

Н. В. Мосьпан

**СЕМІОЛІНГВІСТИЧНИЙ АСПЕКТ
УКРАЇНСЬКИХ ПЕРЕКЛАДІВ
КАЗОК Р. КІПЛІНГА**

Монографія

**Київ
“Освіта України”
2011**

УДК 81'253=161.2
ББК 81.2Укр
М 84

*Рекомендовано до друку Вченою радою
Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова
(протокол № 4 від 25 листопада 2010 р.)*

Рецензенти:

С. О. Швачко, доктор філологічних наук, професор, академік
Академії наук вищої школи (Сумський державний університет);

В. М. Махінов, кандидат педагогічних наук, професор
(НПУ імені М. П. Драгоманова).

Мосьпан Н. В.

М 84 Семіолінгвістичний аспект українських перекладів казок
Р. Кіплінга : монографія / Н. В. Мосьпан. – К. : “Освіта України”,
2011. – 279 с.

ISBN 978-966-188-225-5

На основі концепції текстуально-лінгвістичного та функціонального підходів до перекладу в цій монографії розглядається методологічна основа перекладу авторської казки. Враховуючи міждисциплінарні знання, дослідження запроваджує теоретичне обґрунтування семіолінгвістичного підходу до аналізу художнього перекладу. В ролі окремого прикладу для ілюстрування висновків, яких доходимо у роботі, було обрано українські переклади збірки Р. Кіплінга „Just So Stories”.

Для аналізу та опису будь-якого явища, що розглядається як знак, було розроблено відповідну концепцію та термінологію. Фактори, що визначають знаки різних рівнів, було приведено в інтегровану систему, внаслідок чого було ідентифіковано мікро-, макро- та мегазнаки. У монографії демонструється, як здійснюється перекладацький вибір відповідно до семіосфери перекладача. Метод, обґрунтований у дослідженні, дає змогу глибше зрозуміти семіосферу автора та окремих перекладачів, ніж це може запропонувати виключно лінгвістичний підхід до перекладу, а також дає можливість розглянути передачу засобами цільової мови позначуваного, яке збагачене ексталингвістичними елементами.

Based on the concept of text linguistic and functionalist approaches to translation, the monograph discusses a methodological background for the translation of author's fairy-tales. The research substantiates a theoretical basis for a semiolinguistic approach to the analysis of fiction translation, considering cross-disciplinary expertise. Ukrainian translations of R. Kipling's collection „Just So Stories” were chosen as a particular example to illustrate the conclusions drawn in the paper.

Relevant concepts and terminology were developed for analyzing and describing any phenomenon which is considered as a sign. The factors which determine signs of different levels were brought into an integrated system resulting in identification of micro-, macro- and megasigns. The monograph shows how translation choices are made according to the translator's semiosphere. The method, suggested in the research, provides a more comprehensive view of the semiosphere of authors and of individual translators than a purely linguistic approach to translation can do and envisages rendering the signified, enriched with extralinguistic elements, by means of the target language.

УДК 81'253=161.2
ББК 81.2Укр

ISBN 978-966-188-225-5

© Мосьпан Н. В., 2011
© «Освіта України», 2011



Передмова

Посилення уваги до проблем розвитку української перекладної культури нині супроводжується розширенням спектру наукових досліджень перекладу, підготовкою нових праць і монографій, однією з яких є і ця, що пропонується сьогодні читачеві і в якій вперше робиться спроба розкрити проблематику мовносеміотичних особливостей перекладу англійської літературної казки українською мовою.

Авторка досліджує особливості перекладу семіотично навантажених мовних одиниць збірки казок Р. Кіплінга, які реалізують свої функціональні настанови в англomовному художньому тексті.

Зупинимося докладніше на основних моментах, висвітлених у монографії. Перш за все, Н. В. Мосьпан знайомить читача із загальнотеоретичними питаннями, пов'язаними з проблемами інтерпретації художнього твору у сучасному перекладознавстві. Розробляючи проблематику дослідження, авторка намагалася використати все багатство



наукової спадщини. Книга базується, в основному, на працях провідних теоретиків української школи перекладознавства: В. В. Коптілова, І. В. Корунця, Р. П. Зорівчак, М. О. Новікової, О. І. Чередниченка, В. І. Карабана, Т. Р. Кияка, В. Д. Радчука, О. Ю. Дубенко, А. Є. Левицького. До дослідження широко залучався теоретичний доробок видатних представників різних шкіл семіотики, але в основному Н. Мосьпан спиралася на праці французького семіолога Роланда Барта, що, звичайно, не виключає посилань на розвідки інших дослідників. Особливу увагу було приділено вивченню напрацювань у сфері інтегрування семіотики, лінгвістики і перекладо-знавства такими видатними науковцями, як У. Еко, Ю. Лотман, А. Попович, О. Д. Швейцер тощо.

Семіолінгвістичний аналіз було застосовано стосовно перекладів збірки казок Джозефа Редьярда Кіплінга Кіплінга “Just So Stories”. Цей текст досить повно укладається в семіотичне розуміння тексту, бо являє собою структуровану єдність з чітко позначеними внутрішньотекстовими кордонами, під якими розуміються початкові, серединні та кінцеві формули анімалістичних оповідань. Вибір авторкою цього жанру пояснюється ще й тим, що казка, використовуючи слова Ю. Лотмана, є невід’ємним складником семіосфери культури, цілісним утворюванням, що становить низку



перекладознавчих та перекладацьких проблем, для розв'язання яких можливе застосування семіолінгвістичного підходу.

Отже, об'єктом уваги автора виступає англійська літературна казка і попри те, що твори цього жанру всебічно вивчались і досить докладно висвітлювалися в численних дослідженнях, існує невелика кількість праць, присвячених відтворенню їх мовно-стилістичних особливостей у перекладі українською мовою. Особливо відчувається брак досліджень, присвячених авторській літературній казці, в якій завдяки її походженню спостерігається зіткнення різних семіосфер, своєрідних індивідуальних моделювань первинного та вторинного значень мовно і семіотично навантажених знаків, що викликають певні труднощі під час перекладу.

Під час дослідження семіолінгвістичних особливостей мови перекладів казок Р. Кіплінга Н. Мосьпан брала до уваги всі відомі на сьогодні їх переклади, що, у свою чергу, забезпечило цілісність, комплексність і повноту дослідження.

У монографії розв'язуються низка завдань. Текст казки розглядається як ієрархія семіотично навантажених знаків, які мають відтворюватися при перекладі для забезпечення функціонально адекватного сприйняття твору. Автор типологізує



чинники, що зумовлюють різницю у відтворенні перекладачами різнорівневих знаків. Через порівняння зразків, відібраних з оригіналів і перекладів казок, конкретизуються та систематизуються способи відтворення знаків різних рівнів у перекладі. У книзі надається оцінка ступеню адекватності українських перекладів збірки та досліджується трансформація інтертекстуальних та сюжетно-композиційних кодів казкового тексту, яких вони зазнають у перекладах. Авторка також з'ясовує вплив особливостей перекладацьких ідіостилів на відображення авторської мовної картини світу в перекладах.

У монографії доводиться, що семіолінгвістичний підхід до першотвору та його перекладів є плідним і допомагає вирішити низку перекладознавчих проблем:

- конкретизувати визначення одиниці перекладу;

- глибше оцінити міру об'єктивності та суб'єктивності перекладачів у тлумаченні першотвору;

- уточнити ступінь адекватності перекладу тощо.

Книга містить висновки щодо вивчення історичної динаміки принципів перекладання шляхом зіставлення різних інтерпретацій одного й того самого твору, здійснених протягом часового проміжку, який дорівнює



ста рокам, та рекомендації з удосконалення перекладацької практики. Результати цього дослідження доцільно використати для опрацювання методики перекладу художнього твору, зокрема казок, а запропоновану схему перекладацького аналізу різнорівневих знаків слід застосувати у подальших теоретичних дослідженнях у галузі художнього перекладу.

Представлене дослідження робить внесок у сучасне перекладознавство, доповнюючи понятійний апарат і методологію наукової дисципліни семіотичною складовою, оскільки переклад по суті є процесом заміни знакового коду мови та культури оригіналу відповідним знаковим кодом цільової мови та культури.

У дослідженні висвітлено семіолінгвістичний аспект перекладу однієї збірки казок Р. Кіплінга. Оскільки творчість англійського письменника залишається малодослідженою з цього погляду, вважаємо, що перспективним є її подальше вивчення в рамках обраного підходу. Запропонована праця є зразком системного семіолінгвістичного аналізу перекладу художнього тексту, який можна застосовувати до творів інших літературних жанрів, зокрема, до роману, поетичного циклу, фольклорних творів різних жанрів, як-от казка, балада тощо.

Монографія призначена, перш за все, викладачам, аспірантам та студентам старших курсів перекладознавчих і



філологічних факультетів вищих навчальних закладів та може бути також корисною для всіх тих, хто цікавиться питаннями перекладознавства і порівняльного аналізу мов. Сподіваюся, що книга Н. Мосьпан знайде свого вдячного читача і матиме щасливу наукову долю.

**Карабан В. І.
професор кафедри теорії та практики
перекладу з англійської мови
Інституту філології
Київського національного університету
імені Тараса Шевченка**



Вступ

Казка здавна посідає почесне місце в житті людини. З самого дитинства і до сивої старості вона є органічною частиною її буття. З плином часу цей жанр зазнав небагатьох змін – він, як і раніше, привертає до себе увагу. На сучасному етапі розвитку суспільства інтерес до казки не тільки не згас, а й навіть пожвавився. Підставою для цього є матеріальна спрямованість мислення людини, засилля насильства і злоби, які через дії псевдогероїв промовляють з екранів телевізорів, зі сторінок газет, журналів, книг. У таких умовах відчувається прагнення до загальнолюдських духовних цінностей, скарбницею яких завжди були і залишаються казки.

Завдяки натхненній праці перекладачів українські малюки можуть читати безсмертні твори всесвітньо відомих письменників, почесне місце серед яких належить лауреату Нобелівської премії з літератури Джозефу Редьярду Кіплінгу. У 1902 році була опублікована його збірка “Just So Stories”, яка й досі є популярною, тому, закономірно, заслуговує уваги перекладачів різних поколінь, а отже, і дослідників перекладів казок.

Проблема розуміння існує відколи існує життя, художні твори є цілісними авторськими утвореннями, що живуть у часі, і часто нове покоління відкриває у текстах нові смислові грані, а



кожна епоха по-новому актуалізує зміст твору. В ході розвитку наукової думки викристалізувалася низка методів і прийомів тлумачення художнього твору. Ґрунтуючись на здобутках попередніх досліджень, у книзі, яка надається вашій увазі, пропонується підхід до інтерпретації твору і аналізу відтворення мовно-стилістичних особливостей казки в художньому перекладі під кутом лінгвістичної семіотики.

Основним вектором у цій праці було обрано науку про знаки, адже семіотичні дослідження формують основу інтерпретаційного підходу до тексту, альтернативного лінгвістичному, філософія якого полягає у перманентному розгортанні семіозису, тобто породженні нових смислів. Проблема інтерпретації знака є спільною для перекладознавства і семіотики, проте часто розуміння його обсягу, меж тощо не збігається в рамках авторської та перекладацької семіосфер, і тому перша, закодована у тексті, викликає труднощі при відтворенні іншою мовою. Наявність таких складностей зумовила потребу створення процедур дослідження перекладів казок в аспекті інтерпретації позначуваного знаків та трансформації кодів у перекладах збірки Редьярда Кіплінґа “Just So Stories for Little Children” з метою висвітлення вад і переваг існуючих перекладів у контексті випрацювання рекомендацій для майбутніх спроб перекладу казок.

Окреслимо значущі особливості наук, теоретичні засади яких покладено в основу цієї книги, що написана на основі дослідження, яке є міждисциплінарним у тому смислі, що проводилося на стику декількох наук: перекладознавства,



лінгвістики, літературознавства, стилістики, семіотики. Такий багатоаспектний підхід обумовлений, перш за все, характером самого об'єкту дослідження. До того ж такий комплексний підхід до аналізу художнього твору та його перекладів активно розвивається у науковому світі і уявляється нам виключно плідотворним.

Семіотика вивчає продукування, передачу, обмін та інтерпретацію повідомлень, які складаються з одного чи більше знаків. Її загальна теорія випрацювала концептуальний і термінологічний апарат, який виконує функцію методологічного інструменту для аналізу та опису будь-якого явища фізичного або ментального світу, що розглядається як знак. У перекладознавстві практика перекладу випереджає теоретичні досягнення, адже ще й досі немає єдності у поглядах щодо перекладності, адекватності та вірності перекладу. Розв'язанню вищезазначених завдань сприятиме, на наш погляд, такий спосіб аналізу текстів, при якому переклад розглядатиметься у системі загальної теорії знаків, що дає ширший погляд на семіосферу автора і перекладача(ів), ніж суто лінгвістичний підхід, і передбачає передачу засобами цільової мови позначуваного, збагаченого екстра-лінгвістичними елементами.

На основі теоретичних досягнень структуралізму у цьому дослідженні застосовується семіолінгвістичний підхід до аналізу і оцінки перекладів художнього твору, зокрема літературної казки, і пропонується комплексно розглядати українські переклади казок Р. Кіплінга під кутом зору семіолінгвістики.



Особливості семіосфери впливають на відмінності прочитання перекладачами оригіналу і, відповідно, обумовлюють відмінності у способах його відтворення. Семіотичний аналіз використовується, щоб заглянути в художню реальність, яку акумулюють в собі знаки, бо при такому підході складна структура тексту стає прозорою.

У зв'язку з цим зазначимо, що інтерпретація стає органічною частиною діяльності тлумача, якщо розглядати оригінальний та перекладний тексти як фіксовані послідовності знаків, оскільки тексти спричиняють потребу обґрунтування принципів їх витлумачення. Базисні положення семіотики Ч. Пірса щодо природи знака вводять це поняття до властивостей самого знака, який у своєму існуванні не може здійснитися без інтерпретації, тому остання вважається однією з основних тем семіотичних досліджень: У. Еко [233; 243], Р. Барт [9-13], Дж. Ділі [62], Ю. Лотман [126-136; 301], Ю. Борев [23], Ч. Пірс [160-161], П. Тороп [208], А. Греймас [262], Г. Косиков [107], Р. Якобсон [234; 246], Ю. Степанов [178] та інші. Окрім того, стаючи предметом наукової рефлексії, тема тлумачення тексту при перекладі з огляду на її міждисциплінарний статус потребує обґрунтування властивих їй процедур аналізу, що й стало особливістю цього дослідження. З огляду на це, доцільність і виправданість семіо-лінгвістичного підходу у перекладознавстві, зокрема при дослідженні казкового тексту, можна аргументувати низкою положень. Так, спільною рисою перекладознавства і семіотики є центральна для обох наук проблема – інтерпретація того чи іншого знака, його обсягу, цілей, меж тощо. Переклад уподібнюється семіозису, бо є процесом генерування



значення, зокрема під час читання художнього твору. На думку Л. Меншикова, “семіозис – це певний фільтр, який перекладає незрозумілі іншомовні смисли мовою своєї семіосфери і робить їх значущими для її суб’єктів” (переклад наш. – Н. М.) [302]. З повною впевненістю ці слова можна віднести на карб перекладу художнього тексту. За Ю. Лотманом, семіотика культури розглядає текст як “особливим чином організовану семіотичну структуру” (переклад наш. – Н. М.) [126, с. 15]. Казковий текст досить повно укладається в семіотичне розуміння тексту, бо є структурованою єдністю з чітко позначеними внутрішньотекстовими кордонами, під якими ми розуміємо початкові, серединні та кінцеві формули. Казки є одним з найдавніших способів зберігання і передачі інформації, тому казковий текст завжди “більше, ніж текст”, бо в ньому присутні текстові та інтертекстові складові, тобто він створює відчуття семіотичного простору “роботи та гри позначуваних” [9], отже, є знаковим як мало який інший, що робить семіолінгвістичний підхід пріоритетним при вивченні труднощів перекладу творів цього жанру.

Розділ I

СЕМІОТИКА ЯК ІНСТРУМЕНТ ПЕРЕКЛАДОЗНАВСТВА

Цикл казкових історій “Just So Stories”, безперечно, посідає почесне місце серед кращих з усіх знаних творів Редьярда Кіплінга і вважається найвідомішою частиною всієї творчості англійського письменника. Його перекладено багатьма мовами світу, а протягом минулого і теперішнього століття було зроблено кілька спроб і українською мовою.

Відомо, що останніми роками в наших уявленнях про мову, а відтак і про літературний твір, котрий вже як феномен дійсності своїм існуванням завдячує мові, відбулись (і відбуваються) певні зміни. Ці зміни, вочевидь, певним чином пов'язані з найновішими досягненнями таких дисциплін, як лінгвістика, антропологія та інформатика. Новий погляд на твір виник не так внаслідок внутрішнього оновлення кожної з цих дисциплін, як завдяки їх перехрещенні на рівні об'єкта, традиційно не підлеглого вивченню жодної з них. Елементом, який зв'язує дуже широкий набір різних напрямів, є відродження нової дисципліни, а саме семіотики на основі декількох



споріднених дисциплін у сфері соціальних і гуманітарних наук. Як загальна теорія знакової діяльності, семіотика дає можливість антропологам, літературознавцям, лінгвістам, соціологам і перекладачам вивчати значення в термінах, що дають змогу встановлювати міждисциплінарні відповідності та зв'язки.

1.1. Семіолінгвістичний аспект перекладознавства

Семіотика посідає особливе місце поміж науками, досліджуючи матрицю понять, яка стосується всіх наук. З такого погляду можна дати низку важливих пояснень щодо семіотики у визначенні її власного майбутнього й у здобутті унікальної нагоди, відкритої розвитком вчення про знаки в наші дні. Якщо взяти за основу твердження, що “семіотика – це перспектива, або погляд, який виникає з очевидного усвідомлення того, що передбачає кожен метод мислення чи кожен метод дослідження” [62, с. 46], то поняття семіотики можна використовувати як загальну матрицю для аналізу будь-якого літературного твору: “Семіотика постає зі спроби тематизувати таку основу, що є спільною для всіх методів і на якій вони явно ґрунтуються за умови, що вони є справжніми засобами, які реально просувають дослідження” [62, с. 46]. За словами Ч. Моріса, семіотика “розкриває подвійне ставлення до інших наук: це і наука серед інших наук, і інструмент науки” [249, с. 10].

Цінність семіотичних понять, зокрема для перекладознавства, полягає в тому, що вони допомагають з'ясувати загальне в різних явищах, вирішити основні питання й описати їх в єдиній системі термінів і понять.



Відомий український мовознавець К. Тищенко наголошує на важливості застосування “нового виміру досліджуваного масиву знань, який розкривається завдяки обґрунтованій позиції, що дає змогу, врахувавши причинно-наслідкові зв’язки мовних явищ та їхню діалектичність, переосмислити нагромаджені досі лінгвістичні (і не тільки. – Прим. *Н. М.*) знання, досягти якісно нового рівня їх розуміння” [205, с. 70]. На думку І. Арнольд, це сприяє взаємному збагаченню багатьох та далеких одна від одної галузей знань, а, як відомо, прогрес науки завдячує двом протилежним процесам: дедалі більшій диференціації кожної науки та інтеграції її з іншими. При цьому виявляється, що саме на пограниччі наук вдається досягти найцікавіших результатів” (переклад наш. – *Н. М.*) [5, с. 11].

Зрозуміло, що теорія може успішно розвиватися лише тоді, коли вона має у своєму розпорядженні достатньо опрацьованого дослідного матеріалу діахронічного характеру, а саме такий матеріал може, без сумніву, надати перекладна література. Отже, внаслідок того, що для побудови такої системи важлива формально-семантична інвентаризація знань, наявних у теоретичних дослідженнях, звернімося до засад семіотичної науки, яка разом із лінгвістикою тексту стає в нагоді при конструюванні семіолінгвістичного підходу до тексту першотвору та його перекладів.

У лінгвістиці мова розуміється як “константна структура, доступна всім членам суспільства” (переклад наш. – *Н. М.*) [133, с. 50]. Таке уявлення про мову базується на визначених постулатах: “позначник та позначуване в мові перебувають у відношеннях суворої взаємної зумовленості. Внаслідок цього мовні знаки підлягають однаковій усталеній інтерпретації з боку всіх членів мовного колективу. Це й зумовлює їх лінгвістичну тотожність за рахунок того, що самі ці знаки виступають



номенклатурою, придатною для висловлювання будь-яких думок і обслуговують всі верстви суспільства” (переклад наш. – *Н. М.*) [12, с. 13].

У певному сенсі так воно і є: ми справді користуємося однією мовою (як-от, українською) у вигляді нейтрального знаряддя, яке сприяє передачі найрізноманітніших типів змісту. Проте, коли уважніше придивитися до реальної мовної практики, картина значно ускладниться. “Задовго до нас, – пояснює свою думку автор, – усі ці одиниці та мовні дискурси пройшли крізь множину вживання, що залишило на них невитравні сліди, вм’ятини, плями, запахи. Ці сліди є відбитками тих контекстів, в яких побувало “загальнонародне слово” до того, як потрапило до нас. Це означає, що поряд із досить твердим предметним значенням, яке властиве слову, воно насичене багатьма мінливими ідеологічними змістами, яких воно набуває в контексті свого вживання” (переклад наш. – *Н. М.*) [12, с. 13]. Справді, мова – вельми гетерогенне утворення, яке складається з багатьох підмов, і наше завдання полягає в дослідженні лише малого відрізка одного з цих пластів.

Для потреб нашого дослідження слід висвітлити зв’язок семіотики і перекладу, на якому наголошували відомі українські та зарубіжні науковці. Підкреслимо, що незважаючи на існування ряду праць, присвячених застосуванню науки про знаки у перекладознавстві, це питання ще й досі залишається маловивченим.

За О. Швейцером, “зближенню семіотики і перекладознавства сприяло виділення із загальної семіотики семіолінгвістики, згідно з вихідним постулатом якої природна мова є, перш за все, семіотичною системою і кожен текст можна описати в семіотичних термінах” (переклад наш. – *Н. М.*) [228, с. 36-41]. Російський перекладознавець розглядає переклад як “трьохскладову єдність: з одного боку, це естетичний продукт, з другого – деяка сума технологій, а з третього – процес комбінування



перекладачем деякого набору знаків (початкового і перекладеного текстів) і смислового сприйняття реципієнтом набору знаків” (переклад наш. – *Н. М.*) [228, с. 55-56].

Такий погляд веде до переосмислення і ширшого розуміння теорії перекладознавства, адже існують об’єктивні передумови для активного впровадження методів і принципів лінгвістичної семіотики в науці про переклад, хоча до недавнього часу системне об’єднане дослідження спільних проблем, які мають семіотика і перекладознавство, не розглядалось унаслідок онтологічних розбіжностей наук. Однак вони мають спільну рису: обидві вивчають використання, інтерпретацію та оперування знаками. Майже тридцять років тому В. Вільс зробив спробу інтегрувати семіотику та лінгвістику тексту і запропонував використовувати семіолінгвістику в перекладознавстві, виходячи із формули “Хто говорить, що в якому каналі і з яким впливом” (переклад наш. – *Н. М.*) [312].

Інший російський дослідник – С. Сироваткін – також розглядав можливість застосування семіотики у перекладознавстві. Згідно з положенням його теорії, “переклад – кодовий перехід, який за своїм характером є семіозис, тобто процес генерування значення” (переклад наш. – *Н. М.*) [198, с. 34]. На думку С. Сироваткіна, “повним знаком” можна назвати висловлювання, а будівельним матеріалом для його створення є синтагми і морфеми – елементи нижчого рівня.

Важливим для нашого дослідження є висловлення О. Іванова, який стверджує, що “переклад – це процес використання знаків. Він може бути охарактеризований і як знакопозначення (точніше, перепозначення), і як знакова поведінка, бо пов’язаний з переходом від однієї знакової системи до іншої. Окрім того, враховуючи те, що можливість такого переходу заснована на певних закономірностях і відповідностях між двома цими



системами (мовами), а ціллю перекладу є збереження смислу вихідного повідомлення, переклад може бути кваліфікований як процес міжмовного семіотичного вар'ювання” (переклад наш. – *Н. М.*) [82, с. 34].

На зв'язку перекладу і семіотики наголошував і словацький дослідник А. Попович, зазначаючи, що “семіотичний аспект перекладу – це знаковий характер перекладацького процесу. Переклад – це метазнак відносно до літературної діяльності автора оригіналу, зумовлений вторинною активністю. Семіотичний аспект означає дотримання відмінностей, які виникають при перекладі внаслідок різної реалізації простору і часу у відповідній культурі в комунікативних зрушеннях і комунікативній ситуації” (переклад наш. – *Н. М.*) [162, с. 193]. “При перекладі, – продовжує науковець, – відбувається зіткнення двох культурних систем на комунікативному рівні і на рівні тексту. Взаємовідносини між двома культурними системами в їх перекодуванні є вирішальним фактором у літературній комунікації, результатом якої в кінцевому тексті стають елементи подвійності з погляду його культурної належності. Те зіткнення, яке неминуче виникає, породжує й змішання культурних тенденцій” (переклад наш. – *Н. М.*) [162, с. 130]. А. Попович доходить висновку, що кожний переклад “більшою або меншою мірою відображає суперечність між двома культурами” (переклад наш. – *Н. М.*) [162, с. 131].

Намагаючись поєднати семіотичний і перекладознавчий підходи до тексту, А. Попович висуває припущення, що “культурна сфера, позначена поняттям “ми”, є в тексті світом авторського суб'єкта і читача. Цю семіотичну суперечність між “ми” – “вони”, “своє” – “інше” можна помітити в перекладі, де, власне, саме й відбувається зустріч двох “культур” – “культури” першотвору і “культури” перекладу” (переклад наш. – *Н. М.*) [162, с. 130-131]. Яскравим прикладом наведених думок щодо культуромовних аспектів перекладності є казка “The Cat



That Walked by Himself”. У тексті знаходимо: “But the wildest of all the wild animals was the Cat. He walked by himself, and all places were alike to him.” Тобто, для англійської казкової традиції кіт – це тварина чоловічої статі, символ свободи. Поряд з цим, словом “cat” англійці називають сварливу або “ехидну” [66, с. 33] жінку. Л. Солонько і Ю. Лісняк та С. Шалай і Ю. Худяков, приміром, чиї переклади кращі від решти у більшості прикладів, які порівнюються, замінюють “кіт” на “кішку”, аби уникнути небажаних для україномовного читача асоціацій. У наведеному прикладі реалізується конфлікт двох культур, суперечність, яка виливається у семіолінгвістичні розбіжності між першотвором і перекладом.

О. Олександрова у своїй статті “Поеднання інтерлінгвістичної семіотики та семіологічних основ природної мови людини” також наголошує на необхідності застосування мовного і семіотичного підходів при вивченні мови. Зокрема, у фокусі своєї уваги російська дослідниця поміщає проблеми семіотичного характеру внутрішньомовної та міжмовної термінології – тієї області мовознавства, в якій вони, на її думку, успішно поєднуються: “Лінгвістична семіотика плідотворна при створенні словникових дефініцій та ілюстративної фразеології, для оптимізації тлумачення слів в одномовних словниках; вона дає можливість вивчення зразків членування мови на надфразові єдності і формулювати правила, які відображають ділення тексту на абзаци” (переклад наш. – *Н. М.*) [295]. При цьому вона посилається на чотири прийоми утворення терміносистем у різних мовах: транспозицію, запозичення, калькування та менталізацію. Під останнім розуміється “перехід з понятійного на більш складний і розгалужений фоновий рівень, коли перекладається лише якась семантична доля зі



всього смислового обсягу слова-терміна” (переклад наш. – *Н. М.*) [295].

Ґрунтуючись на здобутках попередніх досліджень щодо можливостей застосування семіотики у перекладознавстві, у цій роботі пропонується використання науки про знаки в ролі інструменту аналізу перекладів художніх творів, зокрема казок. Адже семіотичні дослідження формують основу інтерпретаційного підходу до тексту, альтернативного лінгвістичному, філософія якого полягає у перманентному розгортанні семіозису, тобто породженні нових смислів. Проте трапляються випадки, коли авторська та перекладацька семіотична системи не збігаються, і тому перша викликає труднощі при відтворенні іншою мовою. Наявність таких складностей зумовила потребу створення процедур дослідження перекладів казок в аспекті інтерпретації позначуваного знаків та трансформації кодів, які превалюють у тексті, а також з’ясування ступеня динамічної еквівалентності перекладів збірки Редьярда Кіплінга “Just So Stories” з метою висвітлення їхніх вад і переваг у контексті опрацювання рекомендацій для майбутніх спроб перекладу казок.

Проблемі перекладу літератури для дітей, зокрема казок, присвячено низку праць. Проте їх кількість невелика, і це питання залишається досі малоопрацьованим на терені українського перекладознавства. Розгляньмо здобутки попередніх дослідників перекладів творів цього жанру.

М. Венгренівська аналізувала мовні аспекти перекладів німецьких і українських народних казок, вбачаючи проблему перекладу насамперед з особливостями їх художньої форми і підкреслюючи важливість збереження головної риси жанру – казковості, що можливо за наявності володіння його мовними засобами [37, с. 6-7]. При перекладі дослідниця допускає введення додаткових компонентів, якщо вони “не погіршують якості, а лише відтіняють деякі



деталі, уточнюють ситуацію, не порушуючи головного: стилю розповіді, структури композиції й образів казки” [37, с. 9].

Особливості реалізації антропоцентричності і залежність її матеріалізації від характеру тексту, адресанта та адресата в англійських казках висвітлюються у роботі О. Лещенко. У своїй роботі науковець обґрунтовує положення про наявність антропоцентричної функції в заголовках казок, що вербалізується комплексом антропокомпонентів і проявляється в назвах персонажів, їхніх діях, зооморфах та виборі мовних форм. Так, дослідниця виділяє чотири основні групи заголовків: “з власними / загальними / дескриптивними іменами / назвами героїв”; антропо-морфичні заголовки; “заголовки, що вказують на дії, об’єкти дії, умови існування героїв казки”; остання група є змішаною [123, с. 9-10]. У дослідженні також послідовно доводиться притаманність авторської присутності зачинам, яка проявляється “у фізичній присутності героя, у переліку подій, що пов’язані з ним, у хронотопі, який продає автор, у суб’єктивному коментуванні та соціально-територіальних варіюваннях мови” [123, с. 13]. Інтерес представляє типологія маркерів авторської представленості в зачинах і фіналах англійської казки, оскільки ми приділяли увагу дослідженню казкових формул; їх детальна класифікація надається у відповідній частині нашої книги.

У роботі С. Сотникової визначається специфіка використання мовних засобів комізму в німецьких народних казках, зокрема, в статичній та динамічній характеристиці персонажів та в метатекстових включеннях оповідача. Дослідниця простежує зв’язок німецької казки з народною сміховою культурою, аналізує мовно-стилістичні засоби комічного в характеристиці персонажів та в метатексті казки і доходить висновку, що “динамічна характеристика дійових осіб казки як засіб створення



комізму відображається в прагмалінгвістичному аспекті при порушенні постулатів спілкування” [192, с. 3]. Важливим для нашого дослідження літературних казок є той факт, що “авторські метатекстові включення в основному масиві тексту казок не є ситуаційно необхідними для викладу, вони привносять елемент раптовості та непередбаченості і мають за мету пожвавити оповідь, зробити її привабливою для читача/слухача, розвеселити його” [192, с. 4].

Серед сучасних дослідників перекладів казок слід згадати К. Єсіпович, у праці якої аналізуються лінгвокогнітивні особливості образу “ЧАРІВНОГО”, який розглядається як основний жанротворний елемент французької народної казки. У дослідженні встановлюються “базові концептуальні структури, які зумовлюють формування змісту цього образу, визначаються ролі таких структур у розгортанні казкової картини “чарівного світу”, а також їх втілення в тексті казки за допомогою мовних засобів” [72, с. 2]. У дослідженні формулюються висновки про те, що “система стереотипізованих чарівних образів забезпечує семантичну зв’язність та цілісність тексту казки” [72, с. 15]. К. Єсіпович підкреслює взаємодію провідних концептуальних сфер, як-то ЛЮДИНИ, ТВАРИНИ, МІФІЧНОЇ ІСТОТИ та АРТЕФАКТУ, які втілюються в певних семантичних ролях; визначає, що їх мовна реалізація здійснюється за допомогою тропів; простежує закономірності їх застосування тощо.

Зміна парадигми в лінгвістиці та перекладознавстві обумовила актуальність досліджень, присвячених вивченню мовних явищ через призму віднесеності мови з механізмами пізнавальної діяльності її носія, унікальним історичним шляхом етносу, культурним фоном, який значною мірою впливає на особливості світосприйняття особистості. Цінним джерелом свідчень такого роду є корпус мовних метафор,



зокрема зоометафор. У зв'язку з цим доцільно згадати О. Гронську, яка займалася проблемами лінгвістики тексту, лінгвофолькло-ристики та лінгвокультурології. В її працях досліджувалися лексичні маркери фантастичного в казкових текстах, мовні аспекти та картина світу німецької народної казки [57].

Особливої уваги заслуговує робота Н. Демурової, присвячена перекладам казок Л. Керролла [296]. Дослідниця зазначає, що при інтерпретації цього художнього твору завдання перекладача ускладнюється тим, що “наймогутнішим персонажем казки є не будь-яка особа, а англійська мова”. З огляду на це передача своєрідності авторських “ексцентричних нонсенсів” (переклад наш. – *Н. М.*) [296] вимагає справжньої майстерності тлумача. Робота містить докладний аналіз лінгвістичних та понятійних аспектів авторських назв та імен, транспонування яких викликає зміни всіх пов'язаних з ними деталей, і здійснюється керуючись принципом збереження керролловських прийомів, своєрідної логіки його повідомлення. Серед “практично непереборних труднощів” (переклад наш. – *Н. М.*) [296], з якими, на думку Н. Демурової, стикається перекладач казки, слід назвати гру слів, яка, власне, є гумористичним прийомом, за допомогою якого будується розвиток сюжету та визначаються вчинки героїв. При цьому перекладачеві доводиться робити вибір між змістом висловлювання і гумористичним прийомом, адже гра слів адекватно майже не перекладається [296].

Літературні казки Л. Керролла та їх переклади було використано й А. Усолкіною для з'ясування текстологічної функції мовної гри [213]. Ця робота присвячена лінгвокультурологічному дослідженню проблеми мовної гри в англійському художньому тексті, зокрема жанру літературної казки, у зіставленні з російським перекладом твору. Складність емпіричного матеріалу зумовила



необхідність теоретичної розробки мовної гри, створення моделі лінгвістичного аналізу фактів мовної гри і в тексті оригіналу, і тексті перекладу, що дало змогу науковцю виявити ядерні та периферійні особливості національно-культурного диференціалу в текстах, що розглядаються.

Перекладознавчі аспекти перекладів казок висвітлюються на основі порівняльного аналізу в статті М. Думанської “Особливості перекладацької творчості Марії Грінченко для дітей (на прикладі казки Г. К. Андерсена “Соловейко”)”. При оцінюванні особливостей наявних перекладів твору дослідниця виходить з того, що “завдання особи, яка перекладає її (казку. – прим. *Н. М.*) іншою мовою, – передати (а не просто калькувати) усіма засобами мови-приймача той комунікативно-пізнавально-повчально-естетичний потенціал, який заклав у тексті автор, не порушивши його самотнього образного світу і відповідно вплинувши на особливого читача – дитину. До того ж не можна забувати про функціональну домінанту твору – слід знайти такі відповідники транслятемам, які б мали максимально тотожне за комунікативним ефектом як поняттєво-змістове, так і денотативне й конотативне “навантаження”. У цьому й полягає адекватність будь-якого перекладу” [297]. Для потреб нашого дослідження інтерес становить практичний аналіз перекладацької манери тлумача, яка прозирає через лексичний та синтаксичний рівні тексту, через “відшукування “засобів-трансляторів” – лексико-фразеологічних, морфологічних, синтаксичних, – які б викликали в реципієнта ті самі асоціації, які “закладені” в оригіналі, володіли б еквівалентними емоційними та стилістичними характеристиками” [297].

Проблема перекладу англійською мовою прізвиськ дійових осіб та топонімів у поемі-казці “Лис Микита” І. Франка розроблялася в однойменній статті А. Шевчука. Дослідник здійснює синхронно-порівняльне зіставлення тексту оригіналу з його англомовним варіантом,



аналізуючи особливості передачі власних імен казкових персонажів та етнотопонімічних назв, у результаті якого доходить висновку про важливість “збереження пізнавально-акумулюючих та художньо-естетичних етновартостей України” [305].

Серед досліджень, присвячених проблемам перекладу казок, необхідно назвати роботу Н. І. Кушиної, в якій було розроблено і розбито на складові концепцію етномовного компоненту народної казки як етномовної й перекладознавчої категорії. У дослідженні встановлюються умови адекватного (неадекватного) відтворення згаданого компоненту та прагматичної адаптації в англomовних перекладах, зокрема, в зачинах і кінцівках. Науковцем було проведено “аналіз способів відтворення етносемантики реалій, назв казкових предметів і персонажів, словесних образів, інтимізуючих звертань та інших структурно-конотативних, емоційно-експресивних і римо-творчих етномікрокомпонентів українських народних казок” [298], що, безумовно, становить інтерес для нашого дослідження.

Ю. Ліморенко розглядає концепції перекладацької еквівалентності і на їх основі формулює вимоги до еквівалентності в сфері перекладів фольклорних творів. Ґрунтуючись на емпіричному матеріалі, російська дослідниця доходить висновку щодо доцільності використання комплексного підходу до пошуку еквівалентів. Так, “при перекладі мовних особливостей і структури тексту може застосовуватися формальний принцип пошуку еквівалентів. Для передачі художньо-зображувальних засобів ідіоматики можливе застосування семантичного підходу. Стилiстичні та інтонаційні особливості тексту можуть передаватися з використанням функціонального підходу” (переклад наш. – *Н. М.*) [300].

Праця також містить визначення низки завдань, які має вирішувати перекладач при тлумаченні фольклорних текстів, з якого випливають такі перекладацькі проблеми:



1) особливості мови, переклад з якої здійснюється (різниця синтаксичної будови оригіналу і перекладу та граматичні особливості тексту);

2) специфіка художньо-зображувальних засобів, як-от типові формули, архаїчна лексика, особлива фольклорна образність тощо;

3) засоби організації віршованого тексту (ритмічна будова вірша) (переклад наш. – Н. М.) [300].

У рамках обраної теми інтерес представляє дослідження О. Собецької, в якому було розглянуто українські казки про тварин та казки з індійської “Панчатантри”, з’ясовано особливості порівнюваних культур, виявлено казки, в яких збігаються мотиви і сюжети та висунуто гіпотезу про те, що “розглянуті сюжети мандрівні. Мандрівний сюжет переходить з однієї країни до іншої, при цьому він може бути настільки стійким, що залишається майже незмінним, а його варіанти пристосовуються до сприймаючої культурної системи, аби далі функціонувати в ній” [186]. Дослідниця зауважує, що “ефективним є проведення порівняльних досліджень із залученням інших наук, таких як семіотика, лінгвістика тощо, у такому випадку отримуємо більш наочні та конкретні результати. У наш час – це актуальна та продуктивна тенденція” [186].

Чеська дослідниця Г. Бабінкова аналізувала переклади казки “Дванадцять місяців” з чеської мови на англійську, в результаті якого вона доходить висновків щодо існуючих проблем, з якими стикаються перекладачі цього жанру:

- а) переклад назв казок;
- б) переклад імен персонажів;
- в) переклад специфічних культурних термінів [307].

Так, “при перекладі національних казок тлумачі мають вирішувати, чи зберігати імена чеською мовою, намагаючись у такий спосіб висвітлити іноземне походження, чи англізувати їх, сподіваючись, що читачі знаходитимуть текст більш природним і легким для



сприйняття” (переклад наш. – *Н. М.*) [307]. До специфічних культурних термінів (реалій. – прим. *Н. М.*) дослідниця відносить назви посад осіб, які здійснюють адміністрування та управління країною чи містом, різні види грошей та способи звертання до дійових осіб казок. Правильним підходом до перекладу, на думку Г. Бабінкової, є поєднання “культурного перекладу” і “лінгвістичного перекладу”, завдяки якому стає можливим, з одного боку, “не пригнічувати іноземної культурної реальності казок, і з другого – замінити певні вирази їх культурними еквівалентами” (переклад наш. – *Н. М.*) [307].

Як свідчать напрацювання попередніх зарубіжних та вітчизняних дослідників в області перекладу цього жанру, казка – цілісний твір, який викликає ряд перекладацьких проблем, для розв’язання яких можливе застосування семіолінгвістичного підходу. Ми не претендуємо на його універсальність, але, на нашу думку, розгляд творів під обраним кутом зору робить більш опуклими ті сторони художнього тексту, які здаються нам важливими при інтерпретації казкового матеріалу з метою вилучення важливої для відтворення у перекладі інформації, яка залишається в тіні при інших підходах. Проте слід пам’ятати і про влучну та правдиву думку Ц. Тодорова, який зазначав: “Ми надто часто забуваємо елементарну істину щодо будь-якої пізнавальної діяльності, а саме, що думка, обрана спостерігачем, перекроє і перевизначає її об’єкт. Те саме стосується й мови: думка лінгвіста малює в масі мовної матерії властивий їй об’єкт; об’єкт, який уже не буде таким самим, якщо змінити думку, хай навіть матерія залишиться без змін” [206, с. 26].

Для потреб нашого дослідження важливо розглянути поняття “знака”, “коду” і “дискурсу” в їх поєднанні та окремо одне від одного, оскільки вони працюють в єдиному семіотичному полі, утворюючи логічний каркас казкового тексту. У роботі ми апелюємо до цих понять – знака та його



значення. Опрацьована теоретична база дає змогу не тільки будувати теорію на конкретному матеріалі, а й задає системність, а текст твору постає перед нами в іншій функціонально-структурній іпостасі.

Знак – “одиниця плану маніфестації, що конститується семіотичною функцією, тобто відношенням взаємної пресупозиції (або солідарності), яке встановлюється між величинами плану вираження (або позначника) і плану змісту (або позначуваного) в акті мови” (переклад наш. – *Н. М.*) [56, с. 494].

Саме таким чином представлена структура мовного знака в Р. Барта: “Нагадаю тепер, що в будь-якого роду семіологічній системі постулюється відношення між двома елементами: позначуваного і позначника. Отже, є позначуване, позначник і є знак, який є результатом асоціації перших двох елементів” (переклад наш. – *Н. М.*) [12, с. 75-76]. О. Ткачук наводить схоже визначення: знак – це “соціально встановлена єдність, що пов’язує чуттєвий образ (чи позначник) і поняття (позначуване), жодне з яких не існує поза відношенням до іншого” [272, с. 46].

Варто зауважити, що “знаки необхідні не тільки для будь-якого методу у філософії чи в природничих та гуманітарних науках, а й для самої можливості існування методу. Кожен метод виявляє певну правду про світ, аспекти життя або галузь дослідження, і поки він виявляє, доти є семіотичним методом, під яким ми розуміємо лише те, що він, як комунікативна модальність, є чимось знаковалежним” [62, с. 47].

Знаки тексту – одиниці, з яких складається текст. Це твердження означає, що текст складається не тільки з тих самих знаків, з яких він створюється. Якби це було не так, можна було б думати, що текст як будується, так і складається з морфем, лексем, ідіом, словосполучень і речень. При такому розумінні логічно було б чекати повного успіху в дослідженні тексту від застосування



морфологічного, лексичного і синтаксичного аналізів. Але відомо, що лінгвістика і теорія тексту виникли тому, що їх об'єкт володіє особливою природою, яку не можна зрозуміти і пояснити, виходячи з властивостей мовних одиниць, що вивчаються названими розділами мовознавства. Тому при інтерпретації казкової збірки на перший план виходять семіолінгвістичні аспекти, які допомагають при моделюванні світу художнього твору при аналізі оригіналу та його перекладів.

Повернімося до поняття знака, бо в інтересах нашого дослідження потрібно вирішити, як саме знаки “працюють” у тексті, що досліджується. Ми розглядаємо не всі текстові знаки, а тільки ті, які виконують вирішальну роль у розумінні й тлумаченні всього мегазнака та утворюють його формально-семантичну структуру. Від інших текстових знаків вони відрізняються тим, що максимально можливою мірою реалізують властивості самозрозумілості. В межах обраного підходу ми ставили за мету провести аналіз адекватності передачі семіотично навантажених знаків оригіналу мовою перекладу. З огляду на це було виділено декілька видів знаків, які, немов планети Сонячної системи, незалежні один від одного, але разом утворюють певну ієрархічно структуровану єдність: **мікро-, макро- та мегазнаки**. Такий поділ зумовлений наявністю їхніх характерних особливостей, які потребують особливої уваги перекладача. Так, **мікрознаком** у нашому дослідженні називається кожний окремий персоніфікований зоонім або антропонім, представлений у тексті в образі тварини або людини. Назви мікрознаків мають прямі словникові відповідності в мові перекладу, однак їх прагматична навантаженість іноді істотно відрізняється. Сюди належать відмінності у мовній картині світу, а також національні особливості зооморфних стереотипів, які спричиняють серйозні труднощі під час перекладу і заслуговують на особливу увагу тлумача.



Червоною ниткою проходить крізь наше дослідження аналіз різнорівневих знаків казкового тексту. Зазначимо, що будь-який словесний художній твір, включаючи казку, може утворювати індивідуальну знакову систему, бо образ і знак діалектично зв'язані, адже вони несхожі за природою та функціями, але взаємозумовлені і передбачають існування один одного. Для того, щоб зрозуміти, охопити функцію словесних образів, треба проникнути в глибинні таємниці твору.

Парадигма образів казкового мегазнака складається з майстерно описаних Р. Кіплінгом художніх образів-мікрознаків. В інтересах нашого дослідження слід провести з'єднувальну лінію між мікрознаком (художнім образом) і перекладом. Художній образ – це знак, тобто засіб смислової комунікації в рамках певної культури. В цьому полягає його семіотична сутність. Якщо художній образ є знаком, який містить відомості про будь-який об'єкт дійсності, то й вибраний перекладачем елемент також є знаком, в якому зашифрована інформація про той позначник або, інакше, об'єкт дійсності, яким є відповідний йому фрагмент першотвору.

Як відомо, художні твори впливають на людину через образи. На думку Ш. Балі, “літературно-риторичні образи мають дві яскраво виражені риси: 1) вони є результатом індивідуальної творчості і завжди ставлять собі за мету здійснити певний естетичний вплив на читача; 2) ці образи ніколи не є цілком оригінальними, як правило, вони – перероблені та поновлені образи розмовної мови” (переклад наш. – *Н. М.*) [8, с. 219]. Таким чином, засновник стилістики Ш. Балі вважає, що художнє мовлення “має коріння у глибині загальнонародної мови”, звідки черпає образи “як із джерела вічної молодості” [8]. На нашу думку, в кіплінгівському казковому дискурсі мікрознаки розуміються вже не як літературні образи, а як певні виміри життя і світу: “образ світу, в слові явлений”, за влучним



висловлюванням дослідника (переклад наш. – Н. М.) [199, с. 17].

Художній образ є мікрознаком, тобто засобом смислової комунікації, в якому зашифрована інформація про фрагмент дійсності. Італійський семіолог і перекладач У. Еко в романі “Ім’я Рози” [230] говорить про те, що ідея є знаком речі, а образ – знаком ідеї, тобто знаком знака. Тому можна за образом скласти уявлення про предмет дійсності, який спричинив появу цієї ідеї. Українським перекладачам потрібно було пройти в зворотному напрямку, тобто, виходячи з відомостей про об’єкт реального світу, яким є будь-яка тварина, описана Р. Кіплінгом, відтворити авторську ідею через образ у тканині художнього перекладу. Одне із завдань дослідження – виявити, наскільки це вдалося перекладачам.

Отже, в нашій роботі ми розглядаємо систему мікрознаків як таку, що несе додаткову інформацію. При переході в іншу мову вона актуалізується, потребує особливої уваги перекладача. У художніх образах специфічним знаковим шляхом відображається особливе світобачення, образне асоціативне мислення, що чіткіше зринає при аналізі українських перекладів англійської літературної казки. Тобто тлумач відтворює сутність першотвору засобами іншої семіотичної системи. Треба зважати на те, що у різних мовах є свій “інвентар” експресивних метафор, що характеризують людину через алюзію до тварин, причому зміст образів у різних національних мовах і ареалах культури значно відрізняється, хоча іноді й частково збігається. Прикладом є бінарна опозиція “the Cat” – “кіт (кішка)”, яка наводилася вище.

Не викликає сумніву, що в основі перекладацької діяльності лежить індивідуальне сприйняття тексту оригіналу і суб’єктивна здатність перекладача вибрати необхідний еквівалент. Збагнути словесну імплікацію



системи зоосеміотичних знаків допомагає контекст висловлювань персонажів, текст авторської казки, ідейні особливості композиційної структури мегазнака і глобальніше – історично-культурний контекст її появи.

Продовжуючи висвітлення інструментальної системи дослідження, перейдімо до наступних понять. У термінах, що диктуються обраним підходом, кожна анімалістична історія розглядається як **макрознак**. Ця ідея не нова: російський дослідник Ю. Борев називає твір “метазнаком”, розуміючи під цим його більш високе предметне насичення значенням у порівнянні зі “звичайним знаком, вибудовуючим образ” [23, с. 25]. Макрознаки об’єднані в **мегазнак**, утворюючи при цьому казковий цикл. Спосіб розташування їх в останньому змінюється від одного перекладу до іншого і жодного разу не повторюється авторський порядок, який не є випадковим чи хаотичним, а характеризується тематичною та ідейною організованістю. Говорячи про риси мегазнака, додамо, що, будучи названою, будь-яка реальність перетворюється на знак цієї реальності, в “умовну етикетку” за Р. Бартом [9], під яку підходять усі явища цього роду. До того ж, мегазнак не містить нової інформації про об’єкт, але має надзвичайно важливу якість – “нагромаджувати” нову інформацію. Завдяки цьому з часом значення може ставати багатшим, тому що саме казка як жанр існує багато століть і сприймається реципієнтом цілком природно, хоча тут йдеться не про фольклорну, більш традиційну форму казки, а її літературний різновид – авторську казку. Цим виражається все – і актуалізація в тезаурусі приймача відомого денотата, і нагромадження мегазнаком нової інформації. Тому особливий інтерес для перекладознавчого дослідження викликає саме аналіз мегазнака та його складових. Досліджуючи казки Р. Кіплінга, ми намагаємося поєднати семіотичний і лінгвістичний підходи до перекладу, щоб встановити справжні функціональні та



структурні взаємозв'язки між різними знаками, з'ясувати реальне функціонально-прагматичне навантаження, яке припадає на кожен з них та проаналізувати їх відтворення українською мовою.

Наступне визначення, важливе для нашого дослідження, належить авторам термінологічного словника антології “Слово. Знак. Дискурс”: “Код – сукупність правил або обмежень, які забезпечують функціонування мовленнєвої діяльності природної мови або будь-якої іншої знакової системи; код служить для забезпечення комунікації, тому він мусить бути зрозумілим усім учасникам комунікаційного процесу, а отже, повинен мати конвенційний характер” [3, с. 609]. Отже, код є одним із основних чинників акту словесної комунікації. Згідно з іншим словником, наратологічним, “код є системою норм, правил та обмежень, з погляду яких повідомлення має значення. Він щонайменше стосується адресанта й адресата повідомлення. Це одна з моделей вже відомого, моделей дійсності, з яких складається наратив” [272, с. 54-55].

Наведемо ще одне визначення коду – як його розумів Р. Барт. Під словом “код”, на думку науковця, слід розуміти “асоціативні поля, надтекстову організацію значень, що нав'язують уявлення про певну структуру” (переклад наш. – Н. М.) [11, с. 236]. Саме поняття “коду” належить головним чином до сфери культури – це “код людського знання – чи, швидше, знань: суспільних уявлень, суспільної думки. Знання як корпус правил, вироблений суспільством – ось референція цього коду” (переклад наш. – Н. М.) [11, с. 236].

Дослідник інтерпретує це поняття так: “Саме слово “код” не можна тут розглядати у строгому науковому значенні терміна. Ми називаємо кодами прості асоціативні поля, понадтекстуальну організацію системи значень, які нав'язують уявлення про певну ідею структурі; код, як ми його розуміємо, належить переважно до сфери культури: коди є певним типом вже баченого, вже прочитаного, вже



зробленого, код – конкретна форма цього “вже”, яку конститує будь-яке письмо” (переклад наш. – Н. М.) [13, с. 401]. У переказі Г. Косикова, який блискуче тлумачить наукову спадщину французького вченого, бартівський код – “це перспектива безлічі цитацій, міраж, витканий з безлічі структур...; одиниці, утворювані цим кодом, суть не що інше як відгомони чогось, що вже було читано, бачено, зроблено, пережито: код є услід цьому “вже”. Посилання до вже написаного, іншими словами, до Книги культури, він перетворює текст на каталог цієї Книги. Витканий із безлічі рівноправних кодів, немов із ниток, текст у свою чергу сам виявляється вплетеним у нескінченну тканину культури; він є її “пам’яттю”, причому “пам’ятає” не тільки культуру минулого і справжнього, але й культуру майбутнього. Отже, текст, за Р. Бартом, це не стійкий “знак”, а умови його породження, це живильне середовище, в яке занурено твір, це простір, який не піддається ні класифікації, ні стратифікації, що не знає наративної структури, простір без центру і без дна, без кінця і без початку – простір з безліччю входів і виходів (жоден з яких не є “головним”), де зустрічаються для вільної “гри” гетерогенні культурні коди. Текст – це інтертекст, “галактика позначень”, а твір – “ефект тексту”, наочний результат “текстової роботи”, що відбувається на “другій сцені”, шлейф, що тягнеться за текстом” (переклад наш. – Н. М.) [107, с. 40].

Апелюючи до цих понять, у дослідженні ми аналізуємо, як трансформуються під час перекладу початкові, серединні та кінцеві формули казки, які представляють собою структурний код, що маніфестує традиційну структурну форму макрознаків, фольклорні казкові елементи у вигляді системи мікрознаків із внутрішніми опозиційними відносинами і зв’язками та сюжетно-композиційні художні коди.



Дискурс – ще одне семіолінгвістичне поняття, яке становить інтерес для нашого дослідження. У широкому сенсі слова “дискурс є складною єдністю мовної форми, значення і дії, яку можна було б найкращим чином охарактеризувати за допомогою поняття комунікативного акту. Аналіз значення дискурсу, який ми вважаємо дуже важливим для потреб нашого дослідження, може обмежуватися описом значення самого тексту, але емпірично було б правильнішим говорити про значення, виражені за допомогою самого вислову або створені ним чи про значення, які приписуються тексту або “витягуються” з нього спочатку читачем-перекладачем у випадку іншомовного твору. При розкритті значення дискурсу потрібно враховувати ті, які загальнодоступні для учасників комунікації, як-от знання мови, знання світу, інші настанови та уявлення. Слід додати, що письменники створюють форми і значення, які, ймовірно, зрозумілі читачеві або які можуть бути експліцитно йому адресовані, викликають певні реакції і орієнтовані на одержувача” (переклад наш. – *Н. М.*) [30, с. 122-123].

Відомий мовознавець О. Потебня наголошував на важливості структури внутрішньої форми твору, яка, на нашу думку, є чинником формування дискурсу певного типу: “Мистецтво є мовою художника, і як за допомогою слова не можна передати іншому своєї думки, а можна тільки пробудити в ньому його власну, так не можна повідомити її і у витворі мистецтва; тому зміст останнього (коли воно завершено) розвивається уже не в митцеві, а в тих, хто розуміє. Наступний може набагато краще за того, хто говорить, розуміти, що приховано за словом, і читач може глибше за самого поета досягнути ідею твору. Суть такого твору не в тому, що розумів під ним автор, а в тому, як воно діє на читача або глядача, отже, в невичерпній можливості його змісту. Цей зміст, який осмислюється нами, тобто вкладається в сам твір, справді обумовлений його



внутрішньою формою, проте могло зовсім не входити у розрахунки митця, який творить, задовольняючи часові, часто досить вузькі потреби свого життя” (переклад наш. – *Н. М.*) [163, с. 167].

Підсумовуючи сказане, зазначимо, що дискурс – це “план вираження наративу, який протиставляється плану змісту чи розповіді. Якщо історія – це “що”, про яке розповідається, то дискурс – це “як” розповідається. Історія є матеріалом, який упорядковується з певного погляду через дискурс. Дискурс має субстанцію (медіум маніфестації: усна чи писемна мова, нерухомі чи рухомі картинки, жести та ін.) і форму, яка складається із пов’язаної сукупності наративних тверджень, що становлять оповідання, визначаючи при цьому порядок ситуацій і подій, погляд, що керує показом, наративну швидкість, вид коментаря тощо” [272, с. 34].

Отже, “дискурс – рухома взаємодія і гра осмислених і семантизованих значень різних знаків. Тобто дискурс як текстобудова – це знакова діяльність, в якій одночасно і взаємозалежно протікають процеси семантизації (позначення, тобто семіозис) і осмислювання. Єдність цих процесів опосередковується знаковою природою мистецтва як текстуальної практики” (переклад наш. – *Н. М.*) [144, с. 24-25]. Розповідь, дискурс “перестають бути у свідомості тих, хто говорить, покірним відбитком речей і набуває самостійного значення. Отже, слова вже не просто прозорі імена речей, вони утворюють самостійне ціле, яке регулюється власними законами і яке можна оцінювати як таке. Їхня важливість перевищує важливість речей, які вони мали відбивати” [206, с. 73]. Таким чином, “не тільки текст є функцією твору, але й навпаки – твір стає функцією тексту. Їхнє взаємне існування в рамках дискурсу забезпечується позатекстовими структурами і опосередковане авторською інтенцією, яка в процесі



дискурсивної практики може зазнавати змін” (переклад наш. – *Н. М.*) [144, с. 22-25].

У нашому випадку є кілька типів дискурсів, як-от: дискурс автора, тобто Р. Кіплінга, дискурс перекладача, як першого фільтра, який пропускає крізь себе прочитаний текст, осягаючи його в своїй системі смислових координат, та дискурс потенційного одержувача – малюка, якому адресовано твори. Розгляньмо цю схему докладніше.

За В. Миловидовим, літературний процес формують дискурси, вузловим моментом яких є зустріч на полі тексту двох творів (авторського і читацького) і двох позатекстових структур (авторської і читацької). Складовими літературного процесу є дискурс А як процедура створення тексту-твору А на основі авторських позатекстових структур А та дискурс В як читання і осмислення тексту А в його взаємодії з позатекстовими структурами В реципієнта, в результаті чого формується читацький текст-твір В.

Оскільки в літературному процесі вузлові епізоди пов’язані щонайменше з двома текстами, то в цьому випадку в “роботу і гру” дискурсів включається ще щонайменше одна складова, тобто ті люди, які роблять свій внесок у взаємодію різноманітних дискурсів у рамках літературного процесу: перекладачі, критики, видавці тощо. При цьому формується дискурс С – створення тексту С, що відбувається в процесі взаємодії позатекстових структур В реципієнта з текстом-твором А. Не підлягає сумніву той факт, що “сам по собі авторський чи перекладацький дискурс без читацького сприйняття існувати не може” [222, с. 153].

Ця схема описує ситуацію, коли, як і в нашому випадку, з текстом А працює перекладач, в завдання якого входить максимально точна передача іншомовного тексту засобами рідної мови. “Під перекладацьким дискурсом ми пропонуємо розуміти сукупність мовномисленневих дій комунікантів, пов’язану з пізнанням, осмисленням і



презентацією світу автором і осмисленням його мовної картини світу адресатом. Отже, в цьому випадку текст А і текст С істотно відрізнятимуться один від одного – хоча б через не співвіднесення мовної складової позатекстових рядів” (переклад наш. – *Н. М.*) [1442, с. 27-28]. За словами Ц. Тодорова, текст, який одержуємо в результаті перекладу, “характеризується іншою трансформацією, а саме трансформацією знання, яке полягає в тлумаченні тих подій, що вже відбулися” [206, с. 47].

Справді, з семіотичного погляду один і той самий текст допускає неоднозначне розуміння, множину омонімічних текстів. Таке явище трапляється тому, що текст, як знак, володіє подвійною “референційністю”: з одного боку, він звернений до авторської картини світу, авторського функціонального тезауруса, а з другого – текст співвідноситься з читацьким позначуванням. Тому щодо смислоутворення і семантизації значення читач (чи перекладач) і письменник мають цілком рівні права.

Ми розділяємо погляди українського науковця О. Чередниченка, який зазначає, що в межах інтерпретативної теорії переклад розглядається “як комунікативний процес, у якому беруть участь три основні учасники, а саме відправник (адресант) вихідного тексту, перекладач та одержувач (адресат) кінцевого тексту” [222, с. 173].

У нашому випадку дискурс А сформований безпосередньо автором твору, як-от Р. Кіплінгом, і є маніфестацією екстралінгвальних чинників, які вплинули на спосіб відтворення казкової дійсності. Дискурс С створюється українськими тлумачами, які опрацьовували вихідний твір у різний історичний час. Беручи до уваги сказане вище, розгляд декількох перекладів одного твору-оригіналу буде цікавим, бо, аналізуючи їх, ми маємо можливість порівняти кілька дискурсів одномовних реципієнтів і практично довести омонімічність тексту-твору



завдяки його знаковій природі. Щодо формування дискурсу В, то тут можна зауважити, що цей процес зазнає впливу дискурсів А і С і визначається читацьким тезаурусом. У нашому дослідженні ми будемо намагатися охопити всі три окреслені дискурси, проте однаковою мірою це зробити досить складно.

Для побудови поняттєвого апарату нам потрібно також ввести ще один термін – **лексію**. Із запропонованого для аналізу твору ми виділили короткі відрізки тексту, які, як стверджував Р. Барт, “є одиницями читання, тому я позначаю їх терміном “лексія” (lexie). Лексія – це довільний конструкт, це просто сегмент, у рамках якого ми спостерігаємо розподіл значень” (переклад наш. – *Н. М.*) [11, с. 424-429]. Ці сегменти тексту мають принципове значення для осягнення позначуваного мегазнака, тому їх можна вважати знакотвірними для творів, які ми обрали для аналізу. В нашому дослідженні лексія розглядається як одиниця перекладу, яка акумулює значення знака чи коду, що потребує самостійного перекладацького рішення при тлумаченні. Це семіотичне поняття є мінімальним, нерозкладним далі відрізком тексту, який об’єднаний навколо стрижня – мікрознака, сюжетно-композиційного або структурного коду – і з якого, власне, випливає значення останніх.

Серед понять, до якою ми будемо апелювати у нашому дослідженні, слід назвати **семіосферу**, під яким розуміється конгломерат об’єктів, подій, фактів і оцінок, прийнятих у певній соціальній формації [303]. Ми вважаємо за потрібне поглибити ємність цього терміна і розуміти під ним систему індивідуальних оціночних уявлень про світ, які знаходять своє відображення на текстовому рівні художнього твору. Саме таке трактування семіосфери дає можливість давати вичерпне обґрунтування несхожості перекладацьких ідіостилів, що виявляється при зіставному аналізі українських текстів.



При розробці дослідницького інструментарію слід зважати на такий факт, що адекватність перекладу залежить від різноманітних чинників, вплив яких зумовлений закономірностями організації систем мов, які взаємодіють. Один із домінантних серед них – текст, у рамках якого розгортається перекладацька творчість. Варто зазначити, що “належність цього чинника до позначеної групи часом викликає певні сумніви через потрійну природу такого об’єкта, як художній текст” (переклад наш. – *Н. М.*) [79, с. 37]. “З одного боку, текст – це впорядкована сукупність мовних і немовних знаків, і в цьому плані текст матеріальний. З другого боку, текст служить для передачі певних смислових структур від комуніканту до комуніканту – у цьому випадку виявляється його ідеальна суть. А потрете, текст – один з конститuentів комунікативного акту. Проте, враховуючи матеріальну реалізацію тексту в знаковій формі, можна зарахувати його до групи інтралінгвальних чинників, де текст постає як закінчена послідовність висловів, об’єднаних смисловими зв’язками” (переклад наш. – *Н. М.*) [228, с. 28].

“Текст – це текстура, тканина, тобто ціле, яке складається з окремих ниток, тісно переплетених особливим, лише цій тканині властивим чином” (переклад наш. – *Н. М.*) [49, с. 142]. У нашому дослідженні особливої важливості набуває взаємопроникнення макрознаків, які формують замкнену систему, створюючи особливу фабулу казкового мегазнака, відтворення якої у перекладі дуже важливе. Внаслідок того, що “семантична технологія перекладу має бути ізоморфна семантичній технології початкового тексту” (переклад наш. – *Н. М.*) [7, с. 28], тлумач “потрапляє в залежність від принципів організації тексту оригіналу, які ведуть до необхідності врахування певних чинників, що є у віданні лінгвістики тексту. Тому, будучи ідеальною вищою комунікативною одиницею, текст тяжіє до смислової замкнутості й завершеності та характеризується такою ознакою, як інтегративність або



когезивність” (переклад наш. – *Н. М.*) [71, с. 29]. Завдяки зв’язаності й цілісності текст розглядається як “якісно визначене, семіолінгвістичне, комунікативне і мовнорозумове утворення” (переклад наш. – *Н. М.*) [45, с. 24]. Такої ж думки дотримується і *Н. Єремеева*, зазначаючи, що “казковий текст – це цілісна наративна модель, яка має свої структурно-семантичні, композиційно-стилістичні і функціональні особливості” (переклад наш. – *Н. М.*) [71, с. 35]. Водночас правильність відображення першотвору іншою мовою підлягає сумніву, якщо при перекладі обмежитись тільки тією інформацією, яку вміщує текст твору. Так, *О. Чередниченко* підкреслює важливість врахування при перекладі або аналізі перекладених творів поняття контексту в його широкому розумінні, адже це “не випадкове словесне оточення, а цілісна змістовно-стилістична система, яка активно впливає на кожний її складник, визначаючи його реальну та потенційну текстову функцію” [222, с. 180]. Дослідник вважає, що “виявлення суттєвих для змісту першотвору зв’язків його елементів безпосередньо пов’язане з проблемою контексту. Останнім часом у перекладознавстві поширився підхід до контексту як до змінної величини, обсяг якої залежить від багатьох чинників і яка охоплює поняття тексту, підтексту і затексту” [222, с. 179]. Таке багатоаспектне розуміння тексту як перекладознавчої категорії разом із іншими поняттями складає теоретичне ядро дослідження, на основі якого будується практичний аналіз перекладів казкових творів, та досліджуватиметься контекст кіплінгівського мегазнака у подальших частинах книги.

Отже, ми визначились із інструментарієм дослідження, що уможливило створення обґрунтованої поняттєвої системи координат, в якій розглядатиметься семіолінгвістичний аспект збірки “*Just So Stories*” *Р. Кіплінга* та особливості відтворення авторської інтенції в українських перекладах в межах семіосфер українських тлумачів, кожна з яких, відповідно, формує певний тип перекладацького дискурсу.



1.2. Відтворення семіотичних зв'язків мегазнака в перекладах

Об'єднання макрознаків у мегазнак є комунікативно-функціональною подією, в якій співвідносяться в полілозі, з одного боку, частини між собою, а з другого боку, – частини і ціле. Будучи композиційною і дискурсивною структурою, мегазнак є свідченням процесів прагматичного діалогу на рівні композиції художнього твору.

Авторський мегазнак – особлива форма індивідуального авторського висловлювання. Це означає, що він виникає у певній ситуації і становить комунікативну мету суб'єкта, що говорить. Обрана автором послідовність частин тексту стає формальним знаком його волевиявлення і “сигналом” його завершеності. Особливість авторського мегазнака полягає в тому, що формально замкнуті, окремі макрознаки тут постають частинами цілого і дещо втрачають їхню смислову самостійність.

Казковий мегазнак – стійке текстове утворення, для збереження цілності якого важливо не тільки правильне відтворення кожного окремого компонента, а й смисловий підсумок обраного автором зіставлення частин. Текстове об'єднання розуміється як цілісна форма висловлювання, яка не допускає змін і доповнень: вона має закінчену форму.

На нашу думку, ідея створення Редьярдом Кіплінгом казкового мегазнака реалізує його прагнення об'єднати тексти в концептуальну єдність і представити їх як ідеологічну систему, втілену в художній творчості.

Мегазнак об'єднує дванадцять макрознаків, розташованих у певному порядку, які композиційно утворюють особливу смислову замкнену систему і перебувають в семіотично обумовлених відношеннях між собою. Кожному з макрознаків притаманна своя композиція



– вони, немов держава в державі. У своїй монографії російська дослідниця Г. Хлебнікова виважено доводить особливу інтерпретаційну побудову мегазнака: “В першій частині письменник обґрунтовує закони, які з певною натяжкою можуть бути зіставлені з конкретними природними законами (мімікрія, закон природного відбору, еволюція видів тварин)” (переклад наш. – *Н. М.*) [220, с. 124]. Л. Головчинська навіть вважає, що казковий мегазнак “можна було б умовно охарактеризувати, як жартівливий додаток до еволюційної теорії” (переклад наш. – *Н. М.*) [56, с. 223]. Продовжуючи цю думку, в термінах нашого дослідження зазначмо, що “постійно маючи на увазі модель світу, в якій світ створений для добра, проте зло в ньому так само сильне, як і добро, автор намагається відшукати загальний і необхідний зв’язок між явищами, які впливають із природи самих речей. Об’єктом вивчення стає природа, суспільство, мораль, культура; йдуть пошуки етичних першооснов, позачасових основних законів. Кожен макрознак має свій сюжет, який досліджує функціонування закону в різних сферах, проте весь мегазнак є єдиним цілим. Перші сім макрознаків можуть бути об’єднані на основі того, що вони розглядають окремі закони розвитку. Важливі в цьому аспекті лексичні одиниці “завжди” і “ніколи”, які систематично проходять крізь весь текст (закон визначає те, що проходить завжди, або те, що не відбувається ніколи). У шести макрознаках із семи в цій групі трапляється вислів “з того дня”, і далі викладається принцип дії закону як своєрідний висновок події, перевороту, який відбувається в світі” (переклад наш. – *Н. М.*) [220, с. 123].

Як ми зазначили, кожен макрознак досить самостійний і внутрішньо завершений. Проте макрознаки вступають у семіотичні відносини між собою, формуючи при цьому сюжетну і композиційну цілісність мегазнака внаслідок єдиного принципу побудови системи подій. “У кожному з



макрознаків ця система знаменує перемогу закону, дія якого поширюється на різні сфери: природу, мораль, суспільство, культуру. Макрознаки в мегазнаці скомпоновані за принципом послідовного розкриття сутності категорії закону. Перші макрознаки розкривають принципи функціонування закону в природі, потім Р. Кіплінг звертається до людського суспільства; в казці “Як Краб грався з морем” дається повна картина світу, який живе за законом. Останні макрознаки демонструють не тільки дію закону, але й винятки з правил. Закон діє так, що має панувати гармонія в цілому, проте жоден закон не в змозі відмінити зло взагалі, тому кілька днів на рік Краб повністю беззахисний, на віки вічні Верблюд і Носоріг приречені мати потворну зовнішність і поганий характер. Кіплінг доходить висновку про необхідність єдності світу” (переклад наш. – *Н. М.*) [220, с. 126].

З огляду на викладені міркування, при аналізі перекладів макрознаків Редьярда Кіплінга, виникає потреба розглядати їх як цілісне текстове утворення, де кожен з них є окремим світом, немов жива клітинка, що пульсує, яка самостійна сама по собі, але водночас входить до складу більшого та багатоаспектнішого світу.

Отже, застосування саме семіолінгвістичного методу уможлиблює виокремлення ієрархії знаків, кожен з яких у відокремленні та у поєднанні з іншими акумулює релевантну для перекладу інформацію.

Висновок щодо інтегральності циклу є дуже важливим. Не применшуючи його ролі як важливого фактора тлумачення першотвору, слід підкреслити, що розуміння збірки не має звужуватися тільки до цього рівня, адже для досягнення адекватного емоційно-естетичного впливу казок на українського читача вони мають розглядатися без відриву від зовнішньої ситуації, в якій їх було створено. В межах сучасного підходу до перекладу особливої важливості набуває врахування особливостей історичного контексту, в якому народжувався оригінал, та своєрідного культурного



середовища, до якого належить тлумач твору. Така концепція розробляється в межах української школи перекладознавства. Зокрема, О. Чередниченко наголошує на необхідності володіння перекладачем “глибоким знанням затекстної ситуації і врахування соціокультурних факторів як елементів загальної контекстної системи оригіналу” [222, с. 183]. Дослідник дотримується наукових поглядів про те, що “норма оригіналу визначається передусім нормою культури, до якої він належить. Тож мовний контекст не може розглядатися у відриві від ширшого за обсягом контексту культури” [222, с. 174]. При аналізі перекладів потрібно також враховувати і перекладацький контекст, який існує поряд з авторським, “тісно пов’язаний з традицією перекладання, яка склалася в межах цієї національної культури, з методом і стилем перекладача” [222, с. 180]. Перекладознавча проблема контексту та його ролі у прочитанні іншомовного твору розроблялася і в працях М. Новикової. У своїй монографії “Міфи та місія” дослідниця порівнює п’ять українських інтерпретацій вірша “If” Р. Кіплінга. В результаті їх аналізу науковець доходить висновку, що “кожний переклад – система; кожна система відображає історичне та індивідуальне розуміння оригіналу” [154, с. 82]. Таке твердження знаходить своє підкріплення й при розгляді шотландської балади Бернса: “будь-який, навіть найблискучіший і найпереконливіший переклад може лише частково відповідати оригіналові, але ніколи не зможе з ним злитися. Бо в кожного перекладу є свій контекст: по-перше, свій неповторний творець; по-друге – своя і так само унікальна мова; по-третє – своє життя в історико-соціальному та духовно-естетичному середовищі” [154, с. 94].

Спираючись на викладені міркування, доходимо важливого висновку про те, що занурення в авторський контекст твору сприяє глибшому розумінню останнього. Крім того, при аналізі перекладів слід також зважати на



існування неповторного перекладацького контексту. Аналіз казок дає змогу висунути припущення щодо наявності семіотичних відносин між окремими макрозаказами, суть яких полягає в існуванні інтерпретаційної лінії побудови мегазнака, що детермінує струнку композиційну організацію текстового утворення. Ґрунтуючись на цих спостереженнях, у подальших частинах книги розглядатимуться практичні аспекти її відтворення в українських перекладах.

1.3. Художні коди як прояв специфіки перекладу макрозаказів

Важливим для нашого дослідження є положення шкіл структуралізму про те, що текст містить в собі багато інформації у вигляді різних посилань, фігур мовлення, особливого вибору лексичного матеріалу тощо. Зазначимо, що одним із методів, які має у своєму розпорядженні семіотика, є інтерпретаційний. Його суть полягає у виявленні прихованих смислів тексту. Дешифрування різних казкових кодів і субкодів уможлиблює глибше сприйняття повідомлення твору, а тому, на нашу думку, без виявлення таких латентних смислів створення адекватного перекладу неможливо. Виходячи із засад семіолінгвістичного підходу до художнього перекладу, слід сказати, що будь-якому тексту властива певна структура, яка утворює простір єдиного тексту. Проведення семіолінгвістичного аналізу з урахуванням всіх елементів інтертекстуальних та сюжетно-композиційних кодів твору сприяє формуванню обґрунтованих висновків щодо правильності перекладу кіплінгівського казкового мегазнака. “Текст існує як джерело випромінювання, як



джерело збудження в нашій свідомості численних асоціацій і когнітивних структур. Тому є зразком такої складної мовної форми, такого семіотичного утворення, яке спонукає нас до творчого процесу його розуміння, його сприйняття, його інтерпретації, його додумування” (переклад наш. – *Н. М.*) [111, с. 24]. За О. Чередниченком, “саме в зіткненні двох контекстних систем криється головна проблема перекладу, оскільки ані перша, ані друга з них не обмежуються контекстом мовного повідомлення. Норма оригіналу визначається передусім нормою культури, до якої він належить. Суперечності, що виникають у плані сприйняття первинної норми, спричинюються розбіжностями двох культур, а також двох мовних картин світу. Ці суперечності мають розв’язуватися завдяки посередницькій інтерпретаційній діяльності перекладача” [222, с. 174]. І залежно від позамовних складових перекладацьких семіосфер тлумачення інтертекстуального та сюжетно-композиційного казкових кодів відрізняються один від одного.

Не викликає сумніву, що основне завдання перекладача – максимальне збереження позначуваного. Така перекладознавча стратегія перш за все спрямована на переклад конотативних та алюзивних значущих елементів тексту. Особливо це стосується казок, в яких семіотично навантажені мовні компоненти несуть додаткові значення. У зв’язку з цим постає питання, як аналізувати ці значення, що акумулюють у собі твори, та в чому полягає пріоритетність зазначених елементів для перекладу. Формулюючи відповідь, згадаймо, що за Ч. Пірсом, “знак – це все те, що позначає щось інше, яке належить до того самого об’єкта, що й сам знак. Точно так само інтерпретант (тобто будь-яке слово, яке виражене знаком. – прим. *Н. М.*), у свою чергу, стає знаком, і так до нескінченності” (переклад наш. – *Н. М.*) [161, с. 300]. Однак для того, щоб отримати те, що Ч. Пірс розумів під кінцевим інтерпретантом, що, на



думку У. Еко, погляди якого ми розділяємо, є глибинним смислом і кінцевою дією твору (переклад наш. – Н. М.) [232, с. 100], потрібно розв'язати проблеми перекладу на проміжному рівні, яким, на нашу думку, є система макрознаків.

Не викликає сумніву, що текст поєднує в собі багато кодів і субкодів, серед яких можна виділити основний, який у нашому конкретному випадку полягає у генеруванні позначуваного системою макрознаків. За словами У. Еко, “поняття правильності залежить від розуміння перекладу як форми інтерпретації, а також того факту, що основна мета перекладача полягає у передачі необов'язково інтенції автора, але інтенції тексту” (переклад наш. – Н. М.) [232]. Відповідаючи на поставлені вище питання, дослідник вважає, що “у тексті мають виділятися основні блоки, з яких він складається. В основі такого розділення лежить пропозиційна функція, внаслідок існування якої ці частини конституюють як нагромаджувачі основних ідей тексту чи його частини” (переклад наш. – Н. М.) [232].

Казковий текст розглядаємо у семіотичних категоріях, бо він, за Ю. Лотманом, є певним рівнем семіосфери [301]. Справді, аналіз кіплінгівських макрознаків наочно демонструє, як тексти вступають у діалог. Згідно з У. Еко, виділяються два різновиди текстуальних посилань: 1) прозоре і 2) не прозоре само по собі або для тієї культури, до якої належить перекладач (переклад наш. – Н. М.) [232, с. 257]. У нашому випадку стикаємося з прозорою текстовою ремінісценцією: своєрідна мова казки є сублімацією суб'єктивності Кіплінга на тлі казки традиційної, фольклорної. Це, з одного боку, полегшує завдання перекладача, але, з другого – традиційність казкових кодів обмежує його свободу при відтворенні оригіналу, проте важливість збереження внутрішньомовного римування не викликає жодного сумніву.



Поняття текстуальних посилань тісно пов'язано з жанровою належністю творів. При цьому жанр як типологічне утворення приховує в собі якості знака, будучи єдністю позначуваного і позначника, і апріорно підлягає семіотичному аналізу. Але не всі жанри однаковою мірою семіотичні. Як відомо, семіотичний підхід найбільше застосовується до жанрів фольклору, початок чому було встановлено В. Проппом і продовжено іншими фольклористами.

“Жанровість художнього твору передбачає наявність узагальнення певних характерних особливостей” (переклад наш. – *Н. М.*) [210, с. 27]. З цим твердженням перегукується думка, висловлена А. Поповичем: “Окрім елементів та методів, які пов'язані тільки з цим конкретним текстом, кожний текст містить елементи та методи, що є загальними для інших текстів того самого автора, а також елементи та методи, загальні для текстів інших авторів, для всіх текстів цього жанру, аж до всіх літературних текстів. Поряд з особистим рівнем, отже, тут наявний рівень авторського, жанрового, групового або відповідної епосу своєрідності аж до найвищого рівня літературних універсалів цієї літератури, рівня художнього стилю в його загальних ознаках” (переклад наш. – *Н. М.*) [162, с. 62-63]. “Якщо жанровість, – продовжує цю думку А. Попович, – це сфера кодування і декодування повідомлення, то вона пов'язана з кожним текстом особливим чином. У цьому смислі жанровість стає конкретизацією певної абстрактної схеми – жанру літературного твору. Переклад – жанрова модель оригіналу, і тільки в цьому смислі він – модель абстрактної схеми жанру, представленого цим літературним твором. Жанрові особливості в перекладі “розчиняються” в специфічних стилістичних матрицях так само, як і в іншому тексті. Жанровість у перекладі існує тільки на рівні літературного “parole” (переклад наш. – *Н. М.*) [162, с. 62-63].

Про художню своєрідність кіплінгівської мови, її органічний зв'язок з народною казкою згадує Г. Хлебнікова,



“думка про можливість використання елементів різних фольклорних казок письменником-казкарем і про вираження сучасного змісту через таке поєднання принципово важлива для аналізу казок Р. Кіплінга” (переклад наш. – *Н. М.*) [220, с. 119], а отже й для перекладу. Справедливість такого вислову можна проілюструвати, згадавши, зокрема, таку особливість фольклорного жанру, як композицію макрознаків або систему мікрознаків. Справді, Р. Кіплінг, як майстер слова, адаптує характерні риси текстопобудови народної казки до потреб власного волевиявлення, наприклад, ускладнюючи кінцеві формули оповідань.

Узагальнюючи сказане, можна стверджувати, що “навіть поверховий порівняльний аналіз допомагає знайти в тексті літературної казки елементи народної (схожі сюжетні коди, традиційні образи-мікрознаки, елементи мовностилістичної організації), що дає змогу говорити про генетичний взаємозв’язок цих жанрів. Разом з тим, традиційні жанротворчі елементи не мають конкретного авторства і переходять з тексту в текст як носії загального для культури символізму. Тому питання про запозичення часто взагалі виходить за рамки проблематики впливу: йдеться про деякі основні для культури символи, без яких тексти не можуть ефективно здійснювати творення значення” (переклад наш. – *Н. М.*) [235, с. 17]. Тому, за наявності деяких індивідуальних стилістичних особливостей, казкар не може не виходити з традиційного стильового фонду, створеного його попередниками. У ньому особливе місце посідають загальні відрізки, надзвичайно стереотипні, які часто набувають характеру стабільних словесних формул (що, втім, не виключає відомої варіативності усередині самих традиційних формул) (переклад наш. – *Н. М.*) [177, с. 9].

Виділені структурно-семантичні орієнтири привертали увагу В. Проппа [165] та інших дослідників художнього твору. На органічну спорідненість авторської та народної



казок слід зважати під час перекладу казкових макрознаків українською мовою.

Ідея зв'язку літературної і фольклорної казок простежується в моделі комунікації А. Поповича, яку варто розглянути докладніше. Дослідник відображає схематично модель комунікації, представляючи її як систему координат, яку, як ми вважаємо, доцільно включити в наше дослідження.

Традиція текстів				
		<i>Іконічна вісь</i>		
Автор	<i>Оперативно-</i>		<i>прагматична вісь</i>	Приймач
Реальність				

“Нас цікавлять обидві вісі відображення: іконічна та оперативно-прагматична. Вертикальна вісь є відображенням реальності і подібності текстів, які вже існують” (переклад наш. – Н. М.) [162, с. 43]. “Для вивчення закономірностей структурної побудови перекладу недостатньо тільки тексту як готового твору, необхідно дослідити й процес його виникнення,” – продовжує свою думку автор концепції (переклад наш. – Н. М.) [162, с. 51]. У цьому проявляється семіолінгвістичний аспект інтертекстуальності, який має бути врахований під час роботи над перекладом. “Тлумача цікавлять міжтекстові аспекти як факт тексту, тобто як проблема декодування і



нового перекодування. Перекладач, як інтерпретатор і автор в одній особі, повинен знайти проекцію міжтекстових зв'язків в оригіналі і визначити наслідки їх існування для перекладу, зокрема на рівні організації стилістичних засобів” (переклад наш. – Н. М.) [162, с. 48].

Отже, ми приходимо до обґрунтованого застосування поняття “інтертекстуальність” у нашому дослідженні, бо саме так називається зв'язок між текстами, зв'язок на рівні традиції, який важливо проаналізувати в інтересах нашої роботи.

З погляду семіолінгвістики інтертекстуальність визнається умовою існування будь-якого тексту. Особливістю літературної казки є, як ми зазначали, обов'язковий зв'язок з фольклорним жанром народної казки. Ідентифікація літературної казки саме як казки стає можливою завдяки використанню в ній низки стилістичних прийомів, кодів, успадкованих з казки народної. Вивчення впливу традиції народної казки на художній текст літературної казки виявляється в глибинній і поверхневій структурі тексту і сприяє оптимізації розуміння і виробленню адекватних стратегій сприйняття твору так само, як і перекодування його засобами перекладу.

Біля джерел теорії інтертекстуальності стоять Ф. де Соссюр, М. Бахтін, Ю. Тиньянов, Ю. Крістева, Р. Барт, Ю. Лотман. Основним її положенням можна вважати те, що будь-який текст перебуває у взаємозв'язку зі всією рештою текстів, і ці міжтекстові зв'язки актуалізуються у процесі його сприйняття.

Застосовуючи структурний метод аналізу текстів, який вперше був виявлений при дослідженні мови швейцарським ученим Ф. де Соссюром і полягає у виокремленні та вивченні структури як сукупності “прихованих відносин”, ми виділяємо казкові коди. При цьому мають братися до уваги тільки ті властивості елементів тексту, які залежать від цих відносин і



пов'язують одні елементи з іншими [304]. Характер композиційних кодів, специфіка жанру літературної казки (як авторської форми) привертала увагу не лише філологів, фольклористів, але й самих казкарів сучасності. Про це йдеться в роботах В. Бахтіної [17], Л. Брауде [25], Т. Добжинської [63].

Розгляд традиційних формул казки через призму семіотики і перекладознавства генерує висновок про те, що вони – певний казковий код. Ми можемо висловити подібне припущення з огляду на те, що розуміється під поняттям “код”, яке було розглянуто вище. Справді, традиційні різновиди казкових формул є сукупністю правил і обмежень, з погляду яких повідомлення має значення, зрозуміле всім учасникам комунікаційного процесу – зарахування тексту до певного жанру. Цей код служить для ідентифікації казки, створює певне налаштування у свідомості читача, тому є важливим елементом при відтворенні у перекладах. Казковий код поєднує в собі кілька субкодів і містить морфологічно різнорідні елементи: елементи дії, констатації, пояснення.

Можна скористатися термінологією А. Веселовського, адаптувавши її до наших цілей: “казкові формули – це нервові вузли, торкання яких пробуджує в нас ряди певних образів, в одного більше, в іншого менше, відповідно до нашого розвитку, досвіду і здібностей множити і поєднувати викликані асоціації” (переклад наш. – Н. М.) [40, с. 475]. За твердженням вченого, один з етапів розвитку ідей дослідника складається з виокремлення повторюваних формул унаслідок загальної побудови найпростішого паралелізму, “в якому рух почуттів співвідноситься з будь-яким актом зовнішнього світу” (переклад наш. – Н. М.) [40, с. 327]. “Ці пункти варто розглядати як вузлові, аби відкрився внутрішній зв'язок явищ” (переклад наш. – Н. М.) [80, с. 26]. Тому, мабуть, казки складаються із початкових, серединних та кінцевих формул, бо кожна справа зазвичай



має таку структуру. Схожий процес мислення був, очевидно, притаманний і Р. Кіплінгу, коли він виношував ідеї створення “звіриного циклу”.

Отже, висновком є те, що комплексне семіолінгвістичне дослідження казкового мегазнака допускає аналіз присутніх у ньому традиційних елементів народної казки. Літературна казка не тільки успадковує, але й трансформує жанрово-стильову домінанту народної казки, що особливо яскраво виявляється на семіолінгвістичному рівні організації тексту і має відобразитися у перекладі. Саме дослідження таких панівних структур, як художні коди і знаки казкового мегазнака та його складових, дає змогу вивчити механізми і результати трансформацій, які відбуваються під час їх розшифрування в перекладі.

Виходячи з цих міркувань, у практичній частині ми окремо розглядатимемо такі аспекти, які, на нашу думку, тісно пов'язані з перекладом казкового мегазнака і полягають у дослідженні художніх кодів збірки, користуючись поняттям інтертекстуальності в семіолінгвістичному світлі, описом специфіки мовносеміотичних кодів, представлених у вигляді кіплінгівських казкових формул, та їх класифікацією з погляду перекладу.

1.4. Переклад системи мікрознаків

Порівняння перекладів лексій, виконаних у різні часи і різними авторами, наочно демонструє, як відрізняються перекладацькі дискурси. Нас, насамперед, цікавить, як саме передано авторську зоосистему мікрознаків. При читанні Р. Кіплінга в українських перекладах, нам уявляється письменник трохи різним. Це, ніби той самий



автор – і все ж таки не той. Семіолінгвістичні нюанси його світобачення відрізняються від тексту до тексту, та іноді важко зрозуміти з української казки, що саме хотів показати автор, яку думку він намагався зробити явною і донести до читача. Чи зміг відчутти її перекладач, а, відчувши, підібрати такі мовностилістичні засоби рідної мови, щоб передати й українському читачеві обережно, як найдорожче й безцінне, гармонійну, складну поняттєво-знакову систему під назвою “самобутня і неповторна семіосфера Редьярда Кіплінга”. Часом іноді важко продертися крізь товщину невпадат обраних слів до кришталевої чистоти й первозданності оригіналу. Вони, немов лапаті низькі хмари, перешкоджають бажанню побачити сутність речей й осягнути геніальність письменника у блиску всіх граней його безперечного таланту. З наукового погляду нас також цікавить таке питання: що робить можливим такий переклад, який би сприймався як оригінал – саме як оригінал, а не переклад. Кожний тлумач є заручником своєї семіотичної картини світу, яка сформувалася в його свідомості під впливом виховання, навчання, історичного часу, нарешті, в якому йому випало народитися.

Читаючи кожний окремо взятий переклад, ми опиняємося в замкнутому мовносеміотичному оточенні, немов у новій цікавій і захопливій дивовижній країні. І, хоча казки різні, мов червона нитка, через всі переклади кожного тлумача проходить об'єднувальна, фундаментальна ідея, яка допомагає бачити порядок у нагромадженому матеріалі обраних мовно-стилістичних засобів і визначається як ідіостиль перекладача. Він, у свою чергу, є віддзеркаленням інтерпретаційної системи, породженої його індивідуальною семіосферою.

Червоною ниткою проходить крізь наше дослідження аналіз різнорівневих знаків казкового тексту. Спираючись на викладені в попередніх частинах теоретичні міркування,



можна зробити кілька узагальнень. З огляду на те, що текст з певного погляду є “знаковою діяльністю”, можна виділити індивідуально-авторську систему мікрознаків – центральний художній код збірки. В цій низці кожна тварина виступає особливим знаком, який, з одного боку, має своє конкретне, створене віками значення, і з другого – суто контекстуальне, яке є ознакою авторського стилю. У цьому водночас простежуються новаторство і традиційність Кіплінга-казкаря.

Парадигма образів казкового мегазнака складається з майстерно описаних Р. Кіплінгом художніх образів-мікрознаків. Найбільш ілюстративно позначену систему можна представити у вигляді схеми – додаток Б.

Метафори, побудовані на асоціативній образності мікрознаків, утворюються на переосмисленні загально-прийнятого уявлення про властивості тварин, що названі словом у його первинній номінативній функції, що переноситься на властивості людей, які називаються цим же ім'ям у його вторинній номінативній функції. Таким чином, свідомість людини спочатку інтерпретує властивості об'єкта в “людиноподібних” ознаках, а потім знову переносить їх на людину, тобто символи людських якостей спочатку надаються тваринам, а відтак використовуються для антропометричної модально-оцінної інтерпретації якостей людини. При цьому “первісне основне значення слова не перестає бути актуальним, інакше не було б сенсу в перейменуванні, і стилістичний механізм перейменування полягає саме у створенні актуальної двозначності” (переклад наш. – *Н. М.*) [184, с. 117].

Важливо, що специфіка мікрознаків багато в чому зумовлена їх референційною сферою, основу якої складає імпліцитно виражений в них антропоцентризм як прояв стародавньої фольклорної традиції приписування тваринам певних рис людської вдачі.



Л. Верба вибудувала цікаву для нашого дослідження порівняльну типологію метафоричного переносу значення іменників, що позначають назви тварин, який проходить таким шляхом: тварина – людина. Порівняймо ті назви тварин, що присутні в казковому циклі, який ми аналізуємо:

<i>Cat</i> – a woman given to spiteful or malicious gossip	<i>Кішечка, киця</i> – може вживатися як пестливе, хоч і дещо зневажливе звертання до жінки
<i>Dog</i> – an ugly, boring, or crude person	<i>Пес</i> – погана, негідна людина, посіпака, вислугач
<i>Crocodile</i> – a person who makes a hypocritical show of sorrow	<i>Крокодил</i> – страховисько; (хоча крокодилячі сльози)

Авторка зазначає, що “здебільшого у свідомості англійців та українців тварини мають спільну основу перенесення значення” [39, с. 73-75]. Дійсно, в різних мовах є свій “інвентар” експресивних метафор, що характеризують людину через алюзію до тварин, причому вміст образів у різних національних мовах та ареалах культури, як бачимо, значно різняться, хоча може і частково збігатися.

Вищезначені метафоричні значення назв тварин закріплені у народному побуті і часто відображається у фольклорних казках. У казковому циклі, який ми досліджуємо, ці персонажі номінативно виконують інші функції, створюючи при цьому суто авторську систему зоосеміотичних мікрознаків. З цього випливає висновок, що автор збірки створив власну казкову мову, основу якої складає система мікрознаків. У семантиці кожного з них сигніфікативний аспект превалює над денотативним. Їхній поняттєвий зміст вибудовується носіями мови, виходячи із характерної для кожної лінгвокультурної спільноти системи цінностей, тому у мікрознакові проявляється специфіка індивідуальної семіосфери митця. Наприклад, кішка уособлює незалежність й самостійність, що прозирає крізь її



тип мислення і поведінку, відтворених у казці. Собака – зоосеміотичний мікрознак довіри і дружелюбного ставлення до людини, а крокодил поєднує в собі, з одного боку, закріплені в народній уяві ознаки агресії, які асоціюються із цією твариною, а з другого – щось невідоме, а тому жаданий предмет пошуку, зокрема для Слоненяти.

В українських перекладах тлумачі здебільшого відтворюють авторське світобачення. Підставою для таких висновків є українські тексти казок. Наприклад, всі без винятку перекладачі підкреслюють незалежність і норовливість кішки, називаючи її “найдиційшим створінням” (Кривинюк), “найдиційшим з усіх звірів” (Бондаренко, Панченко, Сірий), “найдиційшою серед усіх тварин” (Шалай, Худяков; Солонько, Лісняк). Одностайність українських авторів проглядає і при декодуванні образу Собаки, який є “Першим Другом” людини. В образі Крокодила поєднуються загальні метафоричні значення назви тварини в англійській та українських мовах, які збігаються із суто авторськими, проте не завжди однаково відтворені в перекладах. Так, в українських текстах Крокодил змальований як справжнє страховисько у вигляді “здоровенного шкіряного лантуха”, яке має “зубату, смердючу пащу”, “плаче крокодиловими слізьми” і порівнюється із “вояком із панцирем на спині” (Панченко); “панцирем вкрита тварина”, здатна “збавити молодий вік” Слоненяті (Сірий, 1925); як “цяткатий, шкурятаний плащ” із “вонячою, зубатою пащекою”, який оманливо “розлився сльозами крокодилячими, на доказ щирості” (Ткачкєвич); “плавна, бронєю критою тварюка” з “ікластою, зубастою пащекою” (Кривинюк) або “саморушний корабель з броньованою палубою” із “зубастою-ікластою пащею” (Солонько, Лісняк; Шалай, Худяков).

При відтворенні ідіолектної та етномовної специфіки образів важливо уникати калькування, намагаючись при тому зберегти природну мову авторської казки і не схибити



в мові перекладу. Українські перекладачі пропонували власні тлумачення кіплінгівського “yonder self-propelling man-of-war with the armour-plated upper deck”. Такі яскраві, але дещо відмінні порівняння наочно демонструють важливість семіосфери тлумача і впливу позамовних факторів, контексту (термін О. Чередниченка) на текст перекладу. У зв'язку зі сказаним напрошується думка про певну манеру, стиль кожного з перекладачів, яка надалі дістане своє підкріплення у практичній частині дослідження.

Українські переклади розділяє між собою часова дистанція. Враховуючи цей факт, серед об'єктивних факторів, які впливають на вибір лексичного відповідника, слід назвати динаміку людського мислення, адже воно, “як і реальний світ, з одного боку, а також мова, з іншого боку, як взаємопов'язані сутності не стоять на місці, а знаходяться у постійному русі, видозмінюючись як формально, так і змістовно” [299], що, як бачимо, знаходить своє відображення і на мовному рівні.

Отже, у згоді з Р. Якобсоном можна стверджувати важливий для перекладу факт перехідного характеру знака. Постає питання про те, як правильно перекладати, декодуючи кіплінгівський твір, відображаючи напрями мислення письменника, передаючи особливості його семіосфери, і при цьому узгодити вищепозначене з, власне, певними лінгвістичними і поняттєвими особливостями картини світу перекладача. Безумовно, не можна повністю підкоритися імперативу авторської думки, вираженої вербально, і особистість тлумача так чи інакше буде накладати свій відбиток на “гібрид” твору. Таке твердження знаходить своє відображення в перекладних текстах, в яких по-різному відтворюється позначуване системи мікрознаків. З цього приводу слід навести висловлювання В. Радчука: “Основною метою перекладу є не заміна мови, а збереження мови, тобто порозуміння. Інакше кажучи, не заміна



етнокоду на етнокод, а віднайдення мовної спільності, прорив бар'єрів у суспільній свідомості, доступ до способів мислення і вираження, поширення думок і образів у властивій, органічній для них формі. Йдеться про мову як засіб інтеграції, площину і питомий складник самого змісту – ту цінність, всеохопну і багатовимірну, що заради неї, власне, і здійснюється метаморфоза в ній самій за параметрами менш суттєвими для її руху в соціумі, зрештою – в часі і просторі” [169, с. 259]. Таке твердження цілком вкладається у нашу концепцію семіолінгвістичного підходу до аналізу перекладів казкових творів Р. Кіплінга.

З наведених вище міркувань випливає логічний висновок, що позначуване, яке генерується системою авторських мікрознаків, є центральним художнім кодом збірки, відтворення якої є принциповим для досягнення адекватності перекладу.



Висновки до першого розділу

Підсумовуючи сказане вище, зазначмо, що у цій частині було висвітлено зв'язок семіотики і перекладознавства та обґрунтовано запропоноване застосування семіолінгвістичного підходу до аналізу українських перекладів казок Р. Кіплінга “Just So Stories”. Окремо викладений семіолінгвістичний аспект перекладознавства, зроблено акцент на його конвергентних та дивергентних рисах у порівнянні із семіотикою. У теоретичній частині дослідження подаються відомості щодо актуальності матеріалу дослідження та згадуються тлумачі, які працювали над відтворенням казок протягом ХХ-ХХІ століть. У рамках обраного підходу до аналізу перекладів окреслюється теоретичний інструментарій дослідження і аргументовано доводиться доцільність його застосування. Виходячи із завдань дослідження, збірка анімалістичних історій розглядається як релевантна для перекладу система різнорівневих знаків, як-от мега-, макро- та мікрознаків. У рамках обраного підходу до інтерпретування перекладів казок пропонується аналізувати з перекладознавчого погляду збірку як особливий мегазнак, потенційна багатоплановість якого передбачає існування необмеженої кількості інтерпретацій. Ми акцентуємо увагу на складових елементах мегазнака та важливості їх відтворення для досягнення адекватного перекладу казок. З цією метою аналізуються семіотичні відносини, які існують між макрознаками. Завдяки структурно-функціональному аналізу збірки досягається її сприйняття як цілісного текстового утворення в рамках перекладу. У дослідженні увага акцентується на специфіці



відтворення окремих казок; остання полягає у виявленні художніх кодів, а саме інтертекстуального та сюжетно-композиційного, що трансформуються при переході з однієї мови в іншу. У дослідженні пропонується розглядати авторську систему мікрознаків як домінуючий код збірки, релевантний для перекладу. Застосування обраного підходу уможливілює ефективний практичний аналіз творів у наступних частинах, здійснений для отримання вичерпної інформації про стратегії відтворення першотвору українськими перекладачами.

Розділ II

ОСОБЛИВОСТІ ПЕРЕКЛАДУ МІКРОЗНАКІВ

Семіолінгвістичний аналіз перекладених літературних казок можна побудувати у двох напрямках. За висловом Ю. Степанова [176, с. 5-42], перший з них полягає в тому, що в тексті відшуковуються та аналізуються предикати, якими письменник наділяє казкові мікрознаки (іноді такий аналіз називають “синтагматичним”). Предикат у висловлюванні (лексії) є показником пропозиціональної функції, тобто він указує, яка ознака домінує у мікрознакові, і тим самим дає підстави робити припущення про ідею твору, яка, природно, має бути збережена у перекладі. Аналіз у другій лінії призводить до угруповання знайдених мовностилістичних явищ у класи, кожен з яких може бути узагальнений через спільну назву (такий аналіз називають “парадигматичним”). Визначення цих загальних розрядів якраз і допомагає виявити картину глибинного устрою світу, яким він уявлявся Р. Кіплінгу, а отже, й зберегти первісну комунікаційну інтенцію в перекладі.

Ми комплексно застосували обидві лінії аналізу вихідного твору, в результаті якого висуваємо наукову гіпотезу про те, що система казкових мікрознаків служить своєрідним семіотичним каркасом мегазнака та є ключовою



для розуміння особливостей авторської семіосфери і має відтворюватися українською мовою. На наш погляд, кіплінгівські мікрознаки – це елементи тексту з експресивно-емоційним прагматичним навантаженням, з художньо-естетичною цінністю, обумовлені лінгвістичними особливостями мовних колективів, які, зумовлені специфікою семіотичного світобачення, по-своєму виразно зринають у авторській картині світу і створюють неабиякі труднощі при перекладі.

2.1 Відтворення бінарних семіотичних опозицій мікрознаків у перекладі

Щоб розглянути емпіричну придатність гіпотези про те, що якість перекладу збірки Р. Кіплінга “Just So Stories” залежить від адекватності передачі мовно- та семіотично навантажених елементів тексту, ми проводимо аналіз парадигми мікрознаків у перекладах з метою виявлення їхнього позначуваного, оскільки казка являє собою особливий семіолінгвістичний мегазнак, який маніфестує в цілому картину світу Р. Кіплінга, що відображається на текстовому рівні. У зв'язку з цим доречно навести твердження С. Сироваткіна, що “розумовий еквівалент актуального знака не вичерпується словниками і граматичними поняттями, які можуть бути співвіднесені з цим експонентом. Він включає серію пресупозицій та імплікацій, які обумовлені контекстом семіозису” [198, с. 69].

Логіко-дискурсивні бінарні опозиції – семіотичний спосіб аналізу тексту, запроваджений термінологічно французьким структуралістом К. Леві-Строссом. Такий опис текстової мережі забезпечує вичерпний аналіз об'єкта, який



досліджується. Наслідуючи Ф. де Соссюра, структуралізм концентрується на сполученні знаків та їх функціонуванні у знаковій системі. У цьому аспекті слушною є думка словацького науковця А. Поповича, який стверджує, що “одним із засобів найбільш адекватного виявлення в тексті і моделювання суперечностей світу є подвійні бінарні опозиції” (переклад наш. – *Н. М.*) [162, с. 43]. Отже, художній твір розуміється як точка перетину сегментів або опозицій, представлених у нашому дослідженні у вигляді мікрознаків.

Аргументуючи аналіз перекладів з позиції бінарних семіотичних опозицій мікрознаків, наведемо деякі факти. Відомо, що в час написання збірки Р. Кіплінг саме вивчав східну філософію, особливо вчення пророка Зороастра (переклад наш. – *Н. М.*) [182]. Головна ідея зороастризму така: “Світовий процес складається з боротьби двох початків – добра і зла, яка проявляється не тільки в розумовій і духовній діяльності, але також і в матеріальних речах світу. Світ речей – це арена боротьби добра і зла” (переклад наш. – *Н. М.*) [117, с. 186].

Поляризоване світосприйняття англійського письменника полягало в умовному дуальному поділі навколишнього середовища: індивідуалізм – колективна свідомість, добро – зло, Захід – Схід. Таке розуміння світу знаходить матеріальне відображення у вигляді бінарних опозицій мікрознаків, які, створюючи особливе напруження тексту, тим самим забезпечують розвиток сюжету казкового твору. Тому при семіолінгвістичному підході до аналізу перекладу складовою семіотичного інструментарію є метод бінарних опозицій. Він перегукується з особливою спрямованістю авторської семіосфери, що робить виправданим його застосування.

Казковий мегазнак складається з дванадцяти макрознаків, перший з яких називається “How the Whale Got his Throat”.



Казка містить два анімалістичні мікрознаки: “Stute Fish” та “Whale”. Для підкреслення полярності позначників Р. Кіплінг, намагаючись показати їх глибоке смислове навантаження, вживає антоніми або, застосовуючи семіотичну термінологію, опозиції: нерозважність – мудрість. Таке значення мікрознаків ілюструє лексія: *“Till at least there was only one small fish left in all the sea. And he was a small ‘Stute Fish, and he swam a little behind the Whale’s right ear, so as to be out of harm’s way”*. Перекладаючи цей текстовий відрізок, тлумачі Л. Солонько і Ю. Лісняк та С. Шалай і Ю. Худяков вдаються до лексико-граматичних трансформацій, зокрема синтаксична структура оригіналу перетворюється внаслідок об’єднання двох речень в одне складносурядне: *“І от нарешті геть на все море зосталася лише одна маленька рибка, і то була мала Хитрунка Рибка, і плавала вона за правим китовим вухом, так, що Кит не міг її спіймати”*. Така зміна викликана тим, що неможливо досягти еквівалентності шляхом дослівного перекладу. У зв’язку з цим слід зазначити, що зазвичай інфінітив після слів “so as” перекладається підрядним реченням обставини наслідку, а в наведеній українській лексії – обставиною супутньої умови, проте адекватність перекладу досягається на рівні не підрядної частини речення, а лексії в цілому, тому можна сказати, що причинно-наслідковий зв’язок, що міститься у першотворі, був влучно переданий в перекладі. У зв’язку з цим наголосимо на важливості мовної компетенції перекладача, адже, за словами В. Карабана, “побудова англійських речень (тобто їх синтаксичне структурування та лексичне наповнення) і вживання їх у мовленні у відповідності з інтенцією автора оригіналу, стильовими та контекстуальними умовами є двома важливими аспектами мовної та комунікативної компетенції перекладача на англійську мову” [87, с. 18]. На



наш погляд, сказане повною мірою можна віднести і до зворотного напрямку перекладу.

Цю саму лексію адекватно передає й В. Панченко: *“тож він і не міг її схопити”*.

Переклад казки, здійснений одноосібно Л. Солоньком у 1957 році, не збігається з вищенаведеним: *“... аж поки, нарешті, залишилася в усьому морі тільки одна маленька рибка. Це була маленька, але страшенно хитра рибка, і плавала вона завжди біля правого вуха Кита, так що він ніяк не міг її спіймати”*. Лексія характеризується більшою кількістю таких лексичних засобів, як-от: *“в усьому морі”*, *“страшенно хитра”*, *“ніяк не міг”*, вживання яких створює живу казкову розмовну мову і полегшує сприйняття твору дитиною.

Горизонтальне порівняння перекладів маніфестує вільне поводження Є. Бондаренко з першотвором при декодуванні тексту українською мовою. Згідно з Р. Кіплінгом, маленька розумна рибка плавала за правим китовим вухом, щоб *“...to be out of harm's way”*. У тексті перекладу знаходимо відмінності: *“...так, про всяк випадок. Тому й вціліла”*. Бачимо, що Є. Бондаренко не розглядає лексію як одиницю перекладу, хоча такий відрізок тексту є неподільним і виконує пропозиціональну функцію категоризації мікрознаків твору. До списку невинуватених лексико-граматичних трансформацій, до яких вдалася перекладачка, можна додати ще такі: членування речень (маємо два прості й одне складносурядне замість двох речень оригіналу). У такий спосіб вона намагалася досягти більшої емоційності. Використання лексичних засобів *“одна-однісінька маленька рибка”*, *“плавала зовсім поруч”* теж виконує функцію підсилення. Вочевидь, керуючись власним розумінням прагматичного завдання, Є. Бондаренко певною мірою осучаснює макрознаковий текст, який, однак, при цьому втрачає свою комунікативну рівноцінність оригіналові.



Окремої уваги потребує також зворот *“there is/there are”*, який супроводжується інверсією при перекладі, і всі перекладачі дотримуються цього правила, розміщуючи підмет наприкінці речення – тим самим досягається закономірне розташування смислового центру висловлювання в цільовій мові.

Особливі перекладацькі труднощі становить передача граматичного роду мікрознака. У зв'язку з цим зазначмо, що родова категоризація тварин в англійських та українських літературних казках має характерні відмінності. Так, в українській мові категорія роду функціонує насамперед як граматична категорія. Проте в англійській мові родову категоризацію зоонімів слід визнати як довільну, оскільки формальних родових характеристик належності слів, які позначають назви тварин, немає. В художньому творі вирішальну роль при визначенні граматичного роду відіграють інтенції автора, або вона диктується традицією чи нормою, яка прийнята в казкових творах внаслідок впливу культурних аспектів мовного середовища. Слід зазначити, що ця проблема привертала увагу багатьох науковців. Наприклад, І. Кошова [109, с. 199-200], розглядаючи теорії про прояв категорії роду, виділяє символіко-семантичну теорію Я. Гіна [54] та Д. Бругмана [27], згідно з якою рід розглядається як механічний процес, викликаний зовнішньою формою. За цією гіпотезою екстралінгвістична мотивованість категорії роду пояснюється позамовним досвідом. Зокрема аналіз, проведений Я. Гіном, засвідчив, що “слова чоловічого роду володіють семантикою більшої сили, швидкості, активності, енергії, творчості, первинності, тоді як імена жіночого роду характеризуються пасивністю, м'якістю, другорядністю. Велике значення при цьому приділяється емоційному настрою того, хто говорить, його ставленню до об'єкта реальності, що позначається. Нерідко вживання того чи іншого займенника пояснюється розміром, формою,



походженням об'єкта, активністю або виконуваною функцією, якщо йдеться про представника тваринного світу” [54, с. 43-44]. Таким чином “категорія роду перетворилася в сучасній англійській мові у вельми багатий і сильний засіб для вираження різноманітних категорій культурно-історичного характеру” (переклад наш. – Н. М.) [204, с. 4].

З цього випливає, що невідповідність родових категорій “*fish*”, “*he*” (чол. р.) – “*рибка*” (ж. р.) в українській та англійській мовах відображає несхожість культурних і ментальних стереотипів позначення назв тварин у мовах, що порівнюються. Враховуючи сказане про вплив авторської інтенції на вибір роду мікрознака, вважаємо, що цей мікрознак, створений Р. Кіплінгом, акумулює більше енергії, ніж об'єктивно презентує український текст.

Заслуговує на увагу вибір варіативного відповідника при перекладі назви мікрознака. Так, для Л. Солонька (1957 рік) “*a small ‘Stute Fish’*” – “*маленька, але страшенно хитра рибка*”, для Л. Солонька і Ю. Лісняка та С. Шалая і Ю. Худякова (2000 рік) – “*мала Хитрунка Рибка*”, у В. Панченка вона “*маленька та дуже-дуже Хитра Рибка*”. Такі перекладацькі рішення цілком відповідають першотворові, проте незначною вадою ж першого і останнього є наявність додаткової конотативної ознаки, яка передається вживанням кількісно-означального прислівника та прислівника міри і ступеня.

Окремо слід розглянути переклад казки, виконаної Є. Бондаренко, яка працювала над деякими анімалістичними історіями Р. Кіплінга. Аналіз перекладів показує, що їй не вдалося уникнути певних недоліків при відтворенні англійського тексту українською мовою. Наприклад, перекладаючи “*And he was a small ‘Stute Fish’*”, Є. Бондаренко дає ім'я персонажеві – “*Звали цю рибку Хитрушкою*”. Коментуючи таке рішення, можна зробити два зауваження. По-перше, Р. Кіплінг, називаючи рибку



редукованим “*Stute Fish*”, тим самим дає характеристику діючій особі, а не тільки власне ім'я. А по-друге, за словником “*Longman Dictionary of Contemporary English*” слово “*astute*” перекладається як “*able to understand situations or behaviour very well and very quickly, especially so that you can get an advantage for yourself [= clever]*” [276, с. 78]. Тобто вибір мовних засобів з погляду правдивості перекладу авторських знаків-зоосемізмів не зовсім вдалий. На наш погляд, такі назви мікрознака, як “Мислива Рибка або “Мудра Рибка”, більш органічно вписувалися б у казковий контекст макрознака. Однак, у цьому випадку мікрознак втрачає притаманні йому якості – енергійність та жвавість. Такі виражальні можливості має, як вже згадувалося вище, граматична категорія чоловічого роду. Ми б запропонували компенсувати цю втрату шляхом заміни родової назви видовою: “Кмітливий Окуньок” – такий контекстуальний відповідник адекватно віддзеркалює авторське позначуване мікрознака. До того ж відомий українському читачеві окунь живе у водах Атлантичного океану, отже, таке перекладацьке рішення не порушувало б фактичної дійсності.

Прослідкуймо особливості перекладу лексії “*This man is very nubblly*”. “*Longman Dictionary of Contemporary English*” пропонує два значення слова “*nub*”: “1) the main point of the problem; 2) a small rounded piece of something, especially a piece that is left after the rest has been eaten, used etc” [276, с. 1124]. Друге значення слова близьке до контекстуального смислу. В онлайн-словнику www.thefreedictionary.com (станом на 6.06.08.) [313] знаходимо: “*nubbly* – of textiles; having a rough surface; a sweater knitted of nubblly homespun yarns; rough or irregular; textured”. На іншому Інтернет-сайті www.lingvo.ru (станом на 6.06.08.) [314] читаємо таке: “вузлуватий, шишкуватий”. Письменник розвив конотацію слова, утворивши авторський неологізм, відносячи епітет, який зазвичай



застосовують до тканини, щодо людини і тим самим досяг ще більшої образності. В українських текстах були знайдені такі перекладацькі рішення: “*Страшенно шерстиста ця Людина*” (Солонько), “*Ця людина страшенно йоржиста...*” (Солонько і Лісняк та Шалай і Худяков), “*Ця людина жорсткувата*” (Бондаренко), “*Страшенно бридка ця Людина!*” (Панченко). У цьому випадку перекладачі використали прийом підбору ситуативного відповідника авторській лексії. Ми назвали переклади англійської лексії у порядку зменшення ступеня адекватності оригіналові: чим він вищий, тим менше прозирає постать перекладача й особливості його семіосфери, і навпаки. Важливо зазначити, що для всіх українських тлумачів, безсумнівно, вищепозначена лексія використовувалася як одиниця перекладу. Це є доказом виправданості структурно-лінгвістичного підходу до перекладацького аналізу іншомовного твору.

Наступна лексія наочно маніфестує відношення семіотичної опозиції мікрознаків, яка виявляється в постійній потребі могутнього Кита в порадах маленької і беззахисної Рибки:

“What shall I do?”

‘Tell him to come out,’ said the ‘Stute Fish.

So the Whale called down his own throat to the shipwrecked Mariner, ‘Come out and behave yourself. I’ve got the hiccoughs.’”

Взірцевим є переклади авторського “*called down his own throat*” як “*тукнув у власне черево*” (Панченко, Солонько і Лісняк та Шалай і Худяков) та “*гаркнув у своє власне нутро*” (Солонько). Тут перекладачі вдалися до контекстуального розтлумачення, проте, як і в попередньому випадку, переклади Л. Солонька (1957 рік) та Л. Солонька і Ю. Лісняка (2000 рік) точніше відображають комунікативну інтенцію автора.



Порівняймо з перекладом Є. Бондаренко: *“Кит гукнув у власне черево – до Моряка з загиблого корабля:*

– Вилазь і пливи собі, куди хочеш!”

Вона руйнує стиль автора, і під час перекладу цієї лексії образно мотивований мікрознак інтерпретується перекладачкою у власний спосіб, який має мало спільного з мовою джерела, адже вона застосовує прийом смислового розвитку думки, імпліцитно існуючої в першотворі. Є. Бондаренко вдається до комплексного лексико-синтаксичного варіювання, бо при перекладі відбувається зміна синтаксичної структури, типу висловлювання речення (розповідне речення оригіналу замінюється окличним), що тягне за собою зміну регістру всієї лексії. Такий спосіб перекладу маніфестує особливості перекладацької семіосфери і свідчить про те, що переклад здійснюється на рівні тексту, а не лексій, які акумулюють авторські образно-оціночні характеристики мікрознаків.

“You had better take him home,' said the 'Stute Fish to the Whale. 'I ought to have warned you that he is a man of infinite-resource-and-sagacity”, – читаємо в оригіналі. На нашу думку, система мікрознаків, закріплених у лексичних одиницях мови, є місцем зосередження, свого роду “нішею”, що акумулює в собі світобачення митця: образні основи, так чи інакше пов’язані з його духовним, соціальним і матеріальним типом культури, хоча цей зв’язок не завжди лежить на поверхні. Перекладач повинен відчутти його та адекватно відтворити в перекладі. Точними з нашого погляду, як і в більшості попередніх випадків, які ми розглядали, є перекладацькі рішення, що пропонуються Л. Солоньком (1957 рік): *“– Одвези ти його краще додому, – порадила хитра Рибка Китові. – Адже я тебе застерігала, що цей Моряк – людина страшенно розсудлива і кмітлива”*. Не дисонує з першотвором переклад Л. Солонька і Ю. Лісняка (2000 рік) та С. Шалая і Ю. Худякова: *“– Краще відвези його додому, – порадила Китові Хитрунка Рибка. – Я ж*



застерігала тебе, що це навдивовижу мудрий і винахідливий чоловік”. У цій лексії простежується конотація, що свідчить про залученість у певний тип дискурсу, тому можна говорити про майстерність її відтворення українською мовою.

Аналізуючи український текст Є. Бондаренко, доходимо висновку, що перекладачка часто зловживає власними поясненнями. Наприклад, у діалозі з Рибкою Кит додає: “*Ти маєш рацію*” там, де у Р. Кіплінга нічого подібного немає. Схожий за способом тлумачення переклад іншої лексії, де Кит звертається до Моряка так: “*Гей ти, там!*” Або “*Нічого робити*”, – каже Рибка Китові, а в оригінальному тексті знаходимо тільки: “*You had better take him home*”.

У перекладі іншої частини цієї лексії перекладачка казки замінює “*have warned you*” на емоційно безбарвне “*говорила тобі*”, тоді як словниковий відповідник “попереджала” був би значно доречнішим у цьому контексті. Отже, на рівні змісту ми знаходимо тут істотні зміни – зрушення в конкретності і точності висловлення.

Інша знакотвірна лексія “*behave yourself*” перекладається як “*поводься пристойно*” (Солонько; Солонько і Лісняк; Шалай і Худяков) або “*дивись – поведь себе як слід*” (Бондаренко). Для перевірки правильності декодування доречно звернутися до авторитетних довідкових джерел. Справді, як зазначається у посібнику В. Коломійця “Типові помилки при вивченні англійської мови”: “дієслово “*behave*” використовується у смислі “поводити себе належним чином, демонструвати гарні манери”. У цьому випадку після нього може вживатися присвійний займенник” (переклад наш. – Н. М.) [97, с. 13]. Ми погоджуємося, що для цих словосполучень такий переклад є правильним, тобто є найкращим, виправданим для цього контексту рішенням. А ось у В. Панченка перекладу цієї лексії взагалі немає. Такий факт красномовно свідчить про неповне осягнення мікрознака



“*Stute Fish*”, тому й не всі аспекти авторської інтенції знайшли своє відображення в українському тексті казки цього перекладача.

Ми проаналізували ще одну частину лексії із першотвора для підтвердження опозиційних взаємовідношень зоосеміотичних мікрознаків. Рибка радить Китові відвезти Моряка додому, нагадуючи, що ще до початку цієї історії попереджала про те, що не так-то й легко буде впоратися з ним. Увагу перекладача, а отже й дослідника, одразу привертає складний іменник, який є прикладом авторського неологізму – “*a man of infinite-resource-and-sagacity*”. Цей епітет є прикладом голофразису, під яким розуміють “семантично монолітне словосполучення або речення, графічно, синтаксично та інтонаційно уподібнене до слова” [66, с. 37]. Розгляньмо тлумачення кожного з цих слів у “*Longman Dictionary of Contemporary English*”, аби правильно витлумачити авторську мовну інтенцію. Так, слово “infinite” має таке значення: “1) very great in amount or degree” [276, с. 832]. Дослідимо “resource”, яке має п’ять словникових відповідників, але найкращим в контекстуальному оточенні є останнє: “practical ability” [276, с. 1401]. Щодо “sagacity”, то воно означає: “good judgement and understanding = wisdom” [276, с. 1450]. Отже, із комбінації значень цих слів випливає, що людина для Р. Кіплінга – це поєднання мудрості, мужності та практичних умінь. Таке світосприйняття письменника сформувалося під впливом життєвих обставин і, звичайно, знаходить своє відображення на мовностилістичному рівні тексту макрознака. На думку О. Дубенко, “єдиних рекомендацій щодо перекладу фразових епітетів не існує” [66, с. 38], і в художній перекладній літературі пропонується декілька способів перекладу таких стилістичних засобів семасіології. У нашому випадку було застосовано епітетичний варіант перекладу, як-от у Є. Бондаренко (“ця людина на диво



винахідлива і кмітлива”), у Л. Солонька “цей Моряк – людина страшенно розсудлива і кмітлива” та в перекладі Л. Солонька і Ю. Лісняка та С. Шалая і Ю. Худякова (“це навдивовижу мудрий і винахідливий чоловік”). В. Панченко, вважаємо, пропонує вдале рішення, вживаючи поширений прислівник “вельми”: “вельми обачна та розумна людина”, такий переклад гармонійно вписується у стилістичний контекст.

Виходячи із завдань, які було сформульовано на початку дослідження, слід зауважити щодо перекладу Є. Бондаренко: в центрі її уваги опинився, перш за все, сюжет казки. У перекладах перекладацький дискурс домінує над авторським, тому кіплінгівська мова казки не зберігається, а просто замінюється не завжди адекватними першотворові лексичними відповідниками. На наш погляд, це той самий приклад, коли ми читаємо скоріше цікаву варіацію на знайомий сюжет, аніж знайомимося із безсмертною літературною спадщиною лауреата Нобелівської премії Р. Кіплінга. Перекладацька позиція Є. Бондаренко повністю укладається в поняття про угруповання, запропоновані О. Чередниченком. За словами науковця, існує дві тенденції в українському художньому перекладі. Представники першої намагаються суворо дотримуватися першотвору. Є. Бондаренко, без сумніву, належить до прихильників другої, адже вони “обстоюють право на свободу вибору перекладацьких відповідників, використання глибинних шарів народної мови. Звідси більша розкутість в інтерпретації оригіналу, подекуди вільне походження з його стилістичною формою, цікаві, але часом не виправдані новації” [222, с. 152]. Щодо перекладів Л. Солонька, Л. Солонька і Ю. Лісняка та С. Шалая і Ю. Худякова, а також В. Панченка, слід зазначити, що здебільшого ці тлумачі розглядають лексію як одиницю перекладу. Запропоновані ними перекладацькі рішення



свідчать про несхожість ідіостилів, що, в свою чергу, відображає особливості семіосфер перекладачів.

Мабуть, кожен знайомий із казкою Р. Кіплінга “The Cat that Walked by Himself”. Образ кішки, “яка гуляла, як сама собі знала” привертав до себе увагу перекладачів різних часів. Відомо, що у різних мовах є свій “інвентар” експресивних метафор, що характеризують людину через алузію до тварин. “У казковому циклі Р. Кіплінга, який ми досліджуємо, ці персонажі номінативно виконують інші функції, отже, створюють суто авторську систему зоосеміотичних мікрознаків. У цій казці висловлена казкова версія початкових етапів взаємовідносин тварин із людиною” (переклад наш. – *Н. М.*) [29, с. 70].

Історико-літературознавчий аналіз тексту макрозака, вкрай важливий для перекладача, підказує ключові вузли казкового каркаса, демонструючи, що “в цій казці загальний всеохопний закон представлений з винятками: в цілому цивілізація, культура перемагає, але у світі залишається місце дикості та дисгармонії” (переклад наш. – *Н. М.*) [220, с. 125].

У цьому макрозакаві триває дослідження категорії закону. Головна опозиція казки: дикість – цивілізація. У тексті вона маркована і семантично – через лексеми, які належать до протилежно заряджених семантичних лексем, і граматично – через прислівники, сполучники, підрядні речення. До поля “дикість” належить саме слово “дикий” та спільнокореневі з ним слова, які вживаються в тексті казки 99 разів. У перших чотирьох реченнях, де з 64 значимих слів 14 позначають цей стан, дикість заявлена як вихідна ситуація. Проте вже з п’ятого речення дикому життю протиставляється життя “домашнє”, цивілізоване. Жінка, носійка всього “домашнього”: “дикому мокрому лісу” вона протиставляє “затишну суху печеру”, а “відкритому небу” – “відмінне вогнище”. На початку казки відбуваються три події, які знаменують поразку дикого світу: з нього йдуть



Пес, Кінь та Корова. Їх приручає Жінка за допомогою вогню, проте потім тричі програє в суперечці Кішці. Ці події знаменують собою перемогу дикості, проте перемога ця не абсолютна: Чоловік і Пес диктують Кішці свої умови, але вона приймає їхній закон з обмеженням, по суті, залишається дикою твариною: *“But the Cat keeps his side of the bargain too. He will kill mice and he will be kind to Babies when he is in the house, just as long as they do not pull his tail too hard. But when he has done that, and between times, and when the moon gets up and night comes, he is the Cat that walks by himself and all places are alike to him”*. (переклад наш. – Н. М.) [220, с. 125].

Проаналізуємо, як вдалося українським перекладачам передати особливості авторської семіосфери, відображені на рівні тексту у вигляді бінарних опозицій.

Так, переклад Ю. Сірого, виконаний у 1909 році, обтяжений архаїчною з погляду сьогодення лексикою, що природно для часу його створення. Він синтаксично об'єднує два наведені вище речення оригіналу в одне, проте доцільність такої граматичної трансформації викликає сумнів, адже з огляду на вік потенційного реципієнта, доцільніше було б не застосовувати складні речення: *“Але Кіт те-ж виконує те, що обіцяв. Він ловить мишву і ласкавий до дітей, коли вони його не сіпають за хвоста. Але виповнивши свої обов'язки, вільним часом, і особливо тоді як світить місяць Кіт іде у Сирий Дикий Ліс, або на Мокрі Дикі Дахи, або на улюблену Лучку і гуляє сам собі, де йому подобається”*. Отже, з погляду вираження семантично-стилістичної інтенції першотвору переклад такої лексії виглядає некоректним. Проте він свідчить про особливості інтерпретаційної системи перекладача, доповнюючи семіолінгвістичну картину його світу.

Під час перекладу лексії, яка характеризує головного актанта казки *“the Cat”*, Є. Бондаренко знову, як ми вже помічали і в інших казках, вдається до вільного тлумачення



авторського семіотичного мікрознака. Вона декодує цю лексію у такий спосіб: *“Після чого мчать у дикі хащі або видираються на дикі, обплетені ліанами тропічні дерева або мокрі дахи, вимахуючи при цьому своїми дикими хвостами і гуляючи абсолютно як самі собі знають”*. Як бачимо, застосовуючи прийом модуляції, авторка набагато детальніше описує казковий контекст, ніж це робить Р. Кіплінг. Зрозуміло, що вона при цьому виходить із побажань поліпшити й пожвавити сприйняття оповіді, проте тим самим руйнує авторський стиль, що неприпустимо з позицій сучасного перекладознавства.

У перекладі О. Кривинюк авторська лексія взагалі випущена: *“Виконавши ж свої обов’язки, Кіт ходить, де хоче, і йому всюди однаково”*. У фокусі своєї уваги перекладачка мала лише змістовну частину цього висловлювання, спростивши граматичну структуру речення в перекладі. О. Кривинюк вдається швидше до інформативної передачі смислу, ніж правильного перекладу художнього твору з усіма складними аспектами прояву авторської семіосфери. Не викликає сумніву, що Р. Кіплінг вживає саме такі мовні вислови з певною інтенцією та емотивною модальністю, які, на жаль, не завжди адекватно відображаються в перекладах. Таким чином на текстовому рівні виявляється конфлікт взаємодії перекладу і першотвору.

Розгляньмо докладніше одну з промовистих лексій із тексту першотвору: *“But the Cat keeps his side of the bargain too”*. В єдиному стилістичному реєстрі вона може бути передана по-різному і все ж таки із дотриманням певних вимог до адекватного перекладу. У текстах українських перекладачів читаємо такі варіанти, які маніфестують семіолінгвістичні особливості перекладацького ідіостилу: *“Але й Кіт додержує умови”* (Кривинюк), *“Але й Кіт пам’ятає свої обіцянки”* (Панченко), *“Але Кіт теж виконує свою обіцянку”* (Сірий, 1925), *“Але кішка також виконує*



свою обіцянку” (Солонько) або “Але кішка теж виконує свою обіцянку” (Солонько і Лісняк та Шалай і Худяков). На наш погляд, за змістовним компонентом усі наведені українські відповідники цілком симетрично передають особливості авторського казкового дискурсу. Характерно, що з п’яти перекладів у трьох застосовується фразеологізм “виконувати обіцянки”. Само ж слово “обіцянка” вжито чотири рази. Цей факт переконує нас в об’єктивній правильності обраних лексичних засобів, бо вони повторюються для позначення тієї самої лексії від перекладу до перекладу. Зазначмо тільки, що переклад О. Кривинюк, як і було запропоновано вище, треба розглядати швидше як засіб розширення літературної компетенції українського читача.

Наступна частина лексії, яка привернула нашу увагу, є “*just as long as they do not pull his tail too hard*”. Наявність прислівника “too” перед прикметником означає підсилення значення останнього, яке може бути перекладеним у цьому лексичному оточенні, як: “коли діти не дуже боляче смикають її за хвіст” (Солонько; Солонько і Лісняк ; Шалай і Худяков), “коли вони не смикають боляче його за хвоста” (Панченко) або “й доки його не дуже смикають за хвіст” (Кривинюк). Ю. Сірий, на жаль, не звернув уваги на зазначену особливість і, відповідно, не відтворив це в перекладі: “коли вони його не смикають за хвіст”. Але решта частина тексту звучить точно й гармонійно, хоча й була створена на початку ХХ століття під час панування буквального та вільного методів у перекладі.

Кішка є уособленням незалежності й самостійності, що прозирає крізь її тип мислення і поведінку. Сигніфікативну властивість мікрознака підтверджує така лексія: “*But the wildest of all the wild animals was the Cat. He walked by himself and all places were alike to him*”. Л. Солонько, Л. Солонько і Ю. Лісняк та С. Шалай і Ю. Худяков, чії переклади майже повністю збігаються, вірно передають



інтенцію автора: *“Та найдикішою серед усіх диких тварин була Кішка. Вона гуляла, як сама собі знала, й усі місця були однакові для неї”*. Схожий приклад правильного перекладу, виконаного у 1925 році, знаходимо у Ю. Сірого: *“Та найдикішим з усіх диких звірів був Кіт. Він ходив сам собі, і всі місця були однакові для його”*. В. Панченко застосовує експлікацію змісту, знаходячи при перекладі форму, що чіткіше окреслює обставини казкового дискурсу: *“Та й найдикішим з усіх диких звірів був Кіт. Він гуляв, де сам собі знав, і де йому заманеться”*. У перекладі, виконаному в 1909 році, Ю. Сірий витлумачує кіплінгівську лексію у такий спосіб: *“Але між ними найдичішим був Кіт. Він гуляв сам собі де йому хотілося”*. Він зберігає синтаксичну побудову оригінальної лексії – в його тексті вона також складається з двох речень. Але перекладач змінює направленість відносин між ознаками, застосовуючи конверсивне перефразування, що, в свою чергу, перешкоджає вірному відтворенню кіплінгівської семіосфери. Невдале перекладацьке рішення пропонує й О. Кривинюк: *“Але найдичішими усього дикого створіння був кіт. Він бродив сам собі і йому було однаково, де не бродити”*. До того ж синтаксична конструкція останнього речення звучить неоковирно внаслідок невиправдано вжитої заперечної частки “не” перед дієсловом.

При перекладі макрозаказ Є. Бондаренко обрала такий варіант декодування наведеної лексії: *“Але найдикішим з усіх диких звірів був дикий Кіт – він блукав де хотів і йому було абсолютно все одно, де гуляти”*. Застосовуючи прийом смислового розвитку, авторка у межах власної семіосфери емоційно розвила події казкового дискурсу, підсиливши те, що було виражене Р. Кіплінгом імпліцитно. Такий перекладацький прийом вона вживає не вперше, хоча його доречність викликає сумнів.

Опозиційна напруженість між мікрознаками сприяє розвитку сюжету. Так, Кішку запрошували піти до Людини



всі звірі, але вона щоразу відмовлялася, бо мала протилежну думку, відмінну від інших. Останнє й рухає оповідь далі. Тому наступна лексія, в якій міститься змістовно-концептуальна інформація значення мікрознака незалежності, звучить досить імперативно:

"Cat, come with me."

"Nenni!" said the Cat. 'I am the Cat who walks by himself, and all places are alike to me. I will not come.'"

Так висловлюється Кішка декілька разів, у зв'язку з чим можна зауважити, що "часом оповідання, яке ведеться в простій розмовній манері, набуває рис урочисто-піднесеної тональності. Це досягається за допомогою синонімічних повторів і паралельних конструкцій" [32, с. 75]. Прийом синонімічних повторів граматичних конструкцій першотвору, завдяки якому досягається комічність сюжетної ситуації, помітили всі перекладачі, але відтворили його по-різному.

Почнімо аналізувати переклади вищенаведеної лексії з тексту Ю. Сірого. Він виражає комунікативну інтенцію автора неповністю, бо частину лексії (*and all places are alike to me*) тлумач не відтворює зовсім, тим самим порушуючи авторське семантико-стилістичне наповнення твору:

"Кіт піде зі мною!"

– О, ні-і! – відповів Кіт, – я Кіт, що гуляє де йому сподобається. Не піду я з тобою".

Перекладаючи лексію, важливу з погляду вираження значення мікрознака, Є. Бондаренко вільно тлумачить першотвір, забуваючи про те, що перекладає не просто з англійської мови, а мову кіплінгівську:

"Коте, ти зі мною?"

– Ще не ставало! – дико пирхнув Кіт. – Ти забув? Я Кіт, що гуляє, як сам собі знає".

Останнє речення, як бачимо, випущено взагалі. Це свідчить про певну ієрархію значень, вибудовану



перекладачкою: змістовна частина тексту та власне тлумачення знаходяться на першому місці.

Розберімо елементи лексії. Візьмімо: *“Cat, come with me”*. У цьому реченні рід тварини тлумачиться по-різному. Наприклад, Ю. Сірій: *“Коте, ходімо зі мною”*. В. Панченко: *“Коте, ходімо зі мною!”* До цієї групи відносимо і переклад О. Кривинюк: *“Коте, йди зо мною!”* У перекладах Л. Солонька, Л. Солонька і Ю. Лісняка та С. Шалая і Ю. Худякова змінюється гендерна належність тварини: *“Кішко, ходімо зі мною”*. Ми вже вдруге стикаємося з проблемою вибору роду при відтворенні гендерної характеристики мікрознака цільовою мовою. У цьому випадку завдяки лексико-граматичній трансформації мікронак набуває іншого, небажаного відтінку, і щоб уникнути неприродного для англійськомовної спільноти значення, яке не відтворює авторського задуму, перекладачі й змінили гендерну належність істоти. Хоча й ті, які залишили рід тварини без зміни, теж мають рацію. Таке зауваження можна дати з огляду на те, що при перекладі мікронаків іноді відбувається порушення денотативної еквівалентності для досягнення еквівалентного комунікативного ефекту одиниці перекладу, але пріоритетною в таких випадках є еквівалентність контекстуальна. Для українського читача слово “кішка” – природніше і звичніше, ніж слово “кіт”. Відповідно слово, що позначає тварину жіночої статі, трапляється в українських фольклорних і художніх казках частіше, ніж слово чоловічого роду. А чинник частотності вживання в мові перекладу є одним з найважливіших для досягнення природності звучання. До того ж для контекстів, у яких вживаються, наприклад, слова “the Tortoise”, “the Wild Cat”, рід цих істот виявляється нерелевантним, тому перекладачі і цих прикладах використовують слова протилежного роду. А переклад українською мовою назв тварин, як, наприклад, “Whale”, “Camel”, “Leopard” або “Rhinoceros”, не викликає



жодних труднощів, якщо в англійському тексті на них указує займенник “he”, оскільки українські слова “кит”, “верблюду” і “носоріг” – це слова чоловічого роду.

Незбіг принципів категоризації підтверджує типологічну відмінність між двома мовами. Літературний твір тісно пов'язаний з мовною системою, в якій він створюється. Під час перекладу повинно йтися не тільки про перенесення літературного твору з однієї мовної системи в іншу, але й з однієї ментальної сфери в іншу. Тому, перекладаючи мікрознаки, треба враховувати і денотативний, і функціонально-динамічний аспекти, які разом мають брати участь у створенні еквівалентного за змістом і рівного за цінністю літературного твору мовою перекладу. Ось чому питання перекладу гендерних особливостей казкових героїв викликає суперечності в сучасному перекладознавстві. Але важливо зауважити, що наведені дискусії свідчать про те, що “перекладацька діяльність представляє собою знакову операцію. Про результати перекодування системи знаків із однієї культури в іншу свідчить система семантичних відносин або опозицій, яка переходить із одного коду в інший, а не реалії як такі. Тому відношення між “своїм” та “чужим”, або взаємовідносини двох культур, при перекладі слід виражати на рівні конотації, а не денотації” (переклад наш. – Н. М.) [162, с. 138].

Як бачимо, вибір перекладацького рішення, чи залишати рід, а отже, й гендерну віднесеність мікрознака, чи замінювати його, є досить спірним; має виважену аргументацію “за” і “проти”. Ця тема цікава для перекладу, проте не є безпосереднім предметом нашого дослідження.

Повертаючись до тексту макрознака та його знакотвірних лексій, слід згадати і таку – яскраву, з якої прозирає незалежність й самостійність мікрознака: *“Cat said, ‘I am not a friend, and I am not a servant. I am the Cat who walks by himself...’* Ю. Сірий: *“– Я не товариш і не*



робітник. Я Кіт, що гуляє сам собі, де йому подобається.” Тут знов відчувається антонімічна напруженість у межах лексії, але з іншої теми: зв’язаність моральними чи функціональними обов’язками (Собаки, Коня чи Корови) – незалежність (Кішки). Як ми зазначали, Р. Кіплінг навмисно повторює тезу про самостійність і незалежність тварини багато разів протягом казкової оповіді, що створює налаштування читача на сприйняття подій казкового дискурсу. Таку особливість треба враховувати при перекладі.

Хоча переклади Л. Солонька, Л. Солонька і Ю. Лісняка та С. Шалая і Ю. Худякова здебільшого дуже вдалі, в цьому прикладі їм не вдалося уникнути помилкового перекладацького рішення: вони декодують англійське “servant” як “помічник”. Словник “Longman Dictionary of Contemporary English” не дає такого значення [276, с. 1497]. До того стилістична маркованість обраного еквівалента суттєво відрізняється від авторської: на думку Кішки, і Собака, і Кінь, і Корова пішли прислужувати Людині, втративши свою незалежність і власну свободу, а ступінь залученості помічника у діяльність, мало пов’язану з власними інтересами, значно менший.

Адекватним у цьому аспекті можна назвати переклад Є. Бондаренко *“Я не друг і не слуга. Я Кіт, що гуляє як сам собі знає...”* – помічається паралелізм лексичного складу та синтаксичної структури стосовно оригіналу. Беручи до уваги вік реципієнта, на сприйняття якого розрахований твір, ритміко-мелодійний малюнок лексії заслуговує виключно позитивної оцінки.

О. Кривинюк у своєму перекладі застосувала декілька прийомів: конкретизацію при декодуванні “said”, використала вказівний займенник “такий” для позначення функції означеного артикля та вдалася до власного тлумачення кінцівки лексії: *“Кіт промовив: – Я не друг і не слуга. Я такий собі кіт, що хожу, де хочу...”* Оцінюючи цей



переклад, слід сказати, що в цілому мікрознак відтворюється адекватно, але при цьому помітний відбиток особистого ідіостилю перекладачки.

В. Панченко поміняв порядок слів “друг” і “слуга” і в такий спосіб ще раз підкреслив категоричність відмови Кішки підкорятися і втрачати свою незалежність: *“А я не слуга й не друг. Я той Кіт, що гуляє, де сам собі знає...”* Вважаємо, що таке перекладацьке рішення не позбавлено певного смислу.

Є ще один варіант тлумачення цього речення: Ю. Сірий, випустивши свій переклад у 1925 році, наводить таке: *“Я не приятель і не робітник”*. Такий еквівалент, на нашу думку, певною мірою також передає задум автора, але лексичні відповідники, обрані перекладачем, з погляду сьогодення підібрані стилістично неправильно. Слово “приятель” входить до синонімічного ряду слова “друг”, проте, на наш погляд, його не можна назвати найкращим відповідником англійському “friend”; а щодо другого – це контекстуальна лексична заміна, яка експлікує особливості перекладацького ідіостилю.

Макрознак “The Beginning of the Armadilloes” привертав до себе увагу перекладачів різних поколінь. Цікаво, що Ю. Сірий випустив переклади тієї самої казки у трьох редагуваннях, які суттєво відрізняються один від одного, хоча і відбивають загальні закономірності: 1909, 1925 та 1952 роках. Трохи згодом за першим текстом Ю. Сірого свій переклад видав В. Ткачевич. Щодо сучасних нам перекладачів, то тут можна пригадати В. Панченка, Є. Бондаренко, Л. Солонька (1957 рік), Л. Солонька і Ю. Лісняка (2000 рік) та С. Шалая і Ю. Худякова (2001 рік). У тексті підтримується напружене протиставлення мікрознаків: Ягуар – Черепаха та Їжак. Дискурсивна кульмінація сюжету виражена опозицією: безпорадність – дотепність, що акумулює низку суб’єктивних, індивідуально-образних конотацій автора, зрозуміти які



можна тільки з контексту твору. В казці “The Beginning of the Armadilloes” розгортається цікава й весела для читача бесіда між молодим недосвідченим Ягуаром та дотепними Їжаком і Черепахою.

Розгляньмо лексії першотвору, на основі яких можна зробити припущення щодо пропозиціональної функції мікрознака “Ягуар”.

Авторська лексія *“because, to save my spots, I can't tell”* у Ю. Сірого (1909) має таке перекладацьке позначуване: *“сам я не можу вгадати бо загублю свої плями”*. Впадають в око очевидні семантичні розбіжності між перекладом і першотвором, які спричинилися некоректними лексико-граматичними трансформаціями. Згідно з граматичними правилами англійської мови, інфінітив дієслова може перекладатися підрядним реченням мети, і це мало би звучати так: *“для того, щоб зберегти свої плями”*. Отже, як може здатися, для Ягуара є можливість загубити свої плями. Тобто внаслідок буквалістського підходу до перекладу граматичної конструкції хід мислення перекладача відхилився вбік. Переклад лексії настільки неоковирний, що мулить очі своєю штучністю. Насправді ж Ягуар, звісно, плями свої не втрачав, а скоріше клявся ними, причому саме плямами, бо вони – найважливіша ознака його фенотипної ідентичності. Переклади Л. Солонька (1957 рік), Л. Солонька і Ю. Лісняка (2000 рік) та С. Шалая і Ю. Худякова (2001 рік) містять вдалу конструкцію: *“Бо сам я, клянусь своїми плямами, не можу цього сказати!”* Схожим чином можна прокоментувати й переклад цієї лексії В. Панченка: *“Плямами своїми присягаюся, що не знаю”*. Не викликає сумніву, що результати будь-якої діяльності багато в чому визначаються її метою. Останні дві українські лексії переконують нас у тому, що першочерговим завданням тлумачів було відобразити конотований авторський зміст казки, враховуючи прагматичний аспект перекладу. Щодо тексту



Ю. Сірого, зробленого 1909 року, то зауважмо, що він містить численні недоліки, але компенсуючим фактором служить функція його перекладів – насамперед просвітницька. Його текст на той час був з'єднувальним ланцюжком між українською літературою та одним із кращих зразків світової.

До недбалостей, якими рясніє переклад Ю. Сірого, можна зарахувати й, наприклад, однакове запитання, вжите двічі у тексті першотвору: *“Are you sure of what your Mummy told you?”* Автор українського тексту по-різному тлумачить англійські лексії. Один раз (слова Черепахи): *“Чи так же ти зрозумів те, чому навчала тебе твоя мати?”*, а інший (висловлення Їжака): *“Чи гаразд же ти зрозумів те, чому тебе навчала твоя Матуся?”* Те саме питання звучить у автора не випадково, воно виконує певну стилістичну функцію, підсилюючи напруженість, невпевненість, яку відчуває Ягуар, з одного боку, і загальну кумедність ситуації, з іншого. Перекладач, на жаль, не відтворив такі особливості авторського світосприйняття, збіднивши при цьому художність твору. До того ж переклад, який ми аналізуємо, обтяжений неприродними, з погляду сучасного мовлення, архаїчними зворотами: *“Чи гаразд же ти зрозумів”* або *“скажіть ще раз, повагом”* тощо, які ускладнюють його сприйняття.

Інший український перекладач, В. Ткачкевич, перекладає цю лексію у спосіб, далекий від адекватного: *“А знаєш ти напевни, що саме мама тобі казала?”* або *“Чи допевни ти знаєш, що тобі твоя мама наказувала?”*. При цьому тлумач також допускає перекладацьку помилку, змінюючи лексику питання там, де вона мала би залишитися незмінною, як і в автора. Крім того, В. Ткачкевич, схоже, переплутав англійську конструкцію *“to be sure”* з *“for sure”*. Очевидна також обтяженість українського тексту застарілою лексикою, що сповільнює, а іноді й унеможливорює розуміння тексту сучасним малям:



“черепаху подиблеш”, “маєш її облупити”, “маєш єї рискалем з води дбути”, “цятками-пігами”, “меніб його у воду вергти”, “йому трохи побаламутило ся”. Проте, звичайно, це не можна вважати недоліком.

Переклад Л. Солонька (1957 рік), Л. Солонька і Ю. Лісняка (2000 рік) та С. Шалая і Ю. Худякова (2001 рік) звучить так: “– А ти певен, що саме так навчала тебе мама (матуся)?” Показово, що перекладачі зберігають кіплінгівський стиль, відтворюючи цю репліку двічі незмінною.

Елементи авторського тексту з експресивно-емоційним та прагматичним навантаженням були адекватно відтворені й В. Панченком: “– А чи певен ти, що так казала матуся?” Те саме питання із несуттєвими змінами звучить і з вуст Черепахи: “– Авжеж, чи певен ти, що тобі казала матуся?” Отже, інтерпретація відбувається на рівні лексії як мінімальної одиниці перекладу з урахуванням її стилістичної функції, тобто такий переклад максимально відповідає вимогам цієї комунікативної ситуації.

Про безпорадність і розгубленість молодого Ягуара можна судити з репліки: “*Now which of you is Hedgehog and which is Tortoise? Because, to save my spots, I can't tell*”. Лексія містить опозиційну пару: Їжак – Черепаха. Саме ця напруженість забезпечує подальший розвиток сюжету макрознака, бо викликає потребу молодого Ягуара в ідентифікації тварин. Безперечно, кожен із зоосеміотичних мікрознаків навантажений конотацією – ланкою, яка сполучає знаки мови і концепти культури, а для дослідника водночас є інструментом вивчення їхньої взаємодії. Звернімося до перекладу В. Ткачкевича для того, щоб подивитися, як передається зазначений вище зв'язок на рівні тексту: “*Хто ж з вас їж, – хто черепаха? Бо кленусь я своїми цятками-пігами! не вмію я того сказати*”. Англійське модальне дієслово “can”, як відомо, не виражає дії або стану, а передає лише фізичну або розумову здатність, уміння або



можливість виконати цю дію [261, с. 60-62]. У цьому контексті, гадаємо, “не можу сказати” або навіть “не знаю” – природні варіанти перекладу. Отже, В. Ткачевич інтерпретував цю лексію у спосіб, асиметричний до авторського мовносеміотичного вираження. Важливо зазначити, що антонімічну направленість значень знаків-зоосемізмів В. Ткачевич намагався передати, користуючись тими підходами до перекладу, які панували на початку ХХ століття. Тому його текст часто “муляє око” сучасного читача штучністю і застарілістю лексики. Наприклад, декодуючи кіплінгівське *“I don’t think it was at all like that,” said Painted Jaguar*, В. Ткачевич вживає застарілі з погляду сьогодення лексичні відповідники в перекладі, як-от *“видить ся”* замість прямого *“думаю”*, *“се”* замість щонайменше *“це”*: *“Мені видить ся, що се зовсім не так було,” казав пігятий ягуар*. Впадає в око буквальний переклад речення, що передає комунікативно нерелевантні риси оригіналу. Вище ми зупинялися на невинновданому застосуванні граматичних трансформацій – вживання недоконаного виду дієслова замість доконаного, якими рясніє і цей його текст казки: *“казав”* замість *“сказав”*, *“питала”*, де мало би бути *“спитала”* тощо. Звідси логічно випливає висновок про відмінність семіосфери автора твору і перекладача, а тому й лексичних засобів і граматичних конструкцій, які обираються для вираження, по суті, тієї самої думки.

Наступна лексія, що містить бінарні опозиції мікрознаків, генерує розвиток сюжету: *“My mother said that when I meet a Hedgehog I am to drop him into the water and then he will uncoil, and when I meet a Tortoise I am to scoop him out of his shell with my paw”*. В. Ткачевич невмотивовано застосовує умовний спосіб дієслова в тих реченнях, де в автора знаходимо дійсний, але за такої граматичної трансформації еквівалентність не досягається. Перекладач тлумачить так, що спотворюється весь смисл



висловлювання: *“як найду їжа, то меніб його у воду вергти, то він зараз розвернеть ся, – а то як подиблю черепаху, то мені би єї лабою із черепа вигортати”*. Безумовно, вибір граматичної конструкції зумовлений інтерпретативною позицією перекладача, проте за текстом перекладу не видно самого Р. Кіплінга, а, отже, зводиться нанівець і завдання перекладача в його сучасному розумінні. Однак такий спосіб тлумачення першотвору не заважає перекладачеві досягати своєї мети в ознайомленні українського читача зі світовими шедеврами літератури.

Адекватно відтворили у своїх текстах кіплінгівський стиль такі перекладачі, як: Л. Солонько (1957 рік), Л. Солонько і Ю. Лісняк (2000 рік) та С. Шалай і Ю. Худяков (2001 рік), частково В. Панченко та Ю. Сірий (переклад 1925 та 1952 років). Вони не припустилися помилок у тих лексіях, які були відтворені неточно, виходячи з нашої теоретичної системи координат у перекладах інших українських авторів. Так, у Л. Солонька і Ю. Лісняка та С. Шалай і Ю. Худякова читаємо: *“Мама сказала мені, що коли я знайду Їжака, то мушу кинути його у воду – і він розгорнеться, а коли я зустріну Черепаху, то мушу вдарити її лапою і тоді вишкрібати з панцира”*. Переклад Л. Солонька, здійснений у 1957 році, виглядає так: *“Мабуть, вона сказала, що коли тобі доведеться кидати у воду Їжака, то треба спершу підгилити його своєю лапою, а коли трапиться на дорозі Черепаху, то треба шкрібати її панцир, поки вона розгорнеться”*. З деякими розбіжностями від попереднього текст В. Панченка передає первинну естетику першотвору: *“Матуся казала, що коли побачу Їжака, то треба кинути його в воду, щоб він розгорнувся; а як зустріну Черепаху, треба видряпати її лапою з панцира”*. Наведімо переклад цієї лексії у Ю. Сірого: *“Моя мати навчала мене, що коли я зустріну Їжака, то щоб вкинув його у воду, тоді він розгорнеться; а коли зустріну Черепаху, то щоб вишкріб її лапою з-під її панциря”*.



Зауважимо, що перекладацькі помилки і неточності у всіх авторів різні, а адекватні переклади дуже схожі між собою, майже однакові. Це свідчить про те, що висока якість перекладу досягається, коли особисті семіосфери перекладача не затуляють, власне, картини світу автора казкового дискурсу. Це також є яскравим підтвердженням об'єктивності відтворювання першотвору засобами цільової мови, бо “ознакою суб'єктивності є привнесення в український текст різних тропеїчних засобів” [112, с. 3].

Над перекладом цієї казки працював і наш сучасник В. Панченко. Більшою частиною його текст відповідає вимогам до адекватного перекладу казкового дискурсу англійського письменника, проте, на жаль, йому не вдалося уникнути деяких огріхів. Так, наприклад, в українському тексті цього автора помічаємо власний коментар до кіплінгівського *“Now attend to me, said Painted Jaguar, 'because this is very important.”* Перекладач тлумачить лексію у такий спосіб: *“– Оце загадка з загадок! – мовив Мальований Ягуар”*. Навіть нефахівцеві впадають в око суттєві смислові розбіжності між першотвором та його перекладом унаслідок недоречно застосованого тут прийому смислового розвитку. Цей спосіб інтерпретації можна пояснити тим, що у сприйнятті образів значну роль відіграють індивідуальні відчуття, здатні породжувати цілий спектр суб'єктивних модальностей. Саме суперечливість і незв'язність образу іноді можуть створювати цілу сітку нових суб'єктивно спрямованих конотацій, які значною мірою формують індивідуальність стилю перекладача.

У В. Ткачевича переклад цієї лексії містить застарілу лексику, але пропозиціональна функція висловлювання відтворюється адекватно: *“Але смотриж”, – сказав піганий ягуар, – “бо се дуже вже важне!”* Наскільки різний Р. Кіплінг в перекладах тієї самої лексії! Наразі ми стикаємося ще з одним прикладом несхожості



інтерпретаційних систем тлумачів. А. Попович наголошує на важливості текстового рівня перекладу, бо саме на цьому рівні “реалізується не прямолінійна, а функціонально обґрунтована заміна тексту однієї літератури на текст іншої літератури зі збереженням основного (інваріантного) значення” (переклад наш. – Н. М.) [162, с. 51]. “Порівняння двох текстів, – продовжує науковець, – відбувається за правилами перекодування знакових структур, носіями яких є ці тексти. Вибір правил перекодування перекладачем – реалізатором цієї заміни і є ідіолектом, “граматикою” перекладача” (переклад наш. – Н. М.) [162, с. 51].

Звернімо увагу на переклад Є. Бондаренко, через який прозирає своєрідна “граматика перекладача”. Ми спробували виокремити такі яскраві приклади, які відображають особливості перекладацької семіосфери:

– *“because this is very important”* декодується *“як тому що це для вас дуже важливо”*, хоча авторський твір тільки імпліцитно містить таку думку.

– Модальне дієслово *“to be”* означає попередню контекстуально виражену домовленість і зрозумілість необхідності дії, тому замість слів *“повинен”, “мушу”*, які знаходимо в перекладі, коректнішим у цьому контексті було б вжити конструкцію *“маю щось зробити”*.

– *“I don’t think it was at all like that”* при декодуванні спрощується до *“Щось тут не так”*. Застосований тут прийом генералізації не наближує до правильного розуміння авторського мікрознака. Така фраза – швидше відображення ходу думки, аніж зауваження необізнаного Ягуара, зробленого вголос. І знову таки виявляється спрощення на рівні змісту і стилю, що є однією з характерних рис неадекватного перекладу.

– У першотворі Їжак два рази поспіль питає Ягуара: *“Are you sure of what your Mummy told you? Are you quite sure?”* Вище ми вже аналізували переклад такої лексії, ціль вживання якої – підсилити і без того наявні сумніви новака



в мисливстві і збити його з пантелику, тому ми не будемо додатково на ньому спинятися.

– При перекладі лексії *“Perhaps she said that when you uncoil a Tortoise you must shell him out the water with a scoop, and when you paw a Hedgehog you must drop him on the shell”*. Є. Бондаренко значно спрощує зміст першотвору, бо тільки частково відтворює авторську лексію, втрачаючи в перекладі деякі смислові деталі; також відбувається редукція на синтаксичному рівні, оскільки авторка не зберігає ритміко-мелодійного малюнку речення: *“Може, вона сказала, що ти повинен кинути у воду черепаху й видряпати з панциря їжака?”*

– При перекладі наступної авторської репліки *“Are you sure of what your Mummy told you?” said Slow-and-Solid Tortoise*” Є. Бондаренко знову уникає відтворення подвійного запитання. Замість цього знаходимо тільки розмовно-знижене *“А то”*.

Щодо останнього прикладу, то можна сказати, що в оригінальному тексті кожного разу хтось щось пропонує, тобто змінюються суб'єкти дії кожного речення. Згідно з Ц. Тодоровим, “ці речення постають не як трансформації одне одного, а як варіації однієї і тієї самої ситуації або як паралельні приклади застосування одного й того самого правила” [206, с. 52]. Саме ця гра слів і створює унікальну кіплінгівську казкову мову. Нехтуючи перекладацькими принципами відображення авторської семіосфери, Є. Бондаренко не відтворює адекватно художності твору, зводячи його подеколи до простої передачі інформації. За І. Левим, “літературний твір представляє собою систему словесних знаків, багато з яких, крім конкретного денотативного значення, мають ще й більш загальну функцію вищого порядку, тобто входять у знакові комплекси вищого порядку. А самі ці знакові комплекси, тобто в нашому випадку окремі модифікації гри слів, є елементами відомого стилістичного замислу і таким чином,



у свою чергу, входять у комплекс вищого порядку” (переклад наш. – *Н. М.*) [121, с. 145]. Цю семіотичну особливість художнього тексту перекладачці, на жаль, не вдалося зберегти у творі.

Доходимо висновку, що автор збірки створив власну мову казки, для якої характерна тематика дихотомії, контрасту та протиставлення. Антонімічні взаємовідносини мікрознаків створюють передумови для розвитку сюжету мікрознаків і потребують правильного відображення в перекладі. Цю думку підтвердимо словами В. Радчука: “Логічно, що коли підсистема мови переходить в іншу мову незайманою, то вона – окрема мова” [167, с. 257]. Таке твердження знаходить своє відображення в перекладених текстах, в яких по-різному відтворюється ця підсистема мови завдяки натхненній праці українських тлумачів. Аналіз їхніх перекладів у синхронічному та діяхронічному розрізі показав, що прагматичні завдання для кожного перекладача є різні; виявляється незбіг у виборі одиниці перекладу, в межах якої здійснюється визначення і відтворення характерних особливостей мікрознаків, тож і самі зоосеміотичні мікрознаки у кожного з них також несхожі. Переклади Ю. Сірого (1909, 1925 і 1952 років) здебільшого виконують просвітницьку функцію. Текст О. Кривинюк, незважаючи на давній час створення, переважно не суперечить сучасним принципам відтворення іншомовного тексту. Окремо слід сказати про Є. Бондаренко, чий переклад далеко неоднозначні: часто вони показують, що лексія не розглядається нею як одиниця перекладу, тому авторські мікрознаки наділені ознаками, здебільшого більш категоричними, ніж у Р. Кіплінга. Не збігається також і реєстр мови: перекладачка вживає зазвичай знижено-розмовні лексичні відповідники, внаслідок чого відчувається більша розкутість у тлумаченні першотвору. Переклади Л. Солонька (1957 рік), Л. Солонька і Ю. Лісняка (2000 рік)



та С. Шалая і Ю. Худякова (2001 рік), окрім декількох огрехів, у більшості лексій, які зазнали аналізу, функціонально тотожні оригіналові.

2.2 Актуалізація впливу позамовних складових твору в перекладах

Не викликає сумніву, що на формування твору впливають багато чинників. Велику роль при цьому відіграють позамовні фактори, які обумовлюють особливості авторської мови. Природно, “оригінальний твір виникає шляхом відображення і суб’єктивного перетворення об’єктивної дійсності; в результаті творчого процесу утворюється ідейно-естетичний зміст, здійснений мовою матеріалу, до того ж обидва ці елементи, зрозуміло, становлять діалектичну єдність” (переклад наш. – *Н. М.*) [124, с. 50]. Для адекватного відображення комунікативної інтенції автора першотвору перекладач має дослідити перш за все ті позалінгвальні чинники, які вплинули на оригінал і зумовили його характерні особливості. Інтерпретаційний підхід, як основний засіб семіолінгвістичного аналізу художнього твору, допомагає виявити риси знакової природи твору, завдяки чому ми одержуємо можливість проведення аналізу якості українських перекладів. Для досягнення правильного декодування кіплінгівської мови важливо пам’ятати, що специфіка мікрознаків багато в чому зумовлена їхньою референційною сферою, основу якої складає імпліцитно виражений антропоцентризм як прояв стародавньої фольклорної традиції приписування тваринам певних рис людської вдачі.



Адекватне відтворення казкового мегазнака неможливо без врахування впливу позамовних чинників, які були вдало помічені Г. Хлебніковою. З цього приводу вона зазначала, що “збірка побачила світ у 1902 році. Це час усвідомлення письменником катастрофічності епохи і тому час пошуку вічних основ світу, способів впорядкування життя” (переклад наш. – *Н. М.*) [220, с. 119].

На структуру мегазнака, який аналізується в нашому дослідженні, великий вплив мали етіологічні казки, які пояснюють “виникнення будь-яких рис рельєфу або звичок тварин чи календарних циклів (переклад наш. – *Н. М.*) [141, с. 87]. Серед них – дитячі казки, весь сюжет яких “являє собою розгорнуте пояснення тих чи інших ознак тварин” (переклад наш. – *Н. М.*) [108, с. 422].

Назва історії, до аналізу якої ми приступаємо, – “How the Leopard Got His Spot”. Казка має філософський смисл і сходиться до біблійної Книги пророка Ієремії: “Чи може ефіоп поміняти свою шкіру і леопард свої плями? Так само і ви, чи зможете робити добро, коли звикли робити зло?” (XIII, 23). Припускаємо, що Р. Кіплінг тим самим актуалізує вічне питання, наголошує на його важливості для сучасного йому суспільства, вдаючись до біблійного камуфляжу.

Система подій, які демонструють взаємовідносини героя і світу в казці “How the Leopard Got His Spot”, складається у такий спосіб, що “герой в результаті подій знаходить єдність зі світом. Так, Леопард і Ефіоп отримують необхідні для мисливців якості: Леопард стає плямистим, а Ефіоп – чорним (у вихідній ситуації казки вони були безпомічними в порівнянні з іншими тваринами, які вже отримали захисне забарвлення)” (переклад наш. – *Н. М.*) [220, с. 124].

Розгляньмо, як відтворили вторинний смисл позначника українські перекладачі В. Ткачкевич, Є. Бондаренко, Л. Солонько (1957 рік), Л. Солонько і Ю. Лісняк (2000 рік) та С. Шалай і Ю. Худяков (2001 рік).



“What’s the use of that?” said the Leopard”, – питається Леопард про смуги. В. Ткачевич наводить таке тлумачення: *“Та на що те придасть ся?”* питає леопард”. Природніше сприймалися б такі варіанти: “Для чого це згодиться?”, “А яка з них користь?” або “Яка з того користь?” Саме такі (останні з запропонованих) варіанти вживають Л. Солонько, Л. Солонько і Ю. Лісняк та С. Шалай і Ю. Худяков відповідно.

Наступний елемент лексії *“Think of Giraffe”* В. Ткачевич перекладає так: *“Пригадай собі за жирафу”*. Це, на наш погляд, хибний приклад тлумачення авторської семіосфери, з якого важко зробити висновок, що саме хотів сказати автор, ознаками якої тварини прагнув наділити мікрознак. До того ж такий переклад відображає буквалістські тенденції в перекладознавстві, характерні для часів, коли писався твір, та несе на собі чіткий відбиток перекладацької інтерпретативної позиції. Л. Солонько (1957 рік), Л. Солонько і Ю. Лісняк (2000 рік) та С. Шалай і Ю. Худяков (2001 рік) вдаються до такого перекладацького рішення: Ефіоп пропонує Леопардові *“згадати Жирафу”* або Зебру, які *“дуже задоволені своїми плямами та смугами”*. Переклад, що розглядаємо, є адекватним з погляду вибору питомих засобів української мови для впровадження думок та ідей, які містяться в іншомовному творі, і служить яскравим прикладом гармонійного поєднання авторського і перекладацького позначуваних.

При перекладі цієї лексії далі В. Ткачевич вживає *“паси”* замість влучного *“смуги”*. Обраний еквівалент можна зарахувати до архаїчної лексики, якою рябіє переклад цього автора. Низку таких слів можна поповнити словами з різних казок збірки, як-от *“волію”*, *“подобати”*, *“за-ні-за що в світі”*; *“спімнув”*, *“поведенці”* у перекладі казки *“How the Rhinoceros got his Skin”*; *“зачувало ся”* в казці *“The Elephant’s Child”*; *“у воду вергти”*, *“як подиблю черепаху”*, *“кільчастий їж”*, *“маєш її рискалем з води дбути”*, *“Мені*



видить ся”, “йому трохи побаламутило ся” в казці “The Beginning of the Armadilloes”.

Наступний приклад наочно ілюструє собою вищепозначену тенденцію в перекладі, яка існувала на початку ХХ ст., тобто тоді, коли створював свій твір В. Ткачевич, – панування вільного переказу, до якого, паралельно з буквализмом, іноді вдається перекладач. Р. Кіплінг пише, як Леопард просить Ефіопа не робити смужки надто великими: *“don't make 'em too vulgar-big”*. Переклад, який знаходимо у В. Ткачевича: *“я їх вже так просто великими не зроблю”*. Автор передає волю Леопарда імперативно, проте перекладач відходить від першотвору, заступаючи індивідуально-авторські образні картини власними. При читанні казки в перекладі В. Ткачевича може здатися, що Леопард сам робить собі смуги, проте дія не є самонаправленою, а навпаки: герой зазнає впливу ззовні. У Р. Кіплінга мікрознак “Леопард” нагромаджує в собі якості природності та ідентичності, які не можна змінити; у В. Ткачевича він набуває нового відтінку, якого не знаходимо в автора: стає деякою мірою самостійним і авторитарним у вияві власних бажань. Постає питання, чи слід ставити на карб перекладачеві таку ваду тексту. На нашу думку, у цьому випадку вагомість внеску В. Ткачевича в історію української перекладної літератури є значно важливішим фактором. Ознайомлюючи українського читача із шедеврами світової літератури, він тим самим розширив його культурні горизонти, хоча й текст перекладу далекий від зразка художності та іноді досить важко сприймається сучасним читачем.

Переклад, який знаходимо у Л. Солонька (1957 рік), Л. Солонька і Ю. Лісняка (2000 рік) та С. Шалая і Ю. Худякова (2001 рік) *“не роби їх дуже великими”*, або у Є. Бондаренко: *“не роби їх надто великими”*, схожі між собою за вибором лексичного еквівалента англійського вислову *“too vulgar-big”*. Проте цікавим фактом є те, що,



згідно з авторитетним англійським словником [276, с. 1847], слово “vulgar” має кілька близьких значень. За контекстом одне з них підходить найбільше: “not showing good judgment about what is beautiful or suitable”. Цей відтінок смислу був залишений українськими перекладачами поза увагою. Вони зосередилися лише на вираженні значення прислівника “too” – занадто, яке виконує функцію збільшення вищого ступеня якості прикметника. На наш погляд, можна запропонувати, наприклад, такий варіант тлумачення: “не роби їх надто вже неприємно великими”.

Наведемо приклад вільного поводження з текстом мікрознака Є. Бондаренко: *“I’ll take spots, then,” said the Leopard*. Авторка вважає, що цю фразу Леопард вимовив “поквапом”, а в оригіналі навіть немає натяку на характер виконання дії. *“Інакше я стану схожий на Жирафу”* – такий переклад пропонує Є. Бондаренко для авторської лексії *“I wouldn’t look like Giraffe — not for ever so”*. Відмова від відтворення в перекладі ситуації, описаної в оригіналі, є ознакою того, що, по-перше, перекладачка використовує як одиницю перекладу відрізок тексту, відмінний від лексії. По-друге, вона не прагне до збереження комунікативної рівноцінності перекладу до оригінального тексту, тим самим нав’язуючи читачеві власне сприйняття автора і ставлення до кодів і знаків, які містить оригінал. Про це свідчить запровадження майбутнього часу дійсного способу в українському реченні замість вживання умовної емоційно насиченої граматичної конструкції, що вказує на небажання героя виконувати певну дію. У зв’язку з цим доречно навести думку К. Чуковського про те, що “головна небезпека поганих перекладів: вони перевертають не тільки окремі слова або фрази, але і саму суть автора, що перекладається. Це трапляється набагато частіше, ніж думають. Перекладач, так би мовити, напинає на автора саморобну маску і цю маску видає за його живе обличчя” (переклад наш. – Н. М.) [225, с. 23]. Саме таке хибне



тлумачення першотвору, про яке говорить авторитетний дослідник, ми і помічаємо в перекладі Є. Бондаренко. Спадає на думку, що поодинокі випадковості невідлого перекладу складаються в певні закономірності перекладацького ідіостилу, повторюючись від лексії до лексії, від макрознака до макрознака.

Широко розповсюджена конкретизація англійських дієслів мовлення, як-от *“to say”*, приклад якого є перекладом наступної лексії: *“Umm, said the Leopard”*. Автор подає репліку Леопарда цілком нейтрально – просто *“сказав”*. У Л. Солонька (1957 рік), Л. Солонька і Ю. Лісняка (2000 рік) та С. Шалая і Ю. Худякова (2001 рік) він *“буркнув: “гм”*, начебто замислившись над пропозицією. Переклад, що належить В. Ткачевичу, містить інший варіант звуконаслідування: *“Брр!” обізвав ся леопард”*. Враховуючи, що Леопард продовжує свою думку, висловлюючи категоричне небажання бути схожим на зебру, обидва перекладацькі рішення видаються влучними у цьому контексті. Коментуючи ці приклади, потрібно сказати про особливості відтворення авторських мікрознаків засобами цільової мови. Гадаємо, що хоча обидва переклади сприймаються природно у своєму семіотичному оточенні, як бачимо, перекладачі декодують кіплінгівські мікрознаки по-різному. На це впливають, безперечно, перекладацька семіосфера та особливості тезауруса кожного з них – мовносеміотичні фактори. Оскільки немає двох людей, які повністю збігалися б за своїми психологічними характеристиками, картина світу, і, отже, значення мікрознаків, які витягуються з тексту перекладачами, не можуть бути однаковими.

“I wouldn't look like Zebra” – читаємо у першотворі. Ця граматична конструкція відтворюється по-різному. Наприклад, Л. Солонько (1957 рік), Л. Солонько і Ю. Лісняк (2000 рік) та С. Шалай і Ю. Худяков (2001 рік) передають думку автора, розуміючи дієслово *“would”* як



модальне і, відповідно, перекладаючи його як відсутність бажання *“бути схожим на зебру”*. В. Ткачевич, вочевидь, розглядав це речення вжитим в умовному способі, тому застосував такий спосіб і в українській мові: *“не хотів би я подобати на зебру, з ні-за-що в світі ні”*. На нашу думку, ми стикаємося з прикладом подвійної семантики, і за своєю внутрішньою структурою це речення містить гнучке поєднання обох значень. Тому в цьому випадку ми не наважимося сказати, який із запропонованих варіантів є взірцевим з погляду художньої адекватності, проте одне можна зазначити з впевненістю: наявність обох перекладацьких рішень є важливим для підтвердження гіпотези про взаємозв'язок авторського і читацького (у цьому випадку перекладацького) позначуваних і про відмінність їхніх семіосфер.

Продовжує цикл англійського письменника казка *“The Crab that Played with the Sea”*. Цей мікрознак містить риси маркованості, які з'явилися внаслідок впливу позамовних складових твору. Мікрознаком казки виступає Краб, уособлюючи невдоволення та неслухняність. Застосовуючи інтерпретаційний метод у межах обраного підходу до аналізу казки, можна інтерпретувати значення образу, виходячи з того, що твір написаний для дитячого читання, а отже, у такий спосіб несе виховально-дидактичну настанову. Червоною ниткою проходить крізь текст уважне й лагідне ставлення автора до героя казки, немов батька до своєї улюбленої, хоч і неслухняної дитини.

Для повноти осягнення мікрознака зазначмо, що “при всій схожості кіплінгівських історій до фольклорних джерел, зокрема народів Африки та Південної Азії, лише одна з них – казка про “Краба, який грав із морем” – повністю імітує малайський етіологічний міф. Вона має першоджерелом малайську легенду про походження припливів та відпливів. Крім того, з книги Е. Ленга “Міф, ритуал та релігія” (1887) Кіплінг запозичив імена богів Нка,



Нкінга, Нгконга в “Приповідці про Старого Кенгуру”. (переклад наш. – Н. М.) [220, с. 4].

У тексті макрозаказу актуалізуються зазначені нами позамовні складові формування твору, які виявляються на лексичному рівні у вигляді біблійних алюзій: *“Now, while the two were talking together, Pau Amma the Crab, who was next in the game, scuttled off sideways and stepped into the sea, saying to himself, ‘I will play my play alone in the deep waters, and I will never be obedient to this son of Adam’”*.

При зіставному аналізі англійського та українських текстів не можна залишити поза увагою і культуромовні аспекти перекладності, які оголюють семіолінгвістичні розбіжності різних національних ментальностей. Про особливість образного осягнення дійсності наочно свідчить метафоричність конотації позначника, закріплена в англійському тлумаченні. Маємо на увазі, що слово “Crab” асоціюється для носіїв англійської мови з “буркотуном” [66, с. 33]. І справді, він весь час всім незадоволений: і тим, що Чарівник і Чоловік довго розмовляють, і тим, що він має коритися людині, і правилами гри взагалі. Але така мовна метафора незвична для української спільноти, тому перед перекладачем постає завдання знайти спосіб компенсації специфічної англійської мовної ідіоми наявними в українській мові лексико-стилістичними засобами. Оцінка якості перекладу буде залежати від того, наскільки вдалося відтворити в перекладі лінгвістично та семіотично навантажені елементи мікрознаків, які прозирають крізь казковий текст. Усі перекладачі – Є. Бондаренко (2002 рік), Л. Солонько (1957 рік), Л. Солонько і Ю. Лісняк (2000 рік) та С. Шалай і Ю. Худяков (2001 рік) – наші сучасники, тому можна зробити висновок, що український читач ознайомився з казкою тільки століття після її фактичного створення.

Проаналізуймо, якими уявляються мікрознаки цим перекладачам. Так, Чарівник і Чоловік, за Р. Кіплінгом,



“*were talking*”. За словником дієслово “talk” має в українській мові декілька відповідників, як-от “говорити”, “розмовляти”, “пліткувати”, “обговорювати” [260, с. 960]. Застосовуючи прийом конкретизації, Є. Бондаренко обирає неорганічний для семантичного контексту лексичний варіант “*гомоніли*”. Авторське “*Paul Amma the Crab, who was next in the game*” перекладачка декодує: “*Краб на ім'я Пау Амма, який чекав своєї черги, аби довідатись про правила гри*”, як бачимо, додаючи власних пояснень, яких не знаходимо у Р. Кіплінга. У цьому випадку Є. Бондаренко, користуючись своїм функціональним тезаурусом, констатує думку, яка імпліцитно міститься у творі-оригіналі, порушуючи при цьому художність тексту, своєрідну мову казки Р. Кіплінга. Або візьмімо до уваги такий приклад: у автора Краб “*scuttled off sideways and stepped into the sea*”. Є. Бондаренко вживає: “*відбіг убік і шмигнув у море*”. Звернімося до авторитетного словника “Longman Dictionary of Contemporary English”. За ним, слово “*scuttle*” означає: “to move quickly with short steps, especially because you are afraid and do not want to be noticed” [276, с. 1474]; а “*step*” – to raise one foot and put it down in front of or behind the other one in order to walk or move” [276, с. 1626]. Якщо “*відбіг убік*”, на наш погляд, є досить влучним еквівалентом авторському “*scuttled off*”, то “*stepped into the sea*” аж ніяк не означає швидку дію. До того ж у дитячому уявленні буркотун, вічно всім незадоволений, зазвичай пересувається повільно, бурмочучи щось собі під ніс. Перекладаючи цей уривок, Є. Бондаренко не змогла відтворити специфічну національну ментальність, знову вдалася до власного трактування оригіналу та тим самим звела нанівець творчий задум автора.

Візьмімо інший елемент лексії, який містить біблійні алюзії і тим самим маніфестує позамовні чинники створення казки, що мають бути повноцінно відтворені в перекладі: “*this son of Adam*”. Перекладачка переходить на



інший стилістичний реєстр, вживаючи зневажливо – “якийсь там Чоловік”. Наразі доречним був би дослівний переклад: “син Адама”. З контексту стає зрозумілим, що йдеться про будь-яку людину взагалі, а не про конкретного чоловіка, як може здатися при читанні казки у перекладі Є. Бондаренко. Тому застосовувати прийом конкретизації у цьому лексичному оточенні, на наш погляд, некоректно. Наведена фраза є знаковалежною, бо в ній за допомогою узагальнення втілюються авторські уявлення про необхідність гармонічної єдності світу, адже Людина – син первісного Адама, який жив у гармонії з собою і з усім навколишнім всесвітом, і сучасній людині варто згадати, хто вона є. Тож спосіб інтерпретації цього елемента лексики вельми важливий, а в такому вигляді він яскраво свідчить про ідіостиль не автора твору, а перекладачки.

Л. Солонько (1957 рік), Л. Солонько і Ю. Лісняк (2000 рік) та С. Шалай і Ю. Худяков (2001 рік), чиї переклади повністю збігаються, розглядають “*were talking*” як “розмовляли”, що відповідає відомостям словника і контексту, а дієслова “*scuttled off sideways*” та “*stepped into the sea*” декодують як “кинувся вбік” та “сповз у море”. Біблійне “*this son of Adam*” перекладається ними як “людина”: “І поки вони отак розмовляли, Пау Амма, краб, що стояв у черзі на гру, кинувся вбік і сповз у море, міркуючи в думці: “Я сам знайду собі гру в морській безодні і ніколи не коритимусь людині”. Або такий варіант: “В той час, як вони розмовляли, краб (морський рак), на ймення Пау Амма, що стояв у черзі на гру, кинувся убік і сповз у море, в думці міркуючи: “Я сам знайду собі гру в глибині морській, і ніколи не буду коритися людині” (Л. Солонько (1957 рік)). Переклад лексики у такі способи відрізняються в кращий бік від тексту Є. Бондаренко, яка надужила прийомами модуляції, тим самим надаючи власного тлумачення першотворові. Зазначмо, що шляхом конкретизації перекладачам вдалося знайти правильний



спосіб компенсації культуромовних аспектів семіотично навантажених елементів тексту.

У мегазнак входить і казка “The Butterfly that Stamped”. Досвід письменника спілкування з дітьми, уважне й дбайливе ставлення до них прозирає з казкового дискурсу. Метелик тут є зоосеміотичним мікрознаком, який маніфестує таку природну рису дитячого характеру як хвалькуватість. У такий, ніби суто дитячий, невинний спосіб декларується ідея про рівність всіх перед єдиним законом розвитку всесвіту і необхідність загальної гармонійної єдності. Військовий журналіст Р. Кіплінг на власному досвіді пересвідчився, що у війні немає ані тих, хто переміг, ані тих, хто зазнав поразки. А уявлення Людини, що вона може все, тільки смішать Того, хто створив всесвіт за власними законами – вона, як беззахисний метелик на долоні могутнього султана. Біблійні алюзії як прояв авторської пресупозиції є прийомом, за допомогою якого стверджується основна ідея Р. Кіплінга. Лексія, з якої вибирається таке значення, представлена реченням: *“Then Suleiman-bin-Daoud... laughed, till the camphor-tree shook, at the Butterfly's boast.”* Л. Солонько (1957 рік), Л. Солонько і Ю. Лісняк (2000 рік) та С. Шалай і Ю. Худяков (2001 рік) вживають прийом конверсійного перекладу: *“Вихвалювання Метелика дуже його (Сулеймана-ібн-Дауда – прим. Н.М.) насмішило, і він розреготався, що аж камфорне дерево затряслось”*. Наступна лексія виконує таку пропозиціональну функцію схожого ідейного спрямування: *“Little man, you know that all your stamping wouldn't bend one blade of grass”*. У перекладі цих авторів можна помітити значну спільність синтаксичної організації оригіналу і перекладу: *“Послухай-но, маленький, адже ти знаєш, що хоч би скільки ти тупав, ти навіть не пригнеш до землі бодай найтоншої травинки”*. Переклад цього відрізка виконаний висококваліфікованими тлумачами, які уміло користуються



багатством засобів вираження української мови. Оповідь розгортається легко і вільно, в ній важко углядіти якусь скутість, підлеглість іншомовній формі тощо.

Помилку допустили Л. Солонько (1957 рік), Л. Солонько і Ю. Лісняк (2000 рік) та С. Шалай і Ю. Худяков (2001 рік) у перекладі такої знакотвірної лексії: *“Don't you know that if I stamped with my foot all Suleiman-bin-Daoud's Palace and this garden here would immediately vanish in a clap of thunder”*. За допомогою прийому синтаксичної трансформації вони витлумачили це речення, застосовуючи дійсний спосіб українського дієслова, коли в англійському реченні вжито умовний: *“Хіба ти не знаєш, що досить мені тупнути ногою, і весь оцей палац Сулеймана-ібн-Дауда разом із садом миттю щезне з лиця землі?”* (Л. Солонько і Ю. Лісняк (2000 рік) та С. Шалай і Ю. Худяков (2001 рік)). Розгляньмо інший переклад: *“Хіба ти не знаєш, що досить мені тупнути ногою, і весь палац Сулеймана-ібн-Дауда разом з оцим розкішним садом негайно зникне з лиця землі?”* (Л. Солонько (1957 рік)). Граматична побудова речення відображає авторський інваріант твору, яким не можна нехтувати, бо саме в ньому передаються тонкі особливості мікрознака: у такий спосіб виражається можливість дій за реальних умов (з погляду персонажа макрознака). Отже, за неадекватного перекладу змінюється читацький дискурс, що, в свою чергу призводить до неповного осягнення казки і Р. Кіплінга як письменника взагалі. Остання частина речення з якоїсь незрозумілої причини залишилася зовсім не перекладеною, а саме вона візуалізує дію, яку має намір здійснити султан, аби показати свою велич. З огляду на вищесказане, ми б запропонували перекласти так: *“Хіба ти не знаєш, що якби я тільки тупнув ногою, весь палац Сулейман-ібн-Дауда і цей садок миттю зникли би з цього місця у гучному струсі грому”*.



Над перекладом цього макрозака працювала також Є. Бондаренко, і в її українському тексті простежуються ті самі особливості декодування оригіналу, що створюють враження про індивідуально-художній стиль, який, власне, прозирає через всі переклади Є. Бондаренко. Важко не погодитися, що відсутність порівняння веде до зниження рельєфності образу, але авторська лексія *“this garden here would immediately vanish in a clap of thunder”* відтворюється у перекладі саме так: *“цей сад і палац царя Соломона проваляться крізь землю, та й так, що й сліду не залишиться!”* Як нам здається, порівняння можна було б відтворити ближче до змісту першотвору, тому що головне завдання перекладача полягає в тому, щоб передати не тільки основну ідею оригіналу, а й по можливості показати особливості мислення автора, його бачення світу. До того ж додається емпатичність шляхом вибору окличного речення, хоча Р. Кіплінг у цьому випадку не використовує синтаксичних засобів підсилення думки.

Звернімося ще до однієї лексії, виокремленої з того ж макрозака, яка завершить наш перекладознавчий огляд його: *“Little man, you know that all your stamping wouldn't bend one blade of grass”*, – перекладається Є. Бондаренко так: *“Ах, малий, тобі ж добре відомо, коли ти тупнеш ногою – навіть билинка не хитнеться”*. Вживання “малий” як лексичного відповідника до “little man” стилістично цілком допустимо, але виходячи з того, що твір писався для дітей, краще було б застосувати ласкавіше й доброзичливіше звертання: малюк, малеча тощо.

У систему мікрознаків входить і Кенгуру з казки “The Sing-Song of Old Man Kangaroo”, який уособлює таку якість людського характеру, як пихатість. Як і в попередніх творах циклу, наслідуючи традицію фольклорної казки, Р. Кіплінг антропоморфізує природу, “олюднюючи” явища флори та фауни. Водночас, як ми згадували вище, автор вдається до опису простих, звичних речей нарівні з чарівними і



незвичайними, тим самим створюючи “завуальовану” фантастику подій, про які йдеться. У цій казці, як і в деяких інших, реальність і казковість живуть поруч, а засобом своєрідної нейтралізації фантастичного є топонім – Їжак і Черепаха мешкають на берегах річки Амазонки.

У казці також відчувається близькість кіплінгівської історії до фольклорного джерела. У цьому макрознаці покарання того, хто поводить ся неналежно, зводиться в ранг закону – Кенгуру отримує дивну зовнішність. “Ідея закону, тобто умовної системи заборон і дозволів стає центральною в творчості Кіплінга, а саме це слово – англійське “law” – повторюється в його віршах і оповіданнях десятки, якщо не сотні разів” (переклад наш. – Н. М.) [56, с. 17]. Письменник підкреслює, що відбуваються зміни, світ рухається згідно з певними законами, і перекладач, працюючи з текстом казки, має бути обізнаний з особливостями позалінгвальних факторів авторської семіосфери для того, щоб якомога повніше відобразити їх в українському тексті.

Над казкою працювали такі українські перекладачі: Л. Солонько (1957 рік), Л. Солонько і Ю. Лісняк (2000 рік) та Є. Бондаренко. З першотвору було вибрано декілька лексій, які підкреслюють значення мікрознака, наприклад: *“Not always was the Kangaroo as now we do behold him, but a Different Animal with four short legs. He was grey and he was woolly, and his pride was inordinate”*. Л. Солонько (1957 рік), Л. Солонько і Ю. Лісняк (2000 рік) застосовують синтаксичну трансформацію, об’єднуючи два речення англійського тексту в одне: *“Це було зовсім інше звірятко (Кенгуру – прим. Н.М.), на чотирьох куценьких (коротких – у Л. Солонька) ніжках, сіре, пухнасте й дуже пихате”*. У перекладі їм вдалося влучно передати казкову мову, що її створив Р. Кіплінг; внутрішня форма їхнього тексту справляє те саме враження на читача, що й першотвір.



Ще одна лексія, яка підтверджує пихатість та чванливість Кенгуру: *“He went to Nquing at eight after breakfast, saying, ‘Make me different from all other animals; make me, also, wonderfully popular by five this afternoon’”*. Перекладачі передають і категоричність, і безапеляційність висловлювання: *“Прийшов він до Нкінга о восьмій ранку, вже після сніданку, та й каже:*

– Зроби мене несхожим на всіх інших звірів, зроби так, щоб я уславився, – і то сьогодні ж до п’ятої години дня”.

“He wants to be popular...” – “Він хоче слави...”

Можна зазначити, що версія цих перекладачів свідчить про їхню майстерність, бо містить взірцеві приклади декодування мікрознаків твору, точної передачі думок, дотримання правил літературної української мови. Такий переклад вичерпно передає задум автора в цілому і забезпечує повноцінну формальну й стилістичну відповідність оригіналові.

Розгляньмо виокремлені лексії в українському тексті Є. Бондаренко. Авторську лексію *“Not always was the Kangaroo as now we do behold him, but a Different Animal with four short legs”* вона декодує таким чином: *“Вам би його (Кенгуру – прим. Н. М.) нізащо не впізнати: сірий, кошлатий, на чотирьох коротеньких лапках і до того ж на диво пихатий”*. Деякі думки автора взагалі знехтувані та зовсім не відображені в перекладі, як-от: *“He went to Nquing at eight after breakfast, saying, ‘Make me different from all other animals; make me, also, wonderfully popular by five this afternoon’”*. Або ще один із численних випадків недбалості перекладачки: *“He wants to be popular...”* декодується як *“Він хоче бути несхожим на інших...”* За словником “Longman Dictionary of Contemporary English” слово “popular” має три значення: “1) liked by a lot of people; 2) done by a lot of people in a society, group etc.; 3) relating to ordinary people, or intended for ordinary people [276, с. 1270]. Жодне із запропонованих значень не має нічого спільного із



еквівалентом, обраним Є. Бондаренко, хоча, можливо, бути “популярним” і “несхожим” на інших можуть пересікатися в певному контексті, але в обраному семантичному оточенні вибір такого контекстуального відповідника є не дуже вдалий.

Переклад, виконаний Є. Бондаренко, можна прокоментувати словами М. Лоріє, що “це та сама кількість, яка переходить у якість” (переклад наш. – *Н. М.*) [125, с. 343]. Не можна не погодитися з думкою В. Нурієва, що “врахування семантики тексту по-новому порушує для перекладознавства питання про врахування значень окремих лексем” (переклад наш. – *Н. М.*) [155, с. 85]. Вибір того чи іншого слова при перекладі формує стиль нового тексту, який, в термінах нашого дослідження, семіотично відрізняється від первинного. Такий переклад не можна назвати адекватним, бо текст демонструє вільне поводження з першотвором, так звану, за Ц. Тодоровим, “суб’єктивізацію перекладу” [206].

Отже, результати аналізу перекладів вкотре підтверджують висновок, що автор створив власну мову казки, формування якої відбулося внаслідок впливу позамовних чинників, історичного контексту його створення. Українські перекладачі прагнули опанувати авторську мову, але відтворили її по-різному в своїх текстах. Застосування семіолінгвістичного підходу до перекладу дало можливість оцінити, наскільки адекватно вдалося українським тлумачам відтворити особливий стиль Р. Кіплінга, матеріалізований у мікрознаках. Осягненню цього феномена сприяють ідентифікація та декодування біблійних алюзій, фольклорних джерел та інших позамовних складових, які прозирають крізь текст і в своєму переплетінні утворюють неповторний казковий світ, який, при майстерно виконаному художньому перекладі, відкривається й українському читачеві.



2.3. Особливості субстанції вираження в перекладах мікрознаків

Не викликає сумніву, що казковий твір – це єдність ідей, образів, слів, ритму, інтонації, композиції та інших складових. Не можна змінити один компонент так, щоб це не вплинуло на загальну структуру твору. Зміна одного компонента обов'язково спричиняє зміну всієї системи. Спроба відобразити у творі всі конструктивні елементи неодмінно призведе до втрати його гармонії, отже, необхідно визначити, які елементи в цьому творі є головними, і відтворити їх з усією можливою точністю. На наш погляд, система мікрознаків є тією текстовою домінантою, яка має бути відображена в перекладі. Проте способи вираження характерних особливостей мікрознаків різні. Пояснити це можна тим, що кожна людина сприймає навколишній світ по-різному, тому спосіб концептуалізації дійсності в кожній мові є і універсальним, і специфічним.

Великої уваги заслуговують особливості вираження при перекладі мікрознаків казок “How the Camel Got His Hump”, “How the Rhinoceros Got His Skin”, “The Elephant’s Child” та “The Sing-song of Old Man Kangaroo”.

Перейдімо до казки Р. Кіплінга – “How the Camel Got his Hump”. Перш за все назвімо тих перекладачів, які доклали зусиль, аби розкрити перед українським читачем багатий та неповторний світ макрознака. У 1907 році вийшла збірка перекладів В. Ткачевича; у 1920-му – українця, який емігрував в Канаду, відомого нам під псевдонімом Іч; у 1957-му – Л. Солонька; у 2000-му – Л. Солонька і Ю. Лісняка; у 2001-му – С. Шалая і Ю. Худякова та в 2002-му – Є. Бондаренко. Ці шість текстів не можна назвати братами-близнюками, хоча й батько в них один. З'ясуємо, що ж робить їх несхожими, що за ідея структурує всі мовностилістичні засоби, якими скористався



англійський письменник, і оцінімо особливості передачі субстанції вираження перекладачами при декодуванні мікрознака.

“Як верблюд одержав свій горб”. Ця назва, як і більшість інших назв казок збірки, нагадують численні запитання, якими просто закидають батьків малюки. До речі, К. Чуковський в своїй монографії “Від двох до п’яти” наводить безліч прикладів “дитячого словотворення, в якому виявляється невгамовна й безпосередня дитяча фантазія, яка у своєму нестримному польоті сягає нечуваних для нас, дорослих, вершин” [224, с. 195]. Кіплінг, як майстер слова, апелює до дитячого світобачення – і в цьому успіх його казок. Для того, щоб досягти такого ж впливу й на українського маленького читача, перекладач повинен враховувати прагматичний елемент текстопобудови і докладати зусиль, аби зберегти оригінальні субстанції вираження, відтворюючи кіплінгівську казкову мову.

Отже, колись, певно, були казкові часи, коли верблюд жив собі на світі і мав зовсім інший вигляд. Одразу постає питання про те, що було причиною зміни фенотипу: автор пробуджує цікавість малюка до сюжету казкової історії вже з самих перших рядків. Тварина була дуже ледача, вперта та нечемна. І за це вона була покарана: Джин зробив Верблюда горбатим, аби провчити його. Очевидна дидактична направленість анімалістичної історії, в якій вже “немає верблюда як тварини – маска спала і тварина набула індивідуальних рис характеру” (переклад наш. – *Н. М.*) [28, с. 69]. Ця думка і є основою, яка підпорядковує собі всі елементи твору, бо пафос справи, обов’язку та праці виражений як осуд ледаря Верблюда, що не бажав працювати. Повчальність казки можна відчувати завдяки дії мікрознаків, які утворюють авторський дискурс. Незважаючи на явну вигадку і незвичайність сюжету, в казці міститься вказівка на реальність подій, бо точно



вказано їхнє географічне місце – Аравія. Для перекладача, звичайно, важливо враховувати навіть невеличкі деталі авторського тексту, бо вони зазвичай містять сигніфікативні елементи мікрознаків, зберігаючи, як сакральна земля, свої таємниці в очікуванні на свого археолога-відкривача. Розгляньмо, наскільки перекладачам вдалося передати процес семіозису засобами української мови.

Так, В. Ткачевич невмотивовано вживає конверсійний порядок слів, не милозвучний з погляду сьогодення – *“страшної пустині виючої”* (то так значить, що на пустині лиш розлягалось вите диких звірів), декодуючи авторську лексію “Howling Desert”. Зазначений переклад є прикладом застосування недоречної модуляції при перекладі. Крім того, автор українського тексту робить уточнення, подаючи речення в дужках. На нашу думку, вибір саме такого рішення наочно демонструє, наскільки перекладач вільно поводитьсь з оригіналом.

З метою оцінки якості перекладів цікаво порівняти семіосфери тлумачів, які працювали над твором приблизно в той самий історичний час. Їхні способи осягнення авторської картини світу і відтворення її українською мовою позначені схожими рисами. Так, перекладач під псевдонімом Іч, декодуючи кіплінгівську лексію *“Howling Desert”*, теж вдається до описового перекладу: замість вжитого автором словосполучення бачимо уточнювальний зворот – *“пустиня, повна вереску звірят”*. Але прагматичний аспект мікрознака відтворений набагато майстерніше, ніж у його сучасника.

Як зазначалося вище, перекладацьке рішення в декодуванні кіплінгівського *“Howling Desert”*, запропоноване В. Ткачевичем, за вибором перекладацького методу можна віднести до так званого вільного перекладу. Інший відповідник цієї лексії пропонує Є. Бондаренко – в неї *“пустеля курна”*. Однак не забуваймо, що “перекладаючи для дитячого читання, потрібно більше



підключатися про доступність мови, аніж при перекладі для підготовленого дорослого читача” (переклад наш. – Н. М.) [121, с. 58]. Тому, вибираючи лексичні засоби із синонімічного ряду, варто обирати саме такі, які будуть природно сприйматися дитячою аудиторією, чого, на наш погляд, не можна повною мірою сказати про наведене вище перекладацьке рішення.

Окремо слід прокоментувати український текст Л. Солонька, Л. Солонька і Ю. Лісняка. До речі, їхні переклади – це якісно новий підхід до вирішення лексико-стилістичних текстових проблем кіплінгівських мікрознаків, які демонструють при цьому високий рівень мовної культури. Візьмімо авторську лексію *“Howling Desert”*, яку ми аналізували раніше у перекладах інших авторів. У тексті ми помітили різні способи декодування наведеної фрази. Адекватно відобразили середовище проживання тварини Л. Солонько, Л. Солонько і Ю. Лісняк, В. Панченко, С. Шалай та Ю. Худяков, які називають пустелю, де за тих часів жив верблюд, *“ревучою”*. Вкотре ми помічаємо, що Л. Солонько (1957 рік) та Л. Солонько і Ю. Лісняк (2000 рік) звертають увагу не тільки на первинне і вторинне значення позначуваного мікрознака, а й на своєрідність авторської мови – стриману, чітку, динамічну і значущу.

Проаналізуймо ще одну лексію, з якої випливають особливі риси характеру Верблюда – лінощі: *“when anybody spoke to him he said 'Humph!' Just 'Humph!' and no more”*. Переклад В. Ткачкевича в цілому адекватно передає семантику авторського висловлювання для сучасного читача, проте із заміною “зараз” на “одразу” текст, напевне, сприймався би сьогодні природніше: *“А як хто до нього заговорить, то він зараз каже”*.

“Гм – гррб!” Саме “Гм – гррб!” та більше нічого”.

Синхронічний зріз тогочасної української мови видає багато в чому ознаки її застарілості. Так, В. Ткачкевич



користується правописом, який давно вийшов із вжитку – так званою кулішівкою. У перекладах сучасної доби деякі мовні аспекти розроблені набагато краще і різноманітніше. Наприклад, слово *“spoke”* в оточенні *“when anybody spoke to him”* тлумачиться в творах початку ХХ ст. як *“заговорить”*. Проте і В. Панченко в перекладі казки, що побачив світ зовсім недавно, у 2005 році, застосовує неправомірну граматичну трансформацію, вживаючи також доконаний вид дієслова. Не зовсім точний переклад ми помічаємо в цього українського перекладача не вперше: така закономірність простежується в способі відтворення ним кіплінгівського тексту, складаючись в особливий ідіостиль.

Звернімося до перекладу, виконаному тлумачем під псевдонімом Іч. Характерно, що він створював свій варіант англійської казки *“How the Camel got his Hump”* приблизно в той самий час, що й В. Ткачкевич. Проте його переклад відрізняється в кращий бік. Так, Іч, мабуть, дослідив першотвір уважніше і помітив причинно-наслідковий зв'язок – Верблюду жив саме в пустелі через те, що не мав бажання працювати, – і відтворив цю авторську думку так: *“Жив там (у пустелі – прим. Н. М.) тому, щоби не працювати”*. Дійсно, в цій географічній зоні необхідності виконувати будь-яку роботу майже немає – кругом одні піски. Однак, йому не вдалося уникнути деяких огріхів: англійські дієслова *“spoke”*, *“said”* в оточенні *“when anybody spoke to him he said”* він декодує, вживаючи їх в доконаному виді, як і його сучасник В. Ткачкевич, – *“Коли хто до нього заговорив, то відповідав”*. Справді, минулий неозначений час англійського дієслова часто відповідає українському у формі минулого часу доконаного виду саме через характер дії, проте контекстуальне значення є першочерговим. Тому, на нашу думку, вживання дієслів *“заговорив, відповідав”* у доконаному виді замість природного недоконаного є прикладом граматичного буквалізму, і є вадю, яка суттєво шкодить художності твору.



Продовжимо розбір особливостей субстанції вираження при перекладі мікрознака “Верблюди”. Ми розглянули слово “*spoke*” в оточенні “*when anybody spoke to him*” у перекладах початку ХХ ст. У Л. Солонька і Ю. Лісняка (2000 рік) знаходимо такий лексичний відповідник наведеному слову, як “озивався”, у Л. Солонька (1957 рік) – “звертався”, які видаються цілком природними – застосування прийому конкретизації допомогло адекватніше передати авторську синтаксичну конструкцію. Переклад, виконаний С. Шалаєм і Ю. Худяковим, майже дослівно повторює твір Л. Солонька і Ю. Лісняка. Звідси випливає припущення про надмірне використання цима перекладачами вищепозначеного тексту як підрядника при створенні власного варіанта тлумачення авторської картини світу, реалізованої в першотворі.

На думку Р. Кіплінга, верблюд “*did not want to work*” – тобто не бажав працювати. В. Ткачевич наводить такий переклад: “у того верблюда не було охоти до роботи”, проте, згідно зі своїм розумінням і в руслі панівного на той час перекладацького методу, він дає власну характеристику образу, називаючи верблюда “безлично лінивим”. За змістом, зрештою, пояснення правильне; на наш погляд, цей варіант, запропонований В. Ткачевичем, можна зарахувати до архаїчної з погляду сьогодення лексики.

Розгляньмо приклад адекватного перекладу авторської лексії, яка декодується Л. Солоньком як “бо ж геть не хотів працювати”. Л. Солонько і Ю. Лісняк та С. Шалай і Ю. Худяков пропонують схожий варіант: “зовсім не хотів працювати”. Вважаємо, що такі переклади ілюструють правильний вибір питомих засобів рідної мови для адекватної передачі значення мікрознаків. Переклад, здійснений В. Панченком на рівні лексії, можна цілком віднести до цієї групи також: “бо не любив ніякої роботи”.

Розглядаючи переклади казки “How the Camel got his Hump” українськими авторами, видається цікавим



дослідити способи перекладу вигука *"Humph!"*. Вочевидь помітна звукова подібність його зі словом "hump". І вона втілена в оригінальний текст не випадково. Можливо, за допомогою звуконаслідування автор намагався передати метамовний зв'язок між поведінкою верблюда і покаранням, на яке він заслуговував, на думку письменника. Справді, вигук майже повністю калькує англійське слово "hump", що в перекладі на українську означає "горб". Проте не всі перекладачі помітили цю особливість першотвору, тому, наприклад, у В. Панченка верблюд *"реве"*: *"Гир-р!"*, а в Є. Бондаренко на озивання до себе відповідає тільки: *"Хуффф!"* Продовжмо аналіз схожих прикладів лексією: *"when anybody spoke to him he said 'Humph!' Just 'Humph!'"* Вона перекладається Л. Солонько так: *"А коли хто-небудь звертався до нього, він лише гиркав: "Грррб!.." – і більше нічого"*. Л. Солонько і Ю. Лісняк та С. Шалай і Ю. Худяков пропонують схожий спосіб перекладу: *"Коли хто озивався до нього, він лише гиркав – "Грррб!" Отак тобі – "Гррб!"*. Не викликає сумніву, що таке точне відображення особливостей авторської картини світу потребує певної перекладацької майстерності, і деяким авторам українських перекладів кіплінгівських казок – В. Ткачкевичу, Л. Солоньку і Ю. Лісняку, С. Шалаю і Ю. Худякову, перекладачеві під псевдонімом Іч – вдалося знайти влучне рішення: *"Гррб!"*, *"Гррр...б!"* або навіть *"Гм – гррб!"*. Очевидно, з огляду на наявність звуконаслідування в іншомовному тексті, вигук *"Гррб!"* можна промовити саме "гиркнувши", як ми і знаходимо у Л. Солонька (1957 рік) та Л. Солонька і Ю. Лісника (2000 рік). Таке перекладацьке рішення можна з упевненістю назвати правильним в естетичному та лінгвістичному відношенні. Окремо зауважмо, що вибір саме дієслова "гиркав", на відміну від запропонованих іншими перекладачами *"каже"* (Ткачкевич), *"відповідав"* (перекладач під псевдонімом Іч, Бондаренко), *"ревне"* (Панченко), є найвдалішою лексико-



граматичною трансформацією. Навіть більше – це єдиний вдалий спосіб відображення авторської картини світу, втіленої в системі мікрознаків. Помітна певна еволюція відтворення цього *“said 'Humph!’”* в українських текстах. Так, В. Ткачевич та перекладач під псевдонімом Іч першими знайомлять українського читача з шедевром англійської літератури для дітей, тому бачимо дослівний переклад – *“каже”* (Ткачевич), або результат застосування прийому конкретизації – *“відповідав”* (перекладач під псевдонімом Іч). Далі з розвитком перекладознавства в центрі уваги перекладача стає не тільки первинне, а й вторинне значення знаків, які можуть виражати поняття, що не має особливого мовного вислову. Тому прискіпливіша увага до першотвору, бажання розтлумачити кіплінгівську мову і створити правильне уявлення про семіосферу Р. Кіплінга уможлиблюють такий якісний переклад, як у Л. Солонька (1957 рік) та Л. Солонька і Ю. Лісняка (2000 рік).

Письменник, створюючи текст, одночасно “формує та уточнює своє розуміння світу, своє “слово” про світ. Авторські позатекстові структури опосередковують внутрішню конфігурацію слова як знака, встановлюють авторську систему значень мовної структури, яка виникає у процесі “затвердіння” мовної практики, “текстуалізації” дискурсу” (переклад наш. – Н. М.) [144, с. 24-25]. Читач входить в контакт із текстом-твором, його функціональний тезаурус і позамовні структури впливають на семантизацію тексту реципієнтом під час читання. Ми розглядаємо іншомовний текст, першим читачем якого є перекладач з власною картиною світу, який осмислює текст по-своєму, створюючи дискурс В, що ми, власне, і бачимо, порівнюючи українські тексти. Проте перекладач не завжди зважає на ті вузлові елементи, які структурують текст, що й впливає на ступінь адекватності перекладу.



Візьмімо український текст Є. Бондаренко, який варто прокоментувати окремо. Незважаючи на те, що казки в її перекладі надруковані 2002 року в Харкові, вони містять лексику, яка не належить до загальноновживаної, а також багато власних вкраплень, що виражають емоційне ставлення до описуваного персонажа, яких не знаходимо у Р. Кіплінга. Отже, в першотворові читаємо: “...*he lived in the middle of a Howling Desert because he did not want to work... and when anybody spoke to him he said 'Humph!' Just 'Humph!' and no more*”. Є. Бондаренко додає фрази на зразок: “світ ще не бачив такого ледаря!”; “закопильовав нижню губу” тощо. Щодо дієслова “*spoke*”, переклад якого ми порівнювали вище, тут перекладачка вживає “казали”, яке сприймається цілком природно. Проте вона застосовує його в конструкції умовного способу замість дійсного в оригінальному творі. Така недбалість повторюється від тексту до тексту і складається у певний ідіостиль авторки зі специфічними, властивими тільки їй помилками та здобутками.

Аналізуючи переклади наступної казки, потрібно сказати, що Р. Кіплінг поєднував казкову вигадку з реальними фактами, цікаво й дотепно розповідаючи про виникнення і розвиток світу. Майже всі казки збірки можна умовно охарактеризувати як жартівливий додаток до еволюційної теорії, тому що при всій фантастичності оповіді в них можна простежити думки про пристосування тварин до умов навколишнього середовища, про виживання і походження нових видів.

Так, казка “How the Rhinoceros got his Skin” – один із прикладів саме таких оповідей. Вигадка тут, органічна для цього жанру, розбавлена, як і в попередній казці, яку ми аналізували, деталлю з реального життя, як-от нагадування про те, що всі події розгортаються на незаселеному острові в Червоному морі. Перекладом цього твору займалися Л. Солонько (1957 рік) та Л. Солонько і



Ю. Лісняк (2000 рік), Є. Бондаренко та С. Шалай і Ю. Худяков. Всі перекладачі – наші сучасники, проте різниця їхніх інтерпретаційних систем знайшла своє вираження при перекладі мікрознака і віддзеркалилася у відтворенні мовностилістичних особливостей всього макрознака.

Згідно з авторським уявленням Носоріг – це тварина, яка “...*had no manners then...*” Л. Солонько (1957 рік) та Л. Солонько і Ю. Лісняк (2000 рік) тлумачать цю лексію майже однаково: “*Та все одно й тоді він не міг похвалитися своєю поведінкою...*” В еквівалентних реченнях в оригіналі і перекладі немає слів або словосполучень, які можна було б зіставити одне з одним. При цьому українські речення використовуються для передачі значень відповідних англійських речень і поза сумнівом являються їх повноцінними відповідниками, бо переклад здійснюється на рівні знакотвірної лексії.

Наступна лексія “*he had eaten it all*”, що характеризує певною мірою героя кіплінгівської казки, перетворюючи тим самим його у мікрознак-зоосемізм, перекладається Л. Солоньком і Ю. Лісняком та С. Шалаєм і Ю. Худяковим так: “*з’їв його* (пиріг – прим. Н. М.) *геть до крихти*” та Л. Солоньком як “*вкрав і з’їв*”. Такий вибір українського еквівалента свідчить про майстерність перекладачів і є взірцевим прикладом точної передачі думки автора.

Пояснення Р. Кіплінгом такої поведінки бачимо у продовженні цього речення: “*All the same, he had no manners then, and he has no manners now, and he never will have any manners*”. Запропонований Л. Солоньком спосіб перекладу цієї лексії – “*ні тоді, ні тепер у нього не було і немає анітрошечки ввічливості*”. Схоже декодування пропонують Л. Солонько і Ю. Лісняк: “*у нього не було і немає анітрішечки ввічливості*”, так само і текст С. Шалай і Ю. Худякова – “*ні тоді, ні тепер у нього не було і немає анітрішечки ввічливості*”. Ці переклади відрізняються



несуттєво один від одного і досить гармонійно балансують із внутрішньою формою казкового твору. Проте варто зазначити лексичну і синтаксичну схожість лексій першотвору, які ми аналізуємо: *“he had no manners then”* та *“he never had any manners”*. Навіть більше: відомо, що в англійському реченні може бути лише одне заперечення, отже наведені лексії повністю збігаються за смыслом. Проте жоден з українських тлумачів, переклади яких ми проаналізували ((Л. Солонько (1957 рік), Л. Солонько і Ю. Лісняк (2000 рік), Є. Бондаренко (2002 рік) та С. Шалай і Ю. Худяков (2001 рік)), не звернули уваги на цю особливість і відтворили ці текстові відрізки за допомогою несхожих лексичних засобів. Очевидно, таким чином було порушено стиль Р. Кіплінга, бо повторення однієї лексії двічі підкреслює думку автора, виконує емпатичну функцію у створенні мікрознака-зоосемізму, що акумулює в собі значення невічливості та невихованості. Отже, на наш погляд, цю лексію коректніше було б перекладати будь-яким одним із запропонованих авторами способів, повторюючи потім цю лексію ще раз.

Перекладаючи казку *“How the Rhinoceros got his Skin”* Є. Бондаренко, вдається до узагальнень – *“всі Носороги”*, тоді, як у Р. Кіплінга описується характер однієї тварини. Звичайно, казці притаманно узагальнення, проте виведення його на поверхневий шар тексту є неприпустимим, бо таким чином порушується правдивість відображення авторської семіосфери при перекладі. Або візьмімо інший приклад: *“He said nothing whatever about the Parsee's cake, because he had eaten it all; and he never had any manners...”* – читаємо у Р. Кіплінга. Перекладачка наводить таку лексію: *“Він вже й забув про пиріг Перса, тим паче, що зжер його дуже давно, а совість, як відомо, Носорогів ніколи не турбує”*. Як бачимо, декодування, зроблене у такий спосіб, неадекватно першотворові, навіть з погляду вибору лексики певного стилю, як-от вживання



слова “зжер” замість нейтрального “з’їв”. Такі приклади дають підстави утвердитися в асиметрії мовних та поняттєвих картин світу автора і перекладача, що спричиняє спотворення кіплінгівського стилю. Під час перекладу цієї казки, так само, як і попередніх, Є. Бондаренко припускається однакових помилок. З другого боку, її казки – майже цілком самостійні фантастичні оповіді, і цей факт красномовно свідчить про різницю в системах інтерпретації, які, власне, і зумовлюють вибір тих чи інших мовностилістичних засобів при перекладі. Натомість переклади Л. Солонька (1957 рік), Л. Солонька і Ю. Лісняка (2000 рік) та С. Шалая і Ю. Худякова (2001 рік) демонструють намагання авторів зберегти початкове значення кіплінгівської системи мікрознаків, і здебільшого ці спроби, на наш погляд, були успішні.

Продовжуючи аналіз особливостей вираження мікрознаків при перекладі, зазначимо, що структурний пласт “тільки однієї казки “The Elephant’s Child” повністю подібний до системи подій чарівної казки. Історія Слоненяти – це історія молодшого в сім’ї, якого кривдять, пригноблюють. Розвиток дій може бути визначений через функції чарівної казки, які виділив В. Пропп [165, с. 29]: заборона (Слоненяті не дозволяють навіть згадувати Крокодила), недостача (чого-небудь) (герой відчуває гостру потребу знати про все, що відбувається в світі, навіть і те, що їсть Крокодил на обід), поява добрих помічників (Пташка Коло-коло допомагає порадою, Двоколірний Пітон – в бійці). Поєдинок Слоненяти і Крокодила стає подією, герой знаходить новий вигляд (трансфігурація) і нову свідомість”. Останні згадані функції – повернення героя і покарання кривдників – демонструють новий порядок у світі: *“When they came back nobody spanked anybody any more; and ever since that day, O Best Beloved, all the Elephants you will ever see, besides all those that you won't,*



have trunks precisely like the trunk of the 'satiable Elephant's Child'.

Незважаючи на подібність цієї казки до чарівної, її текст містить вкраплення реальних фактів. Так, незвичайні події твору розгортаються на тлі конкретних географічних місцевостей, як-от Слоненя блукає по Африці, а Крокодила зустрічає на березі річки Лімпопо. Усвідомлення особливостей сюжетних кодів макрозаказки вкрай важливо для перекладача, спрямованого на правильне тлумачення першотвору.

Продовжуючи аналіз казки, зазначмо, що діями маленького Слоненяти рухає невсипуща цікавість. Воно ставить багато різноманітних запитань: чому дині саме такого смаку; чому у жирафи плямиста шкура; чому у гіпопотама червоні очі та ще чимало інших. Автор поміщає його в оточення звірів-родичів, які безупинно ображають і лупцюють Слоненя, намагаючись зупинити його природну цікавість, його нестримний потяг до знань. Проте воно не задовольняється і, незважаючи на численні стусани, бере з собою запас їжі та йде шукати Крокодила, аби дізнатися, що ж він їсть на обід. Героїв казки можна умовно поділити на п'ять категорій: саме Слоненя, його родичі, пташка Коло-коло, Пітон та безпосередньо Крокодил. Кожна з категорій виконує певні функції в казковій історії, які не можуть бути виконані іншою. Слоненя з його невгамовною цікавістю – це перетворювач, він розриває систему відносин у суспільстві (нехай і тваринному), що вже склалися. Він демонструє мужність – лейтмотив, який, до речі, проходить через всю творчість Кіплінга. Його родичі – дядько Страус, тітка Жирафа та інші – уособлюють консервативну стабільність, традиційність. Названі дві групи героїв перебувають у характерних для літературної казки відносинах семіотичної опозиційності між собою. Пташка Коло-коло, яка дає добру пораду, стає для Слоненяти другом, якого він не чіпає, повернувшись із своїх мандрів із довгим хоботом. Образ



пітона неоднозначний, перехідний між традиційним неприйняттям нового і вмінням отримувати користь для себе з обставин, які складаються так чи інакше. Можемо зробити таке узагальнення на підставі тих фактів, що пітон спочатку побив Слоненя за те, що він звернувся до нього з питанням. Проте потім пітон допоміг йому зрозуміти, що він не постраждав, а навпаки – отримав кілька вигод із бійки з крокодилом: і відганяти надокучливих мух, і зривати соковиту траву не нахилиючись, і поливати себе водою в спекотну погоду, і мурмотіти приємні пісеньки, які тепер стали набагато гучніші. Образ крокодила, на нашу думку, цікавий тим, що він уособлює абстрактні нові горизонти знань-перешкод, нові ступені пізнання, які не даються безболісно, проте в кінцевому підсумку оновлюють того, хто їх шукає, роблять його переможцем своїх часто несприятливих обставин і обдаровують благами. Через сюжет цієї казки прозирає авторська картина світу, в якій створення сильної особистості є передумовою якісного перетворення світу. Такий тип мислення віддзеркалює сучасні письменникові істотні зміни в суспільстві та наукових течіях, які панували на той час.

Переходячи до аналізу перекладів зоосеміотичного мікрознака, слід сказати, що дитяча цікавість до неосяжного світу закодована в асоціативному образі Слоненяти. Над перекладом цієї казки працювали В. Ткачкевич, Ю. Сірій, О. Кривинюк, Л. Солонько, Л. Солонько і Ю. Лісняк, С. Шалай і Ю. Худяков, В. Панченко та І. Бондар-Терещенко.

Перший переклад казки “Слоненя” був здійснений В. Ткачкевичем у 1907 році. Цей текст рябіє прикладами буквального тлумачення першотвору, що цілком зрозуміло з огляду на час створення тексту. Наприклад, у цього перекладача “*a new Elephant*” – це насправді “*свіжий слон*”. В. Ткачкевич дає тлумачення, зовсім незрозуміле й неадекватне у своєму лексичному оточенні. Цілком



очевидно, що англійські слова були перекладені дослівно. Через це і фраза звучить кострубато, не по-українському. Як зазначає А. Федоров, “...і мова першотвору, і мова перекладу мають багато формально близьких або навіть тотожних граматичних елементів, але при цьому їх змістовні і стилістичні функції можуть відрізнятися. Тому існує небезпека, що зовнішня подібність або навіть тотожність можуть спантеличити перекладача, недостатньо досвідченого або схильного до буквалізму. А правильне рішення повинно полягати в тому, щоб застосувати в перекладі формально відмінні від першотвору елементи, котрі і в контексті могли б виконати функції, за змістом і стилістичним забарвленням відповідні до першотвору” (переклад наш. – Н. М.) [216, с. 236]. Науковець додає, що “детально точна передача окремих елементів, узятих ізольовано, ще не означає повноцінної передачі цілого, бо воно не є простою сумою цих елементів, а певною системою” [216, с. 152].

Ось приклади перекладів тієї самої лексії, яка, на наш погляд, ілюструє значення мікрознака. Вони об’єднані в групу на підставі застосування авторами такого перекладацького прийому, як описове відтворення. Ось ця лексія: “But there was one Elephant – a new Elephant – an Elephant's Child”. Ю. Сірий передав її засобами української мови так: “І ось зявило ся на світ божий молоде слоненя”. І. Бондар-Терещенко тлумачить кіплінгівську лексію у свій спосіб: “І в той саме час жило в Африці одне слоненя”. У цю групу доречно додати і переклад О. Кривинюк: “Було собі одне Слоненя...”. Коментуючи такі рішення зауважмо, що зазначені переклади швидше є переробкою оригінального твору, виконаною в межах індивідуальної інтерпретаційної системи – як сучасний ремікс давньої улюбленої пісні.

Інші перекладачі, зокрема Л. Солонько, Л. Солонько і Ю. Лісняк та С. Шалай і Ю. Худяков, відтворюють авторське світобачення таким чином: *“І це вже був інший*



Слон, маленький Слоник великого Слона, коротше кажучи – Слоненя". У В. Панченка знаходимо: *"Але жив тоді один Слон – зовсім молоденький Слон, просто-таки Слоненя"*. Подані переклади демонструють уміння перекладачів вичерпно передавати відтінки оригіналу. У колі їхньої уваги, вочевидь, є унікальні мікрознаки – надзвичайно місткі утворення, що поєднують предметно-логічну інформацію зі складним переплетенням асоціативних зв'язків, символічного навантаження та семіотичних особливостей оригінального авторського світобачення. На нашу думку, автори знаходять вдалі перекладацькі рішення при відтворенні кіплінгівських лексій.

Ми проаналізували одну лексію зачину . Бачимо, що навіть початок казкової оповіді в текстах українських тлумачів уже різний. Такі розбіжності обумовлюються особливостями семіосфери та інтерпретативної позиції перекладачів. Так, можна зазначити певну релігійність Ю. Сірого, деяку схематичність О. Кривинюк та багату художність І. Бондаря-Терещенка.

Порівняймо лексію з того ж макрознака *"who was full of 'satiabile curiosity, and that means he asked ever so many questions"* у різних перекладах. У В. Ткачкевича вона звучить так: *"воно було собі таке вже цікаве-цікаве, що без упину в одно за всім допитувало ся"*. Ю. Сірий, який працював над текстом казки у 1909 році, перекладає це речення таким чином: *"Було воно надзвичайно цікавим до всього і завжди до всіх чіпляло ся з запитаннями про все, що бачило"*. Коментуючи подані переклади лексії першотвору, зазначмо, що в цілому вони відповідають змісту оригіналу, щоправда часто обтяжені використанням архаїчних лексико-синтаксичних конструкцій, що цілком зрозуміло, враховуючи час створення перекладів. Проте у текстах семіотично-мовленнева постать перекладачів домінує над авторською, що з погляду нашої поняттєвої системи координат є неприпустимим. Але причина саме



такої форми текстів зрозуміла, бо ці твори були першими пробними перекладами казок Р. Кіплінга.

Л. Солонько перекладає цей текстовий відрізок у такий спосіб: *“в якого цікавість була просто-таки невситима і яке чіплялося до кожного з безліччю різних питань”*. У Л. Солонька і Ю. Лісняка та С. Шалая і Ю. Худякова ця лексія звучить так: *“а це означає, що воно чіплялося до кожного з безліччю надзвичайно ввічливих запитань”*. Зазначмо, що у Р. Кіплінга не знаходимо епітета для позначення того, які саме запитання ставило Слононя; вказується тільки на те, що їх було багато. Тут тлумачі самі додають епітет. Доцільність цього прийому вважаємо сумнівною, бо через переклад прозирають особливості перекладацької семіосфери більше, ніж система ціннісної орієнтації автора казкового твору.

“He asked questions about everything that he saw, or heard, or felt, or smelt, or touched...” – за допомогою вживання однорідних присудків, які ніби нагромаджуються один на одній, Р. Кіплінг підсилює пропозиціональну функцію зоосеміотичного мікрознака. Казка викликала неабиякий інтерес українських перекладачів у різні часи, проте не всім вдалося передати гармонійну суть знакових явищ. Так, О. Кривинюк випустила одне з дієслів взагалі – *“felt”*, а деякі – *“почувало нюхом”, “доторкалось”* – переклала кострубато: *“Воно питалося про все, що тільки бачило, або чуло, або почувало нюхом, або до чого доторкалось...”*. Але час створення твору – 1918 рік – деякою мірою пояснює перекладацькі хиби тексту. Схожий приклад декодування знаходимо у тексті В. Ткачкевича: *“занюхав”* замість *“нюхав”* у низці однорідних присудків: *“зачувало ся йому, до чого доторкнув ся або що занюхав...”*

В українському тексті В. Панченка читаємо: *“А воно все одно цікавилось і цікавилось – питало про те, що слухало, про те, що нюхало, про те, що чіпало, про те, що куштувало...”* Цей переклад несе на собі відбиток



особистості тлумача, який, нехтуючи деякими прямими перекладацькими відповідниками, досягає адекватності відтворення першотвору за рахунок збереження кількості складів та їх римування. З огляду на наведений коментар зауважимо, що основним завданням тлумача є адекватне відтворення прагматичної настанови авторського тексту. Не викликає сумніву, що художній переклад зумовлений не лише об'єктивними факторами (як-от конкретно-історичним літературним каноном), але й суб'єктивними (поетикою ідіостилю перекладача). Жоден переклад не може бути абсолютно точним, оскільки сама мовна система літератури, що приймає, за своїми об'єктивними даними не може досконало передати зміст оригіналу, що неминуче призводить до втрати певного обсягу інформації.

Перекладу І. Бондаря-Терещенка властива асиметричність першотвору і його українського відповідника. Так, у його тексті авторська лексія *“He asked questions about everything that he saw, or heard, or felt, or smelt, or touched...”* взагалі випущена і не відтворена в перекладі. Уникання тлумачення деяких місць першотвору або додавання означуваному власного вторинного значення – такі поодинокі випадки складаються в загальну систему певного ідіолекту перекладача.

У Ю. Сірого лексія, що аналізується, подана у такому вигляді: *“Воно питалося про все, що бачило, чуло, відчувало, нюхало, доторкувалось...”* Слово *“доторкувалось”* є зовсім недоречним у контекстуальному оточенні, мабуть *“торкалось”* звучало природніше, проте не можна не сказати, що, створений у 1909 році та перероблений частково у 1925 та 1952 роках, переклад у цілому адекватно передає думку автора у відображенні мікрознака із властивим йому своєрідним асоціативним полем і міжконцептними зв'язками. *“Слоненя питало всіх і про все, що воно тільки бачило, чуло, відчувало, нюхало чи до чого торкалось...”* – читаємо у Л. Солонька, Л. Солонька і



Ю. Лісняка та С. Шалая і Ю. Худякова. Стосовно цих перекладів можна зазначити майстерність тлумачів, завдяки якій забезпечується формальна й стилістична відповідність першотворові.

Наступна частина лексії виглядає так: “*who* (Слоненя. – прим. Н. М.) *was full of 'satiabile curiosity'*”. З цього приводу слід сказати, що стилістичні засоби, як-от епітет або порівняння, – не другорядні деталі, які б перекладач міг залишити поза увагою. Вони мають глибоке смислове значення і служать для характеристики мікрознака, створюючи певну конотацію, яка має локалізацію в образних основах цих лексичних одиниць, унаслідок чого останній може вважатися знаковою категорією. У випадку, який ми аналізуємо, Л. Солонько і Ю. Лісняк, наприклад, вдаються до синтаксичних трансформацій в перекладі, які викликають перегруповування семантичних компонентів та інше розподілення морфем, лексем, синтагм: “*в якого* (Слоненя. – прим. Н. М.) *цікавість була просто-таки невсипуча*”. Більш пізній переклад майже повністю дублює текст Л. Солонька, змінивши тільки “*невситима*” на “*невсипуча*”. У С. Шалая і Ю. Худякова знаходимо дзеркальне відображення наведеного вище речення. На нашу думку, обидва слова гармонійно вписуються у лексичне оточення.

У тій же лексії І. Бондар-Терещенко дескриптивно відтворює епітет і передає змістові відтінки оригіналу таким чином: “*котре* (Слоненя. – прим. Н. М.) *до того ж було цікаве, що кого, бувало, побачить, до всіх чіпляється з питаннями*”. В. Панченко наводить такий переклад цього речення: “*ї було те Слоненя таке цікаве, що тільки й знало про все питати та розпитувати*”. Якщо ми незначною мірою перефразуємо Ц. Тодорова згідно з направленістю нашого дослідження, то правильно треба сказати, що “інтерес читача викликаний тут запитанням “що буде далі?”, яке відсилає нас до принципу поступового руху або міфологічної



оповіді” [206, с. 48]. Саме такий переклад, запропонований В. Панченком та І. Бондарем-Терещенком, вичерпно передає задум автора в цілому і сприяє правильному розумінню напряду розвитку казкових подій.

Переклади О. Кривинюк: *“і було воно* (Слоненя. – прим. Н. М.) *надзвичайно цікаве, чіплялося до всіх з усякими питаннями*” та Ю. Сірого: *“Було воно* (Слоненя. – прим. Н. М.) *надзвичайно цікавим до всього й завжди до всіх чіплялося з запитаннями*” також в цілому зберігають первинну естетику твору, а деякі розходження зумовлені різницею в ментальності націй, а, як наслідок, і мовних систем.

Ми проаналізували ті лексії, в яких простежується смислотвірне конотативне значення мікрознаків. Результати спостереження демонструють, як часом відрізняються субстанції вираження тих самих лексій. Гадаємо, що текст перекладу змінюється також залежно від завдання, яке, приступаючи до тлумачення, ставив перекладач. У перекладах описів знакового процесу маніфестується семіосфера автора, відтворена несхожими мовними засобами, які відображають то релігійну піднесеність Ю. Сірого, то схематичну простоту О. Кривинюк, то невимушену природність І. Бондаря-Терещенка, а то й значну наближеність до першотвору (за вибором лексичних засобів), як у В. Ткачкевича. Переклади Л. Солонька (1957 рік), Л. Солонька і Ю. Лісняка (2000 рік) та С. Шалає і Ю. Худякова (2001 рік) у більшості проаналізованих випадків адекватно відбивають стиль першотвору. За словами В. Радчука, в їхніх перекладах “мова не замінюється, а зберігається” [166, с. 259] при відтворенні системи ціннісної орієнтації Р. Кіплінга, закодованої в мікрознаках. Отже, беручи до уваги вищезазначені мовностилістичні факти, ми б рекомендували перекладачам, які в подальшому будуть звертатися до невичерпної творчості Р. Кіплінга,



вибудувати для себе ієрархію значень за важливістю, щоб через перекладацький дискурс прозирав насамперед дискурс авторський.

З проаналізованих українських перекладів найбільшою мірою це вдалося, на наш погляд, Л. Солоньку (1957 рік) та Л. Солоньку і Ю. Лісняку (2000 рік). Що ж сприяло цьому успіху? Що потрібно враховувати, перекладаючи Р. Кіплінга для дитячого читання? На нашу думку, необхідно, по-перше, зважати на позамовні чинники створення казкового мегазнака. Вони відіграють вирішальну роль у розумінні того, що було важливо для самого автора, що зумовило такий жанр, такий хронотоп оповіді. Безумовно, прагматична спрямованість, своєрідна семіотична векторність “письменник – читач” розв’язує для перекладача питання вибору мовностилістичних засобів, які доречно було б ужити в обраному тексті. Так, достатньо навіть прочитати переклад найпершої лексії, яку ми аналізували, виконаний Л. Солоньком (1957 рік), Л. Солоньком і Ю. Лісняком (2000 рік): *“І це вже був інший Слон, маленький Слоник великого Слона, коротше кажучи – Слоненя”*. Ці слова, обрані з розмаїття синонімів, сприймаються, як жива дитяча мова, і тому так зрозумілі та близькі читачеві. Аналізуючи фактори, що наблизили український текст цього перекладача до першотвору, слід зазначити й час його створення – 2000 рік: 98 років після появи самої збірки і 93 роки після виходу в світ її першого перекладу. Отже, як нам спадає на думку, Л. Солонько і Ю. Лісняк ознайомилися з працями попередників і, враховуючи їхній досвід, зробили власний переклад, який еволюціонував у, безперечно, правильному, з погляду наукової думки сьогодення, напрямку.

Ще один фактор, який варто згадати у зв’язку з розглядом питання адекватного перекладу та обставин, які його уможливлють, – це необхідність попереднього ознайомлення з наявними літературознавчими студіями з



казкової тематики взагалі і казок Р. Кіплінга зокрема. Такий аналіз дає можливість осягнути гру знаків у дії, у взаємодії, отже, безперечно, корисний перекладачеві, прояснює відтінки знакових образів, які вималював автор. На зазначені фактори тлумач має звернути увагу передусім, бо саме ці елементи, на нашу думку, забезпечують правдивість перекладу.

2.4. Відображення в перекладах образу людини як мікрознака

Аналізуючи цикл Р. Кіплінга “Just So Stories” та їхні мовностилістичні особливості в українських перекладах з погляду семіолінгвістичного підходу до текстів, не можна оминати увагою і такі макрознаки, як “How the First Letter was Written” та “How the Alphabet was Made”. І хоча вони представляють собою органічну частину збірки, українському читачеві вони майже невідомі, бо першу із згаданих казок перекладали Л. Солонько (1957 рік), Л. Солонько і Ю. Лісняк (2000 рік) та С. Шалай і Ю. Худяков (2001 рік), а над текстом другої працював тільки Л. Солонько та Л. Солонько і Ю. Лісняк. Порівняльний аналіз перекладів всіх казок збірки наштовхує нас на думку, що С. Шалай і Ю. Худяков використовували український текст Л. Солонька і Ю. Лісняка як підрядник і опублікували його майже без змін (збігаються майже всі наведені приклади з перекладів зазначених авторів). Якщо взяти до уваги цей факт, маємо всі підстави стверджувати, що з усіх перекладачів минулого і сучасності, тільки Л. Солонько та Л. Солонько і Ю. Лісняк переклали казковий цикл повністю. Отже, проаналізуємо



ці переклади, намагаючись зрозуміти, наскільки вдалося тлумачам осмислити авторську інтенцію і передати її засобами рідної мови.

Восьма і дев'ята казки мегазнака звернені до людського суспільства, тому в цих творах, на відміну від решти інших, немає тваринних мікрознаків. Тут увага письменника зосереджується не на тваринах, а на людях, яких відрізняє від перших тільки ступінь еволюційного розвитку. Закон еволюції знаходить своє відображення в людському суспільстві, яке не стоїть на місці в своєму розвитку, а невпинно рухається вперед. Казки “How the First Letter was Written” та “How the Alphabet was Made” утворюють неподільну смислову єдність, у жартівливій формі розвиваючи тему зародження писемності первісних людей. Р. Кіплінг розповідає в доступній для дитини формі, як раніше жили люди: *“He was Primitive, and he lived cavily in a Cave, and he wore very few clothes and he couldn't read and he couldn't write and he didn't want to, and except when he was hungry he was quite happy”*. З цієї лексії зрозуміло примітивність мислення та образу життя первісної людини, що і становить субстанцію вираження цієї лексії. Л. Солонько перекладає так: *“Давно-давно, ще в незапам'ятні часи, жив на світі первісний чоловік. Жив він просто в печері, ледве прикривав своє тіло, не вмів ні читати, ні писати, та й не хотілося ще йому цього вміти. Аби не бути голодним – оце й усе, що йому було треба”*. Л. Солонько і Ю. Лісняк та С. Шалай і Ю. Худяков відтворюють відрізок тексту так: *“Він був просто первісним чоловіком, і жив печерно в первісній Печері, і майже не носив одягу, і не вмів ні читати, ні писати, та ще й не хотів цього вміти, і коли не був голодний, то почувався цілком щасливо”*. Перед нами семантико-стилістично адекватні переклади, тобто семантично повні, точні і стилістично еквівалентні оригіналові. У цьому випадку зберігається і мета комунікації, і опис ситуації, і спосіб її опису.



На наш погляд, невипадково в колі уваги автора опинилася сім'я як базова ланка суспільства, архетип структури, його праобраз. Імена людей родини первісного племені в цих макрозаказах промовисті. З їхньою допомогою Р. Кіплінг непрямо вказує на основні риси кожного з її членів. Так, про батька сказано: *“His name was Tegumai Bopsulai, and that means Man-who-does-not-put-his-foot-forward-in-a-hurry”*. Тобто, згідно з перекладом, який збігається у всіх українських тлумачів, *“Звали того чоловіка Тегумай Бопсулай, що означало: “Чоловік-який-спершу-зважує-а-потім-ступає”*. Про дружину сказано так: *“And his wife’s name was Teshumai Tewindrow, and that means ‘Lady-who-asks-a-very-many-question’*. Українські перекладачі в такий спосіб декодували кіплінгівське уявлення про первісну (а, може, й не тільки) жінку: *“І була в нього дружина, яку звали Тешумай Тевіндрю, що означало: “Жінка-яка-спершу-питає-а-потім-зважає”*. І яка ж повноцінна сім'я без дитини: *“And his little girl-daughter’s name was Taffamai Matallumai, and that means ‘Small-person-without-any-manners-who-ought-to-be-spanke’*. Перекладачі добирають таких еквівалентів в українській мові: *“І була в нього мала донечка, на ім'я Теффімай Металлумай, що означало: “Маленька-пустунка-яка-заслуговує-шльопанців”*.

Прокоментуємо ці переклади. Перш за все, зазначмо, що англійські композитні утворення було перенесено у мову перекладу без структурних змін. Згідно з Н. Кліменко, 10% словникового складу мови становлять складні слова і що більшість з них утворилась основоскладанням. *“Спершу виникло словоскладання, далі на його ґрунті сформувалось основоскладання, якому властивий більший ступінь зв'язку між компонентами”* [94, с. 67]. Так, імена членів первісної сім'ї, як частини мови, є іменниками, що складаються з кількох простих знаменних слів, кожне з яких несе смислове навантаження і, об'єднані в єдине ціле,



становлять для перекладу певні труднощі. Складні казкові імена базуються на якійсь одній семантичній ознаці, а постпозитивна прикладка власних іменників відтворює авторське уявлення словесного образу. Вагоме семантико-стилістичне навантаження, яке несуть імена в образній структурі макрознака, передається за допомогою контекстуальних відповідників, лексико-семантичних та лексико-граматичних трансформацій. Наведені тлумачення авторських лексій Л. Солоньком і Ю. Лісняком, без сумніву, є взірцевими з погляду норм і правил перекладацького мистецтва. Це саме один з тих випадків, коли позатекстові ряди перекладацького дискурсу не входять у конфлікт з авторськими, внаслідок чого український текст сприймається цілком природно.

Казка базується на певному протиставленні вихідної і кінцевої ситуації в системі подій. Якщо на початку історії автор змалював обмеженість мислення та примітивність інтересів первісної людини, то згодом, внаслідок дії закону еволюційного розвитку, Р. Кіплінг розвиває сюжетні коди далі, і ситуація набуває іншого характеру. Письменник висловлює думку, що одним із фундаментальних набутків людства є винайдення письмового способу обміну інформацією, тобто письма: *“It is a great invention, and some day men will call it writing. At present it is only pictures, and, as we have seen today, pictures are not always properly understood. But a time will come, O Baby of Tegumai, when we shall make letters – all twenty-six of ‘em, – and then we shall always say exactly what we mean without any mistakes”*. Л. Солонько адекватно передає кіплінгівську мову, змінюючи при цьому тільки фактичні дані, адаптуючи їх до наявних фонових знань реципієнта. Так, наприклад, в англійському алфавіті двадцять шість літер, а в українському – тридцять дві. Це знайшло своє правомірне зображення в перекладі: *“Це велике відкриття, і колись люди назовуть його письмом. Зараз це лише картинки, і, як*



ми бачили сьогодні, вони не завжди зрозумілі. Але настане час, о дочко Тегумая, коли ми винайдемо літери – всі тридцять дві літери абетки – і тоді ми зможемо писати й читати. Тоді вже нас усі розумітимуть і не робитимуть таких помилок”. Декодування Л. Солонька, Л. Солонька і Ю. Лісняка та С. Шалая і Ю. Худякова майже повинстю дублює наведений переклад. Розглянута лексія виконує пропозиціональну функцію, бо роз’яснює характерні ознаки людини, яка відповідно до авторської семіосфери прирівнюється до тварин як рівноправний учасник еволюційного процесу і в термінах нашого дослідження тлумачиться як мікрознак. Однією з цих ознак, які піднімають людину на більш високий рівень розвитку, є винайдення письма. Перекладачі застосовують дослівний переклад на рівні лексії, добираючи вдалі лексичні відповідники і зберігаючи синтаксичні конструкції першотвору. З цього приводу можна зауважити, що процес перекладу – це пошук, пов’язаний з послідовним вибором можливих варіантів. Здійснюючи цей вибір перекладачі постійно користуються власними лінгвістичними і когнітивними знаннями, крім того, враховують лінгвістичні і когнітивні знання майбутніх читачів, що відображають особливості їхньої культури. Наведений переклад красномовно свідчить про вдалість такого вибору.

Наступний макрознак – “How the Alphabet was Made” – безпосередньо пов’язаний з попередньою анімалістичною історією за змістом і композиційно. Він продовжує жартівливу історію про те, як було винайдено абетку. Перша казка має ніби логічне завершення у продовженні вихідної ідеї, яка одержує розвиток у цій історії – винахід абетки: “...and they drew pictures and so on and so forth and so following till they had done and drawn all the sound-pictures that they wanted, and there was the Alphabet, all complete.



And after thousands and thousands and thousands of years, and after Hieroglyphics and Demotics, and Nilotics, and Cryptics, and Cufics, and Runics, and Dorics, and Ionics, and all sorts of other ricks and tricks (because the Woons, and the Neguses, and the Akhoonds, and the Repositories of Tradition would never leave a good thing alone when they saw it), the fine old easy, understandable Alphabet — A, B, C, D, E, and the rest of 'em — got back into its proper shape again for all Best Beloveds to learn when they are old enough". З усіх перекладачів тільки Л. Солонько (1957 рік) та Л. Солонько і Ю. Лісняк (2000 рік) працювали над цим макрознаком. Вважаємо, що наведені англійська та українська лексії відрізняються, оголюючи різницю авторського та перекладацьких дискурсів. Тут ми стикаємося з пошуком перекладацьких рішень у цільовій мові, з пошуком мовностилістичних засобів, відмінних у парадигматиці від англійських. Отже, відбувається певна модуляція, тобто зміна ракурсу погляду на комунікативну ситуацію, проте її комунікативна мета в цілому залишається незмінною у тексті Л. Солонька: *“Таким чином Тафті і її татко надряпали всі звуки, які їм були потрібні, і склали абетку — від початку до кінця.*

Минули тисячоліття, і люди пробували вживати безліч знаків для письма, аж поки повернулися до тієї абетки, простої і зрозумілої, яку винайшли Тафті та Тегумай. По ній тепер вчать всі дітки, коли вони вже в такому віці, що можуть вчитися”.

Деякою мірою відрізняється переклад Л. Солонька і Ю. Лісника: *“Отак вони малювали та перемальовували та підправляли свої звуки-картинки і зрештою склали а б е т к у — геть усю, від початку до кінця.*

Спливли століття, століття та століття, люди пробували вживати безліч знаків для письма, але все-таки вони повернулися до тієї гарної, прадавньої і зрозумілої абетки, — а, б, в, г, д і т.д., що її винайшли Тефі та її тато. І тепер по



ній вчаться хлопчики та дівчатка, коли вони підростають і їм настає час навчатися”.

Як бачимо, перекладачі залишають частину першотвору, яка містить назви способів письмової передачі людської думки, невідтвореною, тим самим полегшуючи її сприйняття дитиною. Слушна думка Ц. Тодорова про те, що “у кожному тексті є своя домінанта, елемент, який підпорядковує всі інші, який стає генеративним принципом усього цілого” [206, с. 83]. Припускаємо, що такою домінантою для тлумачів була зрозумілість тексту, тобто його прагматична адаптація на рівні лексії.

Культурна спадщина відомого англійського письменника неодноразово привертала до себе увагу українських перекладачів минулого і сьогодення. Час створення перекладу, особиста настанова тлумача та особливості перекладацьких семіосфер забезпечили для нас багате розмаїття тлумачень англійських текстів. Жоден з них не можна оминати увагою, бо кожен переклад важливий; його роль важко переоцінити. Втім, завдяки аналізу семіотично навантажених текстуальних елементів макрознаків, ми мали змогу оцінити переклади з погляду їх адекватності.



Висновки до другого розділу

У цій частині продемонстровано ефективність семіолінгвістичного підходу до перекладу, адже його застосування сприяє поглибленню розуміння художнього стилю Р. Кіплінга, виявленню та обґрунтуванню оптимальних перекладацьких рішень, які зумовлюються специфікою власних семіосфер українських тлумачів. Тут було проаналізовано особливості перекладу мікрознаків казкової збірки Р. Кіплінга “Just so stories”. Прикметно, що всі перекладачі розглядали мікрознаки як персоніфіковані зооніми або антропоніми, представлені у тексті в образі представників тваринного або людського середовища. Для зручності аналізу та виходячи із логіко-дискурсивних міркувань ми умовно поділили мегазнак на чотири групи.

1) На прикладі казок “The Cat that Walked by Himself”, “How the Whale Got His Throat” та “The Beginning of the Armadillos” ми розглянули, як функціонують у перекладі бінарні семіотичні опозиції мікрознаків. За допомогою такого способу розгляду перекладів було проілюстровано семіотично навантажені елементи казкового тексту та способи їх інтерпретації різними перекладачами засобами цільової мови.

2) На прикладі казок “The Butterfly that Stamped”, “The Crab that Played with the Sea” та “How the Leopard Got His Spot” – вплив складових позамовних чинників, який виявляється на текстовому рівні мікрознаків. Застосування семіолінгвістичного підходу до тексту висвітлило культурологічні аспекти перекладності, серед яких можна назвати біблійні алюзії та фольклорні елементи, і дало



змогу проаналізувати наявні втрати при перекладі та способи їх компенсації.

3) На прикладі таких казок, як “How the Camel Got His Hump”, “How the Rhinoceros Got His Skin”, “The Elephant’s Child” та “The Sing-song of Old Man Kangaroo” – способи вираження пропозиціональної функції мікрознаків у перекладах та запропонували власні способи відтворення мовно- та семіотично навантажених компонентів тексту.

4) На прикладі макрознаків “How the First Letter was Written” та “How the Alphabet was Made” – перекладацькі можливості опису первісної людини, образ якої в термінах нашого дослідження виконує функцію своєрідного мікрознака.

Результати перекладацького аналізу мікрознаків казок Р. Кіплінга дають підстави констатувати своєрідні ідіостилі українських тлумачів, які проявляються у виборі тих чи інших способів перекладу. Серед прикладів можна навести недоречні прийоми конкретизації та лексико-семантичних трансформацій у Є. Бондаренко, буквальне відтворення лексій та архаїзацію лексичних засобів з погляду нинішніх позицій у В. Ткачевича і Ю. Сірого. О. Кривинюк та перекладач під псевдонімом Іч передають значення системи казкових мікрознаків за допомогою використання повних або часткових еквівалентів, калькування та описового відтворення. Тексти Л. Солонька, Л. Солонька і Ю. Лісняка, С. Шалая і Ю. Худякова, І. Бондаря-Терещенка та В. Панченка значно досконаліші з погляду способів відтворення позначуваного першотвору. Застосовуючи прийоми смислової модуляції, лексико-семантичних і лексико-граматичних трансформацій, перекладачі намагаються зберегти мовностилістичні особливості оригіналу, щоб донести їх до читача.

Розділ III

ОСОБЛИВОСТІ ПЕРЕКЛАДУ МАКРОЗНАКІВ

Семіолінгвістичний аспект перекладу полягає в обґрунтованому виділенні елементів тексту, що підлягають аналізу, мета якого полягає у з'ясуванні того, як зберігаються казкові коди в перекладі.

У нашому дослідженні ми аналізуємо українські переклади казкового мегазнака для того, щоб зрозуміти, в чому полягає успішність перекладу літературної казки, і яких трансформацій зазнають казкові коди при переході з однієї мови в іншу.

3.1. Відтворення в перекладах початкових формул макрознаків як інтертекстуального коду

Розглядаючи традиційні формули казки через призму семіотики і перекладознавства, вважаємо, що вони є



казковим інтертекстуальним кодом. Ми можемо висловити подібне припущення з огляду на те, що мається на увазі під поняттям “код”, яке було розглянуто вище. Справді, традиційні різновиди казкових формул є певною сукупністю правил і обмежень, з погляду яких повідомлення має значення, зрозуміле всім учасникам комунікаційного процесу – віднесеність тексту до певного жанру. Цей код служить для ідентифікації казки, створює певне налаштування у свідомості читача, тому є важливим елементом відтворення у перекладах. Казковий код поєднує в собі кілька субкодів і містить морфологічно різнорідні елементи: елементи дії, констатації, пояснення тощо.

Оскільки нашим завданням є семіолінгвістичний аналіз англomовного тексту казок і дослідження особливостей українських перекладів зоосеміотичного мегазнака, ми порівнюємо найтиповіші приклади відтворення кіплінгівського коду, користуючись колом питань, окреслених вище. Для досягнення цієї мети розгляньмо, як зберігаються казкові формули в українських перекладах. Для зручності аналізу умовно поділимо всі лексії на три типи:

- 1) в яких повністю зберігається інтертекстуальний код;
- 2) в яких частково зберігається;
- 3) в яких зовсім не зберігається.

У тексті мегазнака та в його перекладах, які ми досліджуємо, представлені основні традиційні формули: початкові, серединні та кінцеві.

Традиційно народна казка починається з ініціальної формули, казкар розміщує свою казку в часі, іноді констатує існування героїв, іноді називає їх. У фольклорній казці ініціальні формули широко представлені, обов'язкові й різноманітні. Проведений нижче аналіз дванадцяти макрознаків Р. Кіплінга засвідчив, що в літературній казці є декілька типів ініціальної формули. Цей факт маніфестує наявність у ній інтертекстуального коду і тим самим



доводить належність одного тексту до складу всіх текстів культурної семіосфери, в якій його було створено.

У більшості з виокремлених лексій проходить код констатації, який відображає кілька явищ. З ним, наприклад, пов'язано декілька подієвих рядів. Розгляньмо один з них: *once upon a time there was [a character]*. За його допомогою автор розміщує казку в часі, констатує існування мікрознаків і називає їх. Тут немов сплітаються дві нитки: подієва, з усією парадигмою казкових мікрознаків, що функціонують в наративі, і символічна, на яку нанизуються ознаки, що маркують початок оповіді.

“In the sea, once upon a time, my Best Beloved, there was a Whale, and he ate fishes.” (How the Whale got his Throat, 5)

Типовий приклад перекладу початкової формули цього типу знаходимо в тексті В. Панченка: *“За Давніх-Прадавніх часів, любі мої дітки, жив собі в морі Кит”*. Безпосередньо пов'язано з оцінкою якості перекладу визначення одиниці тексту оригіналу, яка перекладається як єдине ціле. Зміст авторської лексії передається рівноцінними засобами цільової мови, проте не в повному обсязі: частина речення *“and he ate fishes”* не відтворена зовсім. Це свідчить про те, що у цьому випадку лексія не розглядалася В. Панченком як одиниця перекладу, тому можна говорити про часткове відтворення цієї формули. Є. Бондаренко пропонує такий варіант: *“Давно це було, дорогі мої. У морі жив собі Кит, і їв він рибу”*. Перекладачка вдається до невмотивованої граматичної трансформації, яка полягає в розділі лексії першотвору; інтертекстуальний код зберігається у цій формулі, проте у трансформованому вигляді. Переклад Л. Солонька (1957 рік), Л. Солонька і Ю. Лісняка (2000 рік) та С. Шалая і Ю. Худякова (2001 рік) можна з повною впевненістю назвати функціонально адекватним: *“Колись у морі, серденько моє, жив собі Кит, і він їв рибу”*. Характерним для розуміння інтерпретаційної системи В. Ткачевича є такий спосіб перекладу: *“Жив собі раз,*



любчику, в морі кит та й поїдав рибу”. Хоча в тексті застосовуються архаїчні, з погляду сьогодення синтаксичні, конструкції та лексичні засоби, авторська комунікаційна інтенція передана адекватно з повним збереженням інтертекстуального коду.

Коментуючи особливості передачі інтертекстуальних зв'язків у перекладі, зазначмо, що функція початкових формул в українських перекладах і в першотворі однакова.

Крім ініціальних формул згаданого типу, був також виділений ще один, представлений семантичним компонентом формул макрознаків “факт існування” (наявність події), а не персонажа. Тут є подієвий, а не мікрознаковий субкод, який знаходить своє відображення у більшості перекладів.

“Hear and attend and listen; for this befell and be-happened and became and was, O my Best Beloved, when the Time animals were wild”. (The Cat that Walked by Himself, 185)

Складність цієї лексії для перекладу зумовлена наявністю декількох прийомів, які додають експресивності оригіналу. Результати її аналізу підтверджують, що в українських текстах помічаються втрати. Так, тільки Л. Солонько (1957 рік), Л. Солонько і Ю. Лісняк (2000 рік), С. Шалай і Ю. Худяков (2001 рік) та Є. Бондаренко намагалися відобразити характерну синтаксичну структуру речення з поступовим нанизуванням присудків, але жодному перекладачеві не вдалося відобразити в українському тексті алітерацію: *“befell and be-happened and became”*. Так, Л. Солонько (1957 рік), Л. Солонько і Ю. Лісняк (2000 рік), С. Шалай і Ю. Худяков (2001 рік) повністю дотримуються паралелізму присудків англійського речення і віддзеркалюють його на лексико-синтаксичному рівні української лексії: *“Слухай, та дослухайся, та зважуй, моє серденько, бо це чинилося, діялось, сталося і було, коли всі свійські тварини були дикі”*. Переклад Ю. Сірого,



виконаний у 1909 році, швидше можна назвати, за терміном І. Корунця, “міжрядковим перекладом” (переклад наш. – Н. М.) [247, с. 20], бо насправді передає змістову частину лексії, залишаючи осторонь її виражальні аспекти: *“– Слухай уважно, моя кохана; те, що я тобі розкажу трапилось дуже-дуже давно: ще за часів, коли тварини не допомагали людині в господарстві”*. Тому у цьому прикладі фіксуємо часткове збереження ініціальної формули першотвору. Неповністю, але значно більшою мірою відтворено інтертекстуальний код у 2-му та 3-му виданнях: *“Слухай і прислухайся, Моя Кохана, бо це діялось, сталося і було, коли свійські звірята були ще дикими”*. У цьому прикладі помітне очевидне наближення до оригіналу за вибором лексики та структурою речення, проте тут є усічення на синтаксичному рівні: випущено один із присудків головного речення. Схожий приклад читаємо у Є. Бондаренко, яка намагається відобразити у перекладі нанизування присудків: *“Все це трапилось, сталося і відбулось, любі мої, у ті далекі часи, коли всі тварини були ще дикими”*. Тобто в останніх проаналізованих випадках інтертекстуальний код зберігається лише частково. Поповнює цей список переклад В. Панченка, оскільки демонструє зосередженість на інформативному аспекті лексії: *“Слухайте уважно, любі мої дітки! Сталося це за тих Давніх-Прадавніх часів, коли ще всі Свійські Тварини були дикими”*. Ідентичний з погляду тлумачення пропозиційного значення лексії, однак з невеликими відхиленнями, зумовленими різницею у виборі лексичних відповідників, є і переклад О. Кривинюк: *“Ну, діточки, слухайте уважно, бо тепер буде мова про те, що було дуже давно, ще тоді, як дикі звірі були дикими”*. Зауважмо, що саме наявність оцих несхожостей і є свідченням внеску різної мовної складової позатекстових рядів перекладачів у взаємодію своєрідних дискурсів.



Найчисленнішою групою прикладів представлений наступний тип ініціальної формули макрозаказ, коли вона замінюється ремаркою автора, що виконує функцію введення мікрозаказу і датування дії. Ми взяли характерну лексію цього типу.

“This, Best Beloved, is another story of the High and Far-Off Times”. (The Beginning of the Armadilloes, 92)

Її можна проілюструвати такими прикладами перекладу, як-от В. Ткачкевича: *“А се, любчику, нова подія з давніх, предавніх часів”*; В. Панченка: *“Ось вам, любі мої дітки, ще одна казочка про Давні-Прадавні часи”*. Аналізуючи наведені лексії, в яких відображається інтертекстуальний код казкового тексту, ми повинні зазначити, що в наведених лексіях повністю зберігаються всі елементи ініціальної формули. Наведімо тексти Л. Солонька і Ю. Лісняка та С. Шалая та Ю. Худякова: *“Хочу я тобі, моє серденько, розповісти ще одну казочку з давніх-прадавніх часів”*. Або Ю. Сірого (1925, 1952): *“Хочу я розказати тобі, Моя Кохана, ще одну казочку з далеко-давнього минулого”*. Коментуючи їх особливості, слід вказати на певну архаїчність мови українських тлумачів першої третини ХХ ст. з погляду сучасності. До всіх прикладів можна застосувати коментар, що, окрім форми звертання, в іншому переклад речень майже повністю збігається. Очевидна синонімічна близькість синтаксичних конструкцій В. Ткачкевича та В. Панченка, а також Л. Солонька і Ю. Лісняка, С. Шалая і Ю. Худякова та Ю. Сірого. У першому випадку помітне повніше граматичне уподібнення оригіналові, а друга пара перекладів красномовніше маніфестує особливості перекладацьких ідіостилів і лише частково передає художній код українською мовою. При порівнянні українських текстів видно, наскільки відрізняється спосіб звертання: тут тобі і “любчику”, і “моє серденько”, і “любі мої дітки”, і “Моя Кохана”. Всі ці приклади еквівалентів переконливо свідчать про різницю інтерпретаційних систем, а, отже, й



ідіостилів тлумачів. Зупинімося на особливостях перекладу звертання докладніше.

Крізь усі макрознаки червоною ниткою проходить, використовуючи термінологію Р. Барта, субкод адресації, тобто прямого звернення автора до читача для підтримки зворотного зв'язку. Р. Кіплінг ласкаво звертається до маленького читача і по-батьківському називає його *“O my Best Beloved”*, перетворюючи малюка таким чином у співрозмовника, віртуального учасника неймовірних подій. На наш погляд, для перекладу особливої уваги заслуговує позамовна складова цього звертання. Батько-письменник оповідав своїм дітям власні казкові історії. У відповідь на повсякчасні “як?” і “чому?” він, спираючись на традиції народних легенд, вигадував несподівані й цікаві відповіді-пояснення: “Чому в Кита така горлянка”, “Як у Леопарда з'явилися плями” тощо [91, с. 4-5]. Коли ж родину Кіплінгів спіткало непоправне горе – раптово померла від грипу в 1899 дочка Жозефіна, – письменник надрукував ці історії окремою книжкою “Просто так, казки для маленьких дітей”, присвятивши видання пам'яті коханої доньки. Така екстралінгвістична складова лексії *“My Best Beloved”*. З огляду на вищенаведене, вважаємо, що звертання на кшталт *“любчику”*, *“любі мої дітки”* не узгоджуються з позамовними факторами створення мегазнака, тому не є прикладами адекватного відтворення авторського звертання, хоча, безумовно, не позбавлені логіки. Зазначмо, що звертання є художнім прийомом, важливим елементом текстобудови першотвору, а, отже, й перекладу. Як відзначає О. Воробйова, “внутрішньотекстовий діалог (автора, читача та тексту) передбачає, що вже в задумі художнього твору присутнє уявлення про читачів, не тільки в зв'язку з характером бажаної художньої дії або зі звертанням до тієї чи іншої читацької аудиторії з метою провокування її естетичної діяльності, але й створення в тексті її можливої позиції для його інтерпретації” (переклад наш. – Н. М.) [45, с. 12]. У зв'язку зі сказаним напрошується



думка про важливість прагматичного складового компонента твору, який потрібно враховувати при перекладі, як-от зробили В. Ткачевич, Л. Солонько (1957 рік), Л. Солонько і Ю. Лісняк (2000 рік), С. Шалай і Ю. Худяков (2001 рік).

Наш аналіз охоплює ініціальні формули всіх макрознаків, тому для вичерпно повного розкриття способів відтворення інтертекстуального коду кіплінгівського мегазнака згадаймо лексію, яка розпочинає казку “How the Alphabet was Made”. Вона не належить до жодного з указаних типів з огляду на те, що казка про походження абетки продовжує попередню історію про те, як була написана перша літера. Тому брак ініціальної формули пояснюється тим, що автор апелює до подій і дійових осіб оповідання, сюжет якого вже знайомий читачеві. З огляду на цей факт її аналіз непринциповий для нашого дослідження.

Отже, в ході аналізу макрознаків було виявлено три основні типи початкових формул, які знайшли своє відображення в українських перекладах. Серед них не було жодної лексії, в якій би не зберігалася ініціальна формула макрознака. Серед тих, в яких частково відтворюється художній код, нараховується 8 прикладів, що були перекладені В. Ткачевичем, О. Кривинюк тощо. Повністю зберегли інтертекстуальність авторського тексту Є. Бондаренко, В. Панченко, Л. Солонько і Ю. Лісняка та С. Шалай і Ю. Худяков. Останню групу складають 6 прикладів.



3.2. Особливості перекладу серединних казкових формул макрознаків

Розглядаючи серединні формули казки, слід зазначити, що вони “не мають чітко визначеного місця в тексті і можуть бути розсіпані по всьому оповіданню, супроводжуючи який-небудь мікрознак або його дії, відзначаючи початок і кінець певного епізоду, окреслюючи портрет якого-небудь персонажа тощо” (переклад наш. – Н. М.) [176, с. 88].

У проведеному аналізі медіальні формули є найчисленнішими і представлені трьома типами: формули, що описують хронотоп, формули, що описують спосіб дії мікрознака, і формули-ремарки автора. Ми намагаємося прослідкувати, якою мірою зберігається структура формул, а, отже, й інтертекстуальний код у перекладах.

Медіальні формули, що описують хронотоп, найширше представлено в тексті мегазнака формулою “*one day (morning, evening, night)*”. У такий спосіб реалізується послідовність викладу дискурсу:

“One day, when they had quarreled for three weeks – all nine hundred and ninety-nine wives together – Suleiman-bin-Daoud went out for peace”. (The Butterfly that Stamped, 217)

Наведімо приклади перекладу цієї лексії. Л. Солонько (1957 рік), Л. Солонько і Ю. Лісняк (2000 рік), С. Шалай і Ю. Худяков (2001 рік) декодують цю серединну формулу в такий спосіб: “Одного разу, коли султанші – геть усі дев’ятсот дев’яносто дев’ять султанш – зчинили в золотому палаці гармидер аж на три тижні, Сулейман-ібн-Дауд чкурнув, як завжди, в сад, шукаючи собі тиші та спокою”. Над перекладом цієї казки працювала також Є. Бондаренко: “Але одного разу, коли дружини лаялись без



упину вже третій тиждень, премудрий Соломон зазвичай пішов до саду у пошуках затишку...” Аналіз поданих прикладів підтверджує, що перекладачі декодують авторський текст у межах своїх мовних картин світу. Впадають в око численні розбіжності між самими перекладацькими семіосферами. Не збігаються вони і з авторською. Щодо першого перекладу, то зауважимо, що Л. Солонько і Ю. Лісняк, як у більшості прикладів, які ми аналізували, перекладають, намагаючись максимально зберегти кіплінгівську мову. Проте їм не вдалося уникнути деяких помилок. Наприклад, вони вводять в український текст уточнення місця перебігу подій, яке тільки імпліцитно міститься в першотворі. Примітний невмотивовано стилістично знижений частковий еквівалент англійському “went out” – “чкурнув”. Важко уявити собі главу могутньої східної держави, який отак просто “чкурнув” у сад.

Переклад Є. Бондаренко має вади іншого характеру. Так, вона залишає прикладку неперекладеною, внаслідок чого художній текст частково втрачає свою емоційність. Є. Бондаренко забуває про те, що перекладений твір насамперед має читатися як оригінал, одночасно зберігаючи єдність ідей, образів та слів автора. У зв’язку з цим доречно навести слова російського критика В. Белінського, який наголошував на важливості емоційної адекватності перекладу: “у перекладі з Гете ми хочемо бачити Гете, а не його перекладача; якщо б сам Пушкін узявся перекладати Гете, ми і від нього зажадали б, щоб він показав нам Гете, а не себе” (переклад наш. – Н. М.) [18, с. 277]. Класифікуючи переклади лексій, які акумулюють інтертекстуальний код, вважаємо, що обидва проаналізовані приклади слід віднести до частково відтворених у перекладі.

Розгляньмо наступний варіант медіальної формули, що простежується у макрознаках: “*that (next) morning (evening, night)*”. Він демонструє послідовність викладу



кіплінгівського дискурсу і є важливим з погляду дотримання текстової когезії:

“Next night the Woman cut great green armfuls of fresh grass from the water-meadows” (The Cat that Walked by Himself, 191)

Л. Солонько і Ю. Лісняк повністю відтворюють медіальну формулу макрозаказу, добираючи влучних лексичних еквівалентів у перекладі: *“На другий вечір Жінка нажала великий оберемок свіжої соковитої трави в прибережному лузі”*. В межах нашої класифікації переклад В. Панченка слід зарахувати до тих, в яких частково зберігається інтертекстуальний код, бо з кола уваги перекладача було випущено словосполучення *“great armfuls”*: *“Наступного вечора Жінка нарізала в лузі свіжої зеленої трави”*. До цієї ж групи можна віднести і переклад О. Кривинюк, в якому деякі лексичні особливості трактування лексії заслуговують окремого коментаря. Так, для інтерпретування обставини місця *“water-meadows”* обирається частковий лексичний еквівалент, а епітет у словосполученні *“fresh grass”*, який додає висловленню насиченої образності, не відтворюється зовсім: *“Другої ночі Жінка нажала на луці великий оберемок зеленої трави”*. Наступні переклади містять семантичне зміщення у часовому аспекті позначуваного, бо в них англійське *“next night”* замінюється на *“другий (наступний) день”*. Така особливість є у перекладах Ю. Сірого та Є. Бондаренко, які подані нижче.

“На другий день Жінка нажала цілу копицю пахучої трави над берегом річки” (Ю. Сірий, 1909)

“На другий день Жінка нажала цілу копицю запашної трави понад берегом річки” (Ю. Сірий, 1925, 1952)

“Наступного дня Жінка нарізала у заплавному лузі оберемок духмяної трави” (Є. Бондаренко)

Об'єднувальною рисою цих перекладів є введення додаткового елемента позначуваного, якого немає в



оригінали, що представлений на лексичному рівні епітетом “духмяний”, “пахучий” або “запашний”. Отже, такі трансформації при перекладі, як смисловий розвиток та неточний підбір лексичного відповідника, призводять до часткового відтворення авторської лексики в українському тексті.

Як ми зазначали вище, інтертекстуальний казковий код поєднує в собі морфологічно різні елементи, зокрема елементи дії, відображаючи, наприклад, паралельність подій:

“But also at the same time, in those High and Far-off Times, there was a Painted Jaguar” (The Beginning of the Armadilloes, 93)

У перекладах одночасні дії відображаються шляхом введення у текст єднальних сполучників на кшталт “а” або “але”. В. Ткачевич найточніше відображає авторську медіальну формулу: *“Але саме під той час, за тих давніх давен жив ще і ягуар пігатий”*. Внаслідок часу створення переклад рясніє архаїчними лексичними вкрапленнями, які ускладнюють розуміння твору, проте це не заважає загальному правильному відтворенню художнього коду тексту, тому ми з впевненістю можемо зарахувати цей приклад до групи повного збереження інтертекстуальних формул у цільовій мові. До цієї категорії можна віднести також і переклад В. Панченка: *“А ще за тих самих Давніх-Прадавніх часів жив там Мальований Ягуар”*. Спосіб тлумачення пропозиційного значення лексики однаковий у всіх трьох перекладах Ю. Сірого; при цьому авторська інтенція першотвору зберігається повністю: *“Але в ті давно-давно минулі часи жив собі також і Рябий Ягуар”*. Цю групу поповнює й адекватна інтерпретація художнього коду Л. Солоньком і Ю. Лісняком: *“Але в ті давні-прадавні часи жив ще й Плямистий Ягуар”*.

У тексті англійської літературної казки знаходимо також медіальні формули, що описують продовження дії:



“Because, five weeks later, there was a heat-wave in the Red Sea, and everybody took off all the clothes they had”. (How the Rhinoceros got his Skin, 34)

Всі переклади містять часовий елемент лексії першотвору, але він передається по-різному у кожному з них. У Л. Солонька і Ю. Лісняка завдяки постпозиції числівника до іменника, до якого він належить, час дії розуміється як щось приблизне, хоча першотвір не справляє подібного враження: *“Бо тижнів за п’ять з Червоного моря ввійнуло страшною спекою, і все живе поспішило скинути з себе все, що тільки можна скинути”*. Невелике смислове зрушення відбувається ще й за рахунок модуляції у перекладеному тексті. Так, у Р. Кіплінга хвиля спеки піднялася у Червоному морі, тоді як Л. Солонько і Ю. Лісняк фокусують увагу на її наслідках для мешканців суші. Отже, тут констатуємо часткове відтворення медіальної формули. До цієї групи перекладів примикає і текст В. Ткачевич: *“Бо ось – в п’ять неділь пізніше надплила у Червоне море жарена філя, то всі люди покидали з себе всю одягу”*. Окрім незвичної для сучасного читача лексики, переклад цієї лексії характеризується застосуванням необґрунтованого прийому конкретизації: кіплінгівське *“everybody”* замінюється на *“всі люди”*, що в цьому контекстуальному оточенні зовсім не те саме, адже звужує початкове значення текстового відрізка. Погодитися з такою думкою нас підштовхує той факт, що ми аналізуємо саме так званий звіриний цикл казок англійського письменника. Переклад Є. Бондаренко можна цілком віднести до тих, в яких констатуємо повне збереження художнього коду, що пронизує всі тексти національної культурної семіосфери: *“Саме через це п’ять тижнів поспіль на Червоному морі стало так спекотно, що всі, хто міг, скинули з себе одяг”*.

Слід навести приклади медіальних формул, що позначають час, до якого виконувалась певна дія, які



перейшли з народної казки в літературну, і зовсім по-різному були відтворені у перекладах:

“They waited till dark...” (How the Leopard got his Spots, 48)

Переклади характеризуються несхожими способами декодування простого речення.

“Так пождали аж до смерку...” (В. Ткачкевич)

“Почекаємо, поки стемніє. Коли ж спочило...”
(Є. Бондаренко)

“Отож вони дочекалися ночі...” (Солонько, Лісняк)

Перший з наведених прикладів повністю зберігає авторську формулу, хоч і містить застарілу лексику. Є. Бондаренко застосовує смисловий розвиток при перекладі наведеної лексії, внаслідок чого художній код першотвору переходить в український текст повністю змінений, що, в свою чергу, призводить до його втрати. Взірцевою можна назвати лексію Л. Солонька і Ю. Лісняка, в якій повністю зберігається інтертекстуальний код і в непорушеному вигляді доноситься до читача.

Отже, як бачимо, елемент дії, який містить у собі інтертекстуальний код, представлено в макрознаках декількома різновидами, що різною мірою зберігаються в українських перекладах.

У текстах було також виявлено медіальні формули, що описують хронотоп, який визначає компонент відстані. За допомогою цього прийому автор досягає відчуття достовірності, реальності описуваних подій. У виокремлених лексіях проходить такий елемент інтертекстуального коду, як пояснення; зокрема письменник вдається до уточнення місця або напряду казкової події:

“and the Zebra moved away to some thorn-bushes where the sunlight fell all stripy” (How the Leopard got his Spots, 49)

Переклад Л. Солонька малює в уяві живу картину літнього лісу: *“і Зебра побігла до купи низькорослих кущів*



терника, крізь які сонячне світло пробивалося смугами". Слід також сказати, що у цьому тексті застосовано прийом конкретизації при передачі саме того місця, до якого побігла тварина, адже у кіплінгівському тексті це лише "декілька колючих кущів". Погодьмося, що в такому вигляді текст справді стає яскравішим і більш образним, проте відбувається це за рахунок пригнічення авторської семіосфери. З позицій сучасного перекладознавства такий спосіб інтерпретації твору не має обґрунтованої основи, а отже, змушує нас віднести цю лексію до частково відтворених у перекладі.

Схожий приклад читаємо у В. Ткачкевича: *"а зебра одійшла до невеличкого тернового корча, проміж котрого лучі соняшні геть то на скрізь пробивали ся"*. До того ж у наведеному перекладі не передається важлива складова позначуваного. Маємо на увазі, що Зебра підійшла до кущів саме для того, щоб показати Леопардові та Ефіюпові, що сонячні промені, пробиваючись крізь колючий чагарник, залишають на землі смугасті тіні, в яких тварина стає непомітною. У перекладі В. Ткачкевича така істотна для розкриття сюжету риса залишалася поза увагою, тим самим лише частково передаючи авторський задум. Взірцевим прикладом перекладу медіальної формули є лексія з тексту Є. Бондаренко, в якій повністю збережено художній код: *"Зебра підійшла до колючого куща, тінь від якого була смугастою"*.

Крім того, медіальні формули текстів англійської літературної казки описують спосіб дії мікрознаків. Як один з основних чинників акту словесної комунікації, код є важливою системою, яка генерує значення. У лексіях, що ми розглядаємо, його роль полягає в створенні комічно піднесеного стилю казкового тексту:

"For he hopped like a cricket; like a pea in a saucepan; or a new rubber ball on a nursery floor". (The Sing-Song of Old Man Kangaroo, 85)



Порівняння зазвичай збагачують мову і “мистецтво перекладача, – за словами К. Чуковського, – значною мірою полягає в тому, щоб, керуючись живим відчуттям стилю, з різнохарактерних і різноманітних синонімів, розподілених по групах, вибрати саме той, який в оригіналі найбільш відповідає синоніму, що входить до такої ж групи” (переклад наш. – Н. М.) [225, с. 116]. З нашого погляду, саме такий підхід до першотвору демонструє переклад Л. Солонька і Ю. Лісняка: *“Бо той скакав, мов коник, мов суха горошина в горщику, мов новий гумовий м’ячик у дитячій кімнаті”*. Отже, у цьому перекладі медіальна формула повністю зберігається. Є. Бондаренко у власний спосіб об’єднує речення кіплінгівського тексту без поважних на те контекстуально обумовлених причин, внаслідок чого мовна особистість перекладачки заступає авторську: *“стрибати, як коник, як м’ячик, як смажена квасоля на сковородці”*. В її тексті на лексико-синтаксичному рівні інтертекстуальний код зберігається лише частково.

Третю групу медіальних формул макрознаків складають формули-ремарки автора. Вони є плід мовної творчості автора і служать забезпеченню зв’язності тексту та послідовності викладу дискурсу. Окрім того, зважаючи на те, що казка за своєю природою є дитячим жанром, за допомогою авторських формул-ремарок увага малечі утримується в напруженні з початку і до кінця оповіді. Цим підкреслюється експліцитна направленість повідомлень.

У тексті мегазнака трапляються авторські ремарки, подані в дужках, функція яких, крім вищеназваних, полягає в роз’ясненні певних думок або дій мікрознаків і вживається для уточнення описуваних подій. Застосовуючи семіолінгвістичний підхід до тлумачення казкового тексту, можна сказати, що в поданих лексіях проходить такий морфологічний елемент інтертекстуального коду, як пояснення, переклади яких також було проаналізовано.



Зазначені ремарки можна класифікувати ще детальніше, згрупувавши вибрані приклади таким чином:

- введення додаткової інформації, важливої для розвитку сюжету;
- введення додаткової інформації, абстрагованої від сюжету;
- уточнення вже констатованих фактів казкової оповіді;
- введення зауважень жартівливого характеру.

Коли ми досліджуємо особливий тип дискурсу такий, як казка, в перекладах, нашим завданням є опис не просто структур, можливих в таких повідомленнях, а структур, переважних або типових для дискурсу цього виду. Це означає, що в перекладі має відобразитися авторська казка як своєрідна мова, яка є сублимацією суб'єктивності Кіплінга на тлі фольклорної казки.

Подаючи додаткову інформацію у вигляді простих речень або словосполучень в дужках, Р. Кіплінг застосовує оригінальний спосіб доведення до свідомості читача власних роздумів, видаючи їх за думки головних героїв казок. Таким чином читач ознайомлюється з додатковою інформацією, важливою для розвитку сюжету макрознака. За термінологією Р. Барта в поданих лексіях проходить код пояснення і констатації.

“...and here are a whole pack of people (they were Taffy's beavers really, but they did look rather like people)” (How the First Letter was Written, 122)

Переклади цієї лексії представлені у творах Л. Солонька (1957 рік), Л. Солонька і Ю. Лісняка (2000 рік), С. Шалая і Ю. Худякова (2001 рік). Цей текстовий відрізок, як і всі інші приклади, що ми аналізували у нашому дослідженні, з дуже несуттєвою різницею дублює переклад Л. Солонька: *“А ось ціла згряя людей (насправді то були Теффіні бобри, але вони дуже скидалися на людей)”* (Л. Солонько, Л. Солонько та Ю. Лісняк)



“А ось ціла згряя людей (насправді то були бобри Теффі, але вони дуже скидалися на людей)” (С. Шалай та Ю. Худяков)

Перекладачі повністю зберігають формули в українському тексті і дотримуються авторського способу коментування казкових подій, подаючи уточнення в дужках.

Серед медіальних формул-ремарок автора, функцією яких є конкретизація та деталізація деяких подій макрознаків, певне місце займає група ремарок, що уточнюють казкові факти та відомості, висвітлені раніше. Застосовуючи семіолінгвістичний підхід до аналізу перекладів літературної казки, слід підкреслити наявність повторюваності авторського субкоду пояснення, який пронизує текст з початку до кінця. Цього вимагають сама специфіка жанру та її потенціальна орієнтація на вік реципієнта, його психологічні особливості сприйняття твору.

“And, also, there was an Ethiopian with bows and arrows (a 'sclusively grayish-bronish-yellowish man he was then), who lived on the High Veldt with the Leopard; and the two used to hunt together — the Ethiopian with his bows and arrows, and the Leopard 'sclusively with his teeth and claws” (How the Leopard got his Spots, 41)

Розгляньмо, як відтворено це в перекладах. Отже, у Л. Солонька читаємо: *“А ще в тій місцевості, що називалася високим Степом, жив Ефіоп (винятково сірувато-буровато-жовтуватий чоловік – отакий він тоді був!), і мав він лука та стріли, і дружив з Леопардом, і обоє вони мали звичку полювати укупі, і Ефіоп пускав у діло стріли з лука, а Леопард пускав у діло винятково свої зуби та пазури...”* М. Гоголь писав про один переклад: *“Перекладач зробив так, що його не бачиш: він перетворився на таке прозоре скло, що здається, немов немає скла”* (переклад наш. – Н. М.) [55, с. 170]. Повною мірою такий коментар можна вжити щодо



наведеного українського тексту, в якому досягається адекватне відтворення оригіналу і повністю відтворюється художній код завдяки застосуванню дослівного перекладу.

Особливості власної інтерпретаційної системи яскраво прозирають крізь текст Є. Бондаренко: вона зберігає авторський код пояснення, проте невмотивовано замінює одну частину назви казкової місцевості, в якій проживали герої твору, а другу транскрибує: замість кіплінгівського “the High Veldt” в перекладі знаходимо “Сухий Вельд”. Останнє слово – “вельд” – навряд чи знайоме маленькому читачеві, хоча і міститься в словниках, тому, як ми гадаємо, бажано було б підібрати інший еквівалент. На наш погляд, прагматична складова комунікаційного процесу потребує підбору саме таких мовностилістичних засобів, які були б адекватними в своєму лексичному оточенні і враховували б психологічні передумови сприйняття твору потенційним реципієнтом. На жаль, український текст перекладачки виглядає збідніло у порівнянні з першотвором і неповною мірою відображає інтертекстуальний код макрозаказу: *“І жив ще в Сухому Вельді Ефіоп (на ті часи у нього була пісочно-жовта шкіра), який частенько ходив на полювання разом із Леопардом: Ефіоп – зі своїм луком і стрілами, а Леопард – з одними лише іклами й кігтями”*.

На початку століття створив свій текст В. Ткачевич: *“Жив там і Негер з луком і стрілами (такий вже сіро-червонаво-жовтавий чоловік; – він тоді був такий), він жив на полонині посполу з леопардом. Оба вони ходили разом на лови – Негер з луком і стрілами – а леопард з самими лиш зубами і пазурами...”* Коментуючи цей варіант перекладу, по-перше, треба зауважити, що перекладач зберігає авторську форму серединної формули-ремарки, подаючи конкретизацію художніх подій у дужках. Проте, з погляду сучасності, синтаксична будова речення трохи дивна, бо буквально відтворює англійську: “there was...” – “жив там...”, хоча відомо, що ці обороти мають



перекладатися з кінця речення. Вибір лексичних засобів теж залишає бажати кращого: незрозумілим для маленької дитини є місце розгортання казкових подій: *“на полонині посполу”*. Однак, можливість ознайомитися з казковою спадщиною майстра слова світового рівня, яка з’явилася в українського читача завдяки перекладам, здійсненим на початку століття, не можна переоцінити. На нашу думку, наявність огрехів перекладу, на які ми звернули увагу, що призводять до часткового збереження казкового коду у перекладі, не знижує його загальної важливості для української літератури. Певною мірою вони є свідченням авторського розуміння текстобудови іншомовного тексту та проявом домінування тогочасного буквалістського методу в перекладознавстві.

Повернімося до класифікації казкових формул. Безумовно, наявність жартівливих ремарок у тексті полегшує сприйняття твору дитиною.

“But from that day to this (and I suppose it is all Taffy's fault), very few little girls have ever liked learning to read or to write”. (*How the First Letter was Written, 131*)

Л. Солонько, Л. Солонько і Ю. Лісняк адекватно передають художній код, який проходить крізь цю лексію: *“Але від того дня і понині (я гадаю, що в цьому винна Теффі) тільки де-хто з маленьких дівчаток охоче вчиться читати і писати”*. Переклад С. Шалая та Ю. Худякова повністю копіює текст Л. Солонька і Ю. Лісняка, різниця полягає тільки в заміні *“понині”* на *“донині”*, тому ми не вважаємо за потрібне аналізувати його окремо.

Розглянуті нами авторські формули-ремарки належать до групи формул, які нагадують читачеві про властивості мікрознака, заявлені на початку оповіді.

Наступна група авторських формул-ремарок ілюструє емоційне вираження власного ставлення автора до описуваних подій, частіше у вигляді вигуків і окличних речень.



“He ran through the desert; he ran through the mountains; he ran through the salt-pans; he ran through the reed-beds; he ran through the blue gums; he ran through the spinifex; he ran till his front legs ached. He had to!” (The Sing-Song of Old Man Kangaroo, 83)

Для підсилення Р. Кіплінг повторює цей уривок з невеликими змінами декілька разів, неодмінно закінчуючи його окличним реченням: “He had to!” Розглядаючи подану лексію на рівні формально-граматичної зв’язаності дискурсу, слід вжити термін “лексична когезія”, яка досягається повтором лексичних одиниць у суміжних реченнях. Над перекладом цієї казки працювали Л. Солонько, Л. Солонько і Ю. Лісняк та Є. Бондаренко. Об’єднувальною рисою цих лексій є виділення особливого авторського емоційного ставлення до актантного подієвого коду через написання характерної частини лексії з нового рядка. Обидва українські автори намагалися відтворити авторську інтенцію, але застосовували різні перекладацькі прийоми. Так, текст першого містить підбір назв місцевостей, характерних для культури приймаючого середовища: *“Біг Кенгуру через пустелю, біг через гори й долини, біг через ліси й поля, по колючках та по купинах, біг, аж поки в нього заболіли передні ноги.*

– А що йому було робити!”

Вибір знака оклику у кінці речення додає висловлюванню експресивності та емоційності.

У перекладі Є. Бондаренко нанизуються однорідні додатки, які з лексичного погляду являють собою назви екзотичних географічних місцевостей, більшість з яких містяться у першотворі та характерні для природного середовища кенгуру: *“Він біг через пустелю, він біг через гори, він біг через солончаки, він біг через тростинні хащі, він біг через болота. Він біг через гаї каучукових дерев, він біг через хащі араукарій, він біг через колючий чагарник – до тих пір, поки у нього не розболілись передні лапи.*



– *А що йому було робити?*”

Перекладачка застосовує доречний прийом конкретизації; в результаті такої трансформації *“front legs”* замінюється при перекладі словосполученням *“передні лапи”*, влучним для цього контекстуального оточення. І хоча лексія Є. Бондаренко більш вдала з погляду відображення медіальної формули, вважаємо, що це той випадок, коли обидва переклади повністю зберігають художній код макрозаказу, однак через застосування різних перекладацьких способів і прийомів.

Отже, було нараховано вісім типів серединних формул макрозаказів, останній з яких містить у собі 4 підвиди. Така варіативність – факт авторської мовної творчості, але слід зазначити, що при цьому зберігається інтертекстуальний код, який передається з фольклорної казки у літературну. І, з’ясувавши медіальні формули та деякі коди, які проходять крізь нього, можна сформулювати висновок про їхню значну варіативність і різноманітність. Цей факт пояснюється, на наш погляд, прагненням автора зробити текст цікавим, захопливим, здатним залишитися надовго в дитячій пам’яті. Як засвідчив аналіз, українські переклади здебільшого відбивають особливості інтертекстуального коду, який є характерною рисою першотвору. Аналіз українських текстів підтвердив, що при перекладі 1 лексії Є. Бондаренко художній код втрачається повністю. Частково відтворюється він у 13 проаналізованих лексіях – здебільшого переклади О. Кривинюк, В. Панченка та В. Ткачевича. Результати дослідження демонструють 15 випадків повного збереження інтертекстуальності в українських перекладах Є. Бондаренко, Л. Солонька (1957 рік) та Л. Солонька і Ю. Лісняка (2000 рік).



3.3 Фінальні формули в перекладі як прояв індивідуальної семіосфери тлумача

Фінальні формули в перекладах літературної казки посідають важливе місце в її структурній будові. Часте вживання кінцевої формули – явище, характерне для народної казки, яке “...пояснюється, поряд з іншими причинами, бажанням зробити в тій чи іншій формі завершення, смисл якого залежить від характеру сюжету, від казкаря, бажання переконати слухачів в тому, що вони самі брали участь у подіях, які описуються, отже, що події ці відбувалися насправді” (переклад наш. – *Н. М.*) [176, с. 55].

Підкод, який проходить у фінальних формулах літературної казки, має умовний характер і зрозумілий для всіх учасників комунікаційного процесу. Завершальна парадигма кожного макрознака має свій корелят на початку, представлений різноманітними ініціальними і перегукується з численними медіальними формулами, наявність яких забезпечує цільність і зв'язність твору на рівні смислу. Фінальні формули симетричні ініціальним і містять морфологічний елемент казкового коду, індекс, який вказує на завершення наративу. Завдяки такій симетрії відновлюється повна картина макрознака, він сприймається цілісно, без втрат або розчинення інформації. На прикладі типових формул ми далі розглядаємо способи перекладу фінальних лексій макрознаків. У ході аналізу дванадцяти макрознаків були виявлені деякі особливості фінальних формул, які можна згрупувати таким чином:

- формула “*and they lived happily (ever) afterwards*”;
- формула “*ever since that day – some phenomenon had place*”;



– авторський підсумковий опис явища, про яке розповідалося.

Перша з наведених кінцевих формул літературної казки найбільше наслідує народну казку і є яскравим прикладом інтертекстуальних вкраплень у текст твору.

“So they went away and lived happily ever afterwards, Best Beloved. That is all”. (How the Leopard got his Spots, 55)

Є. Бондаренко передає пропозиційне значення лексії, застосовуючи стійке словосполучення *“все пішло як по маслу”*, яке красномовно свідчить про віднесеність до семіосфери середовища, що приймає. Адже для української ментальності характерні теми природи та домашнього господарства [66, с. 55]: *“З того часу у них все пішло як по маслу, дорогі мої. І це, власне, вся історія”*. Отже, перекладацький дискурс відображає діалог національних культур, діалог різних семіосфер. Остання частина лексії є прикладом застосування прийому смислового розвитку та мовної творчості перекладачки. З огляду на вищесказане, констатуємо часткове збереження художнього коду при перекладі. Л. Солонько і Ю. Лісняк повністю зберігають інтертекстуальні алюзії і правильно відтворюють авторську інтенцію в українському тексті:

*“І вони пішли і відтоді зажили щасливо, як ніколи.
Оце й усе, серденько”*.

Для підсилення значущості фінальної формули перекладач виносить останню частину лексії на новий рядок. А текст С. Шалая та Ю. Худякова відрізняє від твору Л. Солонька і Ю. Лісняка тільки вживання присвійного займенника у звертанні: *“моє серденько”*. Тому ми не вважаємо за потрібне розглядати цей переклад окремо.

В. Ткачевич передає авторський художній задум у дусі часу створення перекладу, із застосуванням архаїчної лексики, власних повторів на кшталт *“і жили собі проживали собі”*, намагаючись цим віддзеркалити у літературній казці казку фольклорну – інтертекстуальний



код фінальної лексії макрозаказ: *“Так побрали ся далі і жили собі проживали собі від тепер, любчику, щасливо. І се вже всьо”*. Остання частина лексії відтворена буквально, а тому не вписується гармонійно у своє контекстуальне оточення, тому її слід віднести до числа частково відтворених у перекладі.

Формула *“ever since (from) that day – some phenomenon had place”* також застосовується в казках англійського письменника.

“...and ever since that day, O Best Beloved, all the Elephants you will ever see, besides all those that you won't, have trunks precisely like the trunk of the 'satiabable Elephant's Child”. (*The Elephant's Child*, 76)

Останній з наведених типів фінальних формул виявився найчисленнішим. Виходячи із завдань нашого дослідження, проілюструймо перекладами типовий приклад кінцевої лексії з казки “Слоненя”. Ця історія привертала увагу перекладачів різних поколінь, як от Ю. Сірого (1909, 1925), О. Кривинюк (1918), В. Ткачкевича (1925), Л. Солонька і Ю. Лісняка (2000), С. Шалая та Ю. Худякова (2001) і В. Панченка (2005). Проаналізуємо їхні тексти. Отже, у перекладі Ю. Сірого, виконаного в 1909 році, читаємо: *“...і з того часу, Мое Серденько, всі слони, яких ти коли-небудь бачила, мають довгі хоботи, подібні до того, що Слоненя одержало на березі мулкої сіро-зеленої річки Лімпопо”*. Дуже схожий на попередній текст перекладу, виданого в 1925 та 1952 роках: *“...й з того часу, Мое Серденько, всі слони, яких ти коли-небудь бачила, и усі ті, що не бачила, мають довгі хоботи, подібні до того, що Слоненя одержало на березі мулкої сіро-зеленої річки Лімпопо”*. Проте тексти повністю не збігаються: по-перше, останній варіант більшою мірою наближений до першотвору і точніше відображає всі нюанси комунікативної інтенції автора, але містить певні семантичні неузгодженості із першотвором. Наприклад,



Ю. Сірий включає уточнення, яке є в кіплінгівському тексті: *“и усі ті, що не бачила”*, однак при цьому неправильно відбиває граматичний час дієслова оригінальної синтаксичної конструкції: минулий замість майбутнього. Важливим свідченням прояву індивідуальної інтерпретаційної системи перекладача виступає остання частина речення, якої немає в цій частині першотвору: *“...Слоненя одержало на березі мулкої сіро-зеленої річки Лімпопо”*. Однак задля справедливості зауважимо, що в цьому випадку перекладач у власний спосіб перерозподілив інформацію, яка є в оригіналі, перемістивши вказівку про місце перебігу подій з одного речення в наступне. Незважаючи на деякі зауваження до перекладу, загалом авторська інтенція повністю передана у кінцевому повідомленні.

Розгляньмо текст В. Ткачевича: *“А з того часу, з тої днини, то всі слони, любчику, і ті, котрі ти побачиш, і ті котрих не побачиш, всі вони мають достоту такі труби, яка була у ненасичено цікавого слонятка”*. Тлумач повністю зберігає художній код при перекладі, намагаючись зберегти граматичну конструкцію тексту-джерела. Однак він вживає лексичні та синтаксичні засоби, які вживалися на той час: *“ненасичено цікавого слонятка”*, *“любчику”*, *“вони мають достоту такі труби”*. Проте було б помилкою оцінювати діяльність перекладачів початку ХХ століття, представником яких є цей письменник, з погляду сучасних вимог до художнього перекладу.

Наступний текст також наочно демонструє, що давні переклади несуть на собі відбиток стану української літературної мови в минулому і доносять до сучасного читача загальнокультурну естетичну оцінку першотвору. А з другого боку, демонструють часткове відтворення фінальної формули, бо характеризуються власним способом декодування авторської мовностилістичної системи: *“...і з того часу, моя любя дитина, у всіх тих Слонів, що ти*



побачиш, і у всіх тих, що ти не побачиш, – якраз такі самі хоботи, як у того ненаситного Слоненяти”. Форма звертання є частковим еквівалентом авторському *“O Best Beloved”*, але стилістично цілком припустима в такому лексичному оточенні. Як бачимо, переклад, здійснений О. Кривинюк у 1918 році, цілком відповідає нормам сучасного перекладознавства. Зауважмо тільки, що епітет, вжитий для характеристики мікрознака, неповною мірою відображає ідею автора, бо може здатися незрозумілим, до чого саме Слоненя було ненаситне – до тих бананів, наприклад, які воно взяло з собою в дорогу, чи до природних явищ середовища, що оточувало його.

Перекладачеві слід також враховувати композиційні особливості тексту казкового жанру. Так, кінцеві формули, на яких фокусується наша увага, свідчать про виведення читача із текстового континууму і, разом із тим, із певної хронотопної системи фольклорного тексту. Як і більшість лексій, які ми аналізували, тексти Л. Солонька і Ю. Лісняка та С. Шалая і Ю. Худякова збігаються, повністю відтворюючи художній код у перекладі: *“І відтоді, моє серденько, усі слони, яких тобі доводилось бачити, й усі ті, яких тобі ще не доводилось бачити, мають точнісінько такі ж довгі хоботи, як і в отого Слоненяти, що ходило до Крокодила на річку Лімпопо. Отак-то, моє серденько”*. Хоча переклади Л. Солонька і Ю. Лісняка демонструють майстерність авторів, цікаво, що переклад цієї фінальної формули, як і в деяких попередніх прикладах, дещо перегукується із текстом Ю. Сірого. Цей факт дає нам змогу робити узагальнення про певну схожість семіосфер тлумачів, а також високий ступінь об’єктивності їхніх перекладів.

Відомо, що з плином часу першотвір прочитується повновому. І перекладачами в тому числі. При цьому культура мови перекладу орієнтує авторів українських текстів на дотримання міри естетичного в передачі колориту



оригіналу, на творчі пошуки у відтворенні індивідуального стилю автора, який послуговується різними прийомами стилізації. Переклад В. Панченка, здійснений у 2005 році, цілком адекватно і повною мірою відбиває особливості художнього коду кіплінгівського тексту: “...і саме відтоді, любі мої дітки, всі Слони, яких ви колись побачите, й навіть ті, яких ви ніколи не побачите, мають точнісінько такі самі хоботи, як у цікаво-прецікавого Слоненяти”.

Повертаючись до формул оригінального тексту казки, слід зазначити, що авторський підсумковий опис не є однотипним. Деякі казки мають кінцівку такого типу, як, наприклад, “ось і казочці кінець”:

“The Sailor took the jack-knife home. He was wearing the blue canvas breeches when walked out on the shingle. The suspenders were left behind, you see, to tie the grating with; and that is the end of that tale”. (How the Whale got his Throat, 15)

Переклад В. Ткачевича характеризується високим ступенем архаїзації лексики та відсутньою в авторському тексті додаткової емоційної піднесеності, яка передається за допомогою вигуку “ади!”, підсиленого знаком оклику: “А жидика свого забрав моряк з собою до дому. На собі мав він сині штанята з вітрильного полотна, але без шлійок; бо ади! вони придали ся йому до повязання решітки. А се казочці кінець”. При перекладі цієї лексії було застосовано також граматичні трансформації, які полягають у перебудові її синтаксичної структури. Наведені результати перекладацького аналізу дають нам змогу зробити висновок, що художній код був частково відтворений у цьому тексті.

Наступний приклад поповнює цю групу, бо першотвір зазнав значних трансформацій у перекладі Є. Бондаренко. Через численні граматичні трансформації та смислові модуляції змінюється синтаксична структура лексії; її остання частина виноситься окремим рядком для



підсилення важливості прагматичної настанови інтертекстуального коду, який проходить крізь фінальну формулу макрозака: *“Складаний ніж Моряк, звичайно ж, захопив із собою. Сині штани все ще були на ньому, коли він крокував узбережжям, але він їх час від часу мусив підтримувати на ходу. Тому що шлейки залишилися в Китовій горлянці.*

Ось і кінець цієї історії”.

Повною мірою відтворений художній код у перекладі Л. Солонька і Ю. Лісняка, С. Шалая та Ю. Худякова: *“Моряк забрав додому свій великий складаний ніж. Він зайшов на берег у своїх синіх полотняних штаних. Але підтяжок, звісно, на ньому не було, бо ними він зв’язав грати.*

На цьому й кінець оцій казочці”.

До цієї групи слід віднести і наступний переклад авторської лексії, виконаний В. Панченком: *“А складаного ножа Моряк забрав із собою. І сині полотняні штани теж – адже він вийшов у них на берег. От тільки шлейки zostалися в Китовій горлянці – адже ними було скручено грати!*

Тут казці й кінець”.

Коментуючи цей переклад, треба зазначити, що за допомогою синтаксичних засобів, як-от знака оклику та декількох вживань тире, автор підсилює початкову експресивність висловлювання. Такий факт можна оцінити як виявлення мовної творчості перекладача, експлікація його власної семіосфери.

Кінцеві формули – це прагматичні сигнали відміни настрою на сприйняття казки, які об’єднає присутність інтертекстуального коду. Кінцеві формули макрозака не відрізняються особливою варіативністю і представлені трьома різними типами, які знайшли своє відображення в українських текстах у межах перекладацьких ідіостилів.



Вивчення інтертекстуальних зв'язків у межах семіолінгвістичного підходу до англійської казки засвідчило, що для кіплінгівського мегазнака характерний високий ступінь інтертекстуальності, яка проявляється на рівні культурологічних алюзій і структур: авторська казка здебільшого наслідує жанрово-стильову домінанту фольклорної казки, яка асимілювалась в літературній. Доказом цього твердження служить факт наявності у літературній казці всіх трьох типів формул народної казки, хоча за своїм складом вони не настільки різноманітні. Перефразовуючи висловлювання Ю. Тинянова стосовно пародії, актуальне для всіх двопланових текстів, можна стверджувати, що літературна казка існує тому, що через твір просвічує інший план – план народної казки, тобто тут очевидна еволюція казкового тексту [210, с. 212]. І чим ясніше цей план представлено у свідомості реципієнта, тим більше всі елементи семантично й лінгвістично організованого тексту літературної казки сприймаються у порівнянні з аналогічними елементами тексту народної казки, тим більш свідомим є процес сприйняття тексту літературної казки, більш експліцитним є “діалог” читача з твором.

Обраний підхід допоміг скласти авторську систему традиційних формул казки, які обрамляють макрознаки композиційно і, як матрицю, накласти її на українські переклади. Результати аналізу засвідчили відсутність випадків незбереження художнього коду при перекладі, чотири приклади його часткового відтворення та вісім повної передачі інтертекстуальних вкраплень у кіплінгівський текст. Відтворюючи значення формул макрознаків як інтертекстуального коду в цільовому тексті, перекладачі використовували повні або часткові еквіваленти, вдавалися до транскрибування, лексико-семантичних заміन та граматичних трансформацій.



3.4. Трансформація сюжетно-композиційних кодів макрознаків у перекладах

Чудовим прикладом того, як Р. Кіплінг вибудовує сюжетно-композиційні коди макрознака через стосунки між мікрознаками, є казка “The Cat that Walked by Himself”. Така особливість анімалістичної історії, як надвисокий ступінь художньої структурованості, що проявляється через взаємини між персонажами, знаходить своє відображення в українських перекладах.

Сюжет казки про Кота є канвою для розгортання зоосемічної структури, яка впродовж тексту макрознака зазнає радикальних змін у тому плані, що статус героїв змінюється: вони одомашнюються. У перших абзацах казки слово “дикий” вживається в оригіналі 23 рази. Таке нагнітання одноманітної семантики надзвичайно важливе для розуміння подальшого сюжету і має обов’язково враховуватися при перекладі. Адже далі в табір людини, яка перестає бути дикою, переходять один за одним представники дикого звіриного світу.

Одна з особливостей цього макрознака – це поєднання різних кодів. На поверхні лежить **код приручення диких тварин**. Глибше – конфлікт свободи і обов’язку та свободи і кодексу. Р. Кіплінг дає свою міфологічну казкову версію того, як людина увійшла в контакт з дикими звірами і соціалізувала їх, чим саме соціалізувалася і сама. Макрознак починається з ініціальної формули-твердження, що сталося це за давніх часів, коли дикими були всі свійські тварини: собака, корова, свиня, кінь та кіт. Кіт був найдикішим, бо *“he walked by himself, and all places were alike to him”*. У попередніх частинах ми детально спинялися на особливостях перекладу цієї лексії, важливої для



правильного тлумачення значення мікрознака. Продовжуючи аналіз сюжетно-композиційних кодів макрознака, додамо, що диким був і Чоловік, аж поки зустрів Жінку. Тобто казка стверджує, що елементарна соціальна структура починається з родини – **ритуальний сімейний код**. Жінка цивілізувала Чоловіка тим, що саме вона знаходить житло – суху печеру, посипає підлогу чистим піском, розводить вогнище, вішає над входом в печеру суху кінську шкіру і наказує Чоловікові витирати ноги. Це ніби перше правило цивілізованого життя – правило збереження чистоти. Прикметно й те, що казка в цьому сенсі доволі феміністична, підкреслюючи, що воля Жінки – закон. Цей код знаходить своє відображення в такій лексії: *“She picked out a nice dry Cave, instead of a heap of wet leaves, to lie down in; and she strewed clean sand on the floor; and she lit a nice fire of wood at the back of the Cave; and she hung a dried wild-horse skin, tail-down, across the opening of the Cave; and she said, ‘Wipe you feet, dear, when you come in, and now we’ll keep house’”*.

У текстах українських перекладачів знаходимо несхожі варіанти тлумачення ритуального сімейного коду. Так, В. Панченко пропонує такий спосіб перекладу: *“Вона відшукала чудову суху Печеру – щоб спати там, а не на купі вогкого листя; посипала підлогу чистим пісочком і розвела чудове тепле вогнище; далі повісила на вході в Печеру суху кінську шкіру – хвостом додолу – й сказала Чоловікові:*

– Витирай ноги, любий, коли заходиш! Нам треба жити в чистоті!” Автор наведеної української лексії значною мірою зберігає синтаксичну структуру оригіналу, дотримуючись навіть пунктуаційного порядку казки. Однак він не виправдано залишає неперекладною обставину місця, яка вказує, де було розпалено вогнище, а також змінює авторську модальність висловлювання останньої частини лексії. Такий переклад красномовно маніфестує особливості перекладацького ідіостилю.



Є. Бондаренко з несуттєвими відхиленнями правильно передає задум автора, крім останньої фрази, переклад якої здійснюється на рівні всього тексту макрозака, а не окремої лексії, яка в нашому дослідженні використовується як мінімальна одиниця перекладу: *“Спочатку вона відшукала суху і затишну печеру, посипала підлогу чистим піском і розпалила Вогнище в глибині печери. Потім завісила вхід шкурою дикого Коня, хвостом донизу і сказала:*

– Любий мій, витирай ноги, коли заходиш: тепер у нас власна господа”.

Л. Солонько, Л. Солонько і Ю. Лісняк надають своє перекладацьке рішення при тлумаченні цього сюжетно-композиційного коду: *“Замість купи вогкого листя вона відшукала для ночівлі суху Печеру, і посипала долівку чистим піском, і розпалила в Печері яскраве багаття із сушняку, і завісила вхід до Печери висушеною шкурою дикого коня, хвостом донизу, і вже по тому сказала:*

– Витирай ноги, любий, коли заходиш, тепер у нас буде своя оселя”. Перекладачі влучно відтворюють ритміко-синтаксичний малюнок лексії першотвору, в якій поступове нагнітання однорідних присудків створює наприкінці висловлювання кульмінаційне напруження. Щодо останньої частини речення *“we'll keep house”*, то вона передана за допомогою часткового еквівалента.

О. Кривинюк застосовує граматичну трансформацію, розбиваючи одне англійське речення першотвору на два в українському тексті, але це спричиняє втрати особливого ритму оригінального висловлювання: *“Вона знайшла суху печеру, щоб можна було спати там, а не на купі вогкого листя. Долівку в печері посипала чистеньким піском, хорошенько розіклала багаття в середині печери, а перед входом повісила суху шкуру з дикого коня, хвостом до низу, і сказала чоловікові:*



– *Отже, як увіходитимеш у печеру, то обтирай, голубе, ноги; се-ж у нас буде справжня хата*”. Впадають в око також гендерні особливості моделювання комунікаційної діяльності, як-от вживання пестливих суфіксів “-еньк-” у словах “чистеньким” та “хорошенько”. Перекладацький вибір форми звертання також заслуговує окремого коментарю, оскільки несе на собі відбиток піднесеного тону фольклорного походження, в якому проявляється така специфічна риса українського художнього стилю, як вірність народним традиціям. В інших лексіях О. Кривинюк, що ми розглядали в попередніх частинах, теж помітна насиченість застарілими лексичними та синтаксичними конструкціями на зразок “вогкого”, “увіходитимеш” або “се-ж”.

Аналіз трансформації сюжетно-композиційних кодів при перекладі з англійської показує зміни у текстах одного автора. Порівняймо дві редакції казок Ю. Сірого 1909 та 1925 років (остання збігається з перекладом 1952 року): “*Замість купи сухого листя, вона знайшла гарну суху Печеру, щоб там спати, посипала долівку чистим піском, запалила вогонь з дерева в глибині Печери, а при вході до Печери повісила висушену шкуру Дикого Коня хвостом до долу і сказала Чоловікові:*

– *Прошу тебе, обтирай чистенько ноги, коли входиш у Печеру; з цього часу ми будемо жити у власній хаті*” (Ю. Сірий (1925)). Переклад, який був виданий раніше, містить багато лексико-стилістичних та смислових неузгодженостей на кшталт “повернула її (печеру. – Прим. Н.М.) на кімнату”, “затрусил діл” або “збудувала піч”: “*Вона знайшла гарненьку суху Печеру і повернула її на кімнату: затрусил діл чистеньким пісочком, збудувала піч і запалила огонь. Прохід в Печеру закрила конячою шкірою, повісивши її хвостом до долу, і сказала чоловікові:*

– *Прошу тебе, обтирай чистенько ноги, коли входиш у Печеру; з цього часу ми будемо жити у власному домі*”



(Ю. Сірий (1909). Незважаючи на очевидну схожість двох текстів, не викликає сумніву, що пропозиційна функція авторської лексики правильніше передана в перекладі 1925 року.

Для правильного відтворення художніх кодів у перекладі слід спочатку виокремити їх у першотворові. Отже, далі йде опис першої вечери, бо автор ставить людину над звірами завдяки способу приготування їжі, яку людина готує на вогні і додає їй приправ для смаку. Після цього жінка вдається до першого ворожіння, що є натяком на початки язичницької релігії. Дикі звірі виходять з лісу, дивуючись тим, що творить людина. Цей інтерес – вже потяг до структуризації семіотично-полярних стосунків за ознакою “свій-чужий”. Дикі звірі визначають людину як чужу. Однак Пес виявляє найбільше допитливості, зачувши пахоці печеного м’яса, і закликає Кота піти подивитися. Кіт відмовляється, мотивуючи свою відмову потребою свободи, тобто тим, що він гуляє там, де сам собі знає. І це вносить розкіл в їхні стосунки. **Код конфронтації** проходить крізь низку лексій: *“Then we can never be friends again,’ said Wild Dog, and he trotted off to the Cave”*. Переклад цієї лексії Ю. Сірий залишає без змін у трьох редакціях перекладу: *“В такому разі нашому товаришуванню край, – сказав Дикий Пес і пішов до Печери”*. Тут автор успішно застосовує лексичні трансформації (як-от генералізація *“trotted off”*) та граматичні заміни (заміна розряду займенника *“we”* на *“наш”*; *“friends”* на *“товаришування”*), в результаті яких трансформація зазначеного коду адекватно передається в перекладі. О. Кривинюк в цілому правильно передає пропозиційну функцію лексії при трансформації коду конфронтації з англійської мови оригіналу в українську: *“Коли так, то ми вже ніколи не будемо приятелями, – промовив Собака й пішов сам собі до печери.”* Викликає сумнів тільки вибір часткового еквівалента *“приятель”* замість такого зрозумілого як *“друг”*.



Розгляньмо інший приклад перекладу, виконаний Л. Солоньком і Ю. Лісняком: *“Раз так – віднині ми не друзі, – сказав Дикий Пес і потрюхикав до Печери”*. Тлумач пунктуаційно підкреслює категоричність поведінки Пса, зберігаючи при цьому граматичну структуру оригіналу що, на наш погляд, є прикладом вдалого перекладацького рішення. Схожим способом передається код конфронтації в лексіях двох інших перекладачів. Наприклад, Є. Бондаренко інтерпретує наведену лексію так: *“Тоді ми з тобою більше не друзі, – сказав дикий Пес і побіг до печери”*. В. Панченко пропонує варіант, який мало відрізняється від попереднього: *“Тоді ти більше не друг мені, – відповів Дикий Пес і побіг до Печери”*. В обох випадках функціональна адекватність перекладу передається шляхом синтаксичного уподібнення речення першотвору.

Жінка зустрічає Собаку і вони укладають першу угоду, яка, по суті, є актом приручення Собаки – тут проходить **соціальний код**. Прикметно, що Р. Кіплінг у цьому випадку з науковою правдивістю зберігає часову послідовність приручення тварин. Відтак Собака називає Жінку своїм другом і дружиною свого друга. І Жінка, коли приходить Чоловік, каже, що тепер це не дикий Пес, а Перший Друг. Соціалізація Собаки відбувається, коли він пристає на ділову пропозицію: *“Wild Thing out of the Wild Woods, help my Man to hunt through the day and guard this Cave at night, and I will give you as many roast bones as you need”*. Трансформація соціального коду в перекладі В. Панченка здійснюється за допомогою прийому конкретизації (*“Man”* змінюється на *“Чоловік”*, *“Thing”* на *“Звір”*), але при цьому не всі елементи відтворюються цільовою мовою, як-от втрачається епітет *“roast”*, а порівняльний зворот *“as... as”* приймає редуковану форму: *“Дикий Звіре з Дикого Лісу, допомагай моему Чоловікові вдень полювати, а вночі стережи цю Печеру, – і я даватиму тобі скільки завгодно*



кісток”. Є. Бондаренко натомість зберігає форму зазначеного звороту, але вводить у текст додаткові елементи на кшталт звертання на початку речення або дієслова *“залишайся”* і тим самим сходить на нижчий регістр мовлення: *“Ти, Дико Тварино з Дикого Лісу, залишайся допомагати моєму чоловікові полювати вдень і стерегти цю печеру вночі, і я стану давати тобі стільки кісток, скільки захочеш”*. Як у переважній більшості випадків, майстерно відтворює пропозиційну функцію лексії Л. Солонько і Ю. Лісняк: *“Дикий Звіре з Диких Лісів, допомагай моєму Чоловікові полювати вдень, а вночі стережи цю Печеру, і я дам тобі стільки смачних кісток, скільки захочеш”*. Цей код адекватно трансформується українською мовою і в двох останніх перекладах Ю. Сірого: *“Дикий Звірю з Дикого Лісу, помагай моєму Чоловікові в полюванні, а вночі стережи нашу Печеру, і я дам тобі скільки кісток, скільки схочеш”*. Текст казки Ю. Сірого, виданий в 1909 році, повністю збігається з вищенаведеним, крім додаткового вживання зворотного займенника “сам” наприкінці висловлювання. А переклад О. Кривинюк видається дещо застарілим, виходячи з позицій сьогодення: *“Ось що, дикий звірю з дикого лісу: допомагай ти в день моєму чоловікові на ловах, а в ночі стережи печеру, то я буду давати стільки смажених кісток, скільки ти схочеш”*.

Так само ритуально приручаються Дикий Кінь, що стає першим слугою, і Дика Корова, що тепер має назву першої годувальниці. Кіт, отже, залишається без гурту, приходиться до Жінки і питає, куди поділася Дика Корова, витримуючи той самий ритуал у звертанні. На це Жінка відказує, що їй більш не треба ні друзів, ні слуг. У цьому місці сюжет макрозакази отримує несподіваний стимул для розвитку, бо виявляється, що у Людини є інші потреби, але Жінка ще не думає про них і відганяє тварину. Але Кіт лестощами, похваливши Жінку за розум і красу, домагається з нею угоди, за якою він, якщо його тричі похвалять, матиме такі



привілеї: 1) заходити до печери; 2) грітися в печері біля вогню; 3) тричі на день пити тепле молоко. Кіт і Жінка, отже, укладають особливу угоду, несхожу на попередні. Це можна розцінювати як розвиток соціально-правового коду: *“So I will make a bargain with you. If ever I say one word in your praise you may come into the Cave”*.

Зіставмо способи передачі цього коду в перекладах. В англійському тексті пропозиція звучить досить імперативно, на що вказує вживання займенника “I”. Проте в текстах усіх українських перекладачів вона має відтінок дружньої домовленості. Ось, наприклад, у Ю. Сірого (видання 1909 року): *“Хочеш зробимо умову. Як-що почувеш, що я хоч раз коли-небудь похвалю тебе, то маєш право увійти в Печеру”*. У перекладі, виконаному пізніше, немає принципових змін; автор повністю зберігає лексико-синтаксичну конструкцію, змінюючи тільки написання неозначеного займенника: в цьому тексті він пишеться за сучасними правилами орфографії – через дефіс. О. Кривинюк застосовує граматичну трансформацію, об’єднуючи два речення в одне: *“Давай зробимо таку умову: коли хоч раз похвалю тебе, то ти можтимеш увійти в печеру”*.

Трансформація коду при перекладі відбувається адекватно у текстах Л. Солонька і Ю. Лісняка та Є. Бондаренко. У Л. Солонька і Ю. Лісняка читаємо: *“Давай домовимось так. Якщо почувеш, що я хоч раз похвалю тебе, то можеш увійти в Печеру”*. Є. Бондаренко пропонує інтерпретувати цей код у такий спосіб: *“Давай складемо угоду. Якщо хоч раз я тебе похвалю – ти можеш заходити до печери”*. А от лексія В. Панченка наочно демонструє залучення розмовних елементів, як-от “Гаразд”, “ми з тобою домовимось”, “ти можеш зайти”, які знижують реєстр мовлення: *“Гаразд, ми з тобою домовимось. Якщо я хоч раз похвалю тебе, ти можеш зайти до Печери”*.



Як засвідчив аналіз українських текстів, вони всі не відбивають повною мірою авторського задуму. З огляду на це ми б запропонували такий спосіб трансформації соціально-правового коду казки: “Отже, я укладу з тобою угоду: якщо я коли-небудь хоч одним словом похвалю тебе, тоді ти зможеш заходити у печеру”.

З вищеозначеним кодом органічно пов’язаний інший сюжетно-композиційний код. Невипадково ж перед тим Кіт, який потай супроводжував Собаку, Коня і Корову в їхніх походах до печери, коментував їхні дії як нерозумні та про щось своє міркував, вибудовуючи, мабуть, якісь плани. Вочевидь, маємо тут певну сюжетну інтригу, або код загадки, який згодом знайшов своє відображення у тій угоді, яку уклали Жінка з Котом. Проте зацікавленість дикої тварини людьми і печерою так само невинна і, зрештою, закінчується прирученням Кота. Однак, що дуже істотно – прирученням в рамках певного кодексу свободи. Розуміння авторських особливостей цього коду дає підстави для обґрунтованого аналізу наявних перекладів.

Необхідність відносної свободи починає усвідомлювати і Жінка, коли вона народжує дитину. Кіт з’являється біля печери саме в цей момент, щоб прислужитися Жінці. Він очікує цієї миті, покладаючись на відомості, які доставляє йому його “агент” – Кажан. Отже, маємо тут ще й детективний код: *“Only the Bat — the little upside-down Bat — that hung inside the Cave, knew where Cat hid; and every evening Bat would fly to Cat with news of what was happening”*. З невеликими розбіжностями цю лексію назагал адекватно відтворюють українські перекладачі. Візьмімо, наприклад, текст В. Панченка: *“Тільки Кажан – маленький Кажан, що висів головою вниз при вході в Печеру, – знав, де ховається Кіт; цей Кажан літав до нього щовечора і розповідав усі новини”*. Його автор вживає влучні лексичні відповідники і через граматичні трансформації, як-от синтаксичне уподібнення, зберігає



інтенцію першотвору. Л. Солонько і Ю. Лісняк, як ми зазначали в попередніх частинах, змінює родову належність тварини і розвиває авторську лексію в смисловому плані. Так, він замінює в перекладі “*every evening*” на “*кожної ночі*”, вочевидь враховуючи прагматичний аспект твору, бо в уявленні дитини кажани зазвичай ведуть нічний спосіб життя: “*Тільки Кажан – маленький Кажан, що висів у Печері під стелею вниз головою, – знав, де сховалася Кішка. І кожної ночі він літав до Кішки й розповідав їй усі новини*”. Застосовує модуляцію і Є. Бондаренко: “*Тільки один маленький Кажан, який цілими днями висів донизу головою біля входу до печери, знав, де блукає Кіт, і кожної ночі літав до нього, щоб повідомити новини*”. У Р. Кіплінга Кажан літав кожного вечора до Кота, бо знав, де він ховається від людського ока. А в цьому перекладі ми помічаємо не тільки заміну “*every evening*” на “*кожної ночі*”, а й також “*where Cat hid*” на “*де блукає Кіт*”, отже, авторський текст інтерпретується Є. Бондаренко з урахуванням її власного уявлення казкових подій. Порівняймо з перекладом О. Кривинюк: “*Самий тільки Кажан, маленький Кажанчик, що висів у низ головою в печері, знав, де бродить Кіт. Щовечора Кажан літав до Кота й переказував йому новини*”. Авторка вдається до генералізації частини англійської лексії “*Bat would fly to Cat with news*” – “*переказував йому новини*” і конкретизації дієслова “*to hide*” – у О. Кривинюк Кіт не ховається, а “*бродить*” десь у дикій лісовій гущавині. Особливістю цього перекладу є також вияв емоційності жіночої мовленнєвої поведінки через вживання іменників із зменшувально-пестливими суфіксами, як-от, наприклад, “*Кажанчик*”.

Окремої уваги заслуговують переклади Ю. Сірого: “*Тільки маленький Кажан, що висів під стелею Печери головою вниз, знав, де Кіт. Кожної ночі Кажан літав до того місця, де сховався Кіт, і оповідав йому про всі*



новини” (Сірий (1925, 1952)) та “Тільки маленький Кажан, що висів на стелі Печери головою униз, знав, де сховав ся Кіт. Кожної ночі Кажан літав до того місця, де сховав ся Кіт, і оповідав йому про всі новини” (Сірий (1909)). Обидва тексти мають багато спільного, але переклад, який був виданий пізніше, характеризується більш високим рівнем художності завдяки частковому униканню тавтології та більш точній передачі особливостей авторського тексту, як от місця перебування Кажана.

Дитина відволікає Жінку від праці (та куховарить), і Кіт забавляє маля, щоб воно не плакало. Вона дякує Дикому Звірові, який через те на третину позбувається своєї дикості. Цікаво, що Кота ні тут, ні далі не названо якимось новим титулом, як це зроблено з Собакою (Перший Друг), Конем (Перший Помічник) і Коровою (Перша Годувальниця). Статус Кота особливий і не вкладається в жодні визначення, навіть у ті, які фігурують в його угоді з жінкою. Адже далі Чоловік і Пес укладають з Котом нові угоди, за якими вони в певний спосіб каратимуть Кота, якщо він не дотримуватиметься своїх обіцянок: Чоловік – киданням поліна, чобота тощо, а Собака – заганяючи Кота на дерево. Тобто його правовий статус, висловлюючись юридичним терміном, ускладнюється ще більше. І тим самим ще більшою цінністю на тлі цих правил виявляється відчуття свободи. Переплетіння сюжетно-композиційних кодів створює передумови для функціонування позначуваного казки, релевантного для перекладу.

Вдруге Кіт заслуговує на похвалу Жінки, коли він заспокоює дитину грою з веретеном і присипляє її муркотом. Знову лунає ритуальне звертання Кота до Жінки. І так – утретє, коли Жінка похвалила Кота за те, що він упіймав мишку. У збереженні дій, що відбуваються три рази поспіль і заслуговують на похвалу, що повторюється теж тричі, а також у ритуальних звертаннях проходить інтертекстуальний код. На текстовому рівні він зринає у



вигляді ритуальної формули при звертанні Кота до Жінки, в якій закріплено структуру родинних взаємин: *“O my Enemy and Wife of my Enemy and Mother of my Enemy!”* Ось як Кіт каже Жінці у перекладі В. Панченка: *“Вороже мій, Жінко Ворога Мого і Мати Ворога Мого”*. Порівняймо у Л. Солонька і Ю. Лісняка: *“O мій Вороже, Дружино мого Ворога і Мати Сина мого Ворога”*. Як бачимо, в обох перекладах витримується певний ритм з ускладненням семантичної структури (Мати Сина мого Ворога – дружина Чоловіка), причому в Л. Солонька і Ю. Лісняка в ритуалі з’являється ще й елемент урочистості. Є. Бондаренко спростила логічну структуру, не дотримавшись ритму: *“O ворогу мій, дружино і мати ворогів моїх!”* (Бондаренко). Суттєво не відрізняються переклади О. Кривинюк та Ю. Сірого: *“O, мій Вороже і Жінко мого Ворога, і Мати мого Ворога!”* (Сірий (1925)); *“O, мій вороже й Жінко мого Ворога, й мати мого Ворога!”* (Кривинюк); *“O мій Ворог і Жінка мого Ворога, і Мати мого Ворога!”* (Сірий (1909)). З огляду часу створення в тексті Ю. Сірого 1909 року ще відсутня клична форма, яка з’являється згодом, але її відсутність принципово не впливає на загальну позитивну оцінку перекладу.

Отже, після того, як договір був повністю виконаний з боку Кота, Жінка дає йому тепле молоко і нагадує, що із Чоловіком і Псом Кіт ще не має жодних угод. Ці дві домовленості ускладнюють зобов’язальний статус Кота, чим і закінчується казка. Тут ми помічаємо логічну завершеність макрозака, сюжетно-композиційна структура якого має зберігатися для досягнення адекватності його перекладів.



Висновки до третьої частини

У рамках обраного підходу до аналізу перекладів у цій частині ми розглядали особливості відтворення макрознаків, а саме передачу кодів, які проходять крізь текст першотвору. Для підтвердження обґрунтованості семіолінгвістичного аналізу зауважмо зв'язок перекладу і семіотики, на якому наголошує Д. Горлее: “Переклад є значною мірою питанням семіозису, тому що фактично представляє собою передачу кодів” (переклад наш. – *Н. М.*) [242, с. 48].

Серед кодів, що ми досліджували, можна виділити декілька, основні з яких сюжетно-композиційний та інтертекстуальний. Вивчення останнього засвідчило, що макрознаки характеризуються досить високим рівнем інтертекстуальності, який проявляється на рівні культурологічних алюзій, ремінісценцій і структур. Це знаходить свій вияв у тому, що казковий текст легко впізнати; його можна відокремити від інших за жанрами текстів, бо він володіє певними особливостями конструювання дискурсу і характеризується унікальною структурою. Більшість дослідників, які вивчали питання перекладу, вважає, що кінцевий текст має справляти те ж саме враження на читача, що й вихідне повідомлення. Отже, випливає висновок, що текст перекладу за структурою має збігатися з оригіналом. Це, в свою чергу, допоможе тлумачеві вибрати правильну стратегію перекладу іншомовного художнього твору. З огляду на це треба зазначити, що саме дискурсивний і семіотичний аналізи тексту здатні забезпечити коректне з методологічного погляду в рамках обраного підходу



розуміння вихідного повідомлення та правильне конструювання кінцевого тексту.

Перші три підрозділи було присвячено аналізу ініціальних, медіальних та кінцевих формул макрознаків, через які проходить інтертекстуальний код, щодо збереження останнього у перекладах. Всі переклади було згруповано у три категорії за ступенем збереження авторських інтертекстуальних алюзій. Результати дослідження підтвердили, що в кіплінгівському тексті є три типові початкові формули. До першої групи не було віднесено жодного прикладу внаслідок відсутності лексій, в яких би не зберігалася ініціальна формула макрозака. Серед тих, в яких частково відтворюється художній код, нараховується вісім прикладів, що були перекладені В. Ткачевичем, О. Кривинюк тощо. Повністю зберегли інтертекстуальність авторського тексту Є. Бондаренко, В. Панченко, Л. Солонько і Ю. Лісняк та С. Шалай і Ю. Худяков. Цю групу утворюють шість прикладів. Серед медіальних формул було нараховано вісім типів, останній з яких містить у собі чотири підвиди. Аналіз українських текстів показав, що при перекладі однієї лексії Є. Бондаренко художній код втрачається повністю. Частково відтворюється він у 13 проаналізованих лексіях – це здебільшого переклади О. Кривинюк, В. Панченка та В. Ткачевича. Результати дослідження демонструють 15 випадків повного збереження інтертекстуальності здебільшого в українських перекладах Є. Бондаренко та Л. Солонька, Л. Солонька і Ю. Лісняка. Аналіз перекладів фінальних формул макрознаків засвідчив відсутність випадків незбереження художнього коду при перекладі, чотири приклади його часткового відтворення та вісім повної передачі інтертекстуальних вкраплень у кіплінгівський текст. Відтворюючи значення формул макрознаків як інтертекстуального коду в цільовому тексті, перекладачі використовували повні або часткові



еквіваленти, вдавалися до транскрибування, лексико-семантичних заміни і граматичних трансформацій.

Результати дослідження особливостей відтворення художніх кодів казкового тексту дають можливість зробити висновки про розбіжності в перекладацьких семіосферах. Варто підкреслити, що змістовно-концептуальна інформація витягується зі всього тексту, а не з уривка і має певну естетичну характеристику – як у сполучених посудинах рівень рідин встановлюється на одному рівні, так і особливості інтерпретаційної системи перекладача та вибір методу відчуваються в будь-якому місці твору. Ми аналізували зміни у перекладах Ю. Сірого у 1909, 1925 та 1952 роках – наразі ми стикаємося із трьома перекладами, виконаними одним тлумачем. Аналіз цих казок дає змогу зробити кілька узагальнень. Текст, який був опублікований раніше, містить ряд мовностилістичних втрат, що Ю. Сірий компенсував вже у другому перекладі. Характерною різницею між двома текстами є й застосування так званого кулішівського правопису з характерним вживанням запозиченого зі шведської Ё для позначення дифтонгу “ЙО”, окремого написання постфікса “ся”, літери “І” не тільки для йотованого “І”, але й для пом’якшення приголосних, як-от в словах *“всі слони, сіро-зеленої”* тощо. Отже, останні варіанти перекладу більшою мірою наближені до першотвору, точніше і зрозуміліше відображають всі нюанси комунікативної інтенції автора.

Переклад В. Ткачевича характеризується домінуванням буквального відтворення мовностилістичних особливостей першотвору, яке знайшло своє застосування в більшості випадків у вигляді неоковирних лексико-семантичних заміни. З огляду на час створення, не дивно, що переклад містить багато архаїчної лексики, яка вийшла із загального вжитку, і тому не актуалізує в уяві реципієнта кіплінгівських образів у всій їхній спектральній повноті. Його переклад, як і першу редакцію попереднього, також



написано застарілим правописом – “кулішівкою”. Враховуючи вік читача, можна говорити іноді навіть повну незрозумілість обраних лексичних засобів.

Переклад О. Кривинюк, незважаючи на досить віддалений від сьогодення час створення, цілком відповідає сучасним вимогам до адекватної передачі мовностилістичних особливостей оригіналу, хоча і не без дрібних лексичних неточностей.

Специфіка перекладацької інтерпретаційної системи яскраво прозирає крізь текст Є. Бондаренко: здебільшого вона зберігає авторський підкод пояснення, проте незрозуміло з яких причин то калькує, то невиправдано змінює слова, а тим самим замінює кіплінгівську мову власною. Тому часто ми читаємо вже не казку англійського письменника, а її переробку Є. Бондаренко. При цьому деякі переклади містять влучні лексичні відповідники і правильно передають авторські художні коди, які пронизують текст макрознаків. У зв'язку зі сказаним цікаво провести аналогію способу мовленнєвої діяльності з гендерною належністю українських перекладачів. О. Дубенко вважає, що “серед характеристик жіночого стилістичного реєстру: широкий інтонаційний діапазон висловлень, частіше використання умовного способу, більша насиченість дискурсу непрямыми твердженнями, запитальними реченнями, прикметниками (часто оцінювального типу)” [66, с. 186]. Більшість з наведених мовних ознак семіосфери перекладачки ми мали змогу аналізувати у текстах Є. Бондаренко, а також О. Кривинюк. З цього випливає висновок про певну залежність вибору лінгвістичних засобів не тільки від часу створення перекладу, функціонально-прагматичних завдань тлумача, а й від гендерної належності учасників комунікації.

Стосовно тексту В. Панченка, виконаному в 2005 році, можна сказати, що тлумач переважно адекватно відтворює інтертекстуальні алюзії макрознаків і сюжетно-



композиційні коди анімалістичної історії, на прикладі якої ми розглядали особливості їх трансформації при перекладі.

Проаналізувавши переклади українських авторів у горизонтальному напрямку, маємо на увазі тексти Л. Солонька і Ю. Лісняка (2000 рік) та С. Шалая і Ю. Худякова (2001 рік), ми помітили ще одну особливість: останній переклад майже дослівно, із зовсім несуттєвою різницею, як-от, наприклад, написання власних імен персонажів з маленької букви, на відміну від заголовної Л. Солонька і Ю. Лісняка, повторює текст останніх. З огляду на факт майже повного збігу вибору мовностилістичних засобів у перекладі, припускаємо, що текст Л. Солонька і Ю. Лісняка був основою для казок, виданих С. Шалаєм і Ю. Худяковим. Тому, на наш погляд, недоречно окремо докладно спинятися на їхніх перекладах. Треба також згадати той факт, що перший одноосібний переклад Л. Солонька було видано у 1957 році. Пізніше він вийшов з деякими змінами у 2000 році, перекладений Л. Солоньком і Ю. Лісняком. Коментуючи останній, слід сказати, що в колі уваги тлумачів опинилися художні коди і субкоди макрознаків, які були здебільшого вдало відтворені в українському тексті та “вирізняються змістовою точністю, ідейним співзвуччям з оригіналом, максимальним наближенням до його стилістичного ключа” [222, с. 188]. Тому ці майстерні переклади заслуговують високої оцінки.

Розділ IV

ОСОБЛИВОСТІ ПЕРЕКЛАДУ МЕГАЗНАКА

Предметом нашого дослідження є способи передачі знакових характеристик англійських літературних казок в українських перекладах. Аналіз, зроблений за допомогою структурного і інтерпретаційного методів, засвідчує, що всі елементи тексту взаємозв'язані, значущі і підпорядковуються загальній меті. Завдання цієї частини – встановити справжні функціональні та структурні взаємозв'язки між різними макрознаками і з'ясувати причини саме такої індивідуально-перекладацької будови мегазнака в українських текстах.

У межах семіолінгвістичного підходу до аналізу перекладів казкової збірки Р. Кіплінга “Just So Stories” ми розглядаємо її як авторський мегазнак, який є особливою формою індивідуального авторського висловлювання. Макрознаки, які входять у його склад, розміщені певним чином, і їхня послідовність не випадкова. Розгляньмо, в чому полягає інтерпретаційна лінія будови авторського мегазнака, а потім проаналізуємо, як вона відтворена в перекладах українською мовою і чому.



4.1. Інтерпретаційна лінія будови мегазнака в українських перекладах

Як ми зазначали в попередніх частинах, кожна казка збірки досить самостійна і внутрішньо завершена. Проте існує сюжетна і композиційна єдність всього циклу, в основі якої лежить єдиний принцип будови системи подій. “В кожній із казок система подій знаменує торжество закону, дія якого поширюється на різні сфери світу: природу, мораль, суспільство, культуру. Казки в збірці скомпоновані за принципом послідовного розкриття сутності категорії закону. Перші казки розкривають принципи функціонування закону в природі, потім Кіплінг звертається до людського суспільства; в казці “Як краб грався з морем” дається повна картина світу, який живе за законом. Останні казки демонструють не тільки дію закону, але й винятки з правил. Закон діє так, що має панувати гармонія в цілому, проте жоден закон не в змозі скасувати зло взагалі, тому кілька днів на рік Краб повністю беззахисний, на віки вічні Верблюд і Носоріг приречені мати потворну зовнішність і поганий характер. Кіплінг доходить висновку про необхідність єдності світу” [220, с. 126].

Якщо підходити до інтерпретації твору виходячи з позицій Р. Барта, то достатньо було б осягнення його смислу, адже останній не залежить від зовнішніх обставин, а прихований в самому творі. Проте у сучасному перекладознавстві правильне витлумачення інтерпретаційної лінії будови мегазнака передбачає врахування позатекстових особливостей оригіналу, розуміння того, як вписується авторський мегазнак у свій соціокультурний та історичний контекст. Як було викладено вище у теоретичній частині нашого дослідження, для адекватного тлумачення оригіналу потрібно вийти за



межі тексту, проаналізувати зовнішні зв'язки твору, завдяки чому стане зрозумілою “вага” кожної складової твору, суттєвість / несуттєвість його компонентів. Тому при перекладі слід зважати на широкий контекст створення низки художніх творів, який охоплює соціально-історичні аспекти суспільства історичної епохи письменника і транспонується у літературну площину, а, отже, заслуговує на більш детальне висвітлення.

Для Р. Кіплінга актуальною залишалася проблема “іншості”, можливо, внаслідок того, що письменник був представником цілої верстви англійського суспільства, цілого покоління, яке виросло на перехресті двох цивілізацій – європейської та індійської. Таке світосприйняття лежало в основі передумов творчості Р. Кіплінга, накладаючи свій відбиток і закріплюючись у системі персонажів та сюжетних ліній тощо. У зв'язку з цим доречно навести думку У. Дж. Лохмана, який вважає, що “ключ до Кіплінга може бути знайдений у динаміці культурного шоку” [248, с. 15]. Це психологічне явище полягає в тому, що особистість, перенесена з рідного культурного оточення в інше, переживає дискомфорт і потребує додаткової самоідентифікації та самоутвердження. Це відчуття близьке до симптому втраченої домівки, характерного для біженців, іммігрантів, військовиків. У цьому трагічність покоління Р. Кіплінга. Перетворюючи світ, герой Р. Кіплінга, як, наприклад, Слоненя, перетворює й самого себе: тільки дія додає значення його існуванню, тільки дія виковує з “тремтячої тварі” сильну людину. Ця доктрина соціального активізму не була новою для англійської культури ХІХ століття. Ще задовго до Р. Кіплінга поет-лауреат А. Теннісон сформулював її в лаконічному девізі: “Боротися і шукати, знайти і не здаватися!” [306]. Класична вікторіанська свідомість була ще свідомістю переважно релігійною, а під могутнім натиском відкриттів природних наук, особливо



дарвінівської теорії еволюції та її соціологічних інтерпретацій, картина світу різко змінилася, що позначилось, звичайно, на свідомості людей. І, мабуть, цьому поколінню першим у світовій історії довелося усвідомити, що поза емпіричною реальністю ховається Пустота і відчути жах перед спорожнілим всесвітом. І саме в дії Р. Кіплінг бачив єдиний порятунок, яка може додати значення існуванню.

На окрему увагу заслугове назва збірки “Just So Stories”, поява якої не випадкова. “Just so story” – це термін, який використовується в академічній антропології, біологічних і суспільних науках для пояснення культурної практики або біологічного обґрунтування поведінки людей або тварин. “Використовування терміну – це неявна критика, яка нагадує слухачу про по суті вигадану і недоказову природу такого пояснення. Через екстравагантну природу історій, пародіюючи теорію спадковості Ламарка, “Наслідування придбаних рис”, фраза “just so story” придбала значення, дуже детально розробленого в еволюційній біології пояснення гіпотетичної можливості факту, правдивість якого важко довести за браком фактів емпіричної підтримки” [308]. Щодо автора цієї теорії, відомо, що Жан Батист Ламарк – французький натураліст XVIII століття, якому приписують теорію, згідно з якою еволюція живих істот відбувається за природними законами. Вчений також був першим, хто вжив термін “біологія” в його сучасному значенні.

Повернімося до авторської послідовності макрознаків збірки та їх перекладів. За словами Г. Хлебнікової, “в першій частині збірки письменник обґрунтовує закони, які з певною натяжкою можуть бути зіставлені з конкретними природними законами (мімікрія, закон природного відбору, еволюція видів тварин) [220, с. 124]. До їх складу входять такі макрознаки: “How the Whale got his Throat”, “How the Camel got his Hump”, “How the Rhinoceros got his Skin”,



“How the Leopard got his Spots”, “The Elephant’s Child”, “The Sing-Song of Old Man Kangaroo”, “The Beginning of the Armadilloes”. Р. Кіплінг також вводить у свою збірку анімалістичних історій дві казки, в яких головним героєм виступає людина: “How the First Letter was Written”, “How the Alphabet was Made”. У такий спосіб автор показує своє бачення устрою людського суспільства та демонструє свої уявлення про сім’ю як його ланку. Ці два макрознаки є органічною частиною мегазнака, хоча з першого погляду і дисгармонують з рештою. На жаль, вони стали відомі українському читачеві тільки завдяки перекладам Л. Солонька і Ю. Лісняка та С. Шалая і Ю. Худякова.

Продовжує інтерпретаційну лінію мегазнака казка “The Crab that Played with the Sea”. Дослідниця вважає, що “якщо в “Книгах Джунглів” закон – це закон зграї, то тут в ранг закону зводиться принцип історичної відповідності, природності: зрозуміло, що природний світ виробляє таку властивість, як мімікрія, що жадібність та лінь повинні бути покарані, що людство рухається від варварства до цивілізації.

Казка “The Crab that Played with the Sea” є своєрідним підсумком таких роздумів, в основу якої покладено малайську етіологічну легенду про походження морського припливу та відпливу. Дія віднесена до міфологічного часу створення світу; після створення Землі, Моря, Тварин Старий чарівник повеліває всім гратися. (Слово “гра” повторюється в казці 40 разів). Саме поняття гри в контексті казки прирівнюється до поняття закону: кожне створіння в світі завжди повинно грати ту саму роль і ніколи не порушувати правил цієї гри. Всесвіт, захоплений рухом, загальною грою, де кожному відведена своя роль, – є картина світу, який живе за певними законами” [220, с. 124-125].

Завершують казковий мегазнак анімалістичні історії “The Cat that Walked by Himself” і “The Butterfly that



Stamped”. Перша з них продовжує інтерпретаційну лінію, маніфестуючи конфлікт свободи та обов’язку. На думку Г. Хлебнікової, що “постійно маючи на увазі модель світу, в якій світ створений для добра, проте зло в ньому так само сильне, як і добро, автор намагається відшукати загальний і необхідний зв’язок між явищами, які впливають із природи самих речей. Об’єктом вивчення стають природа, суспільство, мораль, культура; йдуть пошуки етичних першооснов, позачасових основних законів. Щодо останньої казки, потрібно сказати, що Р. Кіплінг “у жартівливій формі відтворює картину світу та його закони. Весь всесвіт, починаючи з крихітного Метелика і закінчуючи величезними морськими Звірюгами, космічними силами Джинів і Афритів, перебуває в єдиному впорядкованому русі. Кожен повинен чесно виконувати свою функцію, і якщо хто-небудь зважиться порушити природний порядок речей (як це було із Соломоном, коли він вирішив нагодувати всіх тварин у світі, щоб продемонструвати свою незвичайну велич; як це було з дружиною Метелика і дружинами самого Соломона, які замість того, щоб нести злагоду в свій дім, руйнували його) – той неминуче буде покараний (Соломон був осоромлений Звірюгою, сварливі дружини покарані)” [220, с. 123-126].

З огляду на викладені міркування, при аналізі перекладів казок Редьярда Кіплінга виникає потреба розглядати їх в сукупності, як цілісне текстове утворення, де кожне анімалістичне оповідання є окремим світом, який, немов жива клітинка, незалежна сама по собі, пульсує і водночас функціонує як невід’ємна частина більшого і багатоаспектнішого організму.

Отже, зіставимо українські переклади збірки за кількістю налічуваних творів і з’ясуємо, як відтворений мегазнак цільовою мовою та висуньмо наукові гіпотези щодо причин, які зумовили саме таку індивідуальну будову перекладацьких мегазнаків. Зауважмо, що осягнення



перекладацького контексту передбачає висвітлення постатей тлумачів, проте, нажаль відомості про деяких з них нам не вдалося розшукати. Забігаючи наперед, підкреслимо, що нам випала велика честь досліджувати переклади відомих і талановитих українців.

Почнімо з тлумачів, які переклали тільки по одній казці зі збірки Редьярда Кіплінга. Тут вибір анімалістичної історії може свідчити тільки про індивідуальні перекладацькі уподобання. Це тлумач, відомий під псевдонімом Іч. Казку “Як верблюд дістав горб?” видало в Станіславі в 1920 році Канадське Товариство Приятелів України (Осередок Торонто). На останньому аркуші книги знаходимо “перевів Іч”. Його прізвище сховано за літературним псевдонімом, що його нині складно розшифрувати. Іч, гадано Ічнянський Мирослав, – Іван Кмета-Єфимович, поет родом з Чернігівщини. Ми дізналися, що цей шанувальник українського слова був представником української діаспори, який з 1928 р. проживав у Канаді. Його перу належать збірки поезій “Арфа” (1924), “Ліра емігранта” (1936), “Записки розстріляного” (1929). Очевидно, політичні й соціальні обставини, як ми припускаємо, змусили перекладача залишити своє ім’я в таємниці, що, звичайно, не зменшує важливості його твору.

Ігорь Бондар-Терещенко працював також тільки з одним оповіданням – “Слоненя”. Ним було здійснено літературну обробку перекладів Євгенії Бондаренко. Ім’я відомого харківського концептуаліста, поета, автора драматичної поеми “Повернення Менелая” (2000), роману “Вичищення сіней” (1992), збірки есе “Пластика гетто” (2000), ряду радіоп’єс та понад 450 літератуно-критичних статей широко відомих у сучасному українському літературному колі. Кандидат філологічних наук, Ігорь Бондар-Терещенко також відомий як засновник технологічного об’єднання “Жива Література” (1997),



головний редактор журналів “Український Засів” і “Гігієна”, регіональний редактор журналу “Образотворче мистецтво” (Харківщина). Припускаємо, що активна життєва позиція перекладача, як нам здається, обумовлює вибір лексико-синтаксичних засобів при інтерпретації кіплінгівських казок.

Ю. Сірий (1909) переклав чотири казки і розмістив їх у такій послідовності: “Про Кота, що гуляв де сам хотів”, “Ріккі-Тіккі-Таві”, “Слоненя”, “Як зявили ся на світ панцирники”. Згодом він опублікував 2-ге видання “От так казки”, в якому були ті самі історії, але значно змінені у лексико-граматичному плані. У попередніх частинах ми аналізували і порівнювали лексії різних перекладів, які належать цьому авторові, і мали змогу в цьому переконатися. Отже, інтерпретаційна лінія будови мегазнака збірки перекладів Ю. Сірого (1925) має такий вигляд: “Про кота, який гуляв сам по собі”, “Слоненя”, “Як з’явилися на світ панцирники” і завершує мегазнак Ю. Сірого казка “Ріккі-Тіккі-Таві”. У 1952 році в Нью-Йорку, США, було опубліковано 3-тє видання збірки у перекладі Ю. Сірого “От так казки!”, яке складається з трьох історій: “Про кота, що гуляв де сам хотів”, “Слонення” і “Ріккі-Тіккі-Таві”. Слід зазначити, що всі видання включають однакову кількість перекладених казок. При цьому зберігається інтерпретаційна побудова мегазнака Ю. Сірого, проте з часом дещо змінюються назви його складових. На нашу думку, немає сенсу говорити про існування інтерпретаційної побудови мегазнака з тих причин, що перекладач емігрував з України, і метою його роботи над збіркою Р. Кіплінга було ознайомити читача, який змушений жити далеко від рідної домівки, з казками світового скарбу, виданими рідною українською мовою. На окрему увагу заслуговує постать перекладача. Юрій Тищенко, відомий нам як Юрій Сірий (1880 – 1953) був відомим у свій час видавцем, книгарем, публіцистом і



письменником. У 1907-1918 рр. у Києві вів справи Української Видавничої Спілки; завідував книгарнями НТШ у Києві, Харкові й Катеринославі; редагував і видавав книжки у в-ві “Лан”; з В. Винниченком і Л. Юркевичем заснував в-во “Дзвін”, був співзасновником в-в “Український учитель” й “Українська школа”. За браком паперу в Україні Ю. Тищенко переніс у 1919 році в-ва “Дзвін” й “Українська школа” до Відня, де видав і перевіз в Україну 11 вагонів українських підручників, якими користувалися в школах ще до 1925 року. З 1920-их рр. Ю. Тищенко проживав у Чехословаччині; мав видавництво і книгарні в Ужгороді, Перечині й у Празі. У 1949 переїхав до США, де продовжував видавати книжки для дітей. Така історична довідка безперечно, уможливорює глибше розуміння перекладацького контексту тлумача і стає в нагоді при аналізі його перекладів.

Інша перекладачка, О. Кривинюк, працювала над двома анімалістичними історіями: “Той кіт, хто ходив, де хотів”, “Слоненя”. Як ми гадаємо, для перекладу було обрано дві найяскравіші казки, а, отже, авторка не ставила завдання відтворення всього мегазнака. Перекладачка належала до однієї з найвідоміших та найталановитіших українських сімей, яка гаряче підтримувала будь-яку громадську справу, що служила відродженню національної культури: Ольга Кривинюк доводилася рідною сестрою Лесі Українки. Дочкою дуже опікувалася мати, знана громадська діячка Олена Пчілка. Разом з чоловіком Ольга наполегливо працювала над перекладом художніх творів для дітей Ч. Діккенса (“Різдвяна пісня в прозі, або Різдвяне оповідання з привидами”), Д. Лондона, Ж. Занд (“Дубговорун”), Ш. Перро (“Чарівні казки”), С. Томпсона (“Бінго”, “Зайцеві пригоди”, “Оповідання для дітей”), П. Лотті (“Горе старого каторжника”), Г.-Х. Андерсена, Я. Карафіята (“Про те, як один хлопець оповідав казку, та й не скінчив”), В. Бенеша (“Дога”), К. Ербена (“Щастя й розум”), “Чеські



оповідання для дітей” та ін. Безперечно, перекладацький контекст перекладів був обумовлений історичними факторами їх створення.

В. Ткачевич переклав шість казок авторського мегазнака, який у нього складається з таких: “Слонятко”, “Як собі кит горло роздобув”, “Від чого верблюдові горб зробив ся”, “Як роздобув собі носоріг шкуру”, “Звідки взяв ся черепашенко”, “Від чого леопард цяткатий став”. Як бачимо, було відтворено казки, які складають першу частину мегазнака і обґрунтовують існування природних законів. Отже, припускаємо, що такий вибір макрознаків не випадковий, проте авторський порядок казок не зберігається при перекладі. Нажаль, нам не вдалось розшукати достовірну інформацію щодо особистості цього українського перекладача.

В. Панченко, який видав свою збірку під назвою “Р. Кіплінг. Казки” у 2005 році, переклав теж шість казок, однак, вочевидь, вибирав їх із всієї казкової спадщини англійського письменника, а не окремої його збірки, яка є безпосереднім об’єктом нашого дослідження, тому серед них знаходимо й інші: “Як кіт гуляв, де сам собі знав”, “Рікі-Тікі-Таві”, “Слоненя”, “Звідки взялися Броненосці”, “Звідки в Кита таке горло”, “Звідки у Верблюда горб”, “Звідки в Носорога така шкіра”. Володимир Панченко – професор Національного університету “Києво-Могилянська академія”, доктор філологічних наук, член Національної спілки письменників України; Лауреат Міжнародної премії імені В. Винниченка Українського фонду культури (1995), літературної премії “Благовіст” (1996) та премії імені О. Білецького (1998); автор численних досліджень з історії української літератури 20-го століття. За сценаріями В. Панченка знято кілька документальних фільмів.

У перекладі Є. Бондаренко і літературній обробці І. Бондаря-Терещенка окремими виданнями вийшли такі казки: “Звідки в Кита така горлянка”, “Як з’явилися



панцирники”, “Чому в Носорога така шкура”, “Звідки в леопарда плями”. Окрему збірку “Кіт, що гуляв як сам собі знав та інші казки Редьярда Кіплінга” складають такі анімалістичні історії: “Краб, який бавився з морем”, “Звідки у Верблюда горб”, “Про що попросив Кенгуру”, “Кіт, що гуляв як сам собі знав”, “Метелик, який тупнув ногою”. Коментуючи ці переклади, потрібно наголосити на очевидному прагненні передати максимальну кількість кіплінгівських казок українською мовою, проте інтерпретаційна лінія побудови авторського мегазнака залишилася осторонь уваги Є. Бондаренко.

С. Шалай та Ю. Худяков переклали більшу частину кіплінгівської збірки, однак наявні казки розміщені хаотично, без збереження початкової авторської інтенції: “Про кішку, що гуляла, як сама собі знала”, “Ріккі-Тіккі-Таві”, “Як метелик тупнув”, “Як у леопарда з’явилися плями”, “Як краб грався морем”, “Як було написано першого листа”, “Чому в кита така горлянка”, “Чому в носорога така шкура”, “Слоненя”, “Як з’явилися на світ панцирники”, “Як у верблюда виріс горб”.

На окрему увагу заслуговує збірка казок Р. Кіплінга в перекладі Л. Солонька (1957 рік) та Л. Солонька і Ю. Лісника (2000 рік), яка містить 12 казок, повністю відтворює оригінальне видання у кількісному відношенні. В обох перекладах повторюється розташування макрознаків, однак, інтерпретаційна лінія будови перекладацьких мегазнаків суттєво відрізняється від кіплінгівської: “Чому в кита така горлянка”, “Слоненя”, “Як у леопарда з’явилися плями”, “Чому в носорога така шкура”, “Як метелик тупнув”, “Як краб грався з морем”, “Приповідка про старого кенгуру”, “Як з’явилися на світ панцирники”, “Як у верблюда виріс горб”, “Про кішку, яка гуляла, як сама собі знала”, “Як було написано першого листа”, “Як було винайдено абетку”. Слід підкреслити, що Л. Солонько і Ю. Лісник – єдині з усієї когорти тлумачів, хто працювали



над всіма казками збірки. Проте, вони розташували їх у власний спосіб, помістивши останніми в українській збірці казок макрознаки, які відображають філософське осмислення людського суспільства. На основі цього факту можна зробити два висновки. По-перше, перекладачі ретельно опрацювали всі історії, які входять до збірки, а це свідчить уже про системне мислення їх як тлумачів казкової спадщини Р. Кіплінга. А по-друге – це підтверджує наявність перекладацького ідіостилю, власного бачення казок в межах їхньої сімїосфери. Кожна казка з огляду на своє розміщення набула маркованості в перекладі, внаслідок функціонально-прагматичного адаптування всього мегазнака в цілому. Все це разом підтверджує відмінність перекладацьких і авторського дискурсів, яка проявляється не тільки на мовному, а й на композиційному рівнях тексту. При аналізуванні цих мегазнаків контекст їх створення відіграє неабияку роль. Наведімо відомості про перекладача: Солонько Леонід Тихонович (1924-1975) – перекладач, редактор та завідувачий відділами іноземної літератури Держлітвидаву УРСР.

Отже, казковий мегазнак об'єднує дванадцять творів, розміщених у логічному порядку, які композиційно утворюють особливу смислову й замкнену систему. Але й кожному з них притаманна своя композиція – немов держава в державі. Як підтвердив порівняльний аналіз інтерпретаційних ліній будов перекладацьких мегазнаків, жоден з українських перекладачів не розглядав мегазнак як єдине композиційно структуроване текстове утворення. Тому ми засвідчуємо відсутність схожих способів його відтворення українською мовою. Як свідчить проведений кількісний аналіз складових збірки, казки Р. Кіплінга в перекладах першої половини ХХ століття представлені уривчасто. Серед об'єктивних причин, що викликали таку збитковість зарубіжної перекладної літератури, неабияким фактором було пригнічене становище української мови в



той період часу, на який припадає створення перекладів В. Ткачевичем, О. Кривинюк, перекладачем під псевдонімом Іч, Ю. Сірим. Про цю ситуацію О. Довженко написав 7 листопада 1956 року у своєму щоденнику: “в столиці сорокамільйонної Української Радянської Соціалістичної Республіки викладання проводиться російською мовою. Такого немає ніде в світі. Яка нечувана аморальність. Який жорстокий обман... І жаль, і сором...” [64, с. 542]. Припускаємо, що це була одна з причин, через яку частина ранніх перекладів Р. Кіплінга видавалася за кордоном.

Отже, в результаті аналізу доходимо висновку, що інтерпретаційна лінія будови мегазнака у перекладах залишилася поза увагою українських авторів, хоча вона є знаком, що акумулює специфічне значення, яке відбиває індивідуальну авторську семіосферу і, ширше, семіосферу культури, в якій він був створений. Тому, на нашу думку, при перекладі важливо було б відтворити його значення, але мусимо констатувати, що, як семіолінгвістичне складне багатofункціональне утворення, мегазнак не відображається у жодному перекладі збірки українською мовою.

4.2. Динаміка зв'язку “індивідуальна семіосфера автора” – “індивідуальна семіосфера перекладача” на різних рівнях тексту

Мета цього підрозділу – проаналізувати характерні авторські мовностилістичні особливості та перекладацькі труднощі, з якими стикаються перекладачі у відтворенні



семіотично навантажених елементів тексту, а також способи їх подолання. Як ми гадаємо, системний розгляд відтворення одиниць різних рівнів та аналіз міжкультурних паралелей сприяє висвітленню лексико-семантичної структури англійської мови в її зіставленні з українською. До того ж такі елементи тексту акумулюють у собі екстралінгвістичні складові позначуваного.

З приводу доречності саме семіолінгвістичного підходу до перекладу вважаємо за потрібне навести як доказ висловлювання У. Еко, який зазначав, що “на рівні вираження проявляються різні субстанції, які є не специфічно лінгвістичними: на рівні ритму, розміру, звукової символіки тексту тощо. Лінгвістика сама по собі не може врахувати всіх явищ, які стосуються перекладу, отже, їх потрібно розглядати з більш ширшого семіотичного кута зору” (переклад наш. – Н. М.) [232, с. 308].

Розгляньмо семіотично навантажені лінгвістичні одиниці оригіналу, які трапляються у мегазнаці, і порівняймо їх субстанції вираження у перекладах. Так, яскравого колориту додає кіплінгівському текстові група специфічних слів, адже їм властиві якості, за допомогою яких вони виділяються з загального корпусу лексики. У лексії, яку розглянемо нижче, спостерігається явище ономотопеї, що полягає у близькості слів за імітацією звучання предметів, які ними позначаються. А. Соломоник вважає, що “ономотопея відображає найбільшу близькість між словом і його позначуванним” [187, с. 135].

Як приклад можна навести уривок опису лісових хащів, в яких сонячний світ грає плямами на стовбурах дерев, створюючи тим самим відчуття “плямистості”, гру тіні та світла просто майстерним вибором схожих звуків, які входять до складу складів, що римуються: *“That puzzled the Leopard and the Ethiopian, but they set off to look for the aboriginal Flora, and presently, after ever so many days, they saw a great, high, tall forest full of tree trunks all 'sclusively*



speckled and sprottled and spottled, dotted and splashed and slashed and hatched and cross-hatched with shadows. (Say that quickly aloud, and you will see how very shadowy the forest must have been)". Погодьмося, що "елементи мовної конвенціональності відчуюються в цілеспрямованому збиранні в межах одного тексту схожих за звучанням суфіксів або інших морфем для збудження емоційного ефекту, аналогічного тому, який виникає в реальному житті при зіткненні з якимось об'єктом" [182, с. 135]. Навіть сам автор зазначає в дужках функцію цих звукових повторів. Проте українські переклади дуже відрізняються один від одного і є яскравим наочним прикладом різних перекладацьких методів і несхожих інтерпретаційних систем їхніх авторів.

Так, В. Ткачевич намагається зберегти кіплінгівську мову, хоча це йому не дуже вдається: *"Здивувались в сього і леопард і Нігер, так вони зібрали ся шукати за домашньою флорою. А там, хто й знає за скільки днів! подибали великий здоровий ліс, повніський дерев і самих цятка тих, мазких, хистких, ворущливих, підськіцької тіней. (Ану, кажи те живенько, то побачиш, яка густа і лісі тїнь була)*". З огляду часу створення перекладу зрозуміло, чому він рясніє архаїзмами, важкими для сприйняття, а в деяких місцях, на нашу думку, текст має навіть просто дивний вигляд. Наприклад, незрозумілим видається вибір словосполучення "домашня флора" замість "aboriginal Flora". За словником слово "aboriginal" такого значення не передає: 1) споконвічний, корінний, тубільний; 2) первісний, місцевий (про флору, фауну) [260, с. 17]. Отже, природно сприймався б такий переклад на кшталт "місцева флора", тому вважаємо, що вживання словосполучення "домашня флора" тут недоречно й незрозуміло.

Є. Бондаренко не оминула увагою своєрідну поетику кіплінгівської казки, хоча, в межах власного ідіостилю, дещо спростила її, а авторське зауваження в дужках



залишила невідтвореним: *“Ці слова дуже спантеличили Ефіопа і Леопарда, і все ж вони вирушили на пошуки зниклої дичини. Але тільки через багато днів побачили величезний ліс, де стовбури дерев були вкриті плямами, точками, смужками, цятками, мереживом і павутинням тіней”*.

Український текст Л. Солонька, Л. Солонька і Ю. Лісняка та С. Шалає і Ю. Худякова – взірць художньої і перекладацької майстерності, в якому стилістично вивірено, образно і влучно передається вся своєрідність і гармонія поетики казкового англійського твору: *“Леопард та Ефіоп замислились, але одразу ж вирушили в путь на розшуки корінної флори, і через багато-багато днів побачили великий, густий і хвилястий, плямистий, рябий і смугастий, в тінях строкатих, барвистих, багатих ліс – винятковий ліс. Повтори це швидко-швидко, і ти зрозумієш, який то був чудовий ліс”*. До того ж тлумачі роблять посилення щодо тлумачення слова “флора”, що уявляється нам вдалим перекладацьким рішенням, оскільки малеча, імовірно, не знає значення слова, а його внесення в основний текст грубо порушувало би звукову гармонію опису. Навіть не читаючи казку в оригіналі, дитина може відчувати неповторний стиль автора і багатство колоритних відтінків його мови.

Для перекладача важливо враховувати, що казки англійського письменника містять багато алітерацій, асонансів, співзвучностей. Наведімо характерний приклад з казки “How the Whale got his Throat”, в якій читаємо, що робив Моряк, потрапивши у шлунок Кита, а саме: *“he stumped and he jumped and he thumped and he bumped, and he pranced and he danced, and he banged and he clanged, and he hit and he bit, and he leaped and he creeped, and he prowled and he howled, and he hopped and he dropped, and he cried and he sighed, and he crawled and he bawled, and he stepped and he lepped, and he danced hornpipes where he*



shouldn't, and the Whale felt most unhappy indeed". Вагому роль у створенні особливої неповторності кіплінгівського стилю відіграє звукова організація лексії у поєднанні з бінарним римуванням дієслів. Прикметно, що кіплінгівський текст нараховує одинадцять пар римованих дієслів руху, які створюють динамічне напруження тексту. Кульмінаційною точкою цього ряду є кінцева дія, немов прибережена, як козирна карта, що демонструється наостанку, як найсильніший захід, до якого міг вдатися Моряк, що потрапив у скрутне становище – *"and he danced hornpipes"*. Все це разом подіяло і спричинило погіршення самопочуття Кита.

Загальною рисою всіх українських текстів є намагання перекладачів відтворити ці особливості першотвору, однак для досягнення цієї мети вони добирають різних лексичних відповідників. Наприклад, Є. Бондаренко зберігає ритміко-синтаксичну побудову висловлювання, але в її перекладі нараховується тільки шість пар дієслів, об'єднаних на римі: *"він тут-таки почав тупати й ляскати, молотити й колотити, качатися й борюкатися, стукати й бренькати, хвицати й кусати, пищати й стогнати, а під кінець ще й станцював моряцький танок, викидаючи такі колінця, що Кита зробилося зовсім погано"*. Вибір деяких лексичних відповідників, як-от: *"борюкатися"*, *"хвицати"*, не дуже вдалий, оскільки їх зрозумілість для потенційного реципієнта викликає сумнів.

Зберігається гармонійний ритміко-мелодійний малюнок лексії і в перекладі В. Панченка: *"як одразу взявся скакати й стрибати, крутитися й вертїтисся, тупати і гупати, перевертатися й перекидатися, повзати й ковзати, танцювати й гарцювати, тицяти й хвицати, співати й горлати, ще й сумно зітхати, – аж нарешті вдарив такого матроського танця, що Кита аж занудило"*. Цей текст перекладу налічує вісім повних бінарних дієслівних конструкцій, проте дотримання їх кількості, яка міститься в



першотворові, непринципове для створення адекватного тексту, але, на нашу думку, певною мірою бажане. Влучним перекладацьким рішенням є пунктуаційне виділення останнього елемента дієслівного ряду в поєднанні з яскравим образним компонентом слабкозв'язаного фразеологізму *“вдарити танця”*, що робить переклад більш художньо переконливим і виразним.

Переклад С. Шалая та Ю. Худякова, як і в більшості випадків, збігається із текстом Л. Солонька. Вище ми вже спинялися на аналізі причин, що зумовили таку дивну близькість текстів, тому в цьому підрозділі не будемо акцентувати на зазначеному питанні знову. Отже, перекладач, підкреслюючи семіолінгвістичну навантаженість лексії, навіть графічно виділив її курсивом: *“він почав там стрибати, скакати, потім танцювати, далі взявся гупати і щосили тупати, потім кричати, жалісно зітхати, дико верещати, вовком завивати, брикавсь, мов коняка, гавкав, мов собака, потім сідав, потім лягав, брався співати, потім гарчати, потім ревіти, кулаками бити, бігав, штовхався, навіть... кусався, падав, вставав і знов починав проробляти все спочатку, аж поки той Кит відчув себе погано і змучився як слід”*. Унаслідок існування об'єктивних розбіжностей між фонічною структурою мов він намагався компенсувати неминучі втрати при перекладі, запропонувавши зовсім іншу мелодику текстового відрізка, що складається з 22 дієслів, більшість з яких згруповані не на основі парної фонічно-римованої подібності, а на послідовному нанизуванні різноманітних дієслів із схожою звуковою організацією. Цей переклад містить також сталі художні порівняння на зразок *“брикавсь, мов коняка”*, *“гавкав, мов собака”*, яких не помічаємо в оригіналі, а останній елемент дієслівного ряду навпаки був замінений словосполученням з іншим семантичним компонентом. Проте назагал у перекладі зберігаються власна



архітектоніка, образність і гармонічна збалансованість частин.

Функціонування зв'язку “індивідуальна семіосфера автора” – “індивідуальна семіосфера перекладача” здійснюється на різних рівнях тексту, і, зокрема, на лексичному. При цьому кожна мовна одиниця має додаткове позначуване або конотацію, на основі якої відбувається розкриття контекстуального значення позначника, і для досягнення адекватності та рівноцінності впливу має відтворюватися у перекладі. Тут доречно навести висловлювання італійського семіолога і перекладача У. Еко, який зазначав, що “поняття конотації є комплексним терміном, який використовується для позначення багатьох видів небуквальних значень слова, речення або цілого тексту. Ці слова, речення або текст зазвичай передають більше інформації, ніж це загальновідомо, але проблеми полягають у тому – 1) скільки вторинних смислів можна передати лінгвістично; 2) і які з них мають бути попри все збережені в перекладі” (переклад наш. – *Н. М.*) [243, с. 9].

Зазначене цілком можна віднести на рахунок такого тропеїчного засобу, як голофразис, яким часто користується письменник здебільшого для позначення власних назв. До речі, у художньому тексті власне ім'я кодує соціокультурну і прагматичну інформацію, виконуючи номінативну та пояснювальну функції, тому необхідність правильної передачі її у перекладі набуває особливої значущості. У попередніх частинах ми аналізували авторські фразові епітети, але це явище характерне для кіплінгівського казкового мегазнака і наочно відображає функціонування зв'язку між авторською і перекладацькою семіосферами. Тому ми вважаємо за потрібне спинитися на кількох яскравих прикладах таких лінгвокультурологічних одиниць у порівнюваних мовах. З перекладознавчого погляду потрібно зазначити, що значна мовносеміотична



навантаженість авторських епітетів викликає деякі труднощі та зумовлює необхідність ретельного підбору влучних українських аналогів. Досить часто у контексті лексична одиниця набуває певної конотації, що відображається в авторському словнику, але відсутня у нормативному. Так, у казці “The Elephant’s Child” фігурує *“the Bi-Coloured-Python-Rock-Shake”*, який допоміг Слоненяті у поединку з Крокодилем. Як зазначає О. Дубенко, “характеристики епітетів в порівнюваних мовах різняться як на семантичному, так і на структурному рівнях. Відмінністю англійською мови є наявність такого структурного епітета, як голофразис” [66, с. 36-37]. Тепер, здебільшого в мові реклам і оголошень, з’являються подібні стилістичні фігури, вочевидь, кальковані з англійської. Вважаємо, що для української мови не характерна така складна структура епітета, як-от читаємо у перекладах Л. Солонька і Ю. Лісняка, С. Шалая та Ю. Худякова – *“Скелястий-Перистий-Удав-Пітон”*, В. Ткачкевича – *“сорокато-цятковатий гірський полоз”*, О. Кривинюк – *“Перистий-Пітон-Гадюка-Скель”*, В. Панченка – *“Плямистий-Кам’янистий-Удав-Пітон”* або Ю. Сірого (1909) – *“Періста-Пітон-Гадюка-Скель”* і майже без змін у виданнях 1925 і 1952 років – *“Періста-Пітон-Гадюка-Скель”*. Переклади фразового епітета, яким позначається назва образу, за вибором лексичних відповідників трохи відмінні. Але структура його залишилася сталою у всіх українських перекладах, і це якраз той випадок, коли калька з англійської ускладнює сприйняття твору. Єдиним винятком є варіант передачі назви мікрознака у казці в переказі І. Бондаря-Терещенка: *“Двоколірний Пітон, що обвився довкола скелі”*. Спосіб відтворення лексії першотвору із застосуванням прийому експлікації дуже близький до того, який би обрали ми (запропонований нижче): він більшою мірою передає авторську насичену образність мікрознака. Коментуючи зазначені вище



приклади перекладу власних назв, які красномовно маніфестують зв'язок індивідуальної семіосфери автора з індивідуальною семіосферою тлумача, оскільки і автор, і перекладач вдаються до однакового способу називання тварини, слід зазначити, що під час перекладу авторського неологізму потрібно насамперед брати до уваги жанр твору, вікову категорію, на яку він розрахований, а також намагатися максимально точно відчутти й передати засобами рідної мови стиль автора, його думки. Гармонійне поєднання всіх цих особливостей дає певне уявлення про те, яким хотів би бачити свій твір автор і в іншій мові. У нашому випадку ми маємо справу з казковим твором, тому, вибираючи лексичні засоби, потрібно віддавати перевагу лише таким з них, які будуть зрозумілі дітям, зможуть утримувати їхню увагу й цікавість упродовж читання всього твору. Саме такий переклад можна справедливо назвати художнім, тобто таким, який є відповідним оригіналові не тільки в лінгвістичному, а й в естетичному розумінні. З огляду на вищесказане, ми б запропонували такі варіанти тлумачення позначника *“the Bi-Coloured-Python-Rock-Shake”*: “двоколірна нагірна змія Пітон” або “двоколірна змія Пітон, що живе у скелях”.

Інший спосіб, до якого вдається Р. Кіплінг для позначення власних імен, можна проілюструвати прикладами з тієї ж самої казки про Слоненя: *“tall aunt, the Ostrich”*, *“tall uncle, the Giraffe”*, *“broad aunt, the Hippopotamus”* або *“hairy uncle, Baboon”*. В авторському тексті помічаємо однакову структурну організацію лексій, які передають імена мікрознаків: загальна характеристика вигляду тварини передую назві її видової належності. Для правильної передачі пропозиційної функції текстового відрізка певна симетричність побудови власної назви має зберігатися і в перекладі. Але не всім українським авторам це вдалося однаковою мірою. Наприклад, при читанні казки у перекладі В. Ткачевича маля знайомиться з



“великим вуйком струсем”, “великою тіткою жирафою” “вуйком, широким гіпопотамом” та “вуйком, косматим павіяном”. Помітно, що автор намагався передати особливу побудову назв, згрупувавши їх попарно. Але в лексичному аспекті переклад містить декілька вад. Так, автор замінив і “*aunt*”, і “*uncle*” характерним діалектним словом “*вуйко*”, що ним на заході України називають дядька, яке може бути не зовсім зрозумілим для дітей, бо й у значної частини дорослих воно у пасивному словнику. На нашу думку, “*hairu uncle, Baboon*” можна замінити словосполученням “*зарослий шерстю дядько Павіан*”, а “*broad aunt*” могла бути хоча б “*широчезною тіткою*”, проте В. Ткачевич дав буквальний переклад словосполучень, що, звичайно, знижує художність твору. Природні приклади відтворення власних назв, які фіксують функціонування семіолінгвістичного зв'язку “індивідуальна семіосфера автора” – “індивідуальна семіосфера перекладача” на лексичному рівні тексту, знаходимо у Л. Солонька і Ю. Лісняка, С. Шалая та Ю. Худякова: “*велика тітка Страусиха*”, “*довгов'язий дядько Жираф*”, “*волохатий дядько Павіан*” та “*товста тітка Гіпопотамиха*”. Не можна обминути увагою і той факт, що перекладачі дотримуються симетричності у відтворенні номінативних конструкцій.

Однакове за формою та змістом позначуване низки мікрознаків у Ю. Сірого (1909, 1925): “*велика тітка Страусиха*”, (“*велика тітка Струсиха*” у виданні 1952 року, можливо, друкарська помилка), “*довгов'язий дядько Жираф*” або “*гладка тітка Гіпопотамиха*”. Але між двома першими виданнями того самого автора є суттєва різниця щодо останнього з них: “*волохатий дядько Малпа Павіян*” (1909) та – “*волохатий дядько Павіян*” (1925, 1952). Перекладач знаходить влучні лексичні відповідники епітетів, називаючи Жирафа довгов'язим, а Гіпопотамиху гладкою, і при цьому зберігає їхню структурну організацію в українському тексті. В. Панченко видав свою збірку



перекладів у 2005 році, але обраний ним спосіб відтворення пропозиційної функції лексій, що містять власні назви, подібний до В. Ткачевича і полягає у перехресному бінарному поєднанні своєрідних епітетів. Деякі з них, безперечно, можна із впевненістю зарахувати до авторських неологізмів: *“цибата тітонька Страусиха”*, *“дядько-довгань Жираф”*, *тітонька-гладунка Бегемотиха*, *“кудрлатий дядько Павіан”*.

Над твором працювала й О. Кривинюк. В її інтерпретуванні у казці Р. Кіплінга взаємодіють: *“довгоногий дядько Струс”*, *“довгов’яза тітка Жирафа”*, *“гладкий дядько Гіпопотам”* та *“волохата тіточка Мавпа”*. Цей переклад містить декілька особливостей. Перш за все, не можна обійти увагою той факт, що в тексті невмотивовано змінений рід всіх мікрознаків на протилежний. Проте причину, яка вплинула на вибір перекладацького рішення, знайти складно, бо в мовному середовищі, що приймає, немає сталої закріпленої родової належності згаданих екзотичних тварин. Бачимо, що в зазначеному тексті знайшов відображення, за терміном Ц. Тодорова, процес “суб’єктивізації”, тобто власне тлумачення перекладачем першотвора [206]. Однак, неправильним буде залишити осторонь і низку перекладацьких здобутків, яка полягає у вдалому виборі епітетів, що визначається нюансами контексту і передає насичену образність авторських мікрознаків. Шляхом застосування гармонічної конструкції “епітет + іменник, який позначає сімейні відносини + іменник, який позначає видову назву тварини” зберігається лексико-синтаксичний паралелізм лексій, створюється особлива поетика мови казки.

У 2002 році вийшла ця казка у переказі І. Бондаря-Терещенка, в якому представлені не всі мікрознаки, що присутні у першотворі: *“тітка Страусиха”*, *“довгов’язий дядько Жираф”* та *“волохатий дядько Павіан”*. Як бачимо,



лексія, яка репрезентує позначник *“the Hippopotamus”*, відсутня в українському тексті взагалі. До того ж не відтворений епітет першого знакотвірного словосполучення. Ігнорування таких елементів першотвору призводить до руйнування авторського стилю і зниження загальної художності казкового твору. Однак, задля справедливості, слід зауважити, що, називаючи свій твір переказом, І. Бондар-Терещенко, ймовірно, не ставив собі за мету художнє відтворення казки Р. Кіплінга. Тому лексико-стилістичні особливості його тексту і зумовлюються насамперед початковим вибором способу перекладу.



Висновки до четвертого розділу

Внаслідок аналізу найскладнішої семіолінгвістичної одиниці тексту як мегазнак в межах поставлених завдань доходимо висновку, що він реалізує на текстовому рівні величезний конотативно-експресивний потенціал, зумовлений властивістю знака нагромаджувати мовноконтекстуальні позначувані інтра- та інтертекстуального характеру, який знаходить різні способи відтворення у перекладі.

Треба зазначити, що у рамках сучасного перекладознавства основною рисою адекватного відтворення тексту цільовою мовою є рівноцінна передача вихідного повідомлення. Як засвідчує проведене дослідження, кіплінгівському мегазнакові властива специфічна інтерпретаційна лінія будови, яка, в свою чергу, є відображенням авторської семіосфери і, безумовно, культурного контексту, в якому він створювався.

Читаючи Р. Кіплінга, бачимо, як перед нашими очима мало-помалу, від мікрознака до макрознака, розгортається своєрідність та унікальність авторської картини світу, осягається ідея збірки, яка радіє на весь контекст мегазнака, надаючи текстові яскраво вираженого авторського колориту. Однак жоден із українських тлумачів не відобразив струнку авторську послідовність казок у своїх перекладах. Така особливість свідчить про ментальну віддаленість автора першотвору та перекладачів, про різницю їхніх семіосфер, яка природно знаходить своє відображення не тільки на рівні мовностилістичних аспектів твору, а й у відтворенні наступної текстуальної ланки – композиції авторського мегазнака. Серед обставин,



які обумовили цей факт, можна також назвати об'єктивне соціокультурне та історичне становище у суспільстві на момент створення українських перекладів такими авторами, як Ю. Сірий, О. Кривинюк, перекладач під псевдонімом Іч та В. Ткачевич. Багато з них згодом емігрували в Канаду та США та видавалися за кордоном. Деякі автори представлені перекладами окремих казок, приміром перекладач під псевдонімом Іч або І. Бондар-Терещенко. Вони є прикладами індивідуальних уподобань і не можуть аналізуватися з погляду загальних принципів будови мегазнака. Сучасні видання здебільшого містять майже повний список казок, але хаотичність розміщення макрознаків пояснюється тим, що мегазнак не розглядався перекладачами як лінгвістичний семіотично структурований знак, що підлягає відтворенню з ретельним збереженням всіх його складових у їхній початковій послідовності.

У зв'язку з сказаним окремо слід прокоментувати твори Л. Солонька (1957 рік) та Л. Солонька і Ю. Лісняка (2000 рік). Зауважмо, що вони єдині з усіх українських тлумачів переклали мегазнак у повному обсязі, однак розмістили анімалістичні історії у власному порядку. Такий факт свідчить про ретельну увагу перекладачів не тільки до окремого макрознака, а й до всього мегазнака в цілому, що, безумовно, виділяє їх серед інших перекладачів. Проте водночас наочно демонструє відмінність їхніх семіосфер.

Було зроблено кількісний аналіз перекладених казок, в результаті якого ми отримали відомості, викладені в додатках В і Г: додаток В ілюструє обсяг перекладеного тексту кожним перекладачем стосовно цілої збірки у відсотках; додаток Г показує співвідношення перекладів, виконаних кожним окремим перекладачем, до обсягу всієї збірки за окремими казками.

У цій частині ми також розглянули характерні авторські мовностилістичні особливості та перекладацькі



труднощі, з якими стикаються перекладачі у відтворенні семіотично навантажених мовних елементів тексту, а також способи та контекстуальні можливості їх подолання. При цьому важливо зазначити, що застосування тільки лінгвістичного підходу до аналізу текстів було б недостатнім для виділення значущих для перекладу елементів тексту, а, отже, тим самим підкреслюється вдалість спроби їх розгляду під семіолінгвістичним кутом зору. Прикладами таких елементів були обрані лексичні засоби, які створюють особливу поетику та насичену образність кіплінгівської мови. Ми розглядали функціональну значущість семіозису, коли позначник викликає в уяві позначуване на прикладі звукових уподібнень дієслівних рядів та власних назв мікрознаків. У результаті перекладацького аналізу функціонування зв'язку “індивідуальна семіосфера автора” – “індивідуальна семіосфера перекладача” на рівні слова, словосполучення та речення ми доходимо висновку, що в межах перекладацьких семіосфер було відтворено авторські образні засоби із застосуванням таких лексико-граматичних трансформацій: 1) експлікація; 2) конкретизація; 3) модуляція; 4) граматичні заміни; 5) калькування. Як компенсаторні засоби використовувалося також графічне виділення мовно- та семіотично навантаженого текстового відрізка.

Підкреслимо, що у цьому і на практичних прикладах проілюстровано особливі риси, які об'єднують теорію перекладу та семіотику і полягають саме у тому, що актуалізується не звичайне перекодування, а встановлення та відображення тонких багатозначних відповідностей між двома знаковими системами.



Післямова

Ми завершили цю монографію не тому, що було сказано все, а тому що сказано основне, і також тому, що рано чи пізно у будь-якій справі потрібно ставити крапку. Кожна частина цієї книги могла б бути розширена і скласти предмет окремої праці, що, можливо, і відбудеться у майбутньому.

У зв'язку з цим висловлюємо щирі слова подяки всім науковцям Київського національного університету ім. Тараса Шевченка, хто був причетний до вдосконалення результатів наукового пошуку, викладених у цій праці, за виявлений інтерес до наукових розробок автора: доктору філологічних наук, професору, академіку Академії наук Вищої школи, завідувачу кафедри теорії та практики перекладу романських мов О. І. Чередниченку, професору кафедри англійської філології Н. П. Неборсіній, доктору філологічних наук, професору А. Е. Левицькому, кандидату філологічних наук, доценту О. Ю. Дубенко та іншим.

Слова глибокої поваги та сердечної вдячності автор адресує доктору філологічних наук, професору Карабану В'ячеславу Івановичу за підтримку і допомогу у вирішенні численних питань і проблем, що виникали під час проведення та оформлення дослідження, його ретельний аналіз і цінні поради.

Автор висловлює щирю вдячність кандидату філологічних наук, доценту Радчуку Віталію Дмитровичу за запропоновану наукову ідею, яка лягла в основу цього дослідження, та методичну допомогу при її реалізації.



Автор виражає вдячність доктору філологічних наук, професору кафедри перекладу Сумського державного університету, академіку Академії наук вищої школи С. О. Швачко та кандидату педагогічних наук, професору, завідувачому кафедрою іноземних мов та методики їх викладання Національного педагогічного університету ім. М. П. Драгоманова В. М. Махінову, за рецензування роботи та наукову оцінку результатів дослідження.

Висловлюємо щирі слова особливої подяки за допомогу у виданні цієї книги кандидату педагогічних наук, доценту кафедри інформаційних систем і технологій, начальнику редакційного відділу Л. Макаренко.

Автор дякує і найближчим їй людям: батькам, Малому В'ячеславу Михайловичу, Малій Людмилі Дорофіївні і синові Владиславу за незмінну підтримку і терпіння.

Автор дякує всім читачам за інтерес і увагу до цієї книги.



**Знакотвірні лексії першотвору
та їхні відповідники з українських перекладів**

How the Whale got his Throat

- нерозважність – мудрість

“Till at least there was only one small fish left in all the sea. And he was a small ‘Stute Fish, and he swam a little behind the Whale’s right ear, so as to be out of harm’s way” [278, с. 5-8].

- 1) *Всіх риб, які тільки жили в морі, він ловив своєю пащею – ось так! – аж поки, нарешті, залишилася в усьому морі тільки одна маленька рибка. Це була маленька, але страшенно хитра рибка, і плавала вона завжди біля правого вуха Кита, так що він ніяк не міг її спіймати” [287, с. 3].*
- 2) *“І от нарешті геть на все море зосталася лише одна маленька рибка, і то була мала Хитрунка Рибка, і плавала вона за правим китовим вухом, так, що Кит не міг її спіймати” [286, с. 8].*
- 3) 2) *“І от нарешті геть на все море зосталася лише одна маленька рибка, і то була мала Хитрунка Рибка, і плавала вона за правим китовим вухом, так, що Кит не міг її спіймати” [285, с. 125].*
- 4) 3) *“Дійшло до того, що в усьому морі залишилася одна-однісінька маленька рибка. Звали цю рибку Хитрушкою,.. і була вона така хитра, що плавала зовсім поруч з Китом, трохи пониже його правого вуха – так, про всяк випадок. Тому й вціліла” [291, с. 2].*
- 5) 4) *“Тільки й зосталася на ціле море одна-однісінька Рибка – маленька, та дуже-дуже Хитра Рибка: вона все плавала біля правого Китового вуха – тож він і не міг її схопити” [279, с. 89].*

“So he said to the 'Stute Fish, 'This man is very nubbly, and besides he is making me hiccough. What shall I do?’

'Tell him to come out,' said the 'Stute Fish.

So the Whale called down his own throat to the shipwrecked Mariner, 'Come out and behave yourself. I've got the hiccoughs” [278, с. 13].



- 1) *І тут уже Кит сказав хитрій Рибці:*
 - *Страшенно шерстиста ця Людина. Від неї на мене напала гикавка. Що ж мені тепер робити?*
 - *Скажи, щоб вона вилізла геть, – порадила хитра Рибка.*
 - Кит гаркнув у своє власне нутро до Моряка з розбитого корабля:*
 - *Вилазь і йди куди хочеш! На мене напала гикавка” [287, с. 5].*
- 2) *“Отоді вже Кит і сказав Хитрунці Рибці:*
 - *Ця людина страшенно йоржиста, і від неї на мене напала гикавка. Що ж я маю робити?*
 - *Накажи їй вилізти геть, – порадила Хитрунка Рибка.*
 - І Кит гукнув у власне черево до Моряка з розбитого корабля:*
 - *Виходь на волю та поведься пристойно. На мене напала гикавка” [286, с. 10].*
- 3) *“Отоді вже Кит і сказав Хитрунці Рибці:*
 - *Ця людина страшенно йоржиста, і від неї на мене напала гикавка. Що ж я маю робити?*
 - *Накажи їй вилізти геть, – порадила Хитрунка Рибка.*
 - І Кит гукнув у власне черево до Моряка з розбитого корабля:*
 - *Виходь на волю та поведься пристойно. На мене напала гикавка” [285, с. 128].*
- 4) *“І сказав Кит рибці Хитрушці:*
 - *Ти маєш рацію. Ця людина жорсткувата. А тут ще й гикавка. Що ж тепер робити?*
 - *А ти накажи йому вийти, – порадила рибка Хитрушка.*
 - Тоді Кит гукнув так, що його голос сягнув самого шлунка:*
 - *Гей ти, там! Виходь і дивись – поведь себе як слід. Через тебе у мене гикавка” [291, с. 6].*
- 5) *“Тоді Кит мовив до Хитрої Рибки:*
 - *Страшенно бридка ця Людина! В мене аж гикавка від неї. Що мені тепер робити?*
 - *Скажи, хай вилазить назад, – відповіла Хитра Рибка.*
 - Кит гукнув у власне черево – до Моряка з загиблого корабля:*
 - *Вилазь і пливи собі, куди хочеш! У мене від тебе гикавка” [279, с. 91-92].*



“You had better take him home,' said the 'Stute Fish to the Whale. 'I ought to have warned you that he is a man of infinite-resource-and-sagacity” [278, с. 12].

1) “– *Одвези ти його краще додому, – порадила хитра Рибка Китові. – Адже я тебе застерігала, що цей Моряк – людина страшенно розсудлива і кмітлива*” [282, с. 5].

2) “– *Краще одвези його додому, – порадила Китові Хитрунка Рибка. – Я ж застерігала тебе, що це навдивовижу мудрий і винахідливий чоловік*” [286, с. 10].

3) “– *Краще відвези його додому, – порадила китові Хитрунка Рибка. – Я ж застерігала тебе, що це навдивовижу мудрий і винахідливий чоловік*” [285, с. 128].

4) “– *Нічого робити, – сказала рибка Хитрушка, – вези-но ти його додому. Я ж тебе попереджала, що ця людина на диво винахідлива і кмітлива*” [291, с. 6].

5) “– *Одвези його краще додому, – сказала Китові Хитра Рибка. – Я ж говорила тобі, що цей Моряк – вельми обачна та розумна людина*” [279, с. 92].

How the Camel got his Hump

- ледачість і впертість

“...he lived in the middle of a Howling Desert because he did not want to work... and when anybody spoke to him he said 'Humph!' Just 'Humph!' and no more” [278, с. 17-20].

1) “*І мешкав цей Верблюд у самому центрі Ревучої Пустелі, бо він зовсім не хотів працювати та, до того ж, і сам був Ревуном. Отак він їв собі там різні цурпалки та гілочки, молочай, полин та колючки і лінувався страшенно. А коли хто-небудь звертався до нього, він лише гиркав: “Грррб!..” – і більше нічого*” [287, с. 8].

2) “*...жив він посеред страшної пустині виючої (то так значить, що на пустині лиш розлягалось вите диких звірів), бо у того верблюда*



не було охоти до роботи... та був собі (верблюд, прим. моя) безлично лїнивий. А як хто до нього заговорить, то він зараз каже:

“Гм – гррб!” Саме “Гм – гррб!” та більш нічого” [283, с. 23].

3) “...був вже також верблюд і жив серед пустині, повної вереску звірят. Жив там тому, щоби не працювати... і був безстыдно лїнивий. Коли хто до нього заговорив, то відповідав:

- Гррр...б! Гррр...б! – і більше нічого” [288, с. 3].

4) “І жив той верблюд якраз посеред Ревучої Пустелі, бо ж геть не хотів працювати. ...і (жував, прим. моя) все – лїново-лїново. А коли хто озивався до нього, він лише гиркав – “Грррб!” Отак тобі – “Гррб!” – і більш нічого” [286, с. 98].

5) “І жив той верблюд якраз посеред Ревучої Пустелі, бо ж геть не хотів працювати. ...і (жував, прим. моя) все – лїново-лїново. А коли хто озивався до нього, він лише гиркав – “Грррб!” Отак тобі – “Гррб!” – і більш нічого” [285, с. 170].

6) “...в Курній пустелі жив один Верблюд і нізащо не хотів працювати. Світ ще не бачив такого ледаря! І що б не казали Верблюдові, він завжди відповідав:

- Хуфф! – і закопчував нижню губу.

Просто “Хуфф!” – і нічого іншого” [290, с. 21].

7) “Жив він серед широкої Ревучої Пустелі, бо не любив ніякої роботи... й ледарював собі досхочу. Тільки-но хто заговорить до нього, він лиш ревне: “Гир-р!” Тільки “гир-р...” – та й по всьому” [279, с. 97].

How the Rhinoceros got his Skin

- неввічливість та невихованість

“...he had no manners then” [278, с. 30].



1) *“Тоді він був собі неуклюжий” [283, с. 29].*

2) *“Та все одно й тоді він не міг похвалитися своєю поведінкою” [286, с. 41].*

3) *“Та все одно й тоді він не міг похвалитися своєю поведінкою” [285, с. 133].*

4) *“...всі Носороги і в давні часи, і тепер відрізнялись невихованістю, та видно, вже нічому й не навчається” [294, с. 4].*

5) *“Але як тоді він не міг похвалитися своєю поведінкою” [287, с. 15].*

“He said nothing whatever about the Parsee's cake, because he had eaten it all; and he never had any manners” [278, с. 34].

1) *“І словом не спімнув за медівника, бо ж він його зовсім пожер, а то і неуклюжий був собі він завжди, без хорошої поведінки” [283, с. 30].*

2) *“Він і слівцем не подякував за Парсів пиріг, хоч з'їв його геть до крихти, бо у нього не було і немає анітрішечки ввічливості” [286, с. 42].*

3) *“Носорог навіть не згадав про пиріг, який у нього вкрав і з'їв, бо ні тоді, ні тепер у нього не було і немає анітрошечки ввічливості” [287, с. 15].*

4) *“Він і слівцем не подякував за Парсів пиріг, хоч з'їв його геть до крихти, бо ні тоді, ні тепер у нього не було і немає анітрішечки ввічливості” [285, с. 134].*

5) *“Він вже й забув про пиріг Перса, тим паче, що зжер його дуже давно, а совість, як відомо, Носорогів ніколи не турбує” [294, с. 7].*



How the Leopard got his Spots

- природність та ідентичність

'What's the use of that?' said the Leopard.

'Think of Giraffe,' said the Ethiopian. 'Or if you prefer stripes, think of Zebra. They find their spots and stripes give them per-feet satisfaction.'

'Umm,' said the Leopard. 'I wouldn't look like Zebra — not for ever so.'

'I'll take spots, then,' said the Leopard; 'but don't make 'em too vulgar-big. I wouldn't look like Giraffe — not for ever so' [278, с. 51-53].

1) *“Та на що те придасть ся?” питає леопард.*

“Пригадай собі за жирафу”, казав Негер, або як тобі більше сподобається паси, то пригадай собі за зебру. От і бачиш, як їм з тими цятками і пасмугами добре”.

“Брр!” обізвав ся леопард, “не хотів би я подобати на зебру, з ні-за-що в світі ні”.

“Ну, як так, то волію я вже цятки на себе взяти”, каже леопард; “але я їх вже так просто великими не зроблю. Не має в мене охоти подобати на жирафу, за-ні-за що в світі” [283, с. 53-54].

2) *“- А яка з них користь? – спитав Леопард.*

- Згадай Жирафа, – сказав Ефіоп. – Або, коли тобі миліше смуги, згадай Зебру. Обоє вони дуже задоволені своїми плямами та смугами.

- Гм, – буркнув Леопард, – а я не хочу бути схожим на Зебру. Нізащо в світі!..

- Ну, то я обираю плями, – сказав Леопард. – Тільки не роби їх дуже великими. Я не хочу бути схожим на Жирафу. Нізащо в світі!” [286, с. 35].

3) *“- А яка з них користь? – спитав леопард.*



- Згадай жирафа, – сказав Ефіоп. – Або, коли тобі миліше смуги, згадай зебру. Вони дуже задоволені своїми плямами та смугами.

- Гм, – буркнув леопард, – а я не хочу бути схожий на зебру. Нізащо в світі!

- Ну, то я обираю плями, – сказав леопард. – Тільки не роби їх дуже великими. Я не хочу бути схожим на жирафу. Нізащо в світі!” [285, с. 83].

4) “Подумай про Жирафу, – порадив Ефіоп. –А бо по Зебру, якщо віддаєш перевагу смужкам.

- Нізащо! – вигукнув Леопард. – Нізащо на світі не згоджуся бути схожим на Зебру!

- Я вибираю плями! – поквапом вимовив Леопард. – Але, будь ласка, не роби їх надто великими. Інакше я стану схожий на Жирафу” [290, с. 6-7].

5) “– А яка з них користь? – сказав Леопард.

– А згадай про Жирафа, – відповів Ефіоп. – Коли ж тобі більше подобаються смуги, то згадай про Зебру. І Зебра і Жираф дуже задоволені своїми плямами і смугами.

– Гм, – буркнув Леопард, – я зовсім не хочу бути схожим на Зебру. Нізащо в світі!” [287, с. 25].

The Elephant's Child

- цікавість

“But there was one Elephant – a new Elephant – an Elephant's Child — who was full of 'satiabile curiosity, and that means he asked ever so many questions” [278, с. 58].



1) “...свіжий слон – таке слонятко, то воно було собі таке вже цікаве-цікаве, що без утину в одно за всім допитувало ся” [283, с. 5].

2) “Було собі одне Слоненя і було воно надзвичайно цікаве, чіплялося до всіх з усякими питаннями” [284, с. 20].

3) “І ось зявилося на світ божий молоде слоненя. Було воно надзвичайно цікавим до всього і завжди до всіх чіпляло ся з запитаннями про все що бачило” [280, с. 45].

4) “І ось з’явилося на світ Слоненя. Було воно надзвичайно цікавим до всього й завжди до всіх чіплялося з запитаннями” [281, с. 17].

5) “І це вже був інший Слон, маленький Слоник великого Слона, коротше кажучи – Слоненя, в якого цікавість була просто-таки невсипуча, а це означає, що воно чіплялося до кожного з безліччю надзвичайно ввічливих запитань” [286, с. 16].

6) “І це вже був інший Слон, маленький Слоник великого слона, коротше кажучи – Слоненя, в якого цікавість була просто-таки невситима, а це означає, що воно чіплялося до кожного з безліччю надзвичайно ввічливих запитань” [285, с. 138].

7) “І в той саме час жило в Африці одне слоненя, котре до того ж було цікаве, що кого, бувало, побачить, до всіх чіпляється з питаннями” [289, с. 2].

8) “Але жив тоді один Слон – зовсім молоденький Слон, просто-таки Слоненя, – і було те Слоненя таке цікаве, що тільки й знало про все питати та розпитувати” [279, с. 57].

9) “І це вже був інший Слон – маленький Слоник великого Слона, коротше кажучи – Слоненя, в якого цікавість була просто-таки невситима і яке чіплялося до кожного з безліччю різних питань” [287, с. 68].



The Sing-Song of Old Man Kangaroo

- пихатість

“Not always was the Kangaroo as now we do behold him, but a Different Animal with four short legs. He was grey and he was woolly, and his pride was inordinate” [278, с. 61].

1) *“Це було зовсім інше звірятко (Кенгуру. – Прим. Н.М.), на чотирьох куценьких ніжках, сіре, пухнасте й дуже пихате” [286, с. 76].*

2) *“Це було зовсім інше звірятко (Кенгуру. – Прим. Н.М.), на чотирьох коротких ніжках, сіре, пухнасте й дуже пихате” [287, с. 61].*

3) *“Вам би його (Кенгуру – прим. Н.М.) нізащо не впізнати: сірий, кошлатий, на чотирьох коротеньких лапках і до того ж на диво пихатий” [290, с. 31].*

“He went to Nquing at eight after breakfast, saying, ' Make me different from all other animals; make me, also, wonderfully popular by five this afternoon” [278, с. 63].

1) *“Прийшов він до Нкінга о восьмій ранку, вже після сніданку, та й каже:*

- Зроби мене несхожим на всіх інших звірів, зроби так, щоб я уславився, – і то сьогодні ж до п'ятої години дня”.

“Він хоче слави...” [286, с. 77].

2) *“Прийшов він до Нкінга о восьмій ранку, вже після сніданку, та й каже:*

- Зроби мене несхожим на всіх інших звірів, а ще зроби так, щоб сьогодні до п'ятої години дня я вже уславився” [287, с. 62].

3) Ця лексія зовсім відсутня в перекладі Є. Бондаренко, а далі знаходимо:



“Він хоче бути несхожим на інших...” [290, с. 32].

The Beginning of the Armadilloes

- дотепність – безпорадність

“Now attend to me,' said Painted Jaguar, 'because this is very important. My mother said that when I meet a Hedgehog I am to drop him into the water and then he will uncoil, and when I meet a Tortoise I am to scoop him out of his shell with my paw. Now which of you is Hedgehog and which is Tortoise? Because, to save my spots, I can't tell.'

'Are you sure of what your Mummy told you?' said Stickly-Prickly Hedgehog. 'Are you quite sure? Perhaps she said that when you uncoil a Tortoise you must shell him out the water with a scoop, and when you paw a Hedgehog you must drop him on the shell.'

'Are you sure of what your Mummy told you?' said Slow-and-Solid Tortoise. 'Are you quite sure? Perhaps she said that when you water a Hedgehog you must drop him into your paw, and when you meet a Tortoise you must shell him till he uncoils.'

'I don't think it was at all like that,' said Painted Jaguar, but he felt a little puzzled; 'but, please, say it again more distinctly'" [278, с. 94-95].

1) *“Але смотриж”, казав пігатий ягуар, “бо се дуже вже важне! Казалаж мені мама моя: як найду їжа, то меніб його у воду вергти, то він зараз розвернетъ ся, – а то як подиблю черепаху, то мені би єї Лабою із черепа вигортати. Хтож з вас їж, - хто черепаха? Бо кленусь я своїми цятками-пігами! не вмю я того сказати”.*

“А знаєш ти напевни, що саме мама тобі казала?” питає кільчастий їж. “Знаєш напевни? Може вона казала: Як що розгорнеш



черепаху, то маєш її рискалем з води дбути, а як їжа вишкребеш, то маєш його кинути на черепа”.

“Чи допевни ти знаєш, що тобі твоя мама наказувала?” питала здоровенна неповороха. “Знаєш ти так цілком певни? Може вона казала, що як їжа з води добудеш, то маєш його в лабу взяти, а як черепаху подиблеш, то маєш її облупити, аж розвинесь, розгорне ся?”

“Мені видить ся, що се зовсім не так було,” казав пігатий ягуар, бо всеж таки йому трохи побаламутило ся; “але я прошу вас, кажіть-но мені те ще раз, та виразно” [283, с. 34-35].

2) “- Слухайте, – звернув ся до їх Рябий Ягуар: – моя мати навчала мене, що коли я зустріну Їжака, то щоб вкинув його у воду, тоді він розгорнеть ся; а коли зустріну Черепаху, то щоб вишкріб її лапою з під панцира. От же скажіть міні, хто з вас Їжак і хто Черепаха? – сам я не можу вгадати бо загублю свої плями.

- Чи так же ти зрозумів те, чому навчала тебе твоя мати? – запитав його Колючий-Причепя-Їжак. – Чи переконаний ти в тому, що Їжака, а не Черепаху треба вкинути у воду? А може навпаки Їжака треба вишкребти з під його панциря.

- Чи гаразд же ти зрозумів те, чому тебе навчала тебе твоя Матуся? – запитала його Тихоня-Вайло-Черепаха. – Може вона радила тобі, коли зустрінеш Їжака, підкинути його лапою, а коли зустрінеш Черепаху, то шкрябати її, аж поки вона розгорнеться?

- Мені здаєть ся, що не зовсім так, – сказав Рябий Ягуар, якого друзі спантеличили своїми словами.

- Будь ласка, скажіть ще раз, повагом, те що ви сказали” [280, с. 60].



3) “- Слухайте, – звернувся до них Рябий Ягуар: – моя мати навчала мене, що коли я зустріню Їжака, то щоб вкинув його у воду, тоді він розгорнеться; а коли зустріню Черепаху, то щоб вишкріб її лапою з-під її панциря. Отже скажіть мені, хто з вас Їжак а хто Черепаха? – сам я не можу вгадати, бо загублю свої плями.

- Чи так же ти зрозумів те, чому навчала тебе твоя Матуся? – запитав його Колючий-Причепи-Їжак. – Чи певен ти, що Їжака, а не Черепаху треба вкинути у воду? А може навпаки Їжака треба вишкребти з-під його панциря.

- Чи гаразд же ти зрозумів те, чому тебе навчала тебе твоя Матуся? – запитала його Тихоня-Вайло-Черепаху. – Може вона радила тобі, коли зустрінеш Їжака, підкинути його лапою, а коли зустрінеш Черепаху, то шкрябати її, аж поки вона розгорнеться?

- Мені здається, що не зовсім так, – сказав Рябий Ягуар, якого друзі спантеличили своїми словами.

- Будь ласка, скажіть ще раз повільно те, що вив сказали” [281, с. 26-27; 272, с. 30-31].

4) “- Гей, ви, уважно слухайте мене, – гукнув до них Плямистий Ягуар, – бо це дуже, дуже важливо! Мама сказала мені, що коли я знайду Їжака, то мушу кинути його у воду – і він розгорнеться, а коли я зустріню Черепаху, то мушу вдарити її лапою і тоді вишкрібати з панциря. То хто ж тут із вас Їжак, а хто Черепаху? Бо сам я, клянусь своїми плямами, не можу цього сказати!

- А ти певен, що саме так навчила тебе мама? – запитав Колючка-Дряпучка-Їжак. – Цілком певен? Мабуть, вона казала, що коли тобі доведеться кидати у воду Їжака, то треба спершу підгилити його



лапою, а коли трапиться на дорозі Черепаха, то треба шкрябати її панцир, поки вона розгорнеться.

- Здається мені, що це не зовсім так, - сказав Плямистий Ягуар, але він уже був спантеличений. – Прошу вас, повторіть усе спочатку, тільки не так швидко” [286, с. 87-88].

5) “- Гей, ви, уважно слухайте мене, – гукнув до них Плямистий Ягуар, – бо це дуже, дуже важливо! Мама сказала мені, що коли я знайду Їжака, то мушу кинути його у воду – і він розгорнеться, а коли я зустріну Черепаху, то мушу вдарити її лапою і тоді вишкрябати з панцира. То хто ж тут із вас Їжак, а хто Черепаха? Бо сам я, клянусь своїми плямами, не можу цього сказати!

- А ти певен, що саме так навчила тебе мама? – запитав Колючка-Дряпучка-Їжак. – Цілком певен? Мабуть, вона казала, що коли тобі доведеться розгортати черепаху, то слід її спершу кинути в воду, а коли ти захочеш вишкрябати їжака, то слід його спершу вдарити лапою.

- А ти певен, що саме так навчала тебе мама? – запитала й собі Повільна-Поважна-Черепаха. – Цілком певен? Мабуть, вона казала, що коли тобі доведеться кидати у воду їжака, то треба спершу підгилити його лапою, а коли трапиться на дорозі черепаха, то треба шкрябати її панцир, поки вона розгорнеться.

- Здається мені, що це не зовсім так, - сказав Плямистий Ягуар, але він уже був спантеличений. – Прошу вас, повторіть усе спочатку, тільки не так швидко” [285, с. 155-156].

6) “- Так! – сказав Плямистий Ягуар. – Вислухайте мене, тому що це для вас дуже важливо! Моя матуся сказала, що коли я зустріну Їжака, я повинен кинути його у воду, а якщо це виявиться черепаха, то



я мушу видряпати її з панциря. Але, клянуся своїми плямами, неможливо зрозуміти, хто з вас Їжак, а хто Черепаха!

- А ти впевнений, що добре запам'ятав те, що сказала тобі твоя матуся? – спитав Колючка Їжак. – Може, вона сказала, що ти повинен кинути у воду черепаху й видряпати з панциря Їжака?

- А то, – втрутилась Повільна і Поважна Черепаха, – вона сказала, що після того як ти намочиш Їжака, тобі треба буде пошкрябати його лапою, а при зустрічі з Черепахою котити її доти, поки вона не розгорнеться?

- Щось тут не так, – сказав Плямистий Ягуар, почувавши себе збитим з пантелику. – Чи не могли б ви повторити тільки повільніше?” [293, с. 4].

7) “- Оце загадка з загадок! – мовив Мальований Ягуар. – Матуся казала, що коли побачу Їжака, то треба кинути його в воду, щоб він розгорнувся; а як зустріну Черепаху, треба видряпати її лапою з панцира. От тільки хто з вас – Їжак, а хто – Черепаха? Плямами своїми присягаюся, що не знаю.

- А чи певен ти, що так казала матуся? – спитав Колючий-Преколючий Їжак. – Чи справді певен? Може, вона сказала тобі, що Їжака треба видряпати з води, а Черепаху – кинути в панцир?

- Авжеж, чи певен ти, що тобі казала матуся? – спитала й собі Некваплива Черепаха. – Чи справді певен? Може, вона сказала тобі, що Їжака треба кинути в лапу, а Черепасі – розгорнути панцир?

- Ні, здається, не так! – відповів трохи спантеличений Мальований Ягуар. – Ану, скажіть іже раз, тільки зрозуміліше” [279, с. 74].



8) “– Гей, ви, уважно слухайте мене, – гукнув до них Плямистий Ягуар, – бо це дуже, дуже важливо! Мати мені сказала, що коли я зустріню Їжака, то мушу кинути його у воду, і тоді він розгорнеться, а якщо мені трапиться на дорозі Черепаха, то її слід вдарити лапою зверху, і тоді вже вишкрібати з панцира. То хто ж тут із вас Їжак, а хто Черепаха? Бо сам я, клянуся плямами, не можу цього сказати!

– А ти певен, що саме так навчала тебе матуся? – запитав його Колючий-Причепи-Їжак. – Цілком певен? – Мабуть, вона сказала, що коли тобі доведеться розгортати Черепаху, то слід її спершу кинути в воду, а коли ти захочеш вишкрібати Їжака, то слід тобі спершу вдарити його лапою зверху.

– А ти певен, що саме так навчала тебе матуся? – запитала й собі Повільна-Поважна-Черепаха. – Цілком певен? Мабуть, вона сказала, що коли тобі доведеться кидати у воду Їжака, то треба спершу підгилити його своєю лапою, а коли трапиться на дорозі Черепаха, то треба шкрібати її панцир, поки вона розгорнеться.

– Здається мені, що це не зовсім так, – сказав Плямистий Ягуар, якого друзі заморочили своїми словами. – Будь ласка, повторіть все спочатку, тільки не так швидко” [287, с. 29-30].

How the First Letter was Written

- закон еволюційного розвитку суспільства

“He was Primitive, and he lived cavi in a Cave, and he wore very few clothes and he couldn't read and he couldn't write and he didn't want to, and except when he was hungry he was quite happy” [278, с. 111].

1) “Він був просто первісним чоловіком, і жив печерно в первісній Печері, і майже не носив одягу, і не вмів ні читати, ні писати, та ще й



не хотів цього вміти, і коли не був голодний, то почувався цілком щасливою” [286, с. 122].

2) “Він був просто первісним чоловіком, і жив печерно в первісній Печері, і майже не носив одягу, і не вмів ні читати, ні писати, та ще й не хотів цього вміти, і коли не був голодний, то почувався цілком щасливою” [285, с. 106].

3) “Давно-давно, ще в незапам’ятні часи, жив на світі первісний чоловік. Жив він просто в печері, ледве прикривав своє тіло, не вмів ні читати, ні писати, та й не хотілося ще йому цього вміти. Аби не бути голодним – оце й усе, що йому було треба” [287, с. 94].

“His name was Tegumai Vopsulai, and that means ‘Man-who-does-not-put-his-foot-forward-in-a-hurry’ [278, с. 111].

“Звали того чоловіка Тегумай Бопсулай, що означало: “Чоловік-який-спершу-зважає-а-потім-ступає” [287, с. 94; 286, с. 122; 285, с. 106].

“And his wife’s name was Teshumai Tewindrow, and that means ‘Lady-who-asks-a-very-many-questions’ [278, с. 112].

1) “І була в нього дружина, яку звали Тешумай Тевіндроу, що означало: “Жінка-яка-спершу-питає-а-потім-зважає”...” [286, с. 122-123; 285, с. 106-107].

2) “І дружину цього чоловіка звали Тешумай Тевіндроу, що означало: “Жінка-яка-спершу-питає-а-потім-зважає”...” [287, с. 94].

“And his little girl-daughter’s name was Taffamai Matallumai, and that means ‘Small-person-without-any-manners—who-ought-to-be-spanked’ [278, с. 112].



1) *“І була в нього мала донечка, на ім’я Теффімай Металлумай, що означало: “Маленька-пустнка-яка-заслугує-шльопанців”...” [286, с.123; 285, с. 106-107].*

2) *“І була у цього чоловіка маленька донечка, на ім’я Теффімай Металлумай, що означало: “Маленька-пустнка-яка-заслугує-шльопанців” [287, с. 94].*

“It is a great invention, and some day men will call it writing. At present it is only pictures, and, as we have seen today, pictures are not always properly understood. But a time will come, O Baby of Tegumai, when we shall make letters – all twenty-six of ‘em, – and when we shall always say exactly what we mean without any mistakes” [278, с. 113].

1) *“Це велике відкриття, і колись люди назовуть його письмом. Зараз це лише картинки, і, як ми бачили сьогодні, вони не завжди зрозумілі. Але настане час, о дочко Тегумая, коли ми зможемо писати й читати. Тоді вже нас усі розумітимуть і не робитимуть таких помилок” [286, с. 130; 285, с. 122].*

2) *“Це велике відкриття, і колись люди назовуть його письмом. Зараз це лише картинки, і, як ми бачили сьогодні, вони не завжди зрозумілі. Але настане час, о Дочко Тегумая, коли ми зможемо писати й читати. Тоді вже нас усі будуть розуміти і не робитимуть таких помилок” [287, с. 103].*

How the Alphabet was Made

- розвиток писемності як прояв дії закону еволюції суспільства

“Many of the other pictures were much too beautiful to begin with, especially before lunch, but as they were drawn over and over again on birch-



bark, they became plainer and easier, till at last even Tegumai said he could find no fault with them” [278, с. 151].

1) *“Чимало й інших картинок спочатку виходило дуже гарно, особливо до підобідування. Але тато й доня видряпували їх знову та знову, і картинки ставали простіші й легші, і так тривало аж поки Тегумай сказав, що тепер вони бездоганні” [286, с. 145].*

2) *“Багато й інших картинок були такими складними, що їх важко було видряпувати, особливо натщесерце. Але в міру того, як їх знову і знову видряпували на березовій корі, вони робилися простішими, і яснішими, і, нарешті, Тегумай лишився зовсім задоволеним” [287, с. 116].*

“and they drew pictures and so on and so forth and so following till they had done and drawn all the sound-pictures that they wanted, and there was the Alphabet, all complete.

And after thousands and thousands and thousands of years, and after Hieroglyphics and Demotics, and Nilotics, and Cryptics, and Cufics, and Runics, and Dorics, and Ionics, and all sorts of other ricks and tricks (because the Woons, and the Neguses, and the Akhoonds, and the Repositories of Tradition would never leave a good thing alone when they saw it), the fine old easy, understandable Alphabet — A, B, C, D, E, and the rest of 'em — got back into its proper shape again for all Best Beloveds to learn when they are old enough” [278, с. 152-153].

1) *“Отак вони малювали та перемальовували та підправляли свої звуки-картинки і зрештою склали а б е т к у – геть усю, від початку до кінця.*

Спливли століття, століття та століття, люди пробували вживати безліч знаків для письма, але все-таки вони повернулися до



тієї гарної, прадавньої і зрозумілої абетки, – а, б, в, г, д і т.д., що її винайшли Тефі та її тато. І тепер по ній вчать хлопчики та дівчатка, коли вони підростають і їм настає час навчатися” [286, с. 145].

2) “Таким чином Тафті і її татко надряпали всі звуки, які їм були потрібні, і склали абетку – від початку до кінця.

Минули тисячоліття, і люди пробували вживати безліч знаків для письма, аж поки повернулися до тієї абетки, простої і зрозумілої, яку винайшли Тафті та Тегумай. По ній тепер вчать всі дітки, коли вони вже в такому віці, що можуть вчитися” [287, с. 117].

The Crab that Played with the Sea

- неслухняність

“Now, while the two were talking together, Pau Amma the Crab, who was next in the game, scuttled off sideways and stepped into the sea, saying to himself, 'I will play my play alone in the deep waters, and I will never be obedient to this son of Adam’” [278, с. 162-163].

1) “І поки вони так розмовляли, Пау Амма, Краб, що стояв у черзі на гру, кинувся вбік і сповз у море, міркуючи в думці: “Я сам знайду собі гру в морській безодні і ніколи не коритимусь людині” [286, с. 63].

2) “І поки вони так розмовляли, Пау Амма, краб, що стояв у черзі на гру, кинувся вбік і сповз у море, міркуючи в думці: “Я сам знайду собі гру в морській безодні і ніколи не коритимусь людині” [285, с. 5].

3) “А поки вони так гомоніли, краб на ім'я Пау Амма, який чекав своєї черги, аби довідатись про правила гри, відбіг убік і шмигнув у море, мурмочучи під ніс: “Ну вже ні! Я буду грати у свою власну гру у



глибокому морі і нізащо не стану коритися якомусь там Чоловікові!” [290, с. 4].

4) “В той час, як вони розмовляли, краб (морський рак), на ймення Пау Амма, що стояв у черзі на гру, кинувся убік і сповз у море, в думці міркуючи: “Я сам знайду собі гру в глибині морській, і ніколи не буду коритися людині” [287, с. 50].

The Cat that Walked by Himself

- незалежність

“But the wildest of all the wild animals was the Cat. He walked by himself and all places were alike to him” [278, с. 185-186].

1) “Але між ними найдичійшим був Кіт. Він гуляв сам собі де йому хотіло ся”. (Сірий, 1909, 5)

2) “Та найдикішим з усіх диких звірів був Кіт. Він ходив сам собі, і всі місця були однакові для його” [281, с. 5; 282, с. 8].

3) “Але найдичійшими усього дикого створіння був кіт. Він бродив сам собі і йому було однаково, де не бродити” [284, с. 3].

4) “Та найдикішою серед усіх диких тварин була Кішка. Вона гуляла, як сама собі знала, й усі місця були однакові для неї” [286, с. 106].

5) “Та найдикішою серед усіх диких тварин була кішка. Вона гуляла, як сама собі знала, й усі місця були однакові для неї” [285, с. 5].

6) “Але найдикішим з усіх диких звірів був дикий Кіт – він блукав де хотів і йому було абсолютно все одно, де гуляти” [290, с. 41].

7) “Та й найдикішим з усіх диких звірів був Кіт. Він гуляв, де сам собі знав, і де йому заманеться” [279, с. 5].



8) *“Та найдикішою з усіх диких тварин була Кішка. Вона гуляла, як сама собі знала, й усі місця були однакові для неї”* [287, с. 80].

“Cat, come with me.!

‘Nenni!’ said the Cat. ‘I am the Cat who walks by himself, and all places are alike to me. I will not come’” [278, с. 187].

1) *“Кіт піде зі мною!*

- О, ні-ї! – відповів Кіт, – я Кіт, що гуляє де йому сподобається. Не піду я з тобою” [280, с. 10].

2) *“Коте, ходімо зі мною.*

- Ні-ї – відповів Кіт, – я Кіт, який гуляє де йому подобається. Не піду я з тобою” [281, с. 7; 282, 10].

3) *“Коте, йди зо мною!*

- Е ні, одповів Кіт. – Я сам собі хожу, де хочу. Я не піду з тобою” [284, с. 4].

4) *“Кішко, ходімо зо мною.*

- Нні-нні! – сказала Кішка. – Я – Кішка, що гуляє, як сама собі знає, і всі місця однакові для мене. З тобою я не піду” [286, с. 107].

5) *“Кішко, ходімо зі мною.*

- Нні-нні! – сказала Кішка. – Я – Кішка, що гуляє, як сама собі знає, і всі місця однакові для мене. З тобою я не піду” [285, с. 7].

6) *“Коте, ти зі мною?*

- Ще не ставало! – дико пирхнув Кіт. – Ти забув? Я Кіт, що гуляє, як сам собі знає” [290, с. 42].

7) *“Коте, ходімо зі мною!*

- Ні, ні! – сказав Кіт. – Я той Кіт, що гуляє, де сам собі знає, і де йому заманеться. Не піду!” [279, с. 6]

8) *“Кішко, ходімо зо мною.*



- Нні-нні! – сказала Кішка. – Я – Кішка, що гуляю, як сама собі знаю, і всі місця однакові для мене. Але з тобою я нізащо не піду” [287, с. 81].

“Cat said, 'I am not a friend, and I am not a servant. I am the Cat who walks by himself” [278, с. 195].

1) “Кіт сказав:

- Я не товариш і не робітник. Я Кіт, що гуляє сам собі, де йому подобається” [280, с. 13].

2) “Кіт сказав:

- Я не приятель і не робітник. Я Кіт, що гуляє сам по собі, і всі місця однакові для мене” [281, с. 10; 282, с. 13].

3) “Кіт промовив: – Я не друг і не слуга. Я такий собі кіт, що хожу, де хочу” [284, с. 10].

4) “Кішка сказала:

- Я не друг, і я не помічник. Я – Кішка, що гуляє, як сама собі знає, і всі місця однакові для мене” [286, с. 111].

5) “Кішка сказала:

- Я не друг, і я не помічник. Я – Кішка, що гуляє, як сама собі знає, і всі місця однакові для мене” [285, с. 14].

6) “І відповів дикий Кіт:

- Я не друг і не слуга. Я Кіт, що гуляє як сам собі знає” [290, с. 52].

7) “Кіт сказав:

- А я не слуга й не друг. Я той Кіт, що гуляє, де сам собі знає” [279, с. 12].)

8) “Кішка сказала:

- Я не друг і не помічник. Я – Кішка, що гуляє, як сама собі знає, і всі місця однакові для мене” [287, с. 85].



“But the Cat keeps his side of the bargain too. He will kill mice and he will be kind to Babies when he is in the house, just as long as they do not pull his tail too hard. But when he has done that, and between times, and when the moon gets up and night comes, he is the Cat that walks by himself and all places are alike to him” [278, с. 208].

1) *“Але Кіт те-ж виконує те, що обіцяв. Він ловить мишу і ласкавий до дітей, коли вони його не сіпають за хвоста. Але виповнивши свої обов’язки, вільним часом, і особливо тоді як світить місяць Кіт іде і Сирий Дикий Ліс, або на Мокрі Дикі Дахи, або на улюблену Лучку і гуляє сам собі де йому подобається” [280, с. 22].*

2) *“Але Кіт теж виконує свою обіцянку. Він ловить мишею і ласкавий до дітей, коли вони його не смикають за хвіст. Але виповнивши свої обов’язки, вільним часом, коли зійде місяць і настане ніч, Кіт іде й гуляє сам собі, і всі місяці однакові для його” [281, с. 16].*

3) *“Але й Кіт додержує умови. Він ловить мишею і грається з дітьми, доки живе в хаті й доки його не дуже смикають за хвіст. Виконавши ж свої обов’язки, Кіт ходить, де хоче, і йому всюди однаково” [284, с. 19].*

4) *“Але Кішка теж виконує свою обіцянку. Вона ловить мишею, вона ласкава до дітей, коли сидить у хаті й коли діти не дуже боляче смикають її за хвіст. Та, виконавши оці свої обов’язки, у свій вільний час, коли зійде місяць і настане ніч, Кішка йде і гуляє як сама собі знає, і всі місяці тоді однакові для неї” [286, с. 117].*

5) *“Але кішка теж виконує свою обіцянку. Вона ловить мишею, вона ласкава до дітей, коли сидить у хаті й коли діти не дуже боляче смикають її за хвіст. Та, виконавши оці свої обов’язки, у свій вільний*



час, коли зійде місяць і настане ніч, кішка йде і гуляє як сама собі знає, і всі місяця тоді однакові для неї” [285, с. 25].

6) “Але й Коти суворо дотримуються своїх обов’язків. Вони люблять мишею і граються з Малюками, якщо тільки ті не смикають їх за хвоста надто часто. А коли видається вільна хвилинка, заледве настане ніч і зійде місяць, Коти тут же говорять: “Я Кіт, що гуляє як сам собі знає.” Після чого мчать у дикі хащі або видираються на дикі, облетені ліанами тропічні дерева або мокрі дахи, вимахуючи при цьому своїми дикими хвостами і гуляючи абсолютно як самі собі знають” [290, с. 68].

7) “Але й Кіт пам’ятає свої обіцянки. Він ловить мишею і бавиться з дітьми – коли вони не смикають боляче його за хвоста. Але потім, коли він скінчить свою роботу, коли настане вечір і зійде місяць, він гуляє, де сам собі знає, і де йому заманеться” [279, с. 22].

8) “Але Кішка також виконує свою обіцянку. Вона ловить і їсть мишею, вона ласкава до дітей, коли сидить в хаті і коли діти не дуже боляче смикають її за хвіст. Але, виконавши свої обов’язки, у свій вільний час, коли зійде місяць і настане ніч, Кішка йде і гуляє як сама собі знає, і всі місяця тоді однакові для неї” [287, с. 92].

The Butterfly that Stamped

- хвалькуватість

“Don't you know that if I stamped with my foot all Suleiman-bin-Daoud's Palace and this garden here would immediately vanish in a clap of thunder.’

Then Suleiman-bin-Daoud... laughed, till the camphor-tree shook, at the Butterfly's boast” [278, с. 219].



1) *“Хіба ти не знаєш, що досить мені тупнути ногою, і весь оцей палац Сулеймана-ібн-Дауда разом із садом миттю щезне з лиця землі?”*

Вихваляння Метелика дуже його (Сулеймана-ібн-Дауда. – Прим. Н.М.) насмішило, і він розреготався, що аж камфорне дерево затряслось” [286, с. 51].

2) *“Хіба ти не знаєш, що досить мені тупнути ногою, і весь оцей палац Сулеймана-ібн-Дауда разом із садом миттю щезне з лиця землі?”*

Вихваляння Метелика дуже його (Сулеймана-ібн-Дауда. – Прим. Н.М.) насмішило, і він розреготався, що аж камфорне дерево затряслось” [285, с. 60].

3) *“Хіба ти не знаєш, що варто мені лише тупнути ногою, як весь цей сад і палац царя Соломона проваляться крізь землю, та й так, що й сліду не залишиться!*

Цар Соломон...розреготався так, що навіть камфорне дерево затрусилось” [290, с. 76-77].

4) *“Хіба ти не знаєш, що досить мені тупнути ногою, і весь палац Сулеймана-ібн-Дауда разом з цим розкішним садом негайно зникне з лиця землі?”*

Вихваляння Метелика дуже його (Сулеймана-ібн-Дауда. – Прим. Н.М.) насмішило, і він розреготався, що аж камфорне дерево затряслось” [287, с. 41].

“Little man, you know that all your stamping wouldn't bend one blade of grass” [265, с. 220].

1) *“- Послухай-но, маленький, адже ти знаєш, що хоч би скільки ти тупав, ти навіть не пригнеш до землі бодай найтоншої травинки” [286, с. 52; 285, с. 60-61].*



2) “- Послухай-но, Маленький, адже ти знаєш, що хоч би скільки ти тупав, ти навіть не пригнеш до землі бодай найтоншої травинки” [287, с. 42].

3) “Ах, малий, тобі ж добре відомо, коли ти тупнеш ногою – навіть билінка не хитнеться” [290, с. 77].



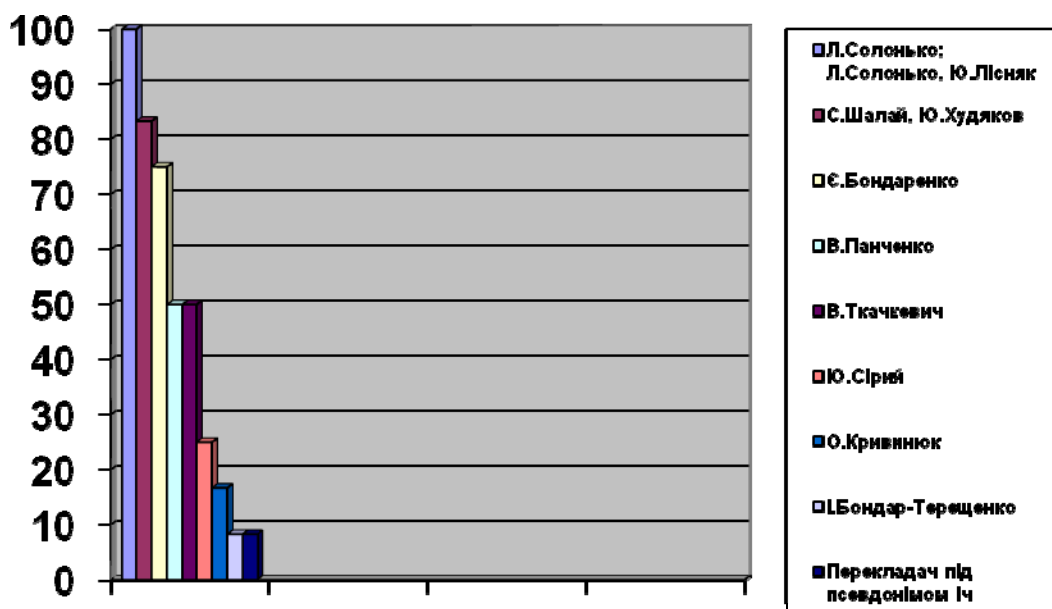
Додаток Б

Схема мікрознаків казкового мегазнака Р. Кіплінга

<i>Назва оригіналу</i>	<i>Позначник</i>	<i>Позначуване</i>
How the Camel got his Hump	Верблюд	Ледачість та впертість
How the Leopard got his Spots	Леопард	Природність та ідентичність
How the Rhinoceros got his Skin	Носоріг	Неввічливість та невихованість
The Elephant's Child	Слоненя	Цікавість
The Sing-Song of Old Man Kangaroo	Кенгуру	Пихатість
The Crab that Played with the Sea	Краб	Неслухняність
The Cat that Walked by Himself	Кішка	Незалежність
The Butterfly that Stamped	Метелик	Хвалькуватість
How the Whale got his Throat	Кит/Маленька рибка	Нерозважність/ Мудрість
The Beginning of the Armadilloes	Їжак і Черепаха/ Плямистий леопард	Дотепність/ Безпорадність



ДІАГРАМА (%)





Додаток Г

<i>Назва казки</i>	<i>1</i>	<i>2</i>	<i>3</i>	<i>4</i>	<i>5</i>	<i>6</i>	<i>7</i>	<i>8</i>	<i>9</i>	<i>10</i>	<i>11</i>	<i>12</i>
Г'мя перекладача												
Л. Солонько; Л. Солонько, Ю. Лісняк	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
С. Шалай, Ю. Худяков	+		+	+	+		+	+		+	+	+
Є. Бондаренко	+	+	+	+		+	+			+	+	+
В. Панченко	+	+	+		+		+				+	
В. Ткачевич	+	+	+	+	+		+					
Ю. Сірий					+		+				+	
О. Кривинюк					+						+	
І. Бондар- Терещенко					+							
Перекладач під псевдонімом Іч		+										



**Назви казок, які входять до складу збірки
(авторський порядок)**

1. How the Whale got his Throat
2. How the Camel got his Hump
3. How the Rhinoceros got his Skin
4. How the Leopard got his Spots
5. The Elephant's Child
6. The Sing-Song of Old Man Kangaroo
7. The Beginning of the Armadilloes
8. How the First Letter was Written
9. How the Alphabet was Made
10. The Crab that Played with the Sea
11. The Cat that Walked by Himself
12. The Butterfly that Stamped



Г Л О С А Р І Й

основних термінів у рамках семіолінгвістичного підходу до аналізу художнього перекладу

Бінарні опозиції – пари позначників у парадигмі, які репрезентують категорії, протилежні за логікою, і разом позначають універсам дискурсу. В таких опозиціях кожний термін передбачає існування протилежного.

Декодування – за Р. Якобсоном, це розуміння та інтерпретація тексту читачем (або перекладачем) відповідно до релевантних кодів. Більшість дослідників погоджується, що читач активно вибудовує значення тексту, аніж просто “витягує” його [234].

Денотація позначає взаємовідношення між позначником і його позначуваним. Денотація визначається як визначене, очевидне або загальнозрозуміле значення знака, яке трактується як позначник. За Р. Бартом, процес позначування складається з двох етапів: денотації і конотації; при чому і денотат, і конотат сам по собі є окремим знаком [11].

Дискурс є складною єдністю мовної форми, значення і дії, яку можна було б охарактеризувати за допомогою поняття комунікативної події, адже мову можна розглядати не як монолітну систему, але як систему, структуровану різними дискурсами. Дискурс – це система репрезентації, яка складається з різних кодів для побудови та забезпечення певних форм дійсності.

Знак є відношенням двох елементів: позначуваного та позначника, і є результатом асоціації цих елементів.

Інтертекстуальність – зв'язок аналізованого тексту за формою та змістом з іншими; за Ю. Крістевою, кожен текст існує у взаємовідношенні з іншими.



Код – один з фундаментальних концептів у семіотиці. Код забезпечує необхідне середовище, в якому знак зберігає свій смисл: він служить своєрідним пристроєм, за допомогою якого відбувається інтерпретація знака певною спільнотою, для якої значення знака є релевантним. За термінологічним словником антології “Слово. Знак. Дискурс”, “код – сукупність правил або обмежень, які забезпечують функціонування мовленнєвої діяльності природної мови або будь-якої іншої знакової системи; код служить для забезпечення комунікації, тому він мусить бути зрозумілим усім учасникам комунікаційного процесу, а отже, повинен мати конвенційний характер” [3, с. 609]. Деякі коди експліцитні, інші перебувають у глибинній тканині тексту і непомітні читачеві одразу. Розрізняють субкоди всередині коду: стилістичний, особистий (ідіолект) тощо.

Конотація – соціокультурні та індивідуальні асоціації, які продукуються по мірі того, як текст декодується читачем (перекладачем). Цей термін також вживається стосовно взаємовідносин позначника і позначуваного. За Р. Бартом, конотація бере участь у процесі позначування, в якому знак-денотат використовується як позначник, який приєднує додаткове позначуване.

Лексія – мінімальна одиниця тексту оригіналу, яка акумулює в собі значення знака і вимагає окремого рішення при перекладі; є мінімальним, нерозкладним далі відрізком тексту, який об’єднаний навколо стрижня – знака – і з якого, власне, випливає значення останнього.

Макрознак – Ф. де Соссюр називав складним знаком такий знак, який містить інші знаки. У термінах нашого дослідження ми називаємо кожну окрему казку збірки макрознаком, оскільки вона має в своєму складі мікрознаки.



Мегазнак – багатозначна єдність, яка акумулює у комунікативному процесі систему макрознаків, з яких складається текст, зберігаючи при цьому авторську послідовність казок у збірці.

Мікрознак – простий знак, одиниця плану маніфестації, що характеризується семіотичною функцією, тобто відношенням взаємної пресупозиції або солідарності, що встановлюється між величинами плану вираження і плану змісту в акті мовлення, який не містить інших знаків і виконує вирішальну роль у розумінні й тлумаченні цілого тексту і утворює його формально-семантичну структуру.

Парадигма – це система позначників, які є членами певної визначеної категорії, але в якій кожен позначник за значенням відрізняється від іншого.

Переклад – вид мовної діяльності, метою якого є передача повідомлення в тих випадках, коли коди, якими користуються автор і одержувач, не збігаються.

Перекладність розуміється як відтворення у тексті перекладу комунікативно-прагматичних функцій вихідного тексту, яке забезпечує інваріантність прагматичних пресупозиційних висловлювань і допускає лексичні та синтаксичні трансформації відповідно до норм мови перекладу. При семіолінгвістичному підході до перекладу цей термін розуміється як можливість замінювати будь-яке явище тексту, зокрема код, іншим без втрати первинного значення.

Позначник – за Ф. де Соссюром, це одна з двох частин знака, матеріальна форма, яку приймає знак.

Позначуване – за Ф. де Соссюром, це одна з двох частин знака, ментальне, а не матеріальне поняття.

Семіозис – термін вперше був використаний Ч. Пірсом для позначення процесу творення значення.

Семіолінгвістичний аспект перекладу ґрунтується на тому факті, що мовний знак так само, як і будь-який знак семіотичної системи,



містить концентрацію смислу, збагачену екстралінгвістичною наповненістю. Передача інформації при перекладі відбувається не за допомогою звичайного перекодування мовних одиниць, а шляхом встановлення та відображення тонких багатозначних відповідностей між різнорівневими знаками двох систем. Центральною проблемою перекладознавства і семіотики є інтерпретація того чи іншого знака, його обсягу, цілей, меж тощо. Аналіз проблеми функціонально адекватної передачі смислу першотвору цільовою мовою саме у цьому розрізі передбачає розгляд перекладу в системі загальної теорії знаків. Ця система дає ширший погляд на семіосферу автора і перекладача(ів), ніж суто лінгвістичний підхід, і передбачає передачу засобами цільової мови позначуваного, збагаченого екстралінгвістичними елементами.

Семіолінгвістичні операції – операції, за допомогою яких здійснюється членування тексту, який не є однорідним за своєю структурою, і тому постає у вигляді ієрархічної системи знаків з різним ступенем семіотичної навантаженості. Семіолінгвістичні операції здійснюються для визначення найбільш навантажених з прагматичного погляду елементів оригінального тексту, які мають зберігатися у перекладі.

Семіосфера – за Ю. Лотманом, це семіотичний простір культури, який може розглядатися як семіотичне середовище, в якому взаємодіють різні мови та канали комунікації.

Семіосфера перекладача – конгломерат об'єктів, подій, фактів і оцінок, прийнятих у тій соціальній формації, до якої належить перекладач, що знаходить своє відображення на текстовому рівні.

Семіотика – наука про знаки, яка вивчає, за Ф. де Соссюром, роль знаків у соціальному житті; вужче – це метод текстуального аналізу, який передбачає теоретичний і практичний аналіз мовних знаків та процесу позначення.



ЛІТЕРАТУРА

Список основной використаної літератури

1. *Аксенов А. Т.* К проблеме экстралингвистической мотивации грамматической категории рода / А. Т. Аксенов // *Вопр. языкознания.* – 1984. – № 4. – С. 14–25.
2. *Аникин В. П.* Начало всех начал // *Мудрость народная. Жизнь человека в русском фольклоре* / В. П. Аникин. – М. : Художественная литература, 1991. – Вып. 1 : Младенчество. Детство. – 589 с.
3. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. [ред. М. Зубрицька]. – Львів : Літопис, 1996 – 636с. – (Львівський держ. ун-т ім. Івана Франка. Центр гуманітарних досліджень, Наукове товариство ім. Т. Шевченка) (Слово. Знак. Дискурс).
4. *Арнольд И. В.* Семантика. Стилистика. Интертекстуальность : [сб. статей Санкт-Петербургский гос. ун-та / науч. ред. П. Е. Бухаркин]. – С. Пб. : Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 1999. – 444 с.
5. *Арнольд И. В.* Стилистика декодирования / И. В. Арнольд. – Л. : ЛГПИ, 1974. – 76 с. – (Курс лекций).
6. *Бабенко Л. Г.* Лингвистический анализ художественного текста / Бабенко Л. Г., Васильев И. Е., Казарин Ю. В. : учебник для вузов по спец. “филология”. – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2000. – 534 с.
7. *Базылев В. Н., Сорокин Ю. А.* Интерпретативное переводоведение / В. Н. Базылев, Ю. А. Сорокин. – Ульяновск, 2001. – № 2. – С. 12–14.
8. *Балли Ш.* Французская стилистика / Ш. Балли [пер. с фр. К. А. Долинина]. – М. : Изд-во ин. лит-ры, 1961. – 394 с.
9. *Барт Р.* S/Z / [общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косиков, пер. с англ. Г. К. Косиков, В.П. Мурат]. – [2-е изд., испр.] / Р. Барт. – М. : Эдиториал УРСС, 2001. – 230 с.
10. *Барт Р.* Нулевая степень письма : [пер. с англ. Г. К. Косиков (сост., науч. ред., авт. предисл. и коммент.) / Р. Барт. – М. : Академический проект, 2008. – 431 с.
11. *Барт Р.* Избранные произведения. Семиотика. Поэтика [Составление, общая редакция и вступительная статья Г. К. Косикова] / Р. Барт. – М. : Прогресс, 1989. – 616 с.



12. *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Р. Барт. – М.: “Прогресс-универс”, 1994. – 615 с.
13. *Барт Р.* Текстуальный анализ “Вальдемара” Е. По / Р. Барт // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. [ред. Марія Зубрицька]. – Львів: Літопис, 1996. – 636 с. – (Львівський держ. ун-т ім. Івана Франка. Центр гуманітарних досліджень; Наукове товариство ім. Т. Шевченка) (Слово. Знак. Дискурс).
14. *Бархударов Л. С.* Язык и перевод. Вопросы частной и общей теории перевода / Л. С. Бархударов. – М.: Междунар. отношения, 1975. – 239 с.
15. *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин. – М.: Художественная литература, 1975. – 502 с.
16. *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М.: Искусство, 1979. – 424 с.
17. *Бахтина В. А.* Литературная сказка в научном осмыслении последнего десятилетия / В. А. Бахтина // Фольклор народов РСФСР. – 1979. – Вып. 6. – С. 67–74.
18. *Белинский В. Г.* Полное собрание сочинений : [в 13 т.] / В. Г. Белинский. – М.: Изд-во АН СССР, 1955. – Т. IX. – 726 с.
19. *Белинский В. Г.* : Гамлет принц датский / (Рец.) [Перевод Н. Полевого] / В. Г. Белинский. – Полное собрание сочинений : [в 13 т.] – М.: Издательство АН СССР, 1953. – Т. II. – С. 53–67.
20. *Бельгер Г. К.* С пользой осмыслить опыт переводчиков / Г. К. Бельгер // Теория и практика перевода. – Вып. 15. – К.: Вища школа, 1988. – С. 34–45.
21. *Белянин В. П.* Введение в психолингвистику : учеб. пособие. – [2. изд., испр. и доп.]. – М.: ЧеРо, 2001. – 128с. – Библиогр. : С. 125–127. – (Московский гос. лингвистический ун-т).
22. *Белянин В. П.* Психолингвистические аспекты художественного текста / В. П. Селянин. – М.: Изд-во МГУ, 1988. – 227 с.
23. *Борев Ю. Б.* Художественное общение и его язык. Теоретико-коммуникативные и семиотические проблемы художественной культуры / Ю. Б. Борев [ответственный редактор Ю. Б. Борев]. – Москва : Изд-во “Наука”, 1986. – 231 с. – (Теории, школы, концепции (критические анализы). Художественная коммуникация и семиотика. Академия наук СССР Институт мировой литературы им. А. М. Горького).
24. *Брандес М. П.* Стилистика текста : учебник [для студ. и аспирантов, обучающихся по спец. направления “Лингвистика и межкультурная



- коммуникация”]. – [3. изд., перераб. и доп.]. – М. : Прогресс-Традиция ; Инфра-М, 2004. – 413 с. – Библиогр. : С. 398-408. – (Теоретический курс : на материале нем. яз.).
25. *Брауде Л. Ю.* К истории понятия “литературная сказка” / Л. Ю. Брауде. – М. : Известия АН СССР, 1977. – Т. 36. – № 3. – С. 226–234. – (Серия литературы и языка).
26. *Бреус Е. В.* Теория и практика перевода с английского языка на русский: учебное пособие / Е. В. Бреус. – [2-е изд.]. – М. : УРАО, 2003. – 103 с.
27. *Бругман Д.* Очерк сравнительной грамматики индоевропейских языков / Д. Бругман, Б. Дельбрюк ; [пер. на рус.] : [в 5 т.]. – [2-е изд.] // Звегинцев В. А. История языкознания XIX-XX веков в очерках и извлечениях, ч. 1, М. : Просвещение, 1964. – 467 с. – (Введение в изучение индоевропейских языков (извлечения)).
28. *Бурцев А. А.* Английская литературная сказка конца XIX – начала XX века : учебное пособие / А. А. Бурцев, Н. В. Семина. – Якутск : Изд-во Якутского госуниверситета, 1991. – 84 с.
29. *Валгина Н. С.* Теория текста : учебное пособие. – М. : Изд-во МГУП “Мир книги”, 1998. – 210 с.
30. *Ван Дейк Т. А.* Язык. Познание. Коммуникация / Т. А. Ван Дейк ; [пер. с англ., сост. В. В. Петрова ; ред. В. И. Герасимова ; вступ. ст. Ю. Н. Караулова и В. В. Петрова]. – М. : Просвещение, 1989. – С. 111–135.
31. *Вартазарян С. Р.* От знака к образу / С. Р. Вартазарян. – Ереван : “АН Арм.ССР”, 1973. – 200 с.
32. *Ващук О. Т.* Про художні особливості української народної казки / О. Т. Ващук // Народна творчість та етнографія. – К., 1966. – № 1. – С. 78–80.
33. Введение в литературоведение / [под ред. Поспелова Г. Н.] – М. : Высшая школа, 1988. – 528 с.
34. *Вейсгербер Й. Л.* Родной язык и формирование духа / Й. Л. Вейсгербер. – М. : Просвещение, 1993. – 223 с.
35. *Вежбицка А.* Понимание культур через посредство ключевых слов / А. Вежбицка. – М. : Языки славянской культуры, 2001. – 288 с.
36. *Величко О. Б.* Казка як феномен культури /естетичний аспект аналізу/ : дис. ... канд. філос. наук : 09.00.04 / Київський ун-т ім. Тараса Шевченка. – К., 1995. – 153 с.



37. Венгренивська М. А., Гнатюк А. Д. Творча майстерня перекладача : навч. посіб. / М. А. Венгренивська, Гнатюк А. Д. – К. : Редакційно-видавничий центр “Київський ун-т”, 1998. – 90 с. – (Збірка теоретичних розвідок).
38. Венцковський Л. Е. Філософські проблеми розвитку науки / Л. Е. Венцковський. – М. : Просвещение, 1987. – 336 с. – (Сучасні дослідження: 70-ті роки).
39. Верба Л. Г. Порівняльна лексикологія англійської та української мов : посібник [для перекладацьких відділень вузів] / Л. Г. Верба. – Вінниця : НОВА КНИГА, 2003. – 160 с.
40. Веселовский А. Н. Собрание сочинений : [в 11 т.] : Т. 1. / А. Н. Веселовский. – СПб., 1913. – 365 с. – (Поэтика (1870–1899)).
41. Виноградов В. С. Перевод : учеб. пособие. – [3. изд.] / В. С. Виноградов. – М. : Книжный дом “Университет”, 2006. – 237 с. – Библиогр. : С. 226–233. – (Общие и лексические вопросы).
42. Влахов С., Флорин С. Непереводимое в переводе / С. Влахов, С. Флорин ; [ред. В. Россельс]. – М. : Международные отношения, 1980. – 342 с.
43. Возняк Т. С. Тексти та переклади / Т. С. Возняк. – Х. : Фоліо, 1998. – 666 с. – (Семантичний простір мови. Одвічні запитання. Мартін Гайдеггер. Ганс Георг Гадамер. Габріель Марсель).
44. Волков Р. М. Сказка / Р. М. Волков. – Одесса : Гос. изд-во Украины, 1924. – 239 с. – (Разыскания по сюжетосложению народной сказки).
45. Воробьева О. П. Текстовые категории и фактор адресата / О. П. Воробьева. – К. : Вища школа, 1993. – 199 с.
46. Вплив чинників культури на переклад / [авт. тексту Н. М. Кальниченко, З. В. Зарубіна] // Вісн. Житомир. держ. ун-ту ім. І. Франка. – 2006. – № 28. – С. 134–317. – Бібліогр. : 14 назв. – укр.
47. Габлевич М. Б. Більше вимогливості! / М. Б. Габлевич // Теорія і практика перекладу. – К. : Вища школа, 1989. – Вип. 16. – С. 167–173.
48. Гадамер Г. Г. Истина и метод / Г. Г. Гадамер. – М. : “Прогресс”, 1988. – 703 с.
49. Гадамер Г. Г. Философия и литература / Г. Г. Гадамер [пер. с нем.] // Гадамер Г. Г. Актуальность прекрасного. – М. : Искусство, 1991. – 368 с.
50. Галь Н. Слово живое и мертвое: от “Маленького принца” до “Корабля дураков”. – [5-е изд., доп.] / Н. Галь. – М. : Междунар. отношения, 2001 – 368 с.
51. Гальперин И. Р. Информативность единиц языка / И. Р. Гальперин. – М. : Высшая школа, 1974. – 201 с.



52. *Гальперин И. Р.* Текст как объект лингвистического исследования / И. Р. Гальперин. – М. : “Наука”, 1981. – 128 с.
53. *Гин Я. И.* Поэтика грамматического рода / Я. И. Гин. – Петрозаводск : Карельский пед. институт, 1992. – 167 с.
54. *Гин И. Я.* Проблемы поэтики грамматических категорий / И. Я. Гин. – СПб. : Академ. проект, 1996. – 224 с. – (Избр. работы).
55. *Гоголь Н. В.* Полное собрание сочинений : [в 14 т.]. – Т. XIV. / Н. В. Гоголь. – М. : Изд-во АН СССР, 1952. – 527 с.
56. *Головчинская Л.* Комментарий / Л. Головчинская // Kipling R / Just so stories. – М. : Progress Publishers, 1974. – С. 221–243.
57. *Гронская О. Н.* Языковая картина мира немецкой народной сказки / О. Н. Гронская. – СПб. : Изд-во Санкт-Петербургской академии МВД России, 1998. – 189 с.
58. *Давыдова О. А.* Формулы-синонимы как изобразительно-выразительное средство русских народных сказок / О. А. Давыдова // Язык и стиль произведений фольклора и литературы. – Воронеж : Изд-во Воронежск. ун-та, 1986. – С. 9–18.
59. *Данилевский А. М.* Двусмысленность языковых единиц в английском языке в аспекте коммуникативно-прагматических проблем перевода / А. М. Данилевский, Г. С. Двинянинова // Коммуникативно-прагматические аспекты перевода : межвуз. сб. науч. тр. / Перм. гос. ун-т им. А. М. Горького. – Пермь, 1991. – С. 21–29. – Библиогр. : С. 28–29.
60. *Демурова Н. М.* Льюис Кэрролл. Очерк жизни и творчество / Н. М. Демурова. – М. : Наука, 1979. – 200 с.
61. *Джанджакова Е. В.* Авторские ремарки как средство разрешения оппозиции между “своим” и “чужим” при цитировании / Е. В. Джанджакова // Текст. Интертекст. Культура : материалы международной научной конференции. – М. : Азбуковник, 2001. – С. 72–77.
62. *Ділі Дж.* Основи семіотики / Дж. Ділі ; [пер. з англ. та наук. ред. А. Карась]. – [2-е вид., доп.]. – Л. : Арсенал, 2000. – 232 с. – (Львівський національний ун-т ім. Івана Франка. Філософський факультет).
63. *Добжинська Т.* Мовна гра як форма персвазії в суспільному дискурсі / Т. Добжинська ; [пер. Н. Сидяченко]. – С. 73–79. – Бібліогр. в кінці ст.
64. *Довженко О.* Зачарована Десна. Україна в огні. / О. П. Довженко. – К. : Веселка, 1995. – 576 с. – (Щоденник (1941–1956) : : сценарии).
65. *Долинин К. А.* Интерпретация текста / К. А. Долинин. – М. : Просвещение, 1985. – 285 с.



66. *Дубенко О. Ю.* Порівняльна стилістика англійської та української мов / О. Ю. Дубенко : посібник [для студентів та викладачів вищих навчальних закладів]. – Вінниця : НОВА КНИГА, 2005. – 224 с.
67. *Дьяконова Н., Долинин А.* О Редьярде Киплинге / Н. Дьяконова, А. Долинин // Киплинг Р. Избранное. – Л. : Худож. литература, 1980. – С. 3–26.
68. *Дюришин Д.* Художественный перевод в межлитературном процессе / Д. Дюришин // Проблемы особых межлитературных общностей ; [под общей редакцией Д. Дюришина]. – М. : Просвещение, 1993. – 264 с.
69. *Еко У.* Риторика та ідеологія / У. Еко // Слово. Знак. Дискурс : антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / [ред. М. Зубрицької]. – Львів : Літопис, 1996. – С. 211–234.
70. *Еко У.* Роль читача / У. Еко : зб. есе ; [пер. з англ. Мар'яна Гірняк]. – Л. : Літопис, 2004. – 383 с. – Бібліогр. : С. 369-375. – (Дослідження з семіотики текстів).
71. *Еремеева Н. Ф.* Концептуальное пространство английской народной сказки : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04 / Еремеева Н. Ф. – Черкасский гос. ун-т им. Б. Хмельницкого. – Черкассы, 1997. – 193 с. – Бібліогр. : С. 144–159.
72. *Єсипович К. П.* Образ “Чарівного” у французькій народній казці (лінгвокогнітивний аспект) : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.05 / Київський національний лінгвістичний ун-т. – К., 2006. – 220 арк. : рис., табл. – Бібліогр. : арк. 166-198. – 220 с. : рис., табл.
73. *Жирмунский В. М.* Введение в литературоведение / В. М. Жирмунский : [ред. З. И. Плавский, В. В. Жирмунская]. – СПб. : Санкт-Петербургский гос. ун-т, 1996. – 440 с. – (Курс лекций).
74. *Зализняк А. А.* К вопросу о категории рода и одушевленности в современном русском языке / А. А. Зализняк // Вопр. языкознания. – 1964. – № 4. – С. 49–64.
75. *Зарицький М. С.* Переклад: створення та редагування / М. С. Зарицький : посібник. – К. : Парламент. вид-во, 2004. – 120 с.
76. *Зорівчак Р. П.* Історія художнього перекладу як українознавча дисципліна : (спроба історико-літературного осмислення) / Р. П. Зорівчак // матеріали V конгресу Міжнародної асоціації українців : мовознавство : зб. наук. ст. ; [упоряд. і відп. ред. Н. Гуйванюк, В. Бузинська, Н. Руснак, Л. Ткач]. – Чернівці : Рута, 2003. – С. 439–447.



77. *Зорівчак Р. П.* Реалія і переклад (на матеріалі англомовних перекладів української прози) / Р. П. Зорівчак. – Львів : Вид-во при Львівському університеті, 1989. – 216 с.
78. *Зорівчак Р. П.* Фразеологічна одиниця як перекладознавча категорія (на матеріалі перекладів творів української літератури англійською мовою) / Р. П. Зорівчак. – Л. : Вид-во при Львівському державному університеті видавничого об'єднання “Вища школа”, 1983. – 175 с.
79. *Зотов А. Ф.* Структура научного мышления / А. Ф. Зотов. – М. : Просвещение, 1973. – 182 с.
80. *Зотов Ю. П.* Текст как бесконечномерное смысловое пространство / Ю. П. Зотов // Лингвистика на пороге XX века. Итоги и перспективы. – Т. 1. – М. : Просвещение, 1995. – С. 24–42.
81. *Зуева Е. В.* Образы животных в сказках Р. Киплинга / Е. В. Зуева // Филологические исследования 2003–2004 : межвузовский сборник по актуальным проблемам литературоведения и языкознания. – Саранск : Мордовский гос. ун-т им. Н. П. Огарева., 2005. – 276 с. – (Филологический факультет).
82. *Иванов А. О.* Перевод как процесс межъязыкового семиотического варьирования. Научное издание. Константность и вариативность языковых единиц. Межвузовский сборник. Вопросы структуры английского языка в синхронии и диахронии / А. О. Иванов ; [ред. проф. Л. П. Чахоян, проф. Г. Г. Почепцов, доц. О. И. Бродович]. – Вып. 6. – Л. : Изд-во Ленинградского ун-та, 1989. – 229 с.
83. *Каверин В.* Скандинавские сказки / В. Каверин. – М. : Худ. литература, 1991. – 318 с.
84. *Кагарлицкий Ю. И.* О писателях-сказочниках и мире детства / Ю. И. Кагарлицкий // Библиотека мировой литературы для детей. – Т. 40. – М. : Худ. литература, 1983. – С. 3–30. – (Кэрролл. Киплинг. Милн. Пэн).
85. Казка як важливий чинник розвитку людства ; [авт. тексту В. М. Брандес, О. В. Вознюк, М. М. Заброцький] // Вісн. Житомир. держ. ун-ту ім. І. Франка. – 2001. – № 8. – С. 96–100. – Библиогр. : 15 назв. – укр.
86. *Карабан В. І.* Попередження інтерференції мови оригіналу в перекладі (вибрані граматичні та лексичні проблеми перекладу з української мови на англійську) = Dictum Factum Translation Course : навчальний посібник для студентів вищих закладів освіти / [ред. В. І. Карабан]. – Вінниця : Нова книга, 2003. – 208 с.



87. *Карабан В., Мейс Дж.* Теорія і практика перекладу з української мови на англійську мову = Theory and Practice of Translation from Ukrainian into English / В. І. Карабан, Дж. Мейс : навч. посібник-довідник [для студентів вищих закладів освіти]. – Вінниця : Нова Книга, 2003. – 608 с. – (Dictum Factum Translation Course).
88. *Караулов Ю. Н.* Русский язык и языковая личность / Ю. Н. Караулов. – М. : Наука, 1987. – 263 с.
89. *Кашкин В. Б.* Введение в теорию коммуникации / В. Б. Кашкин : учеб. пособие [для вузов]. – Воронеж. гос. ун-т. – Воронеж : “Изд-во Воронеж. ун-та”, 2003. – 175 с.
90. К вопросу о многозначности термина “дискурс” ; [авт. текста Н. Ю. Валова, Н. А. Вовк] // Культура народов Причерноморья. – 2006. – № 76. – С. 106–108 – Библиогр. : в конце ст. 7 назв. – рус.
91. *Кіплінг Р.* Казки [передмова “Мандрівник і письменник-чарівник” Б. Чайковського]. – К. : Школа, 2000. – 156 с.
92. *Кирилина А. В.* Развитие гендерных исследований в лингвистике / А. В. Кирилина // Филологические науки. – 1998. – № 3. – С. 51–57.
93. *Кияк Т. Р.* Проблеми тактики українського термінотворення / Т. Кияк // Українська термінологія і сучасність : матеріали 2 Всеукр. наук. конференції. – К., 1997. – С. 19–23.
94. *Клименко Н. Ф.* Як народжується слово : науково-попул. вид. / Н. Ф. Клименко. – К. : Радянська школа, 1991. – 288 с.
95. *Ковалев В. П.* Выразительные средства художественной речи / В. П. Ковалев. – Киев : Радянська школа, 1985. – 136 с.
96. *Ковалева К. И.* Оригинал и перевод: два лица одного текста / К. И. Ковалева // Всероссийский центр переводов научно-технической литературы и документации. – М. : Просвещение, 2001. – 98 с. – Библиогр. : С. 92–97.
97. *Коломієць В. О.* Типові помилки при вивченні англійської мови / В. О. Коломієць. – К. : Вища школа, 2001. – 119 с.
98. *Коломієць Л. В.* Концептуально-методологічні засади сучасного українського поетичного перекладу / Л. В. Коломієць : монографія. – К. : ВПЦ “Київський університет”, 2004. – 522 с. – (на матеріалі перекладів з англійської, ірландської та американської поезії).
99. *Комиссаров В. Н.* Общая теория перевода / В. Н. Комиссаров : учеб. пособие / Московский гос. лингвистический ун-т. – М. : ЧеРо, 1999. – 136 с. – (Проблемы переводоведения в освещении зарубежных ученых).



100. *Комиссаров В. Н.* Современное переводоведение : учебное пособие / В. Н. Комиссаров. – М. : ЭТС, 2002. – 424 с.
101. *Коптилов В.* Актуальные теоретические вопросы украинского художественного перевода : автореф. дис. ... д. фил. наук : спец. 10.02.16 “Переводоведение” / В. Коптилов. – К. : Вид-во Київ. ун-ту, 1971. – 28 с.
102. *Коптилов В. В.* Актуальні питання українського художнього перекладу / В. В. Коптилов. – К. : Вид-во Київ. ун-ту, 1971. – 129 с.
103. *Коптилов В. В.* Першотвір і переклад / В. В. Коптилов. – К. : Дніпро, 1972. – 215 с. – (Роздуми і спостереження).
104. *Коптилов В. В.* Теорія і практика перекладу : навч. пос. / В. Коптилов. – К. : Юніверс, 2003. – 280с. – Бібліогр. : С. 275–278.
105. *Кораблева Н. В.* Интертекстуальность литературного произведения : учебное пособие / Н. В. Кораблева. – Донецк : Кассіопея, 1999. – 28 с.
106. *Корунець І. В.* Теорія і практика перекладу : підруч. / [ред. О. І. Терех]. – Вінниця : Нова Книга, 2000. – 448 с. – (Аспектний переклад).
107. *Косиков Г.* Ролан Барт – семиолог, літературовед / Г. Косиков // Барт Р. Избранные работы : Семиотика. Поэтика. – М. : ИГ “Прогресс”, 2000. – С. 3–48.
108. *Котляр Е. С.* Африканская сказка о животных и архаические формы повествовательного искусства / Е. С. Котляр // Ранние формы искусства. – М. : Искусство, 1972. – 480 с.
109. *Кошечая И. Г.* Сравнительная типология английского и русского языков / И. Г. Кошечая, Ю. А. Дубовский. – М. : Просвещение, 1980. – 269 с.
110. *Кристева Ю.* Избранные труды: Разрушение поэтики / Ю. Кристева. – М. : “РОССПЭН”, 2004. – 656 с.
111. *Кубрякова Е. С.* Текст и его понимание / Е. С. Кубрякова // Русский текст, 1994. – № 2. – С. 18–27.
112. *Куконіна Н.* Зіставлення словника перекладу із словником оригіналу як перекладознавча проблема (на матеріалі перекладів шекспірівського “Гамлета”) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.02.16 “Перекладознавство” / Н. А. Куконіна. – К. : Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка, 2002. – 20 с.
113. *Культурология. XX век : словарь* / [гл. ред., сост., авт. проекта А. Я. Левит]. – СПб. : Университетская книга, 1997. – 630 с.
114. *Лановик М. Б.* Теорія відносності художнього перекладу. – Т. : Редакційно-видавничий відділ ТНПУ, 2006. – 469 с. – Бібліогр. : С. 435–469. – (Літературознавчі проєкції).



115. *Ласкова М. В.* Грамматическая категория рода в аспекте гендерной лингвистики / М. В. Ласкова ; м-во образования Рос. Федерации ; Рост. гос. экон. ун-т. – Ростов н/Д : РГЭУ, 2001. – 187, [1] с. – Библиогр. : С. 164–184.
116. *Латышев Л. К.* Курс перевода: эквивалентность перевода и этапы его достижения / Л. К. Латышев. – М. : Просвещение, 1980. – 160 с.
117. *Левин Ю. И.* Избранные труды. Поэтика. Семиотика / Ю. И. Левин. – М. : Школа “Языки русской культуры”, 1998. – 824 с.
118. *Левицкая Т. Р.* Теория и практика перевода с английского языка на русский / Т. Р. Левицкая, А. М. Фитерман. – М. : Изд-во лит. на иностр. яз, 1963. – 263 с.
119. *Левицкий А. Э., Славова Л. Л.* Сравнительная типология английского и русского языков / А. Э. Левицкий, Л. Л. Славова : учебное пособие. – [2-е изд., испр. и доп.]. – К. : Освіта України, 2007. – 272 с.
120. *Левковская Н. А.* Прагматическая установка текста и прагматическая установка адресата / Н. А. Левковская : сб. научных трудов МГЛУ. – Вып. 358. – М. : МГЛУ, 1990. – С. 3–34.
121. *Левый И.* Искусство перевода / И. Левый ; [перевод с чешского Вл. Россельса]. – Москва : Прогресс, 1974. – 382 с.
122. *Леонтьев А. А.* Восприятие текста как психологический процесс / А. А. Леонтьев // Психолингвистическая и лингвистическая природа текста и особенности его восприятия [ред. Ю. А. Жлуктенко, А. А. Леонтьева]. – Киев : Вища школа, 1979. – С. 18–30.
123. *Лещенко О. І.* Особливості реалізації антропоцентричності в англійських казках : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.02.04 “Германські мови” / О. І. Лещенко – К. : Київський держ. лінгвістичний ун-т., 1996. – 21 с.
124. *Липовецкий М. Н.* Поэтика литературной сказки / М. Н. Липовецкий. – Свердловск : Изд-во Урал. ун-та, 1992. – 184 с.
125. *Лорие М.* Уловки переводчиков / М. Лорие // Мастерство перевода. – М. : Советский писатель, 1970. – № 7. – С. 340–351.
126. *Лотман Ю. М.* Статьи по семиотике и топологии культуры / Ю. М. Лотман : [в 3 т.] : Т. 1. – Таллин : “Александра”, 1992. – 472 с. – (Избранные статьи в трех томах).
127. *Лотман Ю. М.* Лекции по структуральной поэтике / Ю. М. Лотман // Лотман Ю. М. и тартуско-московская семиотическая школа. – М. : “Гнозис”, 1994. – 423 с.



128. *Лотман Ю. М.* Литературоведение должно быть наукой / Ю. М. Лотман // Лотман Ю. М. О русской литературе. – СПб : “Искусство-СПБ”, 1997. – 748 с.
129. *Лотман Ю. М.* О соотношении первичного и вторичного в коммуникативно-моделирующих системах / Ю. М. Лотман // Первый всесоюзный [материалы всесоюзного симпозиума по вторичным моделирующим системам]. – Тарту, 1974. – С. 224–228.
130. *Лотман Ю. М.* Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров / Ю. М. Лотман. – СПб. : “Искусство-СПБ”, 2000. – 704 с. – (Статьи. Исследования. Заметки (1968–1992)).
131. *Лотман Ю. М.* Семиотика / Ю. М. Лотман // Литературный энциклопедический словарь [под общ. ред. В. Н. Кожевникова, П. А. Николаева]. – М. : Сов. энциклопедия, 1987. – 752 с.
132. *Лотман Ю. М.* Современность между Востоком и Западом / Ю. М. Лотман // Знамя. – 1997. – № 9. – С. 157–162.
133. *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста / Ю. М. Лотман. – М. : Искусство, 1970. – 384 с.
134. *Лотман Ю. М.* О семиотическом механизме культуры / Ю. М. Лотман, Б. А. Успенский // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1971. – Вып. 284. – С. 144–166.
135. *Лотман Ю. М.* Проблема знака в искусстве / Ю. М. Лотман // Программа и тезисы докладов в Летней школе по вторичным моделирующим системам, 19-29 авг. 1964 г. – Тарту, 1964. – С. 57–58.
136. *Лотман Ю. М.* Об искусстве: структура художественного текста / Ю. М. Лотман. ; [сост. Р. Г. Григорьев, М. Ю. Лотман]. – С.Пб. : Искусство-СПБ, 1998. – 704 с. : ил. – (Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Статьи. Заметки. Выступления (1962–1993)).
137. *Лукин В. А.* Художественный текст. Основы лингвистической теории и элементы анализа / В. А. Лукин. – М. : “Ось-89”, 1999. – 192 с.
138. *Максімов С. Є.* Усний двосторонній переклад / С. Є. Максімов : [англійська та українська мови]; теорія та практика усного двостороннього перекладу [для студ. ф-ту пер. та ф-ту заоч. та вечір. навч.] : навч. посібник [видання друге, випр. та доп.]. – К. : Ленвіт, 2007. – 416 с.
139. *Мамудян М.* Лингвистика / М. Мамудян. – М. : Прогрес, 1985. – 200 с.
140. *Медриш Д. Н.* Литература и фольклорная традиция / Д. Н. Медриш. – Саратов : Изд-во Саратовского унив-та, 1980. – 295 с.



141. *Мелетинский Е. М.* Проблемы структурного описания волшебной сказки / [Е. М. Мелетинский, С. Ю. Неклюдов, Е. С. Новик, Д. М. Сегал] // Труды по знаковым системам [Вып. IV] Тарту, 1969. – С. 86–135.
142. *Мечковская Н. Б.* Семиотика : Язык. Природа. Культура / Н. Б. Мечковская. – М. : “Академия”, 2004. – 432 с. – (Курс лекций).
143. *Микушевич В.* К вопросу о романтическом переводе / В. Микушевич : материалы Всесоюзного симпозиума : [в 2-х т.]. – М. : Изд-во “Актуальные проблемы художественного перевода”, 1967. – Т. 1–2. – С. 69–79.
144. *Миловидов В. А.* От семиотики текста к семиотике дискурса / В. А. Миловидов : пособие по спецкурсу / – Тверь, 2000. – 93 с. – (Литературный текст; Приложение). – Библиогр. : с. 81–92. – (Тверской гос. ун-т) (Институт “Открытое общество” (Фонд Сороса) (Россия).
145. *Миньяр-Белоручев Р. К.* Теория и методы перевода / Р. К. Миньяр-Белоручев. – М. : Московский лицей, 1996. – 190 с.
146. *Мирам Г.* Профессиональный перевод / Г. Мирам, А. Гон : учеб. пособие [для студ. вузов]. – К. : Эльга, 2003. – 135 с.
147. *Мирам Г. Э.* Переводные картинки. Профессия: переводчик. – К. : Ника-Центр, 1999. – 160 с.
148. *Миронюк Н. П.* Про культуру українського слова в художніх перекладах з англійської мови / Н. П. Миронюк // Теорія і практика перекладу. – К. : Вища школа, 1993. – 159 с.
149. *Моррис Ч. У.* Основная теория знаков / Ч. У. Моррис // Семиотика : антология / [сост. Ю. С. Степанов]. – М. : “Академ. проект”, 2001. – 702 с.
150. *Некряч Т. Є.* Естетичні параметри інтертекстуальності / Т. Є. Некряч, О. А. Шевчук // Проблеми семантики прагматики та когнітивної лінгвістики. – Київ : Київ. ун-т, 2002. – Вип. 1. – С. 159–163.
151. *Николаева Т. М.* Текст / Т. М. Николаева // Лингвистический энциклопедический словарь [ред. В. Н. Ярцева]. – М. : “Советская энциклопедия”, 1990. – 683 с.
152. *Новиков Н. В.* Образы восточнославянской волшебной сказки / Н. В. Новиков. – Л. : Наука, 1974. – 256 с.
153. *Новикова М.* Прекрасен наш союз / М. Новикова. – К. : Радянський письменник, 1986. – 224 с. – (Литература – переводчик – жизнь. Литературно-критические очерки).
154. *Новикова М.* Міфи та місія / М. Новикова. – К. : Дух і літера, 2005. – 432 с.



155. *Нуриев В. А.* Институт языкознания РАН. Адекватность перевода как лингвистическая проблема / В. А. Нуриев // Вестник ВГУ : серия : лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2003. – № 1. – С. 80–87.
156. *Оболенская Ю. Л.* Художественный перевод и межкультурная коммуникация / Ю. Л. Оболенская : учеб. пособие. – М. : Высшая школа, 2006. – 335 с. – Библиогр. : С. 318–320.
157. *Одинцов В. В.* Стилистика текста / В. В. Одинцов. – [2-е изд., стер.]. – М. : Едиториал УРСС, 2004. – 263 с.
158. Перевод в современном мире : сб. ст. // РАН ; Всероссийский центр переводов научно-технической литературы и документации ; [отв. ред. И. И. Убин]. – М. : ВЦП, 2001. – 78 с. – Библиогр. в конце статей.
159. Переклад як інтерпретація ; [авт. тексту В. Б. Приходько] // Вісн. Житомир. держ. ун-ту ім. І. Франка. – 2004. – № 16. – С. 17–19. – Бібліогр. : 8 назв. – укр.
160. *Пирс Ч. С.* Логические основания теории знаков / Ч. С. Пирс. – СПб. : Алетей, 2000. – 352 с.
161. *Пирс Ч. С.* Принципы философии / Ч. С. Пирс. – Т. 2. – СПб. : Изд. С.-Петербур. филос. о-во, 2001. – 320 с.
162. *Попович А.* Проблема художественного перевода / А. Попович [общ. ред. П. М. Топера]. – М. : Высшая школа, 1980. – 199 с.
163. *Потебня А. А.* Слово и миф / А. А. Потебня. – М. : Правда, 1989. – 624 с.
164. Проблема сохранения оппозиции “свой” / “чужие” реалии в переводном тексте / [авт. текста С. А. Скороходько] // Культура народов Причерноморья. – 2002. – № 29. – С. 75–79. – Библиогр. в конце ст. – рус.
165. *Пропп В. Я.* Русская сказка / В. Я. Пропп. – Л. : Издательство ЛГУ, 1984. – 335 с.
166. *Радчук В.* На жертovníку мистецтва / В. Д. Радчук // Хай слово мовлене інакше... – Київ : Дніпро, 1982. – С. 19–40.
167. *Радчук В. Д.* Гармония и точность перевода / В. Д. Радчук // Теорія і практика перекладу. – [Вип. 3]. – Київ : Вища школа, 1980. – С. 255–267.
168. *Радчук В.* Що таке інтерпретація? / В. Д. Радчук // Нова філологія. – Запоріжжя : ЗДУ. – 2001. – № 1 (10). – С. 108–121.
169. *Радчук В. Д.* Григорій Кочур і український переклад / В. Д. Радчук : Матеріали міжнародної науково-практичної конференції (Київ-Ірпінь, 27-28 жовтня 2003 р.) – К. : ВТФ “Перун”, 2004. – С. 255–267.



170. *Радчук В. Д.* Робоча мова перекладача / В. Д. Радчук // Філологія і культура : зб. наук. праць. – Київ : Національний університет ім. Т. Шевченка, 1996. – С. 118–123.
171. *Ревзин И. И.* Современная структурная лингвистика / И. И. Резин. – М. : Наука, 1977. – 263 с. – (Проблемы и методы).
172. *Ревзин И. И.* Основы общего и машинного перевода / И. И. Резин, В. Ю. Розенцвейг. – М. : Высшая школа, 1984. – 243 с.
173. *Ревзина О. Г.* Лингвистические основы интертекстуальности / О. Г. Ревзина // Текст. Интертекст. Культура : материалы международной научной конференции. – М. : Азбуковник, 2001. – С. 60–63.
174. *Рецкер Я. И.* Теория перевода и переводческая практика / Я. И. Рецкер. – М. : Международные отношения, 1979. – 216 с.
175. *Рихло О. П.* Відтворення мовностилістичних особливостей творів Е. А. По в українських перекладах : дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.02.16 “Перекладознавство” / О. П. Рихло. – Чернівці : Чернівецький національний ун-т ім. Юрія Федьковича, 2001. – 303 арк. – Бібліогр. : арк. 189–208.
176. *Рошияну Н.* Традиционные формулы сказки / Н. Рошияну. – М. : Наука, 1974. – 216 с.
177. *Рудяков А. Н.* Лингвистический функционализм и функциональная семантика / А. Н. Рудяков. – Симферополь : Таврия-плюс, 1998. – 224 с.
178. Семиотика : антология ; [сост. и общ. ред. Ю. С. Степанов]. – [2-е изд., испр. и доп.]. – М. : Академический Проект, 2001. – 702 с. – (Серия “Summa”).
179. Семиотика культуры : сб. науч. ст. ; [отв. ред. В. И. Антонов]. – Улан-Удэ : Издательство Восточно-Сибирский гос. технологического ун-та, 2001. – 193 с.
180. *Серебренников Б. А.* Роль человеческого фактора в языке. Язык и картина мира / Б. А. Серебренников. – М. : 1988. – 216 с.
181. Сказки народов Африки ; [ред. совет : Аникин В. П. [и др.]]. – М. : Художественная литература, 1959. – 440 с.
182. *Скляр Ф. М.* Индия Киплинга / Ф. М. Скляр // По страницам русской и зарубежной литературы. – Вып. 474. – Ташкент : Научные труды ТашГУ, 1974. – С. 136–143.
183. *Скоруходько С. А.* Жанровое и национальное своеобразие текста и перевод реалий (на материале волшебной сказки) : дис. ... канд. филос.



- наук : спец. 10.02.19 “Теория языкознания”. – Одесса : Одес. гос. ун-т. им. И. М. Мечникова, 1991. – 163 с.
184. *Скребнев Ю. М.* Очерк теории стилистики / Ю. М. Скребнев. – Горький : ГГПИ, 1975. – 175 с.
185. *Скуратовская Н. Э.* Функциональная характеристика языковых единиц и категорий / Н. Э. Скуратовская. – Днепропетровск : изд-во ДГУ, 1988. – С. 100–105.
186. *Собецька О. Е.* Українська народна казка про тварин та індійська “Панчатантра”: порівняльний структурно-семантичний аналіз сюжетів : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.07 “Фольклористика” / Собецька О. Е. ; НАН України; Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т.Рильського. – К., 2008. – 20 с.
187. *Соломоник А.* Семиотика и лингвистика / А. Соломоник. – М. : Молодая гвардия, 1995. – 346 с.
188. *Солганик Г. Я.* Стилистика текста / Г. Я. Солганик : учеб. пособие [для студ., аспирантов, преподавателей-филологов и учащихся старших классов школ гуманитарного профиля]. – [3-е изд.] – М. : Флинта; Наука, 2001. – 253 с.
189. *Сорокин Ю. А.* Введение в этнопсихолінгвістику : учебное пособие / [ред. С. А. Борисова]. – Ульяновск, УлГУК, 1998. – 138 с.
190. *Сорокотенко О. В.* Литературная сказка: сопоставительный и типологический аспекты : дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.02.15 “Загальне мовознавство”. – Симферополь : Симферопольский гос. ун-т, 1995. – 276 с.
191. *Соссюр Ф. де.* Труды по языкознанию / Ф. де Соссюр. – М. : Прогресс, 1977. – 695 с.
192. *Сотникова С. І.* Мовні засоби комічного в німецьких народних казках : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04 “Германські мови” / Сотникова С. І. – Х. : Харківський держ. ун-т., 1996. – 17 с.
193. *Степин В. С.* К проблеме структуры и генезиса научной теории / В. С. Степин // Философия. Методология. Наука. – М. : Изд-во БГУ им. В. И. Ленина, 1972. – 163 с.
194. Стилистика английского языка / [авт. текста А. Н. Мороховский, О. П. Воробьева, Н. И. Лихошерст, З. В. Тимошенко] / [ред. А. А. Гусак]. – К. : Вища школа, 1991. – 272 с.
195. *Супрун А. Е.* Лекции по лингвистике / А. Е. Супрун. – Минск : Издательство БГУ им. В. И. Ленина, 1980. – 143 с. – (С дарственной надписью от автора). – Библиогр.: С. 138–142.



196. Супрун А. Е. Текстовые реминисценции как языковое явление / А. Е. Супрун // Вопросы философии. – 1993. – № 6. – С. 17–29.
197. Сухобрус Г. С. Казки / Г. С. Сухобрус // Українська народна творчість. – Т.1. – К. : Рад. школа, 1958. – С. 24–36.
198. Сыроваткин С. Н. Теория перевода в аспекте функциональной лингвистики / С. Н. Сыроваткин. – Калинин : Изд-во Калининского ун-та, 1978. – 84 с.
199. Тараненко О. В. Роль сказки в становлении восприятия художественного творения : дис. ... канд. филол. наук : спец. 10.01.06 “Теория литературы”. – Донецк : Донецкий держ. ун-т, 1999. – 194 л. – Библиогр. : л. С. 184–194.
200. Текст: аспекты изучения. Семантика. Прагматика. Поэтика : сборник статей. – М. : Эдиториал УРСС, 2001. – 192 с.
201. Текст & комментарий : материалы круглого стола / Институт языкознания РАН ; Московский гос. строительный ун-т ; Высшие молодежные курсы / [ред. В. Н. Базылев]. – М. : МАКС Пресс, 2001. – 20 с.
202. Телия В. Н. Коннотативный аспект семантики номинативных единиц / В. Н. Телия. – М. : Наука, 1986. – 143 с.
203. Терех О. Вступне слово / О. Терех // Англійські народні казки. – К. : Юніверс, 1999. – С. 5–8.
204. Тимпко Л. А. Категория рода в современном английском языке : автореф. дис. ... ст. канд. филол. наук : спец. 10.02.15 “Загальне мовознавство” / Л. А. Тимпко – М., 1970. – 27 с.
205. Тищенко К. Метатеория мовознавства / К. Тищенко. – К. : Основи, 2000. – 350 с.
206. Тодоров Ц. Поняття літератури та інші есе / Ц. Тодоров ; [пер. з фр. Євген Марічев]. – К. : Видавничий дім “Києво-Могилянська академія”, 2006. – 162 с.
207. Топер П. М. Перевод в системе сравнительного литературоведения / П. М. Топер : РАН ; Институт мировой литературы им. А. М. Горького. – М. : Наследие, 2000. – 254 с.
208. Тороп П. Тотальный перевод / П. Тороп. – Тарту : Изд-во Тартуского ун-та, 1995. – 220 с.
209. Традиции русского фольклора / [ред. В. П. Аникин]. – М. : Издательство Московского ун-та, 1986. – 205 с.
210. Тынянов Ю. Н. О пародии / Ю. Н. Тынянов // Поэтика. История литературы. Кино. // [подг. изд. и комментарии Е. А. Тоддеса, А. П. Чудакова]. – М. : Наука, 1977. – 574 с.



211. *Тюленев С. В.* Перевод как инструмент стилистического анализа художественного произведения / С. В. Тюленев. – М. : Готика, 2000. – 79 с. – Библиогр. : С. 73–78. – (Прагмастилистический аспект).
212. *Урманов С. И.* Семиотика. Искусство как язык / С. И. Урманов : учеб. пособие. – Рязань : Рязанский гос. педагогический ун-т им. С. А. Есенина, 1998. – 97 с.
213. *Усолкина А. В.* Языковая игра как текстообразующий фактор : На материале литературных сказок Л. Кэрролла и их переводов : диссертация ... кандидата филологических наук : 10.02.20 “Сравнительно-историческое, типологическое и сопоставительное языкознание” / Усолкина А. В. – Екатеринбург, 2002. – 222 с.
214. *Уфимцева А. А.* Лексическое значение: Принцип семиологического описания лексики / А. А. Уфимцева. – М. : Едиториал УРСС, 2002. – 240 с.
215. *Федоров А. В.* Введение в теорию перевода / А. В. Федоров : учеб. пособие [для ин-тов иностр. яз.]. – М. : Издательство литературы на иностранных языках, 1953. – 335 с. – (Библиотека филолога).
216. *Федоров А. В.* Основы общей теории перевода: Лингвистические проблемы / А. В. Федоров. – [4-е изд.]. – М. : Высш. шк., 1983. – 303 с.
217. *Федоров А. В.* Ще раз до питання про перекладність (Ідея перекладності в сучасній теорії перекладу) / А. В. Федоров // “Хай слово мовлене інакше...” : статті з теорії, критики та історії художнього перекладу / [упоряд. В. Коптілов]. – К. : Дніпро, 1982. – С. 72–85.
218. *Философия языка и семиотика* / [общ. ред. А. Н. Портнов]. – Иваново : Ивановский гос. ун-т, 1995. – 231 с.
219. *Флорин С.* Муки переводческие / С. Флорин. – М. : Высшая школа, 1983. – 184 с.
220. *Хлебникова А. И.* О системе событий в сказках Р. Киплинга [сборник “Сказки просто так”] / А. И. Хлебникова // Сюжет и система : межвузовский сборник научных трудов / [редколлегия: Л. М. Цилевич, И. А. Дубашинский, В. П. Кукан, Э. Б. Мекин, А. Н. Неминуций, Л. С. Сидяков, Ф. П. Федоров]. – Даугавпилс : Даугавпилский пед. ин-т, 1983. – 156 с.
221. *Чебанов С. В.* Семиотика описательных текстов. Типологический аспект / С. В. Чебанов, Г. Я. Мартыненко. – СПб. : Изд-во С.-Петербургского ун-та, 1999. – 424 с.
222. *Чередниченко О. І.* Про мову і переклад / О. І. Чередниченко. – К. : Либідь, 2007. – 248 с.



223. *Чернец Л. В.* Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины / Л. В. Чернец, В. Е. Хализев, С. Н. Бройтман, М. М. Гиршман, М. Н. Дарвин. – М. : Высшая школа, 1999. – 556 с.
224. *Чуковский К. И.* От двух до пяти / К. И. Чуковский. – М. : Просвещение, 1966. – 399 с. – (Советская Россия).
225. *Чуковский К. И.* Высокое искусство / К. И. Чуковский. – М. : Советский писатель, 1968. – 384 с.
226. *Шама И. Н.* Перевод – искусство понимать / И. Н. Шама. – Запорожье : Просвіта, 2005. – 240 с. – Библиогр. : С. 211–228.
227. *Шаров А. И.* Волшебники приходят к людям / А. И. Шаров. – М. : Детская литература, 1985. – 320 с. – (Книга о сказке и сказочниках).
228. *Швейцер А. Д.* Теория перевода. Статус, проблемы, аспекты / А. Д. Швейцер. – М. : Наука, 1988. – 215 с. – Библ. : С. 208–211.
229. *Эйхенбаум Б. М.* Теория формального метода // Эйхенбаум Б. М. О литературе. – М. : Советский писатель, 1987. – 540 с.
230. *Эко У.* Имя Розы. Заметки на полях “Имени розы” / У. Эко // Собрание сочинений. – СПб. : Симпозиум, 1998. – Т. 1. – 685 с.
231. *Эко У.* Отсутствующая структура. Введение в семиологию / У. Эко ; [пер. с итал. А. Г. Погоняйло, В. Г. Резник]. – СПб. : ТОО ТК “Петрополис”, 1998. – 432 с.
232. *Эко У.* Сказать почти то же самое. Опыты о переводе / У. Эко ; [перев. с итал. А. Н. Коваля]. – СПб. : “Симпозиум”, 2006. – 574 с.
233. *Эко У.* Собрание сочинений : [в 3 т.] – Т. 1 : Имя розы. / У. Эко ; [перев. с итал. Е. Костюкович]. – С. Пб. : Симпозиум, 1997. – 684 с. – (Ex Libris).
234. *Якобсон Р. О.* Избранные работы / Р. О. Якобсон. – М. : Прогресс, 1985. – 455 с.
235. *Ямпольский М. Б.* Память Тиресия : Интертекстуальность и кинематограф / М. Б. Ямпольский. – М. : РИК “Культура”, 1993. – 456 с. – (“Философия по краям”).
236. *Яницкий Л.* Циклизация как коммуникативная стратегия в современной культуре / Л. Яницкий // Критика и семиотика. – Вып. 1–2. – Новосибирск : Кемеровский государственный университет, 2000. – С. 170–174.
237. *Ярмиш Ю.* У світі казки / Ю. Ярмиш. – К. : Академія, 1975. – 143 с. – (Літературно-критичний нарис).



238. *Attebery B.* The Fantasy Tradition in American Literature / B. Attebery. – Bloomington, 1980 – 212 p.
239. *Beaugrande R.-A.* Introduction to text linguistics / R.-A. Beaugrande, W. Dressler – L., N.Y., 1981. – 270 p.
240. *Brook C.* A Rhetoric of Unreal / C. Brook. – Cambridge University Press, 1985. – 315 p.
241. *Catford J. C.* A Linguistic Theory of Translation / J. C. Catford. – Oxford University Press, 1965. DedeciusK. Vom Ibersetzen: Theorie und Praxis. – Frankfurta. – M : SuhrkampUTB, 1986. – 205 p.
242. *Dinda L. Gorlee.* Semiotics and the Problem of Translation (With Special Reference to the Semiotics of Charles S. Peirce) / L. Gorlee Dinda, 1994. – 255 p.
243. *Eko U.* Experiences in Translation / U. Eko. – Toronto : Univ. of Toronto Press, 2000. – 132 p.
244. *Gentzler E.* Contemporary Translation Theories / E. Gentzler. – Routledge, London. – 1993. – 224 p.
245. *Hatim B.* Discourse and the Translator / B. Hatim, I. Mason. – London and New York : Longman, 1990. – 258 p.
246. *Jakobson R.* On Verse, Its Masters and Explorers / R. Jakobson // Selected Writings. Vol. 5. – The Hague, 1979. – P. 76–89.
247. *Korunets I. V.* The Course of the Theory and Practice of Translation / I. V. Korunets. – K. : Vyssh. sk., 1986. – 176 p.
248. *Lohman W. J., Jr.* The Culture Shocks of Rudyard Kipling / W. J. Lohman – New York : English Language and Literature Peter Lang Publishing, Inc., 1990. – Series 4. – (American University Studies). – 309 p.
249. *Morris Ch.* Writings on the General Theory of Signs / Ch. Morris. The Hague – P., 1971. – 234 p.
250. *Nida E. A.* Language Structure and Translation / E. A. Nida. – Standford : California, 1975. – 283 p.
251. *Sale R.* Fairy Tales and after / R. Sale. – Camb., Mas., L. : Harvard University Press, 1978. – 281 p.
252. *Stephens J.* Language and Ideology in Children's Fiction / J. Stephens. – London : Longman, 1992. – 308 p.
253. *Thompson S.* The Folktale / S. Thompson. – N. Y. : AMS Press, 1979. – 510 p.



254. *Toury G. Descriptive Translation Studies and Beyond / G. Toury. – Amsterdam / Philadelphia : John Benjamins Publishing Company, 1995. – 312 p.*
255. *Tytlar A. F. Essay on the Principals of Translation / A. F. Tytler. – London, 1907. – 174 p.*

Довідкова література та словники

1. *Антисуржик: Вчимося ввічливо і правильно говорити / [гол. ред. О. Сербенська]. – Львів : Світ, 1994. – 149 с.*
2. *Антоненко-Давидович Б. Д. Як ми говоримо : науково-популярна література / Б. Д. Антоненко-Давидович / [сост. Я. Б. Тимошенко]. – К. : Либідь, 1991. – 256 с.*
3. *Бабич Н. Д. Основи культури мовлення / Н. Д. Бабич. – Львів : Світ, 1990. – 231 с.*
4. *Бабич Н. Д. Практична стилістика і культура української мови : навчальний посібник / Н. Д. Бабич. – Львів : Світ, 2003. – 432 с.*
5. *Великий англо-український словник / [авт.-уклад. М. В. Адамчик] – Донецьк : “Видавництво Сталкер”. – К. : Видавництво “ЗАТ НКІП”, 2006. – 1152 с.*
6. *Верба Г. В. Довідник з граматики англійської мови / Г. В. Верба, Л. Г. Верба. – К. : Видавництво “Радянська школа”, 1977. – 287 с.*
7. *Греймас А. Ж. Семиотика / А. Ж. Греймас, Ж. Курте : объяснительный словарь // Семиотика / [сост., вст. ст. и общ. ред. Ю. С. Степанова]. – М. : Радуга, 1983. – 481–550 с.*
8. *Жовтобрюх М. А. Сучасна українська літературна мова / М. А. Жовтобрюх. – К. : Вища школа, 1961. – 163 с.*
9. *Коваль А. П. Практична стилістика сучасної української мови / А. П. Коваль. – Вид. 3. – К. : Вища школа, 1987. – 349 с.*
10. *Косенко Н. Я. Як правильно говорити українською / Н. Я. Косенко, Т. М. Вакуленко : практичний посібник. – Харків : Книжковий Клуб “Клуб Сімейного Дозвілля”, 2007. – 240 с. – Бібл. : С. 231–232.*
11. *Літературознавчий словник-довідник : довідкове видання / [ред. Р. Т. Гром’як]. – К. : ВЦ “Академія”, 2006. – 752 с. – (Nota bene).*
12. *Лингвистический энциклопедический словарь / [гл. ред. В.Н. Ярцева]. – М. : Советская энциклопедия, 1990. – 684 с.*



13. Новий англо-український, українсько-англійський словник / New English-Ukrainian Ukrainian-English Dictionary : 50 000 слів та словосполучень / [ред. Ю. О. Жлуктенка, Н. М. Биховець]. – Київ : А.С.К., 2002. – 880 с.
14. *Пентилюк М. І.* Культура мови і стилістика / М. І. Пентилюк. – К. : Вежа, 1994. – 230 с.
15. *Руднев В.* Словарь культуры 20 века / В. Руднев. – М. : Аграф, 1997. – 608 с.
16. Словник синонімів української мови : [в 2 т.] / [ред. колегія А. А. Бурячок, Г. М. Гнатюк, С. І. Головащук [та інші]]. – К. : Наукова думка, 1999-2000. – (ССУМ).
17. *Ткачук О. М.* Наратологічний словник / О. М. Ткачук. – Тернопіль : Астон, 2002. – 173 с.
18. Український правопис / АН України, Ін-т мовознавства ім. О. О. Потебні ; Ін-т укр. мови ; [ред. О. А. Дітель]. – [4-те вид., випр. і доп.]. – К. : Наук. думка, 1993. – 240 с.
19. Britannica World Language Dictionary. – International ed. – Chicago; New York : Encyclopedia Britannica, Inc.; Funk & Wagnalls Company, 1962 – Vol.1 : Standard Dictionary of the English Language, Part 1: A-P. – 1029 p.: іл.
20. The Dictionary of Cultural Literacy / E. D. Hirsch Jr., J. F. Kett, J. Trefil. – Boston : Houghton Mifflin Company, 1988. – 586 p.: ill.
21. Longman Dictionary of Contemporary English. – Set in Nimrod by Letterpart, UK Printed in Italy by La Tipografica Data, 2003. – 1950 p.
22. The Oxford Russian Dictionary. – [Edited by Paul Falla revised and updated throughout by Colin Howlett]. – Oxford-Moscow, 1999. – 735 p.

Список ілюстративного матеріалу

1. *Кіплінг Р.* Just So Stories for Little Children / Р. Кіплінг. Просто сказки [книга для читання на англійському мові]. – СПб. : КАРО, 2004. – 288 с. : іл. – (“Original reading”).
2. *Кіплінг Д. Р.* Казки ; [пер. з англ. В. Панченка ; худож. П. Репрінцев]. – К. : Махаон-Україна, 2005. – 112 с. : іл. – (Подорож у казку).
3. *Кіплінг Р.* Казки ; [пер. Ю. Сірій]. – Київ : Популярна бібліотека “Лан”, Серія для дітей № 1, Друкарня 1-ої Київської Друкарської Спільки Трьох свят, 5, 1909. – 68 с.



4. *Kipling P.* От так казки! [Образки автора]; [пер. Ю. Сірого]. – [2-е видання]. – Прага-Львів-Київ, 1925. – 48 с.
5. *Kipling P.* От так казки! ; [переказав Ю. Сірий]. – [3-е видання]. Накладом Юрія Тищенка. – Нью-Йорк : “Svoboda”, 1952. – 45 с. – (Printed in the USA., 81-83 Grand Street, Jersey City, N.J.).
6. *Kipling P.* От собі казочки ; [пер. Вас. Ткачевича]. – Галицька накладня Якова Оренштайна в Коломії, 1907. – 55 с.
7. Той кіт, що ходив, де хотів. Слоненя (казки) ; [пер. О. Кривинюк]. – Друкарня І. Вісьман та І. Мордхілевич. Феодосійська, 9. – Катеринослав : Вид-во “Слово”, 1918. – 31 с.
8. *Kipling P.* Казки ; [пер. С. Г. Шалай, Ю. Б. Худяков ; худ. М. Пильцин]. – Донецьк : “Донеччина”, 2001. – 512 с. : з іл. – (Серія “Для маленьких друзів”).
9. *Kipling P.* Як і чому. Казки /Для мол. та серед. шк. віку/ ; [пер. Л. Т. Солонько, Ю. Я. Лісняк]. – К. : Школа, 2000. – 154 с. – (Хрестоматія школяра).
10. *Kipling P.* Як і чому. Казки ; [пер. Л. Т. Солонько]. – К. : Державне видавництво дитячої літератури УССР, 1957. – 119 с.
11. *Kipling Rediарd.* Як верблюду дістав горб? ; [пер. Іч ; худ. О. Курилас]. – Станиславів : Накладом Видавництва “Бистриця” (Канадське Товариство Приятелів України (Осередок Торонто) Проект “Відродження”). Домашня бібліотека Дм. А. Николяка. Печатано в Коломії у А. Кисілевського, 1920. – 10 с. : з іл. – (Діточі читання; Ч. 9). – На обкл. авт. не зазнач.
12. *Kipling P.* Слоненя ; [переказ І. Бондаря-Терещенка]. – Х. : Вид-во “Ранок”, 2002. – 10 с. : іл. – (Дивовижні історії). – (Літературно-художнє видання для дітей молодшого шкільного віку).
13. *Kipling P.* Кіт, що гуляв як сам собі знав та інші казки Редьярда Кіплінга. Казка ; [пер. Є. Бондаренко ; літ. обробка І. Бондаря-Терещенка ; худож. Т. Пліска]. – Х. : “Ранок”, 2002. – 96 с. : іл. – (Дивовижні історії).
14. *Kipling P.* Звідки в Кита така горлянка. Казка ; [пер. Є. Бондаренко ; літ. обробка І. Бондаря-Терещенка ; худож. Н. Козлова]. – Х. : “Ранок”, 2002. – 11 с. : іл. – (Дивовижні історії).
15. *Kipling P.* Як з’явилися панцерники. Казка ; [пер. Є. Бондаренко ; літ. обробка І. Бондаря-Терещенка ; худож. Т. Пліска]. – Х. : “Ранок”, 2002. – 11 с. : іл. – (Дивовижні історії).



16. *Кіплінг Р.* Звідки в Леопарда плями. Казка ; [пер. Є. Бондаренко ; літ. обробка І. Бондаря-Терещенка ; худож. О. Курдюмова]. – Х. : “Ранок”, 2002. – 11 с. : іл. – (Дивовижні історії).
17. *Кіплінг Р.* Чому в Носорога така шкура. Казка ; [пер. Є. Бондаренко ; літ. обробка І. Бондаря-Терещенка ; худож. Т. Пліска]. – Х. : “Ранок”, 2002. – 11 с. : іл. – (Дивовижні історії).

Електронні джерела

1. *Александрова О. В.* Единство интерлингвистической семиотики и семиологических основ естественного человеческого языка [Електронний ресурс]. – Режим доступу до ст. : <http://miresperanto.narod.ru/esperantologio/aleksandrova.htm> (станом на 05.07.09).
2. *Демурова Н. М.* О переводе сказок Кэрролла [Електронний ресурс]. – Режим доступу до ст. : http://lib.ru/CARROLL/carrol0_10.txt (станом на 06.07.09.).
3. *Думанська М. І.* Особливості перекладацької творчості Марії Грінченко для дітей (на прикладі казки Г. К. Андерсена “Соловейко”) [Електронний ресурс]. – Режим доступу до ст. : [http://visnyk.sumdu.edu.ua/arhiv/2007/1\(102_1\)/5_Dumanska.pdf](http://visnyk.sumdu.edu.ua/arhiv/2007/1(102_1)/5_Dumanska.pdf) (станом на 06.07.09.).
4. *Кушина Н. І.* Відтворення етномовного компонента українських народних казок в англomовних перекладах 1998 года [Електронний ресурс]. – Режим доступу до ст. : <http://dissert.com.ua/contents/3284.html> (станом на 06.07.09).
5. *Левіцький А. Е.* Роль категоріальної семантики у забезпеченні функціонування номінативних одиниць сучасної англійської мови [Електронний ресурс]. – Режим доступу до ст. : <http://eprints.zu.edu.ua/1135/1/04laesam.pdf> (станом на 26.05.09.).
6. *Лиморенко Ю. В.* Проблема перевода фольклорных текстов [Електронний ресурс]. – Режим доступу до ст. : www.imbt.ru/lim.doc (станом на 10.07.09).
7. *Лотман Ю. М.* О семиосфере / Ю. М. Лотман // Семиотика и семиосфера [семиотические исследования и электронная библиотека] [Електронний ресурс]. – Режим доступу до ст. : <http://semiotics.ru/sphere/semiosphere.html> (станом на 25.08.08.).
8. *Меньшиков Л. А.* Семиозис и семиосфера (О соотношении двух категорий в семиотике культур) / Л. А. Меньшиков // СПбГУКИ Философские и духовные проблемы науки и общества [Електронний ресурс]. – Режим доступу до ст. : <http://www.spbguki.ru/semiosphere.html> (станом на 25.08.08.).



- ресурс]. – Режим доступа до ст. : <http://www.sovmu.spbu.ru/main/conf/assambl/assembly5/14/06.pdf> (станом на 30.08.08).
9. *Нуриев В. А.* Адекватность перевода как лингвистическая проблема / В. А. Нуриев // *Вестник ВГУ Серия лингвистика и межкультурная коммуникация.* – № 1. – 2003 [Электронный ресурс]. – Режим доступа до ст. : <http://www.vestnik.vsu.ru/pdf/lingvo/2003/01/nuriev.pdf> (станом на 2.09.08).
 10. *Фролов И. Т.* От феноменологии к экзистенциализму и герменевтике / И. Т. Фролов // *Введение в философию.* Гл. 2, Ч. 4. [Электронный ресурс]. – Режим доступа до ст. : http://philosophy.mipt.ru/textbooks/frolovintro/chapter4_2.html (станом на 25.08.08).
 11. *Шевчук А. М.* Проблема перекладу англійською мовою прізвиськ дійових осіб та топонімів у поемі-казці “Лис Микита” І. Франка [Электронный ресурс]. – Режим доступа до ст. : <http://eprints.zu.edu.ua/2054/1/05shalmf.pdf> (станом на 05.07.09).
 12. Энциклопедический словарь крылатых слов и выражений / (автор-составитель В. Серов) [Электронный ресурс]. – Режим доступа до ст. : <http://bibliotekar.ru/encSlov/2/92.htm> (станом на 26.05.09.).
 13. *Babencova H.* The Wise Jeweler (a 1928 translation of Czech and Slovak national fairy tales into English) [Электронный ресурс]. – Режим доступа до ст. : http://www.phil.muni.cz/~jirka/children/children1/babinc_jeweller_en.rtf (станом на 10.07.09.).
 14. Just-so story [Электронный ресурс]. – Режим доступа до ст. : http://en.wikipedia.org/wiki/Just-so_story (станом на 26.05.09.).
 15. Linguistics as Semiotics. Saussure and Böhler Revisited. [Электронный ресурс]. – Режим доступа до ст. : [http://vip.db.dk/signs/artikler/Durst%20\(2008\)%20Linguistics%20as%20semiotics.pdf](http://vip.db.dk/signs/artikler/Durst%20(2008)%20Linguistics%20as%20semiotics.pdf) (станом на 28.05.09.).
 16. *Loponin M.* From Iron Horse to Rauta-airot – a Semiotic View on the Domestication of Metaphors in Literary Translation / Mika Loponin. Master’s thesis, November 2006. University of Helsinki, Faculty of Arts, Department of English. [Электронный ресурс]. – Режим доступа до ст. : <http://ethesis.helsinki.fi/julkaisut/hum/engla/pg/loponen/> (станом на 25.08.08).
 17. Shi Aiwei Xinzhou Teachers University, Shanxi, China. Translatability and Poetic Translation – Part 2, *Translatum Journal & the Author – Back issues.* [Электронный ресурс]. – Режим доступа до журн. : www.translatum.gr/journal/5/translatability-and-poetic-translation.htm (станом на 02.09.08.).



-
18. http://www.lingresource.com/c/document_library/get_file?p_1_id=10101&folderId=11148&name=DLFE-530.doc. (станом на 28.05.09.).
 19. www.thefreedictionary.com (станом на 06.06.08.).
 20. www.lingvo.ru (станом на 06.06.08.).

ЗМІСТ

<i>Передмова</i>	3
ВСТУП	9
Розділ I	
СЕМІОТИКА ЯК ІНСТРУМЕНТ ПЕРЕКЛАДОЗНАВСТВА	14
1.1. Семіолінгвістичний аспект перекладознавства.....	15
1.2. Відтворення семіотичних зв'язків мегазнака в перекладах	43
1.3. Художні коди як прояв специфіки перекладу макрознаків	47
1.4. Переклад системи мікрознаків	55
ВИСНОВКИ ДО ЧАСТИНИ I	62
Розділ II	
ОСОБЛИВОСТІ ПЕРЕКЛАДУ МІКРОЗНАКІВ	64
2.1 Відтворення бінарних семіотичних опозицій мікрознаків у перекладі... 65	
2.2 Актуалізація впливу позамовних складових твору в перекладах	96
2.3. Особливості субстанції вираження в перекладах мікрознаків	112
2.4. Відображення в перекладах образу людини як мікрознака	133
ВИСНОВКИ ДО ЧАСТИНИ II	140
Розділ III	
ОСОБЛИВОСТІ ПЕРЕКЛАДУ МАКРОЗНАКІВ	142
3.1. Відтворення в перекладах початкових формул макрознаків як інтертекстуального коду	142
3.2. Особливості перекладу серединних казкових формул макрознаків	150
3.3 Фінальні формули в перекладі як прояв індивідуальної семіосфери тлумача.....	164
3.4. Трансформація сюжетно-композиційних кодів макрознаків у перекладах	172
ВИСНОВКИ ДО ЧАСТИНИ III	184



Розділ IV

ОСОБЛИВОСТІ ПЕРЕКЛАДУ МЕГАЗНАКА 189

4.1. Інтерпретаційна лінія будови мегазнака в українських перекладах 190

4.2. Динаміка зв'язку “індивідуальна семіосфера автора” –
“індивідуальна семіосфера перекладача” на різних рівнях тексту 201

ВИСНОВКИ ДО ЧАСТИНИ IV 213

Післямова 216

Додаток А 218

Додаток Б 244

Додаток В 245

Додаток Г 246

ГЛОСАРІЙ 248

ЛІТЕРАТУРА 252

Список основної використаної літератури 252

Довідкова література та словники 271

Список ілюстративного матеріалу 272

Електронні джерела 274

Наукове видання

Наталя Вячеславівна МОСЬПАН

**СЕМІОЛІНГВІСТИЧНИЙ АСПЕКТ
УКРАЇНСЬКИХ ПЕРЕКЛАДІВ КАЗОК
Р. КІПЛІНГА**

Монографія

Відповідальний редактор – Л. Прокопець
Редагування і коректура – Т. Меркулова, Г. Голіцина
Технічні редактори – І. Крисак, Т. Ветраченко
Обкладинка – Т. Ветраченко

Підписано до друку 25 листопада 2010 р.
Формат 60x84/16. Папір офсетний. Гарнітура Times.
Умовн. друк. аркушів 17,43. Облік видав арк. 11,73.
Наклад 300. Зам. № 541
Віддруковано з оригіналів

ВИДАВНИЦТВО “ОСВІТА УКРАЇНИ”
04214, м. Київ, вул. Героїв Дніпра, 63, к. 40
Свідоцтво про внесення до Державного реєстру видавців
Серія ДК № 1957 від 27.09.2004 р.
тел/факс (044) 411-43-97, 228-81-29, 237-59-92
e-mail: osvita2005@gmail.com; www.rambook.ru