

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
МАРІУПОЛЬСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ФАКУЛЬТЕТ ГРЕЦЬКОЇ ФІЛОЛОГІЇ ТА ПЕРЕКЛАДУ
КАФЕДРА ТЕОРІЇ ТА ПРАКТИКИ ПЕРЕКЛАДУ**

До захисту допустити:
Зав. кафедри _____
«_____» _____ 20__ р.

Кваліфікаційна робота
за освітнім ступенем «Магістр»
на тему: «Льюїс Керрол в українському перекладі (на матеріалі
творів «Аліса в Країні чудес», «Аліса у Задзеркаллі»)»

Студентки факультету грецької філології
та перекладу

Освітньо-професійної програми
«Філологія. Переклад (англійська)»
освітнього ступеня «Магістр»

Лобань Кристи́ни Олексі́ївни

Науковий керівник:

Шепітько Світлана Віталіївна
доцент, к.філол.н., професор кафедри
теорії та практики перекладу

Рецензент:

Ребрій Олександр Володимирович
доктор філософських наук, професор,
завідувач кафедри теорії та практики
перекладу англійської мови

Харківського національного університету
ім. В. Н. Каразіна

Кваліфікаційна робота захищена
з оцінкою _____

Секретар ЕК _____

«_____» _____ 20__ р.

Маріуполь – 2020

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ХУДОЖНІЙ СТИЛЬ Л. КЕРРОЛА.....	6
1.1. Стилистичні особливості творів автора: основні концепти, феномен мовної гри, нонсенс.	9
1.2. Граматичні риси першотворів Л. Керрола	27
1.3. Лексичні засоби творення гумору у творах Л. Керрола «Аліса в Країні чудес», «Аліса у Задзеркаллі»	32
1.4. Каламбур як специфічний лексичний засіб творення гумору.....	37
Висновки до розділу 1.....	40
РОЗДІЛ 2. ПЕРЕКЛАДАЦЬКІ РІШЕННЯ, ЗАДІЯНІ ПРИ ВІДТВОРЕННІ КАЛАМБУРІВ У ТВОРАХ Л. КЕРРОЛА УКРАЇНСЬКОЮ МОВОЮ.....	41
2.1. Множинність перекладів як ознака авторської майстерності... ..	44
2.2. Зіставлення та аналіз перекладацьких рішень у перекладах творів Л. Керрола українською мовою у виконанні Г. Бушиної (1976), В. Корнієнка (2001, 2007) та В. Наріжної (2008).....	52
2.1.1. Зіставлення та авторські перекладацькі рішення, задіяні при відтворенні каламбурів у творах Л. Керрола Г. Бушиною.....	58
2.1.2. Зіставлення та авторські перекладацькі рішення, задіяні при відтворенні каламбурів у творах Л. Керрола В. Корнієнком.....	64
2.1.3. Зіставлення та авторські перекладацькі рішення, задіяні при відтворенні каламбурів у творах Л. Керрола Н. Наріжною.....	68
Висновки до розділу 2.....	72
ВИСНОВКИ.....	73
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	77

ВСТУП

В середині ХХ ст., відзначеним науково-технічною революцією і важливими досягненнями в галузі лінгвістики, психології та філософії, твори «Аліса у Задзеркаллі» та «Аліса в Країні чудес» Л. Керрола стали популярним об'єктом для вивчення та можливості виявлення глибокого природничо-наукового і філософського підтексту вчених різних галузей науки. До творчості Л. Керрола зверталися математики, фізики, психологи та історики, філософи і логіки, знайшовши в ній цікавий матеріал для своїх роздумів та досліджень. Серед них імена таких вчених, як Артур Еддінгтон, Климент Дьюрелл, Уоррен Вівер, Ерік Партрідж, Роберт Сазерленд, Елізабет Сьюелл та ін.

Не дивлячись на чималу кількість теорій та висновків, які на сьогодні вже сформовані та озвучені, все ж таки остаточної єдиної думки, щодо таємного змісту творів автора, не існує. У творчості Льюїса Керрола багато спірних та не з'ясованих моментів. Дослідження творчості автора почалося ще за життя письменника. Запропоновані варіанти прототипів персонажів керролівських казок, досліджені витoki його гри слів, прийоми оживлення метафор і інтерпретації елементів фразеологічних єдностей, проаналізовані численні моменти полісемії й омонімії, розтлумачені омофони й каламбури, прочитані акровірші й анаграми, є спеціальна література, яка присвячена самим тільки пародіям Льюїса Керрола.

На сьогодні український переклад казок автора має кілька еквівалентів, що дає поле для аналізу та порівняння їх між собою для виявлення найвдалішого.

Актуальність обраної теми кваліфікаційної роботи зумовлена тим, що на сучасному етапі розвитку перекладознавчої науки існує необхідність у дослідженні художніх текстів, оскільки лексичні, синтаксичні, стилістичні одиниці становлять найбільші труднощі у процесі досягнення еквівалентності перекладу. Це пояснюється відсутністю їхніх відповідників у мові перекладу, які б мали ті самі смислові, емоційні та стилістичні конотації, що й у тексті оригіналу.

Метою є дослідження перекладацьких рішень, які задіяні при відтворенні українською мовою матеріалу дослідження.

Мета реалізована через наступні **завдання**:

- дослідити провідні мотиви, концепти, теми творів «Аліса в Країні Чудес» та «Аліса в Задзеркаллі»;
- з'ясувати елементи мовної гри у творах автора;
- виокремити стилістичні, лексичні та граматичні особливості текстів автора;
- дослідити каламбур як специфічний лексичний засіб;
- проаналізувати українські переклади каламбурів у творах Л. Керрола у виконанні Г. Бушиної, В. Корнієна та В. Наріжної та виявити найадекватніший з точки зору перекладацьких рішень.

Об'єктом є художній стиль Л. Керрола, що досліджено на **предмет** перекладацьких трансформацій, задіяних при відтворенні каламбурів у романах романів «Аліса в Країні Чудес» та «Аліса у Задзеркаллі» українською мовою.

Матеріал складають 50 прикладів каламбурів, застосовані у текстах літературних казок Л. Керрола «Alice's Adventures in Wonderland» та «Through the Looking Glass» та їхні українські переклади у виконанні Г. Бушиної (1976), В. Корнієнка (2001, 2007), В. Наріжної (2008)).

Наукова новизна роботи полягає в тому, що в ній виокремлено, проаналізовано та створено класифікації літературних засобів використаних автором; досліджені перекладацькі рішення, задіяні при перекладі каламбурів українською мовою; доопрацьовано засоби творення гумору та принципи словотворення у текстах автора; доведено залежність між індивідуальним стилем автора та впливом на нього політичних, літературних та культурних тенденцій того часу.

Теоретичне значення дослідження полягає в тому, що його основні положення і результати є певним внеском у теорію та практику перекладу, а системне зіставлення представлених мов є внеском в порівняльну лінгвістику.

Практичне значення роботи визначається можливістю використання її основних положень і висновків для подальшого вивчення творчості Л. Керрола, з'ясування його місця в літературному процесі XVIII ст. - поч. XIX ст. Матеріали та результати дослідження можуть бути використані для теоретичних розробок з проблем стилю, досліджень із концептології творчості автора та прийомів гумору, які властиві автору. Фактичні матеріали та узагальнення наукової роботи можуть бути застосовані при викладанні лекційних курсів з історії зарубіжної літератури XVIII ст. – поч. XIX ст., практики перекладу з англійської на українську, підготовки спецкурсів та спецсемініарів, підготовці курсових і кваліфікаційних робіт.

Кваліфікаційна робота складається зі змісту, у якому зазначені назви розділів та підрозділів дослідження, вступу, двох розділів, висновків до кожного розділу, загальних висновків та переліку використаних джерел.

У **першому розділі** розкриваються такі поняття, як ідіостиль, нонсенс, літературна казка; досліджується індивідуальний художній стиль та мовна гра Л. Керрола; висвітлюються основні концепти і теми його творів; відзначаються стилістичні, лексичні та граматичні особливості першотворів; надаються засоби творення гумору у текстах автора, зокрема каламбурів.

У **другому розділі** зіставленні та проаналізовані перекладацькі рішення в українських перекладах каламбурів у творах Л. Керрола у виконанні Г. Бушиної (1976), В. Корнієнка (2001, 2007) та В. Наріжної (2008); дослідженні засоби, що є провідними при кожному з авторських перекладів; визначення найадекватнішого з варіантів українського перекладу каламбурів у творах «Аліса в Країні Чудес» та «Аліса у Задзеркаллі».

У **висновках** узагальнюються найважливіші результати дослідження, відзначається виконання всіх поставлених завдань, підбивається статистика, на основі якої робляться остаточні висновки щодо кваліфікаційної роботи.

РОЗДІЛ 1. ХУДОЖНІЙ СТИЛЬ Л. КЕРРОЛА

Льюїс Керрол відомий нам як одна із найзагадковіших постатей у англomовній літературі. Беручи до уваги написані ним твори, його не можна назвати лише письменником, він був також математиком, логіком, філософом, фотографом і навіть дияконом. Саме такі фактори його біографії і впливають на багат шаровість сприйняття дослідниками текстів автора.

Не минуло й десятиріччя, як стало зрозуміло, що романи Л. Керрола, які при своєму виході у світ викликали роздратування критиків, – твори новаторські, що вчинили справжній «революційний переворот» в англійській літературі.

Низка тогочасних та сучасних письменників визнають свій обов'язок перед Л. Керролом; його казкові образи, створені для дитячої аудиторії, все більше і більше проникають у «дорослу» літературу і високу поезію; його неологізми входять в словники та активну англійську мову; про нього розмірковують письменники і критики найрізноманітніших напрямків; присвячують йому свої твори. В англomовних країнах творчість Л. Керрола займає одне з перших місць за кількістю згадок, цитат і посилань, поступаючись лише Біблії і творам В. Шекспіра.

Така зацікавленість і стала головним важелем для більш детального розбору, дослідження та аналізу індивідуального стиля автора.

Індивідуальний стиль (або ідіостиль) можна трактувати як «індивідуальну манеру, спосіб втілення мовленнєвого акту або твору, в тому числі і літературно-художнього, <...> що передбачає індивідуальний відбір і комбінацію мовних засобів, їх трансформацій» [18, с. 94].

У багатьох дослідженнях лінгвістів визначення ідіостилю сприймається у контексті цілісного опису мовної особистості у *структурно-семантичному* (В. В. Виноградов [49–51], Ю. М. Караулов [116]) і *структурно-семіотичному* ракурсах (Р. О. Якобсон [273], Ю. М. Тинянов [228–229], М. М. Бахтін [20–22], Ю. М. Лотман [151]).

Н. О. Фатєєва визначає *ідіостиль* як структуру залежностей, яка у своєму розвитку втілює індивідуальний «код іносказання», тобто набір ситуацій із

пам'яті творчої особистості, які стають об'єктом «особистої міфологізації»; систему концептуальних настанов автора, як змінних, так і незмінних у часі; систему композиційних функцій і систему операційних одиниць, пов'язаних із пам'яттю слова у їх комбінаториці [36]. Для данної роботи ми визначимо ідеостиль як систему виразових засобів мови пеного письменника, яка вирізняє його мову серед інших.

Стиль Льюїса Керрола іноді порівнюють із стилями таких авторів, як Франц Кафка, Марсель Пруст та Джеймс Джойс. Автори сходяться у використанні елементу нонсенсу, тобто безглуздості, або нісенітниці (використання у тексті різновиду алогізму або логічної помилки).

Нонсенсом називають абсурдне, або нелогічне висловлювання, вираз, що позбавлений змісту. З латини («non» – ні, немає, «sensus» – сенс, зміст) – так дослівно і перекладається як позбавлення смислу або змісту.

Нонсенс часто використовується в мистецтві, однак особливу цікавість для дослідження становить використання цього прийому у творах «Аліса у Задзеркаллі» та «Аліса в Країні чудес».

Л. Керрол вводить в дискурс елементи нонсенсу, від неконвенційних поєднань фонем чи морфем до зображення несумісних з навколишньої дійсністю ситуацій («impossible happenings») – тим самим порушує правила та закони (постулати) побудови успішної комунікації.

Цікаве прочитання Л. Керрола трактує М. В. Панов, за словами якого, у Л. Керрола було не лише абсолютне відчуття мови, а й уміння заглянути в її сутність, була своя (ймовірно, інтуїтивна) лінгвістична концепція, одна з найважливіших мовних функцій. На думку дослідника, Л. Керрол показав складну умовність найменування, його знакову сутність, розбіжність структури того, що «позначає» і того, що «позначається», тобто підійшов до проблем, які постали перед мовознавством лише у ХХ в. [2, 124].

Твори Л. Керрола можна розглядати в двох планах: в їх відношенні до минулого, до того літературно-історичного контексту середини ХІХ ст., подією якого вони були; але і в їх відношенні до майбутнього, особливо до середини ХХ ст., коли багато з прихованих тем і прийомів Л. Керрола, що не до кінця

зрозумілі як такі ні самим автором, ні його співвітчизниками, отримали належне висвітлення.

Якщо прямувати першим, історико-літературним шляхом, то треба визнати, що творчість Л. Керрола розвивається у руслі пізнього романтизму, виявляючи ряд принципових відмінностей при порівнянні з класичним романтизмом початку століття, своєрідним редукованим варіантом якого він є. Наголошуючи на романтичні тенденції Л. Керрола, що знайшли своє яскраве вираження в творах про Алісу, Ю. Кагарлицький справедливо зазначає в цьому плані принципову спільність між методом Л. Керрола і реалістичною манерою Ч. Діккенса з його «мистецтвом світлотіні, гротеском, прагненням до крайнього загострення ситуації. [1, 76]

Якщо ж прослідити твори автора в їх відношенні до мабутнього, особливо до середини ХХ ст., можна відзначити мотиви, які не були підтвердженні автором, але вбачаються різними дослідниками. Обидві книжки про Алісу легко піддаються символічному прочитанню будь-якого роду – політичному, метафізичному, фрейдистському, тому загальне, єдине трактування відсутнє. Серед учених інтерпретації інших знавців можуть викликати обурення та критику. Шан Леслі, наприклад, в статті «Льюїс Керролл і Оксфордський рух» знаходить в «Алісі» зашифровану історію релігійних баталій вікторіанської Англії. Банка з апельсиновим варенням в його тлумаченні – символ протестантизму (апельсини помаранчевого кольору – звідси зв'язок з Вільгельмом Оранським і оранжистами). Поєдинок Білого і Чорного Лицарів – це відоме зіткнення Томаса Гекелі і єпископа Семюела Уїлберфорса. Синя Гусинь – це Бенджамен Джоветт, а Біла Королева – кардинал Джон Генрі Ньюмен, тоді як Чорна Королева – це кардинал Ніколас Уайзмен, а Бармаглот «може тільки висловлювати ставлення британців до папства ...» [4, 83].

Беручи до уваги усе вище зазначене, слід додати, що дослідники творчості Л. Керрола, а також його перекладів, говорять про те, що найбільш характерною рисою його індивідуального художнього стилю є мовна гра автора. Найраше її прослідити можна на прикладі авторських каламбурів.

1.1. Стилiстичнi особливостi творiв автора: основнi концепти, феномен мовної гри, нонсенс.

Лiнгвiстичний переклад, як i будь-який процес iнтерпретацiї i продукування мовлення, розкривається у сферi *концептуалiзацiї*, тобто контекстуально прив'язаного когнiтивного процесу, в якому мовнi одиницi слугують тригерами, що запускають когнiтивнi операцiї iз залученням концептуальних структур досвiду (енциклопедичного знання) (В. Крофт, Д. Круз [28, с. 98], Ж. Фоконьє [21], Дж. Лакофф, І. Свiтсер [36, с. 9-16], Р. Ленекер [38, с. 155–156]).

Багатий матерiал для аналізу перекладу надає феномен мовної гри, який власне i є моделлю унiверсального механiзму смислотворення (В. О. Пiщальнiкова [13]).

Хоча мовна гра Л. Керрола вже була об'єктом аналізу *лiнгвiстичних* (О. О. Ананьїна [4], В. С. Вахрушев [48], Н. В. Кузьмiна [139], Н. В. Сабурова [20], Н. А. Серебрякова [21], А. В. Усолкiна [23], Р. С. Чорновол-Ткаченко [25]), *лiнговокультурологiчних* (О. В. Голубєва [67], А. Куцева [14]), *лiтературознавчих* (В. Дарененкова [49], В. В. Дейнега [81], В. П. Дубровiна [93]) та власне *перекладознавчих дослiджень* (О. Л. Борисенко, Н. М. Демурова [42], Я. Є. Гайдай [60], І. Л. Галiнська [62], Н. М. Демурова [85–86], М. Л. Малаховська [15], М. В. Панов [18], Л. С. Прохорова [19], Т. В. Устiнова [23]), цей феномен ще не набув осмислення з iнших позицiй.

В теорiї Л. Вiтгенштейна поняття «*мовна гра*» має обширне значення – це використання мовних засобiв для означення, що охоплює всi функцiї мови, якi розглядаються крiзь призму гри. Мовна гра трактується i як «висловлювання мовою», i як уся мовленнєва дiяльнiсть, що породжує спiльнiсть «нечiтких смислiв» i втягує учасникiв комунiкацiї у взаємини, якi багато в чому нагадують процес гри.

Надаючи свого трактування термiну «мовної гри», Л. Вiтгенштейн наголошує: «увесь процес вживання слiв <...> можна уявити i як одну з тих iгор, за допомогою яких дiти опановують рiдну мову. Я буду називати цi iгри «мовними iграми» i говорити iнодi про певну примiтивну мову як мовну гру.

Процеси називання каменів і повторення слів за кимось теж можна назвати мовними іграми. Згадай про багатократне вживання слів і приговорки до ігор-хороводів. «Мовною грою» я буду називати також єдине ціле: мову і дії, з якими вона переплетена» [52, с. 83].

Не дивлячись на те, що термін *«мовна гра»* увійшов у науку лише в середині ХХ сторіччя, теорія ігор як система узагальнених ідей, положень та принципів, присвячених цьому різновиду людської діяльності, походить ще від вчень давньогрецьких класичних філософів.

Аристотель (384 – 322 рр. до н. е.), на відміну від свого вчителя Платона, сприймав гру, у першу чергу, як розважальну діяльність, і наголошував, що такі ігрові розваги потрібні дітям для їхнього розвитку, при цьому ігри повинні «імітувати майбутні серйозні заняття» [9, с. 625], а для дорослих ігри є видом відпочинку, що є необхідним для відновлення сил і поновлення діяльності [9, с. 630].

Вагомий внесок з теми осмислення гри було зроблено німецьким філософом ХХ сторіччя Гансом Георгом Гадамером (1900–2002 рр). Порівнюючи мистецтво з грою, він стверджував, що продукт мистецтва існує тільки у процесі його «розігрування», він народжується з початком гри і вмирає з її закінченням.

Видавці та дослідники творів Л. Керрола називають їх «високою грою» [30, с. 47] або «грою високого інтелекту, і грою зовсім не дитячою» [30, с. 47]. І. Л. Галінська, посилаючись на А. Меллор [32, с. 51], пише: «Він [Л. Керрол] перетворює всі людські реалії на структурну гру і, як математик і лінгвіст, зводить запутані людські взаємовідношення до іронічної «логічної гри», не має значення якої – будь то гра у карти (як в «Алісі в Країні чудес»), у шахи (як в «Алісі у Задзеркаллі»), в охоту (як в «Охоті на Снарка»), у цифри (як у «Математичних курйозах») або у слова (як у «Дублетах, словесній загадці») – в усіх випадках Керрол будує строго закриту систему, що складається зі слів, систему, яка, однак, залишається абсолютно раціональною» [42].

Найбільша кількість статей про Л. Керрола та його діалогію про Алісу належить прихильникам психоаналітичних тлумачень. Цікавим є те, що в

одній теорії трапляються думки, що навіть суперечать одна одній. Деякі дослідники говорять про «оральну агресію» письменника (тобто велику кількість загадок про їжу та напої), а деякі знаходять у «Алісі» «елементи садизму» (Чорна Королева постійно кричить: «*Виттяти йому голову!*») Хоча, як доречно зауважує персонаж із «Країни чудес», Грифон, «*Це все її уявлення, нікого ще не стратили!*» («*It's all her fancy, that they never executes nobody*») [62].

Відомий видавець творів Л. Керрола, М. Гарднер, у вступі до «Анотованої Аліси», яка вважається класикою керролознавства, дав подібним тлумаченням негативну й іронічну оцінку [45]. Американський літературознавець Г. Блум, фактично повторюючи слова М. Гарднера, у 1987 році заявив, що «психоаналітичні тлумачення творів Керрола завжди провалюються, тому що вони є необхідно спрощеними і вульгарними, а отже, огидними» [29, с. 30].

Взагалі, простежується тенденція включити зміст творів Л. Керрола у той контекст, який автор пов'язує з конкретною галуззю власних інтересів та досліджень. Ступінь виправданості подібних спроб у різних випадках різна, але ж слід визнати, що діапазон трактувань можна пояснити і власне властивостями казок Л. Керрола, оскільки жоден інший твір будь-якого письменника того часу не викликав подібної «невідступності» у спробах тлумачення [28].

Слід також пам'ятати, що сам Л. Керрол негативно ставився до спроб вкласти у його твори будь-який алегоричний сенс. Він постійно повторював, що його казки, особливо перша, виникли через бажання «розважити» його маленьких приятельок [28].

Для розуміння концептуального виміру ідеостилю Л. Керрола не можна не зазначити той момент, що творчість автора належить до англійського романтизму, представники якого сприймали світ крізь призму філософії з романтичною іронією. Англійські романтики сприймали світ як хаос, який у своїй постійній динаміці позбавлений конкретного напрямку, немає ні причини, ні зрозумілого змісту. От і Л. Керрол в «Алісі в Країні Чудес» та в

«Алісі у Задзеркаллі» теж розглядає Всесвіт як непідконтрольний хаотичний потік [28].

Також слід зазначити, що обидва твори про «Алісу» належать до літературних казок, які в Англії, на відміну від Німеччини та інших країн Європи, з'явилися у середині XIX століття. Можна виділяти дві тенденції розвитку англійської літературної казки: релігійно-естетичну (Ч. Діккенс, В. Теккерей, Дж. Макдональд) і власне романтично-іронічну (Л. Керрол) [25].

За словами Н. М. Демурової, заслуга іронічного англійського романтизму середини XIX сторіччя полягає, насамперед, у створенні оригінального нового жанру поезії і прози – жанру нонсенсу [19]. Так казки про Алісу є зразком казки-нонсенсу, а деякі вірші у обох текстах є прикладами вірша-нонсенсу (вірш про «Шалама-Балама» або вірш, який прочитав Алісі Шалам-Балам).

Як ми вже визначили раніше, тлумачення слова «нонсенс» пов'язує його з відсутністю всякого смислу, нісенітницею, безглуздістю (див., наприклад, [43]). Проте нонсенс англійського романтизму, і, зокрема, нонсенс Л. Керрола, є набагато більш складним явищем, яке виходить далеко за межі словникового визначення. Нонсенс Л. Керрола слід розуміти як складний антропологічний феномен, лінгвістичне усвідомлення якого спирається на надбання у споріднених гуманітарних дисциплінах, передусім філософії, зокрема, філософії модернізму, і полягає у відмові від дихотомічного принципу (сенса – відсутність сенсу) й переході до плюралістичного принципу, що визначає здатність нонсенсу утворювати потенційно необмежену кількість індивідуальних сенсів [57, с. 4].

Концептуальний вимір ідіостилю Л. Керрола слід тлумачити у термінах англійського романтичного нонсенсу, який можна інтерпретувати і як самодостатню мовну гру, що здійснюється заради самої гри і не має предметної інтерпретації, і як мовну гру, що покликана зробити іронію романтизму інструментом осмислення найскладніших філософських проблем, як-от проблема суперечності між раціональністю і вірою, яка не має однозначного вирішення.

Ідіостиль Л. Керрола характеризується, по-перше, багатьма запозиченнями з попередніх текстів. Сучасні лінгвісти та літературознавці цю складову виміру ідіостилю Л. Керрола називають інтертекстуально-прецедентною. По-друге, наголошують на тісному зв'язку інтертекстуально-прецедентної складової з нонсенсною складовою.

Інтертекстуально-прецедентна складова ідіостилю Л. Керрола втілюється: (згідно коментарів до творів Л. Керрола різних авторів, зібраних Н. М. Демуровою [85]):

I. Прямими фольклорними запозиченнями з:

1) пісенної народної творчості (як наприклад, народні пісні про Шалама-Балама, Лева та Єдиного, Крутя і Вертя з «Аліси у Задзеркаллі»; старовинний вірш, на якому побудовано суд над Валетом в «Алісі в Країні Чудес»);

2) прислів'їв та приказок (прислів'я *Mad as a March hare* / *Казиться, як березневий заць* було написано ще у збірці 1327 року; приказка *Green like a Cheshire cat* / *Усміхатися як Чеширський Кім* вживалася англійцями ще за часів Середньовіччя; прислів'я *A cat may look at a king* / *Котові й король не указ* можна знайти у збірці 1546 року).

II. Опосередкованими запозиченнями з народної творчості (образи Л. Керрола, за виключенням Аліси і деяких другорядних персонажів, нав'язні лімериками Едварда Ліра (1812–1888), ексцентричного англійського поета і малювальника, який у 1846 році видав «Книгу Нонсенсу», де оригінально розроблювалася частина фольклорної спадщини Англії, пов'язана з «божевільними» та «диваками», яка складає одну з найяскравіших рис національної специфіки англійської самосвідомості; саме ці «божевільні» та «диваки» «створюють той особливий «антисвіт», ту «небувальщину», нісенітницю, вивернутий навиворіт світ з його нарочито підкресленою «нереальністю», які в Англії складають саму сутність нонсенсу» [85].

III. Літературними запозиченнями, насамперед, із творів Вільяма Шекспіра, Чарльза Діккенса, Джорджа Макдональда, Нормана Маклеода, Вільяма Роскоу та інших, менш відомих письменників, а також пародіюванням попередніх текстів. Порівнюючи функціонування одиниць-аналогів у

реалістичних текстах Ч. Діккенса і ексцентричних творах Л. Керрола, Н. М. Демурова зазначає, що у Ч. Діккенса елементи мовної гри (комізму, неочікуваності, ексцентричності) відіграють підсобну роль, тоді як у Л. Керрола вони набувають самостійного, якщо не самодостатнього значення, перетворюючись у нонсенс. Нонсенс Л. Керрола є «антидидактичним і позарелігійним», у ньому все продиктовано бажанням «вивернути навиворіт» загальноприйняті моральні кліше. «Чужі слова», включаючись до нового контексту, починають жити подвійним життям: не втрачаючи первісного сенсу, на який вони прямо і відкрито вказують, вони у той самий час пропонують власне трактування даного образу та теми. І цей контекст, як правило, є контекстом хаосу, а алегоричне трактування поступається місцем нонсенсу [38].

Серед літературних запозичень виділяють:

1) приховані цитати: зокрема, у розмові Аліси з Комахою у розділі про задзеркальних комах простежується певна схожість з діалогом Глендаура та Хотспера з «Генріха IV»; улюблена фраза Королеви з «Країни Чудес» *Off with his head!* є прямою цитатою з «Ричарда III»;

2) алюзії: питання *But do cats eat bats, I wonder?/ Чи їдять коти кротів?*, можливо, нав'язно рядками з «Золотої нитки» Нормана Маклеода; золотий ключик – віршем та казкою Джорджа Макдоналда; у сцені з Гусеницею та грибом можна побачити щось спільне з «Балом метеликів» Вільяма Роскоу; у «Задзеркаллі» розробляється тема дзеркала, запропонована, зокрема, Дж. Макдоналдом у романтичній новелі «Фантазія»; Білий Лицар нагадує Сумного Лицаря у «Фантазії» Дж. Макдоналда, а, можливо, і Дон Кіхота; у першому розділі «Задзеркалля» знаходять відсилки до «Цвіркуна на печі» Ч. Діккенса і його пародистів; у «Країні Чудес» також вбачають запозичення з «Енеїди» і «Божественної комедії»;

3) пародії: (американські дослідники інколи називають їх бурлесками, травестіями); знавці творчості Л. Керрола налічують у казках про Алісу 14 пародій: «*How doth the little crocodile*», «*Father William*», «*Speak roughly to your little boy*», «*Twinkle, twinkle, little star*», «*Will you walk a little faster?*», «*Ta*

the voice of the Lobster», «*Beautiful Soup, so rich and green*», «*The Walrus and the Carpenter*», «*The aged, aged man*» та ін. До пародій відносять і вірш «*Jabberwocky*», хоча таке трактування й не є загальноприйнятим. Як зазначає М. Гарднер, переважно вірші й пісні, які використав Л. Керрол, повністю забуті; у ліпшому випадку пам'ятають їх назви, і то тільки тому, що Л. Керрол обрав їх для пародії [38, с. 20].

Нонсенсна складова ідіостилю Л. Керрола втілюється різними видами нонсенсу, які ми класифікуємо за типом норм, що порушуються задля його створення. Норми трактуємо у широкому значенні – як «границі, у межах яких явища, природні й соціальні системи, види людської діяльності та спілкування зберігають свої властивості, функції, форми відтворення» [54, с. 579].

Композиційний вимір ідіостилю Л. Керрола розкривається через особливості структурної побудови твору-нонсенсу (казки, вірша або поеми). Наприклад, за Н. М. Демуровою, казка-нонсенс, на відміну від фольклорної казки, характеризується [85]:

1) оригінальним хронотопом (дії відбуваються не у царстві, що перебуває поза часом і простором, а тут і зараз, у сучасній Л. Керролу Англії), й ґрунтуються на протиставленні реальності – сну / уяві / фантазії / творчості у термінах гри;

2) відсутністю причинно-наслідкових зв'язків між окремими подіями і структурними частинами казки (зав'язка – спускання Аліси вниз по кролячій норі – ніяким чином не підготовлена: *Alice started to her feet, for it flashed across her mind that she had never before seen a rabbit with either a waistcoat-pocket, or a watch to take out of it, and, burning with curiosity, she ran across the field after it, and was just in time to see it pop down a large rabbit-hole under the hedge. In another moment down went Alice after it, never once considering how in the world she was to get out again.* (Carroll, AA, p. 14); розв'язка також не є підготовленою традиційними композиційними ходами);

3) послабленням традиційних функцій дійових осіб (в обох казках про Алісу з'являються «дарувальники», які «розпитують», «перевіряють», «наражають на небезпеку» героя, що приводить до того, що він отримує

чарівний засіб або помічника; прикладом такого дарувальника є Гусениця із «Країни Чудес», яка дала Алісі магічний гриб, хоча (на противагу очікуванням фольклорної казки) вона не відповіла на жодне запитання;

4) оригінальним використанням прийомів фольклору, як то:

а) прийом перверзії: великий – малий розмір (у «Країні Чудес» ріст Аліси кілька разів катастрофічно змінюється: то зменшується, так що вона боїться, що зовсім щезне, то збільшується); низ – верх (Аліса, яка летить вниз у колодязь, розмірковує про те, що антипатії в Новій Зеландії чи Австралії ходять донизу головою: *Presently she began again. «I wonder if I shall fall right through the earth! How funny it'll seem to come out among the people that walk with their heads downwards! The antipathies, I think— « (she was rather glad there was no one listening, this time, as it didn't sound at all the right word) «—but I shall have to ask them what the name of the country is, you know. Please, Ma'am, is this New Zealand? Or Australia?»* (Carroll, AA, p. 14–15); суб'єкт – об'єкт: *Чи їдять коту кажанів? – Чи їдять кажани котів?* – твердить сонна Аліса (*And here Alice began to get rather sleepy, and went on saying to herself, in a dreamy sort of way, «Do cats eat bats? Do cats eat bats?» and sometimes «Do bats eat cats?» for, you see, as she couldn't answer either question, it didn't much matter which way she put it.* (Carroll, AA, p. 15);

б) прийом відчуження (досить згадати Чеширського Кота, який володіє здатністю зникати і знову з'являтися частинами). Оригінальність Л. Керрола тут полягає у доведенні прийому до абсурду: так, Королева, яку Король просить “прибрати цього кота”, відповідає, своєю улюбленою фразою: «Вітяти йому голову!» (*«Well, it must be removed,» said the King very decidedly; and he called to the Queen, who was passing at the moment, «My dear! I wish you would have this cat removed!» The Queen had only one way of settling all difficulties, great or small. «Off with his head!» she said without even looking round* (Carroll, AA, p. 15)). Проблема у тому, що Кат не знає, як виконати наказ Королеви, адже “неможливо відрубати голову, якщо немає тіла, від якого її слід відрубати” (*you couldn't cut off a head unless there was a body to cut it off from* (Carroll, AA, p. 15));

5) поєднанням у композиційній будові казки впорядкованості правил гри із невпорядкованістю авторської видумки, як наприклад в епізоді, де Король представляє Алісі одного із своїх гінців:

*"He's an Anglo-Saxon Messenger—and those are Anglo-Saxon attitudes. He only does them when he's happy. His name is Haigha." (He pronounced it so as to rhyme with "mayor.") "I love my love with an H," Alice couldn't help beginning, "because he is Happy. I hate him with an H, because he is Hideous. I fed him with—**with—with Ham-sandwiches and Hay.** His name is Haigha, and he lives—" "He lives on the Hill," the King remarked simply, without the least idea that he was joining in the game, while Alice was still hesitating for the name of a town beginning with H. (Carroll, AA, p. 79).*

Згідно М. Гарднера, цей епізод побудований на популярній вікторіанській грі: Перший гравець казав: «Мого милого звать на А... Я його люблю, тому що він... Я його боюся, тому що він... Він мене водив до... Він мене годував... А мешкає він у..», підставляючи слова, що починаються на літеру А. Другий гравець підставляв слова на літеру Б, і так далі – до кінця абетки. Хто не знаходив потрібного слова, вибував із гри [19, с. 184–185]. Проте у Л. Керрола упорядкованість підстановок за правилами гри поєднується з абсурдними підстановками: – *Мого милого звать на «С», – мовила, не стримавшись, Аліса. – Я його люблю, бо він Сміливий. І не люблю його на «С», бо він Сердитий. Годую я його Сиром і... і Сіном. А мешкає він у... у... – У Салоні, – невинно сказав Король, що й гадки не мав підігравати Алісі, яка силкувалася згадати якесь місто на «С».* (Корнієнко 2001).

Сумуючи усе вище зазначене, ми приходимо до висновку, що у ідеостилі Л. Керрола переважають несумісні елементи, що водночас прагнуть до виконання норми, форм та правил, саме ця несумісність понять і призводить до абсурду, що і становить природу феномена мовної гри Л. Керрола.

Чималу тематичну групу в діалогії про Алісу становлять назви страв. Численні згадки про їжу в текстах обох казок свідчать лише про прагнення Льюїса Керрола задовольнити своїх маленьких читачів, оскільки діти цікавляться стравами, особливо смачними. Усе це штовхає на думку, що

Л. Керрол орієнтувався на дитяче сприйняття світу. Дитина сприймає світ через слова, світ складається з предметів і кожен з них має свою назву. Як і кожна дитина, Аліса намагається віднайти логіку та систему у світі Задзеркалля, хоча у ній керує лише хаос та абсурд. В певному сенсі у цій країні вирують свої власні закони та логіка, яка тільки відрізняється від знайомої нам та зрозумілої. Так, наприклад, у творі «Аліса в Країні чудес» Єдиноріг зізнається Алісі, що завжди вважав дітей лише вигаданими чудовиськами.

Цікавість до цієї групи була зумовленою ставленням самої Аліси до цієї теми: «Що вони там їли? – Запитала Аліса, яку завжди цікавили проблеми харчування» [9, 127].

За підрахунками читачів, в текстах зустрічається 33 згадки про їжу. Це можна пояснити думкою Мартина Гарднера про те, що «Л. Керрол розумів, що діти одержимі думкою про їжу і люблять читати про неї у книжках» [10, 375]. «Напій був дуже приємний на смак - він чимось нагадував вишневий пиріг з кремом, ананас, смажену індичку, вершкову помадку і гарячі грінки з маслом». — Яскравий приклад поєднання непоєднуваного, одного з основних прийомів нонсенсу. [10, 325].

Тож, дитяче мовлення характеризується меншою, порівняно з мовою дорослих, унормованістю. Причиною цього є низький рівень оволодіння дитиною системою мови і, як наслідок, вільне використання формального словотворчого потенціалу мови, тяжіння до прямого, буквального розуміння фразеологічних одиниць, прагнення пов'язати внутрішній зміст слова з його формою тощо.

До дитячого складу лексики відносяться тематичні групи слів літературної мови, які позначають терміни, що традиційно належать до дитячого світу: назви дитячих ігор, дитячі вірші, лічилки, загадки, певною мірою назви шкільних предметів і страв, особливо улюблених для дітей, дитячі оказіоналізми.

Саме невідповідність дитячого мовлення загальноприйнятим нормам найчастіше і створює комічний ефект.

Діти надають перевагу творам, де у вигаданому світі яких панує хаос і не має сенсу або загальноприйнятих правил, тож може статися будь-що.

У казковій діалогії Льюїса Керрола можна виділити дві значні тематичні групи лексичних одиниць, пов'язаних зі світом дитинства:

- назви ігор та іграшок; назви дитячих віршів, пісень, лічилок, загадок;
- назви їжі.

Спори про те, як саме правильно читати Л. Керрола і про визначення поняття «керролівського нонсенсу» тривають донині. Нерідко в нонсенсі бачать своєрідну алегорію, що описує події не тільки цілком реальні, але навіть історичні.

Обидва твори про «Алісу» належать до літературної казки – жанру, який отримав в Англії (на відміну від Німеччини і деяких інших європейських країн) широкий розвиток лише до середини ХІХ ст. «Король Золотої річки» Джона Рескіна (написаний в 1841 р., опублікований в 1851 р.), «Кільце і троянда» Теккерей (1855), «Діти води» Чарльза Кінгслі (1863), численні казки Джорджа Макдоналда (60-ті 80-ті роки), «Чарівна кісточка» Чарльза Діккенса («Роман, написаний під час канікул», 1868) по-своєму розробляли багату фольклорну традицію Англії. До теоретичної «реабілітації» казки в Англії на початку століття звернулися ще романтики, які протиставили творіння народної фантазії утилітарно-дидактичній і релігійній літературі. Основні концепти романтиків початку століття, активне використання ними своєрідних фольклорних форм у власній творчості стали основою для активного розвитку жанру літературної казки в Англії, що взяв свій початок у 50-х роках ХІХ ст.

Складотворчим для формування нового жанру стало знайомство з творчістю європейських романтиків і друк перших англійських перекладів казок Х. Х. Андерсена (1846) і братів Грімм (1824). Низка авторів, які взяли за основу жанр літературної казки, вклали у свої праці власний зміст, ідеї та надали текстам індивідуального трактування звучання. Раскін, Кінгслі і Макдоналд використовують «морфологію» казки, пристосовуючи морфологію англійського і німецького фольклору для побудови власних казкових

оповідань, витриманих в християнсько-етичних тонах, в цілому не виходячи за межі допустимих структурою народної казки редукції, замін і асиміляції.

Діккенс і Теккерей створюють в своїх казках елемент пародії (часом і самопародії). З іронією переосмислюючи теми власної реалістичної творчості, романтичні казкові мотиви і прийоми, що відрізняються від установленної структури народної казки, зберігаючи лише певні її елементи та характеристики. «Аліса в Країні чудес» і «Аліса у Задзеркаллі» містять у собі ці іронічні мотиви розвитку літературної казки Англії. Та не можна не зауважити, що присутні і відмінності від відомих нам творів цього роду. По-перше, відмінність присутня у функціональному характері самої іронії. У плані іронії казки Діккенса і Теккерейя орієнтовані на другосортні зразки мелодраматичної і пригодницької літератури, а також у відомому сенсі на власні твори (в обох випадках ми знаходимо в них іронічні моделі власних тим, характерів, сюжетів). Іронія зображається методом пародії або самопародії. Іронія Керрола містить свій власний характер: вона ближче до тієї категорії, яка в застосуванні до німецьких романтиків отримала назву «романтичної іронії». Елемент пародії, хоч він і також вагомий в казках Л. Керрола, як і в казках Теккерейя і Діккенса, грає індивідуальну, а не жанротворчу роль.

Що стосується мови, для Л. Керрола вона не була набором порожніх символів-слів, позбавлених значення. Він бачив у мові гнучкий матеріал для перевірки своїх відкриттів. Передбачивши своїми сміливими експериментами в області мови появі таких наук, як семантика і семіотика, Л. Керрол чітко розумів небезпеку, що була наявна у непохитності висновків будь-якої теорії (Л. Керрола у першу чергу цікавила теорія логічного висновку) щодо неоднозначності активної мови, а також надмірне використання інтуїтивних міркувань, міркувань за аналогією і відсутність збірки чітко сформульованих правил виведення. Л. Керрол зумів частково здійснити свої наміри, розробивши оригінальний варіант математичної логіки, що дозволив формально, без звернення до змісту посилань, вирішувати силогізми. У них автор прагне виявити деякі структури, приховані за різноманітним зовнішнім форм. Несподівана близькість структур, що ховаються в далеких на перший погляд

поняттях, служить своєрідним відображенням єдності матеріального світу не тільки у фізичній теорії, а й в химерному дзеркалі керролівського нонсенсу.

Персонажі Л. Керрола – вихідці з фольклорних і дитячих творів, також мають свою функцію у створенні сюжету казок.

Аліса точно знає, що з ними має відбутися, більше того, що з ними обов'язково і безперервно відбувається. Не чіпаючи основи мікросюжету, Льюїс Керрол по-своєму інтерпретує його, надаючи епізодів іронічного характеру, він наче грається з подіями казкової реальності: він позбавляє битву братів видимої виправданості, вводить чимало побутових деталей, призначення яких, вочевидь, полягає в тому, щоб знизити і без того не надто героїчну ситуацію. Разом з тим сама битва, хочуть цього герої чи ні, уявляється абсолютно неминучою.

Подібний прийом використаний автором є в епізоді з Шалтаєм-Базікалом. Льюїс Керрол зображає його по-своєму, так в ньому залишається мало чого спільного із образом у фольклорі. На лінії перетину цієї «індивідуалізації» і фольклорного джерела відбувається гра, створюючи особливий гумор ситуації. Залишивши Шалтая-Базікала й увійшовши до лісу, Аліса чує страшний гуркіт: це поспішають на допомогу Шалтаю-Базакалові «уса королівська кіннота і все лицарство зі свити». Коло замкнулося, кругообіг завершився, але тільки для того, щоб розпочатися знову.

Те саме повторюється і в розділі «Лев та Єдиноріг». Саме на цю обов'язкову повторюваність, неминучість, циклічність вказує англо-саксонський Гонець, коли на запитання Короля, що діється у місті, Гонець повідомляє: «Вони знову взялися за своє!» На своє запитання, хто взявся за своє, Аліса отримує цілком характерну відповідь: «Як хто? Лев та Єдиноріг, звичайно, - відповів Король. Б'ються за корону? Певна річ, - ствердив Король. - І що найсмішніше - незмінно за мою. Гайда, погляньмо!» [12, 403].

Проза Льюїса Керрола нерозривно пов'язана з віршами. Ними починаються і завершуються обидва твори, вони органічно вплітаються у текст, з'являючись то відкрито, то завуальовано, у вигляді алюзій, пустотливих передражнювань, ледь помітних відгуків. Слід також зазначити, що багато

епізодів і персонажі в «Алісі» породжені каламбурами або іншими лінгвістичними жартами; вони були б зовсім іншими, пиши Л. Керрол, наприклад, французькою.

Пародії Льюїса Керрола на популярні та дещо забуті твори англійських письменників звертають на себе увагу багатьох дослідників. Говорячи про роль цих пародій у творах автора, треба сказати, що сам Льюїс Керрол не підтримував спроби шукати в його творах певний алегоричний зміст, автор постійно повторював, що його казки виникли з бажання «розважити» його маленьких приятельок і що він не передбачав ніякого повчання. У своїй творчості Льюїс Керрол свідомо виступав проти однолінійності, характерної для алегоричних, «моральних» чи «дидактичних книжок того часу».

Слідкуючи твердженням самого автора, то призначення пародійних віршів стає, на мою думку, досить прозорим: найбільше розважити дитину може щось, що її насмішить, те, що вона може висміяти, або щось, що вона не любить, але з чим постійно повина стикатися.

Деякі дослідники творчості Льюїса Керрола схиляються до думки, що більшість його вірші з творів про «Алісу» належать перу інших авторів. При цьому поряд з пародіями на відомі твори серед чотирнадцяти віршів, що вважаються пародіями, з обох повістей-казок називають і пародії на твори маловідомих, а то й повністю забутих письменників, про яких відомо лише дякуючи Л. Керролу. Десь автор скористався всім текстом оригіналу, в деяких – лише фабулою, а десь – лише розміром оригінального вірша, а інколи за основу пародії брався лише рядок оригінального тексту.

Окрім посилань на конкретні тексти, у творах Льюїса Керрола можна знайти героїв фольклорних творів. Так, Шалтай-Базікало з однойменного розділу другої книги – це відоме яйце із усім знайомої загадки. На основі старовинного англійського чотиривірша про Лева та Однорога виник цілий розділ. Брати Круть та Верть взялися із старої англійської лічилки. Завершальні розділи «Країни Чудес» (суд над Валетом) ґрунтуються на давньому народному вірші.

У своїй творчості Л. Керрол звертається до фольклору, не обмежуючи себе однією лише чудернацькою казкою, хоч остання, безумовно, і грає важливу роль в генезі його творів. Структура народної казки зазнає під пером Л. Керрола зміни.

Вони відчуваються вже в зав'язці «Аліси в Країні чудес». «Відправлення» Аліси кролячою норою ніяк не підготовлене: воно спонтанне - «згораючи від цікавості, вона побігла за ним» (за Кроликом), і не пов'язана ні з попередньою «бідною», ні з «шкідництвом», ні з «недостачею» або хоч би не було іншими ходами казкового канона. «Недостача» з'являється лише тоді, коли, заглянувши в замкову щілину, Аліса бачить за замкненими дверима сад дивовижної краси. За нею йде ряд приватних «недостач», пов'язаних з різними невідповідностями в зростанні Аліси щодо висоти столу, на якому лежить ключик, замкової щілини. Ліквідація основної «недостачі» (яка відбувається в голові VIII, коли Аліса відмикає золотим ключиком двері і потрапляє в сад) не веде до розв'язки – чудовий сад виявляється царством хаосу і свавілля, попереду ще гра в крокет, зустріч з Герцогинею, Грифоном і Черепахою Квазі, суд над Валетом і пробудження. Жоден з цих епізодів не підготовлений попередньою дією, не супроводжується елементами зав'язки або розвитку дії. Розв'язка відрізняється своєрідним сюжетом, як і зав'язка. І якщо «недостача» у фольклорній казці і може бути відсутнім спочатку, з'являючись лише після необхідної «відправки» героя (в цьому відношенні «Країна чудес» варто сказати ще досить близько до канону), то спонтанність, необґрунтованість (з точки зору традиційної казкової розв'язки) становить її вагому відмінність від фольклорної норми. Конструкція, що будується на зв'язці «причина-наслідок» є характерною для народної казки, але у творах про Алісу вона порушується. Казка закінчується не тоді, коли Алісі вдалося ліквідувати основну «недостачу» і не тому, що їй вдалося це зробити. Просто закінчується сон, а разом з ним і казка.

Також є ще одна особливість жанру літературної казки Л. Керрола, яка є принципово важливою. Її запропонувала англійський логік Елізабет Сьюелл. Вона розглядає нонсенс Л. Керрола як якусь логічну систему, організовану за принципами гри. Нонсенс, на думку Е. Сьюелл, є якась інтелектуальна

діяльність (або система), що вимагає для своєї побудови щонайменше одного гравця, а також одного чи декілька предметів, з яким він міг би грати. Такою «серією предметів» в нонсенсі стають слова, що представляють собою здебільшого назви предметів і чисел. «Гра в нонсенс» полягає у відборі й організації матеріалу в набір якихось «дискретних фішок», з яких створюється ряд абстрактних, деталізованих систем. [3, 279]

У «грі в нонсенс», на думку Е. Сьюелл, людський розум здійснює дві однаково властиві йому тенденції – тенденцію до розділення і впорядкування дійсності. У протиборстві цих двох взаємовиключних тенденцій і складається «гра в нонсенс». Чи не в цьому слід шукати причину настільки різноманітних «прочитань» Л. Керрола, пропонованих на матеріалі різних областей знання? Може саме тому казка про «Алісу» є такою багатогранною і від цього найневичерпнішою у світі?

В «Алісі» ми маємо справу з надзвичайно складним і своєрідним нонсенсом, адресованим англійським читачам іншого століття; для того, щоб гідно оцінити її своєрідність і блиск, потрібно знати багато чого з того, що знаходиться за межами тексту. Більш того, деякі з жартів Л. Керрола були зрозумілі лише тим, хто жив в Оксфорді (університеті, який закінчив письменник); інші призначалися ще більш вузькому колу – лише дочкам ректора Лиддела (батько Аліси Ліддел, що є прототипом головної героїні казок Л. Керрола).

Розмірковуючи надалі про специфіку нонсенсу у творах Льюїса Керрола, слід відзначити, що немало дослідники вже працювали над цим питанням. Наприклад, Н.М. Демурова відзначала «своєрідну гру, яку веде автор. Гра видається найважливішою складовою нонсенсу який ніби має на меті замість звичного, звичайного, очікуваного, підставити щось зовсім неочікуване й незвичне, змішавши тим самим це звичайне уявлення про світ, яке існує у читача» [1, 56].

Сама структура творів Льюїса Керрола стає об'єктом «гри у нонсенс»: вона послідовно «створюється», «порушується» й «заперечується». У композиції текстів Льюїса Керрола для формування сюжетної лінії, для досягнення

гумористичного ефекту, для створення «ефекту нонсенсу» неабияке значення мають ігри. Як зазначає Оксана Забужко, Алісі Ліддел випало жити в таку добу, коли «майже всі ігри були тихі й малорухливі, мовби придумані зумисне, щоб діти якомога менше бігали та якомога менше зчиняли галасу... Найвідповіднішим для них вважався крокет - дуже поштива гра, в яку грала навіть королева. Гравці статично і неквапно походжали по зеленій галявці, по черзі заганяючи великими, як хокейні ключки, молотками маленькі м'ячики до маленьких пронумерованих ворітець. Але й така забава випадала далеко не щодня. Переважно чемні дівчатка просиджували тихо, як мишки, за іграми настільними - картами й шахами» [2, 175]

У крокет у Льюїса Керролла справді грають з королівським розмахом і за правилами, гідними свого вигадника. Примхливі фламінго замість крокетних молотків, прудкі їжаки замість куль і ворітця, що опиняються саме в тому місці, де можуть прислужитися монаршій особі. До речі, гравці на крокетному майданчику – лише колода карт.

«Аліса в Задзеркаллі» – це високий представник свого жарну, особливий у певному розумінні твір. Мартин Гарднер так коментує форму розповіді в «Алісі в Задзеркаллі»: «Шахові фігури з багатьох причин надзвичайно добре відповідають другій книжці про Алісу. Вони доповнюють карткові персонажі першої книги, даючи змогу знову скористатися королями й королевами. Зникнення злодіїв-валетів якнайкраще компенсується появою благородних рицарів з їх конями. Дивним змінам, пов'язаним із ростом Аліси в першій книзі, відповідають не менш дивні зміни в її місцеперебуванні, викликані, звичайно, пересуванням фігур на шаховій дошці. За щасливим збігом, карти пов'язуються з темою задзеркального відображення. Справа не тільки в тому, що на початку гри асиметричне розташування фігур одного боку (через позиції короля й королеви) є точним віддзеркаленням розташування фігур супротивника. І, нарешті, безумство шахової гри якнайкраще відповідає безумній логіці Задзеркалля» [3,89].

В одному з епізодів розділу VII другої книги про Алісу («Лев та Єдиноріг») Льюїс Керролл, «не відриваючись від генетичної основи поширеної

вікторіанської гри, розвиває її далі, оперуючи все тими самими вихідними принципами... Впорядкованість підстановок, які обов'язково мають починатися з певної літери, протиставляється повній неупорядкованості, довільності цих самих підстановок, ніяк не зв'язаних за змістом... Це протиставлення створює певний сміховий ефект, характерний для нонсенсу» [5, 314].

Чудернацьке Гасай-Коло, до якого вдається Додо, щоб підсушити своїх слухачів, на думку Мартина Гарднера, натякає на позбавлену сенсу біганину членів комітетів різноманітних партій, котрі лише прагнули увірвати собі ласий шматок, оскільки сам термін означав збори лідерів партії стосовно питань про кандидата чи партійну лінію [6, 191].

Л. Керрол грає зі словами, використовуючи їх як формальну модель пошуку в тому чи іншому сенсі оптимального рішення в умовах конфлікту, де протиборчої стороною виступає «здоровий глузд». Саме тому гру, всі елементи нонсенсу, які створює Л. Керрол, слід було б віднести не тільки до сфери психології, скільки до компетенції одного з розділів сучасної математики – так званої «теорії ігор», правда, з одним суттєвим застереженням: ця гра індуктивності, її правила заздалегідь не відомі [7, 46].

«Nonsense» Л. Керрол сприймає не як відсутність будь-якого сенсу («senselessness»), а як розрив зі звичайним приземленим «здоровим глуздом» («common sense»).

Книжки для дітей, написані в стилі нонсенсу, зовсім не є таким вже плідним полем для психоаналітичних досліджень, як може здатися. У цих книжках занадто багато символів. Ці символи допускають занадто багато тлумачень.

Хотілося б тут зупинитися тільки на одному парадоксі, до якого не раз повертається Л. Керрол на сторінках «Аліси», – питанні про переживання часу. У науці за цим явищем затвердилася назва «психологічного», або «суб'єктивного» часу. Наведемо уривки з твору «Аліса в Країні чудес», що дав нам прямий привід до обговорення цього питання. У розділі V «Вода і в'язання» Біла Королева пропонує Алісі покуштувати варення. Аліса каже:

« – Спасибі, але сьогодні мені, право, не хочеться! – Сьогодні ти б його все одно не отримала, навіть якщо б дуже захотіла, – відповіла Королева. – Правило у мене тверде: варення на завтра! І тільки на завтра! – Але ж завтра коли-небудь буде сьогодні? – Ні ніколи! Завтра ніколи не буває сьогодні! Хіба можна прокинутися вранці і сказати: «Ну, ось, зараз, нарешті, завтра»? – Нічого не розумію, – протягнула Аліса. – Все це так заплутано! – Просто ти не звикла жити в зворотний бік, – добродушно пояснила Королева. – Спочатку у всіх трохи паморочиться голова... – У зворотний бік! – повторила Аліса здивовано. – Ніколи такого не чула! – Одне добре, – продовжувала Королева. – Пам'ятаєш при цьому і минуле і майбутнє! – У мене пам'ять не така, – сказала Аліса. – Я не можу згадати те, що ще не сталося. – Виходить, у тебе пам'ять поганенька, – заявила Королева». Подальший діалог розвиває цю тему. Королева розповідає Алісі, що пам'ятає те, що трапиться через тиждень. Вона говорить про Королівського гонця, який відбуває тюремне покарання, хоча «про злочин ще і не думав», «а суд почнеться тільки в майбутню середу» [11, 318].

1.2. Граматичні риси першотворів Л. Керрола

Серед класичних творів для дітей, перекладених десятками мовами, діалогія Л. Керрола «Аліса в Країні Чудес» і «Аліса в Задзеркаллі» посідає чи не найперше місце. Так, існує п'ять українськомовних перекладів та понад десяток російськомовних. І в кожному з них чітко простежується позиція перекладача щодо виховання дитини, продиктована чи то власними переконаннями, чи то суспільними цінностями [7, с. 266].

Більш детальний аналіз «Аліси в Задзеркаллі» на структурному рівні дав змогу виділити такі особливості, як членування та трансформація речення. Про це яскраво свідчить приклад: «So | she was considering in her own mind (as well as she could, for the hot | day made her | feel very sleepy and stupid) whether the pleasure of making a daisy-chain would be worth the | trouble of getting up and picking the daisies, when | suddenly a White Rabbit with pink | eyes ran close by her» [10], що його перекладач подав у такому вигляді: «Вона | сиділа | й | думала (наскільки це можливо у спеку, коли туманіє голова й злипаються повіки), піти

чи не піти нарвати квіток – це ж бо така втіха сплести собі з них віночок... Аж тут повз неї промайнув Кролик – білий, з рожевими очима» [11].

Словосполучення *the hot day made*, якщо дослівно перекласти з англійської – день зробив (виконав), є нетиповим для мови перекладу, оскільки в англійській мові дієслово *to make* нейтральне, на відміну від українського еквівалента, тому структура речення зазнає повної трансформації та перекладається безособовим реченням, а це словосполучення – одним словом «наскільки це можливо у спеку, коли туманіє голова й злипаються повіки». Спостерігаємо членування англійського речення, яке при перекладі передається двома реченнями. Причиною цього є закономірність використання службових частин мови (часток, прислівників) для сполучення частин речення в українській мові. Варто звернути увагу на цікавий переклад власної назви *White Rabbit*: її перекладено не «Білий кролик», а Кролик, без зазначення кольору. При перекладі речення «*First, she tried to look down and make out what she was coming to, but it was too dark to see anything; then she looked at the sides of the well, and noticed that they were filled with cupboards and book-shelves; here and there she saw maps and pictures hung upon pegs*» [10] через особливості побудови речення українською мовою В. Корнієнко знов скористався трансформацією, а саме його членуванням, оскільки в українській мові крапка з комою не є типовим знаком пунктуації. Переклавши інфінітивну конструкцію *too dark to see anything* за допомогою фразеологічного порівняння – темно, хоч в око стрель, що найповніше передає зміст оригіналу і має смислове та образне навантаження, зрозуміле для україномовного читача, перекладач запропонував такий варіант: «Найперше Аліса глянула вниз, щоб бачити, куди вона падає, – але там було темно, хоч в око стрель. Тоді вона оглянула стіни колодязя: на них була сила-силенна маленьких мисників та книжкових полиць; подекуди на кілочках висіли мапи й картини» [11].

Особливістю англійської мови є наявність усталених граматичних конструкцій, які не мають еквівалентів в українській мові, тому для їхнього перекладу перекладач повинен застосовувати різноманітні трансформації, які б передавали зміст та емоції мови оригіналу. У реченні «*Alice had no idea what*

Latitude was, or Longitude either, but thought they were nice grand words to say» [10] – «Аліса уявлення не мала, що таке «широта» й «довгота», але ці поважно-вчені слова неабияк тішили її вухо» [11] – інфінітивна конструкція *they were nice grand words to say* зазнала повної трансформації, оскільки дослівно перекласти її неможливо, тому знову ж таки нейтральне дієслово *to say*, яке не має ніякого додаткового відтінку, при перекладі було замінене словосполученням *тішили її вухо*, що, навпаки, є національно забарвленим. Ще одна синтаксична структура «*I shall think nothing of tumbling downstairs*» (у перекладі В. Корнієнка – «Після такого падіння не страшно й зі сходів скотитися!») містить конструкцію типу «*I shall think nothing*», яка перекладається так званним антонімічним способом – я не повинен (повинна) думати, нема чого думати (здумуватись), а зміст речення при дослівному перекладі передається неточно, дещо спотворено («Я не повинна задумуватися про падіння зі сходів вниз»), тому перекладач змінює структуру висловлювання, що є виправданим у цьому випадку. Використання фразеологізмів надає мові яскравості та образності, оскільки фразеологічні одиниці містять у собі багатство експресивно-стилістичних відтінків, які роблять мову емоційно насиченою. Завдання перекладача – не тільки передати смисл фразеологічної одиниці, а й донести до читача її образність і експресивність. Навіть коли перекладач має справу із фразеологічною одиницею, образність якої певною мірою стерлася, йому слід передати цю образність у перекладі [4, с. 53].

Аналізуючи переклад фразеологічних одиниць, ми користувалися класифікацією О. В. Куніна, у якій він виділяв кілька способів перекладу фразеологізмів, а саме: повний еквівалент, частковий еквівалент, частковий лексичний еквівалент, частковий граматичний еквівалент, обертональний переклад, описовий переклад та дослівний переклад (тобто калька). У реченні «...but when the Rabbit actually took a watch out of its waistcoat-pocket, and looked at it, and then hurried on, Alice started to her feet, for it flashed across her mind that she had never before seen a rabbit with either a waistcoat-pocket, or a watch to take out of it, and burning with curiosity, she ran across the field after it,

and fortunately was just in time to see it pop down a large rabbit-hole under the hedge» [10] («Та коли Кролик раптом добув із нагрудної кишеньки годинника й, зиркнувши на нього, поспішив далі, Аліса схопилася на ноги: зроду-віку ще не траплявся їй Кролик із нагрудною кишенькою та ще й при годиннику. Аж тремтячи з цікавості, вона кинулася за ним навздогін – і, на щастя, ще встигла помітити, як він гулькнув у велику кролячу нору під живоплотом») фразеологічну одиницю *started to her feet* (і. е. «get quickly on feet and start running») перекладено повним еквівалентом – схопилася на ноги. Ідіоматичний вираз *pop down* (і. е. «to come or to go to someone's home that is downstairs or in a place on a lower level») перекладено національно забарвленим словом *гулькнув*, що додає перекладу «українського звучання». Як бачимо, структура виразу була повністю змінена, замість словосполучення в перекладі запропоновано одне слово, проте зміст висловлювання переданий точно. Фразеологічну одиницю *hand in hand* у реченні «...she was walking hand in hand with Dinah...» [10] («...ніби вона гуляє попідручки з Діною...») [11] перекладено повним лексичним еквівалентом *попідручки*. Структурно фразеологізм зазнав змін, але на зміст та адекватність перекладу це не вплинуло. Цікаві модифікації під час перекладу спостерігаються і на лексичному рівні. Прикладом може слугувати речення «There are no mice in the air, I'm afraid, but you might catch a bat, and that's very like a mouse, you know. But do cats eat bats, I wonder?» [10] – «Миші так глибоко, боюся, не водяться, але кроти – близькі мишачі родичі, тут, мабуть, є. От лише... чи їдять коти кротів?» [11]. Перекладаючи іменник *a bat*, замість слова *кажан* перекладач використовує іменник *кріт*, оскільки в україномовному світі кажани не є поширеними тваринами і ми не асоціюємо кажанів із тваринами, які є їжею котів. Семантика висловлювання була повністю змінена, але ці трансформації полегшують розуміння тексту саме для україномовного читача. Прикметник *wise* має багато еквівалентів в українській мові, серед них найпоширенішим є *мудрий*, проте при перекладі речення «It was all very well to say 'Drink me,' but the wise little Alice was not going to do that in a hurry» [10] («Коли тобі пропонують «Випий мене» – це, звісно, чудово, але мудра маленька Аліса не

збиралася діяти зопалу») [11] варіант перекладу обачний є більш вдалим, «обачна маленька Аліса». Структура англійського речення передбачає чіткий порядок слів, тому будь-яке відхилення від норми викликає певний стилістичний ефект. Так, у реченні «In another moment down went Alice after it, never once considering how in the world she was to get out again» [10] («Аліса з розгону пірнула слідом за Кроликом, навіть не подумавши, як буде звідти вибиратися» [11]) можна спостерігати інверсію, тобто стилістичний прийом, який дає змогу винести обставину часу на перше місце, а це дає змогу акцентувати увагу на тому, коли саме відбувалася дія, та на швидкому перебігу подій: *how in the world* – словосполучення виражає здивування чи навіть шок, що українською мовою представлено часткою *навіть*.

1.3. Лексичні засоби творення гумору у творах Л. Керрола «Аліса в Країні чудес», «Аліса у Задзеркаллі»

Як відомо, будь-яка сучасна мова перебуває в постійному розвитку, що обумовлено її словотворчою системою, появою нових слів, зміною значення вже існуючих лексичних одиниць, збільшенням або зменшенням їх продуктивності та іншими факторами процесу словотворення.

У мові все направлено до певної мети – висловом думки. Тому освіту мови може бути представлено як духовне прагнення позначити матеріал, необхідний внутрішніми цілями комунікації. Таким чином, поява нових слів у мові безпосередньо відображає потреби суспільства в вираженні нових понять, які постійно виникають в результаті розвитку культури, науки і техніки.

Серед лексичних засобів творення гумору провідними є реалії та неологізми.

Варто зазначити, що серед прийомів передавання реалій (тобто назв предметів матеріальної культури, фактів історії, державних інститутів, імен національних і фольклорних героїв, міфологічних істот і т. п., які властиві окремим націям і народам [8, с. 5]) у перекладі найпоширенішими є транскрипція і переклад, який містить уведення неологізмів, заміну реалій реаліями, приблизний переклад та контекстуальний переклад [1]. Тому назву

квітки а red-hot poker, яка має форму факела, у реченні «а red-hot poker will burn you if you hold it too long» [10] («коли довго тримати розжарену кочергу, то вона попече долоні») перекладач повинен був замінити іншою лексемою, яка б мала те ж саме семантичне та конотативне значення, тобто переклад мав би викликати ті ж самі асоціації в україномовного читача, що й оригінал – в англomовного. Отже, назву рослини «книфофія» було замінено на лексему «розжарена кочерга», і хоча їх денотативне значення різняться докорінно, але в цих двох поняттях є спільна риса – те, що може обпекти, а тому заміна є вдалою та виправданою.

Як відомо, нові слова, які тільки ще завойовують свої певні позиції в мові, називаються *неологізмами* (грец. «*Неос*» – новий, «*логос*» – слово).

Слід зазначити, що англійська мова, також як і більшість сучасних мов, постійно розвивається і має в своєму розпорядженні різні способи утворення нових слів, такі як словотвір, словоскладання, конверсія, скорочення, ад'ективація, субстантивація, зворотне словотвір і інші методи.

Основна проблема при перекладі неологізму – з'ясування значення нового слова, сам же переклад виконується з використанням способів передачі, що визначаються залежно від типу даного неологізму. У перекладах основними методами створення еквівалентів нових слів є транскрипція, транслітерація, калькування, описові еквіваленти.

Більш того, неологізм не повинен сприйматися як неперекладне явище, і навіть відсутність перекладу слова в словнику ні в якому разі не може бути перешкодою для перекладача. Так як перекладацька практика грає величезну роль в процесі сповнення лексичного складу мови перекладу новими словами, які приходять з інших мов. Так чи інакше, коли відомо точне значення нового слова, цілком можливо передати його за допомогою існуючих в теорії перекладу способів.

Загально визнаним шедевром, побудованим майже повністю на метафоричних образах і наповненим величезною кількістю різноманітних неологізмів, є твори Льюїса Керрола «Аліси в країні чудес» та «Аліса у Задзеркаллі».

У своїх творах Л. Керрол повністю вигадує казковий світ і реалії цього світу. Новоутворення в цьому творі створені автором для того, щоб передати ці реалії, яких не існує в нашому повсякденному житті.

Авторська мова тут охоплюють дуже широкий спектр лексики: від певних предметів і дій, які вже мають власну назву (і Льюїс Керрол вигадує нове слово для того, щоб досягти більшої виразності), до назв нових речей і часто не реальних і фантастичних персонажів. Робить він це для надання більшої достовірності створеному світу.

Деякі неологізми, створені Л.Керрола, вже міцно увійшли в мову і сприймаються поза вигаданого контексту.

Наприклад, *march hare* – березневий заєць, в українській мові це словосполучення міцно асоціюється з березневим котом.

Автор Аліси часто грає з формою слова. Так, наприклад, назви всіх предметів, які проходила в школі Фальшива Черепаха, побудовані на своєрідній грі слів: *reeling and writhing* - крутитися і корчитися, тобто *reading and writing*.

Серед лексичних одиниць, які використовуються автором для позначення вигаданих об'єктів чарівного світу, Льюїс Керрол найчастіше використовує словосполучення.

Наприклад, *Jury-box* – місце в студії, відведений для присяжних засідателів. У перекладі Л. Яхніна *jury-box* отримує буквально тлумачення - це ящик (*box*), який Аліса ненароком перекидає, вивертає з нього весь вміст і потім поспішно засовує назад всіх присяжних засідателів.

«*Mock Turtle*» – Фальшива черепаха, ще один метафоричний образ, створений Льюїсом Керролом. Цікаво зауважити, що в перекладі, запропонованому Л.Яхніним, присутнє новоутворення самого перекладача, в даному випадку він нарікає її телепахой, а словосполучення «*The Mock Turtle's story*» в даному перекладі пропонується як «морські мороки».

За словосполученням за активністю вживання слідує словоскладання, наприклад, «*Saucus-race*». Термін «*saucus*» виник в США, так називалося закриті збори лідерів партії. Даний неологізм у творах автора символізує

метушню і «біганину по колу» членів комітету, що хоч і ні до чого не призводить, але створює видимість діяльності, при цьому кожен намагається витягти для себе вигоду. В даному випадку «a caucus-race and a long tale» Л. Яхнін перевів як «історія з бестолкотней і з хвостиком».

Афіксація також є одним з часто вживаних способів словотворення:

«Natter» – казанок (автор використовує найбільш продуктивною суфікс – er, що означає діяча).

Таким чином, при розгляді творів Л. Керрола можна відзначити, що при створенні okazionalizmів автор застосовує такі моделі словотвору: словоскладання, афіксація, скорочення, ад'єктивізація. У тексті зустрічаються як фонологические, так і морфологічні неологізми. У перекладах Л. Яхніна найбільш часто зустрічаються такі способи перекладу, як транслітерація, транскрипція і калькування.

Тож, хотілося б відзначити, що основною проблемою передачі неологізмів є вибір еквівалента, що максимально відповідає нормам і правилам мови перекладу, але при цьому максимально передає оригінальний стиль автора. Вибір того чи іншого способу передачі неологізму пов'язаний з багатьма суб'єктивними факторами, такими як особистість перекладача, його інтелект, досвід, здатність оперувати абстрактними поняттями, важливу роль тут відіграють стиль тексту і стиль самого автора.

Специфічною особливістю у творах Л. Керрола є те, що важливу роль в них відіграє мовна семантика. Особливо цікавим є використання автором гумору та виявлення його лінгвістичного статусу, використання «гри слів» та одного з його основних різновидів — каламбуру.

Каламбур ґрунтується на протиставленні двох або більше виразів, які мають різне значення, але однакоvu чи подібну форму. Саме через це переклад «гри слів» є досить складним явищем.

Не дивлячись на велику кількість робіт, присвячених різним аспектам каламбуру, в лінгвістиці практично відсутні дослідження змістових характеристик цього прийому. Широке використання «гри слів» та каламбуру у ряді літературних жанрів, агностичне відношення багатьох дослідників до

каламбуру, зарахованого ними в перелік «неперекладних» явищ, диктує необхідність розробки прийому перекладу з однієї мови на іншу.

Блискучий гумор «Аліси», такий неповторний і водночас суто британський, нібито логічно побудований нонсенс, тонка пародія і фантастичні проєкції світу з дитячих снів – все це стає великим завданням для перекладачів, які губляться у сприйнятті усіх цих тонкощів через національну відмінність. Гумор постає як особливий вид комічного, ставлення свідомості до об'єкта, що поєднує зовнішнє комічне сприйняття із внутрішньою серйозністю. Це зіставлення речей, деталей, предметів, у якому знаходить прояв комізм зображуваного. Гумористичний сміх виникає тоді, коли говориться про соціально близьких чи привабливих автору людей, до чийх вад він ставиться поблажливо. Викривальна сила гумору зростає, коли автор спрямовує удари проти тих суспільно-політичних умов і сил, жертвами яких є носії недоліків.

Розрізняють два види гумору: ситуативний та лінгвістичний, або вербальний. Зрозуміло, що важливим для порівняльно-стилістичного аналізу є гумор лінгвістичний, оскільки його комічний ефект становить собою похідну стилістичного використання різнорівневих мовних одиниць. Відтворення такого виду гумору в іншій мові може бути пов'язаним з необхідністю трансформування оригінального тексту, а інколи це виявляється неможливим без відповідного супроводжувального коментаря [1, с. 196].

Етапом у розвитку гумору, явищем новаторським, хоча в той же час вкоріненим у народній та історичній традиції, став абсурдний гумор нонсенсу, створений Л. Керролом. Пісні, що наявні в оповіді про пригоди Аліси, – це нонсенс (майже невідомий в українській літературі), побудований як пародія на байку та сентиментальну поезію (популярні у цільовій полі системі жанри), та на дидактичні вірші для дітей, чого не вистачає в українській літературі. Кожен пародійований жанр вимагає різних методів відтворення гумористичного ефекту.

На матеріалі казок-повістей Л.Керрола про Алісу був розроблений аналіз гумору – основні стилістичні прийоми, які Л. Керрол використав у своїх

творах. А саме: використання багатозначності, омонімії; помилкове тлумачення значення слова або виразу; каламбур, гра слів та речень, порушення граматики; відсутність розуміння діалектної мови, помилкова етимологія; гра прислів'ями та приказками; порушення пресупозиції/здогадки; маніпулювання логікою у грі, ідіоматичними висловлюваннями; використання фразеології.

Найбільшу увагу Л. Керрол приділяв створенню багатозначності у своєму творі. Використання багатозначності, омонімії, паронімії (*Homonyms + words that sound alike*), діє на різних мовних рівнях. Л. Керрол багато використовував прикладів, пов'язаних з омонімами, омофонами та паронімами. Наприклад: «*Mine is a long and a sad tale!*», said the Mouse, turning to Alice, and sighing. *It is a long Tail, certainly, said Alice, looking down with wonder at the Mouse's tail; «but why do you call it sad?»* [2, с. 56]. У цьому випадку два слова-омоніма «tale» та «tail» мають однакове звучання при читанні, але різне написання і значення. «Tale» – це розповідь, яку мала на увазі Миша, та «tail» – хвіст, те що почулося Алісі. Ось чому Аліса не могла зрозуміти чому «tail» – хвіст Миші такий «сумний».

У створенні комічного ефекту Л. Керрол також приділив увагу використанню гри слів, яка побудована на помилковому тлумаченні слова або всього виразу (*wrong interpretation of the meaning of the word or expression*). Прикладом цього слугуватиме вислів Аліси, в якому вона використовує слово «*antipathies*», не розуміючи його дійсного значення. Наприклад: «*How funny it is seem to come out among the people that walk with their heads downwards! The antipathies, I think –* » [2, с. 37].

В процесі дослідження лінгвостилістичного гумору у творі Л. Керрола «Аліса в Країні Чудес» можемо зробити висновки, що всі тропи використовуються автором з метою досягнення комічного ефекту, надання особливої виразності мовленню персонажів казки. Л. Керрол моделює особливу реальність, в якій несуттєві на перший погляд речі нерозривно пов'язані з нашою реальністю і фактично віддзеркалюють її.

Комічне означає перш за все ту категорію естетики, яка впливає на почуття абсолютно позитивним чином і супроводжується сміхом без почуття пригнічення. У казці-повісті присутній витончений комізм і цей комічний ефект частіше прихований, ніж явний.

Найяскравішим прийомом Л. Керрола, у творі «Аліси в Країні Чудес» є гра слів та речень (*pure play of words/sentences*), а саме – **каламбур**. Наприклад: «*Do cats eat bats? Do cats eat bats?*» and sometimes «*Do bats eat Cats*» [2, с. 38]. В даному прикладі ми бачимо, як автор легко грає із словами, переставляючи їх місцями. Ця перестановка слів «*cats eat bats* » та «*bats eat cats*» й призводить до утворення комічного ефекту. Такий випадок зустрічається і в іншому прикладі: «*Well! I've often seen a cat without a grin, » thought Alice; «but a grin without a cat! It the most curious thing I ever saw in all my Life!* » [2, с. 93]. – У даному випадку автор так само робить заміну позицій словосполучень: *cat without a grin* та *grin without a cat*, що призводить до утворення комічного ефекту.

Отже, Л. Керрол для творення гумору у своїх текстах використовує чимало прийомів, але каламбури становлять найширше поле творення комічного у творах автора, тому потребують більш детального дослідження та аналізу.

1.4. Каламбур як специфічний лексичний засіб творення гумору

Слово «каламбур» виникло із перекрученого прізвища барона Каленберга, що прославився при дворі Людовика XV постійною двозначністю вимови слів: не володіючи мовою в повній мірі, він свавільно перекручував французьку мову. З часом зі слова «каламбур» зник елемент випадковості, і тепер це своєрідний мовний зворот або подібне звучання слів або групи слів. Звідси **каламбур** (фр. calembour) – фігура мови, яка складається з гумористичного (пародійного) використання різних значень одного і того ж слова або двох, подібно звучать слів. [21] **Каламбур** – дотепний жарт, заснована на використанні слів, подібних за звучанням, але різних за значенням, або на використанні різних значень одного і того ж слова; гра слів. [21]

Суть каламбуру полягає в зіткненні або, навпаки, у несподіваній спробі поєднати несумісні речі в одній фонетичній або графічній формі.

Головними компонентами каламбуру є, з одного боку, лексеми з однаковим або близьким звучанням (щось близьке до омонімів), з іншого – антонімія, де між двома такими, що суперечать значеннями, з'являється несподіване єдність. Сутність каламбуру може полягати у поєднанні різних стилів мовлення, де не виключна навіть тавтологія (наприклад: боюся боятися).

Якщо розглядати каламбур, як лексичне явище, то йому властивий комічний сенс, у якому слова мають однакову або схожу звукову графіку і при цьому різні смислові значення. Зазвичай автори використовують такий принцип комічного повороту для створення сатиричного висловлювання або глузування. [13, 67]

Каламбур може бути як самостійним твором, так і його частиною.

Якщо розглядати принцип саме англійського каламбуру, то тут впливає два основні елементи:

- лексична основа (опорний компонент), що дозволяє створити саму гру слів;
- «перевертень» (завершальний ефект), тобто, кінцевий етап творення каламбуру.

Каламбури умовно можна розділити на три категорії:

- каламбури, що мають фонетичну основу;
- каламбури, що мають лексичну основу;
- каламбури, представлені головним чином у фразеологічній формі.

Такий поділ лише умовний, так як абсолютної основи для побудови каламбурів немає, є лише класифікація, що передбачає провідну основу (фонетичну, лексичну, фразеологічну). Отже, каламбур створений на основі фонетики, об'єднується з семантичною та лексичною формою. [13, 89]

Якщо говорити про стилістичну мету каламбуру, то перед автором стоїть мета досягти комічного чи сатиричного результату, який при перекладі з однієї на іншу мову має зберегтися. Для цього перекладач повинен дотримуватися

певних положень адекватності перекладу та брати до уваги зміст, який вкладає автор твору (комічний чи сатиричний).

З приводу саме лексичних каламбурів, то тут в складі знаходяться одиниці, засновані на словах загальномовної основи, при цьому гра слів ґрунтується на неоднозначності. Говорячи саме про каламбури у творах про Алісу, необхідно зазначити, що вони являють собою складну своєрідну конструкцію. Л. Керрол виявляє незвичайну майстерність, використовуючи застарілі або давно забуті до вживання вихідні значення слів і словосполучень, використовує полісемію, різні види омонімів, зокрема омофори, і таким чином досягає несподіваного і парадокласного ефекту.

Таким чином робимо висновок, що для створення елемента гумору, автор активно використовує каламбур як лексичний засіб творення гумору.

І найголовніше, основними прийомами при створенні каламбурів є надалі розглянуті засоби лексичного і стилістичного напрямку.

Висновки до I розділу

Твори Л. Керрола «Аліса в Країні Чудес» і «Аліса в Задзеркаллі» – це казкові повісті, які допомагають нам проникнути в суть процесів пізнання, взаємодії мови та мислення. Все це, безумовно, є актуальним напрямком науки сьогодення.

Основним прийомом, до якого вдається автор є нонсенс. Як складова та фундаментальна основа творів Л. Керрола, нонсенс ввібрав у себе різні елементи, що наділили його власними характеристиками. Нонсенсу, як і різним жанрам романтизму класичного періоду, властиво рішуче неприйняття буржуазної дійсності, енергійне і недвозначне відштовхування від неї. Це позначається і в специфіці матеріалу, і у виборі героїв, і в моделюванні місця, часу і сюжету, а також і інших структурних форм, і, звичайно, в самому принципі організації дії і функціонування персонажів.

Прагнення перевернути догори ногами, вивернути навиворіт, змішати (або зблизити) високе і низьке, велике і мале та інші численні і різноманітні по своїй винахідливості гротески і ексцентричні ескапади, яким з таким віддається Л. Керрол, – звичайно, не просто чиста «гра розуму», «нонсенс заради нонсенсу». Ця ексцентрика, ці гротески суть перш за все реакція на сувору ієрархію цінностей регламентованого і респектабельного вікторіанського суспільства.

Здійснений лексико-граматичний аналіз текстів Л. Керрола «Аліса у Задзеркаллі» та «Аліса у Задзеркаллі» дає змогу зробити висновок про те, що тексти автора насичені мовними каламбурами, словотвореннями та грою слів по-перше, що їх художній переклад суттєво відрізняється від усіх функціонально-стильових перекладів, а сам процес перекладу потребує творчого підходу з боку перекладача, передбачає ґрунтовні знання не тільки лексичної і граматичної структури мови оригіналу та мови перекладу, а й фонові знання з історії та культури етносів; по-друге, це дає великий простір для досліджень та аналізів.

РОЗДІЛ 2. ПЕРЕКЛАДАЦЬКІ РІШЕННЯ, ЗАДІЯНІ ПРИ ВІДТВОРЕННІ МОВНОЇ ГРИ У ТВОРАХ Л. КЕРРОЛА УКРАЇНСЬКОЮ МОВОЮ

Переклад є видом міжмовного та міжкультурного спілкування між людьми різних культур та націй. Німецький соціолог Н. Луман прирівнює поняття комунікації до поняття соціальності та відзначає: «відносини між людьми і соціальне життя неможливі без комунікації» [23, с. 89].

В контексті міжкультурної комунікації переклад відіграє важливу роль, забезпечуючи взаєморозуміння між всіма учасниками та зменшуючи культурний розрив між різними країнами. Перекладачі виступають посередниками між двома культурами, адже вони повинні володіти необхідними знаннями про суспільство і звичаї, які формують національний менталітет як своєї, так і іншої нації [47, с.51]. Під цим мається на увазі, як правило, набір екстралінгвістичних відомостей, необхідних для успішного взаєморозуміння комунікантів. Такі фонові знання є одним з найважливіших факторів перекладу, оскільки у разі їх недостаті переклад неможливий, навіть якщо присутні усі інші компоненти перекладацького процесу.

Найбільша складність, з якою стикається перекладач – це необхідність передати зміст оригіналу з урахуванням культурних особливостей і звичаїв обох народів [15, с. 69]. Мовні розбіжності є найбільш впливовим фактором, який зумовлює появу труднощів під час перекладу. Вони включають:

1. Розбіжності у системі двох мов (відмінності у граматичній та лексичній будові мов, або наявність чи відсутність певного елемента на цих рівнях у мові перекладу.

2. Мовну норму (правила використання мовних елементів на певній стадії розвитку мови). Вона являє собою загальноприйняті способи їх використання та ряд правил правопису, вимови та граматики [3, с. 75]. Оскільки мовні норми визначають особливості стилів мов, вони також відносяться до цього критерію. Працюючи з текстом і визначаючи найбільш доцільний спосіб перекладу, перекладач повинен звертати увагу не лише на стилістичні особливості мови оригіналу, але і на те, як ці особливості співвідносяться та взаємодіють зі стилістикою мови перекладу [42]. Слід

зазначити, що такий погляд на переклад робить неможливим використання аналогічних засобів через їх стилістичну невідповідність. Тому, у цьому випадку найбільш доцільним є використання прийому стилістичної адаптації.

3. Особливості словотвору (словотвір кожної мови має свої особливості, які необхідно враховувати у перекладі). При цьому, словотвір вважається одним з основних способів формування позначень для різних елементів побуту та явищ життя. Можна зробити висновок, що переклад є особливим видом міжмовної та міжкультурної комунікації. Він може бути виконаний у письмовій або усній формі. В залежності від форми перекладачам висуваються різні вимоги щодо володіння спеціальними знаннями та навичками. Проте, незважаючи на такі відмінності, лінгвістична основа процесу залишається незмінною та враховує особливості мов.

Існує ряд вимог до перекладачів художніх творів:

1. Точність - перш за все, перекладачу необхідно передати зміст та ідею, які вкладав у свій твір автор оригіналу. Важливу роль у виконанні цього завдання відіграють не тільки основні факти, а також і деталі, змістові відтінки. При цьому перекладач не має робити власних доповнень та пояснень, додавати до тексту тлумачення ідей своїми словами.

2. Стислість - необхідно передавати думки стисло та лаконічно, адже передача змісту одного словосполучення кількома реченнями може спотворити текст та призвести до втрати оригінального стилю розповіді.

3. Ясність - перекладачі не повинні використовувати складні та двозначні вирази і конструкції, якщо це ускладнювати розуміння тексту читачем.

4. Літературність - оскільки художній переклад полягає у передачі думок автора літературною мовою перекладу, результат має відповідати загальноприйнятим нормам літературної мови реципієнта. Перекладач повинен надати тексту природнього звучання та усунути сліди синтаксичних конструкцій оригіналу. Таким чином переклад буде виглядати цілісним та природнім [46, с. 174].

До цього можна додати вимоги, виділені О. В. Ребриєм: «широта погляду, здатність підійти до явища з різних боків, готовність до сприйняття пояснень,

що взаємно перехрещуються, уникаючи при цьому безсистемності, еkleктики та плутанини». Згідно з ними було виділено три концепції творчості у перекладі – мовоцентрична, текстоцентрична та діяльнісноцентрична [35, с. 82]. З точки зору мовоцентричної концепції переклад має перш за все точно передавати зміст оригіналу за допомогою засобів мови перекладу. При цьому переклад аналізується на рівні «мова – оригіналу – мова перекладу», а роль перекладача у процесі є пасивною [35, с. 82]. У контексті текстоцентричної концепції головним завданням стає створення окремого самостійного тексту. Аналіз проводиться на рівні «текст – оригіналу – текст перекладу». Перекладач застосовує творчий підхід для передачі форми та змісту тексту. Розглядаючи текстоцентричну концепцію, О. В. Ребрій зазначає, що обираючи її, перекладач має на меті використання змін на мовному рівні для передачі цілісної системи образів, текстуальності та змісту у тексті перекладу [35, с. 82].

Оскільки способи перекладу можна розглядати як засоби реалізації перекладацьких стратегій, у цьому підрозділі ми аналізуємо як способи перекладу, застосовані кожним з перекладачів, так і використані ними стратегії одомашнення або очуження. Перед практичним аналізом уточнимо поняття стратегій одомашнення та очуження. Переклад-одомашнення націлений на передачу змісту, замінює специфічні елементи культури оригіналу на елементи культури реципієнта для кращого їх розуміння. Обираючи таку стратегію, перекладач відмовляється від особливостей форми тексту оригіналу, які можуть завадити розумінню тексту читачем [35, с. 17]. Переклад-очуження націлений на передачу особливостей форми тексту оригіналу, передає специфічні культурні елементи оригіналу без заміни їх на елементи культури читача. Перекладачу часто доводиться відмовлятися від ясності змісту для точного відтворення побудови і форми оригіналу, які можуть відобразити стиль автора або епоху написання твору [35, с. 18]. Згідно з О. В. Ребрієм, використання виключно одної з двох стратегій існує лише в теорії перекладу, у той час як на практиці вони ніколи не застосовуються окремо та у чистому вигляді. Перекладач, в залежності від контексту та ситуації, буде віддавати

перевагу то одній, то іншій стратегії для досягнення найбільш адекватного перекладу [35, с. 18]. Можуть виникати ситуації, коли різниця між культурами автора та читача є настільки великою, що перекладачу потрібно спочатку створити передумови для адекватного розуміння тексту. У такому випадку елементи іншомовної культури можуть виражатися у нових мовних та стилістичних формах у тексті перекладу, тим самим створюючи нові граматичні та стилістичні норми у мові перекладу [49]. В сучасному перекладознавстві стратегію одомашнення можна розглядати не як додавання до тексту перекладу елементів цільової культури, а як наближення тексту до культури читачів в більш широкому сенсі. Невідомі читачам деталі з тексту оригіналу, як то прислів'я, цитати, образи, можна замінити в перекладі більш відомими елементами, які теж відносяться до культури оригіналу. У такому випадку перекладач теж наближує свій переклад до культури реципієнта, тому його можна вважати перекладом-одомашненням [16, с. 14].

2.1. Множинність перекладів як ознака авторської майстерності

Існування в конкретній національній культурі декількох перекладів того самого іншомовного літературного тексту, який в оригіналі має, одне текстове трактування, у вітчизняному перекладознавстві зветься «множинністю перекладів», або «перекладною множинністю» [16]. Серед закордонних фахівців використовується термін «re-translation» («повторний переклад», або «ретрансляція») [23]. Повторні переклади є звичайною практикою художнього перекладу, адже «сам факт існування літературного твору робить передбачуваними його переклади іншими мовами, включаючи потенційну не-єдиність перекладу однією мовою» [8, с. 105]. І хоча пересічний читач рідко замислюється над доцільністю нового перекладу вже відомого в цільовій культурі твору, фахівці з перекладознавства досить активно обговорюють цю проблему, намагаючись визначити комплекс чинників, унаслідок дії яких створюються нові перекладацькі інтерпретації перекладених раніше творів. Однак треба визнати, що в цьому питанні ще далеко до одностайності, і намагання комплексно підійти до вирішення проблеми множинності художніх

перекладів з урахуванням міркувань різних теорій та гіпотез визначає актуальність цієї роботи. Матеріалом дослідження виступають чотири україномовні переклади, опубліковані у період з 1976 по 2008 роки різними українськими видавництвами.

Множинність перекладів художньої літератури в окремій лінгвокультурній спільноті як об'єкт дослідження привертає увагу багатьох дослідників. Зокрема, у радянському та пострадянському українському перекладознавстві цей генезис найчастіше пов'язують з низкою чинників як об'єктивного, так і суб'єктивного характеру: «Суб'єктивно-об'єктивна діяльність перекладача як посередника у двомовній комунікації є фактором множинності перекладів, ступінь якої залежить від жанру тексту, його часових та просторових характеристик, розвиненості перекладацької традиції та рецептивних можливостей цільової мови і культури» [16, с. 162]. Видатний український поет, перекладач та теоретик перекладу Максим Рильський обґрунтовує необхідність різних перекладів одного твору різноманітністю перекладацьких підходів та складністю інтерпретаційних процесів, суб'єктивна природа яких робить кожне окреме прочитання художнього твору неповторним і водночас неповним: «Кожен перекладач може при вдалому взагалі відтворенні іншомовного оповідання, п'єси, поеми, вірша і т. ін. проминути ту чи іншу рису оригіналу, наголосивши зате на іншій, яка здається йому найістотнішою. Кожен перекладає по-своєму» [12, с. 79]. Фактично ту саму думку, але в дещо іншому контексті висловлює Лоренс Венуті, який пише, що повторні переклади, виконані з усвідомленням наявності попередніх перекладів, виправдовують себе завдяки встановленню різниці між ними та собою. Цю різницю можна побачити у застосованих стратегіях, які характеризують наступні переклади і формуються на основі припущення, що попередні версії більше не є прийнятними в цільовій культурі. Таке припущення частіше ґрунтується на соціальних чи ідеологічних засадах, а не на недоліках попередніх перекладів (цит. за 21, с. 235).

Серед членів Московської школи перекладу множинність визнається реальним складником перекладацької практики, що базується на двох головних

постулатах теорії еквівалентності. Першим є виведення еквівалентності за межі мовних одиниць і визнання поряд з мовною також текстуальної та комунікативної еквівалентності. Другим є визнання принципової неможливості встановлення певної еквівалентності між твором оригіналу і твором перекладу: «Фактична близькість змісту текстів оригіналу та перекладу досягається на різних рівнях еквівалентності зі втратою окремих елементів змісту. Навіть в одній мові мовний зміст висловлення може варіюватися, зберігаючи різною мірою інваріантний смисл» [6, с. 55]. Звідси йде теоретична можливість множинного перекладу не лише художнього, але будь-якого іншого виду тексту. Нового поштовху проблема множинності перекладів отримала з розробкою «гіпотези повторного перекладу» (retranslation hypothesis). Її автор Антуан Берман висловив припущення, що перший переклад художнього твору завжди є «незавершеною дією» і прагне завершення, яке може бути досягнуте лише шляхом повторних перекладів (ретрансляцій). «Завершення» означає успіх перекладу в наближенні до оригіналу та досягненні порозуміння між перекладачем та мовою оригіналу. Вважається, що під тиском низки соціокультурних чинників перші переклади намагаються подавити інакшість тексту, що перекладається, заради вищого рівня читабельності [19].

Сумуючи усе вище зазначене, доходимо до висновку, що, відповідно до гіпотези Бермана, перші переклади на іноземні твори й слугують для їх уведення в цільову культуру, тоді як інші переклади, навпаки, приділяють більше уваги мові та стилю вихідного тексту й витримують культурну дистанцію між перекладом та джерелом, відображаючи оригінальність останнього.

Далі цілісність цієї логоцентричної гіпотези була поставлена під сумнів: «Наявність ретрансляцій не можна прямолінійно пояснити припустимою застарілістю попередніх версій. Краще вважати, що замість поступового переходу від першого одомашненого перекладу до більш «досконалого» очуженого можуть успішно співіснувати різні версії з різним ступенем доместикації. Гіпотеза ретрансляції не може пояснити реального розвитку подій. Причини різного бачення перекладу треба шукати деінде» [21, с. 234].

Постає питання, чому одні тексти весь час перекладають наново, а інші ні. Хоча відповідь пов'язана швидше з «соціокультурним контекстом ретрансляції», ніж з «певними властивостями, притаманними вихідному тексту» [21, с. 236], не можна не погодитись із зрозумілим: найчастіше об'єктами повторних перекладів виступають відомі твори світової класики, які часто позначаються терміном «канонічні». Саме до таких творів і належить Керролла Аліса, що характеризується наявністю багатьох шарів змісту, а отже, містить «нескінченну смислову перспективу», що створює підґрунтя не для одного перекладацького рішення, а «теоретично, нескінченної безлічі» [18, с. 396].

Рейнгарт Кайзер влучно порівнює переклад з театром: «Навіть якщо це було б можливо, ми були б не дуже щасливі бачити в театрі лише самі оригінальні історичні постановки... Попри свою цікавість вони не здатні повністю нас задовольнити. ... виголосити ці постановки остаточними раз і назавжди було б нудно та несправедливо!» [22, с. 84]. Автор наводить цікавий приклад того, як повторний переклад допоміг розкрити креативний потенціал оригінального твору і по-новому представити його в цільовій культурі. Йдеться про ретрансляцію, виконану на замовлення авторитетного видавництва інтелектуальної літератури, у якій перекладачеві вдалося ре-позиціонувати класичний салонний роман у новому культурному та історичному середовищі, акцентувавши гумор та іронію авторки. Цікаво, що у вихідній культурі твір-джерело найчастіше позбавлений такої можливості, що спростовує популярну тезу про «недосконалість» перекладу порівняно з оригіналом: переклад є «творчою лінзою, проходячи через яку, витвір словесного мистецтва з'являється у новому вигляді» [13, с. 162].

Поняття творчої індивідуальності перекладача «перебуває в самій серцевині уявлень про переклад, прилягає до його найбільш цікавих і водночас найменш опрацьованих проблем» [13, с. 162]. Влучне, образне зауваження стосовно ролі перекладача у створенні повторних перекладів зробив свого часу Корній Чуковський: «Уявімо, що ту саму поему, нехай хоча б і Байрона, перекладуть Чацький, Хлестаков та Манілов. Їхні переклади будуть такими ж

різними, як і вони самі і, по суті, три Байрони постануть тоді перед читачем, і жоден не буде схожим на іншого» [17, с. 9]. На сучасному етапі проблема множинності перекладу має вивчатися в безпосередньому зв'язку з аналізом креативних механізмів перекладацької діяльності: «Художній переклад не може жити без творчого змагання; «фінального», кінцевого перекладу бути не може», адже «множинність – природний атрибут художнього перекладу, пов'язаний з поняттям творчої особистості, змаганням талантів» [13, с. 173]. Венуті зазначає, що деякі ретрансляції виникають з особистого захоплення перекладачем тим чи іншим текстом. Але індивідуальні уподобання завжди вписані в ширший соціальний контекст і «транс-індивідуальні чинники неминуче впливають на перекладацькі проекти» (цит. за 21, с. 236).

Взаємодія між перекладачем та широким соціальним контекстом характеризує ретрансляції швидше як показчик динаміки цього контексту, ніж як реакцію на внутрішні властивості кінцевого тексту. Проблему множинності перекладів унаслідок індивідуальнокреативної перекладацької діяльності можна вирішувати з урахуванням постулатів теорії інтерпретації. Інтерпретація є важливим складником методології перекладознавства, оскільки специфіка розуміння тексту оригіналу є одним з головних аспектів, що визначають успіх перекладацької діяльності. Одна з причин множинності перекладів полягає в різному розумінні перекладачами тексту оригіналу внаслідок того, що їм властиві різні «інформаційні запаси» [14, с. 8]. Перекладач закладає у текст перекладу літературного твору елементи власного сприйняття першоджерела; він «використовує свою перекладацьку стратегію, специфічні способи перестворення інформації, що видаються йому єдино правильними. Звідси випливає, що переклад художнього тексту є не переклад як такий, а перекладацька інтерпретація. Під перекладацькою інтерпретацією ми розуміємо процес творчого переосмислення тексту оригіналу і результат цього процесу – текст перекладу» [14, с. 8].

Повторні переклади створюють середовище для культурного збагачення потенційного рецептора, надаючи йому можливість долучитися до кожної нової інтерпретації перекладеного тексту та порівняти її з попередніми. На це

вказував ще Гумбольдт, який зазначав: «Та частина народу, яка не може самостійно читати давніх [авторів], краще пізнає їх через декілька перекладів, ніж через один. Таким чином з'являється багато образів того самого твору, адже кожен передає те, що схоплює та вміє виразити» (цит. за [13, с. 174]). Особливо актуальною така можливість є щодо канонічних текстів світової літератури, до яких читач може повертатися знову і знову протягом усього життя. Рецептор цільової культури не є однорідним – ні за своїми характеристиками (освітніми, соціальними, віковими, професійними, гендерними тощо), ні за своїми смаками, які можуть змінюватися з часом. У порівняльному аспекті множинності перекладів криється джерело збагачення читацького досвіду: «...наступні перекладачі можуть розраховувати на більший відгук, оскільки нові переклади потрапляють на краще підготовлений читацький ґрунт: книга вже не чужак у приймаючій культурі, вона вже тим або іншим чином своя, оточена асоціаціями, які стали звичними» [13, с. 173].

Згідно теорії полісистеми, перекладні тексти стають складовою частиною загальнокультурної полісистеми народу, функціонуючи в ній поряд з первинними художніми творами. Хоч і в різні часи та у різних суспільствах перекладні тексти можуть займати місце як у центрі, так і на периферії культурної полісистеми, її вплив на розвиток національної літератури не викликає жодних сумнівів. Як справедливо зазначає у своїй програмній розробці «Український переклад: з минулого у сьогодення» Олександр Чередниченко, у радянські часи «попри несприятливі зовнішні обставини художній переклад в Україні розвивався, перебираючи на себе функції оригінальної літератури як єдино можливий за тих умов засіб самовираження митця» [16, с. 21]. На думку автора, відбір творів для перекладу в різні історичні періоди відбувається під впливом чинників культурно-ідеологічного характеру: «Фактично вся діяльність таких метрів перекладу, як Григорій Кочур і Микола Лукаш, була підпорядкована триєдиній меті: збагатити українську культуру, розширити її естетичні обрії та утвердити в ній загальнолюдські цінності. Звідси жанрове розмаїття обраних для перекладу творів, домінування в них гуманістичних ідей, заперечення будь-якого типу

тоталітаризму» [16, с. 22]. Ретрансляції часто скеровуються контекстом обмежених часом норм, зокрема ідеологічними зсувами та змінами у сприйнятті вихідної культури в цільовій культурі [23].

Важливою причиною функціонування феномена перекладної множинності є умови соціально-політичного життя [1, с. 243]. За сприйняттям перекладу в новому мовному середовищі стоять процеси його створення та постать перекладача, його творця, але також його вплив на нову аудиторію й сам об'єкт впливу, під яким треба розуміти не лише самого індивідуального читача, а й усю культуру в цілому, у якій був зроблений переклад: «Комунікативний ланцюжок літературної реценсії, якщо він перетинає мовні кордони й залучає переклад, розтягується від однієї національної культури до іншої, у дзеркало якої вона дивиться» [13, с. 162].

Повторні переклади варто роздивлятися і в термінах уведення в цільову культуру нового матеріалу та ідей, адже їх ціль може бути у тому, аби заповнити прогалину в цільовій культурі чи привнести в неї щось, чого там ще не було. Якщо прийняти за аксіому невідповідність вибору тексту, що імпортується через переклад у певну культуру або мову в якийсь період часу, тоді необхідно також зазначити, що ретрансляції завжди передбачають зміни – нехай і несуттєві – заради культури, що приймає. З чотирьох проаналізованих перекладів перший [Керролл 1976] був виконаний Галиною Бушиною ще за радянських часів. Решта три видавалися вже за часів незалежності. Два переклади [Керролл 2001] та [Керролл 2007] зроблені одним перекладачем – Віктором Корнієнком – для різних видань. Останній за часом друку переклад [Керролл 2008] належить Вікторії Наріжній. Аналізуючи потенційні причини ретрансляцій, що перебувають за межами тексту оригіналу та індивідуальних перекладацьких стратегій, знайдемо певні закономірності.

Перший переклад Аліси відділяють від наступного тридцять п'ять років, що могло б стати добрим аргументом для твердження про його застарілість, проте аналіз мовного матеріалу спростовує цю гіпотезу. Іншою причиною може бути й те, що перший переклад також був виконаний у принципово іншому ідеологічному середовищі, у якому панувала цензура, а мовні норми та норми

перекладу були надзвичайно жорсткими. Однак і для цього припущення не знайти достатньо вагомих аргументів. Важливим чинником появи повторних перекладів відомих класичних творів в Україні є державна політика, щ направлена на створення принципово нового культурологічного фону, який би відповідав потребам постколоніального розвитку. Ретрансляції, таким чином, займають достатньо важливу позицію в новостворюваній культурній полісистемі, пропонуючи читачеві нові або добре забуті літературні цінності. Провідниками такої політики в життя виступають видавництва, які більш-менш вдало презентують майже кожний новий переклад як чергове досягнення, всіляко підкреслюючи його мовні та позамовні (наприклад, ілюстрації, якість поліграфії тощо) переваги. Таким чином, однією з причин майже одночасної появи у трьох різних видавництвах окремих перекладів Аліси може бути конкуренція видавництв: «Ретрансляція канонічної літератури є звичайною практикою видавництв, яких приваблює престиж та гарантовані продажі, асоційовані зі світовою класикою» [21, с. 234]. Водночас у суспільстві культивується зв'язок з найкращими зразками перекладацької творчості попередньої епохи, які утворюють міцне підґрунтя (школу) для розвитку і перекладної, і власне національної літератури. Так, наприклад, у перекладі Аліси, запропонованому видавництвом «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА», своєрідною єднальною ланкою між минулим і сучасним українського перекладу виступають неперевершені переклади керролівських пародій Миколи Лукаша. Остаточні чинники множинності перекладів Аліси можливо знайти в запропонованих стратегіях, які не лише відтворюють с індивідуальність авторського підходу перекладача, а і є певною реакцією на вимоги конкуруючих замовників (характерною в такому плані є наявність двох перекладів Віктора Корнієнка, які відрізняються за переліком показників). Для проведення мовного аналізу ми обрали низку релевантних параметрів, дослідження яких дозволяє, по-перше, виділити застосовані суперординантні й субординантні стратегії; по-друге, окреслити коло конкретних прийомів, застосованих для вирішення складних номінативних та креативних завдань у перекладі; по-третє, визначити й порівняти рівень еквівалентності (під якою

розуміється повнота змістового відтворення оригіналу) та адекватності (яка розуміється у функціональному сенсі – як відповідність усвідомленій надметі перекладу). Такими параметрами є: (1) ономастикон та назви розділів твору; (2) реалії та інша культуро орієнтована лексика; (3) мова персонажів; (4) фразеологія; (5) художньо-стилістичні засоби. (1).

2.2. Зіставлення та аналіз перекладацьких рішень перекладів творів Л. Керрола українською мовою у виконанні Г. Бушиної (1976), В. Корнієнка (2001, 2007) та В. Наріжної (2008)

У творі Л. Керрола єдиним головним персонажем є Аліса, ім'я якої традиційно передають у формі адаптованого відповідника (саме Аліса, а не Еліс). Інші персонажі мають другорядний або епізодичний характер. Найважчим для перекладу є вигадані імена, за якими стоять реалії іншого культуро-мовного середовища, для передачі яких використовуються різні прийоми, такі як: калькування (Mock Turtle – Фальшивий Черепаха – Наріжна) до алюзивної компенсації (Потелячена Черепаха – від «телятина» – Бушина) та простомовної стилізації (Казна-Що-Не-Черепаха – Корнієнко). Особливо відрізнився Валентин Корнієнко, який для імен більшості персонажів знайшов колоритні відповідники з характерним для української мови відтінком. Порівняймо: W. Rabbit – Б. Кролик (Бушина, Наріжна) та Б. Кролик Шляхтич і Шляхтич Кролик Куцохвіст (Корнієнко); Cheshire cat – Чешірський Кіт (Бушина), Чешірський Кіт (Наріжна) та Масничний Кіт (Корнієнко); Hatter – Капелюшник (Бушина, Наріжна) та Кепалюшник (Корнієнко: від «кепа» – дурень); Bill, the Lizard – Ящір Білл (Бушина), Ящірка Білл (Наріжна) та Ящур Крутихвіст (Корнієнко). Ось як перекладач обґрунтовує свій вибір: «Якщо йдеться про певну впізнавану для англійців, вельми колоритну, але не визначальну для збереження англійського «першородства» реалію, приміром, власну назву, то, звичайно, для неї конче слід підшукати наш відповідник» [7, с. 10].

Також для всіх перекладачів характерним є застосування низки українських суфіксів, що компенсують англійські атрибути вікового або

емоційно-оцінного характеру, порівняйте: *old Crab* – стара Крабиха (Бушина, Корнієнко), стара Рачиха (Наріжна); *young Crab* – Крабеня (Корнієнко), Раченя (Наріжна). При перекладі назв розділів роману простежується однаковий підхід. Переклад, як правило, є еквівалентним із застосуванням трансформації додавання: *Down the Rabbit-Hole* – Усе далі й далі у глиб кролячої нори (Корнієнко); *The Rabbit Sends in a Little Bill* – Кролик посилає в димар малого Білла (Бушина); а також субституції, зокрема, заміни іменної синтаксичної конструкції на дієслівну: *Advice from a Caterpillar* – Що порадила гусінь (Наріжна), Що нараяла гусениця (Корнієнко). Найскладнішою виявилася назва розділу, в якій поєдналися рідкісна та малозрозуміла в цільовій культурі реалія (*Caucus-Race*) та каламбур (*Tale – Tail*). Тут були запропоновані такі варіанти: Крос по інстанціях та історія з хвостиком (Бушина), Гасай-Коло та Довгий Хвіст (Корнієнко), Партійні перегони та правдива історія (Наріжна). Важко оцінити вибір перекладачів: якщо «партійні перегони» ближче до політичної алюзії Керролла, то «гасай-коло» викликає більше саме «дитячих» асоціацій.

Книжка Керрола не вміщує забагато реалій та іншої культуроорієнтованої лексики. При передачі англійських мір довжини використовувалися й безпосередні відповідники, і метричні еквіваленти, і застарілі українські реалії, порівняйте: *inch* – два з половиною сантиметри (Бушина), дюйм (з підрядковим коментарем: Корнієнко 2001, Наріжна), вершок (Корнієнко 2007). Натомість у випадку з одиницею на позначення міри об'єму – *gallon* – у трьох перекладах вдалися до прийому генералізації: «струмки сліз» (Бушина), «потоки сліз» (Корнієнко); і лише в одному випадку було вжито транслітерований відповідник «галони сліз» (Наріжна). При звертаннях майже завжди специфічні англійські форми замінювалися на традиційні українські: *sir* – пане; *miss* – панно, але також і *mic* (Наріжна). У книзі є невелика кількість побутових реалій, для передачі яких перекладачі були змушені підшукувати близькі за значенням українські одиниці. Наприклад, лексема *comfit* (a sugarcoated sweet containing a nut or seed – глазурована цукерка з горішком або насінням усередині) отримала такі відповідники: цукерка (Бушина), цукат (Корнієнко 2001, Наріжна), карамелька (Корнієнко 2007). *Barley sugar* (brittle clear amber-

coloured sweet made by boiling sugar with a barley extract – крихка цукерка бурштинового кольору, виготовлена з цукру, звареного з екстрактом ячменю) перекладено майже ідентично: цукерки (Бушина, Наріжна), карамель (Корнієнко 2001), лизунець (Корнієнко 2007). У перекладі Галини Бушиної можна побачити певну тенденцію до уникання реалій, «чужих» радянському читачеві. Відтак Christmas перетворюється на Новий рік, а shillings and pence та brandy зникають узагалі! У Віктора Корнієнка спостерігається діаметрально протилежне явище: цілком нейтральні англійські слова він передає за допомогою діалектної або архаїчної лексики (особливо у перекладі 2007 року). Порівняйте: waistcoat – камізулетка (гуцульське народне вбрання); jar – слоїк (діалектне); shelf – мисник (полиця для посуду та продуктів у сільській хаті); (little) bottle – каламарчик (застаріле); kettle – макітра (застаріле, просторічне).

Головний персонаж книжки Аліса – дівчинка десяти років, напрочуд розумна та освічена для свого віку. Її мова абсолютно правильна й грамотна, а окремі кумедні обмовки навмисне вводяться автором у контекст твору для створення ефекту гри слів. Як відомо, при перекладі українською мовою творів казкового жанру перекладачі найчастіше вдаються до стратегій одомашнення, що проявляється, зокрема, у вживанні доволі колоритних типово українських, іноді діалектних або розмовних слів та виразів. Не уникнули цього й переклади Аліси, порівняйте: «You ought to be ashamed of yourself... to go on crying in this way!» – Як тобі не соромно!. ... Така велика дівчина і так рюмсаєш! (Бушина); «Would you tell me, please, which way I ought to go from here?» – Чи не сказали б ви мені, будь ласочка, якою дорогою я можу звідси вийти? (Наріжна); Особливо відчутних рис доместикації набуває мова персонажів роману в моменти хвилювання, обурення чи будь-яких інших проявів емоцій, оскільки в афективному стані виявляється здатність людини до яскравого образного мовлення. У цьому аспекті перекладачі шукають додаткових можливостей для самовираження, порівняйте: «Don't talk nonsense,» said Alice more boldly... – Не мели дурниць, – відповіла Аліса вже більш задирливо (Наріжна); «Here! You may nurse it a bit, if you like» the Duchess said to Alice... – Ось! Можеш із ним трохи попанькатися, якщо хочеш, – сказала Герцогиня до Аліси... (Наріжна);

«I'm a poor man, your Majesty,» the latter began in a trembling voice... – Я... бідний неборака, ваша величносте... – зацокотів зубами Капелюшник (Корнієнко 2001). Певним чином відрізняється переклад Віктора Корнієнка, який був виконаний у 2007 році для тернопільського видавництва «Богдан». Своє завдання перекладач вбачає у створенні максимально українізованої версії англomовного твору. З цією метою він використовує спеціальну лексику, а саме: вигуки та частки (хух, бач, авжеж, еть, та і квіт, хай йому морока, лелечки, га, гай-гай, лишечко, агій, аж гульк), експресивні дієслова, особливо на позначення мовлення та рухів персонажів (чкурить, брьохнула, кумекає, заквилила, згламає, вигулькнув, втелющилася, чеберяє, беркицьнув, доглупалася, шкіряться, галакали, хвицьнути, іскарлючилась, цвенькали, чукикала), просторіччя та вульгаризми (умент, диковижа, чортяка, вочевидячки, манюнька, балачка, бігме, не до шмиги, нічичирк, приключка, баньки, бачця, стала цапки, тварюки), архаїзми (сап'янці, опука, лій, шарварок), діалектизми (гидомирні, дзиглик, камізелька, слоїк).

Фразеологія є потужним засобом емотивного й естетичного впливу на читача як носій культурного досвіду мовноетнічної спільноти. Тому вона і вважається однією з найбільш проблемних ділянок перекладу, особливо тоді, коли реальна фразеологія поєднується у творі з квази-реальною, що належить фантастичній або казковій дійсності. Навіть при перекладі всім відомих усталених фразеологізмів перекладачі вдаються до різних прийомів, зокрема, у зв'язку з тим, що фразеологічні вислови часто задіяні Керролом у грі слів. Наприклад, при відтворенні прислів'я *Birds of feather flock together* у двох перекладах застосовані доволі вдалі узуальні відповідники «Видно птаха по польоту» (Бушина), «Це птиці одного польоту» (Корнієнко 2001), а в двох інших – контекстуальноорієнтовані оказіональні варіації: «Де лета гірчиця – комашні не спиться» (Корнієнко 2007), «Фламінго й гірчиця одного гніздечка птиці» (Наріжна). Змальовуючи життя нереального світу, Керролл вкладає в уста його мешканців вислови, які цілком сприймаються як фразеологічні. Наприклад, Кролик любить повторювати *Oh my dear paws!, Oh my fur and whiskers!*, що викликає сильні асоціації, з одного боку, з *Oh my God!* (вигук, що

виражає широкий спектр емоцій – від здивування до захоплення), а з іншого, – з численними соматичними фразеологізмами людини. Далі Кролик говорить *She'll get me executed as ferrets are ferrets!*, уживаючи іншу квази-фразеологему, яка доволі легко інтерпретується в контексті як вислів на позначення впевненості, чим і скористалися перекладачі, які, не знайшовши в українській мові гідних усталених відповідників, передали інтерпретований смисл описово: Ох, герцогиня! Ця герцогиня! Ой, мої любі лапки! Моє хутро і вуса! Вона голову мені зніме, я вже знаю! (Бушина); Герцогиня! Ой, Герцогиня! Бідні мої лапки! Моя шкурка! Мої вусики! Вона ж мені голову зніме! (Корнієнко, 2001); Герцогиня! Ой, лелечки, Герцогиня! Ой плакали мої лапки, шкурка та вусики! Та вона ж мені голову зніме – або я не Кролик! (Корнієнко 2007). Лише Вікторія Наріжна використала калькування, запропонувавши дослівний переклад: «Герцогиня! Герцогиня Ох, мої хороші лапки! Ох, моя шубка, мої вусики! Вона мене покарає, не будь тхори тхорами!». Письменник періодично вдається до прийому модифікації узуальних фразеологізмів, створюючи оказіональні варіанти з підвищеним рівнем експресивності. Таким шляхом нейтральний фразеологізм *in no time* (моментально, миттєво, за одну мить) набуває особливої емотивності – *in about half no time*. У трьох перекладах ідіома взагалі втрачена:... або тебе, або голови твоєї тут не буде – і не цю мить, а в сто разів швидше! Вибирай! (Бушина), Або щезаєш ти, або твоя голова. І то негайно! Вибирай! (Корнієнко 2001), Зараз же, сю ж мить, або щезнеш ти, або щезне твоя голова. Вибирай! (Корнієнко 2007); а в четвертому передана дослівно: Або ти згинеш звідси вдвічі швидше, ніж просто зараз, або так само швидко згине твоя голова! Вибирай! (Наріжна). Керролл видозмінює відоме англійське прислів'я *Take care of the pence and the pounds will take care of themselves*, підставляючи замість ключових компонентів *pence* та *pounds* оказіональні заміники *sense* та *sounds*. Унаслідок цього маємо не звичний парадоксальний нонсенс, а геніальне одкровення, здатне стати програмним лозунгом сучасного перекладознавства. Перекладачі спробували утворити гідні відповідники, проте ефект каламбуру через зрозумілі причини в усіх перекладах було втрачено. У першому перекладі маємо неримований варіант

Думай, що сказати, а слова знайдуться самі! (Бушина), у двох інших – римований: Хто глузду пильнувати звик, того не підведе язик (Корнієнко) та Про думку подбав – язик сам сказав! (Наріжна).

Льюїс Керрол вибірково підходить до використання у своєму творі стилістичних прийомів. У його романі про пригоди Аліси зовсім мало метафор чи епітетів і лише трохи більше порівнянь. Проте справжньою пристрастю автора є каламбури, якими просто таки рясніють сторінки роману. Керрол застосовує різноманітні каламбури – лексичні, граматичні й фразеологічні, іноді по декілька в одній ситуації, перетворюючи працю перекладачів на справжнє випробування, про що свідчать їхні коментарі. Вікторія Наріжна додає «Примітки перекладача», що «будуть цікавими переважно для дорослого читача, якому вони допоможуть глибше зрозуміти тонку іронію каламбурів і пародій Льюїса Керрола» [10, с. 132]. А Віктор Корнієнко прямо зізнається в тому, що «вельми непрості для розуміння і деякі каламбури, цей чи не найважливіший стилістичний шар» [7, с. 5]. Вважається, що легшими для перекладу є полісемічні каламбури. Наприклад, в оригіналі гра слів будується навколо двох значень лексеми poor (1) lacking financial or other means of subsistence; (2) needy, lacking in quality; inferior: «I'm a very poor man, your Majesty,» he began. – «You're a very poor speaker,» said the King. Аналогічно у двох перекладах обігруються значення відповідника убогий (1) який живе в нестатках, злиднях; бідний; (2) який не має в достатній кількості належних ознак, бідний змістом, невиразний, одноманітний: Я вбогий чупрун, Ваша Величносте, – завів він. – То мова твоя вбога, – хмикнув Король (Корнієнко 2007); Я вбогий чоловік, Ваше Величносте... почав він. – Ви дуже вбогий оповідач, – відказав Король (Наріжна). Ще в одному перекладі компенсація супроводжується негативацією: Я чоловік маленький, ваша величність, – знову почав він. – Та бачу, що не великий... не великий мастак говорити! – сказав Король (Бушина). У четвертому варіанті каламбур взагалі втрачений на користь популярної «аксіоми» сучасності: «Я... бідний неборака, ваша величносте... – почав він. – Ти бідний, бо дурний, – хмикнув Король» (Корнієнко 2001).

Значно складнішими для перекладу є омонімічні каламбури, для «подолання» яких потрібно майстерно володіти технікою компенсації, що призводить до певних зрушень семантичної еквівалентності, проте дозволяє досягти функціональної адекватності та подолати неперекладність окремих елементів оригіналу. Такі завдання вимагають від перекладачів абсолютно іншого рівня креативності, ставлячи їх, на відміну від автора, в доволі жорсткі рамки. Наприклад, Керролл вибудовує каламбур навколо співзвучності лексем *axis* (вісь) та *axes* (множина від *axe* – сокира): «You see the earth takes twenty-four hours to turn round on its axis →» – «Talking of axes,» said the Duchess, «chop off her head!». У першому перекладі ступінь еквівалентності достатньо високий, адже перекладач зберегла одну з оригінальних лексем каламбуру: Бачите, у землі є вісь... – Вісь? – раптом перепитала Герцогиня. – Ану повісь цю набридливу дівчинку! (Бушина). У другому та третьому перекладах основою каламбуру є співзвучність порівняльного сполучника та іменника *ніж*: Земля оберталася б навколо осі швидше, ніж... – До речі, про ніж! Сказала Герцогиня. – Відтяти їй голову! (Корнієнко). У четвертому перекладі в каламбурі зіставляються лексеми *відтінок* та *відтяти*, проте ми не знайшли у лексеми *відтінок* словникового значення часовий проміжок: Розумієте, Земля обертається довкола своєї осі за певний часовий відтінок... – До речі, про відтінки, – перервала Герцогиня. – Відтяти їй голову! (Наріжна).

2.2.1. Зіставлення та авторські перекладацькі рішення, задіяні при відтворенні каламбурів у творах Л. Керрола Г. Бушиною

Як вже було зазначено раніше, каламбури є найбільшою лексичною групою у творах про Алісу. Тому прикладів для зіставлення та порівняння між авторськими перекладами можна навести більше.

При перекладі каламбурів основним завданням перекладача є зберегти ту прагматичну функцію, яка була закріплена за ними автором оригіналу. Ми розуміємо цю функцію як гру, за допомогою якої автор не тільки прагне нас розсмішити, а й створити певну інтелектуальну напругу, яка виникає тоді, коли рецептор намагається «розшифрувати» прихований автором подвійний зміст.

Якщо сприймати каламбур як цілісне лінгвостилістичне утворення, перекладач, за словами перекладача М. Любимова, має «докласти усіх можливих зусиль та передати його з художньою точністю», але за необхідності «перекладач має право відступити від букви оригіналу, якщо інакше йому не створити того самого комічного ефекту, якого прагнув автор» [7: 245]. Якщо говорити про висновки, то слід зауважити, що при перекладі каламбурів перекладачі найчастіше звертаються до прийому компенсації, що визначається як «спосіб перекладу, при якому елементи змісту, прагматичні значення, а також стилістичні нюанси, тотожна передача яких неможлива, а, отже, призведе до їх втрати при перекладі, передаються в тексті перекладу елементами іншого порядку, причому необов'язково в тому ж самому місці тексту, що і в оригіналі» [8].

М. Яковлева пропонує розрізнити компенсацію за двома параметрами: парадигматичним та синтагматичним. За парадигматичним параметром виділяється горизонтальна та вертикальна компенсація. За умов горизонтальної компенсації елементи тексту оригіналу, що виражаються одиницями одного рівня і втрачаються при перекладі, відтворюються в тексті перекладу одиницями того ж рівня. За умов вертикальної компенсації елементи тексту оригіналу, що виражаються одиницями одного рівня і втрачаються при перекладі, відтворюються в тексті перекладу одиницями іншого рівня. За синтагматичним критерієм виділяється контактна та дистантна компенсація. За умов контактної компенсації можливі втрати компенсуються в тому ж місці тексту перекладу, що й в тексті оригіналу. За умов дистантної компенсації можливі втрати компенсуються в іншому місці тексту перекладу у порівнянні з текстом оригіналу. Порівнюючи способи відтворення каламбурів в різних перекладах Керролівського твору, ми спробуємо визначити наявність / відсутність закономірностей у виборі перекладачем того або іншого різновиду компенсації. Розглянемо приклади.

Спілкуючись з казковими персонажами, Аліса отримує інформацію про специфіку навчання у морській школі. Герої говорять про школу, де вчився герой на ім'я Mock Turtle (яке, до речі, само по собі є каламбуром, оскільки

називає казкову істоту та популярну в час створення роману страву), але замість знайомих всім школярам предметів перед Алісою виникають зовсім незнайомі, хоча й схожі за своїм звучанням назви, які є прикладами омофонічного лексичного каламбуру: «I couldn't afford to learn it». said the Mock Turtle with a sigh. «I only took the regular course.» – «What was that?» inquired Alice. – «Reeling and Writhing, of course, to begin with,» the Mock Turtle replied; «and then the different branches of Arithmetic – Ambition, Distraction, Uglification, and Derision.» Англomовний читач одразу може впізнати знайомі шкільні предмети, приховані за каламбурною «маскою» – фонетично та графічно слова схожі, проте значення їх зовсім різні. Каламбур в даному випадку побудований на вживанні так званих малапропізмів.

Малапропізм – це слово-каламбур, семантична помилка, при якій одне слово замінюється іншим, близьким за звучанням, але відмінним за змістом, що не відповідає контексту. Термін походить від імені героїні п'єси Шерідана «The Rivals» Місіс Малапроп (Mrs. Malaprop), яка часто плутала «вчені» слова, які вживала, аби здаватися розумнішою. Саме це й робить персонаж Л. Керрола, внаслідок чого вся змальована ситуація перетворюється в очах Аліси, а разом з нею й кожного читача на суцільний нонсенс. Перші два предмети – Reading (Читання) та Writing (письмо) автор замінює на Reeling (хитання, кружляння) та Writhing (звивання), тож неважко помітити семантичну схожість між двома оказіональними замінниками, що позначають рухи (подібні, наприклад, до танцювальних), яку бажано було б відтворити і у перекладі. Г. Бушина вдається до вертикальної контактної компенсації, пропонуючи варіант чигати та кусати. Відбувається заміна іменників на дієслова у тій же частині тексту. Ми бачимо, що авторський принцип побудови омофонічного каламбуру залишається незмінним, проте семантична схожість оригінальних лексем-замінників перекладачем втрачена. Схожим шляхом в своєму перекладі пішов й В. Корнієнко, запропонувавши варіанти чигати і пицати. Як можна побачити, він обрав не тільки той самий тип компенсації, а й той же самий еквівалент для першого каламбуру. В. Наріжна перекладає каламбури іменниками чигання та

пихання, вдаючись до горизонтальної контактної компенсації і знову вживаючи той самий еквівалент.

При аналізі способів перекладу, застосованих Г. Бушиною, було встановлено, що найчастіше у своєму перекладі вона використовує горизонтальну контактну компенсацію: – That's the reason they're called lessons, – the Gryphon remarked. – Because they lessen from day to day [50, с. 145]. – Саме тому вони й називалися строки, – зауважив Грифон, – бо вони щодня скорочувалися [2, с. 67]. – Mine is a long and a sad tale! – said the Mouse. – It IS a long tail, certainly, – said Alice, looking down with wonder at the Mouse's tail. – But why do you call it sad? [50, с. 36]. – Добре, я розповім. Але кінець такий довгий і сумний! – промовила Миша. – У вас справді довгий кінець, – зауважила Аліса, здивовано дивлячись на мишин хвіст, – але чому ви називаєте його сумним? [2, с. 17].

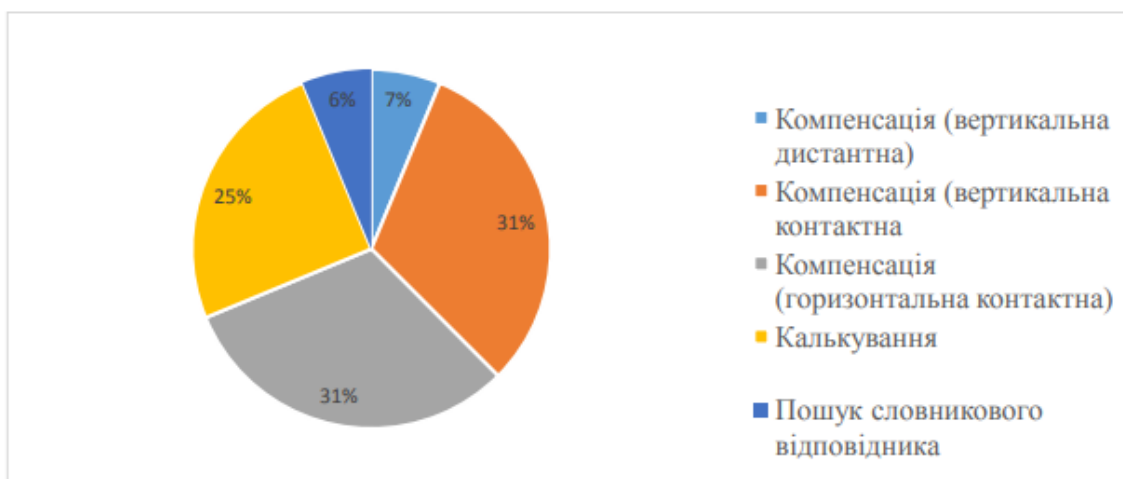
В. Бушина використовує вертикальну контактну компенсацію: – Reeling and Writhing, of course, to begin with, – the Mock Turtle replied. – And then the different branches of Arithmetic: Ambition, Distraction, Uglification, and Derision [50, с. 143]. – Перш за все, звичайно, я навчилася чигати й кусати, – відповіла Фальшива Черепаха. – Потім ішли чотири дії арифметики: удавання, віджимання, втілення і вноження [2, с. 66]. В оригіналі слова «reeling» та «writhing» є алюзією англійських слів «reading» та «writing» (назви предметів, які можна перекласти як «читання» та «писання»). Однак, В. Бушина передає каламбур за допомогою дієслів «чигати» та «кусати», які є співзвучними з «читати» та «писати». Оскільки ці позначення було передано елементами іншого рівня, застосована компенсація є вертикальною. Незважаючи на те, що компенсація на основі дієслів у першій частині каламбура не в повній мірі відповідає другій іменниковій частині, Бушиній вдається передати і гумористичний і змістовний аспекти Керролівської гри слів. Наступний за частотою використання спосіб перекладу нами було визначено як калькування. – Yes, – said Alice, – I've often seen them at dinn... – she checked herself hastily. – I don't know where Dinn may be, – said the Mock Turtle, – but if you've – Так, – промовила Аліса, – я часто бачила її на обі... – тут вона прикусила язика. – Я не

знаю, де знаходиться Об, – заявила Фальшива Черепаха, – але якщо ти так часто бачила її, ти, *seen them so often, of course you know what they're like* [50, с. 152]. звичайно, знаєш, яка вона з себе [2, с. 70]. У прикладі оригінальний каламбур побудований на повному співзвуччі слова *dinn* (частина від англійського *dinner*) та *Dinn* (англійське ім'я). Бушина не ставить собі за мету знайти відповідник в українській мові і вдається до калькування перекладаючи *dinner* як обід і скорочуючи його так само як і автор оригінального тексту. За допомогою тих же самих засобів Бушина відтворює оригінальний каламбур акцентуючи слова *об* (від обід) та *Об*, значення якого ніяк не уточнюється. Через це структура оригінального каламбуру збережена але гумористичний аспект переданий не повністю. У деяких випадках перекладач також вдається до пошуку словникового відповідника. *Maybe it's always pepper that makes people hot-tempered,... – and vinegar that makes them sour and camomile that makes them bitter – and – and barleysugar and such things that make children sweet-tempered* [50, с. 131]. Може, саме перець робить людей запальними, – вела вона далі, дуже задоволена з того, що знайшла нове правило, – а оцет робить їх кислими, настій ромашки викликає гіркоту, а ячмінний цукор і інші солодощі роблять дітей лагідними [2, с. 60]. У прикладі Бушина використовує словникові відповідники для частин Керролівської гри слів, для того, щоб зберегти оригінальну структуру. *Pepper, vinegar, camomile*, та стан, який вони викликають, зокрема *hot-tempered, sour, bitter*, та *sweet-tempered* перекладені як перець, оцет, настій ромашки та запальний, кислий, гіркий, та лагідний. Нажаль, цей прийом призводить до втрати співзвуччя між словами *sweet* та *sweet-tempered*, яке наявне у оригінальному каламбурі. Однак, слід зауважити, що використання словникових відповідників у перекладі Бушиної не завжди є доречним. – *I've seen hatters before, – she said to herself, – the March Hare will be much the most interesting, and perhaps as this is May it won't be raving mad – at least not so mad as it was in March* [50, с. 93]. – Капелюшників я вже бачила, – сказала вона собі, – багато цікавіше зустрітися з Солоним Зайцем. Оскільки зараз уже травень, то він, може, уже не дуже казиться, у всякому разі не так, як у березні [2, с. 42]. Наведений у даному прикладі оригінальний каламбур

побудований на англійському прислів'ї «mad as a March hare» (божевільний, не в своєму розумі).

Як зазначав В. Корнієнко, в українській мові словосполучення «березневий заєць» не викликає ніяких асоціацій із божевільністю у читача. Г. Бушина, використовує у перекладі вираз «солоний заєць», що є алюзією на відомий український фразеологізм «ганяти як солоного зайця». Проте, у наведеному прикладі міститься ще один каламбур, пов'язаний з божевільною поведінкою зайців у березні, що обігрується в оригінальному англійському виразі. У цьому випадку Бушина вдається до використання прямого відповідника, перекладаючи «*may*» як травень, а «*march*» як березень. Незважаючи на те, що структура оригінального каламбуру залишається на місці, гумористичний ефект та зв'язок елементів «*March Hare*» та «*mad as it was in March*» втрачається. Натомість, В. Корнієнко обігрує цей каламбур у більш вдалий манері. Переклавши ім'я власне «*March Hare*» як «Шалений Заєць» за допомогою компенсації, він зумів вдало підкреслити характер поведінки цього персонажу: – *I've seen hatters before, – she said to herself, – the March Hare will be much the most interesting, and perhaps as this is May it won't be raving mad – at least not so mad as it was in March* [50, с. 93]. – Капелюшників я вже бачила, – мовила вона подумки, – а от Шалений Заєць – це значно цікавіше. Можливо, тепер, у травні, він буде не такий шалено лютий, як, скажімо, у лютому [1, с. 106]. Крім обігрування гри слів у імені персонажа, Корнієнко також зумів передати оригінальний каламбур знову вдавшись до прийому компенсації, ускладнивши гру слів у тексті оригіналу за допомогою таких синонімічних елементів як «шалено» і «лютий», а також полісемії слова «лютий» (емоція та назва місяця).

Кількісні показники способів перекладу каламбурів в українському перекладі Г. В. Бушиної зображено на мал.1



Мал. 1. Кількісні показники виявлених способів перекладу у Г. Бушиної.

У підсумку можна зауважити, що стратегія Г. Бушиної ґрунтується більш за все на відчуженні. Одним з найчастіше вживаних засобів перекладу є горизонтальна контактна компенсація та калькування. Також перекладачка має у пріоритеті пошук словникового відповідника, це засвідчує, що Бушина намагалася максимально відтворити оригінальний зміст тексту. При перекладі каламбуру з рядом гастрономічних понять, Бушина перекладає їх дослівно, хоча перекладені слова не є характерними для української мови. У той час як В. Корнієнко та В. Наріжна перекладають «barley-sugar» як «карамель» або «цукерка», Г. Бушина передає його як «ячмінний цукор», що не є часто вживаною назвою в Україні. В інших випадках, вона обирає нейтральні відповідники та еквіваленти, що можуть зрозумілі для читачів незалежно від їх культурного середовища.

2.2.2. Зіставлення та авторські перекладацькі рішення, задіяні при відтворенні каламбурів у творах Л. Керрола В. Корнієнком

Найчастіше у перекладі В. Корнієнка вживалася вертикальна контактна компенсація. I went to the Classics master, though. He was an old crab, He was [50, с. 145]. Зате я брав мороки у старого краба. То був класичний мучитель. О, ті класики! [1, с. 156]. – Explain yourself! – I can't explain MYSELF, I'm afraid, sir – said Alice, – because I'm not myself, you see. – I don't see, – said the Caterpillar [50, с. 60]. – Ти при своєму глузді? – Боюсь, пані, що при чужому, – відказала Аліса.

– Бачте, я – не зовсім я... – Не бачу, – сказала Гусинь [1, с. 74]. У прикладі В. Корнієнко дуже влучно зумів передати гумористичний аспект оригінального каламбуру. Повторюючи словосполучення «he was», Керрол підкреслив характер старого краба, та, у дещо іронічному ключі, передав хитрість та зворотливість його натури. Для того, щоб зберегти гумор оригіналу, В. Корнієнко відокремлює другу частину фрази у самостійне речення, замінює іменник «he» на іменник «класики» та додає емоційного забарвлення за допомогою фольклорного вигуку «О» та знаку оклику. Перекладач також створює каламбур, якого не було в оригіналі, за допомогою введення неологізму «мороки», яке є паронімом до слова «уроки». Незважаючи на значні зміни у структурі, новий каламбур повністю відтворює змістовний рівень оригіналу. У прикладі перекладач замінює досить універсальний вираз «explain yourself», який можна перекласти як «поясни свою думку», на суто український вираз «бути у своєму глузді». Знов додаючи українізовану лексику у вигляді слів «пані» та «бачте», Корнієнко не тільки досить точно передає ідею оригінального каламбуру, але й створює додаткове емоційне забарвлення.

Наступним по частоті використання при перекладі каламбурів способом було визначено вертикальну дистантну компенсацію. – Mine is a long and a sad tale! – said the Mouse, turning to Alice, and sighing. – It IS a long tail, certainly, – said Alice, looking down with wonder at the Mouse's tail [50, с. 36]. – Як хвіст мій? – перепитала Аліса, не розчувши гаразд Мишиного «хвакт звісний» (саме так у неї вийшло). – Авжеж, він у вас і справді довгий, але чому сумний – ніяк не збагну [1, с. 42]. – But I don't understand. Where did they draw the treacle from? – You can draw water out of a water-well, – said the Hatter, – so I should think you could draw treacle out of a treacle-well – eh, stupid? – But they were in the well, – Alice said to the Dormouse, not choosing to notice this last remark. – I все ж я не розумію: як вони там жили? – Як, як? – озвався Капелюшник. – Лизнуть меляси, та й точать ляси... Второпала, дурненька? – Перепрошую, а що таке ляси? – спитала Аліса, пускаючи повз вуха останнє Капелюшникове слово. – Ляси – це баляндраси, – пояснив Сонько [1, с. 121]. – Of course they were, – said the Dormouse, – well in [50, с. 108]. У прикладі В. Корнієнко вирішує повністю

відійти від пошуку ефективних відповідників. Стратегія одомашнення, що спостерігається у перекладі Корнієнка, найкраще видна саме у цьому моменті. Перекладач вдається до заміни оригінальних паронімів «tale» та «tail» на римовані словосполучення «хвакт звісний» та «як хвіст мій». В цьому прикладі використання фольклорної української мови та створення неочікуваного співзвуччя двох словосполучень лише частково компенсує неспіввідносність смислів оригінальної гри слів. У прикладі Корнієнко знов вдається /до компенсації, зіткнувшись з неможливістю адекватно передати гру слів на основі багатозначності слова «well», яке можна перекласти як «добре» та «криниця». Тому перекладач знову звертається до української фольклорної лексики та будує власний каламбур на основі співзвуччя таких слів як «меляси», «ляси» та «баляндраси». І знову гумористичний аспект нового каламбуру не відображає гумор оригіналу і заснований на неочікуваному звучанні трьох вищезазначених слів.

Також перекладач доволі часто вдається до горизонтальної контактної компенсації. – That's the reason they're called lessons, – the Gryphon remarked: because they lessen from day to day [50, с. 145]. – Того воно й неука, – зауважив Грифон, – що день у день коротшає [1, с. 158]. «In that case,» said the Dodo solemnly, rising to its feet, «I move that the meeting adjourn, for the immediate adoption of more energetic remedies» «–Speak English!» said the Eaglet [50, с. 32]. У такому разі, - врочисто заявив Додо, підводячись на ноги, - у такому разі я пропоную проголосувати ухвалу про закриття нашого зібрання заради негайного вжиття енергійніших заходів. – Говори по-людському! – сказало Орлятко [1, с. 43]. У першому прикладі Корнієнко вдається до заміни іменника «lessons» на суто український іменник «неука». На відміну від Г. Бушиної, яка підбрала іменник «строки», щоб за допомогою рими компенсувати заміну оригінального іменника, Корнієнко зосереджує увагу на «освітньому» аспекті каламбуру, адже його відповідник можна перекласти як «безграмотність», «відсутність освіти». Саме тому йому вдається повністю передати зміст оригінального каламбуру, який надає дещо негативне забарвлення терміну «уроки». У прикладі двозначність виразу «Speak English», що може бути

перекладено як «говори англійською», або «говори понятливіше». Зважаючи на те, що калькування в цьому випадку тільки частково змогло би передати гумор оригіналу, Корнієнко акцентує увагу читача лише на одному із значень цього словосполучення, компенсуючи зміст оригінального каламбуру за допомогою елементів одного порядку, а саме прислівника «по-людському». У цьому випадку горизонтальна контактна компенсація дозволяє перекладачу успішно відтворити оригінальну гру слів.

Найрідше В. Корнієнко використовує калькування та пошук словникового відповідника для передачі каламбурів Льюїса Керрола на основі вигаданих слів. У прикладі з одним з найвідоміших Керролівських виразів «Curiouser and curiouser!» перекладач калькує авторський прийом порушення мовних норм і відтворює оригінальний каламбур за допомогою вигаданого прислівника «все дивасніше і дивасніше». На відміну від Г. Бушиної, яка переклала це словосполучення як «все більш дивніше і більш дивніше», варіант Корнієнка є більш влучним, так як він повністю повторює структуру і зміст оригіналу.

Кількісні показники використаних способів перекладу каламбурів в українському перекладі В. О. Корнієнка наводимо на мал. 2.



Мал. 2. Кількісні показники виявлених способів перекладу у В. Корнієнка.

У перекладі В. Корнієнка помітно явне переважання стратегії одомашнення твору. Не використовуючи засіб вкалькування, перекладач передає каламбур за допомогою елементів того ж порядку, у певній більшості

випадків прагне до створення власного каламбуру, базуючись на суто українській лексиці. Уживання таких українських фольклорних слів, як «меляси, ляси, пані, глузд» та ін. роблять Алісу зрозумілою та знайомою для українського читача. Однак, слід зазначити, що у переважній більшості випадків гра слів, створена Корнієнком, компенсує втрати оригінальних каламбурів не за рахунок передачі їх змістовного аспекту, а за рахунок неочікуваного співзвуччя українських слів і словосполучень.

2.2.3 Зіставлення та авторські перекладацькі рішення, задіяні при відтворенні каламбурів у творах Л. Керрола Н. Наріжною

Оскільки фантазійні англомовні назви предметів графічно і фонетично схожі на відповідні їм реальні назви, у англомовного читача перелік цих предметів активує два вихідних ментальних простори: фантазійний ментальний простір і реальний ментальний простір. У інтеграційному просторі елементи цих вихідних просторів усвідомлюються як несумісні. Усвідомлення несумісності запускає інференційні процеси, результатом яких є усвідомлення невідповідності елементів фантазійного ментального простору нормі й, в кінцевому підсумку, розуміння комізму ситуації.

Перша пара елементів включає: *reeling* – хитання / кружляння (*to reel* – *to be thrown off balance or fall back; to stagger, lurch, or sway, as from drunkenness; to go round and round in a whirling motion; to feel dizzy* [12]); *reading* – читання; *writhing* – звивання (*to make twisting bodily movements, as in pain or struggle; to move with a twisting or contorted motion; to suffer emotional or physical distress, as from embarrassment or anguish* [12]); *writing* – письмо. В. Наріжна перекладає каламбури іменниками *чигання* та *пихання*, вдаючись до горизонтальної контактної компенсації. Обидва іменники зберігають графічну / фонетичну подібність до назв відповідних предметів, й обидва підтримують етологічну інконгруентність, дякуючи їх семантиці. Проблема лише в тому, що вони обидва є okazіональними неологізмами, а Л. Керрол скористався наявними ресурсами мови оригіналу.

В. Наріжна так само пропонує горизонтальну контактну компенсацію, а

еквіваленти *подавання, піднімання, многоження і дивлення*, як і у Г. Бушиної не є семантично зорганізованими / однорідними. Разом з тим, їх графічна форма й фонетична репрезентація більшою або меншою мірою асоціюються із відповідними назвами шкільних предметів. Окрім того, перекладачка використовує *оказіоналізми многоження та дивлення*, яких не існує в українській мові. *Многоження* важко асоціювати із конкретною дією, а *дивлення* асоціюється із «дивуватися / дивний». У підсумку у перекладі відображується лише онтологічний план мовної гри Л. Керрола.

Розглянемо наступний каскад графічно-фонетичних каламбурів:

Alice did not feel encouraged to ask any more questions about it, so she turned to the Mock Turtle, and said 'What else had you to learn?'

*Well, there was **Mystery**,' the Mock Turtle replied, counting off the subjects on his flappers, ' – Mystery, ancient and modern, with **Seaography**: then Drawling – the Drawling-master was an old conger-eel, that used to come once a week: HE taught us Drawling, Stretching, and Fainting in Coils' [19].*

Ця група каламбурів активує такі елементи вихідних просторів: *mystery* – таємниця; *history* – історія; *seaography* – морська географія; *geography* – географія; *drawling* – протяжна вимова (to speak with lengthened or drawn-out vowels [12]); *drawing* – малювання; вимова; *stretching* – розтягування; *sketching* – малювання ескізів; *fainting in coils* – знепритомлення у звиванні; *painting in oils* – малювання олійними фарбами.

На відміну від попередніх груп каламбурів, тут немає жодних семантичних ознак, які б об'єднували обрані Л. Керролом слова й словосполучення. Відтак залишається лише онтологічний план мовної гри, втілений малапропізмами. Це полегшує вирішення проблеми відтворення каламбуру для перекладача.

У Л. Керрола пара *Mystery – History* повідомляє, що історія насправді є таємницею / загадкою, що створює гумористичний ефект, ставлячи під сумнів потребу у вивчанні такого предмета. У данному прикладі В. Наріжна вдається до горизонтальної контактної компенсації, обравши компонентом каламбуру *істерію*, наслідуючи Керролівську манеру вживання малапропізмів.

У Л. Керрола *Seaography* побудоване основокладанням (основа *sea* +

інтерфікс *o* + основа *graph* від грецького *γραφειν* – писати, описувати + закінчення іменника *y*). В. Наріжна пропонує контактну горизонтальну компенсацію, і перекладає *Seaography* як *Недографія*. Слово побудоване за допомогою афіксації (префіксації): префікс *недо-* має негативне значення, позначаючи стан або якість, що виявляються в процесах, ознаках і предметах неповною мірою. Відтак перекладачеві вдається зберегти гумористичний ефект.

Група каламбурів *Drawing, Stretching, Fainting in Coils* пов'язана із уроками малювання, які давав сестрам Ліддел мистецтвознавець і критик Дж. Раскін, схожість якого із морським вугром (*an old congereel*) відображена в карикатурі на нього Макса Біербом [19, с. 142], лягає в основу антономазійної назви відповідного персонажа Л. Керрола. Відтак, комунікативно успішний переклад, окрім онтологічної інконгруентності, має активувати ще й цей алюзійний асоціативний зв'язок. В. Наріжна перекладає перший каламбур як *махлювання*, а далі об'єднує смисли, активовані *Stretching* та *Fainting in Coils* під поняттям «малювання»: *ми маємо наносити гуляш на полотно, махлювати як форелі*. Перший еквівалент зберігає малапропічний характер каламбуру, а інші прив'язують його до малювання. Гумористичний ефект за такої компенсації зберігається.

Ще один графічний / фонетичний Керолівський каламбур побудований на малапропізмах, що нагадують такі типові предмети англійської школи, як грецька та латинська (Latin and Greek):

*Hadn't time,' said the Gryphon: 'I went to the Classics master, though. He was an old crab, HE was.' 'I never went to him,' the Mock Turtle said with a sigh: 'he taught **Laughing and Grief**, they used to say' [19].*

Ці каламбури активують такі елементи вихідних просторів: *laughing* – сміх; *latin* – латинь; *grief* – горе; *greek* – грецька мова.

Відтак, мовна гра Л. Керрола і тут охоплює два плани: 1) невідповідність шкільних предметів у фантазійному ментальному просторі онтологічним нормам та 2) семантична несумісність станів, позначених назвами цих предметів, які є антонімами.

В. Наріжна обирає вертикальну дистантну компенсацію, використовуючи в перекладі словосполучення *Класичні мови*, що є фактично описовим перекладом закодованого Л. Керролом змісту. Цей описовий переклад передає зміст предметів, проте втрачається графічно-фонетична подібність їх назв, як і антонімічність. Як підсумок, не передається й мовна гра.



Мал. 3. Кількісні показники виявлених способів перекладу у В. Наріжної.

Висновки до розділу 2

У результаті аналізу способів перекладу, застосованих перекладачами для передачі каламбурів було виявлено, що найбільш вживаним є такий спосіб перекладу як компенсація, а саме такий її різновид як вертикальна дистантна. Другим по вживаності є калькування. Решта способів перекладу вживаються для перекладу специфічних каламбурів і разом складають незначну кількість.

Також, визначені способи перекладу по-різному співвідносяться зі стратегіями одомашнення та очуження. Транскрибування майже завжди відповідає стратегії очуження, а компенсація – стратегії одомашнення. У той самий час калькування можна віднести до обох стратегій, залежно від того, який відповідник буде використаний перекладачем у певній ситуації.

В українському перекладі Н. Наріжної застосовані такі способи перекладу каламбурів: вертикальна дистантна компенсація (38%), вертикальна контактна компенсація (24%), горизонтальна контактна компенсація (21%), калькування (14%), введення неологізму (3%). Переклад Н. Наріжна демонструє перевагу до стратегії одомашнення. При перекладі англійських фразеологізмів, вона шукає еквіваленти в українській мові або компенсує гру слів через специфічну лексику.

В українському перекладі Г. Бушиної було застосовано такі способи перекладу: вертикальна контактна компенсація (31%), горизонтальна контактна компенсація (31%), калькування (25%), та пошук словникового відповідника (7%), вертикальна дистантна (7%). При цьому вживання перекладачкою стратегії одомашнення і очуження є збалансованим.

В українському перекладі В. Корнієнка було застосовано наступні способи перекладу каламбурів: вертикальна контактна компенсація (64%), горизонтальна контактна компенсація (17%), вертикальна дистантна компенсація (13%), калькування (3%), описовий переклад (3%). Оцінка використання перекладачем тієї або іншої стратегії є, звісно, суб'єктивною, але часте використання компенсації у перекладі В. О. Корнієнка та позначення суто англійських образів та реалій українськими свідчить про переважне використання стратегії одомашнення.

ВИСНОВКИ

Художній стиль Л. Керрола є продуктом, який виник внаслідок впливу певних історико-культурних тенденцій, власного світосприймання автора та поєднання різних мовних засобів. Дослідники творчості автора вбачають певну схожість із стилями інших тогочасних письменників, але не можуть не зазначити, що Л. Керрол створив власний своєрідний, незвичайний і новаторський стиль, який став об'єктом для багатьох лінгвістичних та перекладацьких досліджень.

Серед стилістичних особливостей творів Л. Керрола визначаються казкові, фольклорні мотиви та концепти, притаманні дитячій літературі. Мовна гра та використання нонсенсу, як своєрідного жанрового елементу, дає обширне поле для сприймання творів автора, як у лінгвістичних, так і філософських, соціальних, психологічних та інших планах.

Граматичні риси творів Л. Керрола характеризуються наявністю усталених граматичних конструкцій, які не мають еквівалентів в українській мові, тому для їхнього перекладу перекладач повинен застосовувати різноманітні трансформації, які б передавали зміст та емоції мови оригіналу.

Також, використання фразеологізмів надає мові автора яскравості та образності, оскільки фразеологічні одиниці містять у собі багатство експресивно-стилістичних відтінків, які роблять мову емоційно насиченою.

Говорячи про лексичні засоби у творчості Л. Керролом, то мова автора охоплюють дуже широкий спектр лексики: від конкретних предметів і дій, які часто вже мають свою назву, до назв нових речей і часто нереальних і фантастичних персонажів. Робить він це для надання більшої достовірності створеному світу.

Серед лексичних одиниць, які використовуються автором для позначення вигаданих об'єктів чарівного світу, Льюїс Керрол найчастіше використовує словосполучення, словоскладання та афіксацію. Найбільшою лексичною нішею у творах автора є гумор, який твориться за допомогою мовної гри, авторських неологізмів та каламбуру. Останнє складає найбільшу кількість, а його специфічність дає можливість аналізувати та досліджувати це поле й надалі.

Дилогія «Аліса в Країні Чудес» та «Аліса у Задзеркаллі» вважається однією із найбільш складних для перекладу. Через надзвичайну популярність казки, її переклали 125 мовами. Перший український переклад книги виконала Г. В. Бушина у 1960 році.

Переклад специфічної лексики, каламбурів, фразеологізмів та авторських слів є суттєвою проблемою для перекладознавців, адже на відміну від перекладу звичайного тексту, зміст якого потрібно передати згідно з мовними нормами іншої мови, при перекладі специфічної лексики необхідно також передати його фонетичну або графічну форму. Хоча такий переклад викликає певні складнощі, їх подолання є цілком можливим. Видатні перекладознавці у своїх працях розробили декілька систем способів перекладу, одна з яких стала основою нашого дослідження. Ця класифікація включає такі способи перекладу та трансформації як компенсація (вертикальна, горизонтальна, контактна, дистантна), калькування, опущення, описовий переклад, введення неологізму. Вибір способу перекладу каламбурів залежить від стратегії перекладача, яка формується під впливом характеру тексту, важливості каламбуру у контексті, характеру каламбуру, особливості мови оригіналу та перекладу.

Проаналізувавши три різні варіанти українського перекладу романів Л. Керрола «Аліса в Країні Чудес» та «Аліса у Задзеркаллі», ми змогли наочно впевнитися в тому, що в переважній більшості випадків ефект мовної гри в українському варіанті роману збережений, що свідчить як про високий рівень майстерності сучасних українських перекладачів, так і про очевидну установку на відтворення в перекладі каламбуру як системотворчого стилістичного прийому твору.

За неможливості відтворення каламбуру на основі прямих відповідників всі перекладачі зверталися до прийому компенсації, а найбільш поширеним її різновидом є горизонтальна контактна, яка дозволяє досягти бажаного функціонально-стилістичного ефекту з найменшим рівнем деформування оригіналу, що, на нашу думку, вказує на бережне відношення перекладача до структурно-сислової організації першотвору.

Проведене дослідження дозволяє зробити деякі висновки: (1) у зв'язку з фундаментальними соціально-політичними змінами в українському суспільстві ідеологічний чинник повторних перекладів набуває особливої значущості, проте аналіз мовного матеріалу доводить його нерелевантність стосовно роману Л. Керрола; (2) англійська мова оригіналу, написаного понад 150 років тому, є напрочуд свіжою та сучасною, так само ми не побачили ознак застарівання і в першому українському перекладі, виконаному тридцять п'ять років тому; (3) застосування в усіх сучасних перекладах роману стратегії одомашнення суперечить гіпотезі ретрансляції, відповідно до якої нові переклади мають більше орієнтуватися на культуру тексту-джерела, і водночас підтверджує вплив сильної традиції перекладу творів казкового жанру на роботу сучасних україномовних перекладачів; (4) порівняльний аналіз не виявив принципово різних підходів перекладачів до передачі релевантних параметрів креативності перекладу (за винятком перекладу В. Корнієнка 2007 року, який можна охарактеризувати як значно радикальнішу доместикацію), отже, домінантною причиною декількох майже одночасних ретрансляцій є змагання в широкому сенсі, до якого залучені як перекладачі, так і замовники перекладу.

Під час підрахунку кількісних показників використання перекладачами різних способів перекладу було виявлено, що найбільш вживаним є такий спосіб як компенсація. Калькування та опущення мають значно меншу питому вагу. Решта способів використовуються лише для перекладу каламбурів на основі власних імен.

У результаті аналізу матеріалу можна зробити висновок, що переклад В. Корнієнка, з частим використанням української фольклорної лексики, народних прислів'їв та фразеологізмів фокусується на звуковому, а не змістовому аспекті відтворення оригінальних каламбурів, і саме тому є найбільш придатним для дитячої аудиторії. У той самий час, у перекладі В. Наріжної переважає змістовий аспект передачі каламбурів. Саме це неочікуване протиставлення різних лексичних одиниць, смислів, та образів розраховане на більш дорослого читача. З трьох проаналізованих перекладів

переклад Г. В. Бушиної демонструє найменш широкий арсенал засобів відтворення англійського гумору.

За перспективи дослідження вважаємо дослідження граматичних особливостей творів Л. Керрола «Аліса в країні чудес» та «Аліса у Задзеркаллі».

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Арошидзе Н. Различия языковых картин мира в клишированных образах: дисс. на соиск. академ. степени доктора филологии. – Батуми, 2009. – 120 с.
2. Ахманова О. С. Словарь лингвистических терминов. – [2-е изд., стерео-тип.] – М. : Едиториал. УРСС, 2004. – 576 с.
3. Беляев Б. В. Очерки по психологии обучения иностранному языку. – М.: Просвещение, 1965. – 227 с.
4. Богуславська Л. А. Відтворення мовної гри Л. Керролла в англо-українських перекладах: Когнітивний аспект: дис. канд. філол. наук: 10.02.16 – Херсон, 2017. – 246 с.
5. Верещагин Е. М. Язык и культура. – М. : Индрик, 2005. – 1038 с.
6. Виноградов В. С. Вопросы перевода художественной прозы. – М.: МГУ, 1975. – 173 с.
7. Виноградов В. С. Введение в переводоведение (общие и лексические вопросы). – М. : Издательство института общего среднего образования РАО, 2001. – 224 с.
8. Вирджиния Вулф. Льюис Кэрролл [Електронний ресурс]. Режим доступу : http://lib.ru/CARROLL/carrol0_5.txt.
9. Влахов С. Н. Непереводимое в переводе. – М. : Международные отношения, 1980. – 343 с.
10. Демурова Н. М. Льюис Кэрролла: Очерк жизни и творчества . – М. : Наука, 1981. – 148 с.
11. Джанумов А.С. Каламбур и его функционирование в двуязычной ситуации: Дис. канд. філол. наук: 10.02.20 – М., 1997. – 136 с.
12. Жулавська О. О. Методологічні проблеми перекладознавства. – Суми, 2015. – 97 с.
13. Каде О. Проблемы перевода в свете теории. Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике: сб. ст. – М. : Междунар. отн., 1978. – С. 69 – 90.
14. Кам'янець А. Б. Інтертекстуальна іронія і переклад. – К. : Видавець Карпенко В. М., 2010. – 176 с.

15. Карабан В. І. Переклад англійської наукової і технічної літератури. Граматичні труднощі, лексичні, термінологічні та жанрово-стилістичні проблеми. – Вінниця : Нова книга, 2004. – 300 с.
16. Комиссаров В. Н. Современное переводоведение. – М. : ЭТС, 2001. – 424 с.
17. Комиссаров В. Н. Теория перевода (лингвистические аспекты): Учеб. для ин-тов и фак. иностр. яз. – М. : Высш. шк., 1990. – 253 с.
18. Корнієнко В. Осіння ластівка. Вибране. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2010. – 400 с.
19. Кочерган М. П. Вступ до мовознавства : підруч. [для студ. філолог. спец. вищ. навч. закл.] – К. : Академія, 2005. – 368 с.
20. Кузьмина Н. В. Игра слов в повести-сказке Л. Кэрролла «Алиса в стране чудес». Использование многозначных слов. Актуальные проблемы науки и образования. – Балашов, 2006. – С. 90–92.
21. Луман Н. Невероятные коммуникации. Проблемы теоретической социологии. – Спб., 2000. – Вып. 3. – 370 с.
22. Льюис Кэрролл – человек-головоломка. [Электронный ресурс]. Режим доступа : <http://lewis-carroll.ru/>
23. Мартынюк А. П. Стратегия как базовый инструмент когнитивного анализа коммуникации. Записки з романо-германської філології. – 2015. – Вип. 1(34). – С. 80–90.
24. Мунен Ж. Переводчик, слово и понятие. – М. : Прогресс, 1987. – С. 136 – 141.
25. Нелюбин Л. Л. Перевод боевых документов армии США. – М.: Воениздат, 1989. – 334 с.
26. Овчинникова Л. В. Русская литературная сказка XX век. История, классификация. Поэтика : [Учебное пособие]. – М. : Наука, 2003. – 312 с.
27. Падни Дж. Льюис Кэрролл и его мир; [пер. с англ. под ред. В. Харитонова]. – М. : Радуга, 1982. – 144 с.
28. Полянский С. Е. Победителей не судят... К. И. Чуковский – Н. М. Демуровой. Литературная Россия. – 1968. – 32–36.

29. Приключения Алисы в стране чудес ; [пер. з англійської Н. Демурова]. – М. : Наука, Главная редакция физико-математической литературы, 1991. – 226 с.
30. Проблеми художнього перекладу [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://ua-referat.com/Проблеми_художнього_перекладу
31. Прохорова Л. С. Сказка Л. Кэрролла «Алиса в стране чудес»: особенности перевода прозаического текста, осложненного игрой слов. Русский язык в современном культурном пространстве. – Томск, 2000. – С. 85–90.
32. Ребрій О. В. Пригоди Аліси в Україні, або про множинність сучасних перекладів. Лінгвістика ХХІ століття: нові дослідження і перспективи – К. : Центр наукових досліджень та викладання іноземних мов НАН України, 2009. – С. 190–205.
33. Ребрій О. В. Сучасні концепції творчості у перекладі : [монографія] – Х. : ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2012. – 376 с.
34. Сабурова Н. В. Нонсенс как элемент игры в сказочной повести Льюиса Кэрролла «Приключения Алисы в Стране Чудес». Вестник Якутского государственного университета. Филология. Журналистика. – Якутск, 2001. – № 1. – С. 99–101.
35. Сазонова Л. А. Закономерности передачи каламбура при переводе художественной литературы: Дисс. канд. филол. наук. – М., 2004. – 185 с.
36. Сапогова Л. И. Механизм языковой игры и их роль в создании комического. Известия ТулГУ. Сер. : Психология. – Тула : ТГУ, 2003. – Вып. 3. – С. 224–236.
37. Серебрякова Н. А. Языковой абсурд в романах Л. Кэрролла «Алиса в Стране Чудес» и «Алиса в Зазеркалье». Лингвокультурное содержание и дидактическая прагматика в профессиональной подготовке преподавателей и переводчиков. – Ставрополь, 2004. – С. 193–197.
38. Сковородников А. П. Об определении понятия «языковая игра». Игра как прием текстопорождения : колл. Монография [под ред. А. П. Сковородникова]. – Красноярск, - 2010. – С. 50–62.
39. Словник української мови: в 11 тт. АН УРСР. Інститут мовознавства;

за ред. І. К. Білодіда. – К.: Наукова думка, 1970 – 1980. – Т. 4. – 359 с.

40. Сопилюк Н. М. Переклад як особливий вид міжмовної та міжкультурної комунікації [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://tractatus.sumdu.edu.ua/ru/sopilyuk-n-m-pereklad-yak-osobliviy-vid-mizhmovnoyi-ta-mizhkulturnoyi-komunikatsiyi/>

41. Троицкая О. В. Игра слов в английском оригинале и в переводе. Русская речь. О трудностях перевода каламбура в художественных произведениях. – 2005. – №2 – С. 40–46.

42. Фаріон І. Д. Мовна норма: знищення, пошук, віднова (культура мовлення публічних людей) – [3-тє вид.] – К. : Івано Франківськ: Місто НВ, 2013. – 332 с.

43. Цикушева И.В. Жанровые особенности литературной сказки (на материале русской и английской литературы). Серия 2: Филология и искусствоведение. – 2008. – №1. – С. 21–24.

44. Чередниченко О. І. Про мову і переклад – К. : Либідь, 2007. – 248 с.

45. Швейцер А. Д. Теория перевода. Статус, проблемы, аспекты / А. Д. Швейцер. – М. : Наука, 1988. – 144 с.

46. Щербина А. А. Сущность и искусство словесной игры / каламбура / А. А. Щербина. – К. : Изд-во АНУССР, 1958. – 66 с.

47. Якимчук А. П. Лінгвокультурна комунікація як випробовування для перекладача [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://eprints.zu.edu.ua/2023/1/17.pdf>

ІЛЮСТРАТИВНИЙ МАТЕРІАЛ

1. Аліса в Країні Чудес ; [пер. з англійської В. Корнієнко]. – Київ : А-БА-БА- ГА-ЛА-МА-ГА, 2001. – 264 с.

2. Аліса в Країні чудес ; [пер. з англійської Г. Бушина]. – К. : Радянський письменник, 1960. – 88 с.

3. Аліса в Країні чудес ; [пер. з англійської В. Наріжна]. – Х. : Фоліо, 2017. – 160 с.

4. Carroll L. Alice's adventures in wonderland. – Chicago, Illinois : BookVirtual Corporation, 2000. – 195 p.

