.</u></p>
30.	<p>MAUREEN. <i>So why should you be speaking English in Ireland?</i></p> <p>MAG. <i>I don't know why</i> (MBQ: 8).</p>	<p>МОРИН. То чого в Ірландії говорити англійською?</p> <p>МЕГ. Не знаю, чого.</p>
31.	<p>MAUREEN. <i>It's Irish you should be speaking in Ireland.</i></p> <p>MAG. <i>It is</i> (MBQ: 8).</p>	<p>МОРИН. <u>В Ірландії потрібно говорити ірландською.</u></p> <p>МЕГ. Так.</p>
32.	<p>MAUREEN. <u>Eh?</u></p> <p>MAG. <u>Eh?</u> (MBQ: 8)</p>	<p>МОРИН. <u>Що?</u></p> <p>МЕГ. <u>Що?</u></p>
33.	<p>MAUREEN. <i>"Speaking English in Ireland."</i></p> <p>MAG. <i>(Pause.) Except where would Irish get you going for a job in England? <u>Nowhere</u></i> (MBQ: 8).</p>	<p>МОРИН. «Говорити англійською в Ірландії».</p> <p>МЕГ. (Пауза.) Англійська потрібна тільки якщо працювати збираєшся на Англію. <u>Більше ніде.</u></p>
34.	<p>MAG. <i>(Pause.) Except where would Irish get you going for job in England? <u>Nowhere.</u></i></p> <p>MAUREEN. <i>Well, isn't that <u>the crux of the matter?</u></i> (MBQ: 8)</p>	<p>МЕГ. (Пауза.) Англійська потрібна тільки якщо працювати збираєшся на Англію. Більше ніде.</p> <p>МОРИН. Так це у <u>цьому справа?</u></p>
35.	<p>MAUREEN. <i>Well, isn't that <u>the crux of the matter?</u></i></p>	<p>МОРИН. Так це у <u>цьому справа?</u></p> <p>МЕГ. Морін, ну а в чому?</p>

	<i>MAG. Is it, Maureen? (MBQ: 8)</i>	
36.	<i>MAG. Is it, Maureen?</i> <i>MAUREEN. If it wasn't for the English <u>stealing our language</u>, and our land, and our God-knows-what, wouldn't it be we wouldn't need to go over there begging for jobs and for handouts? (MBQ: 8)</i>	МЕГ. Морін, ну а в чому? МОРІН. Та якби англійці не прийшли до нас і не <u>відібрали у нас нашу мову</u> , нашу країну, та все інше, може, нам і не довелося б їздити до Англії у пошуках роботи?
37.	<i>MAUREEN. If it wasn't for the English stealing our language, and our land, and our God-knows-what, wouldn't it be we wouldn't need to go over there begging for jobs and for handouts?</i> <i>MAG. <u>I suppose that's the crux of the matter</u> (MBQ: 8).</i>	МОРІН. Та якби англійці не прийшли до нас і не відібрали у нас нашу мову, нашу країну, та все інше, може, нам і не довелося б їздити до Англії у пошуках роботи? МЕГ. <u>Гадаю</u> , саме в цьому справа.
38.	<i>MAG. I suppose that's <u>the crux of the matter</u>.</i> <i>MAUREEN. It is <u>the crux of the matter</u> (MBQ: 8).</i>	МЕГ. Гадаю, <u>саме в цьому справа</u> . МОРІН. <u>Так, саме в цьому справа</u> .
39.	<i>MAG. (Pause.) <u>Except America, too</u>.</i> <i>MAUREEN. What <u>except America too</u>? (MBQ: 8)</i>	МЕГ. (Пауза.) Ну <u>також окрім Америки</u> . МОРІН. Що <u>також окрім Америки</u> ?
40.	<i>MAUREEN. What <u>except America too</u>?</i> <i>MAG. If it was to America you had to go begging for handouts, it isn't Irish <u>would be any good to you</u>. It would</i>	МОРІН. Що також окрім Америки? МЕГ. Це тому, що в Америці також подачки ірландською <u>не поклянчиш</u> . Там також

	<i>be English!</i> (MBQ: 8)	англійською потрібно.
41.	<i>MAG. If it was to America you had to go begging for handouts, it isn't Irish would be any good to you. It would be English!</i> <i>MAUREEN. Isn't that <u>the same crux of the same matter?</u></i> (MBQ: 9)	МЕГ. Це тому, що в Америці також подачки ірландською <u>не</u> поклянчиш. Там також англійською потрібно. МОРИН. І це не <u>одне й те саме?</u>
42.	<i>MAUREEN. Isn't that the same crux of the same matter?</i> <i>MAG. I don't know <u>if it is or it isn't</u></i> (MBQ: 9).	МОРИН. І це не одне й те саме? МЕГ. Я не знаю, <u>одне й те саме чи ні.</u>
43.	<i>MAG. I don't know if it is or it isn't.</i> <i>MAUREEN. Bringing up kids to think all they'll ever be good for is begging handouts from the English and the Yanks. That's the <u>selfsame crux</u></i> (MBQ: 9).	МЕГ. Я не знаю, одне й те саме чи ні. МОРИН. Малим дітям уже розповідаємо, що їм найкраще скрізь бігати за подачками, до англійців чи янкі. <u>Та сама проблема.</u>
44.	<i>MAUREEN. Bringing up kids to think all they'll ever be good for is begging handouts from the English and the Yanks. That's the selfsame crux.</i> <i>MAG. <u>I suppose</u></i> (MBQ: 9).	МОРИН. Малим дітям уже розповідаємо, що їм найкраще скрізь бігати за подачками, до англійців чи янкі. Та сама проблема. МЕГ. <u>Думаю, ти права.</u>
45.	<i>MAG. <u>I suppose.</u></i> <i>MAUREEN. Of course you <u>suppose</u>, because it's true</i> (MBQ: 9).	МЕГ. <u>Думаю, ти права.</u> МОРИН. Звичайно, <u>думаєш</u> , бо це правда.
46.	<i>MAUREEN. Sure, that sounds exactly the type of <u>fella</u> I would like</i>	МОРИН. О, мені подобається. Такого <u>хлопчину</u> я б хотіла

	<p><i>to meet, and then bring him home to meet you, if he likes murdering out women.</i></p> <p><i>MAG. That's not a nice thing to say, Maureen (MBQ: 9).</i></p>	<p>зустріти, а потім привести додому, щоб познайомитися з тобою, якщо йому так подобається душити старих тіток.</p> <p>МЕГ. Морін, не можна так говорити. Це погано.</p>
47.	<p><i>MAG. That's not a nice thing to say, Maureen.</i></p> <p><i>MAUREEN. Is it not, now? (MBQ: 9)</i></p>	<p>МЕГ. Морін, не можна так говорити. Це погано.</p> <p>МОРИН. І не погано якраз.</p>
48.	<p><i>MAUREEN. Is it not, now?</i></p> <p><i>MAG. (Pause.) Sure why would he be coming all this way out from <u>Dublin</u>? He'd just be going out of his way (MBQ: 9).</i></p>	<p>МОРИН. І не погано якраз.</p> <p>МЕГ. (Пауза.) І чому б йому пертися сюди з самого Дубліну? Він тут заблудиться.</p>
49.	<p><i>MAG. (Pause.) Sure why would he be coming all this way out from Dublin? He'd just be going out of his way.</i></p> <p><i>MAUREEN. <u>For the pleasure of me company he'd come.</u> Killing you, it'd just be a bonus for him (MBQ: 10).</i></p>	<p>МЕГ. (Пауза.) І чому б йому пертися сюди з самого Дубліну? Він тут заблудиться.</p> <p>МОРИН. До мене б <u>він приїхав</u>. А що тебе б прибив – так це лише приємний бонус.</p>
50.	<p><i>MAUREEN. <u>For the pleasure of me company he'd come.</u> Killing you, it'd just be a bonus for him.</i></p> <p><i>MAG. <u>Killing you I bet he first would be</u> (MBQ: 10).</i></p>	<p>МОРИН. До мене б він приїхав. А що тебе б прибив – так це лише приємний бонус.</p> <p>МЕГ. <u>Б'юся об заклад, тебе б він прибив першою.</u></p>
51.	<p><i>MAG. Killing you I bet he first would be.</i></p> <p><i>MAUREEN. I could live with that so long as I was sure he'd be clobbering</i></p>	<p>МЕГ. Б'юся об заклад, тебе б він прибив першою.</p> <p>МОРИН. Та й нехай. Головне, щоб тебе потім віддубасив як слід.</p>

	<p><i>you soon after. If he clobbered you with a big axe or something and took your owl head off and spat in your neck, I wouldn't mind at all, going first. Oh no, I'd enjoy it, I would. <u>No more owl Complan to get, and no more owl porridge to get, and no more...</u> (MBQ: 10)</i></p>	<p>Потім дав би тобі по голові, потім відрубав би її величезною сокирою. І я б не дуже переймалася... Та ні, я б навіть пораділа. <u>Ніякої кави, ніякої каші, взагалі нічого...</u></p>
52.	<p><i>MAUREEN. I could live with that so long as I was sure he'd be clobbering you soon after. If he clobbered you with a big axe or something and took your owl head off and spat in your neck, I wouldn't mind at all, going first. Oh no, I'd enjoy it, I would. No more owl Complan to get, and no more owl porridge to get, and no more...</i></p> <p><i>MAG. (Interrupting, holding her tea out.) No sugar in this, Maureen, you forgot, <u>go</u> and <u>get</u> me some (MBQ: 10)</i></p>	<p>МОРІН. Та й нехай. Головне, щоб тебе потім віддубасив як слід. Потім дав би тобі по голові, потім відрубав би її величезною сокирою. І я б не дуже переймалася... Та ні, я б навіть пораділа. Ніякої кави, ніякої каші, взагалі нічого...</p> <p>МЕГ. (Перебиває її, тримаючи в руках кружку з чаєм). Цукру немає, Морін, про цукор забула. <u>Іди принеси мені цукру.</u></p>
53.	<p><i>MAG. Who...? Maureen. Oh-h. <u>The door</u>, Maureen. (Mag gets up and shuffles towards the kitchen window. There is another knock. She shuffles back to the door.) Who's at the door?</i></p> <p><i>RAY. (Off) It's Ray Dooley, Mrs. From over the way (MBQ: 10).</i></p>	<p>МЕГ. Хто там? Морін. О-о. <u>Двері</u>, Морін. (Мег встає і підсувається до кухонного вікна. Чутно ще один стук. Вона повертається до дверей.) Хто там?</p> <p>РЕЙ. (Знадвору.) Це Рей Дулі, місіс. У мене є справа (MBQ: 10).</p>

54.	<p>RAY (Off.) <i>It's Ray Dooley, Mrs. From over the way.</i></p> <p>MAG. <i>Dooley?</i> (MBQ: 10)</p>	<p>РЕЙ. (Знадвору.) Це Рей Дулі, місіс. <u>У мене є справа.</u></p> <p>МЕГ. Дулі?</p>
55.	<p>MAG. <i>Dooley?</i></p> <p>RAY. <i>Ray Dooley, aye. You know me</i> (MBQ: 10).</p>	<p>МЕГ. Дулі?</p> <p>РЕЙ. Рей Дулі, <u>єге ж.</u> Ви мене знаєте.</p>
56.	<p>RAY <i>Ray Dooley, aye. You know me.</i></p> <p>MAG. <i>Are you one of the Dooleys so?</i> (MBQ: 10)</p>	<p>РЕЙ. Рей Дулі, <u>єге ж.</u> Ви мене знаєте.</p> <p>МЕГ. З родини Дулі, <u>так?</u></p>
57.	<p>MAG. <i>Are you one of the Dooleys so?</i></p> <p>RAY. <u>I am.</u> <i>I'm Ray</i> (MBQ: 10).</p>	<p>МЕГ. З родини Дулі, <u>так?</u></p> <p>РЕЙ. <u>Так.</u> Я Рей.</p>
58.	<p>RAY. <i>I am. I'm Ray.</i></p> <p>MAG. <u>Oh-h</u> (MBQ: 10).</p>	<p>РЕЙ. Так. Я Рей.</p> <p>МЕГ. <u>Ох.</u></p>
59.	<p>MAG. <i>Oh-h.</i></p> <p>RAY. (Pause. Irritated.) <i>Well, will you let me in or am I going <u>talk to the door?</u></i> (MBQ: 10)</p>	<p>МЕГ. Ох.</p> <p>РЕЙ. (Пауза. Розлючено.) Отже, Ви мене пустите чи я так і залишуся <u>говорити із дверями?</u></p>
60.	<p>RAY. (Pause. Irritated.) <i>Well, will you let me in or am I going to talk to the door?</i></p> <p>MAG. <i>She's feeding the chickens.</i> (Pause.) <u>Have you gone?</u> (MBQ: 11)</p>	<p>РЕЙ. (Пауза. Розлучено.) Отже, Ви мене пустите чи я так і залишуся говорити із дверями?</p> <p>МЕГ. Вона годує курчат. (Пауза.) <u>Ти вже пішов?</u></p>
61.	<p>MAG. <i>She's feeding the chickens.</i> (Pause.) <u>Have you gone?</u></p> <p>RAY. (Angrily.) <i>Open <u>the oul door,</u> Mrs.! Haven't I walked mile out of me way just to get here?</i> (MBQ: 11)</p>	<p>МЕГ. Вона годує курчат. (Пауза.) Ти вже пішов?</p> <p>РЕЙ. (Злісно.) Місіс, відкрийте <u>вже</u> двері. Я мильо пройшов пішки, щоб сюди потрапити!</p>
62.	<p>RAY. (Angrily.) <i>Open the oul door,</i></p>	<p>РЕЙ. (Злісно.) Місіс, відкрийте</p>

	<p><i>Mrs.! Haven't I walked <u>a mile</u> out of me way just to get here?</i></p> <p>MAG. <i>Have you?</i> (MBQ: 11)</p>	<p>вже двері. Я <u>милю</u> пройшов пішки, щоб сюди потрапити!</p> <p>МЕГ. Справді?</p>
63.	<p>MAG. <i>Have you?</i></p> <p>RAY. <i>I have. "Have you?" she says. (Mag unlatches the door with some difficulty and Ray Dooley, a lad of about nineteen, enters.) Thank you! <u>An hour I thought</u> you'd be keeping me waiting</i> (MBQ: 11).</p>	<p>МЕГ. Справді?</p> <p>РЕЙ. Так. Ви ще питаєте! (Мег з деяким зусиллям відкриває двері, і на порозі з'являється Рей Дулі, юнак віком приблизно дев'ятнадцять років.) Дякую! Я <u>думав</u>, Ви мене там протримаєте з <u>годину</u>.</p>
64.	<p>RAY. <i>I have. "Have you?" she says. (Mag unlatches the door with some difficulty and Ray Dooley, a lad of about nineteen, enters.) Thank you! An hour I thought you'd be keeping me waiting.</i></p> <p>MAG. <i>Oh, it's you, <u>so it is</u></i> (MBQ: 11).</p>	<p>РЕЙ. Так. Ви ще питаєте! (Мег з деяким зусиллям відкриває двері, і на порозі з'являється Рей Дулі, юнак віком приблизно дев'ятнадцять років.) Дякую! Я думав, Ви мене там протримаєте з годину.</p> <p>МЕГ. А, то це ти. <u>Зрозуміло</u>.</p>
65.	<p>MAG. <i>Oh, it's you, so it is.</i></p> <p>RAY. <i>Of course it's me. <u>Who else?</u></i> (MBQ: 11)</p>	<p>МЕГ. А, то це ти. Зрозуміло.</p> <p>РЕЙ. Звичайно, це я. <u>Хто ще це міг бути?</u></p>
66.	<p>RAY <i>Of course it's me. Who else?</i></p> <p>MAG. <i>You're the Dooley <u>with the uncle</u></i> (MBQ: 11).</p>	<p>РЕЙ. Звичайно, це я. Хто ще це міг бути?</p> <p>МЕГ. Ти Дулі, <u>у тебе ще дядько є</u>.</p>
67.	<p>MAG. <i>You're the Dooley with the uncle.</i></p> <p>RAY. <i>It's only <u>a million times</u> you've seen me the past twenty year. Aye,</i></p>	<p>МЕГ. Ти Дулі, я знаю твого дядька.</p> <p>РЕЙ. За минулий рік Ви мене бачили <u>з мільйон разів</u>. Еге ж, я</p>

	<i>I'm the Dooley with the uncle, and it's me uncle the message is. (Ray stops and watches the TV a moment)</i> (MBQ: 11).	Дулі, в мене ще дядько є, і я приніс від дядька повідомлення. (Рей зупиняється на мить и дивиться на телевізор.)
68.	<i>RAY. It's only a million times you've seen me the past twenty year. Aye, I'm the Dooley with the uncle, and it's me uncle the message is. (Ray stops and watches the TV a moment.)</i> <i>MAG. Maureen's at the chickens</i> (MBQ: 11).	РЕЙ. За минулий рік Ви мене бачили з мільйон разів. Еге ж, я Дулі, в мене ще дядько є, <u>і я приніс від дядька повідомлення</u> . (Рей зупиняється на мить и дивиться на телевізор.) МЕГ. Морін годує курчат.
69.	<i>MAG. Maureen's at the chickens.</i> <i>RAY. You've said Maureen's at the chickens. What's on the telly?</i> (MBQ: 11)	МЕГ. Морін годує курчат. РЕЙ. Ви вже казали, що Морін годує курчат. Що по <u>телеку</u> ?
70.	<i>RAY. You've said Maureen's at the chickens. What's on the telly?</i> <i>MAG. I was waiting for the news</i> (MBQ: 11).	РЕЙ. Ви вже казали, що Морін годує курчат. Що по телеку? МЕГ. Я чекала на новини.
71.	<i>MAG. I was waiting for the news.</i> <i>RAY. You'll have a long wait</i> (MBQ: 11).	МЕГ. <u>Я чекала</u> на новини. РЕЙ. То Вам доведеться довго чекати.
72.	<i>RAY. You'll have a long wait.</i> <i>MAG. I was combing me hair</i> (MBQ: 11).	РЕЙ. То Вам доведеться довго чекати. МЕГ. <u>Я вклала</u> волосся.
73.	<i>MAG. I was combing me hair.</i> <i>RAY. I think it's The Sullivans</i> (MBQ: 11).	МЕГ. Я вклала волосся. РЕЙ. Здається, це <u>австралійський серіал</u> .
74.	<i>RAY. I think it's The Sullivans.</i>	РЕЙ. Здається, це австралійський

	<i>MAG. I don't know what it is (MBQ: 11).</i>	серіал. МЕГ. Не знаю такого.
75.	<i>MAG. I don't know what it is. RAY. You <u>do</u> get a good reception (MBQ: 11).</i>	МЕГ. Не знаю такого. РЕЙ. А у Вас добре ловить.
76.	<i>RAY. You do get a <u>good reception</u>. MAG. A <u>middling reception</u> (MBQ: 11).</i>	РЕЙ. А у Вас <u>добре ловить</u> . МЕГ. <u>Посередньо ловить</u> .
77.	<i>MAG. A middling reception. RAY. Everything's Australian nowadays (MBQ: 11).</i>	МЕГ. Посередньо ловить. РЕЙ. Зараз усе австралійське показують.
78.	<i>RAY. Everything's Australian nowadays. MAG. I don't know if it is or it isn't (Mag sits in the rocking-chair.) <u>At the chickens, Maureen is</u> (MBQ: 11).</i>	РЕЙ. Зараз усе австралійське показують. МЕГ. Я не знаю, так воно чи не так. (Мег сідає у крісло-качалку.) <u>Годує курчат Морін.</u>
79.	<i>MAG. I don't know if it is or it isn't. (Mag sits in the rocking-chair.) <u>At the chickens, Maureen is</u>. RAY. That's three times now you've told me Maureen's at the chickens. <u>Are you going for the world's record in saying "Maureen's at the chickens"?</u> (MBQ: 11)</i>	МЕГ. Я не знаю, так воно чи не так. (Мег сідає у крісло-качалку.) Годує курчат Морін. РЕЙ. Ви мені це вже тричі казали, що Морін годує курчат. <u>Ви хочете поставити світовий рекорд фрази «Морін годує курчат»?</u>
80.	<i>RAY. Well, I'm not <u>wading through all that skitter</u> just to tell her. I've done enough wading. Coming up that <u>oul hill</u>. MAG. It's a big <u>oul hill</u> (MBQ: 11).</i>	РЕЙ. Мені з нею <u>базікати</u> ніколи. Я через цю дурну гору перемахнув заради справи. МЕГ. Так, гірка висока.

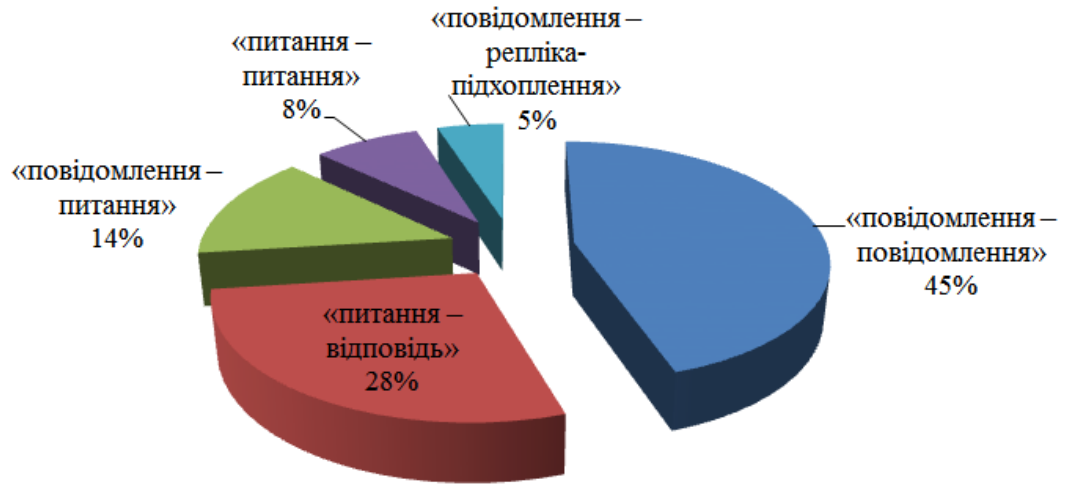
81.	<i>MAG. It's a <u>big oul hill</u>.</i> <i>RAY. It is a <u>big oul hill</u> (MBQ: 11).</i>	МЕГ. <u>Так, гірка висока.</u> РЕЙ. <u>Так, гірка і справді висока.</u>
82.	<i>RAY. It is a <u>big oul hill</u>.</i> <i>MAG. <u>Steep</u> (MBQ: 11).</i>	РЕЙ. Так, гірка і справді висока. МЕГ. <u>Крута.</u>
83.	<i>MAG. <u>Steep</u>.</i> <i>RAY. <u>Steep is right and if not steep then muddy</u> (MBQ: 11).</i>	МЕГ. Крута. РЕЙ. Так, крута. <u>А де не крута, то брудна.</u>
84.	<i>RAY <u>Steep is right and if not steep then muddy</u>.</i> <i>MAG. <u>Muddy and rocky</u> (MBQ: 11).</i>	РЕЙ. Так, крута. А де не крута, то брудна. МЕГ. Брудна і камениста.
85.	<i>MAG. <u>Muddy and rocky</u>.</i> <i>RAY. <u>Muddy and rocky is right. Uh-huh. How do ye two manage up it every day?</u> (MBQ: 12)</i>	МЕГ. Брудна і камениста. РЕЙ. Брудна і камениста, це точно. <u>Ох.</u> Як Ви через неї ходите, щодня?
86.	<i>RAY. <u>Muddy and rocky is right. Uh-huh. How do ye two manage up it every day?</u></i> <i>MAG. <u>We do drive</u> (MBQ: 12).</i>	РЕЙ. Брудна і камениста, це точно. Ох. Як ти через неї ходиш, щодня? МЕГ. На авто.
87.	<i>MAG. <u>We do drive</u>.</i> <i>RAY. <u>Of course. (Pause.) That's what I want to do is drive. I'll have to be getting driving lessons. And a car. (Pause.) Not a good one, like. A second-hand one, <u>y'know?</u></u> (MBQ: 12)</i>	МЕГ. На авто. РЕЙ. Звичайно. (Пауза.) Хотів би я навчитися водити. Потрібно записатися на уроки водіння. І купити авто. (Пауза.) Не дуже гарне, напевне. Бувше в ужитку, розумієте?
88.	<i>RAY. <u>Of course. (Pause.) That's what I want to do is drive. I'll have to be getting driving lessons. And a car. (Pause.) Not a good one, like. <u>A</u></u></i>	РЕЙ. Звичайно. (Пауза.) Хотів би я навчитися водити. Потрібно записатися на уроки водіння. І купити авто. (Пауза.) Не дуже

	<i>second-hand one, y'know?</i> MAG. <u>A used one</u> (MBQ: 12).	гарне, напевне. <u>Бувше в ужитку</u> , розумієте? МЕГ. <u>Бувше в ужитку</u> .
89.	MAG. <u>A used one</u> . RAY. <u>A used one, aye</u> (MBQ: 12).	МЕГ. <u>Бувше в ужитку</u> . РЕЙ. <u>Бувше в ужитку</u> , еге ж.
90.	RAY. <u>A used one, aye</u> . MAG. <u>Off somebody</u> (MBQ: 12).	РЕЙ. Бувше в ужитку, еге ж. МЕГ. Після когось.
91.	MAG. <u>Off somebody</u> . RAY. <u>Oul Father Welsh – Walsh – has a car he’s selling, but I’d look a poof buying a car off a priest</u> (MBQ: 12).	МЕГ. Після когось. РЕЙ. Преподобний отець Уелш... Уолш... продає свою машину. Але купувати машину у священика, <u>ну вже ні</u> .
92.	RAY. <u>Oul Father Welsh – Walsh – has a car he’s selling, but I’d look a poof buying a car off a priest</u> MAG. <u>I don’t like Father Walsh – Welsh – at all</u> (MBQ: 12).	РЕЙ. Преподобний отець Уелш... Уолш... продає свою машину. Але купувати машину у священика, ну вже ні. МЕГ. Мені не подобається преподобний отець Уелш... Уолш... взагалі <u>не подобається</u> .
93.	MAG. <u>I don’t like Father Walsh – Welsh – at all</u> . RAY. <u>He punched Martin Hanlon in the head once, and for no reason</u> (MBQ: 12).	МЕГ. Мені не подобається преподобний отець Уелш... Уолш... взагалі не подобається. РЕЙ. Одного разу він ударив по голові Мартіна Генлона, <u>без причини</u> .
94.	RAY. <u>He punched Martin Hanlon in the head once, and for no reason</u> . MAG. <u>God love us!</u> (MBQ: 12)	РЕЙ. Одного разу він ударив по голові Мартіна Генлона, без причини.

		МЕГ. <u>Господи!</u>
95.	<p><i>RAY. Aye. Although, now, that was out of character for Father Welsh. Father Welsh seldom uses violence, same as most young priests. It's usually only the older priests go punching you in the head. I don't know why. I suppose it's the way they were brought up.</i></p> <p><i>MAG. There was a priest the news Wednesday had a babby with a <u>Yank!</u></i> (MBQ: 13)</p>	<p>РЕЙ. Так-так. Хоча це не в його характері, отця Уелша. Він рідко руки розпускає, як і інші молоді священики. Це тільки старі священики по голові б'ють. А чому так, не знаю. Може, їх так виростили?</p> <p>МЕГ. Тут одного священика по телеку в середу показали. Від нього одна <u>американка</u> народила!</p>
96.	<p><i>MAG. There was a priest the news Wednesday had a <u>babby</u> with a <u>Yank!</u></i></p> <p><i>RAY. That's no news at all. That's everyday. It'd be hard to find a priest who hasn't had a babby with a Yank. If he'd punched that babby in the head, that'd be news. Aye. Anyways. Aye. What was I saying? Oh aye, so if I give you the message, Mrs., you'll be passing it on to Maureen, so you will, or will I be writing it down for you?</i> (MBQ: 13)</p>	<p>МЕГ. Тут одного священика по телеку в середу показали. Від нього одна американка <u>народила!</u></p> <p>РЕЙ. Це взагалі не новина. Таке часто-густо трапляється. Зараз важко знайти священика, в якого немає дитини з американкою. Ось якщо він свою дитину по голові трісне, це вже новини. Так, що я хотів сказати? А, так, тут записка для Морін, ви її передасте особисто в руки, так, або мені її переписати?</p>
97.	<p><i>RAY. That's no news at all. That's everyday. It'd be hard to find a priest who hasn't had a babby with a Yank. If he'd punched that babby in the</i></p>	<p>РЕЙ. Це взагалі не новина. Таке часто-густо трапляється. Зараз важко знайти священика, в якого немає дитини з американкою. Ось</p>

	<p><i>head, that'd be news. Aye. Anyways. Aye. What was I saying? Oh aye, so if I give you the message, Mrs., you'll be passing it on to Maureen, so you will, or will I be writing it down for you?</i></p> <p><i>MAG. I'll be passing <u>it on</u></i> (MBQ: 13).</p>	<p>якщо він свою дитину по голові трісне, це вже новини. Так, що я хотів сказати? А, так, тут записка для Морін, ви її передасте особисто в руки, так, або мені її переписати?</p> <p>МЕГ. Передам.</p>
98.	<p><i>MAG. I'll be passing it on.</i></p> <p><i>RAY. Good-oh. Me brother Pato said to invite yous to our uncle's <u>going-away do</u>. The Riordan's hall out in Carraroe</i> (MBQ: 13).</p>	<p>МЕГ. Передам.</p> <p>РЕЙ. Добре. Мій брат Пато запрошує вас на <u>прощальну вечерю</u>. Ріордан-Холл, у Карраро.</p>
99.	<p><i>RAY. Good-oh. Me brother Pato said to invite yous to our uncle's going-away do. The <u>Riordan's hall</u> out in <u>Carraroe</u>.</i></p> <p><i>MAG. Is your brother back so?</i> (MBQ: 13)</p>	<p>РЕЙ. Добре. Мій брат Пато запрошує вас на прощальну вечерю. <u>Ріордан-Холл</u>, у <u>Карраро</u>.</p> <p>МЕГ. А брат твій повернувся, так?</p>
100.	<p><i>MAG. (Pause.) Do me a mug of tea while you're here, Pato. Em, Ray.</i></p> <p><i>RAY. Ray my <u>fecking name</u> is! Pato's me <u>fecking brother</u>!</i> (MBQ: 13)</p>	<p>МЕГ. (Пауза.) Ну раз уже ти тут, завари мені чашку чаю, Пато. Ой, Рей.</p> <p>РЕЙ. Рей, <u>чорти</u>, мене звати Рей! А Плато – це мій брат! <u>Зрозуміло?</u></p>

Типологія діалогічних єдностей у пресі Мартіна Макдона
«Королева краси»



SUMMARY

The relevance of the research topic is determined by the close attention of modern linguists and the scholars in the sphere of translation studies to the issues of dialogic speech, as well as by the need for a deeper understanding of the linguistic parameters of dialogues in Martin McDonagh's works and their translations into Ukrainian.

The aim of the research is to study the structural and semantic features of English dramatic dialogue and the ways of their rendering in the Ukrainian translation of Martin McDonagh's play *The Beauty Queen of Leenane*.

The work sets the following **objectives**:

- 1) to explore dialogic speech as a problem of linguistics;
- 2) to study dialogue as a translation issue;
- 3) to define the dialogue in the dramatic discourse and to present the general features of rendering dramatic dialogues in the process of translation;
- 4) to characterize the typology of dialogic unities in Martin McDonagh's play *The Beauty Queen of Leenane*;
- 5) to analyze the lexical, stylistic and lexical grammatical parameters of the dialogues in the play;
- 6) to study lexical and lexical and semantic transformations as a way of rendering the structural and semantic features of dialogues in Martin McDonagh's play *The Beauty Queen of Leenane* in Ukrainian translations;
- 7) to characterize grammatical and lexical and grammatical transformations in the context of rendering the structural and semantic features of dialogues in Martin McDonagh's play *The Beauty Queen of Leenane* in Ukrainian translations.

The object of the research is dialogical speech in Martin McDonagh's play *The Beauty Queen of Leenane*.

The subject of the research is structural and semantic features and linguistic parameters of dialogical speech in Martin McDonagh's play *The Beauty Queen of Leenane* and features of their representation in Ukrainian translation.

This study required the use of a number of **methods**. In particular, the methods of contextual and distributive analysis, as well as the methods of lexical, stylistic, grammatical and syntactic analysis, were used in the process of the analytical research in order to determine the structural and semantic parameters of dialogical speech in Martin McDonagh's play *The Beauty Queen of Leenane*. The features of rendering these parameters in translation were determined by the use of translational analysis, and the obtained results were summarized by the use of quantitative analysis.

The hypothesis of the study is that the structural and semantic features of the dramatic dialogue determine the features of its rendering in translation and the translation transformations used in this process.

The scientific novelty of the obtained results is determined by the fact that, for the first time in domestic linguistics, the structural and semantic parameters of dialogic speech in Martin McDonagh's play *The Beauty Queen of Leenane* are analyzed, and the peculiarities of applying translation transformations as a way of their representation in translation are determined. In particular, the paper identifies the types of dialogic unities in Martin McDonagh's play *The Beauty Queen of Leenane* and their lexical, stylistic, grammatical, and syntactic parameters. In addition, the paper specifies the frequency of translation transformations used in the process of rendering the structural and semantic features of dialogic speech in Martin McDonagh's play *The Beauty Queen of Leenane*.

The practical value of the research results is that the findings of the study contribute to Text Theory, Communication Theory, Discourse Analysis, English Linguistics, and Translation Studies.

The practical value of the paper is also determined by the fact that the results of the study can be used in teaching both general university courses in Linguistics and Translation Studies, as well as in special courses in Discourse Analysis and Aspect Translation. The research materials may be useful for practicing translators.

The structure of master's qualification paper. The paper consists of an introduction, three chapters with conclusions to each of them, general conclusions,

three lists of sources used, two annexes and summary. The total volume of the paper is 110 pages, the main text is presented on 78 pages.

It was revealed in the course of the research that dialogue is a special kind of speech activity the functions of which are realized in the process of direct communication between the interlocutors as a result of the consistent alternation of stimulating and responsive speech acts. The characteristic features of the dialogue are pragmatic orientation, presence of illocutionary force, versatility, situationality, contextuality, spontaneity, low organization.

The translational of dialogue requires the achievement of functional and communicative equivalence which is associated with the following problems: the need to take into account the stylistic and societal aspects of dialogic speech, the preservation of registers of communication, as well as the representation of linguistic means used by participants of communication.

The medium of the most active dialogue functioning in fiction is drama – a complex communicative phenomenon that absorbs not only the text presented in the sub-discourse of the direct language of the drama characters but also the various paralinguistic factors necessary for understanding the text in the sub-discourse of author's speech (extralinguistic signs). The dramatic works are presented in the form of dialogues between characters, and their reproduction should involve representing of not only national and cultural aspects of communication, but also its pragmatic characteristics.

The structural and semantic features of English dramatic dialogue in the work are studied based on Martin McDonagh's play *The Beauty Queen of Leenane*. The most common types of dialogic unityies in play are “message – message” (45%) which may include both agreement and disagreement with the information presented, and its complete ignoring, and “question – answer” (28%) which is used when the other party either wants to receive additional information from the other or wants a clear positive / negative response.

The structural and semantic features of English dramatic dialogue have a special linguistic expression – lexical, stylistic, and grammatical and syntactic

parameters. In particular, at the lexical level, the dramatic dialogue is characterized by the use of proper names, realia, dialects, conversational vocabulary, exclamations, idiomatic expressions and obscene vocabulary. At the stylistic level, the dramatic dialogue involves the use of such tropes and figures of figurative speech as personification, metaphor, hyperbole, repetition, antithesis, and emphasis. At the grammatical and syntactic levels, the use of introductory constructions, inversions, imperatives, incomplete, one-member, and non-extended sentences are characteristic of the dialogues in the play.

The structural and semantic features of English dramatic dialogue are rendered in Ukrainian translation by using lexical (7.5%), lexical and semantic (31.8%), grammatical (40.2%), and lexical and grammatical (20.6%) translation transformations. Overall, the structural and semantic features of English dramatic dialogue are most often rendered by the use of such translation transformations as grammatical replacements (16.8%), differentiation (13.1%), addition (10.3%), omission (9.3 %) and total rearrangement (9.3%).

A promising area for further study is a detailed analysis of the typology of dialogic unities in the works of English dramatic discourse. It is also desirable to perform a further study the strategies and tactics of reproducing the dialogic language of English dramatic discourse in Ukrainian translations.