

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ЛІНГВІСТИЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
Кафедра теорії і практики перекладу з англійської мови

Кваліфікаційна робота магістра з перекладознавства

на тему: «Лексико-семантичні і стилістичні засоби творення жіночих образів
романі Айн Ренд «Джерело» і способи їх відтворення українською мовою»

Студентки групи ПА 58-23

факультету германської філології і
перекладу

освітньо-професійної програми
Перекладознавство: професійно-
орієнтований переклад (англійська мова і
друга іноземна мова)

за спеціальністю 035 Філологія

Бодак Дар'ї Олегівни

Науковий керівник:

кандидат філологічних наук, доцент,

Голяд Наталія Іванівна

Допущена до захисту

«____» _____ 2024 року

Завідувач кафедри теорії і практики
перекладу з англійської мови

_____ доц. Мелько Х.Б.

(підпис)

(ПІБ)

Національна шкала _____

Кількість балів: _____

Оцінка: ЄКТС _____

Київ – 2024

MINISTRY OF EDUCATION AND SCIENCE OF UKRAINE

KYIV NATIONAL LINGUISTIC UNIVERSITY

Department of Theory and Practice of Translation from the English Language

Master Degree Thesis in Translation Studies

under the title: "Lexico-semantic and stylistic means of creating female characters in
Ayn Rand's novel "The Fountainhead"

Group PA 58-23

Faculty of Germanic Philology and
Translation

Educational Programme Translation
Studies: Specialized Translation (English
and a Second Foreign Language)

Majoring 035 Philology

Bodak Daria

Research supervisor:

Candidate of Philology,

Associate Professor,

Holiad N.I.

Kyiv - 2024

ЗМІСТ

ВСТУП.....	1
РОЗДІЛ I. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ПОНЯТТЯ «ОБРАЗ» У ГУМАНІТАРНІЙ ПАРАДИГМІ.....	5
1.1. Поняття «мовний образ» у мовознавстві і засоби його вираження	5
1.2. Тлумачення категорії «художнього образу» в перекладознавстві	10
1.3. Специфіка художнього дискурсу та його складових.....	16
Висновок до розділу 1	23
РОЗДІЛ 2. ЛЕКСИКО-СЕМАНТИЧНІ ТА СТИЛІСТИЧНІ ЗАСОБИ ТВОРЕННЯ ЖІНОЧИХ ОБРАЗІВ.....	25
2.1 Система жіночих образів у романі Айн Ренд «Джерело»	25
2.2 Лексико-семантичні засоби творення жіночих образів у романі Айн Ренд «Джерело»	30
2.3 Стилiстичні засоби творення жіночих образів у романі Айн Ренд «Джерело»	35
Висновок до розділу 2.....	42
РОЗДІЛ 3. АНАЛІЗ ПЕРЕКЛАДАЦЬКИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ У РОМАНІ АЙН РЕНД «ДЖЕРЕЛО»	44
3.1 Застосування лексичних трансформацій при перекладі.....	44
3.2 Застосування граматичних трансформацій при перекладі	53
3.3 Аналіз перекладу стилістичних та лексико-семантичних засобів.....	61
Висновок до розділу 3.....	67
ВИСНОВОК	69

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	73
СПИСОК ДОВІДКОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	80
СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ	81
ДОДАТОК.....	82
SUMMARY.....	97

ВСТУП

Жіночі образи відіграють важливу роль у літературі, оскільки вони дозволяють глибше зрозуміти питання ідентичності, підняти питання гендерних стереотипів та соціальних ролей, що є актуальними в сучасному світі. У романі Айн Ренд «Джерело» героїні стикаються з протиріччями між почуттями та моральними переконаннями. Авторка втілює конфлікт між особистістю та колективізмом, що є центральною темою роману.

У романі представлені різноманітні жіночі персонажі, кожен із яких втілює різні погляди та прагнення до життя, що яскраво відображає конфлікт між індивідуалізмом та колективізмом. Так наприклад героїня Домінік Франкон є самодостатньою і сильною особистістю, що бореться за свою ідентичність і кохання до архітектора Рорка, в той час як Кетрін Халсі є підвладною і залежною, її мрії та амбіції гаснуть під тиском суспільних норм. Ці різноманітні та полярні погляди дозволяють глибше зрозуміти складність жіночої природи і розкривають багатоаспектність конфлікту між особистістю і суспільством, що є центральною темою твору.

Особливістю стилю письма Рейн є активне використання лексико-семантичних та стилістичних засобів, щоб підкреслити цю боротьбу, створюючи образи, які викликають співчуття та викликають роздуми. Авторка прагне якнайяскравіше передати всі деталі зовнішності, характеру персонажів, адже її метою є дати змогу читачу відчути свою присутність у романі. Як казала сама Ренд, вона лише описує речі, а не називає їх, але її описи створені так, щоб вражати і запам'ятовуватися. Вона не розповідає читачеві, які емоції відчувають героїні, а натомість вона показує деталі спостережень, які читач отримав би, якби теж сидів у кімнаті з героями. Лексико-семантичні та стилістичні засоби

становлять основу художньо-естетичної функції тексту, адже саме вони створюють його образність та яскраво передають емоції, характер і настрої героїв, тому перекладачу важливо проаналізувати історичний контекст та посил тексту, щоб правильно передати імпліцитні смисли та культурні символи, закладені авторкою.

Для передачі мовних та культурних особливостей твору оригіналу перекладачі використовують перекладацькі трансформації, що передбачають заміну компонентів тексту оригіналу, зберігаючи його інформаційний зміст. Ефективне використання перекладацьких прийомів потребує глибокого розуміння їх значень і функцій у різних контекстах.

Питанням застосування трансформацій для створення адекватного перекладу художніх творів займаються багато українських та іноземних лінгвістів та перекладачів. Перекладацькі трансформації досліджували мовознавці Тео Германс, Юджин Найда, Мері Снелл-Хорнбі.

Серед українських учених цьому питанню присвятили свої наукові праці Л. Букрєєва, І. Корунець, В. Комісаров, В. Карабан, М. Гарбовський, Т. Журавель, В. Рущиць та інші.

Актуальність теми дослідження жіночих образів у романі Айн Ренд «Джерело» обґрунтована зростаючою увагою до гендерних питань у сучасному світі, роман є значущим прикладом, оскільки його персонажі втілюють складні ідеї про індивідуалізм і самостійність. Дослідження лексико-семантичних і стилістичних засобів створення жіночих образів дозволить виявити, яким чином авторка використовує мову для вираження своїх ідей та переконань, а також які соціокультурні контексти впливають на формування характерів.

Метою виконання дипломної роботи є аналіз використання лексико-семантичних і стилістичних засобів створення жіночих образів у романі Айн Ренд «Джерело», а також аналіз застосування трансформацій при перекладі жіночих образів.

Для досягнення поставленої мети у дипломній роботі передбачається вирішення таких **завдань**:

1. Визначити поняття «художній образ», «мовний образ», «художній дискурс».
2. Проаналізувати лінгвільні засоби творення жіночих образів у романі
3. Означити систему жіночих образів та персонажів роману
4. Визначити за допомогою яких лексико-семантичних та стилістичних засобів авторка описала жіночих персонажів
5. Порівняти текст оригіналу з текстом перекладу роману на предмет застосування перекладацьких трансформацій

Об'єктом дослідження даної магістерської роботи є романі Айн Ренд «Джерело».

Предметом дослідження є лексико-семантичні та стилістичні засоби створення жіночих образів у романі Айн Ренд «Джерело», а також перекладацькі трансформації, які відбулись в процесі перекладу на українську мову.

У процесі дослідження лексико-семантичних та стилістичних засобів створення жіночих образів у романі Айн Ренд «Джерело» були використані такі **методи** як трансформаційний метод, дескриптивний метод, структурно-семантичний метод, дедуктивний метод, метод перекладацького аналізу тексту, метод зіставного та порівняльного аналізу.

Наукова новизна отриманих результатів визначається тим, що створено та систематизовано комплексний аналіз жіночих образів, лексико-семантичних і стилістичних засобів у романі Айн Ренд «Джерело», що дозволило ідентифікувати ключові характеристики та механізми формування персонажів.

Практичне значення отриманих результатів полягає в тому, що представлений аналіз використання лексико-семантичних засобів для створення жіночих образів у романі дозволяє виявити спільні риси та особливості, що може сприяти глибшому розумінню культурних та соціальних аспектів в різних мовних системах, розширенню знань про значення слів та їхні асоціації в контексті художньої літератури. Виявлені трансформації, які відбулись в процесі перекладу романів, підкреслюють важливість збереження емоційного

навантаження оригінального тексту, також може бути корисним для формування нових теоретичних підходів до перекладу художньої літератури. Результати можуть бути використані під час навчання студентів на практичних заняттях із теорії та практики перекладу, фахового перекладу та редагування перекладу.

Результати дослідження, викладені в цій кваліфікаційній роботі, були **апробовані** на міжнародній науково-практичній конференції «Ad orbem per linguas. До світу через мови», за результатами якої опубліковано тези:

Бодак, Д.О. (2024) Роль стилістичних засобів у творенні жіночих образів у художній літературі. «Ad orbem per linguas. До світу через мови». *Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції СЕМІОТИКА УКРАЇНСЬКОЇ НЕЗЛАМНОСТІ: МОВА – ОСВІТА – ДИСКУРС, 16-17 травня 2024. Київ: Видавничий центр КНЛУ, 2024, с. 26-28.*

Робота складається зі вступу, трьох розділів з висновками до кожного з них, висновків до всієї роботи, списку використаних джерел, додатку та резюме.

РОЗДІЛ I. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ПОНЯТТЯ «ОБРАЗ» У ГУМАНІТАРНІЙ ПАРАДИГМІ

1.1. Поняття «мовний образ» у мовознавстві і засоби його вираження

У сучасному мовознавстві поняття «мовний образ» є одним із ключових для розуміння процесів сприйняття, створення та передачі інформації через мову. Поняття «мовний образ» охоплює широкий спектр явищ, пов'язаних із способом, яким мова відображає світ, внутрішні стани особистості, а також способи мислення та сприйняття.

На сучасному етапі розвитку лінгвістичної науки поняття «мовний образ» залишається предметом активних дискусій та сумнівів, оскільки його семантика часто перетинається з іншими поняттями у мовознавстві та літературознавстві. Чимало вчених спробували визначити цей термін, але до цього моменту не було досягнуто єдиної думки. Наприклад, у своїй статті «Мовний образ як компонент мовно-національної та індивідуально-авторської картин світу» Тетяна Бавус розглядає мовний образ з погляду когнітивної лінгвістики як основний компонент індивідуально-авторської картини світу, а також визначає особливості його формування, які впливають на творчість [2: 242]. Авторка аналізує термін через призму «що таке мовна картина світу», посилаючись на визначення Потебні, який розглядає мовну картину світу як сукупність уявлень народу про дійсність, відображену у значеннях мовних знаків. Додатково, Віталій Жайворонок акцентує увагу на тісному зв'язку між національною мовною картиною світу та національним менталітетом [20: 49].

Авторка у своїй роботі визначає «мовний образ» як ключовий елемент картини світу, який відображає не лише поверхневі аспекти реальності, а й може мати глибинне метафоричне або символічне значення. Особливу увагу приділяється його функціонуванню в національних та індивідуальних картині

світу, де «мовний образ» стає не лише інструментом передачі інформації, але й способом вираження складних концепцій та емоцій.

У іншому дослідженні, яке провела Лариса Белехова, виникає інший погляд на поняття «мовний образ». Вона розглядає його як «словесний образ», що є текстовою конструкцією, яка інтегрує у собі різні аспекти поетичного образу. Це відображення передконцептуальних, концептуальних та вербальних іпостасей, що виражається через мовні засоби [7: 752].

Також варто розглянути поняття «мовного образу» через виділення різних видів образів, такими як «постичний образ» та «словесний поетичний образ». Визначення відмінностей робить можливим краще розуміння формування та вираження мовного образу, а також сприяє його більш точному аналізу в лінгвістичних дослідженнях. Таким чином, підхід Тетяни до визначення «мовного образу» стає чітким прикладом вдосконалення та розширення розуміння цього поняття у мовознавстві.

За висловлюванням Л. Ставицької, термін «мовний образ» у сучасній лінгвістиці інтерпретується у різних контекстах, зокрема як «первинний чуттєвий образ» або «вторинний асоціативний образ». Ця розширена концепція вказує на наявність двох рівнів образності: предметно-чуттєвого та вербального [46: 99]

Первинний рівень, предметно-чуттєвий, розглядається як формування образів у колективному несвідомому, такі як архетипи та способи сприйняття, пов'язані з матеріальним світом. Цей рівень виникає в результаті безпосереднього взаємодії з оточуючим світом через органи чуття.

Вторинний рівень, вербальний, проявляється у мовному вираженні через метафори, фразеологізми та символи. Він відображає асоціативний зв'язок між різними уявленнями та поняттями та виникає з вербалізації чуттєвих образів та асоціацій.

Важливо зазначити, що початковий мовний образ формується на основі чуттєвих вражень через зорове, слухове і тактильне сприйняття та через інші

органи чуття. Він є результатом безпосереднього відображення оточуючого світу та безпосередніх вражень від нього.

Окремо можна виділити ментальний рівень, що пов'язаний із структуруванням внутрішньоформного образу. Цей рівень виражає семантичне наповнення слова-образу через свідоме та підсвідоме сприйняття, а також визначає його концептуальні рамки. [46: 102]

Різноманітність розумінь терміну «мовний образ» в лінгвістиці представлена через різні погляди дослідників. В той як деякі дослідники розглядають його як складне відображення складових реальності мовними засобами, у той час коли Олександр Черевченко розуміє його як ключовий елемент концептуальної системи людини, що відображає спосіб сприйняття, категоризації та переосмислення світу [51: 26]. Віталій Кононенко [26: 15] розглядає мовний образ як засіб вираження концепцій, в той час як Тетяна Скорбач підкреслює широкий спектр значень цього терміну, що залежить від семантики слів, якими він виражений [44: 170]. Михайло Кочерган визначає мовний образ як складову мовної моделі світу, яка відображає реальність через мовні та культурно-національні призми [30: 90].

Поняття «мовний образ» тісно пов'язане з концепцією «концепт». Концепт — це смислова універсальність, що існує в свідомості людини та відображається у мовних засобах. Мовна репрезентація концепту здійснюється через значущі мовні одиниці, і дослідження цього процесу є основним завданням антропоцентричної семантики.

Якщо концепт — це сукупність знань, припущень та уявлень про реальність, то мовний образ — це його вираження через мову, що відображається у мовних знаках та їх комбінаціях. Коли ми говоримо про мовний образ якогось об'єкта чи явища, маємо на увазі його вербалізоване відображення в мові, а отже, мовну реалізацію смислової універсальності — концепту.

Мовний образ – це словесне відтворення зорового сприйняття предметного світу, яке описує його форму, колір, світло, об'єм і положення в

просторі. Він є результатом «наочного узагальнення» та відбору культурно значущих подій і ситуацій, що відображають особливості мислення та сприйняття світу через призму мови. Образність формується завдяки лінгвокреативному мисленню, яке виникає в результаті сприйняття та інтерпретації реальності. [37: 170]

Таким чином, у процесі мовленнєво-мисленнєвої діяльності мовний образ стає не лише об'єктом дискурсу, але й набуває нових асоціативних зв'язків. Це сприяє мовному моделюванню різних аспектів національної культури, забезпечуючи формування мовної картини світу. Саме через образні уявлення, що виникають у процесі цього моделювання, передаються культурні та історичні особливості, закладені у мовній системі.

Мовні образи, у цьому контексті, представляють собою словесні відтворення ментальних уявлень про об'єкти, ідеї або явища. Як зазначав Потебня, ці уявлення формуються на основі національних концептуальних структур та лексико-семантичних особливостей відповідної мовної системи, відображаючи глибокий зв'язок між мовою та мисленням [37: 181].

Ці образи, будучи складовими картини світу, розкривають різні аспекти реальності та їхній взаємозв'язок з культурою й традиціями народу. Вони не лише передають ментальні уявлення, але й виражають національно-культурні особливості, що закладені в лексико-семантичних структурах мови. Як зазначає Щепанська, мовні образи є ключовим механізмом відображення ментальних уявлень про різноманітні об'єкти та явища, формуючи концептуальне підґрунтя для сприйняття реальності через мову [54, 89].

Поняття «мовний образ» також тісно переплітається з поняттям «концепт», що в своє чергу складається з трьох складових: предметно-образний, поняттєвий та ціннісний компонент. Предметно-образна складова концепту описує загальне уявлення про предмет, явище чи подію в людській пам'яті, а повнота залежить від життєвого досвіду. Поняттєва складова — це мовна фіксація концепту, його опис, структура ознак та порівняння з іншими

концептами. Ціннісна складова в свою чергу відображає значущість концепту для окремої особистості або спільноти.

Отже, концепт можна розглядати як усе, що людина знає, думає або уявляє про довколишній світ, тоді як мовний образ є результатом вербалізації цих знань та уявлень через мову. Коли ми говоримо про мовний образ певного явища або об'єкта, ми маємо на увазі мовне втілення концептуального змісту. Важливо зазначити, що поняття «концепт» і «мовний образ» не є синонімами, оскільки ці терміни не ототожнюються, хоча вони й тісно взаємодіють.

Цікавий підхід до розуміння цього поняття зустрічається у роботі Поліни Хаботнякової, яка досліджує взаємозв'язок між термінами «образ», «символ» та «образ символ» у сучасній лінгвістичній парадигмі [50: 190]. Згідно з авторкою, у лінгвістиці образ може розглядатися як вербальний образ, розділений на два види: мовний та мовленнєвий. Мовні образи виражені фразеологічними одиницями, у той час як мовленнєві образи реалізуються у тексті за допомогою контекстуальних метафор і метонімії.

Дослідження показує, що мовні образи формуються завдяки мовній метафорі або метонімії, що становить основу фразеологічних одиниць. Мовленнєві образи, з іншого боку, реалізуються у тексті через лексичні одиниці, що виражені контекстуальною метафорою, метонімією та іншими образними засобами, і їхня основна функція — описове вираження.

Крім того, мовленнєвий образ розглядається як троп або фігура, що формується завдяки ментальним операціям і реалізується у тексті, додаючи додаткову, контекстуальну інформацію. Його сутність полягає у різноманітності асоціацій, які він викликає.

Мовний образ формується виключно на основі мовних засобів (лексики, фразеології, граматики тощо), що принципово відокремлює його від ширших культурних або літературних уявлень. У свою чергу, Є. Бартмінський вважає, що мовний образ може мати позамовний вияв і бути відображеним через вірування, ритуали, фольклор або мистецтво. У таких випадках мовний образ

відділяється від культурного, проте в інших контекстах вони можуть поєднуватися [59: 70].

Загалом, розрізнення між образами у лінгвістичній парадигмі доповнюється висновком Поліни Сергіївни: вербальні образи — це широке поняття, розділене на мовні та мовленнєві образи; мовні образи — це фразеологічні одиниці, закріплені у словниках, а мовленнєві-контекстуальні образні засоби, які реалізуються безпосередньо у тексті [50: 200].

Отже, поняття «мовний образ» залишається предметом активних дискусій та наукових дебатів у сучасному мовознавстві через різні підходи до його трактування та перетини з іншими поняттями. Незважаючи на відсутність єдиного визначення, більшість дослідників сходяться на думці, що мовний образ є невід'ємною складовою мовної картини світу і виступає важливим засобом відтворення реальності в межах індивідуального та колективного мислення. Він передає не лише інформацію про об'єкти та явища, а й емоції, відчуття, культурні та національні особливості. У лінгвістичних дослідженнях мовний образ сприймається як ключовий елемент, що пов'язує когнітивні та емоційні компоненти людського мислення з мовними засобами їхнього вираження. Важливо підкреслити, що мовний образ не лише відображає об'єктивну реальність, але й формує суб'єктивне бачення світу, оскільки він адаптований до культурних, національних і особистісних особливостей мовця. Це робить його потужним інструментом для аналізу культурної специфіки певного народу та його мовної картини світу. Таким чином, мовний образ — це не просто засіб передачі інформації про світ, а складний механізм, що поєднує когнітивні, емоційні, культурні й мовні компоненти. Він відіграє ключову роль у формуванні і передачі значень, що дозволяє мовознавцям краще розуміти не лише структуру мови, але й глибше осягати процеси мислення, сприйняття та комунікації.

1.2. Тлумачення категорії «художнього образу» в перекладознавстві

У сучасному науковому дискурсі налічується різноманіття тлумачень поняття «художній образ». В контексті літературознавства, наприклад, образ розглядається як одна з ключових категорій художнього тексту, що визначається як «узагальнене відтворення типових явищ життя в конкретно-індивідуальній формі» [53: 50]. Інша концепція художнього образу, яка більше відповідає специфіці поетичного перекладу, була запропонована Л. Букреєвою [5: 23]. За її переконаннями, художній образ — це не просто частина тексту, а комплексна одиниця, що охоплює різноманітні аспекти текстової інформації: від фактичної до концептуальної та підтекстової. Важливо також враховувати, що художній образ має цілісну природу сприйняття та виконує виразну функцію, яка зв'язана з загальною художньою концепцією твору.

Художній образ становить важливу та складну категорію у мистецтві, що розкриває специфіку творчої та естетичної діяльності, а також культурологічні аспекти. Він відображає унікальність виразності в кожному виді мистецтва, будь то література, живопис, музика або театр. Кожен із цих видів використовує художній образ для відтворення певної дійсності, одночасно виводячи її за межі повсякденного сприйняття. Художній образ є формою мислення, що виникає в реальному світі та сприймається через органи чуття, але він також виходить за рамки простого відображення дійсності, стаючи засобом її перетворення і творчого переосмислення. Він може бути розглянутий як копія або відтворення дійсності, яка зберігається в пам'яті та може бути відтворена уявою, проте ця копія ніколи не є механічною — вона завжди піддається інтерпретації та суб'єктивному баченню митця.

Митець, використовуючи образи пам'яті, трансформує їх, створюючи нову реальність, яка не просто нагадує оригінал, але й додає нові значення, емоції та контексти. Такий новий художній образ активує у свідомості глядачів або слухачів ряд уявних образів, викликаючи відповідь, резонуючи з їхнім власним досвідом і емоціями. Таким чином, художній образ виступає не лише як результат творчого процесу, але й як засіб сприйняття та розуміння мистецтва, що стає містком між твором та його аудиторією.

У літературі художній образ набуває особливої ваги, оскільки він не просто візуально або звуково відтворюється, а передається через мову — інструмент, що дає можливість відобразити найтонші емоційні та концептуальні нюанси. Образ у літературному творі стає центральним елементом, через який автор передає значення, ідеї та свої думки. Література, завдяки своєму текстовому характеру, може охоплювати ширші культурні контексти і відтворювати складні взаємодії між свідомістю автора та читача, перетворюючи художній образ на символ, що виражає багатовимірні культурні й емоційні смисли. Це робить художній образ не тільки інструментом вираження, але й активним учасником формування культурного дискурсу.

Вивчення проблематики художнього образу, зокрема його внутрішньої структури, є предметом серйозних досліджень, особливо в контексті теоретико-літературних ідей О. Потебні [37: 181]. Спираючись на його, можна стверджувати, що розглядання художнього образу як засобу пізнання, необхідного для загального розвитку людської думки, відображає вагу цього концепту в філологічній науці. Особливий акцент у дослідженнях О. Потебні ставиться на образних словах, таких як тропи, які вони розглядають як ключові елементи художнього мислення. Для філолога образне слово не є лише естетичною доповненням, але й необхідним компонентом творчого процесу, який відображає глибокі культурні та емоційні реалії.

У художніх творах образ є центральним елементом, який визначає сприйняття та глибину взаємодії читача з текстом. Художній образ може втілюватися в різних формах: це може бути персонаж, об'єкт природи, певна подія або навіть абстрактна ідея. Незалежно від того, яку форму приймає образ, він завжди є невіддільною частиною сюжету та загальної тематики твору. Вплив образу на читача може бути різноманітним – від викликання сильних емоцій до глибоких інтелектуальних роздумів, здатних залишити слід у свідомості читача на довгий час [66, 4].

Переклад літературних творів це відповідальний процес, у якому перекладач має враховувати всі нюанси оригіналу, зокрема його художні

образи. Саме художні образи часто є носіями найтонших емоційних і смислових шарів твору, тому їх точне відтворення в іншій мові є ключем до збереження автентичності тексту. Перекладач має передати не лише інформаційний зміст, але й ті емоції та враження, які образи викликають у читача оригінального тексту. Від того, наскільки правильно будуть передані ці образи, залежить успіх сприйняття твору новою аудиторією.

Однак переклад літературних образів супроводжується значними викликами. Один із них полягає у необхідності адаптації культурних або історичних аспектів, що часто впливають на значення художніх образів у тексті. Наприклад, образи, що мають глибокий культурний або історичний підтекст в одній мові, можуть бути не до кінця зрозумілими в іншій. Тому дослівний переклад рідко є ефективним інструментом, коли йдеться про відтворення образів. Тут на перший план виходить здатність перекладача передати не тільки буквальний зміст, а й сутність та емоційний заряд, які несуть ці образи.

Як справедливо зазначав Виноградов, переклад літературних творів – це справжнє мистецтво. Воно не обмежується механічною передачею слів з однієї мови на іншу. Це процес, у якому художні образи відтворюються та трансформуються відповідно до реалій нової аудиторії, зберігаючи при цьому свою унікальність та глибину впливу. Перекладач повинен вміло поєднувати знання мови з розумінням культурного та історичного контексту, щоб створити текст, який викликатиме ті самі емоції та роздуми, що й оригінал. Це завдання вимагає не лише технічних навичок, але й творчого підходу та вміння тонко відчувати авторський задум [8:30].

У філософії художній образ розглядається як загальна категорія художньої творчості, що є не лише засобом вираження, а й формою осмислення життя через призму мистецтва. Це важливий аспект, який відображає глибокий зв'язок між творчістю та сприйняттям світу. Однак це не означає, що переклад можна автоматично визнати мистецтвом. Хоча процес перекладу також може бути творчим та вимагати від перекладача певний рівень обдуманості та

виразності, він все ж відрізняється від художнього створення. Переклад, як і мистецтво, передбачає творчий підхід та вміння відтворити зміст та емоційну глибину оригіналу, але його завдання полягає, переважно, у передачі інформації з однієї мови на іншу точно та точно. (ЕСУ)

Категорія художнього перекладу виникає при обговоренні того, наскільки успішно перекладач може відтворити та передати систему художніх образів, що міститься у творі оригіналу. Отже, для більш повного розуміння цього питання важливо окреслити основну категорію перекладу та проаналізувати, наскільки структура перекладу узгоджується або розходиться зі структурою художнього образу. Порівняння або, принаймні, схожість структур цих двох категорій може допомогти нам розглядати перекладацьку діяльність як один із видів мистецтва.

Категорія художнього образу охоплює не лише власне художність та естетичні аспекти, але також онтологічні, семіотичні та гносеологічні складові. Це відображається у способі утворення образів, їхньому значенні та сприйнятті як окремими творами мистецтва. [11: 15]

Онтологічний аспект художнього образу виявляється у тому, що він репрезентує ідеальне існування, яке було перенесене в матеріальну форму, але не збігається з матеріальним об'єктом реальності. Наприклад, мармур не може бути збірником живої плоті, а розповідь про подію не є самою подією. Розуміння онтологічного аспекту має вирішальне значення для пояснення суті процесу перекладу та створення його еквівалентів. Перекладацькі еквіваленти, які не відтворюють форму оригінальних текстів, можуть розглядатися як продукт ментальної діяльності перекладача. Одним із головних відмінностей є неподібність графічних або фонетичних форм мовних творів.

У семіотичному аспекті художній образ розглядається як засіб комунікації в межах певної культури, який кодує інформацію про фрагмент дійсності. Якщо художній образ є знаком, то й обраний перекладачем еквівалент також є знаком, що передає інформацію про оригінал. Важливо зазначити, що перекладач не повторює реальність, описану автором оригіналу, а передає систему смислів, що міститься в оригіналі, за допомогою іншої

семіотичної системи. Таким чином, перекладач використовує інший знаковий варіант для іншої культури та адресата, який володіє відмінним культурним кодом. Ці аспекти розширюють наше розуміння процесу перекладу та його роль у культурному обміні.

У гносеологічному аспекті художній образ розглядається як припущення, що базується на ідеальності та уявності. Цей аспект визначається як пізнавальна конструкція, яка існує в сфері ідеального та представляє собою творення уяви автора. За своєю природою художній образ є об'єктом пізнання, через що він сприймається як елемент, що піддається розумінню та аналізу. Аналогічно, перекладацький еквівалент розглядається як відображення пізнавального акту перекладача, який відтворює інтерпретацію оригіналу відповідно до його власних уявлень та розуміння.

Основою перекладацької діяльності є індивідуальне сприйняття тексту оригіналу та суб'єктивність перекладача у сприйнятті цього тексту. Перекладач розуміє й інтерпретує оригінал крізь призму своїх власних знань, досвіду та культурного контексту, що впливає на його вибір перекладацького рішення. Такий підхід дозволяє розглядати перекладацьку діяльність як процес пізнання та творчості.

У контексті естетичного аспекту художній образ розглядається як органічна структура, у якій кожна складова відіграє визначену роль, але разом вони створюють гармонійне ціле. Перекладацький еквівалент, як і оригінал, прагне досягти такої органічності, де кожен елемент має своє місце і функцію, що сприяє виразності та цілісності тексту. Таким чином, перекладацька діяльність розглядається як процес мистецтва, що вимагає від перекладача не лише розуміння сенсу оригіналу, а й тонкого відчуття естетичної гармонії та виразності.

Отже, у сучасному науковому дискурсі поняття «художній образ» виявляється як комплексна та багатогранна категорія, що займає центральне місце в літературознавстві та інших галузях мистецтва. Її можна визначити як узагальнене відтворення типових явищ життя в конкретно-індивідуальній

формі, художній образ виявляється важливим елементом творчого процесу, що не лише передає значення та ідеї, а й активує уяву та емоції сприймачів. У контексті перекладу літературних творів з особливою увагою необхідно враховувати художні образи, зберігаючи їхню автентичність та естетичну силу. Такий підхід відображає не лише технічну майстерність перекладача, але й його здатність до передачі та розуміння культурних та естетичних нюансів оригінального твору. Таким чином, художні образи є не лише засобом виразності, але й ключовим елементом сприйняття та розуміння мистецтва в усій його багатогранності.

1.3. Специфіка художнього дискурсу та його складових

Для розуміння поняття «художній дискурс» та його специфіки, важливо спочатку з'ясувати, що таке дискурс загалом. Термін «дискурс» можна визначити як текст, що є результатом соціальної дії, і включає сукупність мовних, мовленнєвих, соціокультурних, прагматичних, когнітивних та психологічних чинників. Цей термін використовується для опису не просто мовлення, але і ширшого контексту, у якому відбувається комунікація..

Як зазначає П. Серіо, швейцарський лінгвіст, можна визначити кілька типів дискурсу: 1) як еквівалент поняття «мовлення» (конкретне висловлювання); 2) як об'єкт дослідження «граматики тексту», що аналізує послідовність висловлювань; 3) у межах теорії висловлювання дискурс визначається як «ситуація висловлювання», яка включає суб'єкта, адресата, час і місце висловлювання; 4) дискурс як бесіда, що є основним типом висловлювання; 5) як мовлення; 6) як систему обмежень, що накладаються на висловлювання [73].

О. Селіванова визначає дискурс як: 1) зв'язний текст у контексті багатьох супутніх факторів (онтологічних, соціокультурних, психологічних тощо); 2) завершену комунікативну ситуацію, де комуніканти взаємодіють через текст,

зумовлений різними обставинами; 3) стиль мовної комунікації; 4) зразок мовної поведінки в певній соціальній сфері [40: 716].

І. С. Шевченко, у свою чергу, описує дискурс як багатогранну когнітивно-комунікативно-мовну систему-гештальт, яка визначається трьома основними аспектами. По-перше, це формування ідей та переконань, що представляє когнітивний аспект. По-друге, взаємодія комунікантів у соціокультурних контекстах і ситуаціях, що відображає соціо-прагматичний аспект. І, нарешті, використання вербальних та невербальних засобів, тобто мовний аспект. Дискурс має інтерактивну природу, оскільки виникає в процесі взаємодії та спільного конструювання смислів. Окрім того, дослідники підкреслюють важливість вербальної складової дискурсу, яка є єдиним елементом, що має матеріальне втілення [53: 150]

Український вчений Ф. С. Бацевич виділяє такі основні комунікативні категорії, як дискурс, мовленнєвий жанр та мовленнєвий акт. Він пропонує трактувати дискурс як форму комунікативної діяльності, яка є інтерактивним явищем і мовленнєвим потоком, що може проявлятися в усній, письмовій або паралінгвальній формі. Дискурс відбувається в межах певного каналу спілкування та керується стратегіями і тактиками учасників. За Бацевичем, дискурс поєднує когнітивні, мовні і позамовні (соціальні, психологічні, психічні та інші) фактори, які залежать від життєвих обставин та тематики комунікації. Як результат, це поєднання створює різні мовленнєві жанри. Отже, з одного боку, дискурс можна вважати текстом, зануреним у контекст життя, зі специфічними граматичними правилами, лексикою та синтаксисом. З іншого боку, дискурс – це жива комунікація, інтерактивне когнітивно-мовленнєве явище з усіма притаманними йому аспектами спілкування [3: 336].

Цікавою є думка О. Т. Ішмуратова, який розглядає дискурс як специфічний тип тексту, акцентуючи увагу на його комунікативній природі. Він визначає дискурс як текст, що відображає процес міркувань, тобто фіксує послідовність думок. У свою чергу, комунікативний дискурс – це текст, у якому присутні взаємозалежні висловлювання декількох суб'єктів. Варто підкреслити,

що дискурс, який часто ототожнюють із мовою або текстом, насправді є мовою, інтегрованою в соціальний контекст. З цієї причини поняття «дискурс» рідко застосовується до давніх текстів, оскільки їхній зв'язок із реальним життям не є безпосереднім [22: 252].

Т. ван Дейк наголошував, що дискурс є «ключовим компонентом соціокультурної взаємодії». Він трактує дискурс у двох аспектах: широкому та вузькому. У широкому значенні дискурс описується як складний комунікативний акт, що відбувається між мовцем та слухачем (або спостерігачем) у певному контексті, включаючи просторові, часові та інші параметри. Такий акт може включати як вербальні, так і невербальні елементи, наприклад, розмова з другом або читання газети. У вузькому сенсі дискурс розглядається як текст або розмова, з акцентом на вербальну частину комунікації. В цьому контексті дискурс стосується мовленнєвого чи письмового результату комунікативного акту, який інтерпретується його отримувачами [65].

Більш того, ван Дейк розглядає художній дискурс як комунікативний акт, метою якого є вплив на внутрішній світ читача. Автор, через свій твір, намагається впливати на цінності, вірування, переконання та життєві прагнення читача. Такий вплив робить художній дискурс не лише естетичним явищем, а й інструментом трансформації, здатним змінювати свідомість читача. Таким чином, художній дискурс стає засобом, через який автор формує ставлення читача до певних суспільних чи моральних питань, а також розширює його світогляд.

Такий підхід до художнього дискурсу підкреслює його силу як не лише мистецького, але й соціально-психологічного інструмента. Завдяки цьому, твори літератури стають потужним засобом впливу на особистість, сприяючи переосмисленню життєвих поглядів і моральних орієнтирів читача

А от О. Семенюк визначає художній дискурс як результат взаємодії мовленнєвих та мисленнєвих дій учасників комунікації, де автор (адресант) представляє свою картину світу через текст, а реципієнт (читач) інтерпретує її

на основі власного розуміння мови і досвіду. Метою такого дискурсу є вплив на знання, переконання та систему цінностей читача, підкреслюючи важливість взаємодії між письменником, художнім текстом і читачем. Це свідчить про те, що художній дискурс – це не просто передача інформації, а активний процес взаємодії між текстом і свідомістю читача [41: 7].

Як зазначає Н. Кондратенко, художній текст функціонує в межах комунікативного простору, відображаючи загальну комунікативну діяльність людини. Текст стає носієм важливих характеристик людського існування в культурному середовищі, оскільки через нього передаються цінності, норми та світогляд епохи. Таким чином, художній дискурс не лише передає ідеї автора, але й вписує їх у культурний контекст, стаючи відображенням соціальних процесів та взаємодії індивідів у суспільстві [25: 47].

На думку Гуо Х., художній дискурс втілюється у тексті, створюючи світ, наповнений змістом, почуттями та експресією. Однією з ключових характеристик цього дискурсу є цілісність сприйняття створеного світу читачем. Він не обмежується лише фоном чи основою тексту, а виражає стиль мислення та мовлення автора, який розкривається через персонажів твору [15: 483].

Таким чином, художній дискурс є складною багатошаровою комунікативною системою, яка поєднує мовленнєві, когнітивні та соціокультурні аспекти, формуючи особливий світ твору. Він охоплює як реальність, так і уявний світ, що виникає внаслідок актуалізації суб'єктивних психоемоційних процесів. Крім того, художній дискурс не лише відображає стиль мислення та мовлення автора, але й активно впливає на внутрішній духовний простір читача, зокрема на його цінності, переконання та вірування. Проте потенційні відмінності у світогляді автора та читача, особливо якщо вони розділені в часі, можуть ускладнювати процес спільного конструювання смислів через можливість множинних читацьких інтерпретацій. Читач стає активним учасником дискурсу, а художній дискурс виступає інструментом як

естетичного, так і духовного впливу, забезпечуючи глибокий взаємозв'язок між автором, текстом і реципієнтом.

Щоб визначити специфіку художнього дискурсу необхідно розглянути його когнітивний та комунікативний аспекти та їх зв'язок із соціокультурним контекстом. Саме ці аспекти відіграють ключову роль у формуванні характеристик художнього дискурсу. Когнітивний аспект відображає процес мислення та інтерпретації світу автором і читачем, тоді як комунікативний аспект забезпечує взаємодію між ними, передаючи смисли через текст.

Специфіка художнього дискурсу полягає в тому, що взаємодія між автором (адресантом) і читачем (адресатом) відбувається без наявності реальних комунікативних чинників. Читач сприймає дискурсивну діяльність письменника через художній текст, який виступає посередником між ними і є одним із ключових елементів акту художньої комунікації. Це дозволяє читачеві інтерпретувати та осмислювати зміст тексту на власний розсуд, незважаючи на часову або просторову віддаленість від автора.

У когнітивному аспекті художнього дискурсу ключову роль відіграє концепція «образу автора». За визначенням В. Виноградова, цей образ є не просто сукупністю окремих елементів, але концентрованим вираженням сутності літературного твору [8]. «Образ автора» об'єднує всі мовленнєві структури персонажів у творі та взаємозв'язки між ними, що формуються через посередництво оповідача або оповідачів. Важливим аспектом є те, що Виноградов акцентує увагу на ставленні письменника до мови своєї епохи, до її можливостей, способів інтерпретації та поетичного втілення. Таким чином, авторська індивідуальність виявляється не лише через сюжет або характери персонажів, але й через мовленнєві засоби, що він використовує, і ставлення до літературних традицій свого часу. Для більш глибокого розуміння «образу автора» Виноградов пропонує аналізувати твори різних авторів однієї епохи або різні роботи одного письменника, що дозволяє виявити динаміку і розвиток цього образу у різних контекстах.

Сучасні дослідники також підходять до поняття «образу автора» з погляду ментального простору письменника, де народжуються всі ідеї та концепції, які згодом втілюються в художньому тексті. Цей ментальний простір є місцем зародження авторської думки і рефлексії, що в підсумку формує специфічний світ твору. Тут важливо розуміти, що процес створення художнього дискурсу – це не просто технічний акт написання тексту, а складний когнітивний процес, який включає в себе особисті, культурні, соціальні та ситуативні чинники.

У зв'язку з цим, вивчення мови художнього дискурсу не може відбуватися окремо від його природного середовища. Мова повинна розглядатися в контексті тих культурних, соціальних і особистісних умов, у яких вона функціонує. Літературний твір є продуктом взаємодії автора зі своїм оточенням і реальністю, і саме це середовище визначає, якими мовними засобами автор буде користуватися для передачі своїх думок. Мова в художньому тексті не є статичною або ізольованою системою, вона постійно взаємодіє з соціокультурним середовищем, у якому формується.

Картина світу письменника, як когнітивна формація, відображає як особистий досвід, так і більш глобальний культурний контекст. З одного боку, ця картина світу представляє собою структуроване знання про навколишню дійсність, яке містить результати рефлексії як зовнішнього, так і внутрішнього світу людини. З іншого боку, вона може бути реалізована у вербальних формах через текст, що дозволяє автору передавати свій унікальний погляд на світ читачеві.

Художня картина світу є результатом особливого сприйняття реальності, що має кілька ключових характеристик. По-перше, вона антропологічна і суб'єктивна, оскільки відображає ставлення автора до навколишнього світу. По-друге, її основою є філософські ідеї, навіть якщо автор не усвідомлює цього повною мірою, тому ці ідеї можуть бути виражені приховано і не однозначні для читача. Третя ознака полягає в тому, що художня картина світу

створюється у творах конкретних авторів і постійно відтворюється читачами у процесі сприйняття.

Крім того, художня картина світу завжди надає ціннісне, естетичне та етичне осмислення дійсності, а універсальне поєднується з одиничним через естетичні категорії (прекрасне, трагічне, комічне тощо), де всезагальне усвідомлюється через конкретне. Важливу роль у формуванні художньої картини світу відіграють соціальні та національно-культурні чинники, що надають їй своєрідності. Також їй притаманні історичність, спадковість і динамізм, що означає еволюцію в конкретних історичних умовах із урахуванням попереднього досвіду.

О. Селіванова визначає ще один важливий елемент художнього дискурсу — це конденсація авторського задуму, або, іншими словами, глибинний смисл твору. Це свідчить про те, що когнітивний аспект художнього дискурсу тісно пов'язаний із його культурно-соціальним аспектом. Також можна легко простежити зв'язок між когнітивним і комунікативним аспектами, який, зокрема, підтверджується регулятивним потенціалом картини світу [40: 800] . Хоча Селіванова стверджує, що «комунікативною сферою реалізації регулятивної картини світу є реклама і політика, які здійснюють масовий інформаційний вплив на аудиторію» , на думку Фролової І.Є. комунікативна сфера є набагато ширшою [49: 152] . Таким чином в художньому дискурсі авторська картина світу є сукупністю концептів і текстом як їхнім середовищем, і виконує регулятивну функцію. Аргументувати це можна тим, що регулятивна функція є ключовою в дискурсивній діяльності, оскільки вона поєднує дві базові функції мови — когнітивну та комунікативну.

Отже, можна зробити висновок, що художній дискурс є багатогранною і складною комунікативною системою, яка функціонує в контексті певної культурної, соціальної та історичної епохи. Він поєднує в собі когнітивний і комунікативний аспекти, які взаємодіють між собою та з культурно-соціальними факторами, що впливають на формування і сприйняття тексту. Основним елементом когнітивного аспекту виступає «образ автора», що можна

назвати також ментальним уявленням письменника, яке відображає його індивідуальне сприйняття світу, зокрема, культурного і лінгвістичного середовища його часу. Цей «образ» втілюється у тексті через мовні засоби, образи та концепти, що передають авторський світогляд і бачення світу.

Значущість художнього дискурсу полягає в тому, що він інтегрує індивідуальний авторський досвід із загальними культурними цінностями, соціальними нормами та лінгвокультурним знанням певної епохи. Таким чином, специфіка художнього дискурсу полягає в його здатності об'єднувати індивідуальні і загальнокультурні компоненти, створюючи багаторівневу взаємодію між автором і читачем. Ця взаємодія дозволяє тексту не лише відображати реальність, але й активно впливати на формування свідомості читача, сприяючи його емоційному і світоглядному розвитку.

Висновок до розділу 1

Дослідивши поняття мовного образу, художнього образу та специфіку художнього дискурсу, ми прийшли до висновку, що всі ці поняття тісно пов'язані між собою і мають велике значення для розуміння мовної та літературної комунікації.

1. Мовний образ є важливим елементом мовної картини світу, який відображає не лише інформаційні, але й емоційні та культурні аспекти реальності. Мовний образ, як виявлено в ході дослідження, є ключовим елементом мовної картини світу, що відображає взаємодію мови з когнітивними та культурними процесами. Він виконує роль не лише інформативного засобу, але й інструменту для передачі емоцій, концепцій та уявлень про реальність. Поняття мовного образу охоплює широкий спектр явищ: від відображення об'єктивної реальності до вираження індивідуальних світоглядних та емоційних характеристик мовця. У мовознавстві цей образ розглядається як сукупність уявлень про дійсність, які закладені в значеннях мовних знаків, що тісно переплітається з поняттям концепту. Мовний образ є

важливим для формування національної мовної картини світу, оскільки він відображає менталітет, культурні традиції та історичний досвід народу.

2. Художній образ виявляється більш складною категорією, яка поєднує елементи мистецтва і мови. Художній образ, на відміну від мовного, відіграє не лише інформативну, але й естетичну роль, оскільки він здатний передавати глибокі емоції та концептуальні ідеї, що відображають сутність художнього твору. Художній образ стає засобом, через який автор передає свої емоції, ідеї та естетичне бачення світу, створюючи нову, перетворену реальність. Особливо важливою є його роль у літературних творах, де він служить засобом передачі концептуального змісту та естетичних нюансів через мову. У процесі перекладу передача художнього образу вимагає збереження не лише змісту, але й естетичної цілісності та емоційної насиченості, що є однією з основних складностей перекладознавства.

3. А специфіка художнього дискурсу, як ми дослідили, полягає в його здатності поєднувати когнітивні та комунікативні аспекти мови. Художній дискурс є засобом передачі думок, ідей і цінностей автора читачеві, формуючи багатогранну взаємодію між ними. Дискурс виконує не лише функцію інформаційного обміну, але й активно впливає на свідомість і світогляд читача через художні образи та концепти. Особливістю художнього дискурсу є те, що взаємодія між автором і читачем відбувається через текст, який стає посередником цієї комунікації. Читач активно інтерпретує текст, залежно від власного досвіду та культурного контексту, що може призвести до множинних трактувань твору. Крім того, художній дискурс забезпечує глибокий вплив на читача, стимулюючи його до роздумів, емоційної реакції та формування нових уявлень про світ.

Таким чином, аналізовані поняття мовного та художнього образів, а також художнього дискурсу свідчать про їхню важливу роль у формуванні комунікативного простору.

РОЗДІЛ 2. ЛЕКСИКО-СЕМАНТИЧНІ ТА СТИЛІСТИЧНІ ЗАСОБИ ТВОРЕННЯ ЖІНОЧИХ ОБРАЗІВ

2.1 Система жіночих образів у романі Айн Ренд «Джерело»

В романі Айн Ренд «Джерело» основна увага зосереджена на викликах у світі архітектури 20-го століття та особистісних викликах головних персонажів, проте жіночі образи в ньому грають важливу роль. Хоча жіночі персонажі у творі не є численними, кожен з них ретельно опрацьований авторкою, яка приділяє особливу увагу деталям їхнього зовнішнього вигляду, характеру та жестам. Основними жіночими персонажами роману є Домінік Франкон та Кетрін Хеллер, між якими розривається Пітер Кітлінг. Також не менш важливим персонажем є матір Пітера Кітлінга, опису якої авторка приділяє особливу увагу. Крім того, є другорядні персонажі, або клієнти архітектурної компанії, яким Айн Ренд також надає детальний яскравий опис образу. Авторка приділила особливу увагу опису деталей одягу, характеру та жестів кожного жіночого персонажа, навіть другорядного.

Важливо також зазначити, що авторка створила та описала персонажів враховуючи не тільки свої особисті погляди на людські якості та життя жінок, а й з урахуванням розкриття персонажів з розвитком сюжету. Жіночі персонажі жінки зберігають одну стійку позицію протягом роману, їх характери та життєві погляди не змінюються, залишаються стабільними протягом сюжету. Сильніші героїні показані як індивідуалістки, які виділяються з натовпу. Натомість менш сильні персонажі показані такими, що підкоряються традиціям, загальним переконанням, такими, що не протистоять стану речей.

Місіс Луїзу Кітлінг авторка розкриває як жертвовного та маніпулятивного персонажа в одній особі. Її зображення як самотньої матері, яка всю свою енергію та ресурси спрямувала на виховання та кар'єрне направлення свого сина Пітера, відображає традиційне уявлення про материнське самопожертву.

Водночас, її методи виховання порушують питання про межу між здоровою підтримкою та контролюючою поведінкою.

Вона вкладає усе життя в свого сина та покладає на нього великі надії, її ціллю є зробити його успішним за будь-яку ціну. Вона обирає для Пітера кар'єру в архітектурі, оскільки вважає це напрямок більш обіцяючим та стабільним, ніж непередбачуване образотворче мистецтво, яке може призвести до фінансової невизначеності. Її рішення відображають не тільки бажання захисту, а й глибоку потребу контролювати долю сина, забезпечуючи йому засоби для «правильного» майбутнього. Луїза водночас бажає забезпечити дитині краще майбутнє, але й ненавмисно нав'язує власні страхи та амбіції.

Кетрін, дівчину Пітера, Луїза розглядає як потенційну загрозу, яка може відволікти Пітера від його шляху та зруйнувати кар'єру. Це відношення вказує на її стратегічний підхід до життя. Її характер показує нам складність людських мотивацій та про тонку грань між турботою та контролем.

Кетрін Гелсі в романі є персонажем, який відображає традиційні уявлення про закохану молоду жінку, проте її образ містить в собі більш глибокі шари. Кетрін живе в умовах психологічного тиску від свого авторитетного дядька, впливового письменника, який формує її світогляд, а також через незрозумілість у стосунках з Пітером. Її відданість Пітеру Кітінгу та мрія про спільне життя з ним стають центральними в її житті, але це, як і її низька самооцінка, також обмежує її розвиток як самостійної особистості. Це ще більше загострюється коли вона стикається з реальністю Пітерової зради.

Кетрін прагне до простого і щасливого життя, разом з нареченим, та не прагне більшого. Дівчина не просто слідує стереотипам, але й відіграє роль дзеркала для соціальних норм і цінностей, які часто нав'язують жінкам обмежену роль у відносинах та суспільстві.

Домінік Франкон — це складний персонаж, який відображає ключову філософську тему роману: боротьбу між незалежністю та впливом суспільства. Її внутрішній конфлікт полягає в тому, що, будучи сильною, незалежною жінкою, вона водночас не вірить у можливість існування ідеального світу для

таких людей, як вона та Рорк. Домінік прагне абсолютної свободи і уникає будь-якого зовнішнього контролю, але в той же час розуміє, що суспільство завжди намагається підкорити тих, хто виходить за його межі. Вона виступає як виразний і впевнений у собі персонаж, який категорично відрізняється від інших жіночих персонажів. Вона є прикладом сильної, незалежної жінки, яка керується раціональністю та індивідуалізмом, виступаючи проти сентиментальності та емоційної вразливості, на відміну від інших жіночих персонажів роману.

Розвиток характеру Домінік проходить через постійну боротьбу між її початковою зневагою до світу і необхідністю прийняти, що боротьба за творчість і індивідуалізм варта ризику. Її стосунки з Рорком стають вирішальними у цьому процесі: Рорк змушує її відкритися емоційно, демонструючи, що справжня сила полягає не лише в інтелектуальній автономії, але й у здатності бути вразливою. У фіналі вона переходить від саморуйнування до прийняття своєї ролі, як союзниці Рорка в його боротьбі за творчий потенціал.

Героїня не тільки спадкоємиця впливової компанії «Франкон і Гейер», але й володіє значною авторитетністю, що робить її впливовою особистістю в суспільстві. Її слова та думки мають вагу, тому навіть не підлягають сумніву. На відміну від Кетрін, яка здається пасивною та підкоряється впливу інших, Домінік намагається уникати будь-якої зовнішньої влади чи контролю, остерігаючись втрати своєї незалежності та свободи.

Оскільки Домінік дуже холодна особистість, то не має здатності відчувати емоції, тому, хоч вона і хотіла, але не могла ні з ким зблизитися. І лише Говард Рорк зміг знайти до неї підхід. Він такий самий холодний як і вона, тому гарно розумів що змусить в ній прокинутись емоціям та почуттям. Цей персонаж руйнує стереотипи про жінок у літературі, демонструючи, що сильна жінка може бути не тільки незалежною і успішною, але й здатною на глибокі, хоча й контрольовані, емоційні взаємодії.

Отже, розглянувши персонажів Кетрін і Домінік, можна побачити виразний контраст, який символізує протистояння двох полярних жіночих архетипів. Домінік Франкон втілює силу, незалежність і раціональність, в той час як Кетрін Хеллер є втіленням слабкості, підпорядкованості та емоційної залежності.

Домінік постає як сильна, самодостатня жінка, яка намагається тримати контроль над своїм життям, прагнучи уникати зовнішнього впливу. Вона керується раціональністю та намагається дистанціюватися від сентиментальності, оскільки емоції для неї є ознакою слабкості. Її індивідуалізм і прагнення до внутрішньої досконалості знаходять відображення в її симпатії до Говарда Рорка, який також відстоює боротьбу з суспільством.

На противагу цьому, Кетрін прагне до традиційної стабільності та прийняття соціальних норм. Вона дозволяє іншим визначати її життєвий шлях, стаючи пасивною фігурою, яка прагне бути коханою та визнаною. Її залежність від інших людей формує основу її особистості, роблячи її вразливою до впливів.

Цікавим є також контраст у ставленні до любові. Для Домінік любов — це складний, суперечливий процес, більше ідеологічний, ніж емоційний, як у її стосунках із Рорком. Натомість для Кетрін любов — це джерело безпеки та емоційного захисту, що призводить до її залежності від оточуючих.

У той час як Домінік символізує індивідуалізм, внутрішню свободу та силу жінки в філософському контексті Айн Ренд, Кетрін представляє шлях підпорядкування суспільству і втрату власної ідентичності через конформізм.

Імена персонажів у літературі часто несуть в собі символічний зміст, відображаючи характеристики, долю або роль персонажа в творі, тож можна припустити, що вибір імен для персонажів у романі не випадковий, і він відіграє значну роль у побудові характеристик персонажів і надає глибший вимір їхнім особистостям і ролям у сюжеті, підкреслює та соціальну роль та характер героїнь. Ім'я Домінік, яке в перекладі з латини може означати «пані», «господиня» або «господарка», ідеально підходить до її сильного, владного і

незалежного характеру. Це ім'я не тільки підкреслює її аристократичне походження та високий соціальний статус, але й відображає її особистісні якості. Її ім'я також може асоціюватися з домінуванням, що вказує на її здатність впливати на інших та контролювати ситуації в своєму оточенні. На відміну від Домінік, Кетрін, чиє ім'я має грецьке коріння і означає «чиста» або «невинна», символізує більш традиційні якості. Це ім'я відображає її простоту, наївність та пасивність, що контрастує з особистістю Домінік. Ім'я Кетрін підкреслює її її бажання знайти просте щастя та любов. Кетрін, як правило, є більш пасивною та схильною до впливу ззовні, що відповідає її імені, яке носить в собі конотації чистоти і покірності. Авторка використовує імена для додаткового підкреслення відмінностей між ними, що дозволяє читачу з самого початку вловлювати контраст між двома різними представницями жіночності.

Отже, підсумовуючи, образи Домінік Франкон і Кетрін Хеллер відіграють важливу роль у розумінні ключових ідей роману «Джерело», оскільки вони втілюють різні аспекти філософії Айн Ренд, особливо її концепцію індивідуалізму. Через цих двох персонажів авторка показує дві протилежні життєві позиції, які відображають боротьбу за свободу особистості, незалежність і самореалізацію. Домінік втілює ідею, що справжня сила людини полягає в її здатності бути незалежною від суспільства і його впливів. Її боротьба за власну автономію відображає головну тему твору — протистояння творчої, незалежної особистості тиску колективної маси, що прагне її підкорити.

На противагу Домінік, Кетрін є прикладом того, як підпорядкування суспільним нормам і впливам може призвести до втрати власної ідентичності. Її пасивність і залежність від інших ілюструють небезпеку конформізму, який, за філософією Ренд, руйнує індивідуальність і пригнічує людський дух.

Такий контраст підкреслює загальну ідею роману: лише ті, хто залишаються вірними собі і своїм принципам, здатні досягти справжньої самореалізації. Обидві героїні підтримують філософське питання твору — що

означає бути індивідуально вільною людиною і якою є ціна за незалежність у світі, де домінують конформізм і колективізм.

Таким чином, жіночі персонажі у романі відіграють ключову роль та відтворюють широкий спектр характерів та мотивацій, дозволяють нам також прослідкувати вплив суспільства на жінок того століття. Кожен із цих персонажів додає до роману глибину відображаючи те, як індивідуальні життя формуються та трансформуються під впливом особистих і суспільних сил.

2.2 Лексико-семантичні засоби творення жіночих образів у романі Айн Ренд «Джерело»

У романі Айн Ренд «Джерело» лексико-семантичні засоби відіграють ключову роль у створенні складних і багатогранних жіночих образів, допомагаючи авторці глибше розкрити характери своїх персонажів читачу. Одним із таких важливих засобів є синонімія. У лінгвістиці терміни «синонімія» та «синонім» використовуються для позначення слів, які мають спільне лексичне значення, але відрізняються відтінками значення, експресивно-смісловим забарвленням, сферою використання або способами поєднання з іншими словами.

У «Джерелі» Ренд застосовує синонімію для передачі тонких емоційних нюансів і для підсилення виразності описів своїх героїнь. Завдяки використанню синонімів авторка передає різні аспекти особистості, акцентуючи на певних рисах характеру або емоційних станах, що робить образи героїнь багатовимірними. Кожен синонім, хоч і зберігає спільне значення з іншими словами свого ряду, водночас має свій унікальний відтінок, що дозволяє авторці грати з мовою, створюючи більш насичену і детальну картину внутрішнього світу персонажів.

Одним із прикладів такої техніки можна вважати речення (63) “*Her hair fell diagonally across her forehead in a flat wave and lay on her shoulders in straight lines; it was thick and smooth, like a bathing cap of light polished metal*” (TF, 117).

Тут використано синонімію для поглиблення і деталізації фізичного опису волосся персонажа. Такі слова як *"thick"* і *"smooth"* мають схоже лексичне значення, спрямоване на підкреслення позитивних якостей волосся, але вони акцентують різні аспекти — густоту та гладкість. Синонімія дозволяє читачу уявити волосся як щось матеріальне, майже відчутне. Цей опис стосується Домінік Франкон, і він допомагає сформувати в читача відчуття матеріальності та досконалості її зовнішнього вигляду.

Схожий прийом Ренд використовує і для опису фізичного стану Домінік. Наприклад, у реченні (96) *"She walked on long after she was exhausted, she drove herself forward against the weariness of her muscles"* (TF, 175)

Слова *"exhausted"* і *"weariness"* описують різні аспекти виснаження, такі загальну втому та м'язове виснаження. Використавши їх в комбінації, Ренд поглиблює розуміння стану героїні, роблячи його більш відчутним для читача.

Ще один приклад демонструє, як синонімія допомагає створити складні образи в описах зовнішнього вигляду Кетрін. У реченні (58) *"The abnormal fragility of her normal appearance made her look exhausted with privation in these surroundings; the neighbors felt certain that she had TB"* (TF, 117)

Слова *"fragility"* і *"privation"* є синонімічними та підсилюють один одного. *"Fragility"* підкреслює крихкість зовнішності, тоді як *"privation"* вказує на виснаження через життєві труднощі, які залишили слід на її вигляді.

Антонімія є ключовим засобом для вираження контрасту, тобто виразного протиставлення, яке досягається через порівняння та виявлення протилежних ознак. Авторка приділяє особливу увагу використанню антонімів, що дозволяє їй підкреслити складність і багатогранність своїх персонажів і ситуацій. Мовні контрасти, створені за допомогою антонімів, дозволяють всебічно схарактеризувати об'єкт, розкриваючи його з протилежних точок зору. Антоніми дозволяють відображати подвійність і нерідко суперечливість явищ дійсності, позначаючи протилежні, але співвідносні поняття. Це не лише допомагає об'єднати протилежності, але й ефективно передає суперечливу природу людських думок, почуттів і переживань. Завдяки антонімії авторка має

можливість показати складність і багатогранність реальності, підкреслюючи, як різні аспекти можуть взаємодіяти і співіснувати, формуючи єдиний образ або ідею. Такий підхід дозволяє передати глибину і суперечливість людського існування, роблячи літературний текст більш насиченим та емоційно виразним [70: 95].

Яскравим прикладом використання антонімів у романі є речення (95) "*Dominique Francon was slender, with pale gold hair, wearing a plain gray suit; her appearance was elegantly severe*" (TF, 174).

У цьому випадку антоніми "*elegantly*" (елегантно) і "*severe*" (суворо) служать для підкреслення контрасту в характеристиці її зовнішності. Ці два слова відображають протилежні поняття: елегантність асоціюється з витонченістю та красою, а суворість — з жорсткістю та стриманістю. Використання таких антонімів створює парадоксальний ефект, який підкреслює складність образу Домінік Франкон.

Такий самий підхід до використання антонімів також можна побачити у реченні (67) "*She stood clutching a large, old, shapeless handbag with both hands. She was resolute and uncertain at the same time.*" (TF, 124).

Тут антоніми "*resolute*" (рішуча) і "*uncertain*" (невпевнена) передають суперечливі емоційні стани героїні, а саме впевненість і одночасно сумніви щодо власних дій. На нашу думку, авторка таким чином створює образ внутрішньо суперечливої особистості, що додає персонажу багатомірності та психологічної глибини.

Ще один приклад використання антонімів можна знайти у реченні опису Кетрін (64) "*She seemed too fragile to exist and too strong to give in*" (TF, 221).

Слова "*fragile*" (крихка) та "*strong*" (сильна) відображають контраст між зовнішньою слабкістю та внутрішньою стійкістю персонажа. Такий опис підкреслює одночасну вразливість і незламність героїні, створюючи враження внутрішньої боротьби між слабкістю і силою.

Також незвичний підхід до контрасту між фізичним і духовним виміром зображено у реченні (57) "*Well, your body moves—but that's all. The other, the*

thing inside you, your—oh, don't misunderstand me, I'm not talking religion, but there's no other word for it, so I'll say: your soul—your soul doesn't exist." (TF, 114).

Тут антоніми "body" — 'тіло' і "soul" — 'душа' підкреслюють протиставлення між фізичним існуванням і відсутністю духовного життя. Це протиставлення підкреслює ідею, що фізичне існування без духовного чи морального змісту є порожнім.

Фразеологізми є також важливим засобом надання тексту образності та експресії, тому їх часто використовують у художніх творах. Вони мають виразне емоційне забарвлення і служать інструментом для передачі емоційності лексики. Фразеологізми можуть бути частково або повністю переносними у своєму значенні, тому завдяки ним автор може створювати яскраві та метафоричні образи. Деякі окремі компоненти фразеологізмів не завжди дослівно відповідають контексту, але їх використання збагачує текст і робить його більш виразним та емоційно насиченим.

Так в реченні (27) "*She moved slowly, like a woman on her first night, as if she had no right to be here, and it was an almost sacred shame to accept a reality she could not have earned*" (TF, 546) використано фразеологізм "*like a woman on her first night*", що асоціюється з першим сексуальним досвідом. Проте, контекст показує, що це у героїні вперше, підкреслюючи новизну ситуації в цьому випадку. Авторка створює глибоке емоційне напруження та акцентує на відчутті невпевненості й вразливості, яке вона переживає, відчуваючи себе незаслуженою в реальності, яка здається їй майже святковою.

Ще одним прикладом художньої майстерності авторки є уривок (6) "*Her face, her pale gold hair, her suit seemed to have no color, but only a hint, just on the verge of the reality of color, making the full reality seem vulgar*" (TF, 97).

Цей образ передає відчуття тендітної краси, яка лише натякає на свою присутність, є лише тінню. Авторка через делікатність кольорів підкреслює естетичну відмінність між тонкою красою та грубою насиченістю реальності, яку авторка називає вульгарною.

Полісемія так само відіграє важливу роль у мові, як і інші лексико-семантичні засоби, особливо в художній літературі, де вона активно використовується для надання тексту виразності та збагачення його словникового складу. Полісемія, або багатозначність, означає наявність у слова декількох значень, які пов'язані між собою певними семантичними зв'язками. Багатозначність виникає, коли слово, спочатку призначене для позначення конкретного явища чи предмета, починає використовуватися для опису інших явищ або предметів, схожих за деякими ознаками чи властивостями. Це явище дозволяє авторам використовувати одне й те саме слово в різних контекстах, надаючи тексту більшої глибини та можливостей для інтерпретації, а також збагачуючи мову новими смисловими відтінками.

У романі «Джерело» Айн Ренд полісемія активно використовується для передачі складних емоційних або фізичних станів персонажів. Наприклад, у реченні (82) *"She was conscious of her summer dresses, she felt her knees, her thighs encountering the faint resistance of cloth when she moved, and it made her conscious not of the cloth, but of her knees and thighs"* (TF, 175).

Слово *"conscious"* в цьому випадку показує багатозначність. З одного боку, воно означає усвідомлення, коли персонаж помічає свої літні сукні, а з іншого — це слово передає фізичне відчуття її тіла через контакт з матеріалом одягу.

Полісемія в цьому уривку не лише збагачує опис, а й підкреслює багатогранність внутрішніх відчуттів, а слово *"conscious"* одночасно передає і усвідомлення зовнішнього світу, і сприйняття свого тіла. Такий прийом дозволяє використовувати слова з кількома значеннями для створення тексту, що стимулює глибшу емоційну та інтелектуальну реакцію читача, а також автор може закласти подвійні сенси в тексті.

Отже, можна зробити висновок що у романі Айн Ренд «Джерело» синонімія, антонімія, полісемія та фразеологізми відіграють ключову роль у формуванні багатогранних образів, створенні контрастів і наданні тексту глибини та виразності. Синонімія дозволяє авторці передати тонкі відтінки

значень, збагачуючи мовну палітру твору і підкреслюючи різні аспекти характерів персонажів. Антонімія, у свою чергу, служить засобом підкреслення контрастів і протиріч, які часто відображають внутрішню боротьбу героїв або протиставлення між зовнішнім і внутрішнім світом. Полісемія додає тексту багатозначності, дозволяючи одному слову виявляти різні смисли в залежності від контексту, що створює додаткові рівні інтерпретації і глибини. Фразеологізми надають тексту образності та експресії, роблячи його більш емоційно насиченим і виразним, а також дозволяють точніше передати культурні та соціальні контексти.

2.3 Стилiстичнi засоби творення жiночих образiв у романi Айн Ренд «Джерело»

Стилiстичнi засоби є потужним iнструментом для збагачення художнього образу, роблячи його бiльш насиченим, виразним i багатогранним. У лiтературних творах цi засоби вiдiграють важливу роль, адже вони дозволяють автору передати складнi почуття, глибокi емоцiї та створити живий, яскравий образ, який легко сприймається i запам'ятовується читачами. Використання тропiв, таких як метафори, епiтети, порiвняння та iншi, надає тексту особливої виразностi та емоцiйного забарвлення мовлення. Цi елементи не лише допомагають краще уявити зовнiшнi риси персонажiв, iхнiй внутрiшнiй свiт, але й сприяють створенню емоцiйного зв'язку мiж читачем та твором. Завдяки цьому лiтературний твiр набуває особливого звучання, а його змiст глибше проникає у свiдомiсть, залишаючи незабутнє враження. Першим iз основних лексико-семантичних засобiв, що використовується для збагачення художнього образу, є метафора.

Метафора – це стилiстичний прийом, що полягає у прихованому порiвняннi двох рiзних явищ або об'єктiв на основi iхньої подiбностi за певною ознакою. Вона замiнює пряме значення слова переносним, створюючи новi смисловi вiдтiнки, що робить текст бiльш образним та емоцiйно насиченим.

Метафора дозволяє автору передати складні почуття та абстрактні ідеї через конкретні й зрозумілі образи, що сприяє глибшому розумінню та емоційному сприйняттю літературного твору. Основу метафори становить схожість другорядних ознак двох об'єктів (реального та вигаданого) за кольором, формою, розміром, особливостями руху, внутрішніми якостями, рисами характеру тощо, тому в сучасній мовознавчій літературі метафору називають прихованим порівнянням, яке здійснюється шляхом накладання імені однієї позначуваної реалії на іншу та виявляє певну важливу особливість останнього [4: 41].

У романі «Джерело» метафори відіграють ключову роль у розкритті центральних тем і характерів, додаючи твору не лише глибину, але й виразність, що підсилює емоційний вплив на читача.

Наприклад, у реченні опису матері Говарда Порка (3) "*The starched calico dress fitted her so tightly that it seemed as if the folds were squeezing the flesh out to her wrists and ankles*" (TF, 9) метафора "*folds were squeezing the flesh*" не просто описує складки сукні, а надає їм активну роль, ніби вони буквально стискають тіло. Це перетворює сукню на символ обмеження і тиску, що виносить фізичний дискомфорт на емоційний рівень, надаючи йому нових сенсів.

Яскравим прикладом метафоричності є речення-опис Домінік:

(65) "*She jerked her head, as if to shake off the subject; the straight mass of her hair stirred in a heavy ripple, like a wave through a half-liquid pool of mercury.*" (TF, 123)

Тут метафора "*a wave through a half-liquid pool of mercury*" перетворює звичайний опис руху волосся на витончений, образний вираз. Волосся порівнюється з рідиною, що коливається, порівнюється з хвилею на поверхні ртуті, що створює відчуття динамічності та плинності. Ртуть, відома своєю сріблястою і дзеркальною поверхнею, підсилює це враження, додаючи опису особливої делікатності.

Ще одним прикладом є речення (95) "*Dominique Francon was slender, with pale gold hair, wearing a plain gray suit; her appearance was elegantly severe*" (TF, 130).

Метафора "*elegantly severe*" поєднує в собі протилежні якості — елегантність і суворість у єдиний образ. Тут абстрактне поняття 'суворості' передається через призму елегантності, що допомагає автору створити складний образ персонажа. Метафора підкреслює, що зовнішність Домінік Франкон вирізняється стриманою, майже холодною, але водночас витонченою красою.

Ще один влучний приклад метафори — у фразі (44) "*She secretly suffered because of her fragility, constantly afraid that the slightest strain might shatter her completely*" (TF, 94).

Тут метафора "*the slightest strain might shatter her completely*" передає крихкість героїні через образ розбивання. Її вразливість описується не просто як фізична чи емоційна слабкість, а як щось настільки тендітне, що навіть найменший тиск може призвести до повного руйнування. Ця метафора створює яскравий образ тендітного скла чи порцеляни, яке може розлетітися на шматки від найменшого удару, підкреслюючи страх героїні перед життєвими викликами.

Окрім метафор, важливу роль у романі відіграють епітети. Вони не просто називають певні характеристики об'єктів чи явищ, але й підкреслюють їхні визначальні риси, додаючи тексту емоційної насиченості. Епітети збагачують семантичне поле твору новими смисловими та емоційними відтінками, допомагаючи читачеві глибше зануритися в атмосферу оповіді та краще зрозуміти внутрішній світ персонажів і сутність того, що описує автор.

Айн Ренд демонструє справжню майстерність у використанні епітетів для розкриття характерів та створення яскравих, незабутніх образів. Завдяки епітетам, вона не лише точно описує зовнішність персонажів чи деталі оточення, але й передає їхній внутрішній стан, емоційні переживання та світогляд. Через влучні й іноді несподівані епітети авторка допомагає читачеві

побачити, як зовнішні риси персонажа відображають його внутрішній світ, і як ці риси взаємодіють з навколишнім світом.

Як приклад використання епітетів у романі можна навести опис: (2) *"She looked at him with curiosity while trying to compose her face into an expression of sympathy, but managed only to look like it required great effort"* (TF, 8).

Епітет *"great effort"* підкреслює складність і напруженість спроби героїні виразити співчуття, дозволяючи читачеві відчути, наскільки неприродними або важкими є ці емоції для неї. Цей епітет додає опису емоційної глибини, показуючи, що справжні почуття героїні відрізняються від тих, які вона намагається продемонструвати.

Інший приклад — у реченні: (3) *"The starched calico dress fitted her so tightly that it seemed as if the folds were squeezing the flesh out to her wrists and ankles"* (TF, 9).

Епітет *"starched"* підкреслює жорсткість матеріалу сукні, додаючи відчуття дискомфорту і напруги. Він допомагає читачеві уявити ситуацію, де сукня не просто облягає тіло, а буквально стискає його, передає відчуття жорсткої та твердої накрохмаленої тканини, що робить образ більш виразним і дозволяє читачу уявити відчуття героїні, що є особливістю письма Айн Ренд.

Ще один яскравий приклад використання епітетів зустрічається в описі Кетрін (15) *"Her large, near-sighted gray eyes looked at Keating, and she smiled slowly, with bright lips, gently and enchantingly"* (TF, 42).

Епітети *"large, near-sighted gray eyes"* і *"bright lips"* підкреслюють фізичні риси персонажа, надаючи йому виразності та індивідуальності. Епітет *"large, near-sighted gray eyes"* не лише вказує на колір і розмір очей, але й додає деталь про короткозорість, таким чином ми, як читачі, можемо змалювати собі більш детальний образ героїні.

У реченні (41) *"Her hair was light-golden, and the suit seemed to have no color, as if it were merely a shadow drawn around her figure"* (TF, 92) епітет *"light-golden"* акцентує увагу на м'якому і теплому відтінку волосся героїні, що створює контраст із костюмом, який здається безбарвним, ніби тінь, окреслена

навколо її фігури. Такий контраст посилює враження про образ персонажа, роблячи її зовнішність водночас тендітною і загадковою.

Наступний приклад в реченні (9) "*He had found Catherine homely and dull, on that first meeting, with nothing to her credit but her lovely smile*" (TF, 42).

Епітети "*homely and dull*" та "*lovely smile*" створюють контрастний опис зовнішності і характеру персонажа. Вони формують враження, що Кетрін непоказна і нецікава, надаючи її образу негативної конотації і підкреслюючи відсутність особливих рис або привабливості при першому враженні. Це створює образ людини, яка не вирізняється зовні і не привертає уваги своїм виглядом. Однак епітет "*lovely smile*" різко контрастує з попередніми характеристиками, додаючи важливу позитивну деталь, яка робить Кетрін привабливою. Її усмішка стає тією рисою, яка виділяється на тлі її загальної непоказності, надаючи її образу тепла, чарівності і людяності. Такий контраст підкреслює багатогранність Кетрін і вказує на те, що її привабливість полягає не в зовнішності, а у внутрішніх якостях, що проявляються через щиру усмішку.

Ще одним важливим лексико-семантичним засобом, що використовується для створення глибших і виразніших образів, є порівняння. Порівняння полягає в поясненні або описі одного предмета, явища чи дії через зіставлення з іншим, подібним за певними характеристиками або ознаками. Цей прийом допомагає розкрити сутність об'єкта, роблячи його більш зрозумілим і наочним для читача. Порівняння часто використовуються для підкреслення контрастів або протиставлень між персонажами, їхніми переконаннями чи життєвими ситуаціями, що дозволяє краще зрозуміти їхню мотивацію, внутрішні конфлікти та взаємодію зі світом.

Порівняння також допомагають автору створювати яскраві й незабутні образи, надаючи тексту динаміки та образності.

Приклад можемо побачити у реченні (26) "*Her lips touched his, her lips soft and cold from the snow and clinging to his like snowflakes, for a second too long*" (TF, 69).

Авторка використовує порівняння "*clinging to his like snowflake*", де поцілунок порівнюється зі сніжинками. Це порівняння не тільки допомагає читачеві уявити момент, але й додає поетичності та емоційної насиченості, підкреслюючи тендітність і красу поцілунку. Оскільки сніжинки холодні, може з'явитися ефект контрасту між холодним образом сніжинки і теплом поцілунку, також сніжинки асоціюються з ніжністю, крихкістю і така порівняльна метафора підкреслює, що дотик губ був м'яким, ледь відчутним, як сніжинка, що падає й тане на шкірі.

Напступний приклад можна знайти в реченні з описом голосу Домінік (31) "*The sound of her clear voice was like a hand pressed soothingly against his hot forehead*" (TF, 86).

Тут авторка порівнює голос персонажа із заспокійливою рукою, використовуючи порівняння "*soothingly*". Це порівняння додає опису емоційної глибини, демонструючи, як голос персонажа має здатність заспокоювати та зцілювати іншу людину.

Ще один яскравий приклад порівняння зустрічається в реченні (54) "*A white spark of fire flashed like a cold metallic cross in the glass she held, as if it were a lens gathering the diffused radiance of her skin*" (TF, 96).

У цьому випадку авторка порівнює спалах у склянці з металевим хрестом, використовуючи порівняння "*flashed like a cold metallic cross*", що підсилює враження від сцени, додаючи їй напруги і символізму. Слова "*cold*" і "*metallic*" створюють відчуття чогось твердого, неемоційного, а металевий хрест асоціюється з відчуженістю, суворістю або навіть певною холодною рішучістю, що притаманна Домінік. Це може передавати внутрішній стан персонажа та атмосферу моменту.

Прикладом використання порівняння є також речення (65) "*She jerked her head, as if to shake off the subject; the straight mass of her hair stirred in a heavy ripple, like a wave through a half-liquid pool of mercury*" (TF, 123)

Порівняння "*like a wave through a half-liquid pool of mercury*" передає граціозність руху волосся. Це порівняння дозволяє читачеві відчути легкість і

плинність руху, що підкреслює витонченість сцени і додає опису динамічності. Сама по собі ртуть блищить і відбиває світло, тому порівняння з нею додає образу волосся сяйва та блиску, а хвиля від неї текуча і плавна. Це порівняння передає відчуття плавності та гармонії руху, ніби кожен жест Домінік має завершеність і контроль.

Таким чином, порівняння в романі не тільки створюють образність і насичують текст деталями, але й надають емоційної глибини, допомагаючи читачеві краще зрозуміти внутрішній світ персонажів та їхні взаємодії.

Ще одним засобом є гіпербола — це стилістичний прийом, який полягає в навмисному перебільшенні певної характеристики об'єкта або явища. Це перебільшення служить для того, щоб підкреслити значущість або інтенсивність тієї чи іншої риси, надаючи опису більшої експресивності та емоційної сили. Завдяки гіперболі, висловлювання може набувати як позитивного, так і негативного забарвлення, посилюючи враження від образу або події. Цей прийом дозволяє автору досягти драматичного або комічного ефекту, роблячи текст більш виразним і впливовим.

Прикладом можна вважати речення (44) "*She secretly suffered because of her fragility, constantly afraid that the slightest strain might shatter her completely*" (TF, 94).

Вираз "*the slightest strain might shatter her completely*" є прикладом гіперболи. Це перебільшення підкреслює надмірну вразливість героїні, створюючи враження, що вона настільки тендітна і емоційно нестабільна, що навіть найменша проблема може «зламати» її. Хоча в буквальному сенсі це неможливо, гіпербола використовується тут для того, щоб підкреслити інтенсивність її страху та вразливості, посилюючи емоційний вплив на читача.

Прийом оксиморону полягає у поєднанні двох протилежних понять, що семантично суперечать одне одному, створюючи несподіване і парадоксальне поєднання. Це надає об'єкту або явищу нових, непритаманних йому характеристик, підкреслюючи суперечливість і складність його природи. Завдяки оксюморону автор може підкреслити глибинні контрасти або

парадокси, що привертає увагу читача і змушує задуматися над значенням цих протиставлень.

Наприклад, у реченні (95) *"Dominique Francon was slender, with pale gold hair, wearing a plain gray suit; her appearance was elegantly severe"* (TF, 130)

В цьому прикладі оксюморон *"elegantly severe"* – “елегантно сувора”. Це поєднання двох протилежних характеристик — елегантності та суворості створює парадоксальний ефект, що підкреслює унікальність образу Домінік Франкон. Суворість, зазвичай асоційована з жорсткістю і відчуженістю, тут поєднується з елегантністю, яка додає витонченості та краси, і таким чином показує складну багатовимірність її характеру.

Отже, у романі авторка використовує різноманітні лексико-семантичні засоби, такі як метафори, епітети, порівняння та гіперболи — для створення багатограних і виразних образів, а також для глибшого розкриття тем і характерів. Кожен з цих стилістичних прийомів виконує важливу функцію в тексті. Метафори збагачують текст образністю, епітети додають деталізації і підкреслюють ключові риси героїв, порівняння дозволяють авторці створювати яскраві, візуально насичені сцени, гіперболи підсилюють експресивність і підкреслюють емоційні стани персонажів.

Висновок до розділу 2

Дослідивши систему жіночих образів у романі Айн Ренд «Джерело», можна зробити такі висновки:

1. Авторка майстерно створює складні та багатогранні жіночі персонажі, кожен із яких відображає певні філософські ідеї. Домінік Франкон виступає втіленням сильної, незалежної жінки, що прагне свободи та індивідуалізму. Вона відрізняється холодністю та відчуженістю, але поступово розвивається, стаючи більш емоційною завдяки взаємодії з Говардом Рорком. На противагу їй, Кетрін Хеллер символізує традиційну жіночу роль – вона залежна від оточуючих, емоційно вразлива і підкоряється соціальним нормам. Таким

чином, ці персонажі представляють дві полярні моделі жіночої поведінки, демонструючи боротьбу між індивідуалізмом і конформізмом.

2. Дослідження лексико-семантичних засобів у романі показує, що авторка активно використовує синонімію, антонімію, полісемію та фразеологізми для створення багатовимірних образів і підсилення контрастів між персонажами. Синонімія допомагає передати тонкі нюанси характеру та емоцій, роблячи образи більш глибокими і багатогранними. Антонімія, зі свого боку, підкреслює контрасти в характерах персонажів, особливо між Домінік і Кетрін, що дозволяє авторці передати внутрішні конфлікти і психологічну глибину персонажів. Полісемія і фразеологізми додають тексту багатозначності, збагачуючи опис емоційних і фізичних станів героїнь.

3. Досліджуючи стилістичні засоби у творенні жіночих образів, можна стверджувати, що Айн Ренд активно використовує метафори, епітети, порівняння та гіперболи для поглиблення характерів і створення яскравих сцен. Метафори надають тексту емоційної насиченості, підкреслюючи внутрішні конфлікти та естетичну привабливість героїнь. Епітети допомагають деталізувати зовнішній вигляд і підкреслюють ключові риси персонажів, такі як витонченість і стриманість Домінік чи простота і наївність Кетрін. Порівняння і гіперболи використовуються для створення візуальних і емоційних контрастів, що підсилює драматизм і виразність сцен.

Таким чином, використані лексико-семантичні та стилістичні засоби не лише роблять жіночі образи у романі глибшими і більш емоційно виразними, але й підкреслюють філософські ідеї Айн Ренд, зокрема концепцію індивідуалізму і боротьби за особисту свободу.

РОЗДІЛ 3. АНАЛІЗ ПЕРЕКЛАДАЦЬКИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ У РОМАНІ АЙН РЕНД «ДЖЕРЕЛО»

3.1 Застосування лексичних трансформацій при перекладі

В романі «Джерело» Айн Ренд можна відмітити використання специфічної лексики, яка використовується для опису жіночих образів, що може створити труднощі для точного перекладу. Так як тема роману зосереджена на індивідуалізмі і силі особистості, так і лексика, що використовується для опису жіночих персонажів, відображає як традиційні, так і новаторські уявлення авторки про роль жінки.

Використана лексика включає як метафоричні вирази, що підкреслюють силу та незалежність персонажів, так і деякі вирази чи терміни, що акцентують на соціальних та культурних обмеженнях, з якими зіштовхнули як персонажі роману, так і жінки того часу. Оскільки завдання перекладача полягає у збереженні того ж емоційного впливу, створенні правильних асоціацій у свідомості читача та переданні повного враження від оригіналу, то важливим для досягнення цього ефекту використання перекладацьких трансформацій, зокрема граматичних та лексичних.

Граматичні трансформації допомагають адаптувати структуру речень відповідно до норм української мови, що допомагає перекладачу зберігати змістовий і стилістичний баланс. Лексичні ж трансформації дозволяють передати специфічні особливості мови оригіналу, відображаючи культурні та соціальні контексти, важливі для правильного відтворення образів та ідей, закладених автором. У цьому розділі розглянемо саме лексичні трансформації.

За класифікацією В. Комісарова, трансформації умовно поділяються на три групи: лексичні, граматичні та лексично-граматичні. У цьому розділі ми розглянемо лексичні перекладацькі трансформації, які включають транскрипцію/транслітерацію, перекладацьке калькування, конкретизацію, генералізацію та модуляцію. [24: 54]

Наприклад, у романі «Джерело» імена та прізвища персонажів були перекладені за допомогою прийому транскрипції/транслітерації.

Прізвища "Symington" і "Snyte" стали 'Сімінгтон' і 'Снайт', "Dunlop" і "Francon" перекладено як 'Данлоп' і 'Франкона', а "Keating" — як 'Кітінг'. Ці приклади показують, як адаптація власних назв зберігає оригінальне звучання, що є важливим для стилістичної точності.

У тексті також активно використовувався прийом конкретизації, коли слово або термін із ширшою семантикою замінюється на більш вузьке за змістом.

Наприклад, речення (9) "*He had found Catherine homely and dull, on that first meeting, with nothing to her credit but her lovely smile, not a sufficient reason ever to see her again*" (TF, 42) — Вона видалася йому нудною домогоподаркою без жодної привабливої риси, окрім гарної усмішки, але цього недостатньою, аби йому захотілося побачити її знову.

Тут ідеться про враження, яке головний герой роману, Пітер Кітінг, отримав від жінки. Перекладач конкретизував слово "*homely*", переклавши його як 'домосподарка'. Це уточнення підсилює характеристику героїні, адже вона не лише залишається вдома, але й виконує домашні обов'язки, таким чином до її образу ми додаємо певну нудність і рутину, що і хотіла передати авторка.

Речення (46) "*She wore high-school garments and short socks in summer, displaying spindly legs with hard blue veins.*" (TF, 95) — Улітку вона вдягалася як старшокласниця і носила короткі шкарпетки, демонструючи худі ноги з набряклими синіми венами.

Ми використали конкретизацію фрази "*high-school garments*" і переклали як "вдягалася як старшокласниця". Опис її одягу як старшокласниці підсилює враження інфантильності, ностальгії за молодістю чи бажання залишитися молодою, а переклад додає уточнення та перефразовує, що краще передає образ персонажа та більш поширено в українській мові.

Ще один приклад — речення (22) "*With their plebeian wives who could not match their husbands' high social standing*" (TF, 65) — З їхніми плебейськими

дружинами, які не могли дорівнятися до високого соціального становища своїх чоловіків.

У цьому контексті ми обрали більш точний переклад фрази "*high social standing*" і переклали як “високе соціальне становище”, щоб акцентувати на соціальній нерівності. В оригіналі "*high social standing*" може мати ширше значення, включаючи загальний престиж або вплив, але конкретизація допомагає краще зрозуміти саме соціальний статус у цій ситуації.

Приклад із реченням (25) "*Katie, you're an impossible little fool and your hair smells so nice!*" (TF, 66) — Кеті, ти нестерпна маленька розтріпа, а волосся твоє пахне так гарно! — також демонструє використання конкретизації.

Словосполучення "*impossible little fool*" передано як “маленька розтріпа”. Оригінальний термін означає когось неухважного або хаотичного, але переклад підкреслює не лише поведінку, а й зовнішній вигляд героїні, що додає візуальний образ неохайності чи недбалості до її характеристики.

Ще одним прикладом перекладацької трансформації є речення (16) "*Her maiden lips met his softly and warmly; she felt no fear no excitement – too happy to consider this kiss as anything but natural*" (TF, 42) — Її дівочі губи м'яко і тепло торкнулися його; вона не відчувала ані страху, ані хвилювання — вона була занадто щасливою, щоб вважати цей поцілунок чимось, окрім природного.

Ми використали конкретизацію для перекладу словосполучення "*maiden lips*" і переклали як “дівочі губи”. Це підкреслює молодість і незаміжній статус героїні, що є важливим для розуміння емоційного контексту сцени. Слово "*maiden*" в англійській мові може означати не лише невинність, але й статус молодої незаміжньої жінки, що має культурне значення в рамках цього епізоду.

Наступною трансформацією, яка активно використовувалася в перекладі, є генералізація, при якій термін вузької семантики замінюється на термін ширшої.

Наприклад, речення (17) "*He remembered the black evening dress of tulle and the pretty face of Mrs. Dunlop but could not recall how he ended up in Francon's*

apartment" (TF, 54) — Він пам'ятав чорну вечірню сукню з тюлю і гарне обличчя місіс Данлоп, але не міг пригадати, як опинився в квартирі Франкона.

В англійській мові "*apartment*" зазвичай чітко вказує на житлове приміщення в багатоквартирному будинку, тоді як українське слово "квартира" має ширше значення, охоплюючи різні типи житла. Ми застосували засіб генералізації, переклавши "*apartment*" як "квартира", не конкретизуючи тип житлового приміщення, що є більш універсальним у контексті української мови.

(50) "*She had been christened Constance and found it awfully clever to be known as "Kiki," a nickname she had forced on her friends when she was well past thirty*" (TF, 95) — Їй дали ім'я Констанс і вона вважала дуже дотепним бути відомою як «Кікі» — прізвисько, яке вона нав'язала своїм друзям, коли їй було вже далеко за тридцять

В цьому випадку ми також використали генералізацію при перекладі фрази "*She had been christened Constance*" – "Їй дали ім'я Констанс". Оригінальне дієслово "*christened*" має конкретний релігійний зміст, мається на увазі ім'я яке дають під час хрещення, під час перекладу ми вибрали більш нейтральний варіант "їй дали ім'я", що спрощує фразу та робить її зрозумілою у ширшому контексті та прибирає непотрібний для контексту елемент.

Або ж речення (55) "*Mrs. Symington was an imposing dowager who had just moved into her new residence designed by Mr. Snyte*" (TF, 104) – Місіс Сімінгтон була імпазантною вдовою, яка щойно переїхала до свого нового маєтку, спроектованого містером Снайтом

При перекладі слова "*residence*" як "маєток" також відбулась конкретизація. В англійській мові "*residence*" має широке значення, маючи на увазі будь-який тип місця проживання, будь то будинок, квартира чи інший тип житла, в той час як слово "маєток" є конкретнішим і передає образ великого, розкішного будинку. Таке уточнення є важливим, адже в контексті йдеться про розкішне місце, яке було збудовано архітектором на замовлення.

Подібний прийом генералізації застосовано в перекладі речення (17) "*Her face her pale gold hair her suit seemed to have no color but only a hint just on the verge of the reality of color making the full reality seem vulgar*" (TF, 54) — Її обличчя, бліде золоте волосся, костюм здавалися безбарвними, лише з натяком на колір на межі реальності кольору, через що повна реальність здавалась вульгарною.

В англійській мові слово "*suit*" зазвичай означає діловий костюм, що складається з піджака і штанів або спідниці, однак в українській мові "костюм" може означати як діловий, так і інші типи одягу, включаючи спортивні або сценічні костюми. Таким чином, ми використали ширше та класичне значення слова "костюм", що відображає різноманітність його вжитку в українському контексті, зберігли при цьому загальний сенс оригіналу.

Інше речення (62) "*Dominique Francon had just returned from a summer in Biarritz; she always took a whole summer's vacation and Alvah Scarret granted it, because she was one of his favorite employees, because he was baffled by her and because he knew that she could quit her job whenever she pleased*" (TF, 117) – Домінік Франкон щойно повернулася з відпочинку в Біарріці; вона завжди брала відпустку на ціле літо, і Альва Скаррет дозволяв їй це, тому що вона була однією з його улюблених співробітниць, тому що він був спантеличений нею і тому що він знав, що вона може звільнитися з роботи, коли їй заманеться.

Ми конкретизували фразу "*returned from a summer in Biarritz*" і переклали її як "повернулася з відпочинку в Біарріці". В оригіналі зазначено лише "літо в Біарріці", у перекладі ж додано слово "відпочинок", яке чітко передає контекст і підкреслює, що перебування в Біарріці було саме відпочинковим. Такий переклад, на нашу думку, є більш вдалим та підходить до контексту.

Ще одним яскравим прикладом перекладацької трансформації є речення (3) "*She straightened up. The starched calico dress fitted her so tightly that it seemed as if the folds were squeezing the flesh out to her wrists and ankles*" (TF, 9) — Вона випросталася. Сукня з накрохмаленого ситцю облягала її так щільно, що

здавалося, що аж здавалося, ніби складки вбрання вичавлюють жир до зап'ястків і щиколоток.

Слово "*calico*" в англійській мові зазвичай вказує на певний тип бавовняної тканини, часто з простим переплетенням і характерним малюнком. У перекладі було використано термін "сукня з накрохмаленого ситцю", що охоплює різні варіанти ситцю й не обмежується конкретним типом тканини. Це дозволяє адаптувати текст до української мовної культури, зберігаючи при цьому загальну характеристику тканини.

Або ж наприклад в реченні (32) "*She stood in the rain, slumped, her stomach jutting forward in weariness, her nose shiny, her eyes bright with excitement*" (TF, 88) — Схилившись, вона стояла під дощем, її живіт розслабився, блискучим носом, яскравими від хвилювання очима.

Замість точного перекладу "*her nose shiny*" як "її ніс блищав" ми обрали варіант "блискучий ніс", який спрощує оригінальний вираз, але при тому додає поетичної виразності.

Наступною важливою трансформацією є модуляція, що заснована на зміні причинно—наслідкових зв'язків або семантичного акценту.

Яскравим прикладом є речення (10) "*Without fear or shyness she asked for nothing and expected nothing; and somehow he had not taken advantage of this*" (TF, 42) — Без страху чи сорому вона нічого не просила і нічого не чекала; і якось так сталося, що він цим і не скористався.

Модуляція в цьому випадку підкреслює певну випадковість або невизначеність. Оригінальне речення будує причинно-наслідковий зв'язок між тим, що героїня нічого не очікувала, і тим, що герой не скористався цим, хоча це виглядає несподіваним. У перекладі використано формулювання "якось так сталося", яке зміщує акцент із прямого наслідку на певну фатальність або збіг обставин.

Модуляція також допомагає адаптувати фрази до логіки та стилістики української мови, де побудова речення виглядає більш органічною. Це

підсилює емоційний аспект сцени, підкреслюючи не лише події, а й певний настрій, що додає глибини характеру героя.

У реченні (35) “*A young woman stood before the railing, speaking to the reception clerk. Her slender body seemed out of all scale in relation to a normal human body; its lines were so long, so fragile, so exaggerated that she looked like a stylized drawing of a woman and made the correct proportions of a normal being appear heavy and awkward beside her*” (TF, 91) – Молода жінка стояла перед поручнями, розмовляючи з працівником на рецепції. Її струнке тіло здавалося зовсім незвичайним у порівнянні з нормальним людським тілом; його лінії були такими довгими, такими крихкими, такими перебільшеними, що вона виглядала як стилізоване зображення жінки і змушувала правильні пропорції нормальної істоти здаватися важкими і незграбними на її фоні.

Ми замінили фразу “*beside her*” на “на її фоні”, така зміна допомагає створити візуально виразніший образ, надає тексту більшої абстрактності та метафоричності, на відміну від буквального “поряд з нею” — “*beside her*”. Це підкреслює ідею того, що героїня не просто фізично відрізняється, але її присутність впливає на сприйняття простору навколо. Вираз “на її фоні” часто використовується в українській мові для опису контрасту між об’єктами, тож він звучить природніше і краще передає задум автора.

Інший приклад використання модуляції — речення (40) “*She had an air of cold serenity and an exquisitely vicious mouth*” (TF, 92) — Від неї віяло холодним спокоєм, а рот був вишукано хижим і жорстоким.

В англійському тексті фраза “*an air of cold serenity*” натякає на атмосферу, яку героїня створює навколо себе. Переклад як “віяло холодним спокоєм” зміщує акцент на зовнішній прояв цього внутрішнього стану, що є більш природним для української мови, де акцент на зовнішньому вигляді частіше використовується для опису вражень. Заміна “атмосфери” на “віяло” робить опис більш конкретним і наочним для читача, що важливо для візуалізації сцени та розуміння характеру героїні.

Ще один приклад перекладу із застосуванням модуляції — речення (14) *"She looked at him with her head tilted to one side; and her hair was carelessly gathered at the nape of her neck but it seemed a light fluffy halo around her face"* (TF, 42) — Вона подивилася на нього, нахиливши голову набік; її волосся було недбало зіbrane на потилиці, але виглядало як легкий пухнастий німб навколо лиця.

У цьому випадку ми змістили акцент із внутрішнього сприйняття та суб'єктивного відчуття на об'єктивне зовнішнє враження, переклавши *"seemed a light fluffy halo"* як “як легкий пухнастий німб навколо лиця”. Оригінальне слово *"seemed"* може натякати на особисте відчуття або сприйняття, тоді як у перекладі підкреслюється зоровий аспект, що є більш наочним і конкретним.

Наступний приклад речення *"She had a great many poor friends and advertised the fact. If a friend happened to improve his financial position, she dropped him, feeling that he had committed an act of treason"* – У неї було багато бідних друзів, і вона не приховувала цього факту. Якщо хтось із друзів поліпшував своє фінансове становище, вона кидала його, відчуваючи, що він зрадив її.

Відбулася трансформація фрази *"act of treason"* як “зрадив її”. Хоча *"act of treason"* можна перекласти дослівно як “акт зради”, це звучить дещо офіційно і формально для опису міжособистісних стосунків у контексті цього речення. Використання “зрадив її” зберігає суть зради, але робить її більш персоналізованою

Ще один приклад (81) *"She's a nice girl — if she doesn't let herself go to pieces often and pick things out of thin air like that"* (TF, 130) – Вона хороша дівчина — якщо не дозволяє собі часто розриватися на шматки і не робить подібних висновків з нічого.

В оригіналі використано вираз *"pick things out of thin air"*, що буквально означає “витягати щось з повітря”, тобто робити припущення або висновки без підстав. У перекладі цей вираз передано як “висновків з нічого”, що зберігає

загальний сенс, і ми вважаємо що трансформація в цьому реченні робить його більш зрозумілим і природним для української аудиторії

Наступним перекладацькою трансформацією є калькування. Це одна з найбільш поширених технік, яка дозволяє зберегти структуру оригінальних словосполучень, передаючи при цьому їхній сенс у відповідному контексті.

Наприклад, речення (28) "*Scarret picked up a letter from his desk and read aloud: "I'm a respectable woman and mother of five children and I certainly don't think I want to bring up my children with your newspaper"* (TF, 427) — Скаррет взяла листа зі столу і прочитала вголос: «Я поважна жінка і мати п'яťох дітей, і я точно не думаю, що хочу виховувати своїх дітей на вашій газеті».

Тут словосполучення "*respectable woman and mother of five children*" було перекладене дослівно як “поважна жінка і мати п'яťох дітей”, що зберігає як структуру, так і зміст оригіналу.

Ще один приклад калькування — речення (37) "*She wore a plain gray suit; the contrast between its tailored severity and her appearance was deliberately exorbitant—and strangely elegant*" (TF, 92) — Вона була вдягнена у простий сірий костюм; контраст між її строгістю та зовнішнім виглядом був нарочито надмірним — і напрочуд елегантним.

Словосполучення "*plain gray suit*" передано як “простий сірий костюм”, з повним збереженням граматичної та лексичної структури оригіналу, що робить переклад максимально близьким до початкового варіанту.

Ще один приклад застосування калькування — речення (7) "*She smiled at her son with an innocent humble and grateful smile and rustled out of the room*" (TF, 25) — Вона усміхнулася сину невинною, смиреною і вдячною посмішкою і шелестячи вийшла з кімнати.

У цьому випадку ми використали дослівний переклад фрази "*innocent humble and grateful smile*", що зберігає структуру оригіналу і передає ті самі відтінки значення. Це дозволяє залишити стилістику та тон, закладені в оригінальному тексті, у максимально близькому до нього вигляді..

Отже, проаналізувавши дібрані приклади лексичних трансформацій, можемо побачити, що широке їх використання було досить доречним, а отже вони є невід'ємною частиною перекладацького процесу, особливо при роботі з художніми текстами, такими як роман. У дослідженому перекладі роману були використані різноманітні лексичні трансформації, які допомогли зберегти не лише зміст, а й емоційне забарвлення і стиль оригіналу. Найактивніше були використані модуляція, вона виявилася корисною для адаптації змісту та допомогла перекладачу зберегти логічну структуру і змістову відповідність, а також калькування. Калькування активно використовувалося для збереження структури та дослівного перекладу стійких виразів і термінів. Нерідко також були використані генералізація та транскрипція. Таким чином, використання різних лексичних трансформацій у перекладі роману забезпечило точність, адекватність і стильову відповідність оригіналу.

3.2 Застосування граматичних трансформацій при перекладі

У цьому розділі ми розглянемо граматичні перекладацькі трансформації, що були використані під час перекладу роману «Джерело». Ці трансформації полягають у зміні граматичних характеристик слова, словосполучення або речення, і вони є ключовими для досягнення адекватного перекладу. До граматичних трансформацій належать синтаксичне уподібнення (дослівний переклад), членування, інтеграція, транспозиція, заміна, додавання, вилучення, антонімічний переклад, експлікація (описовий переклад), а також комплексна трансформація, що поєднує кілька з цих методів.

Першою розглянемо синтаксичну трансформацію, а саме синтаксичне уподібнення. Це перетворення синтаксичної структури оригіналу на аналогічну структуру в мові перекладу. Цей тип перекладу іноді називають «нульовою» трансформацією, оскільки його застосовують тоді, коли граматичні структури в обох мовах, вихідній та мові перекладу, збігаються. Тут можна зберегти той

самий порядок слів і граматичні елементи, що й в оригіналі, без необхідності змінювати кількість слів або їхнє розташування.

Гарним прикладом застосування синтаксичного уподібнення є переклад речення, що описує маленьку дівчинку — доньку Пітера Кітінга, коли вона вперше бачить Говарда Порка: (1) "*Her pudgy little hand stopped in mid-air when she saw him*" (TF, 8) — Її пухка маленька ручка завмерла на півдороги, коли вона побачила його.

У цьому перекладі збережено структуру оригіналу, зокрема порядок слів і розташування елементів речення, що демонструє успішне використання синтаксичного уподібнення.

Ще один приклад синтаксичного уподібнення можна побачити в перекладі сцени з Скарретом, помічником видавця, який читає листа від читачки: (28) "*Scarret picked up a letter from his desk and read aloud: 'I'm a respectable woman and mother of five children and I certainly don't think I want to bring up my children with your newspaper'*" (TF, 427) — Скаррет взяла листа зі столу і прочитала вголос: «Я поважна жінка і мати п'ятох дітей, і я точно не думаю, що хочу виховувати своїх дітей на вашій газеті».

У цьому випадку збережено оригінальний порядок слів і логічну структуру речення, що демонструє дослівний переклад із дотриманням синтаксичних норм обох мов.

Наступною граматичною трансформацією є членування висловлювань, яке використовується для поділу речень на частини. Членування може бути двох видів: внутрішнє та зовнішнє. Внутрішнє членування передбачає перетворення простого речення на складнопідрядне, тоді як зовнішнє членування розділяє одне висловлювання на два або більше окремих речень.

Прикладом внутрішнього членування є переклад речення: (11) "*He was ashamed of Catherine's careless slovenliness and that no other boy would have looked at her twice*" (TF, 42) — Йому було соромно за недбалу неохайність Кетрін і за те, що жоден інший хлопець не глянув би на неї двічі.

Оригінальне речення містить просту конструкцію, де обидві частини з'єднані сполучником "and". Перша частина висловлює почуття сорому Кітінга через зовнішній вигляд Кетрін, а друга додає причину цього сорому. У перекладі застосовано внутрішнє членування, яке перетворює другу частину речення на підрядне "за те, що жоден інший хлопець не поглянув би на неї двічі". Це додає деталізації та краще узгоджується з нормами української мови, яка надає перевагу чіткішому розмежуванню причинно-наслідкових зв'язків.

Іншим прикладом внутрішнього членування є речення (3) "*The starched calico dress fitted her so tightly that it seemed as if the folds were squeezing the flesh out to her wrists and ankles*" (TF, 9) — Вона випросталася. Сукня з накрохмаленого ситцю облягала її так щільно, що аж здавалося, ніби складки вбрання вичавлюють жир до зап'ястків і щиколоток.

У цьому випадку складнопідрядна конструкція в оригіналі, де головне речення "*The starched calico dress fitted her so tightly*" доповнюється підрядним "*that it seemed as if the folds were squeezing the flesh out to her wrists and ankles*" була перетворена під час перекладу. В українському варіанті речення сполучник "*that it seemed as if*" перетворено на підрядну конструкцію "що аж здавалося, ніби", що нашу думку робить текст більш виразним і природним для української мови.

Прикладом зовнішнього членування є переклад речення: (16) "*Her maiden lips met his softly and warmly; she felt no fear, no excitement – too happy to consider this kiss as anything but natural*" (TF, 42) — Вона не відчувала ані страху, ані хвилювання. Вона була занадто щасливою, щоб вважати цей поцілунок чимось, окрім природного.

Оригінальне речення використовує складну структуру, де одна частина плавно переходить в іншу, описуючи емоційний стан героїні. У перекладі ж це речення було розбите на дві окремі частини: "Вона не відчувала ані страху, ані хвилювання" та "вона була занадто щасливою, щоб вважати цей поцілунок чимось, окрім природного". Зовнішнє членування тут дозволяє уникнути перевантаженості тексту, надаючи кожній частині окрему значущість і

підкреслюючи різні елементи емоційного стану героїні. Перша частина акцентує увагу на відсутності негативних емоцій, тоді як друга зосереджує увагу на її щасливому сприйнятті моменту.

Ще один цікавий приклад зовнішнього членування можна побачити в реченні (19) "*She had never married and had no one in the world; this burden neither pleased nor saddened her; she had lost the ability to feel many years ago*" (TF, 91) — Вона ніколи не була заміжня і не мала нікого в світі. Цей тягар ані не тішив, ані не засмучував її, вона втратила здатність відчувати багато років тому.

В оригіналі використовується складна конструкція, яка одночасно описує кілька важливих аспектів життя героїні: її самотність "*She had never married and had no one in the world*", емоційну нейтральність "*this burden neither pleased nor saddened her*" та емоційну апатію "*she had lost the ability to feel many years ago*". У перекладі застосовано зовнішнє членування, яке розбиває це складне речення на дві частини: “Вона ніколи не була заміжня і не мала нікого в світі” та “цей тягар ані не тішив, ані не засмучував її, вона втратила здатність відчувати багато років тому”. Це розділення дозволяє чітко розмежувати опис життєвої ситуації героїні та її емоційний стан, надаючи кожній частині більше автономії та підсилюючи їхній зміст.

Протилежним прийомом до членування є інтеграція, яка також була використана перекладачем у перекладі роману. Інтеграція полягає в об'єднанні двох або більше речень в одне. Це дозволяє зробити текст компактнішим і послідовним, зберігаючи логіку та змістовну цілісність оригіналу. Наприклад, перекладач може об'єднувати прості речення в одне складне, щоб підкреслити взаємозв'язок думок або дій, що робить текст більш плавним і гармонійним для читача.

Прикладом інтеграції є об'єднання двох речень (21) "*Mrs. Keating chatted about penniless girls who hooked brilliant young men.*" (TF, 65) та (22) "*his plebeian wife who could not live up to his eminent position*" (TF, 65) — Про дівчат без копійки за душею, які ловлять заможних юнаків з їхніми плебейськими

дружинами, які не могли дотягнутись до високого соціального становища своїх чоловіків.

В оригінальному тексті ці два речення існують окремо, що надає кожній думці окремий акцент. Перше речення зосереджується на дівчатах, які, не маючи фінансової підтримки, здобувають увагу успішних молодих чоловіків, тоді як друге речення переходить до опису їхніх “плебейських дружин”, які не відповідають високому соціальному статусу своїх чоловіків. У перекладі ці два речення були інтегровані в одне “Про дівчат без копійки за душею, які ловлять заможних юнаків з їхніми плебейськими дружинами, які не могли дотягнутись до високого соціального становища своїх чоловіків”. Об'єднання через слово “з” допомагає зберегти логічний зв'язок між обома частинами і створює компактнішу структуру тексту.

Наступною трансформацією є транспозиція, або перестановка, яка полягає у зміні порядку слів у словосполученні або реченні.

Наприклад, у реченні (15) *"Her large near-sighted gray eyes looked at Keating and she smiled slowly with bright lips gently and enchantingly"* (TF, 42) — Її великі короткозорі сірі очі дивилися на Кітінга, і вона повільно ніжно і чарівно усміхнулася яскравими губами.

Англійська структура має типовий порядок слів, де дієслово *"smiled"* і прислівник *"slowly"* передують описовій частині *"with bright lips"*. У перекладі це речення було змінено на більш природний для української мови порядок слів. Дієслово “усміхнулася” та прислівник “повільно” були поставлені на початок фрази, що відповідає синтаксичним правилам української мови, де дія зазвичай стоїть перед описовими елементами, що її уточнюють або доповнюють.

Інший приклад *"She had gray eyes that were not ovals, but two long, rectangular cuts edged by parallel lines of lashes."* — У неї були сірі, але не овальні очі, а два довгі, прямокутні розрізи, обрамлені паралельними лініями вій.

Тут відбулась перестановка конструкції, де фраза “*were not ovals*” в оригіналі подається як окремих підмет і присудок, а у перекладі це перетворено на опис “але не овальні очі”, що є більш типовим для української мови.

Ще один приклад (32) “*She stood in the rain, slumped, her stomach jutting forward in weariness, her nose shiny, her eyes bright with excitement*” (TF, 88) — Схилившись, вона стояла під дощем, її живіт розслабився, блискучим носом, яскравими від хвилювання очима.

Частина речення “*her stomach jutting forward in weariness*” ми переклали як «її живіт розслабився», замість буквального перекладу, який би звучав як “живіт випнувся від втоми”, що не зовсім природно для українського читача, вона не передає загальноприйнятої манери опису втоми чи фізичної розслабленості. Хоча переклад змінює початкову конструкцію, він все одно зберігає основну емоційну суть оригіналу, ми отримуємо більш адаптований вираз, не порушуючи загального враження.

Ще однією важливою трансформацією є заміна, яка передбачає перетворення однієї граматичної одиниці на іншу з іншим граматичним значенням.

Наприклад, ми можемо побачити її у тому ж реченні (15) “*Her large near-sighted gray eyes looked at Keating and she smiled slowly with bright lips gently and enchantingly*” (TF, 42) — Її великі короткозорі сірі очі дивилися на Кітінга, і вона повільно ніжно і чарівно усміхнулася яскравими губами.

Англійська граматична структура, де підмет і присудок “*eyes looked*” and “*she smiled*” утворюють основу речення, у перекладі була змінена на складнопідрядне речення. У цьому випадку змінили структуру та зробили її більш звичною для української мови, забезпечуючи гармонійний перехід між частинами речення.

Інше речення (35) “*A young woman stood before the railing, speaking to the reception clerk. Her slender body seemed out of all scale in relation to a normal human body; its lines were so long, so fragile, so exaggerated that she looked like a stylized drawing of a woman and made the correct proportions of a normal being*”

appear heavy and awkward beside her." (TF, 91) — Молода жінка стояла перед поручнями, розмовляючи з працівником на рецепції. Її струнке тіло здавалося зовсім незвичайним у порівнянні з нормальним людським тілом; його лінії були такими довгими, такими крихкими, такими перебільшеними, що вона виглядала як стилізоване зображення жінки і змушувала правильні пропорції нормальної істоти здаватися важкими і незграбними на її фоні.

У цій частині ми замінили *"made the correct proportions"* на 'змушувала правильні пропорції', щоб зберегти стилістичне та емоційне навантаження оригіналу. Така заміна є необхідною, оскільки конструкція *"made the correct proportions"* в оригіналі звучить більш природно англійською, а в українському перекладі краще передати це дієслівною конструкцією "змушувала".

Інший приклад заміни можна побачити в реченні (14) *"She looked at him with her head tilted to one side; and her hair was carelessly gathered at the nape of her neck but it seemed a light fluffy halo around her face"* (TF, 42) — Вона подивилася на нього, нахиливши голову набік; її волосся було недбало зібране на потилиці, але виглядало як легкий пухнастий німб навколо лица.

У цьому складному реченні поєднуються кілька дій: *"looked"* і *"tilted"*, де друга дія описується через підрядну конструкцію. У перекладі підрядне речення було замінене на дієприкметниковий зворот. Це спрощує структуру речення і робить її більш природною для української мови, дозволяючи уникнути надмірно складних конструкцій.

Трансформація додавання полягає в збільшенні кількості слів, словоформ або елементів речення в мові перекладу для більш точного відтворення змісту або стилістичних особливостей тексту.

Прикладом цієї трансформації є речення (4) *" She often said she was an educated woman, but she worked hard and had to take in boarders—unheard of in her family"* (TF, 9) — Як сама часто повторювала, вона була освіченою пані; проте тяжко працювала і змушена була тримати квартирантів у будинку — небачений учинок у її родині.

У цьому перекладі ми додали слово “сама”, що уточнює суб'єкта дії, це типовим для української граматичної структури та додає логічної чіткості. Також було додано словосполучення “у будинку”, яке додає конкретності щодо того, де героїня тримала квартирантів, хоча в оригіналі це не було зазначено. Така адаптація допомагає читачеві краще зрозуміти контекст.

Іншим прикладом додавання є речення (10) "*Without fear or shyness she asked for nothing and expected nothing; and somehow he had not taken advantage of this*" (TF, 42) — Без страху чи сором'язливості вона нічого не просила і нічого не чекала; і якось так сталося, що він цим не скористався.

В оригіналі просте слово "*somehow*" передає певну невизначеність або випадковість ситуації, проте в українському перекладі ця ідея розгорнута у фразу “і якось так сталося”, що підсилює відтінок випадковості та фаталізму. Додана конструкція робить речення більш плавним і природним для української мови, акцентуючи на певному розвитку подій.

В наступній трансформації опущення деякі слова або навіть частини речення опускаються в процесі перекладу, якщо їх зміст або функція є очевидними з контексту.

Наприклад, речення (32) "*She stood in the rain, slumped, her stomach jutting forward in weariness, her nose shiny, her eyes bright with excitement.*" (TF, 88) — Схилившись, вона стояла під дощем, з розслабленим животом, блискучим носом і очима, які сяяли від хвилювання.

Ми застосували трансформацію опущення, виключивши фразу "*in weariness*", що є ознакою втоми, оскільки загальний стан героїні вже зрозумілий із контексту, зокрема через її загальний стан, дощ і поставу. Це дозволяє уникнути надлишковості та зберегти природність перекладу.

Наведені вище приклади свідчать про активне застосування граматичних трансформацій у романі, оскільки англійська та українська мови належать до різних груп і мають розбіжності у граматичній структурі. Відмінності між граматичними формами та синтаксичними конструкціями створюють перекладацькі труднощі, подолання яких можливе завдяки використанню

граматичних трансформацій. Як ми бачимо з наведених прикладів, перекладач активно застосовував різноманітні граматичні трансформації для адекватної передачі змісту та форми роману, зокрема перестановку, об'єднання та членування речень, а також заміну граматичних функцій і частин мови. Використання цих трансформацій слугувало для адаптації оригінального тексту до норм і структур української мови, зберігаючи при цьому зміст, стиль і емоційний тон оригіналу. Додавання забезпечувало точність і повноту перекладу, заміна допомагала адаптувати складні синтаксичні конструкції, перестановка сприяла більш природному звучанню, а членування дозволяло зробити текст легшим для сприйняття. Проте провівши аналіз перекладу, можна зрозуміти, що граматичні трансформації були менше використані, а перекладач частіше вдавався до лексичних та трансформацій.

3.3 Аналіз перекладу стилістичних та лексико-семантичних засобів

Роман Айн Ренд має унікальний авторський стиль, який є відображує філософської та естетичної концепції письменниці. Текст насичений різноманітними стилістичними та лексико-семантичними засобами, що надають йому особливої виразності та емоційного забарвлення. Серед них варто відзначити авторські порівняння, метафори, антонімію, синонімію, фразеологізми та інші художні прийоми. Ці елементи не лише прикрашають текст, але й допомагають глибше розкрити ідеї та характери, втілені у романі. В творі також присутні посилання на архітектуру, мистецтво та інші форми культури, що можна назвати інтермедіальністю. Інтермедіальні зв'язки підкреслюють гармонію між текстом і зовнішніми культурними контекстами, збагачуючи його символіку та зміст.

Перед перекладачем постає завдання питання як передати авторський стиль оригінального тексту, зберігаючи його стилістичні та образні особливості, відтворити стилістичні прийоми оригіналу, або, якщо це неможливо, створити аналогічні засоби, які будуть створювати той самий ефект

на читача. Особливо це стосується передачі тропів, в особливості метафор, оксюморона тощо, щоб вони залишалися зрозумілими й впливовими для читача.

Проаналізуємо як перекладач передав раніше проаналізовані лексичні та лексико-семантичні засоби українською мовою.

Так наприклад переклад речення (63) "*Her hair fell diagonally across her forehead in a flat wave and lay on her shoulders in straight lines; it was thick and smooth, like a bathing cap of light polished metal*" (TF, 117) — Її волосся спадало по діагоналі на чоло пласкою хвилею і лежало на плечах прямими лініями.

В цьому реченні авторка використовує прийом синонімії, ми виконали такий переклад з використанням граматичної трансформації членування, а саме зовнішнього членування. Перекладене речення було розбите на дві частини, а оригінал містить три окремі частини, пов'язані між собою, включаючи порівняння з “банням капелюхом з легкого полірованого металу”. Однак у перекладі ми вирішили зупинитися на двох частинах, відокремивши третю частину. Вираз "*in a flat wave*" був переданий як “пласкою хвилею” це пряме перенесенням лексичної одиниці з англійської на українську і є лексичним калькуванням, де зберігається структура і значення оригіналу.

Наступне речення також є прикладом синонімії (96) "*She walked on long after she was exhausted, she drove herself forward against the weariness of her muscles*" (TF, 175) — Вона ще довго блукала: навіть виснажившись, спонукала себе йти вперед попри втому в м'язах.

При перекладі цього речення ми використали декілька лексичних трансформацій. Так наприклад слово "*walked*" у перекладі передано як “блукала”. “Блукати” в українській мові надає більшого та детальнішого значення ходінню, що точніше передає контекст і уточнює як вона рухалась, що є конкретизацією. Також була використана модуляція слова "*drove*" в словосполученні "*drove herself forward*". У перекладі це перетворено на “спонукала себе йти вперед”, де ми замінили дієслово.

Ще одне речення з синонімією (58) "*The abnormal fragility of her normal appearance made her look exhausted with privation in these surroundings;*" (TF, 585) — Ненормальна, але звична для неї тендітність створювала враження, що вона виснажена злигоднями;

Ми застосували конкретизацію, фраза "*exhausted with privation*" перекладена як “виснажена злигоднями”, де слово "*privation*" в перекладі конкретизовано, щоб передати ідею тривалих та важких умов. Зроблена також граматична перестановка слів і частин речення. "*The abnormal fragility of her normal appearance*" в англійському варіанті знаходиться на початку речення, тоді як в українському перекладі ‘ненормальна, але звична для неї тендітність’ має інший порядок. Також було виконано граматичне опущення слосполучення "*in these surroundings*", воно було контекстуально не важливе, тому ми прибрали цю деталь, не втрачаючи змісту.

Ще один приклад – речення з антонімією (57) "*Well, your body moves—but that’s all. The other, the thing inside you, your—oh, don’t misunderstand me, I’m not talking religion, but there’s no other word for it, so I’ll say: your soul—your soul doesn’t exist.*" (TF, 114) — Так, твоє тіло рухається — але це все. Усе інше, твоя сутність, твоя... О, зрозумій мене правильно, я не говорю про релігію, але більше нема як це назвати, тому я скажу так: твоєї душі... твоєї душі не існує. Немає волі, немає сенсу.

В реченні перекладу ми використали конкретизацію при перекладі слова “сутність” для передачі поняття "*the other, the thing inside you*", що в оригіналі є більш загальним і абстрактним.

При перекладі іношого речення з фразеологізмом було виконане калькування — (27) "*She moved slowly, like a woman on her first night, as if she had no right to be here, and it was an almost sacred shame to accept a reality she could not have earned*" (TF, 546) — Вона рухалася повільно, як жінка в свою першу ніч, ніби вона не мала права бути тут, і це було майже святим соромом прийняти реальність, яку вона не могла заслужити.

У перекладі вираз *"like a woman on her first night"* передається майже дослівно як “як жінка в свою першу ніч”, зберігається структура і основне значення оригінального вислову. А також виконана заміна конструкції *"as if she had no right to be her"*, яка в перекладі спрощена до “ніби не мала права бути тут”.

Інший приклад (6) *"Her face, her pale gold hair, her suit seemed to have no color, but only a hint, just on the verge of the reality of color, making the full reality seem vulgar"* (TF, 97) — Її обличчя, бліде золоте волосся та костюм здавалися безбарвними, лише з натяком на колір, через що вся реальність здавалась вульгарною.

Фразу *"on the verge of the reality of color"* ми переклали майже дослівно ‘на межі реальності кольору’. Це приклад калькування, переклад зберігає структуру оригінального тексту. Також була використана трансформація модуляції в реченні *"making the full reality seem vulgar"* – “через що повна реальність здавалась вульгарною”. Тут застосовано модуляцію, де зміна граматичної конструкції дозволяє зберегти сенс, але виражає його за допомогою іншого граматичного засобу. Також було виконано граматичну трансформацію перестановки у частині речення “через що повна реальність здавалась вульгарною”, яка була переміщена на кінець речення для логічного завершення думки, що більш типічно для української мови.

При перекладі речень з полісемією ми також вдалися до використання перекладацьких трансформацій, як наприклад в реченні (82) *"She was conscious of her summer dresses, she felt her knees, her thighs encountering the faint resistance of cloth when she moved, and it made her conscious not of the cloth, but of her knees and thighs"* (TF, 175) – Вона відчувала свої літні сукні, відчувала, як її коліна, її стегна зустрічають слабкий опір тканини, коли вона рухається, і це давало їй усвідомлення не тканини, а власне колін і стегон.

Ми використали трансформацію заміни у частині *"She was conscious of her summer dresses"*, яка була перекладена як “Вона відчувала свої літні сукні”. Слово *"conscious"* – “усвідомлювати” було перекладено як “відчувала”, що

більше підходить до фізичного відчуття тканини та передає сенс в українській мові. Також була використана трансформація додавання *"and it made her conscious not of the cloth, but of her knees and thighs"*, було перекладено як “і це давало їй усвідомлення не тканини, а власне колін і стегон”. У перекладі додано слово “власне”, що допомагає акцентувати увагу на колінах і стегнах і яке відсутнє в реченні оригіналу. Також була використана граматична трансформація заміни в частині *"it made her conscious not of the cloth"* — “це давало їй усвідомлення не тканини”, в оригіналі дієслово *"made"* було замінено на іменникову конструкцію “давало усвідомлення”, що також адаптувало речення до правил української мови.

Цікавим прикладом є речення з метафорою (3) *"The starched calico dress fitted her so tightly that it seemed as if the folds were squeezing the flesh out to her wrists and ankles"* (TF, 9) – Вона випросталася. Сукня з накрохмаленого ситцю облягала її так щільно, що здавалося, що аж здавалося, ніби складки вбрання вичавлюють жир до зап'ястків і щиколоток.

В оригіналі використовується метафора, де складки сукні “вичавлюють жир”. У перекладі ця метафора збережена, проте слово *"flesh"* було замінено на “жир”, що підкреслює фізичні характеристики персонажа, що можна вважати трансформацією додавання. Частина речення *"it seemed as if the folds were squeezing"* була перекладена як “здавалося, ніби складки вбрання вичавлюють”, де оригінальне дієслово *"seemed"* було перетворене на “здавалося”, що є граматичною зміною, але збережено той самий зміст.

Інший приклад перекладу речення з метафорою (65) *"She jerked her head, as if to shake off the subject; the straight mass of her hair stirred in a heavy ripple, like a wave through a half-liquid pool of mercury"* (TF, 123) – Вона похитала головою, ніби відводячи розмову від теми; її пряме волосся колихалось, наче хвиля, що пробігала по поверхні напіврідкої ртуті.

Метафорою є частина речення *"like a wave through a half-liquid pool of mercury"*, яка була перекладена як “хвиля, що пробігала по поверхні

напіврідкої ртуті”. Метафора з оригіналу збережена у перекладі, майже дослівно, із збереженням образу хвилі на поверхні рідини.

В реченнях де авторка використала епітети теж відбулись трансформації при перекладі. Наприклад речення (15) "*Her large, near-sighted gray eyes looked at Keating, and she smiled slowly, with bright lips, gently and enchantingly*" (TF, 42) — Її великі, короткозорі сірі очі дивилися на Кітінга, і вона повільно усміхнулася, яскравими губами, ніжно і чарівно.

Тут відбулись трансформації калькування і опущення "*gently and enchantingly*" — “ніжно і чарівно”, де у перекладі збережено зміст оригінальних прикметників, але слово "*enchantingly*" перекладено як “чарівно”, що дещо скорочує зміст, порівняно з оригінальним "*enchantingly*", але не втрачає основного значення.

В реченнях де були використані порівняння при перекладі як приклад відбулись такі трансформації (54) "*A white spark of fire flashed like a cold metallic cross in the glass she held, as if it were a lens gathering the diffused radiance of her skin*" (TF, 96) — Біла іскра вогню спалахнула ніби холодне залізно хрестом у склянці, яку вона тримала в руках, наче лінза, що збирала розсіяне сяйво її шкіри.

Були використані калькування "*as if it were a lens gathering the diffused radiance of her skin*" — “наче лінза, що збирала розсіяне сяйво її шкіри”. Це практично дослівний переклад, який зберігає структуру та зміст оригіналу. Також при перекладі цього речення був вконаний синонімічний переклад в слові "*metallic*", яке було перекладено “залізний”. Також ми використали трансформацію додавання, була додане уточнення ‘в руках’ після "*she held*" , і хоча структура змінилась, але сенс залишився незмінним.

Отже, проаналізувавши переклад речень, де були використані стилістичні і лексико-семантичні засобів у романі, можна зробити висновок, що перекладач стикається з численними викликами, які стосуються не лише передачі змісту, але й збереження авторського стилю та стилістичні та образні особливості тексту. Особливо складним є завдання передати багатство тропів, таких як

метафори, порівняння, антонімія та синонімія, зберігаючи їхній художній вплив на читача. Перекладач застосовує перекладацькі трансформації, серед яких граматичні перестановки, лексичне калькування, конкретизація та модуляція. Можна також зробити висновок що частіше зустрічаються граматичні перестановки, які застосовувалися для адаптації синтаксичної структури речень, яка є типовою для англійської мови, до українських граматичних норм. Так наприклад для зміни у порядку слів або частин речення допомагали зробити текст більш зрозумілим і логічним для українського читача. Також Конкретизація стала одною з найчастіше використаних трансформацій, коли абстрактні або загальні поняття з оригіналу отримували більш конкретне тлумачення в українському перекладі. Також калькування часто використовувалося для збереження оригінальних стилістичних прийомів, таких як порівняння, коли перекладач передавав англійські фрази майже дослівно, зберігаючи їхню структуру та зміст. Також частою трансформацією була модуляція для передачі значення певного виразу в інший спосіб, але з тим самим сенсом.

Висновок до розділу 3

Отже, проаналізувавши переклад лексико-семантичних та стилістичних засобів у романі "Джерело" на українську мову, можна зробити наступні висновки:

Серед лексичних трансформацій найчастіше були використані конкретизація, для уточнення абстрактних або широких понять в оригіналі, модуляція для зміни акценту або змісту фрази та калькування для передачі складних порівнянь або метафор оригіналу.

2. З граматичних трансформацій найчастіше були використані членування для розбиття складних англійських речень на простіші українські речення. Як наприклад, складнопідрядні конструкції в оригіналі розбивалися на кілька окремих речень, що полегшувало сприйняття українським читачем. Також

часто використовувалась інтеграція, протилежно до членування, інтеграція об'єднувала кілька речень в одне для підсилення взаємозв'язку між думками. І також транспозиція, що полягає у зміні порядку слів у реченні, допомагала зробити переклад природнішим для української мови.

3. Для перекладу лексико-семантичних та стилістичних засобів найчастіше були використані граматичні перестановки для адаптації синтаксичних конструкцій англійського оригіналу до норм української мови, вони змінювали порядок слів і частин речення, підкреслюючи емоційні акценти. Конкретизація для уточнення абстрактних понять у перекладі, де в українському перекладі ці терміни деталізувалися для точнішого вираження сенсу, зберігаючи емоційне та стилістичне навантаження. І також Модуляція, що дозволяла перекладачеві змінювати формулювання або акценти для передачі складних тропів, таких як метафори або порівняння, що допомагало зберігати емоційний тон тексту і відповідність оригінальній атмосфері роману.

Отже, аналіз перекладу жіночих образів та лексико-семантичних і стилістичних засобів у романі «Джерело» показав, що найбільш уживаними трансформаціями були конкретизація, модуляція та калькування. Таким чином, лексичні, граматичні та лексичні трансформації стали невід'ємною частиною перекладу роману, що допомогло адаптувати текст до української мови, зберегти авторський стиль та емоційне забарвлення роману Айн Ренд

ВИСНОВОК

Дипломна робота присвячена темі дослідження лексико-семантичних та стилістичних образів у романі Айн Ренд «Джерело» та дослідженні застосування перекладацьких трансформацій при перекладі цих образів на українську мову.

Поняття «мовний образ», «художній образ» та їхня роль у художньому дискурсі закладають фундамент для подальшого аналізу жіночих образів у романі Айн Ренд «Джерело». Мовний образ є центральним елементом мовної картини світу, який відображає як об'єктивні реалії, так і суб'єктивні емоційні аспекти. Це явище забезпечує взаємодію мови із когнітивними та культурними процесами, допомагаючи зрозуміти, як мова впливає на світогляд індивіда та національну свідомість. У контексті створення жіночих персонажів, мовний образ виступає основним інструментом для формування їхніх особистих характеристик. Художній образ, на відміну від мовного, є складнішою категорією, яка несе як інформативну, так і естетичну функції. Він дозволяє передати глибші значення та емоційний контекст через символічні й метафоричні засоби. У романі «Джерело» художній образ допомагає розкрити конфлікт між індивідуалізмом та колективізмом, використовуючи складну систему символів і стилістичних прийомів. Ці образи є засобом, через який авторка передає свої ідеї, зокрема через деталі описів зовнішності та поведінки жіночих персонажів. Особливу увагу в розділі приділено художньому дискурсу, який виступає як засіб комунікації між автором і читачем. Це багатогранна когнітивно-комунікативна система, що охоплює не лише текстові, а й соціокультурні та психологічні аспекти. Важливо підкреслити, що в художньому дискурсі образи жінок у романі мають когнітивне навантаження, що відображає авторський світогляд і розкриває складні філософські питання, зокрема через лексико-семантичні засоби.

У романі Айн Ренд лексико-семантичні засоби, такі як метафори, епітети та синонімія, використовуються для створення багатовимірних жіночих

персонажів. Наприклад, Домінік Франкон через лексичний вибір та художні засоби постає як сильна, незалежна героїня, що символізує індивідуалізм. Її образ створюється через численні метафори, які відображають її силу й внутрішню боротьбу, що відповідає філософським ідеям твору.

Як підкреслюється в теорії художнього дискурсу, художні образи не лише передають інформацію, але й формують певне естетичне враження, змінюючи свідомість читача. Це повністю відображається в способі, яким Ренд описує своїх жіночих персонажів. Образи героїнь формуються завдяки стилістичним засобам, що включають метафори, епітети та символи, які передають глибину емоцій і складність характерів. Домінік Франкон постає як естетичний і філософський ідеал жінки, яка бореться за індивідуальність у суспільстві, що нав'язує колективізм. Її лексичний портрет підкреслює незалежність і здатність протистояти суспільним нормам.

Теоретичні аспекти художнього образу, розглянуті у першому розділі, демонструють важливість емоційного та символічного навантаження лексико-семантичних засобів. Це особливо помітно в образі Кетрін Хеллер, який відрізняється від Домінік. Лексико-семантичні засоби, такі як порівняння та образні епітети, використовуються для створення більш залежної та вразливої героїні, яка знаходиться під впливом суспільних норм. Такий контраст між персонажами дозволяє авторці продемонструвати різні підходи до проблеми індивідуалізму та колективізму.

Стилістичні засоби у романі також відіграють важливу роль у створенні атмосфери твору та передачі глибини філософських ідей. Мовний образ у художньому дискурсі, як зазначалося в першому розділі, несе в собі когнітивне навантаження та глибокі асоціації, що дозволяє читачеві зануритися в особливий світ твору. Використання метафор і символів у створенні жіночих образів допомагає передати складні моральні та філософські конфлікти, з якими стикаються героїні.

Ці засоби мають надзвичайне значення для передачі глибини характерів, філософських ідей, а також емоційного навантаження образів, тому їх

адекватна передача українською мовою вимагає використання ряду перекладацьких трансформацій.

Під час перекладу засобів, таких як синоніми, полісемія та метафори одним із основних засобів, яка використовувалась була конкретизація, завдяки якій деякі терміни оригіналу замінювалися конкретнішими виразами в українській мові для кращого розуміння контексту. Іншим важливим методом стала модуляція, де перекладач змінював кут зору на певну ситуацію. Це було необхідно для передачі складних метафор і філософських понять, пов'язаних із внутрішнім світом персонажів. Особливу роль відігравали транспозиція та додавання. Ці прийоми використовувалися для адаптації стилю тексту до української мовної картини світу. Наприклад, метафори, які в оригіналі побудовані на специфічних культурних контекстах, часто адаптувалися до українського мовного середовища за допомогою транспозиції – зміни граматичної або синтаксичної структури виразу. Граматичні трансформації, такі як членування речень та інтеграція, також активно використовувалися під час перекладу. В англійській мові часто зустрічаються довгі, складні речення з численними підрядними частинами, що для українського читача може бути важким для сприйняття. Тому в перекладі ці речення розбивалися на простіші або, навпаки, об'єднували кілька коротких речень в одне для збереження ритму та стилю. Членування допомогло зробити текст більш зрозумілим і чітким, особливо у випадках опису внутрішніх переживань героїнь. Цей прийом дозволяв краще передати емоційне напруження і складність психологічних конфліктів, які є важливими для розкриття образів. Ці трансформації забезпечили адекватну передачу стилістичних і семантичних особливостей роману, дозволивши зберегти філософську глибину, емоційне навантаження та художню естетику жіночих образів у перекладі.

Отже, дослідження лексико-семантичних та стилістичних засобів творення жіночих образів у романі Айн Ренд «Джерело» та аналіз їхнього перекладу на українську мову дозволило глибше зрозуміти роль мови як інструмента передачі філософських ідей, емоційного навантаження та

естетичних характеристик персонажів. Виходячи з теоретичних основ, що стосуються мовного та художнього образу, було показано, що мова в художньому тексті не лише передає інформацію, але й створює багатогранні образи, що допомагають читачу заглибитися в психологію героїв і відчувати глибокі конфлікти, такі як протистояння індивідуалізму та колективізму.

Жіночі образи в романі відіграють центральну роль у розкритті цих філософських тем. Кожна героїня уособлює різні погляди на світ, що дозволяє авторці розгорнути складні моральні та соціальні конфлікти. Лексико—семантичні засоби, такі як метафори, епітети, синоніми та порівняння, використовувалися для створення багатовимірних характерів, кожен із яких втілює унікальні риси, а стилістичні прийоми дозволяють зануритися у внутрішній світ персонажів.

Загалом, робота продемонструвала важливість адекватного використання перекладацьких трансформацій для передачі стилістичних і семантичних особливостей тексту, що дозволяє зберегти філософську глибину та художню виразність оригіналу. Це дослідження підкреслює необхідність ретельного підходу до перекладу художніх творів, де лексико-семантичні та стилістичні засоби грають ключову роль у формуванні не лише емоційного, але й інтелектуального сприйняття тексту.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Арешенков, Ю. О. (2006) *Основи лінгвістичних досліджень: Матеріали до спецкурсу для студентів філологічних спеціальностей*. Кривий Ріг: КрДПУ, с. 50
2. Бавус, Т. (2016) Мовний образ як компонент мовно-національної та індивідуально-авторської картин світу. *Вісник Львівського університету. Серія філологічна. Вип. 63*. с. 242-247.
3. Бацевич, Ф. С. (2010) *Нариси з лінгвістичної прагматики : [монографія]* Львів : ПАІС. с 336
4. Боева, О. Д. (2014) Способи перекладу авторської метафори в художньому тексті. *Філологічні науки: питання теорії і практики, № 4(34), Ч. 3*, с. 41-44.
5. Букрєєва, Л. Л. (1988) *Лінгвостилістичні підстави адекватної передачі художнього образу у віршованих перекладах*. Одеса.
6. Бурак, А. Л. (2002) *Переклад і міжкультурна комунікація. Етап 1: Рівень слова*.
7. Белєхова, Л. І. (2007) *Види мапування як лінгвокогнітивної операції формування новоутворів (на матеріалі американської поезії)*. Київ: ВЦ «Академія».
8. Виноградов, В. С. (1978) *Лексичні питання перекладу художньої прози*.
9. Вороновська, Л. (2015) Універсальні та специфічні особливості визначення ознак художнього дискурсу. *Теоретична і дидактична філологія. Вип. 20*, Київ: Вища школа, с. 155-166.
10. Волкотруб, Г. Й. (2004) *Практична стилістика української мови : навчальний посібник*. Тернопіль : Посібники та підручники, с. 1
11. Гарбовський, М. К. (2021) *Теорія перекладу: підручник і практикум для академічного бакалаврату*.
12. Гаргаєва, О. В. і Артюшевська, Т. Б. (2022) Використання перекладацьких трансформацій при перекладі науково-публіцистичних та художніх творів. *7-а всеукраїнська наук.-техн. конф. «Science, innovations and education:*

- problems and prospects»* (Токіо, 9-11 лютого 2022 р.). Токіо, Японія, с. 644-648.
13. Голубенко, Н. І. (2019) Когнітивні особливості перекладу художнього тексту. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія «Філологія»*, Вип. 38, с. 134-137.
 14. Горда, В. В. (2021) Художній переклад та проблеми адекватності перекладу. *Концептуальні проблеми розвитку сучасної гуманітарної та прикладної науки: матеріали V Всеукраїнського науково-практичного симпозиуму (14 травня 2021 р., Івано-Франківськ)*. Івано-Франківськ: Редакційно-видавничий відділ Університету Короля Данила, с. 388.
 15. Гуо, Х. (2017) *Особливості дискурсу художнього твору*. Молодий вчений, № 20(154), с. 483-486.
 16. Дудик, П. С. (2005) *Стилістика української мови : посібник*. Київ : «Академія», с. 368
 17. Єфімов, Л. П. (2004) *Стилістика англійської мови і дискурсивний аналіз: навчально-методичний посібник*. Вінниця: Нова книга.
 18. Жайворонок, В. В. (2001) *Українська етнолінгвістика: деякі аспекти досліджень*. *Мовознавство*, № 5, с. 48-63.
 19. Журавель, Т. В. і Хайдарі, Н. І. (2015) Поняття перекладацьких трансформацій та проблема їх класифікації. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія «Філологія»*, № 19, с. 148-150.
 20. Заремська, І. М. (2011) Мовна картина світу як об'єкт лінгвістичних досліджень. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія 10: Проблеми граматики і лексикології української мови*, Вип. 7, с. 396-402.
 21. Зубрик, А. Р. (2013) Особливості та труднощі перекладу англійських фразеологізмів. Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка. Вип. 36. с. 317-318.
 22. Ішмуратов, А. Т. (1994) *Логіко-когнітивний аналіз онтології дискурса. Раціональність і семіотика дискурса*. Київ: Наукова думка.

23. Карабан, В. І. і Мейс, Дж. (2003) *Переклад з української мови на англійську мову*. Вінниця: Нова книга.
24. Комісаров, В. Н. (2007) *Лінгвістика перекладу*. Видавництво ЛКІ.
25. Кондратенко, Н. (2014) *Художній текст як ігрова діяльність. Проблеми літературознавства*, Вип. 18, с. 38-47.
26. Кононенко, В. (2001) *Мова і народна культура*.
27. Коптілов, В. В. (2003) *Теорія і практика перекладу*. Київ: Юніверс.
28. Корунець, І. В. (2017) *Теорія і практика перекладу (аспектний переклад): [підручник]*. Вид. 5-те, випр. і допов. Вінниця: Нова книга.
29. Корунець, І. В. (2003) *Теорія і практика перекладу*. Вінниця: Нова книга.
30. Кочерган, М. П. (2007) *Основи зіставного мовознавства. Мовознавство*, № 2, с. 90-92.
31. Кульбабська, О. В. і Кардащук, О. В. (2006) Текстотворча функція епітета в художньому тексті (на матеріалі мови творів Івана Багряного). *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія: Філологія*, Вип. № 742, с. 256-265.
32. Лисиченко, Л. А. (2009) *Лексико-семантичний вимір мовної картини світу*. Видавнича група «Основа», 2009. с.191
33. Літяга, В. (2013) Поняття «концепт» у парадигмі сучасних лінгвістичних досліджень. *Вісник Київського національного університету ім. Т. Шевченка*, № 46, с. 48-50.
34. Максимов, С. Є. (2007) *Усний двосторонній переклад (англійська та українська мови): теорія та практика усного двостороннього перекладу для студентів факультету перекладачів та факультету заочного та вечірнього навчання: [навч. посібник]*. Вид. 2-е, випр. та доп. Київ: Ленвіт.
35. Остапенко, С. А. і Горобей, А. М. (2021) Порівняльний аналіз застосування граматичних трансформацій в процесі перекладу художнього твору. *Науковий вісник ДДПУ імені І. Франка. Серія: Філологічні науки (мовознавство)*, № 15, с. 131-135.

36. Пентилюк, М. І. (1994) *Культура мови і стилістика: пробний підручник для гімназій гуманітарного профілю*. Київ: Вежа.
37. Потебня, А. А. (1990) *Теоретична поетика текстів*. с.181
38. Роздобудько, І. В. (2006) *Останній діамант міледі: Авантюрний детектив*. Харків: Фоліо.
39. Рущиць, В. С. і Дячук, Н. В. (2016) *Лексичні трансформації у художньому перекладі*. Modern science, practice, society, с. 407-409.
40. Селіванова, О. О. (2006) *Сучасна лінгвістика: напрями та проблеми: підручник*. Полтава: Довкілля-К.
41. Семенюк, О. А. (2019) Художній дискурс як відображення авторської картини світу (лінгвокультурологічний підхід). *Вчені записки Таврійського національного університету ім. В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Соціальні комунікації, № 1*, Том. 30(69), с. 7-10.
42. Сіняговська, І. Ю. (2014) Визначення та класифікація перекладацьких трансформацій у процесі художнього перекладу тексту. *Наукові праці. Філологія. Мовознавство, Вип. 209*, с. 89-93.
43. Склерявська, Г. М. (1993) *Метафора в системі мови*. Вид-во Наука.
44. Скорбач, Т. В. (1999) *Мовний образ простору в поезіях Михайля Семенка і Валер'яна Поліщука*. (Дисертація кандидата філологічних наук: 10.02.01) Харківський державний педагогічний ун-т ім. Г.С.Сковороди.
45. Сога, Л. В. (2021) Стилістичні прийоми як основні елементи збагачення англійської мови. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Філологічні науки, № 1(94)*, с. 97-105.
46. Ставицька, Л. О. (1989) Мовні засоби вираження наскрізного образу як елемента індивідуальної естетичної системи. *Семасіологія і словотвір: Збірник наукових праць*. Київ: Наукова думка, с. 98-102.
47. Стріха, М. (№11-12) Український художній переклад: між літературою і націєтворенням (до постановки питання). *Дух і літера*, с. 196-204.

48. Тадля, К. В. (2020) Особливості перекладу стилістичних прийомів створення образності в авторському дискурсі (на матеріалі роману Гарпер Лі «Вбити пересмішника»). *Журнал науковий огляд*, № 8(71).
49. Фролова, І. Є. і Омецинська, О. В. (2018) Специфіка художнього дискурсу та його аспектів. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія: Іноземна філологія. Методика викладання іноземних мов*, Вип. 87, с. 52-61.
50. Хаботнякова, П. С. (2015) Кореляція понять «образ», «символ» та «образ-символ» у сучасній лінгвістичній парадигмі (на прикладі творів Ф. Перетті). *Вісник КНЛУ. Серія: Філологія*, № 2, с. 190-194.
51. Хом'як, О. Г. (2005) *Мовна картина світу в функціонально-стилістичному дискурсі*.
52. Черевченко, О. М. (2012) *Лінгвістичні аспекти аналізу поетичного тексту: неокласичні виміри: монографія*. Умань: ВІЗАВІ.
53. Шевченко, І. С. (2006) Дискурс і когнітивно-комунікативна парадигма лінгвістики. *Мова. Людина. Світ. До 70-річчя проф. М. Кочергана: збірник наукових статей*. Київ: Вид. центр КНДУ, с. 148-156.
54. Шмігер, Т. (2009) *Історія українського перекладознавства ХХ сторіччя*.
55. Щепанська, Х. А. (2012) *Мовний образ, концепт, вербальний символ та їх функціонування в художньому тексті*.
56. Anderman, G. M. і Rogers, M. (2003) *Translation Today: Trends and Perspectives*. Multilingual Matters.
57. Rragami, A. (2012) *Analysis of the translation process from source language texts to their corresponding target language texts*. *Folia Linguistica et Litteraria*, с. 59–66.
58. Anusiewicz, J. (1995) *Lingwistyka kulturowa: Zarys problematyki*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
59. Bartmiński, J. і Tokarski, R. (1986) *Językowy obraz świata a spójność tekstu*. В: *Teoria tekstu. Zbiór studiów*, ред. Т. Dobrzyńska. Wrocław, с. 65-82.

60. Bassnett, S. (2005) *Translation Studies. Literary Theory. Linguistics. Third Edition. London and New York: Routledge, Taylor & Francis Group*, c. 75-80.
61. Bredin, H. (1998) *Comparisons and Similes. Lingua: International Review of General Linguistics*, Vol. 5, c. 67-78.
62. Geeraerts, D. (2010) *Theories of Lexical Semantics. Oxford : Oxford University Press*. P. 362
63. Hansman, C. R. (2010) *Metaphor and Art. Cambridge : Cambridge University Press*, p. 79
64. Siroka, D. (2022) *A linguistic picture of the world and expression of emotions through the prism of expressive lexis. Comenius University in Bratislava, Slovakia*.
65. Van Dijk, T. (1998) *Ideology: a multidisciplinary approach. London: Sage*.
66. Hermans, T. (1999) *Norms and the Determination of Translation: A Theoretical Framework*.
67. Kramsch, C. (2002) *Language acquisition and language socialization. B: Ecological perspectives, London: Continuum*, c. 140-164.
68. Langacker, R. (2002) *Concept, Image and Symbol: the cognitive basis of grammar. 2nd ed. With a new pref. Berlin; New York: Mouton de Gruyter*.
69. Mandelblit, N. (1995) *The cognitive view of metaphor and its implication for translation theory. Maastricht: Universitaire Press*, c. 322-460.
70. Murphy, M.L. (2003) *Semantic Relations and the Lexicon : Antonymy, Synonymy and other Paradigms. Cambridge : Cambridge University Press*. p. 92-97.
71. Nida, E. A. i Taber, C. R. (2003) *The Theory and Practice of Translation. Leiden: Brill Academic*.
72. Searle, J. (1989) *Conversation. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company*, c. 7-29.
73. Sériot, P. (1985) *Analyse du discours politique soviétique. Paris: IMSECO*.
74. Snell-Hornby, M. (1988) *Translation Studies: An integrated approach. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company*.

75. Skowronek, B. (2018) *The Linguistic Image of the World*. Kraków: Jagiellonian University Press.
76. Ullmann, S. (1989) *The Principles of Semantics*. Glasgow: Jackson.

СПИСОК ДОВІДКОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. (ЛСД) — Гром'яка, Р. Т., Коваліва, Ю. І. (2006) *Літературознавчий словник-довідник*.
2. (ЛЕ) — Селіванова, О. О. (2011) *Лінгвістична енциклопедія*. Полтава: Довкілля—К.
3. (ЕСУ) — Скуратівський, В. Л. і Муха, А. І. (2022) *Енциклопедія Сучасної України* / Редкол.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк [та ін.] ; НАН України, НТШ. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

1. (TF) – Rand, Аyn. (1943) *The Fountainhead*

ДОДАТОК

	Текст оригіналу	Текст переклад
1	<i>Her pudgy little hand stopped in mid—air when she saw him. (TF, 8)</i>	Її пухка маленька ручка завмерла на півдороги, коли вона побачила його (переклад наш – Б.Д.)
2	<i>She looked at him with curiosity while trying to compose her face into an expression of sympathy, but managed only to look like it required great effort. (TF, 8)</i>	Вона дивилася на нього з цікавістю, намагаючись зобразити на своєму обличчі вираз співчуття, але вдалося лише зробити такий вигляд, ніби для цього потрібні були великі зусилля (переклад наш – Б.Д.)
3	<i>She straightened up. The starched calico dress fitted her so tightly that it seemed as if the folds were squeezing the flesh out to her wrists and ankles. (TF, 9)</i>	Вона випросталася. Сукня з накрохмаленого ситцю облягала її так щільно, що здавалося, що аж здавалося, ніби складки вбрання вичавлюють жир до зап'ястків і щиколоток (переклад наш – Б.Д.)
4	<i>She often said she was an educated woman, but she worked hard and had to take in boarders—unheard of in her family. (TF, 9)</i>	Як сама часто повторювала, вона була освіченою пані; проте тяжко працювала і змушена була тримати квартирантів у будинку — небачений учинок у її родині (переклад наш – Б.Д.)
5	<i>She stood in the doorway in her best wine-colored taffeta dress, both happy and angry. (TF, 7)</i>	Вона стояла в дверях, у своїй найкращій сукні з бордової тафти, щаслива і розлючена. (переклад наш – Б.Д.)
6	<i>Her face, her pale gold hair, her suit seemed to have no color, but only a hint, just on the verge of the reality of color, making the full reality seem vulgar. (TF, 97)</i>	Її обличчя, бліде золоте волосся та костюм здавалися безбарвними, лише з натяком на колір, через що вся реальність здавалась вульгарною (переклад наш – Б.Д.)

7	<i>She smiled at her son with an innocent, humble, and grateful smile, and rustled out of the room. (TF, 25)</i>	Вона усміхнулася сину невинною, смиренною і вдячною посмішкою і шелестячи вийшла з кімнати (переклад наш – Б.Д.)
8	<i>Mrs. Keating shook her head – puzzled, reproachful, and happy. (TF, 24)</i>	Місіс Кітінг похилитала головою — здивовано, докірливо і щасливо. (переклад наш – Б.Д.)
9	<i>He had found Catherine homely and dull, on that first meeting, with nothing to her credit but her lovely smile, not a sufficient reason ever to see her again (TF, 42)</i>	Вона видалася йому нудною домогоподаркою без жодної привабливої риси, окрім гарної усмішки, але цього недостатньою, аби йому захотілося побачити її знову (переклад наш – Б.Д.)
10	<i>Without fear or shyness, she asked for nothing and expected nothing; and somehow he had not taken advantage of this. (TF, 42)</i>	Без страху чи сорому вона нічого не просила і нічого не чекала; і якось так сталося, що він цим і не скористався (переклад наш – Б.Д.)
11	<i>He was ashamed of Catherine’s careless slovenliness and that no other boy would have looked at her twice. (TF, 42)</i>	Йому було соромно за недбалу неохайність Кетрін і за те, що жоден інший хлопець не глянув би на неї двічі (переклад наш – Б.Д.)
12	<i>She stood before him, a girl too small and too frail for her clothes.(TF, 42)</i>	Вона стояла перед ним — дівчина, занадто маленька і тендітна для свого одягу. (переклад наш – Б.Д.)
13	<i>The short black skirt flared out from the slim band of her waist; the boyish shirt collar hung loosely, pulled to one side, revealing the knob of a thin collarbone; the sleeves were too long over the fragile hands. (TF, 42)</i>	Чорна спідниця була занадто коротка і широка, ляпотіла навколо її стрункої талії; твердий комірець чоловічої сорочки висів набік, оголюючи виступаючу тонку ключицю; рукави були надто довгими для її тонких рук." (переклад наш – Б.Д.)
14	<i>She looked at him with her head tilted to one side; and her hair was</i>	Вона подивилася на нього, нахиливши голову набік; її

	<i>carelessly gathered at the nape of her neck, but it seemed a light fluffy halo around her face. (TF, 42)</i>	волосся було недбало зібране на потилиці, але виглядало як легкий пухнастий німб навколо лица (переклад наш – Б.Д.)
15	<i>Her large, near-sighted gray eyes looked at Keating, and she smiled slowly, with bright lips, gently and enchantingly. (TF, 42)</i>	Її великі короткозорі сірі очі дивилися на Кітінга, і вона повільно ніжно і чарівно усміхнулася яскравими губами (переклад наш – Б.Д.)
16	<i>Her maiden lips met his softly and warmly; she felt no fear, no excitement – too happy to consider this kiss as anything but natural. (TF, 42)</i>	Її дівочі губи м'яко і тепло торкнулися його; вона не відчувала ані страху, ані хвилювання — вона була занадто щасливою, щоб вважати цей поцілунок чимось, окрім природного (переклад наш – Б.Д.)
17	<i>He remembered the black evening dress of tulle and the pretty face of Mrs. Dunlop, but could not recall how he ended up in Francon's apartment. (TF, 54)</i>	Він пам'ятав чорну вечірню сукню з тюлю і гарне обличчя місіс Данлоп, але не міг пригадати, як опинився в квартирі Франкона (переклад наш – Б.Д.)
18	<i>She was a gentle old lady with gray hair, trembling hands, and a face nobody could remember, quiet, humble, and helpless. (TF, 63)</i>	Вона була лагідною старенькою з сивим волоссям, тремтячими руками і обличчям, яке ніхто не міг запам'ятати, тихою, смиренною і безпомічною (переклад наш – Б.Д.)
19	<i>She had never married and had no one in the world; this burden neither pleased nor saddened her, she had lost the ability to feel many years ago. (TF, 91)</i>	Вона ніколи не була заміжня і не мала нікого в світі; цей тягар ані не тішив, ані не засмучував її, вона втратила здатність відчувати багато років тому. (переклад наш – Б.Д.)
20	<i>Rich and ugly as sin—like most of them, he decided. (TF, 66)</i>	Багата і бридка, як гріх — як більшість із них, вирішив він. (переклад наш – Б.Д.)

21	<i>But she chatted about penniless girls who hooked brilliant young men</i> (TF, 65)	Про дівчат без копійки за душею, які ловлять заможних юнаків (переклад наш – Б.Д.)
22	<i>His plebeian wife who could not live up to his eminent position</i> (TF, 65)	З їхніми плебейськими дружинами, які не могли дотягнутись до високого соціального становища своїх чоловіків (переклад наш – Б.Д.)
23	<i>She looked up at him, smiling disarmingly, her hands raised and spread over the crinkling white piles</i> (TF, 66)	Вона подивилася на нього, щирою посмішкою і прикриваючи купи зім'ятого білого паперу руками. (переклад наш – Б.Д.)
24	<i>She was almost twenty now and looked no older than she had looked at seventeen</i> (TF, 66)	Їй було майже двадцять, але виглядала вона не старше сімнадцяти (переклад наш – Б.Д.)
25	<i>Katie, you're an impossible little fool and your hair smells so nice</i> (TF, 66)	Кеті, ти нестерпна маленька розтріпа, а волосся твоє пахне так гарно (переклад наш – Б.Д.)
26	<i>Her lips touched his, her lips soft and cold from the snow and clinging to his like snowflakes, for a second too long.</i> (TF, 69)	Її губи торкнулися його, м'які й холодні від снігу, прилипли до нього, як сніжинки, на секунду задовго. (переклад наш – Б.Д.)
27	<i>She moved slowly, like a woman on her first night, as if she had no right to be here, and it was an almost sacred shame to accept a reality she could not have earned.</i> (TF, 546)	Вона рухалася повільно, як жінка в свою першу ніч, ніби вона не мала права бути тут, і це було майже святим соромом прийняти реальність, яку вона не могла заслужити (переклад наш – Б.Д.)
28	<i>Scarret picked up a letter from his desk and read aloud: "I'm a respectable woman and mother of five children and I certainly don't think I want to bring up my children with your newspaper"</i> (TF, 427)	Скаррет взяла листа зі столу і прочитала вголос: «Я поважна жінка і мати п'яťох дітей, і я точно не думаю, що хочу виховувати своїх дітей на вашій газеті» (переклад наш – Б.Д.)
29	<i>Lili's all smiles and gratitude—but the poor girl was really</i>	Лілі вся усміхнена і вдячна — але бідолашна дівчинка була справді

	<i>miserable</i> (TF, 81)	нещасною (переклад наш – Б.Д.)
30	<i>She would have preferred a mink coat, but the muskrat was all he could afford, and she accepted it with a smile.</i> (TF, 81)	Вона віддала б перевагу норковій шубі, але ондатра — це все, що він міг собі дозволити, і вона прийняла це з посмішкою. (переклад наш – Б.Д.)
31	<i>The sound of her clear voice was like a hand pressed soothingly against his hot forehead.</i> (TF, 86)	Звук її чистого голосу був схожий на руку, що заспокійливо притискалася до його гарячого чола (переклад наш – Б.Д.)
32	<i>She stood in the rain, slumped, her stomach jutting forward in weariness, her nose shiny, her eyes bright with excitement.</i> (TF, 88)	Схилившись, вона стояла під дощем, її живіт розслабився, блискучим носом, яскравими від хвилювання очима. (переклад наш – Б.Д.)
33	<i>Her hand shot toward him mechanically with a pamphlet, then she raised her eyes and saw him.</i> (TF, 88)	Її рука механічно потягнулася з брошурою до нього, потім вона підняла очі і помітила його. (переклад наш – Б.Д.)
34	<i>Catherine stood, her lips parted, and he felt certain that she was not breathing at all.</i> (TF, 90)	Катерина стояла, її губи були розтулені, і він був упевнений, що вона взагалі не дихає. (переклад наш – Б.Д.)
35	<i>A young woman stood before the railing, speaking to the reception clerk. Her slender body seemed out of all scale in relation to a normal human body; its lines were so long, so fragile, so exaggerated that she looked like a stylized drawing of a woman and made the correct proportions of a normal being appear heavy and awkward beside her.</i> (TF, 91)	Молода жінка стояла перед поручнями, розмовляючи з працівником на реєстрації. Її струнке тіло здавалося зовсім незвичайним у порівнянні з нормальним людським тілом; його лінії були такими довгими, такими крихкими, такими перебільшеними, що вона виглядала як стилізоване зображення жінки і змушувала правильні пропорції нормальної істоти здаватися важкими і незграбними на її фоні. (переклад

		наш – Б.Д.)
36	<i>It was a strange drawing, the lines too elongated and so delicate that they seemed almost to shimmer, as if the whole thing might dissolve into the air at any moment. (TF, 92)</i>	Це був дивний малюнок, лінії занадто витягнуті і такі ніжні, що здавалося, ніби вони майже поблискують, так, ніби все це може розчинитися в повітрі будь—якої миті. (переклад наш – Б.Д.)
37	<i>She wore a plain gray suit; the contrast between its tailored severity and her appearance was deliberately exorbitant—and strangely elegant. (TF, 92)</i>	Вона була вдягнена у простий сірий костюм; контраст між її строгістю та зовнішнім виглядом був нарочито надмірним — і напрочуд елегантним (переклад наш – Б.Д.)
38	<i>She let the fingertips of one hand rest on the railing, a narrow hand ending the straight imperious line of her arm. (TF, 92)</i>	Вона поклала кінчики пальців однієї руки на перила, вузька долоня завершувала пряму величну лінію її руки. (переклад наш – Б.Д.)
39	<i>She had gray eyes that were not ovals, but two long, rectangular cuts edged by parallel lines of lashes. (TF, 92)</i>	У неї були сірі, але не овальні очі, а два довгі, прямокутними розрізами, обрамлені паралельними лініями вій. (переклад наш – Б.Д.)
40	<i>She had an air of cold serenity and an exquisitely vicious mouth. (TF, 92)</i>	Від неї віяло холодним спокоєм, а рот був вишукано хижим і жорстоким (переклад наш – Б.Д.)
41	<i>Her hair was light—golden, and the suit seemed to have no color, as if it were merely a shadow drawn around her figure. (TF, 92)</i>	Її світло золоте волосся та її костюм, здавалося, були безбарвними, ніби тінь, намальована навколо її постаті. (переклад наш – Б.Д.)
42	<i>He had had time to see her eyes; they seemed weary and a little contemptuous, but they left him with a sense of cold cruelty (TF, 92)</i>	Він встиг побачити її очі; вони здавалися втомленими і з легким презирством, але залишили в ньому відчуття холодної жорстокості. (переклад наш –

		Б.Д.)
43	<i>Mrs. Ralston Holcombe, as one admiring friend described her, was the epitome of grace and refinement. (TF, 94)</i>	Місіс Ролстон Голкомб, як описувала її одна захоплена подруга, був втіленням витонченості та вишуканості (переклад наш – Б.Д.)
44	<i>She secretly suffered because of her fragility, constantly afraid that the slightest strain might shatter her completely. (TF, 94)</i>	Вона таємно страждала через свою тендітність, постійно боячись, що найменше напруження може зламати її остаточно. (переклад наш – Б.Д.)
45	<i>She could talk, and did, of wearing dresses size ten and of shopping in the junior departments. (TF, 95)</i>	Вона могла говорити і говорила про те, що носить сукні десятого розміру і скуповується в дитячих відділах (переклад наш – Б.Д.)
46	<i>She wore high-school garments and short socks in summer, displaying spindly legs with hard blue veins. (TF, 95)</i>	Улітку вона вдягалася як старшокласниця і носила короткі шкарпетки, демонструючи худі ноги з набряклими синіми венами. (переклад наш – Б.Д.)
47	<i>She hunted them grimly; she faced them with wide-eyed admiration and spoke of her own insignificance, of her humility before achievement (TF, 95)</i>	Вона нещадно полювала на них; вона дивилася на них з широко розплющеними очима і говорила про власну нікчемність, про свою скромність перед досягненнями (переклад наш – Б.Д.)
48	<i>She shrugged, tight-lipped and rancorous, whenever one of them did not seem to take sufficient account of her own views on life (TF, 95)</i>	Вона знизувала плечима, небагатослівна і злостива, коли хтось із них, здавалося, не брав до уваги її власні погляди на життя. (переклад наш – Б.Д.)
49	<i>She had a great many poor friends and advertised the fact. If a friend happened to improve his financial position, she dropped him, feeling that he had committed an act of treason. (TF, 95)</i>	У неї було багато бідних друзів, і вона не приховувала цього факту. Якщо хтось із друзів поліпшував своє фінансове становище, вона кидала його, відчуваючи, що він зрадив її. (переклад наш – Б.Д.)

50	<i>She had been christened Constance and found it awfully clever to be known as "Kiki," a nickname she had forced on her friends when she was well past thirty. (TF, 95)</i>	Їй дали ім'я Констанс і вона вважала дуже дотепним бути відомою як «Кікі» — прізвисько, яке вона нав'язала своїм друзям, коли їй було вже далеко за тридцять. (переклад наш – Б.Д.)
51	<i>She wore a regal gown of emerald velvet, and a magenta ribbon in her bobbed hair with a cute little bow in front. (TF, 95)</i>	На ній була королівська сукня зі смарагдового оксамиту, а в розпатланому волоссі пурпурова стрічка з милим маленьким бантиком спереду. (переклад наш – Б.Д.)
52	<i>Her skin was tanned and dry, with enlarged pores showing on her nostrils. She handed a cup to Keating, a square-cut emerald glittering on her finger in the candlelight. (TF, 95)</i>	Її шкіра була засмаглою і сухою, з розширеними порами на ніздрях. Вона простягнула Кітінгу чашку, а на пальці в неї у світлі свічки виблискував смарагд квадратного огранювання (переклад наш – Б.Д.)
53	<i>She stood leaning against a column, a cocktail glass in her hand. She wore a suit of black velvet; the heavy cloth, which transmitted no light rays, held her anchored to reality by stopping the light that flowed too freely through the flesh of her hands, her neck, her face. (TF, 96)</i>	Вона стояла, спершись на колону, з келихом коктейлю в руці. На ній був костюм з чорного оксамиту; важка тканина, яка не пропускала променів світла, приковувала її до реальності, зупиняючи світло, яке надто вільно проникало крізь плоть її рук, шиї, обличчя. (переклад наш – Б.Д.)
54	<i>A white spark of fire flashed like a cold metallic cross in the glass she held, as if it were a lens gathering the diffused radiance of her skin. (TF, 96)</i>	Біла іскра вогню спалахнула ніби холодне залізно хрестом у склянці, яку вона тримала в руках, наче лінза, що збирала розсіяне сяйво її шкіри (переклад наш – Б.Д.)
55	<i>Mrs. Symington was an imposing dowager who had just moved into her new residence designed by Mr.</i>	Місіс Сімінгтон була імпозантною вдовою, яка щойно переїхала до свого нового маєтку, спроектованого містером

	<i>Snyte</i> (TF, 104)	Снайтом (переклад наш – Б.Д.)
56	<i>...overstressed hiccoughs of laughter; a girl sat sidewise, her legs flung over the side of the car; she wore a man's straw hat slipping down to her nose and she yanked savagely at the strings of a ukulele, ejecting raucous sounds, yelling "Hey!"</i> (TF, 114)	... натягнуте хихотіння; дівчина сиділа боком, закинувши ноги за край машини; на ній був чоловічий солом'яний капелюх, що сповзав на ніс, і вона люто смикала за струни укулеле, видаючи пронизливі звуки, вигукуючи: «Гей!». (переклад наш – Б.Д.)
57	<i>Well, your body moves—but that's all. The other, the thing inside you, your—oh, don't misunderstand me, I'm not talking religion, but there's no other word for it, so I'll say: your soul—your soul doesn't exist.</i> (TF, 114)	Так, твоє тіло рухається — але це все. Усе інше, твоя сутність, твоя... О, зрозумій мене правильно, я не говорю про релігію, але більше нема як це назвати, тому я скажу так: твоєї душі... твоєї душі не існує. Немає волі, немає сенсу (переклад наш – Б.Д.)
58	<i>The abnormal fragility of her normal appearance made her look exhausted with privation in these surroundings;</i> (TF, 117)	Незвична тендітність її звичайної зовнішності надавала їй виснаженого вигляду через злидні в цьому оточенні. (переклад наш – Б.Д.)
59	<i>... the neighbors felt certain that she had TB. But she moved as she had moved in the drawing room of Kiki Holcombe—with the same cold poise and confidence</i> (TF, 117)	сусіди були впевнені, що вона хвора на туберкульоз. Але вона рухалася так само, як і у вітальні Кікі Голкомб — з тією ж холодною врівноваженістю і впевненістю (переклад наш – Б.Д.)
60	<i>She scrubbed the floor of her room, she peeled potatoes, she bathed in a tin pan of cold water. She had never done these things before; she did them expertly.</i> (TF, 117)	Вона вимивала підлогу у своїй кімнаті, чистила картоплю, купалася в бляшаній каструлі з холодною водою. Вона ніколи не робила цих речей раніше, але робила їх майстерно. (переклад наш – Б.Д.)

61	<i>She had a capacity for action, a competence that clashed incongruously with her appearance. She did not mind this new background. (TF, 117)</i>	Вона мала здатність до дій, компетентність, яка дисонувала з її зовнішністю. Вона не заперечувала проти цього нового фону (переклад наш – Б.Д.)
62	<i>Dominique Francon had just returned from a summer in Biarritz; she always took a whole summer’s vacation and Alvah Scarret granted it, because she was one of his favorite employees, because he was baffled by her and because he knew that she could quit her job whenever she pleased. (TF, 117)</i>	Домінік Франкон щойно повернулася з відпочинку в Біарріці; вона завжди брала відпустку на ціле літо, і Альва Скаррет дозволяв їй це, тому що вона була однією з його улюблених співробітниць, тому що він був спантеличений нею і тому що він знав, що вона може звільнитися з роботи, коли їй заманеться. (переклад наш – Б.Д.)
63	<i>Her hair fell diagonally across her forehead in a flat wave and lay on her shoulders in straight lines; it was thick and smooth, like a bathing cap of light polished metal; (TF, 117)</i>	Її волосся спадало по діагоналі на чоло пласкою хвилею і лежало на плечах прямими лініями; (переклад наш – Б.Д.)
64	<i>She seemed too fragile to exist and too strong to give in (TF, 221)</i>	Вона була надто тендітною, щоб вижити, і надто сильною, щоб здатися (переклад наш – Б.Д.)
65	<i>She jerked her head, as if to shake off the subject; the straight mass of her hair stirred in a heavy ripple, like a wave through a half—liquid pool of mercury (TF, 123)</i>	Вона похитала головою, ніби відводячи розмову від теми; її пряме волосся колихалось, наче хвиля, що пробігала по поверхні напіврідкої ртуті (переклад наш – Б.Д.)
66	<i>Dominique turned to Keating with a glance so gentle that it could mean nothing but contempt (TF, 124)</i>	Домінік обернулася до Кітінга з таким лагідним поглядом, що він не міг означати нічого, окрім презирства (переклад наш – Б.Д.)
67	<i>She stood clutching a large, old, shapeless handbag with both hands. She was resolute and uncertain at</i>	Вона стояла, стискаючи обома руками велику, стару, безформну сумку. Вона була рішучою і

	<i>the same time. (TF, 124)</i>	невпевненою водночас (переклад наш – Б.Д.)
68	<i>Mrs. Keating looked at the girl's feet which stepped as if moving on the rolling deck of a ship (TF, 126)</i>	Місіс Кітінг подивилася на ноги дівчинки, які рухалися так, ніби вона йшла по палубі корабля; (переклад наш – Б.Д.)
69	<i>She was wearing a black sweater and an old black skirt, school-girlish house garments which she had not changed for her visit. (TF, 126)</i>	На ній був чорний светр і стара чорна спідниця, домашній одяг школярки, який вона не змінила на час візиту. (переклад наш – Б.Д.)
70	<i>She sat hunched, her knees drawn tight together. She said, her voice lower and more natural, with the first released sound of pain in it (TF, 126)</i>	Вона сиділа згорбившись, підтягнувши коліна. Вона говорила, її голос став тихішим і природнішим, і в ньому вперше з'явився звук болю (переклад наш – Б.Д.)
71	<i>A clumsy little girl who won't know where to put her hands or feet. A sheepish little thing who'll run and hide from any important person that you'll want to bring to the house. (TF, 132)</i>	Незграбне дівчисько, яке не знає, куди подіти руки чи ноги. Вівчарка, яка тікатиме і ховатиметься від будь-якої значної особи, яку ти захочеш привести в дім. (переклад наш – Б.Д.)
72	<i>Catherine wore a crisp organdy blouse, with sleeves standing stiffly, cheerfully about her shoulders; little fluffy needles glittered through her hair in the sunlight. (TF, 133)</i>	Кетрін була вдягнена в яскраву блузку кольору органді, рукави якої жорстко стояли на плечах; маленькі пухнасті голочки виблискували у сонячному світлі крізь її волосся. (переклад наш – Б.Д.)
73	<i>That afternoon, a brisk, small, dark-skinned woman entered the office; she wore a mink coat (TF, 136)</i>	Того дня до офісу увійшла жвава, невисока, темношкіра жінка, одягнена в норкову шуба (переклад наш – Б.Д.)
74	<i>Exotic earrings that tinkled when she moved her head. She moved her head a great deal, in sharp little</i>	Екзотичні сережки, що дзвеніли, коли вона рухала головою. Головою вона рухала дуже часто,

	<i>birdlike jerks.</i> (TF, 136)	різкими, схожими на пташині ривки. (переклад наш – Б.Д.)
75	<i>She sat silently in a corner of the cab; she had never before considered his presence important enough to require silence.</i> (TF, 153)	Вона мовчки сиділа в кутку таксі; вона ніколи раніше не вважала його присутність настільки важливою, щоб дотримуватися тиші. (переклад наш – Б.Д.)
76	<i>She sat, her legs crossed, her wrap gathered tightly, her fingertips beating in slow rotation against her knee.</i> (TF, 153)	Вона сиділа, схрестивши ноги, щільно закутавшись, кінчики пальців поволі били по коліну. (переклад наш – Б.Д.)
77	<i>She sat down, and her hands fell limply one at each side, her arms away from her body, leaving her unprotected.</i> (TF, 153)	Вона сіла, і її руки мляво впали на обидві сторони, руки були відведені від тіла, залишаючи її незахищеною. (переклад наш – Б.Д.)
78	<i>Her eyes were half closed, rectangular, empty.</i> (TF, 153)	Очі були напівзаплющені, прямокутні, порожні. (переклад наш – Б.Д.)
79	<i>It was Catherine. She stood, her two hands clasped on a large, old, shapeless pocketbook. She looked determined and hesitant at once.</i> (TF, 126)	Це була Кетрін. Вона стояла, стиснувши двома руками велику, стару, безформну кишенькову книжку. Вона виглядала рішучою і нерішучою водночас. (переклад наш – Б.Д.)
80	<i>Mrs. Keating sat looking at him quietly, without pretending to ignore the glance and without answering it.</i> (TF, 128)	Місіс Кітінг сиділа і мовчки дивилася на нього, не прикидаючись, що не помічає його погляду, але й не відповідаючи йому. (переклад наш – Б.Д.)
81	<i>She's a nice girl—if she doesn't let herself go to pieces often and pick things out of thin air like that.</i> (TF, 130)	Вона хороша дівчина — якщо не дозволяє собі часто розриватися на шматки і не робить подібних висновків з нічого. (переклад наш – Б.Д.)

82	<i>She was conscious of her summer dresses, she felt her knees, her thighs encountering the faint resistance of cloth when she moved, and it made her conscious not of the cloth, but of her knees and thighs</i> (TF, 175)	Вона відчувала свої літні сукні, відчувала, як її коліна, її стегна зустрічають слабкий опір тканини, коли вона рухається, і це давало їй усвідомлення не тканини, а власне колін і стегон. (переклад наш – Б.Д.)
83	<i>And Dominique realized that what she saw in his face, what made it the face of a god to her, was not seen by others;</i> (TF, 227)	І Домінік зрозуміла, що те, що вона бачила в його обличчі, те, що робило його обличчя для неї обличчям Бога, не бачили інші; (переклад наш – Б.Д.)
84	<i>But she's a respectable girl and I'd say she'd make a good wife for anybody.</i> (TF, 130)	Але вона порядна дівчина, і я б сказав, що вона стане хорошою дружиною будь—кому. (переклад наш – Б.Д.)
85	<i>That woman sitting on the stoop of an old brownstone house, her fat white knees spread apart</i> (TF, 585)	Жінка, що сидить на ганку старого коричневого будинку, розсунувши білі товсті коліна (переклад наш – Б.Д.)
86	<i>The woman leaning over a stained mattress on the sill of a tenement window</i> (TF, 585)	Жінка, що схилилася над заляпанним матрацом на підвіконні багатоквартирного будинку (переклад наш – Б.Д.)
87	<i>Kiki Holcombe saw Dominique being stupidly puzzled for once.</i> (TF, 228)	Кікі Голкомб вперше побачила, як Домінік була спантелічена. (переклад наш – Б.Д.)
88	<i>The lady with orchids, drunk at the table of a sidewalk café</i> (TF, 585)	Пані з орхідеями, що п'яна сидить за столиком вуличного кафе (переклад наш – Б.Д.)
89	<i>The toothless woman selling chewing gum</i> (TF, 585)	Беззуба жінка, що продає жуйку (переклад наш – Б.Д.)
90	<i>She looked at him—and she seemed pleased. Not stirred, not happy, not pitying; but pleased in a casual way</i> (TF, 533)	Вона дивилася на нього — і здавалося, була задоволена. Не схвильованою, не щасливою, не співчутливою; але задоволеною у звичайний для себе спосіб

		(переклад наш – Б.Д.)
91	<i>She kept her eyes on one point somewhere in the middle of the carpet. (TF, 200)</i>	Вона витріщалася на якусь цятку посередині килима (переклад наш – Б.Д.)
92	<i>She seldom looked at Keating. She never looked at her uncle. (TF, 200)</i>	Кеті рідко дивилася на Кітінга. На дядька вона не дивилася взагалі (переклад наш – Б.Д.)
93	<i>Mrs. Keating sat under a lamp, mending a slight tear in the lining of Peter's dinner jacket, reproaching him, between questions, for sitting on the floor in his dress trousers and best formal shirt. (TF, 125)</i>	Місіс Кітінг сиділа під лампою, штопаючи маленьку проріху на підкладці парадного Пітерового піджака, дорікаючи, поміж розпитуваннями, що той сидить долі у парадних штанях і найкращій сорочці (переклад наш – Б.Д.)
94	<i>She had always replied at once, and never written during his long silences, waiting patiently. (TF, 41)</i>	Кетрін завжди відповідала одразу і ніколи не писала під час його довгих мовчань, терпляче чекаючи. (переклад наш – Б.Д.)
95	<i>Dominique Francon was slender, with pale gold hair, wearing a plain gray suit; her appearance was elegantly severe (TF, 174)</i>	Домінік Франкон була струнка, з блідо—золотистим волоссям, одягнена в простий сірий костюм; її вигляд був елегантно суворим (переклад наш – Б.Д.)
96	<i>She walked on long after she was exhausted, she drove herself forward against the weariness of her muscles (TF, 175)</i>	Вона ще довго блукала: навіть виснажившись, спонукала себе йти вперед попри втому в м'язах. (переклад наш – Б.Д.)
97	<i>She walked on, her arms swinging loosely, her head thrown back, watching the tree tops. She saw clouds swimming behind the leaves; it looked as if a giant tree before her were moving, slanting, ready to fall and crush her (TF, 175)</i>	Вона звертала з дороги до лісу і йшла, невимушено розмахуючи руками, відкидаючи голову, спостерігаючи за верхів'ям дерев. Вона бачила хмари, що пропливали над листям; здавалося, що величезне дерево над нею рухається, хилиться, готове впасти і розчавити її.

		(переклад наш – Б.Д.)
98	<i>The misery of knowing how strong and able one is in one's own mind, the radiant picture never to be made real</i> (TF, 601)	Страждання від усвідомлення того, наскільки сильною та здібною ти є у власній уяві, осяйна картина, яка ніколи не стане реальністю. (переклад наш – Б.Д.)
99	<i>She came to his room from a party, wearing an evening gown expensive and fragile like a coating of ice over her body</i> (TF, 245)	Вона прийшла до нього з вечірки у вечірній сукні, дорогій і тендітній, наче крижаний наліт на тілі (переклад наш – Б.Д.)
100	<i>Let us say we are moles and we object to mountain peaks</i> (TF, 310)	Уявімо, що ми кроти і виступаємо проти гірських вершин (переклад наш – Б.Д.)

SUMMARY

The thesis explores the lexico-semantic and stylistic means used to create female characters in Ayn Rand's novel *The Fountainhead* and analyzes the translation transformations applied when rendering these characters into Ukrainian. The work focuses on the complexity of the female figures, particularly Dominique Francon and Catherine Halsey, and how the author presents them to reflect the broader theme of individualism versus collectivism.

The study is highly relevant in the context of growing interest in gender studies, highlighting the nuanced portrayal of women and the language choices that contribute to their development. Ayn Rand's characters provide a profound reflection on the conflict between personal freedom and societal expectations, themes that resonate in today's cultural discussions.

Research investigates the linguistic strategies employed by Rand to depict her female characters and examine how these strategies are adapted through translation. The thesis also seeks to understand the deeper cultural and social symbols embedded in these portrayals and how translation transforms these elements while maintaining their essence.

The first chapter examines the concepts of the "linguistic image" and the "artistic image," as well as analyzes the artistic discourse and its components. It explores how these concepts influence the formation of a linguistic worldview and reflect cultural and national characteristics. The second chapter is dedicated to the analysis of female characters in Ayn Rand's novel *The Fountainhead*. It thoroughly investigates the lexical and semantic means through which the author creates multidimensional female characters, particularly focusing on Dominique Francon and Catherine Halsey. The third chapter analyzes the translation of female characters from English into Ukrainian, examining the transformations that occurred during the translation process. Special attention is given to the application of lexical and grammatical transformations and the methods of conveying stylistic devices.

The thesis consists of three chapters, each divided into three subsections, conclusions for each chapter, an introduction, a general conclusion, a bibliography, and an appendix. A total of 76 sources were used for the thesis, along with 3 reference materials and 1 book of illustrative material. The thesis comprises 98 pages.