

**КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
імені ТАРАСА ШЕВЧЕНКА**

На правах рукопису

УДК 81'255.4

Потапова Анна Євгенівна

**ВІДТВОРЕННЯ СТИЛІСТИЧНИХ ЗАСОБІВ У ПЕРЕКЛАДІ ДИТЯЧОЇ
ХУДОЖНЬОЇ ЛІТЕРАТУРИ
(НА МАТЕРІАЛІ УКРАЇНСЬКИХ, НІМЕЦЬКИХ ТА РОСІЙСЬКИХ ПЕРЕКЛАДІВ
ТВОРІВ ДЖ. К. РОЛІНГ)**

10.02.16 – «перекладознавство»

Дисертація на здобуття наукового ступеня
кандидата філологічних наук

Науковий керівник:
Іваницька Марія Лонгинівна,
кандидат філологічних наук, доцент

Київ – 2011

ЗМІСТ

ВСТУП.....	4
РОЗДІЛ 1. ПЕРЕКЛАДОЗНАВЧІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ДИТЯЧОЇ ХУДОЖНЬОЇ ЛІТЕРАТУРИ	12
1.1 Специфіка та роль дитячої літератури як визначальний чинник стратегії перекладу	12
1.2. Основні стратегії перекладу дитячої літератури	16
1.3 Критерії оцінки якості перекладів дитячої літератури	25
1.4 Роль прагматичної адаптації у перекладі дитячої літератури.....	30
Висновки до розділу 1.....	46
РОЗДІЛ 2. ВІДТВОРЕННЯ СТИЛІСТИЧНИХ ЗАСОБІВ З ПОЗИЦІЙ ПРАГМАТИЧНОЇ АДАПТАЦІЇ	49
2.1 Стилiстичнi засоби як конституюнт авторського стилю	49
2.1.1 Стилiстичнi засоби в лiнгвістиці та перекладознавстві	49
2.1.2 Поняття iндивідуального стилю письменника.....	54
2.1.3. Визначальні риси макростилю Дж. К. Ролінг	57
2.1.4 Домінанти мікростилю Дж. К. Ролінг	61
2.2 Передача у перекладі стилістичних засобів, які підлягають прагматичній адаптації.....	76
2.2.1 Ономастикон художнього твору як об’єкт лiнгвопоетичного та перекладознавчого дослідження.....	76
2.2.2 Національний колорит у художньому творі та його передача в перекладі.....	88
2.3 Стилiстичнi засоби, які не підлягають прагматичній адаптації	94
2.3.1 Засоби створення образності та їх передача в перекладі	94
2.3.2 Передача в перекладі емоційно-експресивної лексики.....	103
Висновки до розділу 2.....	106

РОЗДІЛ 3. ВІДТВОРЕННЯ СТИЛІСТИЧНИХ ЗАСОБІВ У	
ПЕРЕКЛАДАХ К. ФРІТЦА, І. ОРАНСЬКОГО, М. ЛИТВИНОВОЇ,	
В. МОРОЗОВА	109
3.1 Індивідуальний стиль перекладача	109
3.1.1 Вплив літературної традиції на стиль перекладача	113
3.2 Тактики відтворення стилістичних засобів, які вимагають прагматичної адаптації	116
3.2.1 Передача у перекладах ономастикону творів Дж. К. Ролінг	116
3.2.2 Відтворення у перекладі елементів етнокультурного колориту оригіналу	140
3.3 Тактики відтворення стилістичних засобів, які не вимагають прагматичної адаптації	157
3.3.1 Шляхи відтворення у перекладах образних стилістичних засобів у романах Дж. К. Ролінг	157
3.3.2 Передача фразеологічних одиниць	178
3.3.3 Емоційно-експресивна лексика в інтерпретації різними мовами ..	187
Висновки до розділу 3	200
ВИСНОВКИ	205
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	212

ВСТУП

Одним з найцікавіших та найменш досліджених аспектів у теорії перекладу художньої літератури є проблема перекладу дитячої літератури. Не в останню чергу це пов'язано з тим, що література, яка створювалася спеціально для дитячої аудиторії, стала явищем масової культури лише у XVIII столітті. Дослідження дитячої літератури як особливої гілки національної літератури з'явилися взагалі у XIX-XX столітті (її особливість визнавали В. Белінський, Л. Толстой, над її вивченням плідно працювали Г. Вольгаст, Н. Чехов, Є. Привалова, А. Покровська, В. Левін, А. Бабушкіна та інші), а увагу на проблему перекладу літератури для дітей дослідники звернули лише у середині XX століття.

Проте на даному етапі культурно-соціального розвитку України виникає нагальна потреба у проведенні досліджень, присвячених перекладу літератури для дітей та юнацтва. Це зумовлюється виникненням все більшої кількості книг, написаних спеціально для дитячої аудиторії різного віку, а також тенденції до видання цілих серій, «саг», пов'язаних спільною сюжетною лінією або героями. У глобалізованому суспільстві художня дитяча література стала явищем масової культури. Морально-етичний і естетико-культурний підмуток людини закладається в дитинстві, і велику роль у його формуванні відіграє художня література. Саме тому в центрі уваги постає якісний переклад літератури, створюваної для дітей. Продукування якісного перекладу творів, призначених спеціально для дитячої та підліткової аудиторії, передбачає, в першу чергу, глибоке розуміння специфіки таких творів і їх цільової аудиторії. Підходи до перекладу дитячої і «дорослої» літератури не можуть бути ідентичними в усьому, а надто це стосується стилістики та прагматики перекладу. Література для дітей передбачає ясність і зрозумілість тексту поруч із дидактичною чіткістю, яка не перетворюється на повчання. Ці прагматичні аспекти виходять на передній план у роботі перекладача дитячої літератури.

Специфіка дитячої літератури полягає в орієнтованості на вік читачів, наслідком чого стає особлива манера викладу, особлива стилістика, своя система героїв та образів. Крім того, дитяча література поєднує в собі дидактичну та естетичну функції, вона покликана як розважати, так і виховувати. Твори дитячої літератури, написані в тій чи іншій країні, несуть у собі відбиток культури цієї країни, в них змальовані психологічні портрети, притаманні її жителям, зашифрована система цінностей, властива для даної країни. Саме тому перед перекладачем дитячої книги постає завдання не лише передати сюжет, але й у доступній для юної читацької аудиторії формі познайомити її з культурою іншої країни, донести нові, свіжі образи, передати авторську інтенцію, пов'язану не лише з розважанням дітей, а й з вихованням у них певних якостей, необхідних для формування члена соціуму. Виконання цього завдання передбачає високі вимоги до якості перекладу, оскільки перекладач виступає у першу чергу як інтерпретатор і несе відповідальність за правильне трактування авторського задуму. Крім того, перекладач, орієнтуючись на вікові особливості аудиторії, стикається з проблемою відповідного добору мовних засобів, які б дозволили реалізувати у перекладі естетичну функцію оригінального тексту, а це означає ретельний аналіз авторського стилю, визначення його домінант та подальше відтворення їх у близькій та зрозумілій дітям формі. У зв'язку з цим виникає чимало питань морально-етичного характеру: відповідальність перед автором та читачем, право на внесення у твір, що перекладається, різнопланових перекладацьких правок, покликаних адаптувати текст або до прийнятих у певній країні літературних канонів, або до існуючих вимог щодо дитячої літератури, або до рівня читацького досвіду та загального рівня знань дитячої аудиторії, що у свою чергу передбачає здатність перекладача здійснити адекватну оцінку цього рівня.

На розгляді цих та інших питань, пов'язаних з перекладом дитячої літератури, зосереджуються переважно зарубіжні дослідники, такі як Г. Нойманн, Г. Клінгберг, Е. О'Салліван, Т. Пууртінен, Р. Ойттінен, З. Шавіт,

Л.-Л. Персон, Г. Турі. Вітчизняних досліджень цієї особливої гілки художньої літератури зовсім небагато. Серед них можна назвати роботи М. Бережної, С. Вольштейн, А. Мануїлової, О. Ребрія.

Актуальність даної теми зумовлена такими позамовними чинниками як активізація авторів дитячої літератури, що, у свою чергу, впливає на збільшення обсягу видань перекладних творів іноземних авторів. У зв'язку з цим виникає необхідність узагальнити та розширити досвід перекладачів, систематизувати і класифікувати стратегії й тактики перекладу літератури для дітей, визначити способи оптимального відтворення усіх змістовних та формальних параметрів творів для дітей, заповнити цю лакуну в українському перекладознавстві. Адекватна передача образної, як експліцитної, так і імпліцитної інформації художнього твору мовою перекладу, а також мінімізація втрат у процесі відтворення стилістичного ефекту в перекладі потребують прискіпливої уваги перекладознавців. Важливість вивчення питання про відтворення стилістичних засобів у творах художньої, зокрема дитячої літератури, зумовлена також необхідністю відтворення стилістичного ефекту оригіналу в перекладі. Крім того, проблеми, що розглядаються в дисертації, знаходяться у річищі сучасних перекладознавчих розвідок у царині індивідуального стилю перекладача.

Проблема полягає в тому, що в більшості випадків мови оригіналу та перекладу є різні за внутрішньою та зовнішньою структурою, крім того, оригінал та переклад репрезентують різні мовні картини світу та літературні традиції. Відтворення стилю автора, який формує образний потенціал твору, часто викликає труднощі у перекладачів внаслідок національно-культурних особливостей інтерпретації твору кожним реципієнтом. Усі перекладознавці підкреслюють необхідність збереження образу оригіналу в перекладі, справедливо вважаючи, що перекладач повинен, перш за все, прагнути відтворити функцію прийому, а не сам прийом. Необхідність враховувати вік, рівень знань, психічні особливості дитини значно ускладнює процес перекладу. Завдання перекладача дитячої літератури – дбайливо поставитися

до явища іноземної культури та ознайомити читача-дитину з багатограними аспектами літературної казки.

Об'єктом дослідження слугують переклади сучасної дитячої літератури, а саме творів англійської письменниці Джоан Кетлін Ролінг українською, німецькою та російською мовами.

Предметом дослідження виступають стилістичні засоби як домінанти авторського стилю з позиції їхньої ідентифікації та відтворення перекладачем їхньої функції, в тому числі й естетичної, в перекладі дитячої літератури. Зокрема, нас цікавлять промовисті імена, метафори, порівняння, гра слів.

Матеріалом дослідження стали власне мовностилістичні засоби та контексти, в яких вони функціонують. Дослідження проводилось на матеріалі перекладів перших трьох романів з циклу про Гаррі Поттера трьома мовами. Стилiстичні засоби були дiбрані методом суцiльної виборки з романiв «Harry Potter and the Philosopher's Stone», «Harry Potter and the Chamber of Secrets» та «Harry Potter and the Prisoner of Azkaban». Переклад українською мовою виконано В. Морозовим, переклад німецькою – К. Фрiтцем, переклад російською – І. Оранським («Гарри Поттер и философский камень») та М. Литвиною («Гарри Поттер и тайная комната», «Гарри Поттер и узник Азкабана»). Загальний обсяг досліджуваного матеріалу становив понад 4000 сторінок.

Зв'язок із науковими темами. Дисертацію виконано в межах наукової теми «Розвиток і взаємодія мов та літератур в умовах глобалізації», затвердженої Міністерством освіти і науки України (код 06 БФ 044-01), що розробляється в Інституті філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

Метою дослідження є визначення перекладознавчих стратегій і тактик відтворення стилістичних засобів як істотних елементів індивідуального стилю автора та їхніх функцій у тексті перекладу з урахуванням вікових та психологічних особливостей дитячої аудиторії.

Реалізація поставленої мети передбачає розв'язання таких завдань:

- виокремити специфічні риси дитячої літератури, релевантні для перекладу;
- розробити критерії оцінювання якості перекладу дитячої літератури;
- визначити домінантні параметри індивідуального стилю Дж. К. Ролінг та з'ясувати їхні функції в тексті;
- виявити й описати особливості перекладу дитячої літератури під кутом зору стилістики та прагматики;
- з'ясувати допустимі межі прагматичної адаптації як ключової стратегії у перекладі дитячої літератури;
- уточнити критерії облігаторності/факультативності перекладу стилістичних засобів у художньому творі, що належить до дитячої літератури;
- проаналізувати та зіставити перекладацькі стратегії щодо відтворення стилістичних засобів оригінального тексту на матеріалі перекладів трьома мовами, а також виявити чинники, що впливають на вибір згаданих стратегій;
- окреслити індивідуальний стиль кожного з перекладачів, роботи яких розглядаються в дослідженні.

Методи дослідження. У дисертації застосовуються такі методи: мовностилістичний аналіз першотворів, під час якого виявляються мовні елементи, що можуть сприяти створенню естетичного ефекту, метод лінгвопоетики, який дозволяє відповісти на питання щодо облігаторності чи факультативності перекладу того чи іншого елементу тексту, метод контекстуального аналізу, який слугує для встановлення художньої значущості мовних елементів тексту. Окрім цього, для вирішення поставлених завдань у роботі знайшов застосування комплекс спеціальних методів: семантичної інтерпретації (допомагає розкрити мотивацію утворення промовистих імен), контрастивного опису (дозволяє виявити подібності та розбіжності в семантиці та функціях одиниці однієї мови порівняно з її можливими відповідниками в іншій мові), контекстуально-

ситуативного аналізу (служує для уточнення функцій певного стилістичного засоба у кожному конкретному контексті), в окремих випадках застосовується також метод кількісних підрахунків (для отримання кількісних характеристик досліджуваного матеріалу). Добір емпіричного матеріалу базується на методі суцільної виборки.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що вперше на теренах України проведено комплексне дослідження проблем відтворення стилістичних засобів у перекладі творів художньої дитячої літератури; визначаються критерії якості перекладу творів, призначених спеціально для дітей; пропонується прагматичний підхід до відтворення стилістичних засобів у перекладі дитячої літератури, який передбачає поділ стилістичних засобів на такі, що підлягають прагматичній адаптації в перекладі, й такі, що їй не підлягають. Результати дослідження дозволяють уточнити розуміння естетики перекладу художньої літератури для дітей.

Теоретичне значення результатів полягає в тому, що вони дозволять визначити основні принципи та підходи до відтворення стилістичних засобів у мові перекладу, а також уточнити розуміння естетики перекладу художньої літератури для дітей. У роботі розглядається широкий спектр проблем, важливих у перекладі художньої дитячої літератури як спорідненою з мовою оригіналу німецькою мовою, так і дистантними російською та українською мовами.

Практичне значення роботи визначається тим, що викладені теоретичні засади зможуть знайти застосування в теорії художнього перекладу та лінгвокультурології, зокрема у курсах «Художній переклад», «Жанрові особливості перекладу», «Стилістика німецької мови», «Порівняльна стилістика». Розроблений матеріал можна використати при викладанні курсів з теорії художнього перекладу, при проведенні семінарів з практичного перекладу. Результати дослідження становлять певний інтерес для лінгвістів лінгвокультурологічного та етнопсихолінгвістичного профілю, а також для перекладачів-практиків та початківців.

Структура роботи. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, висновків та списку використаних джерел. У **вступі** обґрунтовано актуальність теми дослідження, її зв'язок з науковими програмами, встановлено мету й завдання, предмет і об'єкт роботи, зазначаються основні методи дослідження, розкрито наукову новизну та практичне значення одержаних результатів, а також подано відомості щодо апробації результатів роботи. **Розділ 1. «Перекладознавчі засади дослідження дитячої художньої літератури»** присвячено розгляду загальних теоретичних положень про специфічні риси дитячої літератури. У **розділі 2. «Відтворення стилістичних засобів з позицій прагматичної адаптації»** розглядаються проблеми, які постають перед перекладачем при відтворенні стилістичних засобів у перекладі, питання індивідуального стилю автора, а також проводиться огляд стильових домінант, якими характеризуються романи циклу про Гаррі Поттера, а також підходи до їхньої передачі з урахуванням усіх критеріїв та вимог до перекладу дитячої літератури. **Розділ 3. «Відтворення стилістичних засобів у перекладах К. Фрітца, І. Оранського, М. Литвинової, В. Морозова»** присвячено дослідженню перекладацьких тактик щодо передачі стилістичних засобів з огляду на облігаторність/факультативність прагматичної адаптації. У **висновках** підсумовуються ключові положення дослідження, пропонуються рекомендації щодо адекватного перекладу творів художньої дитячої літератури та визначаються перспективи для подальших розвідок. У списку використаних джерел в алфавітному порядку подано монографії та статті вітчизняних і зарубіжних авторів, які використовувались у процесі роботи над дисертацією. Загальний обсяг роботи становить двісті тридцять вісім сторінок, з них основного тексту – двісті тринадцять сторінок.

Апробація результатів дисертації проводилася на Всеукраїнській науковій конференції за участю молодих учених “Діалог культур: лінгвістичний і літературознавчий виміри” (Київ, квітень 2008), Міжнародних наукових конференціях «Мовно-культурна комунікація в

сучасному соціумі» (Київ, жовтень 2008 р.), «Актуальні проблеми германської філології» (Чернівці, квітень 2009 р.), Всеукраїнській науковій конференції пам'яті доктора філологічних наук, професора Д.І. Квеселевича «Сучасний стан і перспективи дослідження германських мов та проблеми перекладу» (Житомир, травень 2009 р.).

Публікації. Основні результати дослідження викладені у п'яти наукових статтях, опублікованих у фахових збірниках наукових праць, рекомендованих ВАК України.

РОЗДІЛ 1. ПЕРЕКЛАДОЗНАВЧІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ДИТЯЧОЇ ХУДОЖНЬОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1.1 Специфіка та роль дитячої літератури як визначальний чинник стратегії перекладу

Дитяча література знаходиться поки що на периферії наукових досліджень, незважаючи на її істотну роль педагогічного, соціального та ідеологічного інструмента. Наприклад, у США дитяча література не входила до набору філологічних дисциплін до 1970-х років, вона вивчалася окремо лише на педагогічних факультетах. Перелік же радянських дослідників, які приділяли пильну увагу питанням дитячої літератури та її перекладу, налічує небагато імен: можна назвати видатних дитячих письменників і перекладачів К. Чуковського і С. Маршака, а також Н. Демурову, Б. Заходера, Г. Кружкова, які зробили безцінний теоретичний і практичний внесок в освітлення дитячої, зокрема англійської, літератури з елементами комічного і ексцентричного. Сучасна література, призначена для дітей, стає предметом філологічного аналізу достатньо повільно. Як зазначає В. Кизилова [77, с. 237], одностайної думки щодо об'єктивних критеріїв виділення дитячої літератури з літератури взагалі до цього часу немає. Її існування, як правило, визнається *de facto*. Окремі літературознавці не виділяють цього поняття, наполягаючи на спільних естетичних властивостях.

Усе ж домінує протилежний погляд, згідно з яким дитяча література – окремий, специфічний тип літератури. Але сьогодні ще відсутня методологічна база й термінологічний інструментарій щодо побудови теорії дитячої літератури. У попередні десятиліття пошук методологічного підґрунтя вівся переважно в педагогіці й соціології, в психології і психоаналізі. Останнім часом в Україні з'явилась низка цікавих робіт, що торкаються теоретичних проблем дитячої літератури (праці М. Славової [158] та О. Папуші [130]). Спираючись на здобутки зарубіжних учених, ці науковці

намагаються окреслити поняття «дитяча література» у філологічному аспекті.

Існують різні уявлення про поняття «дитяча література». Найбільш розповсюдженим є таке: дитяча література – це комплекс творів, створених спеціально для дітей з урахуванням психофізіологічних особливостей їхнього розвитку [55, с. 7], і саме в такому розумінні ми будемо використовувати цей термін у нашій роботі. Дитяча література враховує особливості інтелектуального та емоційного розвитку дитини, обсяг її знань та життєвого досвіду. Цікавою є точка зору літературознавця М. Петровського, який вважає, що «... прочитане в дитинстві перетворюється на довічну базу культурного розвитку. Так чи інакше через дитячу літературу проходять усі. Таким чином, прочитане в дитинстві – загальна, властива всім та засвоєна всіма частина загальнонаціонального багатства – його найдемократичніша частина. При такому підході суттєво змінюється ціннісний статус дитячої літератури. Із чогось симпатичного, але несерйозного та другорядного вона підноситься до рангу основоположника національної культури» [133, с. 36].

Його думка розвиває ідеї видатного російського критика В. Белінського [19], який вважав, що дитячі книги – це скарби духовного багатства людей, найцінніше, що створила людина на шляху до прогресу. Дитячу літературу він розглядав як органічну, однак специфічну частину загальної літератури, яка виступає засобом виховання, формування особистості дитини. Книги для дітей мають бути джерелом високохудожнього, естетичного, морального виховання. Виховний ефект досягається не лише за рахунок підбору спеціальної тематики для дитячих творів, але й за рахунок мови цих творів. Критик стверджував, що вона має вирізнятися простотою і правильністю, «мова має квітнути у самій простоті» [19, с. 68].

Мова художніх творів для дітей є також потужним засобом соціалізації. Як підкреслює англійський лінгвіст М.А.К. Гелідей, через мову дитина отримує знання про соціальний світ, соціальні звичаї, ієрархії та ставлення,

отже мова літератури може стимулювати та посилювати засвоєння цих звичаїв [цит. за 194, с. 44].

На сьогоднішній день виділяють чимало особливостей, притаманних лише дитячій літературі, як, наприклад, єдність літературних та педагогічних принципів. Дитячий письменник виступає посередником між читачем та суспільством, читачем і тим морально-етичним середовищем, в якому він живе. Як письменники, так і дослідники, вивчаючи педагогічну, дидактичну сутність дитячої літератури, вказували на специфіку тексту твору для дітей, де «відбувається постійний взаємообмін естетики та дидактики, що регулюється авторською позицією та читацьким сприйняттям» [149, с. 28].

Отже, естетичні якості дитячої книги визнавались так само важливими, як і дидактичні, а естетичну насолоду дитина може отримати завдяки багатству мови, мовній грі, мовним тонкощам. Як влучно висловились у своїй статті Н. Ніколенкова, мова має бути «смачною» [124, с. 83].

Пізнання стилістики мови починається ще з раннього дошкільного віку, що ефективно доводять численні дослідники, і насамперед К. Чуковський у своїй відомій книжці «Від двох до п'яти» [181]. На усвідомлення дитиною стилістично значущих елементів у старшому віці здійснює свій вплив не лише і не стільки мова оточуючих, скільки література, зокрема художня. Загальновідомо, що в мові художньої літератури в естетичних цілях використовуються усі засоби літературної мови. Тому засвоєння майже усіх стилістично значущих елементів практично неможливе без читацького досвіду. Слухання і читання дитиною художньої літератури – вкрай важливе джерело опанування стилістики: адже саме з художніх текстів дитина отримує уявлення про стилістичну значимість лексики, причому не лише стилістично піднесеної, а й стилістично зниженої [0, с. 48].

Доволі часто текст дитячого твору має ігровий характер. Письменник, подібно до дитини, грається зі словами, думками, звуками. Історія літератури свідчить: писати так, як сказала би дитина, вгадати хід її думки, виразити її уявлення про світ автори намагалися здавна, але у ХХ столітті, особливо в

другій половині, експеримент, нонсенс, парадокс, гра словом стали провідною стильовою тенденцією. Авторитетний дослідник дитячої літератури першої половини ХХ століття А. Покровська зазначає: в книгах для маленьких дітей існують власні засоби зображення дійсності, які не використовуються або мало використовуються не лише в літературі для дорослих, а й в літературі для старших дітей. Серед традиційних прийомів, які застосовуються в дитячих книгах, можна назвати анімізм та антропоморфізм, алогізм дійсності, звуконаслідування, дитячу мову тощо [135, с. 38].

Увага до мови важлива не лише для створення мовного простору твору. Мовна гра та інші особливості художнього тексту спеціально привертають увагу юних читачів до того, що в книгах має значення не лише сюжет. Якщо книга написана «смачною» мовою, то це допоможе дитині глибше пізнати рідну мову, а це, в свою чергу, дозволить і надалі осягати мовні нюанси, оскільки міра сприйняття запропонованої в творі мовної гри залежить від того, наскільки глибоко читач розуміє тонкощі своєї мови. У процесі читання читач-дитина потроху починає замислюватися над мовою, якою вона говорить, її специфікою, міркувати про значення слова, про справжню чи удавану спорідненість слів, про культуру мовлення. Дитина набуває здатність насолоджуватись мовою, сприймати її красу, фіксувати порушення норм, що спостерігаються у сучасному мовленні.

Зрештою, дитяча література, виконуючи свої численні функції, сприяє формуванню мовної особистості (термін Ю. Караулова [76]), яка, у свою чергу, є складовою всебічно розвиненої, висококультурної особистості.

Своєрідність естетики художньої літератури для дітей неодмінно позначається на процесі перекладу і має впливати на вибір перекладачем стратегій відтворення тексту на макро- і мікрорівні.

1.2. Основні стратегії перекладу дитячої літератури

Роль, яку відіграє дитяча література в розвитку дитини, змушує замислитись над тим, наскільки відповідальним є завдання перекладача такої літератури. Це завдання значно ускладнюється також тим, що перекладач, який виступає водночас і реципієнтом іншомовного твору, не належить до цільової аудиторії, і тому для нього важливо ще на етапі доперекладацького аналізу визначити чинники, які обов'язково доведеться враховувати в ході роботи над твором, призначеним спеціально для дитячої аудиторії.

Одним з ключових таких чинників виступає вік цільової аудиторії. Традиційно виділяють кілька вікових груп: діти дошкільного віку, діти молодшого та середнього шкільного віку, діти старшого шкільного віку або юнацтво. Не викликає сумнівів те, що література, створювана для конкретної вікової групи, має свої ідейні, жанрові та стилістичні особливості, отже і при дослідженні перекладів творів, орієнтованих на різні вікові групи, будуть виникати різні результати. Зауважимо, що дана робота спирається на конкретні твори, які розраховані на аудиторію молодшого та середнього шкільного віку, отже наші висновки щодо перекладу стосуються, насамперед, літератури саме цих вікових меж. Безперечно, дослідження перекладів інших творів дитячої літератури, наприклад, для дошкільнят або для юнацтва, зможуть виявити інші особливості, і це можна вважати перспективою для подальших розвідок.

Інтерес до дитячої літератури передбачає також увагу дослідників до питань її перекладу. Переклади неодмінно мають суттєвий вплив на рецепцію дітьми художніх творів, а мова перекладених текстів може певним чином позначитись на розвитку мовлення дітей та на сприйнятті ідей оригіналу. Як зазначає Р. Зорівчак, «одним із чинників, що сприяє формуванню індивідуальності, є художнє слово, яке утверджує стрижневу сталість людського в людині – любов, чулість, гідність, здатність страждати

за себе і за іншого, жертвовність, самоототожнення. Для діток – поряд з оригінальною і перекладна література» [70, с. 3].

Проблеми перекладу дитячої літератури неодноразово, хоча і дещо безсистемно, розглядалися багатьма зарубіжними науковцями. Як зазначає Р. Табберт, центр уваги зараз зміщується саме в бік перекладу, і причиною цього є не лише той факт, що літературознавці та лінгвісти стали опікуватись задачами, які раніше були компетенцією лише освітян та знавців бібліотечної справи, але також і вплив нових напрямків у теорії перекладу [213, с. 304]. Більше того, деякі перекладознавці самі залучилися до дитячої літератури (К. Райс, Г. Турі, Т. Пууртінен та ін.). Основу для нових досліджень заклали К. Райс і Г. Фермеєр [208], які розробили теорію скопосу (тобто, пріоритет належить цілі перекладу), та Г. Турі з його дескриптивним перекладознавством, заснованим на історії та культурній семіотиці Г. Турі стверджує, що в другій половині 70-х років обидві школи незалежно одна від одної зробили внесок в зміну парадигми: від орієнтації на джерело до орієнтації на ціль. Першочергове значення у перекладі має не вихідний текст та вихідна культура, а цільовий текст і цільова культура [214, с. 25].

Існує чотири основних чинники, які стимулювали дослідницьку діяльність у сфері перекладу дитячої літератури: 1) визнання того, що перекладені книги для дітей наводять мости між різними культурами; 2) проблеми для перекладача, пов'язані із специфікою тексту; 3) теорія полісистем, яка класифікує дитячу літературу як підсистему нижчого статусу в межах загальної літератури; 4) вікові особливості цільової аудиторії [213, с. 303].

У зарубіжному перекладознавстві існує декілька підходів до перекладу дитячої літератури, на яких зупинимося детальніше. На основі проаналізованих нами джерел ми дійшли висновку, що основною метою дослідників було виявити ступінь допустимого втручання у текст, який перекладається для дітей. Для «дорослої» літератури давно і успішно функціонують принципи еквівалентності, враховуються вимоги відповідності «духу і букві» оригінального тексту, аксіомою вважається необхідність

передавати оригінальний текст у його цілісності, утримуватись від співавторства. Що стосується дитячої літератури, то тут ситуація зовсім інша.

Прикметним є висловлювання шведської дослідниці Л.-К. Персон про роботу перекладача дитячих книг. Вона вважає, що «книги повинні бути адаптовані до своєї нової країни» і додає, що завдання адаптації частково падає на перекладача, а частково – на редактора [203, с. 78]. Дослідники, які виступають за переклад, орієнтований на цільову мову та культуру, вбачають в цій тезі виправдання для підпорядкування перекладу широко розповсюдженому переконанню, запозиченому у Ж.-Ж. Руссо. Він вважав, що на дітей величезний вплив здійснює середовище, отже, їх необхідно захищати від будь-чого культурно незнайомого або морально невідповідного [150]. На нашу думку, такий підхід залишає дітям мало можливостей для опосередкованих контактів з чужоземним і, фактично, протирічить розумінню перекладу як не лише трансформації однієї мови в іншу, а й «обміну двома культурами та двома соціумами, що включає обмін емоціями, асоціаціями та ідеями» [123, с.11].

Г. Клінгберг, шведський педагог, підкреслює естетичну якість дитячої літератури: «я опікуюсь книгами з літературними перевагами, які в перекладі будуть означати цінне доповнення до літератури, доступної для дітей і молоді» [193, с. 7]. Він вважає, що у перекладі дитячої літератури цілісність оригінального тексту має залишатися за можливістю недоторканою. У своїх порадах перекладачам дитячої літератури дослідник розглядає типові, на його думку, відхилення від оригінального тексту. Найбільш детально він вивчає питання можливості адаптації посилань на вихідну культуру до цільової культури (його категорія «адаптації до локального контексту»). Хрестоматійним прикладом такої адаптації може слугувати переклад твору Л. Керрола у виконанні Б. Заходера. Вірші, які в оригіналі найчастіше були переробкою «Mother Goose Rhymes», в російському перекладі звучали знайомо для дітей. Слід зауважити, що така адаптація має істотну ваду: у

дітей нового покоління, які мають цілком інший «багаж» знань і досвіду, не виникне ніяких асоціацій, отже, можна говорити про схильність до швидкого застарівання тих перекладів, які виконувались із активним використанням адаптації до локального контексту. Г. Клінгберг натомість вимагає збереження оригінальних послань, якщо необхідно – із додатковими поясненнями, але він також допускає деякі винятки, наприклад, передачу власних назв у відповідному географічному контексті. Відхилення, які він однозначно відкидає, – це “модернізація”, тобто осучаснення сюжету, “пурифікація” (іншими словами, викреслення того, що дорослі в цільовій культурі розглядають як табу для дітей) і “скорочення” (які частіше, на думку Г. Клінгберга, спотворюють зміст тексту).

Відомий перекладознавець К. Райс поєднує категорії Г. Клінгберга зі своєю власною ранньою теорією перекладу, заснованою на типології текстів. Інформативні, експресивні та оперативні типи текстів можна знайти також і у сфері дитячої літератури, наприклад інформативний тип тексту зустрічається в науково-популярній літературі для дітей. Деякі дослідники сумніваються в практичному використанні типології текстів для перекладу дитячої літератури, оскільки більшість текстів є сумішшю різних типів. К. Райс визначає три чинники, які в перекладах дитячих книг часто призводять до відхилень від початкового тексту: 1) недостатня мовна компетенція дітей; 2) уникнення порушення табу, які з точки зору педагогів слід було б підтримувати; 3) обмежені знання та досвід юних читачів [207, с. 9].

До думок К. Райс наближаються також ідеї Ж. Мунена, який розробив новітню теорію перекладу. Він виділяє переклад дитячої літератури в окремий вид перекладу і доводить, що це має бути переклад, орієнтований виключно на реципієнта [цит. за 146, с. 206].

Е. О’Салліван, ірландська дослідниця, що спеціалізується на дитячій літературі німецькомовних та англомовних країн, пропонує перелік аспектів, які варто враховувати у перекладі дитячих книг. Ці аспекти беруть до уваги також і літературні категорії. Формуючи структурні риси тексту, ці категорії

наочно показують сильні та слабкі сторони перекладу. Дослідниця називає такі аспекти: 1) взаємодія малюнків і слів в ілюстрованих книгах; 2) культурні посилання; 3) мовна гра; 4) діалект, регістр, імена/назви; 5) можливість подвійної адресації (до дитини і дорослого) [202].

Як бачимо, проблема багатьох потенційних відхилень від оригіналу постає центральною в умовиводах більшості дослідників. Перекладач дитячої літератури дозволяє собі більшу свободу поводження із текстом внаслідок периферійної позиції, яку дитяча література займає в полісистемі (термін І. Евен-Зогара [62]). Йому дозволяється маніпулювати текстом різними шляхами, якщо він прагне дотриматися деяких принципів, на яких зазвичай ґрунтується переклад для дітей, а саме:

а. Пристосування тексту з метою зробити його відповідним і корисним для дитини, згідно з уявленнями суспільства про те, що «годиться для дитини».

б. Пристосування сюжету, характеристик і мови до рівня розуміння дитини і її читацьких здатностей.

Доки концепція дидактичної дитячої літератури була домінантною, панував перший принцип, який узгоджується з уявленням про дитячу літературу як про інструмент освіти. На сьогоднішній день ситуація тяжіє до змін. Попри те, що перший принцип все ще диктує до певної міри характер перекладів, домінувати став принцип пристосування перекладу до рівня розуміння дитини. Слід зазначити, що ці два принципи можуть або доповнювати один одного, або ж вступати у суперечність. Якщо вони суперечать один одному, то перекладений текст може містити суперечливі особливості. Проте ці принципи зазвичай мають вирішальне значення ще на етапі відбору текстів для перекладу.

Як зазначає ізраїльська дослідниця З. Шавіт [210, с 171], перекладач дитячої літератури як правило маніпулює текстом. Вона виділяє п'ять можливих шляхів маніпуляції у перекладі:

(1) уподібнення (в оригіналі – affiliation) до існуючих моделей в цільовій системі. Перекладачі дитячої літератури прагнуть припасувати текст до існуючих моделей у цільовій літературі. Це явище, яке досить звичне у перекладі художньої літератури, стає особливо помітним у перекладі дитячої літератури завдяки своїй простоті. Якщо моделі оригінального тексту не існує в цільовій системі, текст змінюється шляхом вилучення таких елементів для того, щоб пристосувати його до моделі, яка б могла абсорбувати його в цільовій літературі.

Як приклад дослідниця наводить переклади твору Дж. Свіфта «Gulliver's Travels» івритом. Оскільки ситуація із перекладом цієї книги як російською, так і українською мовою подібна до описаної дослідницею, то ми вважаємо за можливе також використати цей приклад. Варіант, який було видано для дітей, включає лише перші дві книги – подорожі до країни ліліпутів та до Бробдінгнегу. Власне, цей варіант навіть важко назвати перекладом – це переказ. З. Шавіт вважає, що причина може полягати у тому факті, що більшість елементів, які мають відношення до героїв і рівня схеми подій перших двох книг, могли легко бути перетворені в елементи фантастичного твору, тобто, моделі, яка вже існувала в цільовій системі. Народ Ліліпутії можна було трансформувати в карликів, тоді як народ Бробдінгнега – у велетнів (адже ці персонажі добре знайомі дітям). З іншого боку, перекладачі не могли використовувати більшість із сатиричних елементів, оскільки для дітей, особливо дошкільного та молодшого шкільного віку, не передбачається знайомство з тематикою та значенням сатири (можна згадати, що в Росії серед численних варіантів було видано переказ цієї книги обсягом близько 50 сторінок для дітей віком від 3 до 6, а в Україні – від 6 до 12). У перекладах для дітей сатиричні елементи майже зникли, а ті, що залишилися, втратили свою сатиричну функцію і залишилися без будь-якої функції взагалі, або ж набули іншої функції. Зазвичай їхня функція могла зазнати трансформації, коли вони могли вписатися в модель пригодницького роману або модель фантастичної повісті. Варто відзначити, що перекладачі зазвичай

вагаються між двома провідними моделями системи дитячої літератури: фантастика і пригодницький роман, тому що твір Свіфта можна потенційно пов'язати з обома. Навіть коли перекладач вирішує на користь однієї з моделей (зазвичай, відповідно до передбачуваного віку читачів – фантастика для дошкільного та молодшого шкільного віку, пригодницький роман для дітей старшого віку), інша модель все ж таки дається взнаки у перекладеному тексті.

Проте ці дві моделі (які іноді навіть суперечать одна одній, оскільки фантастика тяжіє до узагальнень, тоді як пригодницький роман – до конкретизації) диктують сам вибір тексту і його маніпулювання. Для того, щоб пристосувати текст до певної моделі, перекладач іноді навіть змушений додавати елементи, які не існують в оригінальному тексті, але які вважаються обов'язковими в цільовій моделі і тому потрібні для підсилення переконливості моделі.

(2) порушення цілісності тексту (скорочення тексту). Повнота відтвореного тексту є сьогодні нормою перекладу літератури для дорослих. Вилучення, якщо вони взагалі наявні, неістотні. Але в перекладах дитячої літератури явище скорочення – не рідкість. Особливо це справедливо для випадків, коли книги для дорослих трансформуються для дитячої системи і мають бути пристосованими до рівня розуміння дитини (який визначають дорослі) або до моральних норм, які допускаються в дитячій системі. Якщо текст не відповідає тому, що дозволене або заборонене дітям, або, як вважає перекладач, він недоступний для розуміння дитиною, то текст часто змінюється. Так, наприклад, існує табу на згадування сексуального життя або ж виділень людського організму. Яскравим прикладом може слугувати твір Ф. Рабле «Гаргантюа і Пантагрюель». Видавництво «Детская литература» у свій час випустило спеціальний варіант для дітей цієї цілком «дорослої» книги, який коротше оригінального тексту приблизно втричі – з п'яти книг залишили дві, і було повністю вилучено ті розділи, в яких розповідалось про подробиці народження, фізіології та життєдіяльності головних героїв. При

цьому у вихідних даних книги зазначено, що це не переклад, а просто *обробка з французької*.

(3) спрощення (наприклад, шляхом виключення іронії). Ця норма вкорінилася в іміджі дитячої літератури, вона визначає не лише тематику тексту, але також його характеристизацію та основні структури. Адаптуючи текст до спрощеної моделі, перекладачі зазвичай зменшують витонченість тексту шляхом зміни співвідношень між елементами та функціями, а також внаслідок меншого функціонального навантаження елементів. Подеколи перекладач залишає деякі елементи, які здаються йому значущими, однак насправді вони такими не є і тому не виконують ніяких функцій. З. Шавіт наводить приклад з книги М. Твена «Пригоди Тома Соєра», де вже на першій сторінці твору автор дає іронічну характеристику тітки Поллі, описуючи, для чого їй потрібні окуляри і як вона ними користується [цит. за 210, с. 176]. Перекладач івритом залишив згадку окулярів, ймовірно вважаючи, що вони мають значення для сюжету, але він не переклав іронічний коментар автора, тим самим залишаючи цей елемент характеристизації без функції. Слід зазначити, що у перекладах українською та російською мовами текст передано без втрат, отже функціональність була збережена, і ми вважаємо це цілком правомірним, оскільки «Пригоди Тома Соєра» призначені для дітей середнього та старшого віку, які безперечно можуть сприймати та розуміти іронію.

(4) ідеологічна або аксіологічна адаптація. Для того, щоб зробити літературний твір ідеологічним інструментом, перекладачі іноді вдаються до цілковитої зміни оригіналу. Наприклад, в історії дитячої літератури Німеччини був випадок, коли відомий письменник та педагог Іоахім Кампе виконав переклад твору Д. Дефо «Робінзон Крузо» німецькою мовою та адаптував його до педагогічної системи Ж.-Ж. Руссо, який основну ідею твору вбачав в непримиренній боротьбі людини з природою. І. Кампе довелося суттєво переробити оригінальний текст, щоб він відповідав ідеології Руссо, а не зображав характер типового представника буржуазії з

його поведінкою справжнього колоніста, як це було задумано автором [210, с. 177].

(5) адаптація до стилістичних норм. Мається на увазі, що іноді переклад може відрізнятись за стилем від оригіналу, оскільки цього вимагає дидактична концепція дитячої літератури. Наприклад, в перекладі може застосовуватися високий літературний стиль з метою збагачення словникового запасу юних читачів. Можемо припустити, що адаптація до стилістичних норм може бути продиктована віковою специфікою цільової аудиторії, але тоді відхилення від оригіналу будуть спостерігатися скоріш не убік ускладнення, а убік спрощення, причому не завжди доречного. Так, усі дослідники перекладів книг про Гаррі Поттера у виконанні М. Литвинової, зазначають її надмірну пестливість, тяжіння до зменшувальних суфіксів, до «сюсюкання» (детальніше про це: див. розділ 3).

Що стосується стратегій перекладу дитячої літератури, які були згадані вище, то, на наш погляд, всі вони зводяться до адаптації «дорослих» книг до потреб дитячої аудиторії, яка включає: 1) симпліфікацію; 2) пурифікацію; 3) скорочення; і ми би ще додали можливий вид адаптації – 4) деідеологізацію – вилучення з перекладу згадок про політичний устрій країни, партії, ідеологічних настанов. Що стосується перекладу власне дитячих книг, то в них також спостерігаються спроби маніпулювання текстом, покликані адаптувати текст до тих чи інших умов – віку (наприклад, для того, щоб книга залучала ширшу аудиторію, достатньо використати симпліфікацію, і її будуть читати діти молодшого віку, ніж це передбачено оригіналом), цільової культури (скажімо, реалії оригіналу випускаються без роз'яснення або замінюються подібними явищами цільової культури) тощо.

Проблеми перекладу дитячої літератури досі не привертають належної уваги вітчизняних дослідників, і можна припустити, що це певним чином пов'язано із занепадом видавництва літератури для дітей та юнацтва в Україні. Наведемо статистичні дані з видавництва літератури для дітей та юнацтва за декілька останніх років років:

	2005	2006	2007	2008	2009	2010
кількість видань	787	786	1261	1699	1695	1381
наклад, тис. прим.	4192,5	3525,7	5478,6	6435,4	5495,3	4770, 6

дані Книжкової палати України імені І. Федорова

Як бачимо, 2010 року видано навіть менше книг, ніж у двох попередніх роках, і наклад їх невеликий. Для порівняння наведемо статистичні дані Асоціації видавництв Великої Британії: у 2001 році було видано 10,784 дитячих книг, хоча частка перекладних видань незначна – близько 2 % (162 книги).

Однак наразі можна помітити певний підйом у вітчизняній науковій думці. Українські науковці починають досліджувати окремі аспекти перекладу дитячої літератури, а також проблеми художнього перекладу на матеріалі творів дитячої літератури, хоча слід відзначити, що специфіка цієї літератури та її цільової аудиторії як визначальні чинники перекладу не знаходять поки що всебічного відображення. Серед провідних досліджень роботи М. Бережної (вивчає проблеми передачі у перекладі ономастикону романів Дж. К. Ролінг); С. Вольштейн (розглядає зарубіжні підходи до перекладу дитячої літератури та пропонує розрізняти адаптацію та акомодацию як стратегії перекладу); А. Мануїлової (вивчає відтворення мовної гри на матеріалі перекладів творів Л. Керола; О. Ребрія (досліджує проблему множинності перекладів також на матеріалі перекладів творів Л. Керола).

1.3 Критерії оцінки якості перекладів дитячої літератури

Оцінювати якість перекладу неможливо без наявності певних критеріїв, і однією з ключових проблем теорії художнього перекладу досі залишаються

пошуки критеріїв для визначення того, чи вдалося досягти еквівалентності не на рівні окремих елементів, а на рівні цілого тексту/твору. Таким критерієм якості перекладу вважається його адекватність. Навколо адекватності точилося чимало дискусій, однак у даній роботі ми не будемо наводити зіставлення точок зору, а зупинимось лише на більш загальному її визначенні. У філософському розумінні адекватність – це відповідність характеристик змісту образу, знання характеристикам оригіналу [231]. Тобто, для перекладу це означатиме відповідність характеристик тексту перекладу характеристикам тексту оригіналу. Однак залишаються питання: які саме характеристики слід перевіряти на відповідність і яким чином цієї відповідності досягти. Як зазначає В. Нурієв, «проблема досягнення адекватності перекладу художнього тексту зумовлена складною природою даного феномену, який залежить від цілої низки чинників як інтралінгвістичного, так і екстралінгвістичного характеру ... » [128, с. 86]. Найбільш продуктивним ми вважаємо функціональний підхід до розв'язання проблеми досягнення адекватності, який полягає у визначенні функцій тих чи інших елементів оригіналу та передачі їх тими засобами цільової мови, які дозволять відтворити означені функції. І. Левий наводить цитату В. Матезіуса, який одним з перших сформулював функціональний підхід: «...По суті, поетичний переклад має справити на читача такий самий вплив, який справляє оригінал, нехай навіть за допомогою інших художніх засобів, ніж в оригіналі... » [цит за 103, с. 415]. Гадаємо, що це положення застосовано не лише до перекладу поезії, а й до перекладу художньої літератури в цілому. Наведену думку можна продовжити словами Р. Якобсона: «Ми художньо наблизимося до оригіналу тоді, коли ... буде обрана форма, яка ... не зовнішньо, а функціонально відповідає формі оригіналу» [цит. за 103, с. 416]. Відповідно до функціонального підходу можна зробити висновок, що форма лише підштовхує до розуміння функції того чи іншого елемента, а завданням перекладача є адекватне, тобто, відповідне відтворення цієї функції в тексті

перекладу тими засобами цільової мови, які він розцінює як максимально ефективні у даній ситуації.

Ще декілька критеріїв якості перекладів, але вже специфічних для перекладу дитячої літератури, описує Т. Пууртінен, оперуючи такими поняттями як *comprehensibility* та *acceptability* [204], які ми пропонуємо перекласти як «легкозрозумілість» та «прийнятність» відповідно. Як зазначалося у попередньому параграфі, дитяча література виступає не лише інструментом для розважання дитини та прищеплення їй навичок читання, а й слугує для передачі світогляду, знань, цінностей та усталених моделей поведінки. У дитячих книжках завжди присутній дидактизм або в експліцитній, або в імпліцитній формі. Принцип дидактизму, корисності для дитини, часто доповнюється або іноді вступає у суперечку з вимогами легкозрозумілості: як мова, так і зміст дитячих книжок адаптуються до здатності реципієнтів читати та розуміти прочитане.

У перекладі також необхідно зважати на зручність для читання, що є одним із аспектів легкозрозумілості. Зручність для читання передбачає, що текст легко придатний для читання вголос, оскільки дитячі книжки часто зачитують вголос не лише дорослі, а й діти. Отже, завданням перекладача ще на рівні відтворення структури тексту є уникнення надто довгих та складних для сприйняття синтаксичних конструкцій. При передачі окремих рис авторського стилю перекладач може стикнутися з проблемою невідповідності цільового тексту нормам дитячої літератури, прийнятим у даному лінгвокультурному середовищі, а також, власне, очікуванням читачів. Прийнятність такого тексту може стати значно нижчою, і це спричинить негативні наслідки для дитячої аудиторії: якщо цікаві та нескладні для читання книжки заохочують дітей читати більше та розвивають зацікавленість у літературі, то складні, незрозумілі книжки часто відштовхують від читання і можуть навіть уповільнити розвиток навичок читання. Ідеологічний зміст оповіді іноді виражений експліцитно за допомогою чіткого ствердження морально-етичних принципів, однак

найчастіше він залишається імпліцитним, і тому, ймовірно, більш ефективним.

Для того, щоб продовжити роботу над вивченням проблем перекладу дитячої літератури, спробуємо укласти усі вищезгадані принципи, критерії та підходи в єдину систему. Перш за все, ми приймаємо за данність те, що переклад дитячої літератури – це переклад, орієнтований на реципієнта, тобто, читача. Безумовно, не можна недооцінювати вихідне джерело (текст оригіналу) та вихідну культуру, оскільки такі дії призводять не до перекладу, а до співавторства – переказу, обробки тощо. Переклад дитячої книги повинен доносити до свого читача відчуття чужоземної культури, виконувати не лише розважальні, а й дидактичні функції. Дитяча книга у перекладі має бути «іноземцем», але таким, який вільно говорить мовою цільової аудиторії. Така книга буде доступна для розуміння за умови врахування специфіки цільової аудиторії. Таких специфічних рис ми виділяємо чотири:

1) Вік.

а) дошкільний/молодший шкільний вік

б) середній шкільний вік

в) старший шкільний вік.

2) Несформованість мовної особистості. Тобто, дитина ще не має того набору здатностей та навичок, який би забезпечував повноцінне та адекватне сприйняття будь-якого тексту.

3) Мовна компетенція. Читачі дошкільного та молодшого шкільного віку найчастіше стикаються з труднощами, пов'язаними із мовною складністю запропонованого їм перекладеного тексту. Ці труднощі можуть бути викликані як надто складним синтаксисом, так і вживанням великої кількості потенційно незнайомих лексичних одиниць. Крім того, діти молодшого і, можливо, середнього шкільного віку не завжди розрізняють стильові особливості, не сприймають підтексту.

4) Обсяг знань про навколишній світ. Зокрема, це більшою мірою стосується перших двох вікових категорій. Недостатність знань про

співвідношення між речами, про оцінки, принципи, ставлення, традиції тощо, а також недостатність енциклопедичних знань призводить до обмеження рівня розуміння.

Для кожної вікової категорії ми пропонуємо критерії якісного перекладу дитячих книг. Для всіх категорій виділяємо два основних критерії: перший – це загальна прийнятність, другий – динамічна еквівалентність (власне, ці критерії підходять також і для перекладу «дорослої» художньої літератури). Про прийнятність ми вже згадували вище, про динамічну еквівалентність (за визначенням Ю. Найди) слід сказати лише те, що переклад будь-якої дитячої книги має викликати у цільовій аудиторії ту саму реакцію, що й оригінал у своїх реципієнтів – сміх, острах, здивування тощо.

Розглянемо детальніше критерії для кожної вікової категорії. Загальна прийнятність для першої групи включає такі аспекти:

- 1) Структурна простота (зручність для читання).
- 2) Легкозрозумілість.
- 3) Гармонія між малюнками і текстом.
- 4) Збереження форми (римовані твори повинні залишатися римованими, звуконаслідування має передаватися звуконаслідуванням, розповсюджені в дитячій літературі прийоми – асонанси та алітерації – повинні бути присутніми і в тексті перекладу).

Критерії для другої групи:

1) Легкозрозумілість. Якщо в тексті оригіналу зустрічаються елементи, які можуть бути незрозумілими читачу (назви, історичні події, міфологічні істоти тощо), то ми вважаємо, що перекладач не перевищить своїх повноважень, якщо дасть у примітках роз'яснення або стислий коментар.

2) Текстуальна цілісність. Ми погоджуємось з Г. Клінгбергом, що текст оригіналу має передаватися максимально повно. Тут не йдеться про припасування дорослих книг (таких як «Дон Кіхот», «Гаргантюа та Пантагрюель») до потреб дитячої літератури, отже потреби у скороченнях не

виникає. Якщо книга написана спеціально для дітей, то автор не допускає того, що розцінюється як табу для дітей.

3) Функціональна відповідність. Переклад має включати в себе не лише передачу змістового навантаження усіх елементів тексту, але і повне й точне відтворення їхніх функцій.

4) Дотримання педагогічних цілей. Якщо оригінальний текст несе в собі повчання (а дитячі книги як правило неможливі без дидактики), якщо протягом всієї книги реалізується певна настанова, глобальна ідея, то завдання перекладача – не спотворити цю ідею.

Критерії для третьої групи:

1) Дотримання принципу «невтручання» – текст оригіналу повинен бути переданий у повному обсязі і без купюр.

2) Сильова відповідність. Неприпустимо в ході перекладу змінювати стилістичне забарвлення тих чи інших елементів. Також трапляються випадки, що в тексті оригіналу певні поняття постійно виражаються за допомогою одних і тих самих лексичних одиниць, причому контекстуально можна зрозуміти їхнє різне емоційне навантаження. У такій ситуації вважаємо за доцільне використовувати якомога більше синонімів з відповідним ступенем експресивності. Це сприятиме збагаченню словникового запасу та розвитку образного мислення.

3) Естетичність. Естетичні функції оригінального твору повинні бути відтворені у повному обсязі. Сюди ми включаємо також адекватну передачу стилістичних засобів.

1.4 Роль прагматичної адаптації у перекладі дитячої літератури

Ураховуючи вищезазначені специфічні риси дитячої літератури та необхідність функціонального підходу до її перекладу, вважаємо за потрібне також розглянути питання прагматики перекладу та прагматичної адаптації. Виокремлення нами прагматичної адаптації серед

інших перекладацьких проблем пояснюється тим, що перекладачі не завжди усвідомлюють можливість чи навіть необхідність адаптації в тому чи іншому випадку, або ж, навпаки, цілком необґрунтовано вдаються до прагматичної адаптації без врахування вимог до перекладу призначених для дітей творів. Таким чином, вважаємо за необхідне встановити сутність прагматичної адаптації, її співвіднесення з перекладом, а також її мотивацію та допустимість вживання.

Різні підходи до трактування прагматичної адаптації зумовлюють відмінності у використанні перекладачами її прийомів, тому у перекладі саме творів для дітей часто стає помітним, що ступінь та межі прагматичної адаптації досі чітко не визначені.

На нашу думку, для повнішого розкриття теми необхідно конкретизувати аспекти прагматичної адаптації, оскільки вибір того чи іншого варіанту перекладу не повинен ґрунтуватися виключно на інтуїції. Перекладач художньої, зокрема дитячої, літератури має керуватися чіткими критеріями та здійснювати переклад в рамках своєї базової настанови, яка б не допускала кардинальних змін впродовж всього перекладу.

При висвітленні питань, пов'язаних з прагматичною адаптацією, ми спираємось на теоретичні праці Л. Бархударова, В. Комісарова, А. Нойберта, О. Швейцера, а також на статті О. Чередниченка, О. Кумукової, О. Кальниченко та В. Подміногіна, В. Демецької, О. Якименка та інших.

Прагматична адаптація у перекладі виступає в лінгвістичній літературі однією з проблем прагматики перекладу, яка включає в себе питання про передачу прагматичних значень тексту оригіналу і трактування прагматичного аспекту перекладу як завдання конкретного перекладацького акту. Будь-яке висловлювання, що породжується в процесі комунікації, володіє «здатністю чинити на читача або слухача певну прагматичну дію (інакше: комунікативний ефект)», характер якого визначається такими чинниками: 1) зміст висловлювання; 2) його мовна форма; 3) реципієнт з

його уявленнями і ставленням до зовнішнього світу [84, с. 153]. Отже, комунікативний ефект висловлювання – це прагматична дія, «що визначається змістом і формою висловлювання», – яка «може реалізуватися не повністю або взагалі не реалізуватися по відношенню до якогось типу реципієнта. Таким чином, можна говорити, що висловлювання володіє прагматичним потенціалом, який по-різному реалізується в конкретних актах комунікації» [84, с. 135].

Еволюція визначення поняття «переклад» відображає як різні тенденції в розвитку перекладознавства, так і важливість лінгвопрагматичного підходу у формуванні основ теорії перекладу. Так, запропонована Л. Бархударовим суто лінгвістична дефініція перекладу як заміни плану вираження при збереженні плану змісту [16, с. 173] є радше оцінним описом хорошого перекладу, ніж визначенням поняття «переклад». Хоча такий лінгвістичний підхід до перекладу підкреслює важливу роль мовних чинників, він не може бути всеосяжним, оскільки робить центральним об'єктом своєї уваги тільки тексти оригіналу і перекладу, залишаючи поза рамками дослідження такі важливі чинники, як комунікативна інтенція автора (і перекладача), її реалізація в мові, широкий прагматичний контекст ситуації спілкування і таке інше. Таким чином, вузьколінгвістична дефініція перекладу не може відображати всі сторони цього явища, оскільки сутність перекладу як акту міжмовної і міжкультурної комунікації завжди включає прагматичний аспект. З іншого боку, виник і суто прагматичний опис перекладу як такого, що розширює прагматику оригіналу. Згідно з А. Нойбертом: «З прагматичної точки зору процес перекладу означає розширення аудиторії або, ще точніше, встановлення потенційних відносин між тими, хто говорять вихідною мовою і мовою перекладу, а не між вихідною мовою (або текстом) і мовою (або текстом) перекладу» [126, с. 192]. Безумовна значущість подібного визначення полягає у виділенні прагматики вихідного й цільового текстів і розгляді перекладу крізь призму такого прагматичного чинника, як аудиторії вихідної мови та мови перекладу.

Традиційно міжмовна комунікація у вигляді власне перекладу включає два мовні акти, де другий виступає немовби проекцією першого в культурі іншої мови. При цьому переклад як вторинний мовний акт є залежним від прагматичного потенціалу первинного мовного акту. «Той факт, що текст цільовою мовою не можна визначити як переклад, тобто не можна судити про його походження, лише приховує найважливіше в даному зв'язку: переклад володіє нібито автономною граматикою і семантикою, але свою прагматику він запозичував з прагматики тексту вихідною мовою» [там само].

Прагматика перекладу тісно пов'язана з питаннями типізації текстів, оскільки від цільової настанови кожного конкретного типу тексту залежить вибір перекладача в ході передачі прагматичних відносин. Виділення типів засноване на ступені зацікавленості в сприйнятті тексту у реципієнтів з різних культур. А. Нойберт виділяє 4 типи текстів, які, маючи, на його думку, різні ступені перекладності, відповідають 4-м типам перекладу [199, с. 30-31]:

перший тип – тексти, які апелюють до одних і тих самих потреб та інтересів реципієнтів вихідної та цільової мови (рекламні оголошення, науково-технічна література і т. д.);

другий тип – тексти, що відображають інтереси тільки реципієнтів вихідної мови, і, отже, враховують позамовні знання носіїв вихідної мови (місцева преса, закони, суспільно-політична, економічна література і т. д.);

третій тип – художня література, яка, з одного боку, відображає національну специфіку, але, з іншого боку, спирається на загальнолюдські інтереси і цінності;

четвертий тип – тексти, спеціально створені для перекладу з урахуванням реципієнтів цільової мови (література для зарубіжних країн).

Необхідність такого прагматичного чинника, як врахування позамовних знань реципієнтів, буде присутня в комунікації як вихідною, так і цільовою мовою. Стосовно класифікації А. Нойберта це означає, що виділені ним типи

текстів розрізнятимуться не за ступенем перекладності, а за характером прагматичної адаптації до культури цільової мови. Отже, під кутом зору прагматики будь-який текст є перекладним, хоча в кожному перекладі неминучі зміни, викликані його прагматичною адаптацією.

Детально аналізуючи прагматику перекладу, О. Швейцер зазначає, що прагматичні відносини, які виникають у комунікативній ситуації вихідної мови, відтворюються в мовному акті цільовою мовою, але вже в модифікованому вигляді, оскільки не буває двох ідентичних актів комунікації [182, с. 146-147]. Подібні модифікації прагматичних відносин впливають не лише з відмінності культур вихідної та цільової мови, але і з відмінностей у сприйнятті тексту оригіналу реципієнтом вихідної мови і перекладачем-реципієнтом, який одразу оцінює його з огляду на культуру цільової мови, прагне виявити комунікативну інтенцію автора на основі функціональних домінант тексту для подальшої прагматичної адаптації його у процесі перекладу. Таким чином, «процес перекладу виявляє подвійну прагматичну орієнтованість. З одного боку, він здійснюється в рамках міжмовної комунікації і тому орієнтований на оригінал. У цьому плані його прагматичне завдання полягає в тому, щоб забезпечити максимальну близькість між оригіналом і перекладом. З іншого боку, він є конкретним мовним актом мовою перекладу, який прагматично орієнтований на конкретного реципієнта і певні умови та обставини» [82, с. 107].

Прагматичний потенціал тексту вимагає від перекладача особливого підходу до його відтворення у перекладі. Усі дослідники визнають, що для передачі прагматичного потенціалу тексту у перекладі необхідно застосовувати адаптивні стратегії. З'ясуємо, що ж розуміється під адаптацією. О. Чередниченко у своїй статті «Перекладацький доробок Григорія Кочура» наводить три дефініції поняття адаптації за словником Л. Нелюбіна: 1. Прийом для створення відповідників шляхом зміни описаної ситуації з метою досягнення однакового впливу на рецептора. 2. Різноманітна обробка тексту: спрощення його змісту та форми, а також

скорочення тексту з метою його пристосування для сприйняття читачами, котрі не підготовані для знайомства з ним у його автентичному вигляді. 3. Пристосування тексту для недостатньо підготовлених читачів. Наприклад, “облегшення” тексту літературно-художнього твору для початківців у вивченні іноземних мов [цит. за 177, с. 187]. Дослідник вважає, що друге та третє тлумачення терміну перетинаються та їх можна поєднати [177, с. 187].

З огляду на ці тлумачення виникає також питання, чи можна певним чином адаптований текст взагалі вважати текстом перекладу, або ж це буде продукт принципово іншої діяльності. Згідно з О. Чередниченком, перше і друге значення поняття «адаптація» протиставляються. «Якщо друге пов’язане з типом інтерпретації, який історично виник у перекладацькому процесі, то перше є більш модерним і асоціюється з сукупністю дій, спрямованих на пристосування перекладеного тексту до особливостей цільової мови і культури» [там само]. Таке пристосування називається прагматичною адаптацією перекладу, і саме цим терміном ми будемо користуватися надалі у нашій роботі. За словами О. Чередниченка, прагматична адаптація є невід’ємним елементом перекладу та супроводжує будь-яке відтворення будь-якого тексту.

Проте деякі дослідники вважають, що адаптація виходить за рамки процесу перекладу як відтворення тексту, комунікативно рівноцінного оригіналу. В окремих випадках перед перекладачем постає завдання не лише перекласти, а й опрацювати текст. У сучасних дослідженнях дедалі частіше простежуються судження про те, що тексти, які потребують супровідного опрацювання, слід вважати фактами не так перекладу, як мовного посередництва, до якого належить і адаптація [3, с. 3].

В. Крупнов зазначає, що без чіткого розуміння своїх завдань перекладач, навіть діючи абсолютно щиросердо, «може фактично підмінити істинний переклад адаптацією або парафразою, ... або певним поєднанням цих елементів», які, на думку дослідника, не мають нічого спільного з власне перекладом [91]. Далі дослідник цілком відмежовує переклад від адаптації:

«коли йдеться про підміну істинного перекладу адаптацією, мається на увазі наведення більш вільної версії, тобто це такий переклад, коли перекладач відступає від тексту далі припустимих меж» [там само].

Натомість, В. Демецька вважає, що «перекладацька адаптація як проміжна зона має свою принадливу силу, яка полягає в тому, що адаптивні моделі прагматичних типів текстів пояснюють необхідність застосування трансформацій і таким чином, змикають теорію комунікації, прагмалінгвістику й теорію перекладу. Адаптивні перекладацькі моделі ... пояснюють трансформаційні зміни під час перекладу з мови в мову, з культури в культуру» [58, с. 96].

Подібні дискусії точаться здебільшого навколо проблем, пов'язаних з усвідомленням перекладачем своєї відповідальності не лише перед оригіналом і його автором, а й перед читачами перекладу.

Якщо узагальнити думку вищезгаданих авторів, то адаптація й переклад репрезентують принципово різні види практичної діяльності, причому на відміну від перекладу адаптація рівносильна руйнації та перекрученню оригінального тексту. Тому деякі вчені вважають, що адаптація як один із різновидів мовного посередництва перш за все «полягає у спрощенні тексту, як формальному, так і змістовому» [3, с. 5]. «Пристосування» перекладного тексту для «полегшення» розуміння смислів оригінального тексту «збіднює міжкультурну комунікацію, нівелює міжкультурні розбіжності, створює хибне уявлення про те, що «всюди все так само» [50, с. 404] і тому вимагає «неабиякої обережності» під час застосування [там само]. Щоправда, тепер уже йдеться не про міжмовні відмінності, що принципово вирішуються засобами власне перекладу, а про міжкультурну асиметрію, однак і тут учені застерігають нас від застосування адаптації, оскільки вона значною мірою деформує уявлення про іншу культуру й тому вважається «найбільш кардинальним перекладацьким перетворенням» [3, с. 9].

Інша крайність у розумінні явища адаптації виявляється іноді в тому, що адаптацію ототожнюють з коментуванням. Так, наприклад, О. Якименко

зауважує, що «на даному етапі ... універсальна стратегія коментування/адаптації перекладного тексту знаходиться у стадії розробки» [186, с. 511]. Важко погодитися з О. Якименком щодо його ототожнення коментування та адаптації. Адаптація є більш широким за значенням явищем, і коментування може бути лише одним з її прийомів, який сприяє повнішому сприйняттю реципієнтами тексту перекладу за рахунок роз'яснення потенційно незнайомих фактів іншого мовно-культурного середовища. Так, наприклад, Л. Бархударов згадує переклад твору Ф. Достоєвського, де часто фігурують назви дворянських титулів, зокрема «князь». Англійською мовою цей титул було передано як «prince», однак перекладач пояснив у коментарі, що в царській Росії титул «prince» не означав приналежності до монаршої родини. І такий коментар дослідник вважає доцільним, оскільки він не спотворює першоджерельний текст, хоча і є частиною загальнотекстової адаптації тексту перекладу до цільового читача.

Ми не розділяємо жодної з наведених думок щодо неможливості вважати адаптацію власне перекладом. На нашу думку, в *процесі* перекладу адаптація виступає *інструментом* адекватної передачі прагматичного потенціалу тексту оригіналу, а якщо йдеться про переклад як *продукт перекладацької діяльності*, то адаптацією ми назвемо сукупність тих модифікацій тексту оригіналу, які були продиктовані необхідністю усунути міжкультурну асиметрію. Зосереджуючись на третьому типі текстів (за А. Нойбертом), зокрема на призначених для дітей творах художньої літератури, ми можемо зауважити, що прагматичну адаптацію ні в якому разі не можна вважати негативним явищем, оскільки специфіка цільової аудиторії робить адаптацію не лише можливим, але й необхідним засобом повноцінного донесення інтенції автора до реципієнтів тексту перекладу. Звичайно, тут необхідно зробити певні застереження: постійне нівелювання міжкультурних розбіжностей неодмінно призведе до порушення принципів естетизму та дидактизму. Оскільки твори для дітей мають на меті не лише розважати

дитину, а й виховувати її, то збереження в тексті перекладу елементів чужомовної культури слугуватиме збагаченню запасу знань читача-дитини. Також повсюдна експлікація та симпліфікація в тексті перекладу веде до зменшення художньої цінності оригінального тексту і переобтяження тексту перекладу власними додаваннями перекладача. Тому перекладач дитячої літератури має вдаватися до адаптації вельми виважено.

Хибним буде також і нехтування прагматичною адаптацією, яка виникає внаслідок того, що перекладач неправильно оцінює мовну компетенцію цільової аудиторії (дітей) та ставить її на один рівень з мовною компетенцією дорослої аудиторії. Ця проблема виникає також у разі подвійної орієнтованості оригінального твору – водночас на дитячу та дорослу аудиторію. У такому випадку першочерговим завданням перекладача є встановлення первинної цільової аудиторії, для якої від початку створювався текст. Якщо первинна цільова аудиторія – діти, то прагматичної адаптації у перекладі не уникнути. Використання елементів адаптивної обробки є необхідним елементом перекладацького процесу. Дійсно, часто стверджується, що вдалий переклад – це такий переклад, який має вигляд або звучить немов оригінал, але з одним уточненням – текст перекладу повинен бути комунікативно рівнозначним оригіналу, причому його комунікативна рівність проявляється в ототожненні реципієнтом перекладу з оригіналом у функціональному, змістовому та структурному відношенні. Ця тотожність значною мірою залежить від «корекції на інший культурний універсум», корекції як відповіді на виклик міжкультурної асиметрії [45]. А це, здавалося б, передбачає, що від перекладача очікують активного втручання для досягнення цієї мети – тобто, адаптації.

Іноді для досягнення реакції реципієнтів перекладу, подібної до реакції реципієнтів вихідного тексту, необхідно застосувати до тексту трансформації різного роду, навіть радикальні. А іноді, зберігаючи інваріант змісту, навіть неможливо відтворити реакцію хоча б наближену до реакції носія вихідної мови. У різних випадках залежно від мети перекладу певні способи можуть

домінувати або відступати на другий план. Як зазначає В. Демецька, застосування прагматичної адаптації продиктоване зазвичай вимогами адекватності: «проблема еквівалентності – це відтворення тексту оригіналу, його змістовної, смислової, семантичної, стилістичної та функціонально-комунікативної інформації. Проблема адекватності – це відтворення реакції» [58, с. 101].

Нівелювання в перекладі «змін у мисленні, в культурному й лінгвістичному планах», може призвести до породження немодульованих і неадаптованих перекладів «важливих документів, шкільних підручників, журнальних статей, сценаріїв до фільмів тощо», які виникають через необізнаність або через прагнення до «хибно усвідомленої точності» перекладачами, які «не можуть або не ризикують здійснити опосередковані (непрямі) переклади» [33, с. 166]. Відмінність перекладу-адаптації від перекладу-репродукції та інших різновидів інтертекстів або видів (між)мовного посередництва полягає в тому, що перекладацька адаптація свідомо зорієнтована на зіставлення й перевірку текстом оригіналу. Перекладацька адаптація не суперечить перекладу-репродукції, а є комплементарним типом перекладу.

Приналежність реципієнта перекладу до іншого мовно-культурного середовища часто призводить до того, що еквівалентний переклад виявляється прагматично неадекватним. У цьому випадку перекладач змушений вдаватися до прагматичної адаптації перекладу та вносити в текст перекладу необхідні зміни. В перекладацькій практиці найчастіше використовуються чотири види такої адаптації, які виділяє та детально описує В. Комісаров у своїй роботі «Сучасне перекладознавство» [84].

Перший вид має за мету забезпечити адекватне розуміння повідомлення реципієнтами перекладу. Орієнтуючись на середнього реципієнта, перекладач враховує, що повідомлення, цілком зрозуміле читачам оригіналу, може бути незрозумілим читачам перекладу внаслідок відсутності в них необхідних фонових знань. У таких випадках перекладач вводить у текст

додаткову інформацію, щоб поповнити відсутні знання. Іноді це не вимагає істотного розширення тексту. Наприклад, у перекладі топонімів перекладачу доводиться зазначати, що саме носить ту чи іншу назву – місто, гора, ріка, штат тощо. Додавання пояснень може бути необхідним і при передачі назв установ, компаній, органів преси і т. п. Так само адаптацію можна застосовувати і при передачі реалій, що пов'язані з особливостями життя та побуту представників іншої культури. У деяких випадках адекватне розуміння повідомлення реципієнтом перекладу може бути досягнуте за рахунок вилучення деяких невідомих йому деталей. Наприклад, візьмемо фразу з роману Дж. К. Ролінг «Гаррі Поттер і філософський камінь»: *«Perhaps people have been celebrating Bonfire Night early – it's not until next week, folks»!*. Переклад російською мовою не передає назву свята, вона просто опускається: *«Возможно, кто-то устраивал феерверки по случаю приближающегося праздника. Хотя до праздника еще целая неделя»*. Така адаптація веде до певних втрат інформації, і перекладач повинен у кожному конкретному випадку вирішувати, яка інформація виявляється неістотною для адекватного сприйняття тексту так, щоб нею можна було знехтувати. Як показано на прикладі, слова, що випускаються в перекладі, можуть замінюватися більш загальними (генералізація), але водночас більш зрозумілими для реципієнта словами. Однак адаптація – це інструмент, з яким слід поводитись дуже обережно, оскільки адаптація з метою зробити текст максимально зрозумілим не повинна призводити до «надперекладу», коли майже весь текст замінюється роз'ясненнями.

Якщо перший тип адаптації спрямований на забезпечення адекватного розуміння повідомлення, то другий має за мету добитися правильного сприйняття змісту оригіналу, донести до реципієнта перекладу емоційний вплив вихідного тексту. Необхідність такої адаптації виникає тому, що в кожній мові існують назви певних об'єктів або ситуацій, які мають для носіїв вихідної мови «асоціативний шлейф», тобто, сукупність соціокультурних та історичних асоціацій, які поєднуються з певним концептом у реципієнтів

певної етнокультури на конкретному історичному етапі (термін запроваджено Т. Є. Некряч [175]). Якщо подібні асоціації не передаються або спотворюються у перекладі, то прагматичні потенціали текстів перекладу та оригіналу не збігаються. Прагнення добитися бажаного прагматичного ставлення до тексту перекладу зумовлює необхідність відповідної адаптації, яку можна назвати використанням концептуального відповідника. Наприклад: «*It's been **bedlam!***» / «*Це якийсь **дурдом!***»

Третій тип прагматичної адаптації відрізняється від двох попередніх тим, що перекладач орієнтується не на середнього, а на конкретного реципієнта та конкретну ситуацію. Тому така адаптація зазвичай пов'язана з істотними відхиленнями від вихідного повідомлення. Тут можна виділити кілька типових обставин. 1. В конкретній ситуації перекладач вважає за доцільне передати не те, що висловлено, а те, що мається на увазі (експлікація). Наприклад, речення з другої книги циклу про Гаррі Поттера: «*Ginny covered her face with her hands and ran into class*». Переклад: «*Джинни, заплакав, вбежала в клас*». Перекладач вирішив, що для більш повного й однозначного розуміння дітьми тексту доцільніше передати не опис зовнішніх проявів стану героїні, а власне дати вказівку на її стан. Така адаптація пов'язана з певним ризиком – адже перекладач не може бути впевненим у тому, що правильно інтерпретував задум автора. Крім того, він не завжди вправі перетворювати імпліцитну інформацію на експліцитну, оскільки у такий спосіб може не повніше розкрити задум автора, а спотворити його. 2. Перекладач обирає для досягнення бажаного ефекту на даного реципієнта інші засоби, ніж ті, що використані в оригіналі. Наприклад: «*The effect of this simple sentence on the rest of the family was incredible*». Переклад: «*Эта простая фраза подействовала на семейство как красная тряпка на быка*». Перекладач передав слово з емоційним навантаженням за допомогою фразеологізму.

Четвертий тип прагматичної адаптації В. Комісаров характеризує як розв'язання «екстраперекладацького надзавдання». Переклад – це текст, який

створююється заради певної мети, і часто ця мета полягає в забезпеченні адекватного сприйняття повідомлення. Однак іноді перекладач може використовувати переклад для досягнення якоїсь іншої мети, виконати своє завдання, безпосередньо не пов'язане з точним відтворенням оригіналу. І для цього він може змінювати, навіть викривляти оригінал. Згадаємо приклад, який ми наводили у попередньому параграфі: І. Кампе виконав переклад твору Д. Дефо «Робінзон Крузо» німецькою мовою та адаптував його до педагогічної системи Ж.-Ж. Руссо, для чого йому довелося суттєво змінити оригінал. Однак така практика має виключний характер і дії перекладача не можна розглядати як переклад у традиційному розумінні. Найбільш часто, за В. Комісаровим, зустрічаються чотири різновиди прагматичної адаптації цього типу. По-перше, існує так званий філологічний переклад, коли перекладач прагне відтворити в перекладі формальні особливості мови оригіналу, навіть якщо тим самим він порушує норму чи узус мови перекладу. Такий переклад застосовується, наприклад, при створенні підрядників для перекладачів художньої літератури, які не володіють мовою оригіналу. Другий різновид – це спрощений, або приблизний переклад, коли перед перекладачем конкретний реципієнт ставить завдання передати вибірково чи узагальнено ті елементи змісту оригіналу, які становлять для нього інтерес. Фактично, такий вид діяльності ближче до реферування, ніж до власне перекладу. Значні відхилення від тексту оригіналу мають переклади, адаптовані шляхом модернізації. Фактично перекладач продукує новий твір «за мотивами» першоджерела. Така модернізація може носити різний характер. З одного боку, вона може виражатися в перенесенні дії в більш пізню епоху чи в іншу країну, в зміні імен діючих осіб і т. ін. З іншого боку, модернізація досягається за рахунок вживання слів та виразів, характерних для більш пізнього чи сучасного періоду. Таким чином, створюючи текст перекладу, перекладач або намагається зберегти прагматичний потенціал оригіналу, або ж прагне досягти того, щоб текст перекладу мав інший прагматичний потенціал, більш

чи менш незалежний від прагматики вихідного тексту. У зв'язку з цим перекладач по-різному бачить свою роль у міжмовній комунікації: в одному випадку він виконує функції посередника, а в іншому випадку він активно втручається в комунікативний процес. У конкретній ситуації перекладач обирає той чи інший прагматичний підхід до своєї діяльності.

Якщо розглядати процес перекладу з огляду на прагматику, то його можна умовно поділити на два великомасштабних етапи. Перекладач, виступаючи на першому етапі перекладацького процесу в ролі реципієнта оригіналу, намагається якомога повніше витягнути інформацію, що міститься в ньому, для чого він повинен володіти тими ж фоновими знаннями, що і носії вихідної мови, а також у повному обсязі розуміти «вертикальний контекст» [10, с. 47]. Тому успішне виконання функцій перекладача передбачає всебічне знайомство з історією, культурою, літературою, звичаями, сучасним життям та іншими реаліями народу, що говорить вихідною мовою. У випадку ж перекладу дитячої літератури перекладач, крім цього, повинен враховувати згадані у попередніх параграфах вікові особливості аудиторії, на яку спрямований переклад.

На другому етапі процесу перекладу перекладач прагне забезпечити розуміння вихідного повідомлення реципієнтом перекладу. Орієнтуючись на певну цільову аудиторію, він має враховувати, що реципієнт перекладу належить до іншого мовного колективу, володіє іншими знаннями і життєвим досвідом, має іншу історію і культуру. У тих випадках, коли подібні розбіжності можуть перешкодити повноцінному розумінню початкового повідомлення, перекладач усуває ці перешкоди шляхом внесення до тексту перекладу необхідних змін.

Прагматичні проблеми, які виникають у перекладі, не обмежуються створенням прагматичного потенціалу тексту перекладу. Кожен переклад відображає «свій» оригінал, який може суперечити наміру автора, загальноприйнятій концепції твору тощо, але завжди впливає з наміру тексту, який аж ніяк не вичерпується одним тлумаченням. Власне,

перекладач як учасник міжмовної комунікації обов'язково інтерпретує вихідний текст, і його інтерпретація позначається на всьому тексті перекладу. Теоретичні й практичні дослідження інтерпретації як виду мовного посередництва використовують різні підходи. Протиставлення перекладу й інтерпретації спростовується, якщо виходити з того, що інтерпретація – це «окремий вид перекладу, що ґрунтується на врахуванні позамовної дійсності» [91]. Перекладач здійснює перекладацьку діяльність на рівні тексту, а не окремих мовних одиниць, що спричиняє певні ускладнення у виборі варіанта перекладу, тому одним з вагомих питань теорії перекладу є дослідження характеру перекладацької творчості як процесу прийняття перекладачем інтуїтивних рішень. Явище інтерпретації досліджується в основному на матеріалі художньої літератури. В. Коптілов зазначає, що в процесі художнього перекладу відбувається творча взаємодія індивідуальностей автора оригіналу і перекладача, при цьому «талановитий перекладач, який має власну індивідуальність, скеровує її на те, щоб якнайглибше зрозуміти і якнайповніше втілити засобами рідної мови оригінал» [88, с. 11]. Ідеться тут про вміння побачити світ крізь призму змальованих в оригіналі образів і донести це бачення до своєї аудиторії. Проте «інтерпретація – ознака не лише літературного перекладу. Та саме в ньому вона найбільш очевидна й найбільш значуща» [125, с. 70]. Домінантним критерієм інтерпретації М. Новікова вважає творчу присутність перекладача, ступінь його настанов і стилю [там само]. Як і будь-який реципієнт, перекладач вступає в певні прагматичні зв'язки з текстом оригіналу і текстом перекладу: вони можуть викликати у нього різні почуття, подобатись чи не подобатись, він може погоджуватись чи не погоджуватись зі змістом і т. д. Особисте ставлення перекладача не може не позначатися на його рішеннях та діях, хоча зазвичай він прагне звести цей вплив до мінімуму та якомога об'єктивніше підходити до оцінки прагматичного потенціалу обох текстів. Сучасна норма перекладу досить суворо ставиться до вирішення питання про вияв творчої свободи перекладача. Вона

передбачає мінімум утручання перекладача у вихідний текст, максимальне «знеособлення» перекладу. Остаточна «прагматична» нейтралізація перекладацької позиції неможлива з причин, обумовлених специфічною «читацькою» суб'єктивністю перекладача, неминучістю перекладацьких рефлексій, тобто виникненням певних внутрішніх смислів та індивідуальних оцінок, опосередкованих особистісною картиною світу з притаманною їй системою цінностей. Перекладач, в яких би умовах він не працював, передусім виступає комунікантом, а відносно тексту – адресатом.

Виходячи зі своєї інтерпретації, у кожному конкретному випадку перекладач приймає рішення про застосування тих чи інших стратегій та методів перекладу, мовних засобів, а також про ефективні способи передачі прагматичного потенціалу вихідного тексту у тексті перекладу. Оскільки на даному етапі нас цікавить саме прагматичний аспект перекладу та способи збереження прагматичних зв'язків, ми розглядаємо мотивацію прагматичної адаптації як такої.

Підстави для адаптації можна знайти у твердженні В. Комісарова: переклад – це «вид мовного посередництва, при якому іншою мовою створюється текст, призначений для повноправної заміни оригіналу як комунікативно-рівноцінний останньому» [84, с. 52]. Рівноцінний комунікативний ефект досягається не в останню чергу за рахунок прагматичної адаптації тексту перекладу. Тут одразу слід зазначити, що термін «текст» розуміється суто в прагматичному плані як продукт мовленнєвого акту, який є центральним об'єктом дослідження в прагматиці. Також розгляд перекладу як процесу та результату створення тексту включає в себе аналіз не лише готового тексту, а й самої перекладацької діяльності, а будь-яка мовна діяльність прагматична за своєю природою, оскільки завжди має виконавців, або комунікантів, які реалізують певну мету в конкретній мовленнєвій ситуації.

Включення у визначення перекладу поняття «призначення» вказує на функціональний підхід до основного об'єкту дослідження в

перекладознавстві та відповідає загальній тенденції функціоналізму як одному з основних напрямків розвитку сучасної науки загалом [92, с. 3].

В. Демецька вважає, що причини застосування адаптації найчастіше полягають не у власне мовній зоні, а в зоні культури [58, с. 98], однак з цим ми можемо погодитись лише частково: так, відмінності культур безперечно вимагають адаптації, однак, якщо згадати Л. Бархударова, основний тягар вираження стилістичної характеристики, регістра та емоційного забарвлення тексту все ж таки припадає на лексику [16, с. 114], і вчений наводить чимало прикладів прагматичної адаптації на лексичному рівні.

Слід зазначити, що у даній роботі ми не ставимо за мету розглянути застосування адаптивних стратегій до перекладу дитячої літератури на макротекстуальному рівні. Наше завдання полягає у визначенні облігаторності чи факультативності адаптації стилістичних засобів з огляду на їхні функції та прагматичний потенціал загалом. З цієї причини ми вважаємо за доцільне визначити домінантні риси авторського стилю, виділити основні стилістичні засоби, якими послуговується авторка, та поділити їх на дві групи, а саме: стилістичні засоби, які підлягають прагматичній адаптації у перекладі дитячої літератури, та засоби, для яких прагматична адаптація не вимагається. Ці питання розглядаються у наступному розділі, а також питання, пов'язані з прийомами відтворення стилістичних засобів обох груп.

Основні положення даного розділу пройшли апробацію та знайшли відображення у таких наукових статтях: «Дитяча література: підходи та критерії перекладу» [136], «Прагматична адаптація при перекладі дитячої літератури: нехтування чи зловживання? (на матеріалі перекладів творів Дж. Ролінг) [139]».

Висновки до розділу 1

У ході дослідження специфіки та ролі дитячої літератури у діахронічному розрізі ми встановили, що: 1) тема дитячої літератури мало розроблена і

залишає широке поле для досліджень, 2) відсутні спроби сучасного тлумачення її феномену. Література для дітей сприяє формуванню словникового запасу, створенню мовної картини світу маленької людини, закладає основи культурного середовища, яке необхідне для соціалізації особистості. Вона також розвиває образне мислення, прилучає дітей до скарбів своєї (а у випадку перекладної літератури – іншомовної) культури, знайомить дитину фактично з усіма пластами лексики та вчить їх впізнавати, розрізняти та оперувати ними, сприяє засвоєнню стилістики та фразеології.

Оскільки дитячі книги орієнтовані на малолітнього реципієнта, то у перекладі в першу чергу повинен враховуватись вік читацької аудиторії, який передбачає несформованість мовної особистості, малий читацький досвід та недостатній обсяг знань про навколишній світ у цілому та іншомовну культуру – батьківщину оригінального твору – зокрема.

Специфіка цільової аудиторії обумовлює відповідальність завдання перекладу творів для дітей. Огляд традиційних підходів до перекладу дитячої літератури дозволив зрозуміти, що оригінальні твори зазнають у перекладі численних маніпуляцій, які призводять до багатьох відхилень, типовими серед яких є скорочення, модернізація, пурифікація, а також надмірна дидактизація задля того, щоб перекладений твір відповідав уявленням приймаючої культури про користь для молодого покоління.

Критеріями оцінки якості перекладу літератури, призначеної для дитячої аудиторії, вважаємо легкозрозумілість та прийнятність. Проте оскільки для перекладу важливим чинником виступає вікова категорія цільової аудиторії, для кожної з них застосовуються спеціальні критерії якості перекладу: 1) дошкільний/молодший шкільний вік: структурна простота, легкозрозумілість, гармонія між малюнками і текстом, збереження форми; 2) середній шкільний вік: легкозрозумілість (для її досягнення допускається уведення у текст перекладацьких коментарів), текстуальна цілісність, функціональна відповідність, дотримання педагогічних цілей; 3) старший шкільний вік: дотримання принципу «невтручання» – текст оригіналу

повинен бути переданий у повному обсязі і без купюр, стильова відповідність, естетичність.

Основною перекладацькою стратегією в процесі перекладу дитячої літератури стає адаптація, яка направлена, в першу чергу, на прояснення культурних посилань оригіналу. Кожний текст має прагматичний потенціал, який вимагає відтворення у перекладі. Таке відтворення передбачає застосування прагматичної адаптації, яка має чимало різновидів та різну міру застосування. Еквівалентний переклад у змістовому плані далеко не завжди забезпечує рівноцінність прагматичної дії в тексті оригіналу та тексті перекладу, саме тому виникає потреба в адаптації тексту перекладу до потреб та особливостей цільової аудиторії. Прагматичну адаптацію ми розглядаємо як інструмент перекладу, який, щоправда, необхідно застосовувати з певною обережністю. Отже, прагматична адаптація є невід'ємним елементом перекладу, покликаним забезпечувати досягнення основної мети комунікації, яка може залежати від типу тексту, що перекладається, та визначатися широким контекстом перекладацького акту, історичної епохи, конкретної традиції тощо.

РОЗДІЛ 2. ВІДТВОРЕННЯ СТИЛІСТИЧНИХ ЗАСОБІВ З ПОЗИЦІЙ ПРАГМАТИЧНОЇ АДАПТАЦІЇ

Відповідно до міркувань, викладених у попередньому параграфі, пропонуємо усі стилістичні засоби творів для дітей поділяти на такі, що підлягають прагматичній адаптації, і такі, які адаптувати не варто. При такому розподілі слід зауважити, що він базується на аналізі перекладів романів Дж. К. Ролінг, проте такий підхід легко екстраполювати й на переклад інших творів для дітей.

2.1 Стилiстичнi засоби як конститyент авторського стилю

2.1.1 Стилiстичнi засоби в лiнгвiстицi та перекладознавствi

Перш, ніж перейти безпосередньо до вивчення проблеми передачі стилістичних засобів у перекладі, вважаємо за необхідне визначитися з поняттям «стилістичні засоби», оскільки їх часто ототожнюють зі стилістичними прийомами. Наприклад, І. Гальперін у своїй статті «Мовні стилі і стилістичні засоби мови» пише: «Чим же відрізняється стилістичний засіб (або, що те ж саме, стилістичний прийом) від виражальних засобів, наявних в літературній мові? ... Будь-який виражальний засіб мови може бути використаний як стилістичний прийом, якщо він типізується і узагальнюється для певної мети художнього впливу» [49, с. 82].

Дослідники неодноразово робили спроби розмежування стилістичного прийому і стилістичного засобу мови. Засіб і прийом знаходяться в такій тісній взаємодії, що одне немислиме без іншого. Т. Вінокур зазначає, що прийом утворюється на основі стилістичного засобу: «...мовний засіб стає стилістичним, набуваючи стилістичного значення в процесі утворення за його участі стилістичного прийому» [38, с. 83-84].

Г. Худоногова [174, с. 43-44] пропонує розуміти під стилістичним засобом мовну одиницю, яка володіє стилістичним значенням і через це слугує

матеріалом для побудови того чи іншого стилістичного прийому. Ми, у свою чергу, не погоджуємося повною мірою із таким визначенням та розглядаємо стилістичні засоби з позицій Т. Вінокур, оскільки ізольована мовна одиниця не обов'язково повинна мати стилістичне значення (емоційний, оціночний компоненти), для того щоб виступити основою для стилістичного прийому, адже стилістичного забарвлення вона часто набуває лише у контексті. Крім того, стилістично вагома одиниця навряд чи завжди зводиться до відповідної мовної одиниці і це підтверджується, наприклад, функціонуванням фразеологічних зворотів, які, зазвичай, складаються з кількох мовних одиниць. Таким чином, вважаємо, що стилістичні засоби – це широке поняття, яке охоплює як мовні одиниці, чиє значення включає виражений емоційний та/або оціночний компонент, так і стилістично нейтральні одиниці, які потенційно здатні у певних контекстах створювати експресивний та естетичний вплив на читача/слухача за рахунок вживання їх як «будівельного матеріалу» для того чи іншого прийому. Цю думку підтверджує теза О. Єфімова, який, ототожнюючи стилістичні засоби із тропами, зазначає, що «стилістичні засоби (тропи), на відміну від виражальних засобів, не є мовними феноменами. Вони формуються в мовленні і більшість з них, як правило, не існують поза контекстом. Відповідно до принципів їх утворення стилістичні засоби поділяють на три типи: фонетичні, лексико-семантичні та синтаксичні. В основному, всі стилістичні засоби є результатом переосмислення значення слів, словосполучень і синтаксичних структур, що дозволяє одиницям мови набувати додаткових значень та стилістичної цінності» [67, с. 12]. Тобто, майже кожна мовна одиниця здатна виступати в ролі стилістичного засобу, що досягається характером організації і прийомами вживання її в конкретному висловлюванні. Відповідно, будь-які стилістичні засоби експресивні, оскільки мають емоційну або оцінкову дію.

У перекладі творів художньої літератури передача стилістичних засобів набуває особливого значення. Унікальність та естетична цінність художнього твору залежать від певного, характерного тільки для нього, набору та

організації лексичних одиниць. Оскільки мовні одиниці в художньому тексті виконують подвійну функцію – комунікативну та естетичну, – слово у ньому може реалізовувати не тільки свої безпосередні номінативні значення, але й художньо-стилістичні, зі всіма притаманними їм емоційними, експресивно-образними компонентами [90, с. 10]. Особливості використання лексичних одиниць повністю розкриваються лише у цілісному контексті твору. Деякі слова зазнають різкого семантичного зсуву, який видається підготовленим мікро- і макроконтекстом, набувають незвичайної сутності і стають важливими художньо-образними елементами ідейно-естетичної структури твору. Тому завдання перекладача художньої літератури полягає в тому, щоб «якомога точніше і повніше перевиразити усі рівні змісту у максимально наближеній до джерельного тексту формі» [122, с. 111-112].

З цієї причини переклад обов'язково включає в себе доперекладацький аналіз тексту, який передбачає виділення в ньому набору маркованих елементів та вивчення їх зв'язків, які встановлюються між мовними одиницями, релевантними для виявлення ідентифікаційних характеристик твору. Перекладач повинен враховувати увесь спектр стилістичних і експресивних ефектів, створених автором в оригіналі. Аналізуючи стилістичну і експресивну характеристику окремих елементів тексту і співвідносячи їх із загальним ідейно-художнім задумом автора, він встановлює експресивно-стилістичну тональність оригіналу. Стилiстично марковані одиниці зустрічаються практично в будь-якому тексті. До стилістичних характеристик тексту належать не лише тропи і фігури мови, а й особливий підбір слів, частотність їх вживання, відповідність або невідповідність мовного твору основним характеристикам функціонального стилю мови і тому подібне [184, с. 207].

У зв'язку із сказаним вище на перший план виступають творчий метод та індивідуальний стиль автора, оскільки тільки він вирішує, яким стилістичним засобам віддати перевагу та якій творчій обробці їх піддати з тим, щоб вони найповніше відповідали меті втілення авторського задуму. Будь-який

письменник є носієм і творцем національної культури мови. «Користуючись мовою свого часу, він відбирає, комбінує і відповідно до своїх творчих задумів об'єднує різні засоби словникового складу і граматичної будови всієї своєї мови. Читач, у свою чергу, сприймає і оцінює мову художнього твору, його лексичний і фразеологічний склад, його граматичну організацію, його образи, прийоми поєднання слів, способи побудови мовлення різних дійових осіб з огляду на стилістичні норми, сучасні даному художньому твору національної літературної мови, його правила і закони розвитку», – підкреслює В. В. Виноградов [34, с. 184]. І лише ґрунтовний лінгвостилістичний аналіз тексту твору може виявити особливості авторського стилю, оскільки саме «...текст є об'єктивацією думки і мови автора» [30, с. 60-61]. Для теорії художнього перекладу це положення має неабияке значення. Підкреслимо, що мовностилістичний аналіз оригіналу обов'язково повинен передувати перекладу будь-якого тексту і поєднуватися з ним. Як зазначає Б. Ольховіков, «успішна робота перекладача забезпечується діяльністю лінгвіста-лексикографа, лінгвіста-граматиста, текстолога, літературознавця і літературного критика (якщо йдеться про художній переклад)» [129, с. 105].

Відтворення стилістичних особливостей твору становить істотні труднощі для перекладача і часто виникає питання, чи можливе взагалі повноцінне відтворення стилістичного ефекту оригіналу в перекладі. Н. Дановський зазначає: «Можна зіставити мистецтво перекладу з військовим мистецтвом. І тоді можна уявити собі стилістичні вимоги твору, як стратегічні проблеми. І тоді можна аналогічно спробувати з'ясувати собі, як стратегічні вимоги позначаються на тактичних і оперативних завданнях» [57]. А. Федоров представляє переклад елементів твору з образним навантаженням як «багаторівневий процес, мета якого полягає у відшуканні в мові перекладу рівноцінних елементів на відповідних рівнях функціонування художньої мови, змістовна і емоційна цінність яких знаходилася б в еквівалентних відносинах з образними тропами оригіналу» [170, с. 241]. У ході цього

процесу перекладачу доводиться постійно вирішувати таке питання: або спробувати скопіювати прийом оригіналу, або, якщо перше неможливе, створити в перекладі власний стилістичний засіб, який справляв би аналогічний ефект. Цей принцип відомий під назвою стилістичної компенсації. Але необхідно пам'ятати про те, що важливо відтворити не стільки форму, скільки функцію стилістичного прийому в тексті. Це означає певну свободу дій: наприклад, граматичні виражальні засоби можна передавати лексичними і навпаки. Випускаючи стилістичне явище, яке неможливо передати цільовою мовою, перекладач поверне «борг» тексту, створивши в іншому місці тексту – там, де це найзручніше – інший образ, але схожої стилістичної спрямованості [142]. Однак варто зауважити, що існує небезпека надмірного користування цим прийомом, що призводить до виходу за межі перекладацької свободи. Автор у такому випадку зникає, і текст стає творінням перекладача, рясніє його особистими думками, ставленням до твору, власним баченням героїв і подій.

Необхідність передачі функцій стилістичних засобів у перекладі підкреслюють і такі дослідники як Т. Левицька та А. Фітерман: «При передачі стилістичного значення перекладач повинен керуватися необхідністю відтворити в перекладі той самий ефект, тобто викликати в читача аналогічну реакцію, хоча часто йому доводиться досягати цього, вдаючись до зовсім інших мовних засобів. Перекладач не повинен прагнути зберегти самий прийом, але повинен обов'язково відтворити його функцію в даному контексті» [102, с. 24]. Однак при цьому перекладач може стикнутися із серйозними труднощами: «надзвичайно важливо розрізняти в перекладному тексті оригінальне і трафаретне, для того щоб уникнути, з одного боку, нівелювання, а з іншого – зайвого акцентування і зберегти стилістичну рівноцінність – цей необхідний компонент адекватного перекладу. Завжди існує небезпека згладити та знебарвити оригінал або, навпаки, зробити переклад більш яскравим і стилістично забарвленим» [там само].

Що стосується перекладів досліджуваного нами твору, то тут питання відтворення функцій стилістичних прийомів, а отже, їхнього прагматичного потенціалу, набуває першочергового значення, оскільки в дитячій літературі стилістичні засоби та прийоми, побудовані на їх основі, найчастіше покликані не лише справити певний естетичний вплив, але й виконати цілком конкретні завдання: розважити, повеселити чи налякати дитину, наочніше та глибше відобразити події та охарактеризувати персонажів, передати точку зору автора, гамму почуттів і загальну ідею твору.

2.1.2 Поняття індивідуального стилю письменника

Дослідження художньої літератури та її перекладу неможливе без всебічного вивчення індивідуального стилю автора художніх творів. Стиль автора – це та сукупність особливостей творчості, яка відрізняє його твори від творів інших письменників. Носіями стилю є елементи форми художнього твору – від композиції до мовних форм вираження. Досліджуючи стиль певного письменника, виділяють стильові домінанти. У широкому розумінні стилем називають систему художніх засобів і прийомів у творчості окремого письменника, групи письменників (течії або напрям), цілої літературної доби [46, с. 344].

Для того, щоб повніше визначитися із розумінням індивідуального стилю, скористаємося також визначенням Н. Фатєєвої: індивідуальний стиль або ідіостиль – це система змістових і формальних лінгвістичних характеристик, властивих творам певного автора, яка робить унікальним втілений в цих творах авторський спосіб мовного вираження. Це стиль письменника, до якого включаються не лише мовний аспект його творів, але і тематика, проблематика, особливості світу творів і таке подібне [169]. У «Літературознавчому словнику-довіднику» наводиться таке визначення поняття «індивідуальний стиль»: «Індивідуальний стиль – це іманентний (властивий його внутрішній природі) прояв істотних ознак

таланту у конкретному художньому творі, мистецька документалізація своєрідності світосприйняття певного автора, його нахилу до ірраціонального чи раціонального мислення, до міметичних принципів (принципів уподібнення) чи розкутого образотворення, його естетичного смаку, що в сукупності формують неповторне явище» [227, с. 312].

Від майстерності письменника, від його мовної інтуїції і знання мовної системи залежить естетична своєрідність використаних ним традиційно-поетичних елементів, за якими і визначають художній стиль митця [141, с. 38].

Формування поняття ідіостилю починається ще в роботах О. Єфімова і В. Виноградова. О. Єфімов, оперуючи поняттям «слог писателя», визначає його як «індивідуальну систему побудови мовних засобів, яка виробляється і застосовується письменником при створенні художніх творів», інакше кажучи, як «характерну для письменника манеру вибору і вживання слів», органічно пов'язану зі змістом творів і, отже, обумовлену світоглядом автора [66, с. 88].

О. Єфімов робить важливе зауваження про необхідність встановлення у процесі вивчення «слога» того «нового, індивідуально-авторського», що «вносить письменник в систему засобів літературного вираження» [67, с. 166].

В. Григор'єв характеризує ідіостильові особливості художньої мови таким чином: «...кожний новий художник слова перш за все проявляється тою чи іншою незвичністю своєї мови, нерідко навіть деякою ускладненістю контакту з аудиторією (зокрема критичною і дослідницькою), яка ще не освоїла новий індивідуальний стиль. Власне лінгвістичний механізм цієї незвичності може бути дуже різним, у психологічному відношенні вона може бути такою, що впадає в очі або виявляється лише в дуже тонких відмінностях від традиції, що безпосередньо розвивається або «порушується...» [53, с. 13-14].

У дисертації І. Артюх ідіостиль розглядається «як єдина, внутрішньо зв'язана система засобів і форм словесного вираження, що відображає перетворення слова на естетичний елемент» [8, с. 7].

Термін «ідіостиль» співвідноситься також з терміном «ідіолект». У теорії художньої літератури відмінність між ними в загальному вигляді полягає в наступному. Під ідіолектом певного автора розуміється вся сукупність створених ним текстів в початковій хронологічній послідовності (або послідовності, санкціонованій самим автором, якщо тексти зазнавали переробки). А під ідіостилем розуміється сукупність глибинних текстоутворюючих домінант і констант певного автора, які визначили появу цих текстів саме в такій послідовності.

Поняття ідіостилю та ідіолекту, які по-різному визначаються дослідниками і, відповідно, потрапляють в різні ряди співвідношень з поняттями мови, тексту і «мовної особистості» (В. В. Виноградов, Ю. Караулов), знаходяться останнім часом в центрі інтересу лінгвістичної поетики. Це пов'язано зі зростанням уваги, що приділяється питанням індивідуальної мовної творчості.

Необхідність дослідження та всебічного аналізу індивідуального стилю автора зумовлюється тим, що проблема перекладу художнього твору загалом тісно пов'язана з проблемою збереження індивідуального стилю автора і стилю самого художнього твору. Використані автором стилістичні прийоми створюють систему образів, що справляють емоційну та естетичну дію на читача, отже, можна говорити про адекватність перекладу на стилістичному рівні. Не підлягає сумніву, що у перекладі художніх текстів недостатньо передати змістову складову, необхідно також відтворити художньо-естетичну функцію твору.

2.1.3. Визначальні риси макростилю Дж. К. Ролінг

Книги Дж. К. Ролінг, головним героєм яких є хлопчик-чарівник Гаррі Поттер, за короткий строк стали одними з самих читаних в історії книговидання. Усі сім частин серії стали бестселерами і були перекладені шістьдесятьма чотирма мовами. Перша книга вийшла в світ 26 червня 1997 року. Остання, сьома, частина з'явилася у продажу 21 липня 2007. Загальний наклад книг склав більше 325 мільйонів екземплярів – більше, ніж у будь-якої іншої серії дитячих книг. Феномен популярності даної серії вивчався і продовжує вивчатися критиками і літературознавцями багатьох країн, і, дослідивши існуючі думки, ми дійшли деяких висновків.

Світ, описаний англійською письменницею, абсолютно не схожий на звичні світи фентезі. Дж. К. Ролінг поступово, з книги в книгу, створює світ глибокий і насичений колоритними деталями, а головне, дуже привабливий. У дітях він будить захоплення і фантазію, в дорослих, знайомих з архетипами і образами романів з міфології і культур різних націй, – відчуття ностальгії і симпатії.

Світ Гаррі Поттера – це цілком сучасна Англія, в тіні технологічного розвитку і метушні якої існує цілковито інша реальність. Суспільство чарівників ховається від звичайних людей та мешкає у відокремленому світі, який є вторинним з погляду теорії фантастичної літератури. У романах Дж. К. Ролінг світи первинний і вторинний співіснують у певній гармонії, переплітаються і переходять один в другий, часом вони навіть взаємодіють, що, поза сумнівом, додає оповіданню реалістичності та привабливості в очах дитячої аудиторії.

Щоб зрозуміти внутрішню логіку світу, описаного Дж. К. Ролінг, потрібно прослідкувати джерела, з яких вона черпала свої образи. Її романи багато в чому спираються на шотландський фольклор, античні і скандинавські міфи. Імена багатьох героїв у незміненому або ж творчо переробленому вигляді відповідають іменам міфологічних персонажів, в її бестіарії поряд з добре

відомими нам свійськими й дикими тваринами (кішка, собака, щур, вовк тощо) зустрічаються казкові створіння та міфічні істоти.

Великий вплив на серію справили легенди про короля Артура: так, Мерлін став прообразом професора Дамблдора, а троє засновників Камелота – Артур, Гвіневера і Ланселот – прообразом трійці дітей, Гаррі, Герміони і Рона. Магічні обряди частково запозичені з давньоєгипетської традиції (стародавні єгиптяни вважали, що маг повинен мати чарівну паличку, шукали філософський камінь і т. п. [209], а заклинання – із трохи перекрученої латини. Наявно також багато доказів того, що письменниця добре знайома з історією алхімії і чорнокнижництва часів Середньовіччя.

Що стосується жанрової приналежності романів, то всі спроби однозначно віднести твори Дж. К. Ролінг до якого-небудь одному жанру зводяться до того, що дослідники (наприклад, Д. Петцольд, К. Шпіннер) визначають в них елементи різних жанрів, виражені тією чи іншою мірою. Це розмаїття створює особливу атмосферу і сприяє динамічності й привабливості сюжету. У нашій роботі ми розглядатимемо романи з серії про Гаррі Поттера як літературну казку з елементами фентезі та інших жанрів, на чому ми коротко зупинимося.

Базуючись на структурному підході до вивчення казки, В. Пропп [143] розглядає казку як єдину структуру, в якій існують постійні та стійкі елементи, функції, і функції ці не залежать від того, як і хто їх здійснює, кількість функцій обмежена, послідовність незмінна. За В. Проппом, досліджуваний твір включає такі елементи чарівної казки: блукання по чарівній країні, абсолютно особливий вид «нестачі» головного Героя, світ іншої реальності, Помічник (провідник), битви з неймовірними чудовиськами, мудрі люди похилого віку, фантастичні істоти, різні чарівні предмети (плащ-невидимка, мітла, що літає, чарівна паличка), ряд випробувань, велика кількість подій, всілякі перетворення і тому подібне. Можна також виділити елементи міфу: народження героя, його дитинство, злі названі батьки, недолік, відсутність чогось життєво необхідного,

смертельна небезпека для Героя і його світу, порятунок світу, змієборство, випробування, помічники, вирішальне випробування, нагорода, відмова від повернення в реальний світ.

Роман не є в чистому вигляді ані казкою, ані фентезійним твором, оскільки, як помічає Д. Петцольд, казка не знає розділення реальності на справжню і вигадану, в ній немає конфлікту між буденним і дивовижним, у той час як дія фентезійного твору розігрується виключно в світі вигаданому, як, наприклад, в трилогії Дж. Р. Толкіна «Володар перснів», а також в книгах М. Муркока, А. Сапковського та інших майстрів фентезійного жанру. Проте, фентезійність книг про Гаррі Поттера підтверджується тим, що вони надзвичайно насичені персонажами й мотивами зі світової фантастичної літератури. У них присутні дракони, птах фенікс, однороги, русалки, кентаври та ін. із загальносвітового фонду міфів; тролі, велетні, домашні ельфи, келпі з германських міфів, а також кельтського і шотландського фольклору; привиди, перевертні, вампіри з літератури жахів тощо. Взагалі, Ролінг можна назвати збирачем. Її власних винаходів досить мало, і багато що з описаного в її книгах десь вже описувалося або згадувалося. Проте письменниця володіє даром синтезу і синхронізації, який сміливо можна назвати видатним. У її книгах абсолютно несумісні речі (наприклад, єгипетська культурна складова зі скандинавською) є сусідами і дуже природно взаємопов'язані, вписані в сюжет і представлені трохи або навіть зовсім інакше.

Деякі дослідники (К. Шпіннер, Д. Петцольд) виділяють також елементи сатиричного твору, проте підкреслюючи, що вони можуть бути сприйняті виключно дорослою аудиторією, тому ми не можемо вважати їх істотною жанровою складовою творів про Гаррі Поттера як книг, призначених в першу чергу для дітей.

Крім того, твір носить явні ознаки так званої «шкільної повісті» (school story, Internatsgeschichte). Школа, а точніше – школа-інтернат, традиційно виступає сценою дії в дитячих книгах. Для англійської шкільної повісті

характерні мотиви самоврядування, спортивних змагань, що виховують силу волі і відчуття відповідальності, а також образи злого тирана-вчителя і\ або агресивних, задирливих товаришів по навчанню. Все це присутнє у всіх романах про Гаррі Поттера. Привабливість шкільної повісті для юних читачів ховається, ймовірно, у відокремленості і закритості вигаданого шкільного світу. Він відгороджений від проблем зовнішнього світу і дозволяє, таким чином, концентруватися на відносно простих проблемах міжлюдських відносин, з якими школярі, включаючи і сучасних, стикаються щодня. Крім того, це цілком прозорий світ із простими правилами, порушувати які школярі не втомлюються за допомогою все нових веселих способів. В той же час там по-новому затверджуються основні морально-етичні норми, такі як чесність, справедливість, відповідальність.

Нарешті, ще одним жанром, елементи якого явно простежуються в творах Дж. К. Ролінг, є детектив, заплутана історія, що вимагає розкриття. Нагнітання атмосфери, накопичення таємниць і загадкових обставин – все це утримує увагу читача впродовж усього роману. Саме це і використовує Дж. К. Ролінг як випробуваний засіб створення напруженого, інтригуючого сюжету. На відміну від класичного детектива, герой, що веде розслідування, сам залучений у всі події і виступає об'єктом нападів, тоді як за традицією герой з'являється ззовні. У цьому випадку можна провести аналогію з історіями про супер-агентів à la Джеймс Бонд, які користуються неабиякою популярністю серед дитячої та юнацької аудиторії.

Успішне об'єднання різних жанрів в одному творі є однією зі складових успіху серії про Гаррі Поттера. Це одна з головних рис ідіостилу письменниці, яка вирізняє її з-поміж інших авторів. У наступних параграфах ми детально розглянемо особливості та основні моменти її ідіостилу, що стосуються мовних аспектів і мають ключове значення для перекладу.

2.1.4 Домінанти мікростилю Дж. К. Ролінг

У зв'язку з тим, що наше дослідження присвячено розгляду перекладацьких проблем на прикладі конкретного твору, хотілося б зосередити увагу безпосередньо на тих стилістичних засобах та прийомах, які виступають домінантами авторського стилю та, як наслідок, вимагають особливого підходу при їх відтворенні. Оскільки ми розглядаємо творчість Дж. К. Ролінг передусім з позицій перекладу, то нас особливо цікавить мова її творів. При аналізі ідіостилю письменниці дослідники (М. Бережна, М.-К. Юст, Ю. Пірська, О. Фадєєва, Т. Полонська) виділяють такі лексичні елементи як каламбури, анаграми, прийом анафоричної алітерації, авторські (часто характеристичні) оніми, вірші, загадки, пісеньки; до цього списку ми можемо додати активне використання образних порівнянь, авторських okazionalizmiv, а також алюзій і ремінісценцій.

Домінування одних стилістичних засобів та прийомів над іншими ми визначили методом кількісного аналізу та з'ясували, що серед основних засобів слід виділити: 1) засоби створення етнокультурного колориту, до яких можна віднести реалії британського побуту, відповідний ономастикон, назви фантастичних істот з англійської, ірландської, шотландської міфології, діалектизми; 2) образну, емоційно-експресивну лексику, покликану створювати динамічну, напружену атмосферу даного фентезійного твору; 3) засоби індивідуальної мовної характеристики героїв, до яких можна віднести сленгові слова та вирази, лексику та фразеологію, що належать до певних мовних реєстрів. Серед основних прийомів ми виділяємо: 1) характеристичні оніми; 2) анафоричні алітерації; 3) образні епітети; 4) порівняння та метафори; 5) каламбури (розгляд відтворення останнього прийому не включено до нашої роботи в силу надзвичайної специфіки даного прийому, аналіз якої може стати предметом окремого дослідження); 6) okazionalizmi.

Останні зустрічаються на сторінках роману досить часто і виконують важливу функцію. Твори, що належать до жанру фентезі, характеризуються

багатьма специфічними мовними особливостями, пов'язаними, перш за все, з тим, що в них описується неіснуючий світ, змодельований автором, світ незвичайний і, разом з тим, представлений як реальний зі своєю культурою, своїми законами, своїм розвитком. Описуючи створений авторською уявою світ, де реальні об'єкти і явища співіснують з вигаданими, письменник практично не може обійтися наявним лексичним фондом, тому доводиться конструювати okazionalni «квazілексеми» (термін С. Соскіної [0]). Найчастіше вони використовуються для позначення предметів та явищ, які існують лише у магічному світі, тобто магічних реалій. Наприклад, *Animagus*, *Fizzing Whizbees*, *Muggle*, *Remembrall* тощо. Такі квazілексеми не відображені у лексикографічних джерелах, їхнє значення можна зрозуміти за допомогою покомпонентного аналізу, разом із залученням контекстуального аналізу. «Okazionalne (слово, значення, словосполучення, звукосполучення, синтаксичне утворення) – «не узуальне», не відповідне загальноприйнятому вживанню, таке, що характеризується індивідуальним смаком, обумовлене специфічним контекстом вживання» [цит. за 11, с. 2]. Утворюючи такі okazionalni слова і вирази, письменниця додатково підкреслює екстраординарність предметів або явищ, які вони позначають. Таким чином, словотворчість може аналізуватися з погляду її участі у формуванні авторського ідіостилю як один з індивідуальних мовних компонентів, що визначають специфіку художньої системи письменника. При цьому, згідно з визначенням В. Григор'єва, словотворчість полягає перш за все в створенні носіями мови, головним чином художниками слова, нових лексичних одиниць, отриманих в результаті застосування різних нормативних та індивідуальних словотворчих засобів [54, с. 509].

До яскравих особливостей ідіостилю письменниці належить і часте використання прийому анафоричної алітерації (термін В. Ланчікова, означає повтор звуків на початках слів). Цей прийом поширений як при формуванні ономастикону твору, так і при позначенні предметів і явищ, характерних виключно для світу чарівників. У такому випадку анафорична алітерація

виконує особливу функцію: відбувається перехід назви з категорії загальних назв до категорії власних, на що вказує також використання великої літери. Ймовірно, письменниця мотивувалася бажанням зробити ці імена і назви такими, що якомога легше запам'ятовуються, виділити їх зі світу звичайних людей і речей. Ось декілька прикладів: *Minerva McGonagall, Dedalus Diggle, Madam Malkin; Puking Pastilles, Cauldron Cakes, Pepperup Potion* тощо.

Особливо важливу позицію займають в романах імена персонажів. Світ власних назв Джоан Ролінг фантастично багатий, різноманітний, повний несподіванок для читача, становить величезне поле для дослідження. Імена і назви, що мають подвійне або навіть потрійне значення, викликають підсвідомі асоціації, зустрічаються у книгах Дж. К. Ролінг дуже часто. Імена головних героїв твору створюють особливу тональність твору, відображають авторську позицію, особливе бачення художнього простору. У тексті досліджуваного твору антропоніми здійснюють різні функції: номінативну, естетичну, стилістичну, емоційно-оцінну (емотивну) та інші. У Дж. К. Ролінг імена грають роль допоміжного стилістичного прийому, який застосовується для посилення характеру, інтриги, колізії, комізму ситуації або пов'язані з особистими якостями, соціальним положенням тих, кого вони позначають.

Оними в романах Дж. К. Ролінг можна поділити на дві великі групи:

1. переважаюча більшість антропонімів є штучними, тобто, спираючись на існуючі моделі, автор конструє їх з конкретною метою, наприклад, досягти певного стилістичного ефекту або ж дати характеристику персонажеві, щоб полегшити сприйняття його суті. Наприклад, *Mad-Eye Moody, Newt Scamander, Griphook*. 2. Разом з тим в ономастичному просторі твору наявні імена реального ономастикону, наприклад, *Mr. and Mrs. Mason, aunt Marge, Piers Polkiss*. Крім того, часом зустрічаються імена, що відсилають до відомих літературних або культурних персонажів (наприклад, *Merlin, Morgana, Nicolas Flamel*). Це сприяє створенню ілюзії зближення фантастичного світу з реальним світом, що надає можливість краще узнати героїв, в т.ч. через порівняння з відомими персонажами, чий імена запозичено

Ролінг. У романах про Гаррі Поттера ці посилання носять характер як конкретних паралелей, алюзій і переосмислень, так і абстрактнішої типологічної схожості.

Якщо класифікувати оніми за функціями, то можна визначити, що у романах про Гаррі Поттера оніми виконують такі функції:

1. Ідентифікації персонажа або місця. Сюди належать здебільшого імена та назви, які не мають прозорої семантики, хоча вони також містять певну інформацію. Так, топоніми несуть інформацію про місце дії, оскільки мають британський колорит. Наприклад, Surrey (графство), Little Whinning (місто), Isle of White (острів). У четвертому романі з'являються персонажі з Франції, тож їхні імена мають французький колорит. Наприклад, Fleur Delacour.

Оніми з прозорою семантикою виконують додаткові функції:

2. Характеристичну, причому автор в одних випадках подає відомості про:

1) характер занять героя, професію. Наприклад, Argus Filch/Аргус Філч – Хогвартський сторож. Аргус (або Панопт, «всеглаз») – у грецькій міфології стооке чудовисько, дружина Зевса, доручила стежити за новою фавориткою чоловіка Іо; Professor Sprout (прізвище, утворене від назви рослини, належить викладачу магічної ботаніки);

2) зовнішню характеристику героя. Наприклад, Nearly Headless Nick – привид. У перекладі В. Морозова онім передано як «Майже-Безголовий Нік», персонаж отримав таке ім'я завдяки тому, що в результаті невдалої страти його голова залишилася частково прикріпленою до плечей; Crookshanks (ім'я kota з кривими лапами), Snowy, Tufty (імена котів дають відомості про колір – сніжно-білий, та характерну особливість – хохлик);

3) особливості характеру героя або віддзеркалення його внутрішнього світу: Dudley Dursley – від кореня 'dud', що може означати нікчемну річ або нікчемну людину, підробку, а також виступати в ролі прикметника в значенні негідний, непридатний; Ernie Prang (ім'я водія автобуса, означає «зіткнення», «аварія», «звук при зіткненні» («бах!»)).

2. Естетичну. Сюди можна віднести усі оніми, для утворення яких використано прийом анафоричної алітерації. Наприклад, *Madam Malkin*, *Godric Gryffindor*, *Helga Hufflepuff*, *Salazar Slytherin*. У багатьох випадках характеристична та естетична функції поєднуються (скажімо, в останньому прикладі наявний як прийом алітерації, так і характеристика персонажа – ім'я запозичено у реального диктатора Португалії Антоніу Салазара).

Мотивація утворення онімів твору скрізь різна. Адже письменник-фантаст володіє більшою свободою обираючи засоби для відтворення фантастичного світу, в тому числі при створенні власних назв, маючи змогу використовувати прийоми, неприпустимі в реалістичному творі. Прозорість семантики промовистих імен має різний ступінь вияву. Можна виділити оніми 1) з високою прозорістю семантики, розуміння яких не викликає труднощів у дитячої аудиторії. Наприклад, *Bloody Baron*, *Moaning Myrtle*, *Wendelin the Weird*. Усі вони містять хоча б один компонент, який належить до лексичного складу англійської мови та який подано у незміненому вигляді; 2) зустрічаються також оніми із середньою прозорістю семантики, це переважно оніми, в яких за основу покладено словникові одиниці англійської мови в авторській обробці. Наприклад, *Vindictus Viridian* (в основу імені покладено корінь *vindict*, що має значення «помста», та додано латинський суфікс); *Mortlake* (слово є двоосновним, одна основа є французькою за походженням, друга – англійською, комбінацію можна розшифрувати як «мертве озеро»); 3) найважчими для сприйняття є імена з низьким ступенем прозорості семантики, алюзивні імена, оскільки вимагають не стільки знання мови, скільки загальної ерудиції. Наприклад, ім'я викладача *Remus Lupin*, який водночас є вовком-перевертнем. Його сутність можна краще зрозуміти, якщо знати, що ім'я запозичено у Рема, легендарного брата-близнюка засновника Риму Ромула, яких вигодувала вовчиця. А прізвище *Lupin* походить від латинського кореня, що означає «вовк». Недостатньо прозору семантику мають також імена, які мають давні

англійські або іноземні корені (наприклад, Professor Dumbledore – з ранньоновоанглійської ім'я означає «джміль»).

Цікаво провести й компонентний аналіз найменувань персонажів. У тексті роману представлені різні імена персонажів, причому один і той же персонаж може мати декілька імен різного характеру. У творі спостерігаються 1) однослівні одиниці (Fang, Buckbeak), серед яких прізвища, імена і прізвиська; 2) двочленні одиниці, представлені різними конструкціями, серед яких переважають традиційні конструкції типу ім'я + прізвище (Bill Weasley, Percy Weasley, Ron Weasley) і конструкції типу ім'я + прізвисько (Emeric the Evil, Uric the Oddball); багаточленні одиниці, які використовуються здебільшого для найменування торгових брендів (Bettie Bott's Every Flavor Beans, Drooble's Best Blowing Gum).

Антропоніми, що функціонують у складі цього твору, численні і різноманітні, тому класифікація їх може проводитися на різних підставах. Можна також провести класифікацію за ономастичними розрядами: особові імена, прізвища, прізвиська. Найбільш численними є особові імена.

Залежно від ступеня популярності носія імені, антропоніми можуть кваліфікуватися, на думку С. Перкас, як втілені і невтільні [131, с. 142-143]. Багато назв, які ми вище класифікували як такі, що мають низький ступінь прозорості семантики, виступають невтільними. Автор відзначає, що реалізація алюзій, покладених в основу імені чи назви, ставить підвищені вимоги до обізнаності, ерудиції читача, рівня читацької культури. У разі успішної реалізації алюзії різко підсилюють естетичну дію художнього тексту на читача. Ця дія заснована на інтенсивних асоціативних зв'язках, що єднають даний текст з позамовною реальністю. За допомогою метафоризованих власних назв текст немовби прив'язується до людей і подій різних епох, культур, а також до інших літературних текстів. Причина цього ховається у великій різноманітності, широкому діапазоні метафоризованих власних назв. Вони включають імена історичних осіб, міфологічних персонажів, літературних героїв, посилання на історичні події. У тексті

оригіналу втілені антропоніми представлені, хоча їх і небагато, через специфіку жанру. До таких імен можна віднести: Paracelsus, Morgana, Circe, які відсилають читача або до всесвітньо відомих історичних осіб, або до героїв міфів чи епосу. У дитячому творі навіть незначна кількість втілених імен дозволяє ввести оповідання в канву світової культури, осмислити на цьому фоні сюжет, що розгортається.

Промовисті імена в романах Дж. К. Ролінг, з одного боку, спрощують для дитини розуміння тексту, оскільки розкривають ті або інші характеристики й ознаки персонажів, а з іншого боку, допомагають юним читачам встановити часом складні інтертекстуальні зв'язки з іншими творами, а також міфологією і фольклором, що сприяє глибшому пізнанню загальнолюдської культурної спадщини.

До елементів індивідуального стилю Дж. К. Ролінг також належать засоби створення колориту. Як і будь-який інший художній твір, серія романів про Гаррі Поттера має міцне національне підґрунття, відображає певні аспекти дійсності, сучасної авторці твору. Дж. К. Ролінг у своїй творчості спирається на британську літературну традицію, її книги просякнуті «британським духом», хоча ми і не можемо погодитися з дослідницею Д. Москвітіною, яка опублікувала статтю під назвою «Гаррі Поттер» як дзеркало британського життя» [118]. Безумовно, в силу специфіки жанру даний твір не може і не повинен відображати британське життя в цілому, однак очевидно, що можна встановити тісний зв'язок між реальною Британією сьогодення та Британією, представленою у художньому баченні письменниці.

Наразі опубліковано чимало робіт, присвячених простеженню британської літературної традиції у романах про Гаррі Поттера, однак ці роботи мають на меті встановити радше інтертекстуальні взаємини, визначити, який літературний «багаж» привнесла Дж. К. Ролінг у свої твори. Нас же як дослідника перекладу цікавлять, у першу чергу, мовні носії національно-культурної складової твору, тобто реалії. Їх адекватний переклад, по-перше, є складним, по-друге – вкрай важливим завданням для перекладача дитячої

книги, оскільки з перекладних творів зарубіжних авторів дитина має змогу отримати інформацію про життя, звичаї та звички мешканців інших країн, адже «в кожному творі для дітей має бути і пізнавальний аспект» [118, с. 123].

Для того, щоб правильно обрати перекладацьку стратегію, необхідно здійснити аналіз першоджерела на предмет виявлення в ньому носіїв британського колориту. Найзручнішою нам здалася семантико-тематична класифікація, яку ми наводимо далі в параграфі 2.2.3. У творі виявлено такі категорії носіїв етнокультурного колориту:

- 1) Ономастичні одиниці, запозичені з реального британського антропонікону, які мають типові фонетичні й морфологічні ознаки британських імен та прізвищ. Наприклад, імена: Garry, Bill, Jinny, Charlie. Прізвища: McGonagall (типове шотландське прізвище), Creevey, Finnigan (типове ірландське прізвище), Evans, Thomas.
- 2) Топоніми, запозичені з реального британського топономікону. Їх у творі зовсім небагато, однак вони присутні і також потребують уваги з боку перекладача: the Isle of White, Surrey, Kent, King's cross (останній приклад є т.з. урбанонімом – назвою відомого залізничного вокзалу в Лондоні).
- 3) Назви актуальної валюти Великої Британії – round, pence. Зустрічаються в творі рідко, оскільки дія протікає здебільшого у вторинному, вигаданому світі, де функціонує власна валюта з вигаданою назвою.
- 4) Назви мір ваги та відстані – mile, yard, foot, ounce. Усі назви крім останньої фігурують у тексті часто, даючи уявлення про розміри й вагу предметів, а також просторові відношення.
- 5) Назви міфічних істот. Вони несуть особливо яскравий національний колорит, оскільки, посиляючись на британську казково-міфологічну традицію, Ролінг оформлює мотиви і образи, формує атрибутику традиційних персонажів на базі складу демонологічного і легендарного фондів. Наприклад: pixies, house elves, banshee, red caps, hag, unicorn, boggart і т.д.

6) Назви традиційних страв. Зустрічаються в тексті на регулярній основі, несуть національний колорит, який втрачається, якщо переклад здійснюється описовими методами або методом уподібнення. Наприклад: haggis, shepherd's pie, toasts, pudding, doughnut, meringue і т.д.

7) Діалектні особливості, які сприяють індивідуалізації мови деяких персонажів. Це – надзвичайно потужний носій національного колориту, який, однак, фактично не піддається передачі цільовою мовою. Можна передати його функцію, скажімо, віднесення персонажу до певного соціального прошарку, але сам колорит при цьому втрачається. Наприклад, один з провідних персонажів вживає йоркширську говірку, для якої характерні регіональні діалектизми, редуція закінчення, певні граматичні відхилення від літературної норми. Ще двоє персонажів з третього роману циклу говорять т. з. «кокні» – типовою говіркою лондонських «низів».

8) В останню категорію ми винесли приклади реалій, які зустрічаються в тексті не більше кількох разів. Це назви свят (н-д, Christmas, Bonfire Night), традиційних ігор (musical statues), пісень (Tip-toe through the tulips), футбольного клубу (West Ham United), навчального закладу (Eton) тощо.

Незважаючи на розповсюджену точку зору про те, що романи з циклу про Гаррі Поттера цікавлять, у першу чергу, яскравою мовною грою, фоносемантичними прийомами та своєрідним ономастиконом, ми беремо на себе відповідальність стверджувати, що великий інтерес для літературознавчого та перекладознавчого дослідження становить активне використання авторкою таких засобів створення образності як метафори, образні та оцінні епітети, яскраві індивідуально-авторські порівняння. Крім виконання загальновідомих стилістичних функцій (експресивна, емотивна) всі ці тропи слугують одній меті: активувати уяву дитини, тобто, допомогти їй якомога яскравіше і жваво уявити собі, що відбувається, точніше зрозуміти думки і вчинки героїв, повніше усвідомити різні грані прояву дійсності.

За частотністю вживання у досліджуваному матеріалі на першому місці стоїть порівняння, за ним йде метафора. Крім цих фігур, які повсюдно

зустрічаються у тексті оригіналу, привертають увагу численні художні епітети, що також відіграють неабияку роль у творі дитячої літератури. Однак ми зосереджуємося лише на тих фігурах, передача яких становить істотну перекладознавчу проблему, а щодо передачі епітетів нами не виявлено особливих перекладацьких труднощів або недоліків у перекладах трьома мовами.

У результаті аналізу матеріалу дослідження ми можемо запропонувати класифікацію наявних фігур за ступенем оригінальності, синтаксичною та морфологічною формою та змістом.

Оскільки найчастотнішою фігурою в тексті оригіналу виступає порівняння, саме з нього ми б хотіли почати класифікацію.

Усі порівняння можна поділити на дві глобальні групи: стійкі порівняння, які характеризуються постійністю вживання, стабільністю лексичного складу та синтаксичної структури та відтворюваністю в мові, а також індивідуальні, авторські утворення, що володіють особливою образністю та яскравістю за рахунок залучення неочікуваних понять та асоціацій, що слугують для пояснення предмета порівняння. Якщо взяти до уваги зауваження Х. Бредіна [187, с. 77] щодо „смертності порівнянь”, то можна стверджувати, що порівняння демонструють різні ступені життя та смерті і розподіляються по шкалі від найбільш стереотипних до найбільш креативних. На одному полюсі розташовуються стійкі порівняння, які зафіксовані як одиниці в лексиконі. На іншому полюсі знаходяться креативні порівняння, де використовується цілком несподіваний та вражаючий *comparatum*. Між цими двома полюсами розташовуються стандартні, або ординарні порівняння та оригінальні порівняння, які вирізняються свіжістю, однак не є цілком несподіваними.

Серед одиниць, виявлених у тексті оригіналу, найменше стійких порівнянь і найбільше ординарних та оригінальних. Креативні зустрічаються частіше порівняно зі стійкими, однак їх не можна вважати домінантними.

Прикладами стійких порівнянь можуть бути: *sit/stand still as a statue; howl like a wounded dog; smooth as glass/silk; eyes like a hawk.*

До креативних можна віднести такі порівняння як *look like a pig in a wig; make a noise like a mouse being trodden on; look like a toothless walnut; eyes making you think of dark tunnels.*

До ординарних належать *look as though swallowed a lemon; pelt out like bullets; warmth washed over him [Harry] as though he'd sunk into a hot bath; sound like a foghorn.*

Серед оригінальних назвемо *feel as though a large balloon was swelling inside him [Harry]; books as large as paving stones; act as though any chair with Harry in it were empty; bald head perched on top like a coconut.*

За структурою в оригінальному тексті найчастіше зустрічаються синтаксичні порівняння, які вводяться порівняльними сполучниками. Наприклад: *let out a howl like a wounded dog; it felt as though cold hands were slapping his face; as if it was on a hinge; eyes wide as headlights.*

Також нами виявлено чимало порівнянь, які не мають формальних показників порівняння (сполучників). Наприклад: *front seat, which had been stretched so that it resembled a park bench; bird that resembled a half-plucked turkey; they reminded Harry of the little plastic sticks Muggle children blew bubbles through; ball about the size of a large walnut; light the size of a postage stamp* і т. п.

У тексті зустрічаються також безсполучникові порівняння, наприклад, *land cat-like, bat-like ears, lamp-like eyes*, однак їх дуже небагато.

Порівняння, наявні в оригінальному тексті, можна класифікувати і за семантичною ознакою, причому в такому випадку можна виділити відносно багато груп.

1) Найбільша група включає порівняння, які виражають фізичні властивості осіб та предметів – розмір, форму, колір, смак – і це не випадково, оскільки дитина мислить образами, і чим більше унаочніється оповідь, тим глибше рівень її сприйняття. Прикладами можуть бути: *he had hands the size of trash can lids; within seconds it [face]was the grayish white of old porridge;*

knuckles were bulging like bolts; lake as smooth as glass; leathery looking; face glowing like the setting sun; taste like overcooked cabbage.

2) До другої за значимістю групи належать порівняння, використані для більшої ілюстративності емоцій, відчуттів та почуттів. Характерним для порівнянь цієї групи є те, що вони часто будуються не на основі подібності лише однієї ознаки, а на подібності цілої сукупності ознак, тобто є радше імпліцитними і залишають велике поле для уяви. Наприклад: *aunt Petunia looked as though she'd just swallowed a lemon; heart twanging like a giant elastic band* (порівняння вжито для передачі хвилювання); *Harry felt the warmth wash over him as though he'd sunk into a hot bath; Hagrid looked as if he was about to explode; he [Harry] missed Hogwarts so much it was like having a constant stomachache.*

3) До третьої групи ми віднесли порівняння, які ілюструють звуки: *uncle Vernon made another funny noise, like a mouse being trodden on; Hagrid ... and blew his nose with a sound like a foghorn; there was ...a sound like a firecracker; with a crack like a whip, Dobby vanished; Mrs. Mason screamed like a banshee.*

4) Четверта група включає порівняння, які допомагають передати характер руху, зрозуміти значення таких порівнянь можна в більшості випадків лише за рахунок дієслова, що позначає рух (або його відсутність). Серед прикладів назвемо: *a man ... appeared so suddenly and silently you'd have thought he'd just popped out of the ground; letters came pelting out of the fireplace like bullets; Neville was rising straight up like a cork shot out of a bottle; glide like a ghost; the pixies shot in every direction like rockets; it [broom] shot toward Malfoy like a javelin.*

5) Ця група включає порівняння, використані для образного зображення способу дії: *the Dursleys often spoke about Harry ... as though he wasn't there — or rather, as though he was something very nasty that couldn't understand them, like a slug; he ... bent it [gun] into a knot as easily as if it had been made of rubber; they acted as though any chair with Harry in it were empty; he peered at Hermione as though he had never seen a student properly before.*

б) До цієї незначної за обсягом групи належать порівняння, які ілюструють зовнішній вигляд не за однією ознакою (форма, колір і т.п), а за кількома, або ж за цілою сукупністю ознак, що надають предмету чи особі того чи іншого вигляду. Такі порівняння також часто є імпліцитними. У багатьох випадках для комплексного опису зовнішності автор використовує зооморфні порівняння, тобто такі, де фігурує порівняння з певними ознаками. Характерними для тої чи іншої тварини. Наприклад: ... *there had been lots of pictures of what looked like a large pink beach ball wearing different-colored bonnets; Dudley looked like a pig in a wig; boy with a face like a rat; professor Binns paused again, pursing his lips, looking like a wrinkled old tortoise; Madam Pince ..., was a thin, irritable woman who looked like an underfed vulture.*

7) Окремо ми виділяємо порівняння, які можна назвати порівняннями з інтратекстуальною образністю, тобто їхній образ розкривається лише за умови знайомства з контекстом, оскільки поняття і явища, вжиті в порівнянні як *comparatum*, функціонують лише в даному тексті. Наприклад: *Harry felt as though he'd just been walloped in the stomach by one of the mad tree's [Whomping willow] larger branches; Harry privately felt he'd rather face Slytherin's legendary monster than let Snape catch him robbing his office; behind him walked a Slytherin girl who reminded Harry of a picture he'd seen in Holidays with Hags.*

У нашій роботі ми не будемо розглядати стерті метафори, оскільки вони не виступають носіями образності. Слід також зазначити, що в тексті не виявлено індивідуально-авторських метафор, усі вони мають загально поетичний характер. Щодо розподілу метафор за функціями, то у досліджуваному матеріалі найбільше спостерігається художніх та оцінюючих метафор. Класифікуючи метафори за семантичною ознакою, що дозволяє встановити образ, покладений в основу метафори, ми виявили, що найбільше зустрічається метафор з використанням образів природних явищ. Наприклад: *whirl of fists* (образ вихору); *storm of applause* (образ бурі); *gales of laughter*

(образ урагану). Також наявні метафори, в яких до порівняння залучаються спортивні поняття, наприклад *punching bag* (образ боксерської «груші»), *Harry's heart did a somersault* (образ стрибка – сальто).

Ідіостиль Ролінг також включає повсюдне застосування алюзій, тобто, згідно з визначенням І. Арнольд [7, с. 89], прийому вживання якого-небудь імені чи назви, що натякають на відомий літературній або історико-культурний факт. Алюзивними можуть бути імена, що відсилають до історичних і літературних персонажів (наприклад, *Merlin, Morgana, Nicolas Flamel, Penelope*); герої (наприклад, дослідник І. Єгорова [63] простежує явну паралель між героєм Дж. К. Ролінг Сіріусом Блєком і героєм Діккенса Абелем Мегвічем з роману «Великі сподівання»); цілі сцени (наприклад, шахова партія з першого роману серії – явна алюзія на живі шахи з «Аліси в задзеркаллі» Л. Керролла, або сцена з трьохголовим псом, що охороняє філософський камінь, – алюзія на міфічного пса Цербера). Попри те, що діти, через брак досвіду і знань, у більшості випадків не здатні розпізнати алюзії, все ж таки вони є ефективним інструментом, що допомагає узагальнити розгорнуті, комплексні ідеї в одному образі. Алюзії сприяють з'ясуванню якого-небудь поняття шляхом відсилання до вже знайомої історії. Якщо ж алюзії використовуються в дитячому творі і не розпізнаються реципієнтом, то часто відбувається навпаки: з часом, у міру накопичення знань і розширення досвіду, у тому числі і читацького, дитина знайомиться з джерелом алюзії і може глибше зрозуміти як саме джерело, так і відсилання до нього, зустрінуті нею раніше в інших літературних творах.

Окрім вищезазначених мовних елементів ідіостиллю вважаємо за потрібне згадати також деякі графічні особливості текстів Дж. К. Ролінг, на які звертає увагу дослідниця Т. Волкодав. Для всіх романів про Гаррі Поттера характерне часте використання трьох крапок, тире, заголовних літер і курсиву. Графічні засоби в даному випадку виконують не лише функцію відтворення живої мови, смислового виділення слова, передачі інтонації, але і свого роду інструменту впливу на емоційне сприйняття і сферу відчуттів

дитини-реципієнта, оскільки допомагають їй відчутти повний спектр емоцій персонажа. Наприклад, для виразу особливого хвилювання, засмучення або страху письменниця часто примушує своїх персонажів висловлюватися еліптичними реченнями, розділеними трьома крапками (наприклад, «*Lily and James... I can't believe it... I didn't want to believe it... Oh, Albus...*»). Значне підвищення голосу при розмові може передаватися заголовними літерами (наприклад: *He yelled at Harry: «MOTORCYCLES DON'T FLY!»*).

Хотілося б також зазначити, що значну роль у досліджуваному матеріалі відіграє емоційно-експресивна лексика. Ми не беремося стверджувати, що її використання є домінантною рисою індивідуального стилю Дж. К. Ролінг, оскільки така лексика зустрічається у будь-якому художньому творі. Тим не менш, слід відзначити, що романи про Гаррі Поттера характеризуються надзвичайно активним використанням цієї лексики, що в цілому створює високо емоційну й напружену атмосферу твору, і це зрозуміло, оскільки романи насичені пригодами, надзвичайними подіями та екстраординарними персонажами. Як правило, емоційно-експресивна лексика використовується в літературних творах з метою справити певне враження на читача, збудити в ньому емоції та викликати якусь реакцію. Зазвичай ця лексика є потужним інструментом в руках автора, який використовує її свідомо для того, щоб викликати у читача не довільні, а *заплановані* враження та емоції. Тому ми вважаємо доцільним розглядати лексику з емоційним навантаженням як один із важливих стилістичних засобів, що вимагає ретельного підходу до її перекладу.

Надалі ми хотіли б зосередитися на домінантах стилю Дж. К. Ролінг, тому у наступних параграфах саме їхні функції у художньому творі, а також проблеми їхнього відтворення у перекладі будуть розглянуті в деталях.

2.2 Передача у перекладі стилістичних засобів, які підлягають прагматичній адаптації

2.2.1 Ономастикон художнього твору як об'єкт лінгвопоетичного та перекладознавчого дослідження

Власні назви – обов'язковий та невід'ємний елемент будь-якої мови. Вони поліфункціональні, що доводиться у роботах багатьох дослідників (наприклад, В. Супрун, А. Вежбицька, А. Суперанська, Н. Арутюнова, Д. Єрмолович, А. Лосев, М. Голомідова, В. Калінкін та інші.). Як і в об'єктивній дійсності, так і в художньому творі власні назви допомагають реалізувати численні комунікативні задачі, однак у художньому творі функціонування власних назв обумовлюється волею та інтенцією автора. Багато дослідників стверджують, що в художньому тексті, на відміну від інших типів текстів, відтворювана дійсність має креативну природу, носить умовний, вигаданий характер, вона створена уявою та творчою енергією автора; що текст містить не лише пряму, а й неявну інформацію, а всі його елементи взаємопов'язані [17, 125, 179]. Оскільки оніми виступають невід'ємним складником художнього твору, можна говорити про необхідність комплексного дослідження функцій власних імен та ономастичного простору твору загалом та у перекладознавчому плані зокрема.

Подібно до того, як іменовані речі розміщуються на земному (і неземному) просторі, слова, що іменують їх, в свідомості мовця також мають просторове розміщення, аналогічне для жителів однієї і тієї самої місцевості, різне у жителів віддалених територій. Воно може бути несхожим на реальне розміщення іменованих об'єктів, але воно існує і служить каркасом, що підтримує денотати імен. *Ономастичний простір* – це іменний континуум, що існує в уявленні людей різних культур і в різні епохи заповнений по-різному. У свідомості кожної людини ономастичний простір присутній фрагментарно. Достатньо повно він виявляється лише при спеціальному дослідженні [222].

Ономастичний матеріал в цілому позначається величезним культурознавчим потенціалом. В аспектах лінгвокультурологічної і прагматичної інформації ономастика, проте, вивчена абсолютно недостатньо. Як зазначає О. Березович [21, с. 128], недостатньо лише продекларувати факт культурно-історичної цінності власної назви, необхідно виробити методологію видобуття культурно-історичної інформації з ономастикону, а також методологію опису та інтерпретації цієї інформації.

Разом зі здатністю передавати значущу для реципієнта інформацію, оніми здатні робити ту саму інформацію закритою для «необізнаних» або інокультурних реципієнтів, оскільки власні назви – це завжди специфічні реалії, що належать до фонові лексики. Таким чином, актуальність дослідження онімів як важливого елементу художнього твору визначається неослабним інтересом до феномена власного імені, а також тим, що ономастичний матеріал дозволяє працювати з лінгвокультурологічною і прагматичною інформацією, яка поки що незначною мірою залучена до наукового обігу.

Ономастика художніх творів – «твердий горішок» для перекладача. Художній твір – це особлива сфера функціонування власних назв. У тексті слова співвідносяться із зображуваною реальною дійсністю, із сучасною літературною мовою і мовою художнього твору. Це сприяє тому, що читач немовби заново відтворює асоціативні зв'язки слова, що, у свою чергу, спонукає його переосмислити семантику та краще зрозуміти авторський задум твору: слова, як відомо, позначають одночасно об'єктивну дійсність і художній світ, створений письменником. У цьому відношенні власні назви є цінним компонентом у системі засобів художньої виразності. Дослідники літературної ономастики визнають той факт, що ономастичну семантику слід розмежовувати на рівні мови, мовлення та художнього тексту. Мовленнєвий ракурс, одним із проявів якого є художній текст, дає власній назві більше можливостей проявити свої потенції у всій повноті й багатогранності. Власна назва, включена в різноманітні зв'язки художнього тексту, взаємодіючи з

найближчим, мінімальним контекстом і макроконтекстом, що утворює дискурс твору, набуває багатьох змістових зв'язків, складних асоціацій і конотацій. «Входячи до художнього тексту семантично недостатнім, власне ім'я виходить з нього семантично збагаченим і виступає сигналом, що збуджує широкий комплекс певних асоціативних значень. Їх можна вважати локальною семантичною структурою, що закріплюється за даним іменем у даному контексті, – індивідуально-художнім значенням власного імені» [98, с. 106]. Як зазначає О. Лебедева, семантизація власних назв у художньому тексті виникає на трьох рівнях семантичної композиції: лінійно-мовленнєвому, сюжетно-образному та концептуальному. Специфіка значення оніма складається зі специфіки його денотативного, сигніфікативного та структурного значень. Онім означає вигадані денотати, які є знаком особливого, штучного сигніфіката. Особливості структурного значення виявляються в характері найменувань, у формулі та формі імені [101, с. 9].

Специфіка образно-художнього осмислення слова відбивається і на *функціях* власних назв, які включені до складу літературного твору. У художньому тексті оніми підлягають функціональній перебудові і головною функцією стає не стільки номінативна, як ілюзійноуюча (таку функцію онімів для творів у жанрі фентезі виділяє німецький дослідник Д. Лампінг [195, с. 41]), що характеризує й інші функції, причому переважання тієї чи іншої функції залежить, перш за все, від жанру твору.

Проблема функціонування власних назв у художніх текстах порушувалася практично кожним дослідником літературної ономастики, проте і на сьогодні відсутня цілісна класифікація функцій власних назв у художньому тексті і цей список лишається відкритим, оскільки література як матеріал для дослідження літературної ономастики має властивість невпинно розвиватися в аспекті появи новітніх літературних течій і напрямків, що створюють підґрунття для внесення нових коректив у теорію літературної ономастики, зокрема й у бачення проблеми функцій власних назв у художньому тексті. Однією з останніх запропонованих класифікацій функцій власних назв у

художньому тексті є класифікація Н. Васильєвої, що, за винятком однієї позиції, доданої дослідницею, відтворює класифікацію Д. Лампінга, який виділив сім функцій власних назв у художньому тексті. Подаємо перелік функцій за Н. Васильєвою: ідентифікація персонажа/місця; створення і підтримка ілюзії достовірності світу оповіді (ілюзійуюча функція); характеристична; функція виділення і групування персонажів; функція перспективації (роль назви у перспективі оповіді); естетична; міфологічна; деконструктивна (характерна здебільшого для постмодерних художніх текстів) [28, с. 130]. Існує дещо вужча класифікація функцій власних імен людей – антропонімів: Н. Чмихова виділяє три функції антропонімів у художньому тексті: номінативну, соціально-ідеологічну і характеристичну [178, с. 76]. При цьому номінативну функцію дослідниця вбачає у випадках тривіальних імен і прізвищ, соціально-ідеологічну – в ситуаціях використання диференційованого імені для кожного прошарку, а характеристичну – у випадках мотивованих («промовистих») імен.

Вивчення власної назви як важливого стилеутворюючого елемента в ономастичній системі тексту включає дослідження структурної організації ономастичного простору, принципів і способів номінації, стилістичних функцій онімів їхніх асоціативних зв'язків, співвідносних із реалізацією конкретного образу, замислу твору, позицією автора. «Питання про підбір імен, прізвищ, прізвиськ в художній літературі, про їхню структурну своєрідність в різних жанрах і стилях, про їхні образні характеристичні функції і т.п. не може бути проілюстроване кількома прикладами. Це дуже велика і докладна тема стилістики художньої літератури», – писав В. В. Виноградов [36, с. 38].

Власні назви слугують своєрідним ключем у розкритті художнього задуму письменника. Кожен письменник при виборі імен звертає увагу на їхню фонеміку та морфеміку, які сприяють передачі експресивних відтінків. Підбираючи імена, автор орієнтується на реальний іменник, загальноприйняту формулу, за допомогою якої можна передати інформацію

про соціальне, національне, вікове становище іменованої особи. Крім того, склад і поєднання онімів залежить і від соціальної та естетичної позиції автора художнього тексту, від загальної культури письменника і культури того середовища, в якому живе персонаж.

Імена персонажів в художніх творах є дуже експресивним і інформативним засобом, що визначає значний об'єм імпліцитної інформації. Вибір конкретного імені для літературного героя – справа автора, і суб'єктивний чинник тут дуже істотний. Письменник підбирає або конструює не лише власні імена, але й усі компоненти ономастичного простору твору. Він знає характери, заняття, душевні й фізичні дані персонажів. «Власні назви щось означають – і не лише з етимологічної, а й з синхронної точки зору. Вони містять важливі прагматичні значення, в яких відображається характер людських взаємин» [31, с. 192]. Згідно авторському задуму, власні назви можуть відповідати загальній ідеї, цілям твору, нести характерний колорит, а іноді й певне особливе значення, в якому у сконцентрованому вигляді виражена авторська ідея.

Роль промовистих імен може полягати не лише в характеристизації самого носія імені. Вони здатні виконувати і текстоутворюючі функції: так, наприклад, в оповіданні А. Чехова «Лошадиная фамилия» «антропонімічна вигадка Чехова сконцентрувала 39 «кінських» прізвищ в межах одного короткого оповідання» [68, с. 38]. Подібним прикладом може слугувати і комедія Д. Фонвізіна «Недоросль», де майже всі імена промовисті, а також повість для дітей В. Губарева «Королівство кривих дзеркал», в якій ім'я практично кожного персонажа можна прочитати справа наліво і зрозуміти справжню сутність героя.

Промовисті імена привертають нашу увагу тому, що вони є одним з найістотніших стилеутворюючих елементів творів, які виступають нашим матеріалом дослідження, тому ми вважаємо за доцільне розглянути ті аспекти ономастики художнього твору, які мають вплив на переклад та ставлять перед перекладачем складні теоретичні та практичні завдання.

Серед таких аспектів ми можемо назвати, передусім, особливості антропонімів та зоонімів, які вводяться у текст автором твору в специфічній обробці. Враховуючи сказане вище, можна з упевненістю стверджувати, що передача онімів становить проблему для адекватного перекладу, принцип якого, на наш погляд, полягає в тому, щоб текст перекладу відповідав тексту оригіналу за принципом динамічної еквівалентності [201, с. 159].

Твір про Гаррі Поттера відповідає етнокультурній ментальності західного читача, тому він не завжди зрозумілий і прийнятний для українського. Причина цього ховається у перекладі. Стаючи фактом іншої літератури, він покликаний зберігати національну специфіку [51, с. 23]. Ономастичний матеріал дає можливість перекладачеві, йдучи від послівних відповідностей, добиватися відповідності більш високого рівня – текстового, змістового, прагматичного і емоційного, бо переклад може вважатися вдалим тільки тоді, коли у реципієнта цільової культури він будить рефлексію, аналогічну рефлексії реципієнтів оригіналу. З цією метою всі змістовні складові оригіналу повинні бути представлені в перекладі (інакше може скластися ситуація, коли високохудожній твір в цільовій культурі сприймається через переклад як щось малозмістовне і нецікаве).

За цими твердженнями постає суттєва перекладацька проблема: якими засобами можна адекватно передати повний смисловий обсяг ономастичного простору художнього твору. Крім того, одразу виникає питання, наскільки коректно взагалі вести розмову про переклад власних імен? У класичних працях з теорії перекладу (Я. Рецкер, Л. Бархударов, В. Комісаров) власні назви характеризуються «неперекладністю», вони відносяться до безеквівалентної лексики, їхній зв'язок з національною традицією наближає їх до реалій, тому втрата семантики і/або символічного звучання в мові перекладу, які неминучі при транскрибуванні та транслітерації, розглядаються як «менше з двох зол у порівнянні з перекладом або підстановкою» і «не можна ставити в провину перекладачеві, якщо він не відобразить їхню символічність. Вийти з цього положення без втрат майже

неможливо» [39, с. 223]. Як зазначає М. Венгренивська, «проблеми виникають із власне казковими, вигаданими іменами та назвами, співвіднесеними з героями казки, з фантастичними персонажами та чарівними предметами. Багато з них настільки своєрідні і національно специфічні, що не дозволяють засобами іншої мови «повторити неповторне». У таких випадках може йтися лише про відносну адекватність перекладу, і ступінь цієї відносності залежить не лише від особливостей мови перекладу, а й від майстерності перекладача» [32, с. 204]. Примирюючись зі смисловими та естетичними втратами, класична теорія перекладу вельми несхвально ставиться до власне перекладу і заміни імен: «Власна назва, як правило, у перекладі запозичується, транскрибується, але як виняток може піддаватися і перекладу» [39, с. 208].

Сучасна думка з цього приводу істотно відрізняється, оскільки час диктує свої умови і до перекладу висуваються зараз все вищі вимоги. Завдання перекладача полягає не лише в досягненні максимальної еквівалентності текстів, тобто їхньої смислової та функціональної близькості, подібності впливу на реципієнта, відповідної художньої виразності, а й у збереженні та передачі стилістичних прийомів, а, значить, передачі власних назв. Нічим не компенсовані у перекладі смислові і формальні невідповідності спричиняють неминучі функціональні втрати: нейтралізована власна назва (антропонім або топонім) не виконує своєї основної – соціально-характеристичної функції. Якщо оніми транскрибуються або транслітеруються, то з перекладу зникає елемент авторського задуму, авторська характеристика героїв, мовна гра. «Гра» на іменах та назвах – лише один вид гри слів, з якою так часто стикається перекладач. ... Незаперечним є одне: необхідно шукати якісь заміни, щоб не тьмяніли барви автора і нічого не втрачав читач. Щось вийде вдало, щось гірше. Одне погано завжди – звичайне виправдання, виноска: «неперекладна гра слів». Це – розписка перекладача у власному безсиллі» [48, с. 161].

Розгляньмо, які ж існують прийоми відтворення онімів. Теоретично для передачі іномовних антропонімів у мові перекладу існують три основні способи: *транскрипція, транслітерація, власне переклад*. Як зауважує А. Гудманян, «транскрипція і транслітерація в чистому вигляді в запозичених онімах застосовуються нечасто. Тому, можливо, слід говорити про неповну транскрипцію та неповну транслітерацію як про прийоми, що реально здійснюються в українських відповідниках запозичених онімів» [56, с. 34]. Слід визнати, що жоден з цих способів не може бути визнаний універсальним, кожен має свої обмеження.

Транскрипція і транслітерація є способами передачі власних назв в іншомовному тексті, при яких, як правило, не отримують відображення прагматичний елемент, соціальний статус імені, його емотивна складова, асоціативний фон, мовна гра, каламбури, алюзії тощо. Особливу актуальність становить ця проблема у перекладі художніх текстів, де імена включаються в систему контекстуальних й інтертекстуальних зв'язків, стають невід'ємним елементом твору.

Третій спосіб передачі чужомовних імен в тексті – власне переклад. Перекладач відходить від вимог теорії і *відтворює* імена, що дає йому можливість передати мовну гру, каламбури, іронічний підтекст та ін., він вдається до іншої крайності, виконуючи так званий вільний переклад, тобто фактично інтерпретуючи текст оригіналу. Перекладач йде вглиб тексту, виявляючи приховані в ньому значення і відтінки, відображаючи в перекладі імплікації оригіналу, очевидні для носіїв вихідної мови. Поява перекладних варіантів, трансформацій, замін антропонімів в текстах перекладу відкриває нові шляхи для перекладознавства, для можливості кращого розуміння чужої культури в межах процесу міжкультурної комунікації, для виникнення нових інтертекстуальних зв'язків у рамках цільової культури і мови.

Перед перекладачем постійно виникає проблема вибору прийому, який залежить від характеру тексту і його жанрових особливостей, а в нашому випадку – ще і від віку та лінгвокраїнознавчого рівня підготовки читача.

Вибір залежно від характеру тексту перекладачі роблять з урахуванням жанрових особливостей твору. Поза сумнівом, якщо автор дає своїм героям імена, які “говорять”, це повинно відбиватися в перекладі. Низка перекладацьких помилок полягає в нехтуванні імпліцитною інформацією, внаслідок чого стає неможливим правильне розуміння інтенцій автора і, відтак, адекватне розуміння/сприйняття читачем художнього тексту. У процесі перекладу завжди виникає питання: чи перекладати осмислені, багатозначні імена або слід залишити всі імена і прізвища у варіанті транскрипції. Замість звучних імен, за якими неминуче проступає весь пласт вихідної культури зі всіма її відлуннями в образі думок і вчинків, в манері і стереотипах поведінки, в особливостях національного гумору, існує ризик отримати незв'язну масу прізвиськ і кличок, «що не мають коріння ні в культурі оригіналу, ні в тій, під яку їх намагалися пристосувати перекладачі» [159].

Завдання перекладача полягає не лише в досягненні максимальної еквівалентності текстів, а й у збереженні і передачі стилістичних прийомів, що означає – у передачі власних імен. Нічим не компенсовані у процесі перекладу смислові і граматичні невідповідності спричиняють неминучі функціональні втрати: опиняючись нейтралізованим, ім'я (або прізвисько) не виконує своєї основної – соціально-характеристичної функції. З одного боку, власні назви можна вважати неперекладними одиницями, оскільки в будь-якому фантастичному творі є імена як вигадані, так і реальні. Причому, якщо імена реального ономастикону зазвичай транскрибуються, то вигадані автором імена, особливо з прозорою семантикою, вимагають відтворення у перекладі. А. Федоров вважає, що «неперекладними є лише ті елементи мови оригіналу, які становлять відхилення від загальної норми мови ... тобто в основному діалектизми і ті слова соціальних жаргонів, які мають яскраво виражене місцеве забарвлення», оскільки функція їх як місцевих слів у перекладі пропадає [172, с. 123]. Проте всі інші «неперекладні» одиниці мови – назви специфічних для життя певного народу предметів і явищ (реалій),

звуконаслідування і вигуки, каламбури (передача власних назв має багато спільного з перекладом гри слів), національно специфічні фразеологізми, звернення і тому подібне – піддаються перекладу за допомогою аналізу і використання певних граматичних і лексичних засобів мови перекладу [там само, с. 128].

Імена значущі, вигадані автором для позначення неіснуючих реально об'єктів, часто перекладаються згідно зі стійкою для радянської епохи традицією перекладу іншомовної літературної казки, найповніше вираженої одним з ведучих її перекладачів Б. Заходером в передмові до казки про Вінні Пуха: «Я спершу вирішив навчити Вінні і його друзів спілкуватися російською, що, запевняю вас, було теж нелегко. Звісно, англійською вони і досі говорять значно краще, ніж російською, втім, мені здається, що тепер ви їх зрозумієте...» [69, с. 314]. Таким чином, на перший план цілком свідомо висувається завдання досягти легкозрозумілості тексту за рахунок його специфічної національної забарвленості. Відбувається одомашнення.

Система власних назв утворює особливий міфологічний пласт мови. У низці мовних ситуацій поведінка власних назв настільки відмінна від відповідної поведінки слів інших мовних категорій, що можна стверджувати, що це деяка інша, інакше організована мова, яка піддається перекладу за допомогою перекладацьких трансформацій і відповідних мовних перетворень [106, с. 530].

Власні назви є асоціативними лакунами; для їх заповнення при передачі оніма цільовою мовою можуть мати місце такі мовні перетворення:

- конкретизація і, як правило, звуження семантики початкового імені, тобто, смисловий переклад тільки однієї з сем, що простежується в промовистому імені;
- компенсація (заміна елемента початкової культури елементом цільової мови) із збереженням загальної позитивної (негативної) оцінки персонажа, наприклад, кличка собаки *Fluffy* в російському перекладі передано як *Пушок*;
- компенсація з розширенням значення початкового імені, тобто закладення в

ім'я додаткових сем, які, на думку перекладача, не суперечать загальному образу персонажа, наприклад, хвалькуватого викладача магічної школи звать *Gilderoy Lockhart* (з імені не можна дізнатись про хвалькуватість), в перекладі російською його звать *Златоуст Локонс*;

- формальна передача власної назви (транскрипція, транслітерація) з додатковою інформацією про онім у виносці. Прикладів транскрипції й транслітерації імен багато як в українському, так і у німецькому перекладах, однак перекладачі не вважали за доцільне навантажувати читачів коментарями щодо значення імен та не забезпечили виноску;
- заміна власної назви апелятивом з поясненням останнього у виносці.

Через відсутність методик, що дозволяють передавати оніми вихідної мови мовою перекладу в такому специфічному, самоцінному жанрі як казки з елементами фентезі, помилки можуть виникати на будь-якому з трьох етапів: аналіз значення оніма, уточнення інтенцій автора і відтворення оніма мовою перекладу. Вони найчастіше пов'язані з невмінням перекладачів зберегти національно-специфічний компонент у структурі чарівних образів, який нерідко виявляється носієм філософсько-етичних переконань автора. Все це вимагає ретельного ознайомлення не лише з міфологічними уявленнями західноєвропейських народів, але і знання фольклору чи епосу цільової культури, щоб, з одного боку, знайти в культурі-сприймачі принаймні аналог, а з іншого – не допустити не виправданої підміни реалії в основі імені образом, що існує в мові перекладу.

Для адекватного перекладу власних назв Л. Белей пропонує застосовувати теорію польського перекладача С. Бараньчака про семантичні доміанти [18, с. 82]. За С. Бараньчаком, перекладати формалістично є серйозною помилкою, оскільки ключем до розуміння змісту виступає семантична доміанта, яка буває різною у кожній ситуації. Вона може бути фонетична (асонанси, алітерації), граматична (специфічні конструкції), лексична або дискурсивна. «Власні назви також мають свої семантичні доміанти», – стверджує Л. Белей, додаючи, що «кожна власна назва,

залежно від енциклопедичної характеристики її денотата, ставить одні елементи вище за інші. Це може стосуватися фонетичної структури, етимології, культурно-дискурсивних зв'язків та і т.п.» [18, с. 83]. Отже, якщо назва несе культурне навантаження, ідентифікує персонажа як представника певного етносу, то варто передавати її формальними методами перекладу, оскільки саме походження персонажу буде семантичною домінантою. Однак, більшість імен, назв, використаних Дж. К. Ролінг в її книгах, виконують не лише ідентифікаторну або ілюзіонарну функції, але й передають характеристики героїв, говорять про призначення магічних предметів і т. п. Багато з них є комбінацією звичайних англійських слів, або співзвучні їм, вони будять асоціації з тими чи іншими словами, поняттями і фактами. Тому семантичною домінантою таких імен стає характеристика персонажу або естетизація його імені, а часом ці домінанти рівнозначні, що ускладнює вибір домінант, облігаторної для передачі у перекладі. У випадку встановлення таких домінант перекладачі творів Дж. К. Ролінг вважали за потрібне вводити в текст перекладу власні «винаходи» еквівалентів її слів в своїх рідних мовах. На наш погляд, це виправдана стратегія, оскільки сприяє легkozрозумілості перекладного тексту для цільового читача-дитини. Проте подібна передача імен цільовою мовою може послужити причиною неадекватного сприйняття читачем перекладу. Як відомо, діти мислять, перш за все, аналогіями, і якщо вони спотворені або недоступні для розуміння, то завдання перекладача не виконане. Аналогічна ситуація виникає, коли перекладачі надто прискіпливо дотримуються формальних методів передачі імен і не враховують можливостей хибної інтерпретації незрозумілих власних назв, заснованої на явищі хибної етимології внаслідок співзвуччя або римування назв вихідної мови з лексемами цільової мови. Це підтверджує лінгвістичний експеримент Т. Волкодав, описаний в її дисертації «Структурно-типологічні та лексико-семантичні параметри літературної казки Дж. Роулінг та ресурси їх передачі російською та німецькою мовами» [42, с. 187].

Отже, загалом можна зазначити, що передача ономастичного простору твору дитячої літератури залежить, у першу чергу, від перекладацької стратегії, у застосуванні якої перекладач повинен виявляти неабияку гнучкість, постійно пристосовуючи її до викликів оригінального тексту, вимог цільової мови та особливостей цільової аудиторії. Тобто, підкреслюємо, перекладацьке рішення має бути індивідуальним для кожного випадку, але водночас відповідати системі аналогічних випадків.

2.2.2 Національний колорит у художньому творі та його передача в перекладі

Питання співвідношення культури та інформації, яка зберігається та повідомляється в словах як елементах мови, давно привертають увагу не лише лінгвістів, а й представників інших наук. Всі особливості життя певного народу і його країни (такі, як природні умови, географічне положення, хід історичного розвитку, характер соціального устрою, тенденції громадської думки, науки, мистецтва, традиції, життєвий уклад, звичаї) неодмінно знаходять відображення в мові. «Мова – це скарбниця, комора, скарбничка культури. Вона зберігає культурні цінності – у лексиці, у граматиці, в ідіоматиці, в прислів'ях приказках, у фольклорі, в художній і науковій літературі, у формах письмового та усного мовлення» [166, с. 14]. Можна стверджувати, що мова – це дзеркало культури будь-якої нації, вона несе в собі національно-культурний код того чи іншого народу.

Ще у 1969 р. Н. Комлів визнавав, що слово-знак виражає щось окрім самого себе, і бачив в цьому зв'язок з наявністю у деяких слів «культурного компоненту» [86, с. 116]. Зараз слова із «культурним компонентом» повсюдно позначаються як реалії. Під реаліями розуміються слова з культурним компонентом у своєму значенні, а саме, згідно з предметним розподілом, запропонованим С. Влаховим та С. Флоріном, слова, що мають своїми денотатами топографічні, етнографічні і суспільно-політичні явища та

об'єкти. Т. Дробишева також включає в рамки даної класифікації власні назви й алюзивні імена, оскільки вони складають образну систему твору і асоціюються у носіїв мови з певними фольклорними, літературними джерелами та історичними подіями. Такі імена-ярлики насичують текст всілякими символами [61, с. 66]. С. Влахов і С. Флорін, Н. Фененко [173] визнають саме «колорит» найтиповішою ознакою для реалій, і слід пам'ятати, що реалії крім смислового змісту можуть нести в собі конотативні значення. Дослідники вважають, що «національне та історичне забарвлення тісно пов'язане з найрізноманітнішими емоційно-експресивно-оцінними обертонами, а нерідко й обумовлює їх» [39, с. 38].

Безпосереднім чином культура відбивається в художній літературі, де слова навіть широкої сфери вживання можуть набувати додаткового значення. Автор може згадати яку-небудь особливість життєвого укладу або національну традицію, яка зрозуміла представнику культури мови оригіналу, але залишиться непоміченою в перекладі. Своєрідність описуваної культури створюється не лише за рахунок слів-реалій як найочевидніших носіїв національного колориту, а скоріше, завдяки тим асоціаціям і образам, які викликають у читача слова, які несуть додаткову фонову або конотативну інформацію, фразеологічні звороти, описи моралі та звичаїв. Усі ці деталі, яким іноді не надають великого значення у перекладі, відображають особливості мислення представників певної культури, часто формують характер і пояснюють вчинки героїв твору, а також допомагають автору досягти поставленої мети. Читачі з різним культурним фоном по-різному сприйматимуть один і той самий текст і трактують дії героїв, в їхній уяві будуть формуватись різні образи.

Саме культурно-побутові деталі відіграють найважливішу роль при створенні національного колориту тексту. Під культурно-побутовою деталлю Ю. Садоф'єва розуміє слова, словосполучення і відрізки тексту, пов'язані безпосередньо з побутом певної етнічної групи, що відображають особливості культури, а саме, характерні для цієї країни предмети, явища,

поняття, звичаї та вірування, і які мають у тексті художнього твору функціональне значення. До культурно-побутових деталей віднесені: реалії; історизм; конотативне значення слів широкої сфери вживання, не зафіксоване у словнику, але відоме носіям мови; слова з тимчасовою фоновою інформацією; втрачені значення багатозначних слів; стійкі вирази, прислів'я і приказки, до складу яких входять слова, що позначають явища і поняття, властиві тільки даній культурі, а також цілі уривки тексту, присвячені опису звичаїв, традицій і явищ культури оригіналу, і натяки на них. Ці деталі художнього твору часто не привертають уваги перекладача (за винятком реалій), оскільки вони зрозумілі читачеві оригіналу самі по собі і не виражають нічого незвичайного. Тим не менш, автори часто використовують ці елементи для створення у читачів певних образів і пробудження асоціацій, вони можуть бути пов'язані з іншими поняттями і звичаями культури. Усі ці елементи в цілому створюють необхідний культурний фон твору.

А. Садоф'єва [152] пропонує широку семантико-тематичну класифікацію культурно-побутових деталей, яка включає такі підгрупи: 1) житло, майно, меблі, посуд; 2) одяг, убори, прикраси; 3) їжа, напої; 4) види праці, знаряддя праці, заняття; 5) грошові знаки, одиниці міри; 6) музичні інструменти, народні танці та пісні, виконавці; 7) народні свята, ігри; 8) звернення; 9) опис традицій і звичаїв. Дослідниця виділяє такі функції культурно-побутової деталі в літературному творі: створення національного колориту (відображення особливостей певного народу і епохи); локалізація дії в просторі, часі і соціальному середовищі (характеристика місцевості, історичного часу і шару суспільства); відповідність літературного твору життєвій правді (відображення життєвих фактів і картин людського життя); передача «ділової інформації» (відображення дійсності певного історичного періоду); народність мови (використання елементів національної культури для наближення літературного твору до «духу народу»), створення яскравих і

правдивих образів і картин, відображення життя, естетичних цінностей та ідеалів); створення літературного характеру (особливості мови, визначення соціального і побутового середовища, професії, положення в суспільстві; характеристика одягу, поглядів, звичок, внутрішньої культури, інтересів, запитів); відображення відносини героя до навколишнього світу і взаємовідношення персонажів один з одним; вираження специфічного конотативного значення (передача додаткової інформації, пов'язаної з культурно-побутовою деталлю, зрозумілою тільки носію даної культури).

Відомо, що лексика вихідної мови, яка позначає культурно-побутові деталі, є безеквівалентною, і її адекватний переклад є надзвичайно складним завданням, оскільки, з одного боку, необхідно передати змістовий план, а з іншого – не втратити національної складової, не знеособити художній твір, позбавивши його індивідуальності. Перекладознавча наука випрацювала кілька підходів до передачі даної лексики, які передбачають використання різних методів.

Слід особливо підкреслити, що більшість перекладознавців, які займаються вивченням реалій, наголошують на необхідності врахування прагматичних чинників у перекладі цих лексичних одиниць. При цьому до прагматичних чинників належать: 1) національна специфіка і фонові знання реципієнта перекладу; 2) функціональна роль реалії в тому чи іншому повідомленні; 3) жанрово-стилістичні особливості матеріалу. Врахування прагматичних чинників необхідне тому, що вони, на думку А. Швейцера, можуть розглядатись як «найважливіші фільтри, які визначають не лише спосіб реалізації процесу перекладу, а і сам обсяг інформації, що передається» [182, с. 244]. Всебічне врахування прагматичних чинників у процесі перекладу дає можливість не лише встановити певні закономірності, які обумовлюють вибір того чи іншого способу перекладу, але і значно глибше вивчити діапазон перекладацьких способів прагматичної адаптації, які використовуються для передачі значень безеквівалентних лексичних одиниць.

Реалії є концептуальними і лексичними лакунами в мові перекладу, тому становлять істотні труднощі для перекладу. Складність полягає в тому, що не існує відповідників, які б разом з передачею специфічної інформації відображали національний колорит, мали б ті самі конотації емоційного, смислового та стилістичного характеру, що супроводять реалії в оригінальному тексті. Отже, у перекладі важливо враховувати прагматичне значення, тобто ту функціональну роль, яку реалія відіграє у конкретному повідомленні.

У зв'язку з цим постає проблема еквівалентності текстів оригінала і перекладу, яка може вирішуватися з погляду категорії компенсації, що дозволяє забезпечити їх експресивну та імпресивну еквівалентність. Попри безліч серйозних перешкод на шляху повноцінного перекладу, він все ж здійснюється, що пояснюється «здатністю мов і культур компенсувати недостатність однієї зі своїх сфер за рахунок інших» [173, с. 13].

Реалія, як і кожне інше слово, може набути в контексті стилістичної функції, певної конотативної семантики, більш того – стати ключовим словом. Стилiстична амплітуда реалії надзвичайно широка. Справа ускладнюється ще й тим, що в тексті оригіналу реалія часто сприймається як щось звичне, органічне, рідне для читачів, мовою яких написаний текст. Звідси постає дилема у перекладі: або показати специфіку і екзотику, або зберегти звичність і втратити специфіку. Це протиріччя може здолати перекладач, який добре знає культуру і традиції мови оригіналу, відчуває зображувальні можливості вписаного в текст слова і водночас глибоко опанував рідну мову [71, с. 84].

У теорії і практиці перекладу найпоширенішими є такі прийоми перекладу реалій, які ми наводимо за Р. Зорівчак: транскрипція, гіперонімічне перейменування, дескриптивна перифраза, комбінована реномінація, калькування, уподібнення. Ними ми надалі будемо користуватися в ході аналізу практичного матеріалу.

Зважимо, які з перелічених методів найдоцільніше використовувати в процесі перекладу дитячої літератури. Не підлягає сумніву те, що реалії повинні певним чином адаптуватися, щоб не зашкоджувати легкозрозумілості тексту, однак надмірна адаптація призведе до небажаних наслідків: втрати етнокультурного колориту, а отже, знеособлення твору, зменшення пізнавальної цінності книги. На нашу думку, перекладачеві необхідно обирати той чи інший метод передачі реалії в залежності від її функції в даному уривку тексту, а також у тексті в цілому. Метод транскрипції доцільно вжити для досягнення ефекту екзотичності, однак якщо насичувати текст перекладу транскрибованими лексемами без роз'яснення їх значення у виносці, то твір буде для дитини незрозумілим, нецікавим і позбавленим будь-яких культурних асоціацій. Метод уподібнення добре підійде, якщо згадана в оригіналі реалія не несе особливого змістового навантаження і позначає не екстраординарні факти інокультурної дійсності, а такі, що мають аналоги у культурі-сприймачі. У випадку, коли реалії мають високу частотність вживання в оригінальному тексті, а отже виступають складовою стилістики твору та надають йому яскравого колориту, то найефективнішим способом їх передачі нам здається метод комбінованої реномінації – він дозволить дитині розширити свої знання щодо чужої культури і, на відміну від методу дескриптивної перифрази, дасть змогу поповнити словниковий запас. Вводячи в текст нову реалію, незнайому читачам, перекладач добре зробить, якщо в перший раз її вживання помітить наголос. Інакше може статися, що у дитини на все життя залишиться в пам'яті неправильне слово. Ці рекомендації стосуються в першу чергу перекладачів, що перекладають мовами з нефіксованим наголосом.

2.3 Стилiстичнi засоби, якi не пiдлягають прагматичнiй адаптацiї

2.3.1 Засоби створення образностi та iх передача в перекладi

Истотне значення для нашого дослідження має поняття художнього образу, а також однаковою мірою його відтворення у перекладі. Для того, щоб зрозуміти цінність художнього образу в творах дитячої літератури, необхідно прийняти за даність наведені нижче положення. За допомогою створення образу художник висловлює свою ідею, точку зору, позицію, виявляє свій погляд на світ. Сприймаючи цей образ, дитина відкриває для себе його сенс, обдумує авторську точку зору, зіставляє її зі своїм чуттєвим досвідом і набуває досвіду асоціативного, який, у свою чергу, розвиває мислення образне і аналітичне. Дитяче сприйняття художнього вислову надзвичайне продуктивне. Адже діти самі мислять образами, а це найдавніший спосіб сприйняття світу. Можна представити художній образ як авторське завдання, тобто завдання, яке поставив художник. Розв'язати це завдання означає розгадати таємницю образу, осягнути його сенс. Така робота передбачає вдумливе читання тексту, пошук внутрішньотекстових смислових зв'язків, асоціацій. Що глибше дослідження художнього образу, то воно точніше. Ось чому потрібно невідступно йти за авторським словом, при цьому підключати чуттєвий дитячий досвід до його сприйняття.

Художній образ створюється з певною метою – узагальнити та перетворити дійсність. Перетворити – це не означає прикрасити, змінити, удосконалити. Художник перетворює дійсність, розкриваючи взаємопроникнення різних планів буття: ідеального і матеріального, випадкового і закономірного, об'єктивного і суб'єктивного. В результаті створений образ виявляє ті невидимі зв'язки, які в самій дійсності не простежуються. Тому художній образ є засобом пізнання дійсності [148, с. 4]. Отже, осмислюючи художній образ, його значення, сутність, дитина одночасно осмислює устрій світу, зв'язок людини з дійсністю, немовби засвоює інший ритм життя.

Щоб розібратися в естетичній стороні дійсності, дитині необхідно зрозуміти мову різних видів мистецтва. Зокрема нас цікавить мова літератури. Н. Світловська в своїй роботі «Основи науки про читача» пише, що головний значущий знак тексту – це не слово, як прийнято вважати в традиційній методиці навчання читанню, а поетичний образ, що існує в різних проявах: образ-картина (пейзаж, інтер'єр), образ-сцена (ситуація, епізод), образ-об'єкт і образ-персонаж. Головне завдання читача «полягає в тому, щоб навчитися, сприймаючи художній текст, мислити образами. У цьому виявляється мистецтво читацької співтворчості, яке відповідає мистецтву письменницької творчості» [153, с. 62-63].

Психологія підкреслює важливість естетичного розвитку для гармонійного розвитку особистості кожної людини. Як відзначають багато дослідників, зокрема засновник гуманістичної психології А. Маслоу, «освіта за допомогою мистецтва» [114] – один з найправильніших способів навчання, оскільки такий спосіб відкриває людині шлях до самої себе, до свого духовного світу, така освіта незамінна на шляху самоактуалізації. Образність і емоційність сприйняття, властиві дітям, є сприятливими передумовами для розвитку художнього сприйняття.

Спираючись на емпіричні дані, отримані в ході аналізу матеріалу дослідження, ми можемо стверджувати необхідність особливо ретельного розгляду таких носіїв художнього образу як порівняння і метафора. Саме в цих стилістичних фігурах зосереджується образність досліджуваного твору.

В основі метафори лежить порівняння, але метафора на відміну від нього називає те, з чим порівнюється даний предмет або явище, замість самого предмета чи явища. В. В. Виноградов писав про семантичну подвійність метафори так: «У метафорі немає ніякого відтінку думки про перетворення предмету. Навпаки, «двоплановість», усвідомлення лише словесного прирівнювання одного предмету до іншого – різко відмінного – невід'ємна приналежність метафори» [цит. за 9, с. 356].

Поняття метафори було введено ще Арістотелем, який розглядав її як «скорочене образне порівняння», що застосовується до класу об'єктів, а не до окремих представників цього класу. Причому підставою для вживання слова в переносному значенні є деяка постійна (інваріантна), але достатньо широка, «об'ємна» властивість об'єкту [233, с. 297]. Якщо при описі загального значення слова робиться вказівка на сукупність, перелік, низку ознак, то в інваріантному значенні з'ясовується його значення лише щодо інших варіантів, що по суті є важливішим: «... при визначенні інваріанта досить «окреслити коло» і не вказувати, що усередині нього... Немає такої метафори, яка б смілива вона не була, що не була б зрозумілою, якщо тільки не порушується зв'язок з інваріантом значення» [163, с. 158-159].

Розглянемо принципи взаємодії прямого і метафоричного значення слова, або, по-іншому, основного і допоміжного суб'єктів у контексті сфер їх дії. При лексикалізації метафори, тобто при розширенні сфери її дії, відбувається звуження об'єму її значення і ознак, коли за нею закріплюється лише невелике коло компонентів. З цієї точки зору метафора, несучи в собі значення допоміжного суб'єкта в образі актуального, реалізує принцип подібності, уподібнення, основний для метафоризації лексичної одиниці: «... метафоризація починається з «відчуття подібності» (або схожості) типового образу реалії, що формується, і деякого в чомусь схожого з нею «конкретного» образно-асоціативного уявлення про іншу реалію» [165, с. 137].

Окрім метафори важливе місце у системі стилістичних засобів Дж. К. Ролінг посідає ще один носій художньої виразності – порівняння. Основною відмінністю цих двох фігур є те, що метафора імпліцитна, а порівняння – експліцитне. Порівняння часто розглядається як особлива синтаксична форма виразу метафори, остання з'єднується з предметом, який вона виражає, за допомогою граматичної зв'язки «як», «ніби», «немов», «наче» і т. п. За визначенням М. Петровського, в порівнянні істотна саме відмінність предметів, що зіставляються, між порівнюваними предметами відчувається

відстань, яка в метафорі долається. Метафора немовби демонструє тотожність, порівняння – відмінність. Тому образ, що залучається для порівняння, легко розгортається в абсолютно самостійну картину, зв'язану часто тільки в одній якій-небудь ознаці з тим предметом, який викликав порівняння. [132, стб. 860-862]. «Порівняння ґрунтується не стільки на схожості самих порівнюваних предметів ..., скільки на схожості авторського ставлення до порівнюваних предметів» [167, с. 38].

Як логічна категорія порівняння необхідне для пізнання об'єктивного світу: порівняння – це метод та інструмент пізнання, що надає в розпорядження носія мови стандартні засоби вербалізації знань про світ за допомогою ситуаційних культурноспецифічних образів, що однозначно розуміються всіма членами даного мовного і культурного співтовариства. В основі механізму утворення порівнянь лежить асоціативний зв'язок між предметами і явищами. Лінгвістичні, когнітивні і культурологічні особливості порівнянь роблять їх цікавим об'єктом для перекладу.

Значенням порівняння є значення особливого роду – компаративне. Перший компонент порівняння вживається, як правило, в своєму основному, буквальному значенні, а другий – у переносному [95, с. 268].

Структура порівняння включає три елементи: 1) поняття, яке вимагає пояснення (*comparandum*); 2) поняття, яке слугує для пояснення (*comparatum*); 3) елемент-посередник, який сполучає два поняття [156, с. 3]. Наявність перших двох елементів обов'язкова, а компаративна зв'язка може вживатися факультативно.

Б. Томашевський виділяє такі елементи: 1) те, що порівнюється, або «предмет» порівняння; те, з чим порівнюється, або «образ» і 3) те, на підставі чого відбувається порівняння, – «ознака» [167, с. 204].

Способи оформлення порівняння включають словотворчі (*bat-like ears, knuckle-like twigs*), лексичні (*схожий, подібний до, seem, resemble, remind; similar to; a sort of, some kind of*), морфологічні (*надати каменем*),

синтаксичні (*обороти, що вводяться порівняльними союзами*) засоби, а також їх різні комбінації (*smoother than silk*).

Засоби образності виконують у будь-якому художньому творі, а надто у творі дитячої літератури, вагомій функції: коли образ і його зміст співвідносяться у свідомості, це викликає відчуття переконливості образу, тобто його образотворче багатство переконує, захоплює читача, навіть якщо описуване переживання йому незнайоме або достатньо віддалене від його особистого досвіду. За допомогою образних засобів автор може не лише занурити читача в образну картину, а й дозволити засвоїти досвід героїв в ході безпечного його перенесення на себе. Під час читання дитина повинна не лише отримати задоволення від оповіді та розвитку сюжету, а й вийти на новий рівень розуміння дійсності. У зв'язку з цим донесення до цільової аудиторії усіх граней засобів художньої виразності в їх сукупності стає ключовим завданням перекладача, оскільки лише так можна без істотних втрат відтворити у перекладі як загальну образну канву твору, так і його глобальну дидактичну настанову.

Розглянемо способи передачі стилістичних прийомів, використаних в оригіналі для того, щоб надати тексту більшої яскравості і виразності. У перекладача є альтернатива: або спробувати скопіювати прийом оригіналу, або, якщо це неможливо, створити в перекладі власний стилістичний засіб, що викликає аналогічний емоційний ефект. Це – принцип стилістичної компенсації, про який К. Чуковський говорив, що не метафору треба передавати метафорою, порівняння порівнянням, а усмішку – усмішкою, сміх – сміхом і т. д [180, с. 58]. Однак на практиці це виявляється вельми нелегким завданням, що підтверджується тим фактом, що при передачі образних засобів – метафор, епітетів, порівнянь тощо – важко уникнути істотних втрат. На жаль, перекладачеві доводиться зазнавати мук творчості двічі, коли він стикається з метафоричними виразами. По-перше, йому потрібно визначити їхнє образне значення інтралінгвально (тобто в мові, якою створена ця метафора). По-друге, доводиться з'ясовувати еквівалентні

значення і подібні функції цих виразів в мові перекладу. Д. Катан [192] зазначає, що когнітивний підхід до вивчення культури може розглядатися в рамках форми речей, які люди мають в своїй свідомості, їхніх моделей сприйняття, співвіднесення та інтерпретації. Такий погляд на культуру передбачає, що у перекладі тексту мовою будь-якої іншої культури, потрібно бути обізнаним не лише з моделями мислення та дії в своїй власній культурі, але і з культурними моделями дійсності, які існують в мові перекладу. Переклад передбачає подолання меж комунікативної системи: етномови, діалекту, стилю, жаргону і, нарешті, мовного бар'єра [145, с. 173]. Результатом їх подолання має стати еквівалентної форми текст, що є адекватним ситуації спілкування в іншому лінгвокультурному середовищі [89]. Хоча це радше недосяжне завдання, ми все ж вважаємо, що його можна виконати до певної міри, якщо задовольнити такі дві умови: по-перше, перекладач повинен розуміти спосіб, в який читачі-реципієнти сприймають світ і структурують свій досвід. По-друге, він повинен докласти всіх зусиль, щоб знайти шлях пристосувати свій текст до досвіду читача цільової мови, а також до способу його перекодування в мові перекладу. Наш аргумент на користь когнітивного підходу до перекладу метафор походить від поняття «когнітивної еквівалентності», згідно з яким метафори можуть бути перекладені з однієї мови іншою з мінімальним ступенем втрати. Для цього метафори повинні розглядатися скоріш як когнітивні конструкти, а не просто лінгвістичні одиниці або риторичні явища. Іншими словами, метафори становлять зразки того, як люди концептуалізують свій досвід і як вони записують його. Отже, вважатимемо, що когнітивний підхід працюватиме для усвідомлення значення метафор та їх перекладу.

Серед теорій перекладу метафор найбільш продуктивною нам здається «Гіпотеза когнітивного перекладу» (Cognitive Translation Hypothesis), запропонована Н. Мандельблітом [196], що отримала широке визнання. Відповідно до неї, доцільно розмежовувати два основні сценарії перекладу метафор.

Перший називається «Умови аналогічного метафоричного проектування» (Similar mapping condition, далі SMC). Цей сценарій зазвичай використовується у випадку, якщо між метафорами оригінального тексту і його перекладу не відбувається концептуального зсуву.

Другий сценарій називається «Умови відмінного метафоричного проектування» (different mapping condition, далі DMC). Вказаний сценарій, як правило, застосовується у разі концептуального зсуву між метафорою початкового тексту і відповідною одиницею в перекладі.

При подальшій класифікації в кожному з названих сценаріїв виявляється низка варіантів, пов'язаних з використанням різних мовних засобів. У разі використання SMC концептуальна метафора повністю зберігається, хоча метафоричний вираз може бути конкретизованим або ж генералізованим, але в одних випадках використовується еквівалентний лінгвістичний вираз; DMC є використанням іншої концептуальної метафори, що закономірно вимагає інших мовних засобів.

Чим більше схожості між мовами і культурами в закономірностях концептуалізації, тим частіше застосовується SMC. Відповідно, збільшення відмінностей у характері концептуалізації закономірно приводить до підвищення частотності DMC. Зіставлення різних перекладів однієї і тієї ж метафори дозволяє повніше зрозуміти ресурси, які є у відповідній мові для концептуалізації певного феномена.

Виходячи зі сказаного вище, можна вважати, що спроби буквальної передачі або суто лінгвістичного перенесення значення метафоричних виразів з однієї мови в іншу приречені на вироблення очевидно поганого продукту, а надто, коли ці вирази базуються на специфічних для певної культури способах мислення, а не на загальних або універсальних поняттях чи схемах.

Посилаючись на культурні аспекти та спираючись на загальні настанови когнітивної теорії в перекладі метафори, ми можемо стверджувати, що найвідповідальніше завдання постає перед перекладачем саме тоді, коли

наявні умови відмінного метафоричного проектування, а це означає нестачу еквівалентів у мові перекладу.

Оскільки метафора формується соціокультурними переконаннями і позиціями певної культури, для перекладу цього лінгвістичного явища необхідно чітко встановити відмінність між індивідуальною лінгвістичною культурою, що має свій власний набір метафор, пов'язаних з низкою ідей, традицій і вірувань, і, так би мовити, «універсальною культурою», яка охоплює багато індивідуальних культур (тобто, субкультур), які спільно володіють набором метафор, що відображають ключові цінності та положення, притаманні більшості індивідуальних культур.

Зважаючи на те, що метафори прив'язані до різних культурних доменів, це передбачає, що перекладачеві доводиться виконувати роботу концептуального проектування від імені читача мови перекладу; йому доводиться знаходити подібну когнітивну еквівалентність у цільовій культурі. Що більше схожі шляхи, якими культури вихідної мови та мови перекладу концептуалізують досвід, то легше завдання перекладу. Але оскільки реальний людський досвід не завжди подібний, і метафори фіксують цей досвід, завдання перекладача стає важчим при передачі таких метафор мовами, пов'язаними з відмінними чи дистантними культурами. Труднощі передачі метафори полягають не в припущенні того, що мови не можуть забезпечити еквівалентні вирази для метафор, а в тому, що їм не вистачає аналогічних метафор, пов'язаних з тією ж концептуальною областю.

Тому, у пошуках когнітивного еквіваленту, який би замінив образ вихідної мови образом цільової мови, при цьому не вступаючи в конфлікт з цільовою культурою, у перекладі можна розмежовувати три типи метафор за умовами когнітивного проектування: (1) метафори умов аналогічного проектування, (2) метафори умов аналогічного проектування, але відмінні за лексичним втіленням, і (3) метафори умов відмінного проектування. Відмінність між ними може бути представлена як *градієнт ознак* або континуум, з набором метафор умов аналогічного проектування на одному

кінці, і метафор умов відмінного проектування на іншому кінці континууму, а метафори умов аналогічного проектування, але з різним лексичним втіленням розташуються як проміжний набір між полярними протилежностями. Приклади першої категорії можна знайти при роботі з універсальними метафорами вихідної мови, що базуються на загальному людському досвіді [190, с. 179]; метафори другого набору знаходяться в спорідненості з тією ж концептуальною областю у вихідній та цільовій мовах, але етична система вихідної або цільової мови призвела до головних відмінностей в лексичному виборі; тоді як третій набір включає культурно обумовлені метафори вихідної мови, що проектуються в інший домен у мові перекладу.

Необхідно зауважити, що ці положення застосовні радше до перекладу «дорослої» літератури. Під час відтворенні образних засобів у перекладі саме дитячої літератури ми рекомендуємо не застосовувати адаптивні стратегії. Відомий англійський перекладознавець П. Ньюмарк відзначає цікаву закономірність у передачі метафор: у перекладі універсальних або індивідуальних метафор переважає буквальный метод (у разі універсальної метафори він відтворить в перекладі той же знайомий образ, у разі індивідуальної – відобразить своєрідність автора) [200, с. 74]. Адаптація неминуха лише тоді, коли мови перекладу та оригіналу містять надто багато глибоких культурних розбіжностей. Лише якщо образи, зрозумілі для носіїв мовної та концептуальної картини світу вихідної культури, можуть сприйматися в інокультурній аудиторії неправильно або не сприйматися взагалі, тоді перекладачеві доводиться вносити в образи деякі зміни – розширити, уточнити, або навіть замінити їх такими, що займають відповідне місце у мовній та концептуальній картині світу представників цільової культури. Проте у дитячій літературі найчастіше використовуються універсальні, прозорі, часто зооморфні порівняння та метафори, які не вибиваються із мовно-концептуальної картини світу дитини. Крім того, мовна особистість дитини ще несформована й достатньо гнучка, отже,

дитина з більшою легкістю сприйме та засвоїть нову, незвичну образну інформацію. Передаючи у перекладі образні засоби з високим ступенем оригінальності, перекладачеві слід балансувати між бажанням донести свіжість образу та не поступитися доступністю тексту для дитини.

2.3.2 Передача в перекладі емоційно-експресивної лексики

Специфіка дитячої літератури не в останню чергу виражається у відповідній стилістиці літературного твору. Орієнтація на читача-дитину вимагає якісно відмінних форм вираження, що виявляються на різних рівнях сприйняття. Однією з таких форм є активне та прагматично зумовлене використання емоційно-експресивної лексики. Як визначає В. Воїнова, для дитячих творів характерна експліцитність та концентрованість емотивних засобів, які мають забезпечувати легкість при декодуванні емоцій та ставлень до описуваних подій читачем. Відсутність достатнього досвіду і енциклопедичних знань, а також низький рівень емоційної компетентності у дитини зумовлює наявність великої кількості засобів, які пояснюють причини виникнення, особливості висловлювання чи умови протікання емоцій персонажів [40, с. 204].

Для перекладу важливо розрізняти між авторською мовою та мовою персонажів. «... авторська мова дозволяє декодувати тип емоції, у той час як репліки героїв частіше сигналізують про наявність емоційного стану і про інтенсивність почуття [там само, с. 77]. Авторська мова бере на себе коментувальну і пояснювальну функцію, пояснюючи причини і наслідки емоції. Мова персонажів головним чином сигналізує про наявність певного емоційного стану, передає ступінь інтенсивності пережитого почуття. Ми вважаємо, якщо перекладач адекватно передає емоційно-експресивну лексику, вжиту в авторській мові, то він передає позицію та інтенцію автора, отже виконує переклад відповідально по відношенню до автора. Водночас, якщо перекладач правильно декодує і відповідно передає емоції, які

переживають та виражають персонажі твору, то тим самим він дає змогу читачам збагнути стан героїв та їхній психологічний характер, отже сприяє ефективній комунікації між автором та читачем. Таким чином, емоційно-експресивна лексика набуває першочергового значення для перекладу.

Експресивність слугує для найбільш ємної передачі думок і відчуттів того, хто говорить (автора або персонажа). Разом з іншими категоріями, експресивність слугує не лише для ефективної реалізації намірів того, хто говорить, але і для втілення в мові самої його особи, що особливо важливо для художнього тексту. Поняття експресивного та емоційного трактуються дослідниками по-різному.

Як пише Г. Акімова, «Поняття експресії має в лінгвістичній літературі різні тлумачення як стосовно мови взагалі, так і стосовно різних її рівнів. Точний переклад самого слова «експресія» – *вираження* – викликає погляд на експресивність мовних засобів як на їхні виражальні можливості, тобто як на спеціальний стилістичний прийом» [2, с. 15-18]. Експресивність – це все, що робить мову яскравішою, сильно діючою, глибоко вражаючою» [47, с. 107]. «Все» – це фонетичні, лексичні, морфологічні і синтаксичні одиниці мови, які характеризуються експресивністю; це авторські неологізми, введення просторічної або жаргонної лексики, стилістичні фігури; паралельні конструкції, зевгма, всілякі повтори, алітерація і тому подібне. У той же час, дослідник відзначає: «емоційні засоби мови завжди експресивні, але експресивні засоби мови можуть і не бути емоційними» [там само, с. 124].

Д. Писарів вважає, що емоційне та експресивне певним чином співвідносяться: «Категорії «емоційність» і «експресивність» є співвідношуваними, а головна відмінність між ними така: якщо основною функцією емоційності є чуттєва оцінка об'єктів позамовної дійсності, то експресивність – це цілеспрямований вплив на слухача з точки зору вражаючої сили висловлювання, виразності, його естетичної характеристики. Таким чином, експресивність – це категорія, орієнтована на адресата, тобто така, що має прагматичне значення» [134, с. 121-122].

Засоби створення експресивності, за І. Арнольд, об'єднуються у стилістиці декодування загальним терміном «висування». Під висуванням розуміється наявність у тексті яких-небудь формальних ознак, що фокусують увагу читача на деяких рисах тексту і встановлюють смислові зв'язки між елементами одного або різних рівнів. Висування затримує увагу читача на певних ділянках тексту і тим допомагає оцінити їх відносну значущість, ієрархію образів, ідей, відчуттів і, таким чином, передає ставлення того, хто говорить, до предмету мовлення і створює експресивність елементів [4, с. 15-17].

У цілому, експресивність можна визначити як ставлення суб'єкта до висловлюваного, яке виражається через вживання лексики з різноманітними конотаціями. Як показує аналіз джерел, категорії емоційності і експресивності тісно переплітаються, тому надалі ми говоритимемо про емоційно-експресивну лексику.

При роботі над текстом перекладачеві необхідно крім денотативного значення брати до уваги вищезгадані конотативні відтінки значення слів для якнайповнішого і якнайточнішого вираження задуму автора оригіналу. При цьому не слід забувати про існування «суб'єктивних емоційних асоціацій» [26, с. 58], які пов'язані з конкретним образно-асоціативним сприйняттям того чи іншого слова в уяві кожного конкретного індивіда. Перекладач, як перший реципієнт оригінального тексту, сприймає його суб'єктивно, формуючи власне ставлення до твору та його автора, що може позначитись на відтворенні експресивності в перекладі – перекладач може несвідомо занижувати або завищувати ступінь її інтенсивності порівняно з оригіналом. Якщо ж стратегією перекладача є свідоме збереження емоційно-експресивного рівня оригіналу, то йому часто доводиться вдаватися до різних трансформацій.

Основні положення даного розділу пройшли апробацію та знайшли відображення у таких наукових статтях: «Мовна гра як одна з центральних проблем перекладу сучасної літературної казки: онім, каламбур,

оказіоналізм» [138], «Проблеми передачі ономастичного простору художнього твору при перекладі дитячої літератури» [140].

Висновки до розділу 2

Невід'ємною частиною художнього твору виступають стилістичні засоби, яким автор надає перевагу при конструюванні свого мовно-художнього світу. Кожний елемент тексту – слова, звуки слів, побудова фраз та ін. – впливає на розум та почуття читача не в ізоляції, а в своїй конкретній функції, в зв'язку з художнім цілим, включаючи макро- і мікроконтекст. Тому під стилістичними засобами ми розуміємо як мовні одиниці з абсолютним стилістичним значенням, так і ті, що набувають додаткових конотацій та стилістичних відтінків у контексті, тобто, усі стилістично марковані одиниці.

Аналіз перекладу художнього твору передбачає ґрунтовне попереднє дослідження індивідуального стилю автора. Стиль письменника нерозривно зв'язаний з його світоглядом, духовною і творчою індивідуальністю. Під час аналізу художньої мови творів письменника визначаються індивідуальні риси, з'ясовуються естетичні закономірності, притаманні слову в художньому мовленні взагалі. Добір мовних зображальних засобів та їх використання в контексті художнього твору, з'ясування естетичної функції мовного матеріалу визначають ідіостиль письменника.

Однією з провідних ознак макростилу Дж. К. Ролінг є поєднання в рамках одного твору декількох популярних жанрів, які традиційно апелюють до дитячої аудиторії: казка, пригодницький роман, детективна історія тощо. Макростиль письменниці також характеризується активним залученням та творчою обробкою фольклорних та міфологічних матеріалів різних культур. Цим багато в чому обумовлюється той факт, що книги цікаві як для дітей, так і для дорослих.

Домінантами мікростилу Дж. К. Ролінг є такі стилістичні засоби як анафоричні алітерації, промовисті імена, каламбури, оказіоналізми, порівняння, метафори, образні епітети й алюзії. Останні багато в чому

ускладнюють сприйняття тексту дитячою аудиторією. Загальна атмосфера твору визначається як високо емоційна, що пояснюється активним використанням емоційно-експресивної лексики.

Особливе місце в стилістиці твору займає ономастика. У більшості назв, імен, придуманих Ролінг, є як назви з очевидною мотивацією, так і більш глибокі. Ономастичний простір роману багатовимірний: основу його складає штучно утворений автором ономастикон, побудований за мовними моделями, який вміщує конотації та алюзії. Водночас у творі функціонують імена та назви реального світу. Специфіка ономастикону Ролінг дозволяє одночасно відобразити і реальний і фантастичний світи.

Онім кодує соціокультурну і прагматичну інформацію, реалізуючи величезний величезний конотативно-експресивний потенціал, обумовлений здатністю онімів до накопичення контекстуальних і фонових прирощень інтра- й інтертекстуального характеру. Художній ономастикон відображає (і виражає) особливості національної ономастики і разом з тим може робити на неї зворотний вплив, чим обумовлюється складна система прагматичного змісту ономастичних одиниць.

Специфіка ономастикону твору зумовлює додаткові труднощі перекладу: імена і поняття книг Джоан Ролінг близькі і зрозумілі англійським дітям, оскільки з погляду носія мови мають прозору семантику. Однак непідготовленим читачам іншими мовами важко розрізнити стилістичні відтінки англійських імен або інтерпретувати імена, що «говорять», без знання англійської. А враховуючи, що цільовою аудиторією виступають діти, і це завдання для них непосильне, саме перекладачеві необхідно розкрити їм зміст значення, а отже, передати функцію того чи іншого оніма.

Твір художньої літератури нерідко насичений елементами, що несуть в собі етнокультурний колорит. Лексичні одиниці, які виступають його носіями, мають назву «реалії» та становлять великі труднощі для перекладача, оскільки вони є концептуальними і лексичними лакунами в мові перекладу. Перекладачі обирають різні способи перекладу реалій залежно від

того, наскільки значну функцію виконує той або інший знак-реалія для поетики перекладного тексту і залежно від лексико-семантичної сполучуваності в контексті мови перекладу. Застосовані перекладачем трансформаційні прийоми передачі реалій впливають різною мірою на сприйняття образів у перекладних текстах.

Вагомою складовою твору дитячої літератури є образи, які сприяють унаочненню дії для дитини. Мовно-стилістичними засобами вираження образності твору виступають метафори та порівняння. Їх переклад тим важчий, чим більше культурних розбіжностей існує між мовами перекладу та оригіналу. Якщо образи в їх основі, що зрозумілі для носіїв мовної та концептуальної картини світу вихідної культури, можуть бути неправильно сприйняті або несприйняті взагалі, то перекладачу доведеться внести в образи деякі зміни – розширити, уточнити, або навіть замінити їх такими, що займають відповідне місце у мовній та концептуальній картині світу представників цільової культури.

У художньому творі ставлення автора до описуваних ним подій та персонажів не в останню чергу виражається за допомогою емоційно-експресивної лексики. Ця лексика також використовується як потужний інструмент маніпулювання увагою та/або емоціями читача, отже її адекватна передача є відповідальним завданням. Основною невідповідністю, яка може виявитися при аналізі відтворення такої лексики в тексті перекладу, є заниження або завищення ступеня експресивності лексичних одиниць та, як наслідок, заниження або завищення загального емоційного фону твору, спотворене зображення характерів персонажів. Такі відхилення з боку перекладача можуть бути як свідомими, так і несвідомими, внаслідок суб'єктивного характеру сприйняття оригінального тексту.

Окрім лексико-стилістичних засобів, автор також активно використовує засоби графічного виділення тексту, такі як три крапки, заголовні літери, курсив, тире.

РОЗДІЛ 3. ВІДТВОРЕННЯ СТИЛІСТИЧНИХ ЗАСОБІВ У ПЕРЕКЛАДАХ К. ФРІТЦА, І. ОРАНЬСЬКОГО, М. ЛИТВИНОВОЇ, В. МОРОЗОВА

3.1 Індивідуальний стиль перекладача

Питання про роль перекладача в перекладацькому процесі, про вплив його особистості на текст перекладу традиційно привертає до себе велику увагу і викликає дискусії. Перекладач, а надто перекладач художнього тексту, тією чи іншою мірою привносить в процес перекладу свою творчу індивідуальність. Це позначається і на етапі інтерпретації вихідного тексту, і на етапі створення тексту мовою перекладу. До цих характеристик належать: вірність перекладача певній культурній, зокрема літературній традиції, його власне творче та естетичне кредо, його зв'язок з власною епохою і, нарешті, те конкретне завдання, яке він ставить перед собою. Особистість перекладача знаходить свій прояв в його комунікативних настановах.

Показовою в цьому сенсі є розбіжність у думках між В. С. Виноградовим, який вважає, що парадокс обумовлених індивідуальністю перекладачів стильових рис полягає в тому, що вони небажані, але неминучі [37, с. 66], і А. Федоровим, який заперечує наявність тут парадоксу і стверджує, що «об'єктивність перекладу і сильна індивідуальність перекладача не лише сумісні, але й передбачають одна іншу» [171, с. 326]. Сучасний дослідник А. Науменко представляє індивідуальний стиль перекладача як систему з трьома компонентами: 1) філософським, (прочитання перекладачем оригіналу – це філософський акт сприйняття суб'єктом об'єктивної реальності, внаслідок чого виникає копія сприйнятого об'єкта, в якій обов'язково присутні і об'єкт, і суб'єкт); 2) індивідуальним (перекладач інтерпретує оригінал на власний розсуд, у межах своїх етнографічної, національної, соціальної, історичної, психологічної, виховної, освітньої, досвідної, вікової та інших іпостасей, які можуть замінювати у перекладі вказані іпостасі автора оригіналу, через що переклад йому не відповідає); 3)

професійним (перекладач має особисті звички на всіх мовних рівнях, що неминучо руйнує стилістику оригіналу, роблячи з нього новий твір з аналогічним сюжетом) [120, с. 141].

Оскільки перекладач є обов'язковим посередником в акті спілкування читача з іноземним автором, то неминуче постає одне з центральних в перекладознавстві питань: чи здатний він перетворитися, як писав М. Гоголь, «в таке прозоре скло, що здається, немов немає скла» [цит. за 150, с. 191]. Подібну думку висловив і Н. Шапіро: «Я розглядаю переклад як спробу створити текст настільки прозорий, що він не справляє враження перекладеного. Хороший переклад подібний до скляної шибки. Ви помічаєте, що вона є, лише у разі наявності маленьких недосконалостей – подряпин, пухирців» [цит. за 215, с. 11]. Тобто, «прозорість» перекладу передбачає наступне: чим менше в тексті перекладу від перекладача і чим більше від оригіналу, тим краще перекладач виконав свою роботу. Проте постулат про те, що ідеальний перекладач – «прозоре скло», поділяють далеко не всі перекладознавці. Існує думка, що будь-який – навіть найточніший – переклад неминуче несе на собі відбиток своєрідності стилю перекладача. Так, відомий американський теоретик перекладу Д. Робінсон пише: «Перекладач – зовсім не нейтральна, неупереджена перекладацька машина, і ані перетворювати його на таку машину, ані примушувати його бачити себе в такій ролі у жодному випадку не можна. Особистий досвід перекладача – його відчуття, погляди, мотивації, асоціації – не лише допустимий, але і необхідний елемент дієвого тексту перекладу» [цит. за 25, с. 31].

Вже той факт, що перекладач приймає те або інше перекладацьке рішення, раз у раз обирає якийсь варіант з множини можливих, і що різні перекладачі ніколи не перекладуть порівняно об'ємний текст повністю однаково, свідчить про те, що в перекладі завжди так чи інакше відбивається його творець. Якщо проаналізувати декілька перекладів одного й того ж перекладача, можна виявити певні закономірності у прийнятті ним рішень щодо вирішення тієї чи іншої перекладацької проблеми, підрахувати їхню

частотність, а також з'ясувати наявність однотипних відхилень від тексту оригіналу, які не зумовлюються перекладацькими трансформаціями або структурними особливостями вихідної мови. Однак встановити підстави та мотивацію цих рішень можна лише за умови наявності певних знань про особистість перекладача. Перекладацькі рішення не є випадковими, вони засновані на світоглядній і творчій системах перекладача. Оригінальність та неповторність перекладів зумовлюються як мовною особистістю перекладача, так і його світовідчуттям. Характер віддзеркалення цих чинників може бути дуже різним і залежить від початкової установки перекладача. Якщо перекладач стоїть на позиціях прозорості, кожен його вибір визначається об'єктивними чинниками (словникове значення, узус, функція в тексті, стилістичне навантаження оригіналу і так далі). Таким чином, все привнесене в текст перекладу «від себе» має радше суб'єктивний характер. Прозорість не повинна розглядатися як відмова від творчості, оскільки добитися того, щоб переклад сприймався носіями мови не як переклад, а як оригінальний текст мовою перекладу, можна тільки при максимальній напрузі творчих сил з боку перекладача. Перекласти текст так, щоб не затулити собою автора, – завдання схоже на те, яке вирішують художники-реставратори [25, с. 33].

З іншого боку, перекладач, що дотримується лінії непрозорості, неминуче претендує на статус співавтора. Відкрито представляючи свою роботу як «перекладацький експеримент», він змушує читача сприймати перекладний текст як сумісну творчість автора Х (який ніяких перекладацьких експериментів не проводив) і перекладача Y. Таким чином, перекладний текст непрозорого перекладача стає насправді новим оригінальним твором, створеним на основі іншомовного оригіналу. У цьому випадку перекладач пропонує цільовій аудиторії свою інтерпретацію тексту і часто позбавляє читача перекладу інтерпретаційної свободи, яку прозорий перекладач більшою чи меншою мірою здатний, як правило, зберегти. У зв'язку з цим доречно процитувати В. Модестова, який відзначає: «Мета перекладача –

звести до мінімуму своє суб'єктивне втручання в текст і максимально наблизитися до об'єктивного сенсу твору, що перекладається ним. На відміну від звичайного читача, який, як правило, інтуїтивно визначає своє ставлення до твору і його персонажів, перекладач повинен робити це обдумано. Від його інтерпретаційної позиції залежать думка і судження читача про автора оригіналу; акт цей важливий і дуже відповідальний перед автором оригіналу і перед читачами» [116, с. 59, 63].

На думку О. Швейцера, можливості прояву індивідуальності перекладача, його власної комунікативної установки залежать від питомої ваги творчого потенціалу в перекладі. Не випадково ці можливості найбільш широкі в поетичному і, в цілому, в художньому перекладі. У публіцистичному перекладі вони виявляють зворотну залежність від ступеня стандартизації і знеособленості тексту: вони обмежені там, де текст будується з кліше і «готових блоків», і помітно зростають в жанрах, де яскравіше проявляється індивідуальність автора.

На наш погляд, перекладачу художньої літератури слід підходити до перекладу саме з позицій прозорості, оскільки перекладач зобов'язаний донести до читача ідеї, стилістичні особливості, експресивні і образно-виражальні мовні засоби, що належать перу автора, а не нав'язувати йому власне бачення тексту або ставити мовні експерименти на шкоду тексту оригіналу. Як зазначає Т. Некряч, для перекладача «дуже важливо не підмінити автора собою, не «поглиблювати», не «покращувати», не «розширювати» його» [122, с. 111-112]. Способи досягнення прозорості перекладу залежно від типу тексту і конкретних мовних засобів можуть бути цілком різні: від буквального перекладу (збереження синтаксичних особливостей оригіналу і передача його лексичних одиниць словниковими відповідниками) до радикальних трансформацій. При цьому прозорий перекладач не прагне до співавторства. Єдине завдання такого перекладача – донести до читача текст іншомовного автора у найбільш чистому вигляді, якомога менше додаючи або прибираючи. Проте це не означає, що у

прозору перекладі неможливо прослідкувати ідіостиль перекладача. Пропустивши оригінальний текст через призму свого світосприйняття, перекладач використовує власний перекладацький метод, кожного разу схиляється до певного вибору певних мовних елементів та способів перекладу із множини можливих.

3.1.1 Вплив літературної традиції на стиль перекладача

У ході практичного аналізу ми зробили спостереження, що комплекс відхилень у тексті перекладу можна укласти в певну систему, яка, за нашим припущенням, пояснюється впливом літературної традиції, що історично склалася в приймаючій культурі. У зв'язку з цим вважаємо за доцільне вказати теоретичні положення, покликані обґрунтувати нашу гіпотезу.

Дослідниця літературознавчих підходів до проблем художнього перекладу М. Лановик у своїй дисертації піднімає цікаве й малодосліджене питання ролі колективної пам'яті в перекладі, ідея якої була розгорнута у вченні про колективне підсвідоме К.-Г. Юнга. Література, як і інші види мистецтва, є «самореалізацією неусвідомленого», яке промовляє через «несвідому мову» кожного народу. Проблеми індивідуальної психіки К.-Г. Юнг переніс у сферу надособистісного, на вищий рівень – на народ у цілому, вважаючи, що, як і окрема особистість, нація переживає подібні життєві фази, досвід проходження крізь які формує її колективне підсвідоме. Колективне підсвідоме виступає у творі як голос предків та попередніх поколінь, які говорять через автора. Тоді можна стверджувати, що перекладач як представник своєї нації неодмінно є носієм вже іншого колективного підсвідомого та історичної пам'яті. За словами М. Лановик, «сфера слова (фольклор, література) постала ... акумулятором неусвідомлюваного досвіду, що несе на собі відбиток минулих епох, передається від покоління до покоління та успадковується окремими особистостями і націями як культурна традиція» [100, с. 11].

З погляду перекладознавства можна розглядати процес діяльності перекладача як нашарування культурних та літературних традицій нації, представником якої він виступає, на відповідні традиції нації, яка породила автора оригінального твору. Припускаємо, що на підсвідомому рівні над перекладачем домінує національна система усталених літературних канонів, які аналізуються деякими дослідниками в рамках теорії архетипів.

Архетипні установки як усталені канони мистецтва були детально осмислені в другій половині ХХ ст. у науковій спадщині Н. Фрая. Враховуючи напрацювання Дж. Фрезера, К. Леві-Стросса та К.-Г. Юнга, канадський вчений розглянув архетипи не лише як „первісні формули” окремих образів, а й як усталені моделі ідей, тем, мотивів, ритмів, наративів, літературних форм, жанрів. Він дотримувався думки, що існує загальна тенденція мистецтва до відтворення цих формул.

Американський культуролог Дж. Кавелті розробив метод вивчення творів масової культури, спираючись на синтез вивчення жанрів і оповідних архетипів [72]. Архетипи не існують у «чистому вигляді», вони втілені в конкретній оповіді за допомогою героїв, обстановки дії і ситуацій, це дозволяє засвоювати значення культури, що їх продукує. За допомогою літературних формул специфічні культурні теми, стереотипи і символи поєднуються з більш загальними оповідними архетипами.

З погляду Дж. Кавелті, масова література як література формульна характеризується 1) високим ступенем стандартизації, 2) відповідає потребі читачів відпочити і втекти від дійсності. Тому «формульній літературі зазвичай буває властивий простакуватий і емоційно злегка шаржований стиль, який миттєво залучає читача до дії героя, позбавляючи його можливості іронізувати і розбиратися в тонкощах психології персонажа». [72, с. 47]. Якщо йдеться про переклад саме масової літератури (а до такої ми, вслід за М. Бакуліним [13], відносимо досліджуваний нами твір), то перекладач може свідомо або, радше, підсвідомо знаходити ті літературні формули, які б повніше задовольняли вимоги цільової аудиторії, котрі

зазвичай висуваються до масової літератури – відпочинок завдяки сприйняттю твору крізь знайомі ситуації, зрозумілі мотиви вчинків, втеча від дійсності.

Говорячи про літературні формули, типові для масової літератури, слід звернутися до Є. Козлова, який простежує «генетичний зв'язок популярного художнього тексту та різноманітних проявів народної творчості». Саме це Є. Козлов вважає причиною того, що текст сучасної масової художньої комунікації виявляє певну кількість загальних рис з творами *фольклору*: «У епоху масової комунікації переважна кількість художніх творів, що мають успіх серед широкої аудиторії, виявляють в тому або іншому ступені глибинну внутрішню близькість до фольклорних структур. Особливість фольклорної поетики і стилістики – принцип повторюваності. Для фольклору і однотипних з ним художніх явищ релевантною є естетика тотожності. У основі естетики тотожності лежить сума принципів, яка зводиться до максимального ототожнення явищ життя, що зображаються, з уже відомими аудиторії і увійшли до системи «правил» моделями-штампами» [80].

Так само як і при написанні самостійного літературного (масового) твору, у перекладі також можливо наслідування певних літературних, в тому числі і фольклорних, взірців, які відповідають як масовим споживацьким настроям, так і закріпленим у свідомості перекладача уявленням про літературні традиції своєї нації, які формувалися протягом поколінь.

За результатами нашого дослідження такий вплив літературної та фольклорної традиції спостерігається у різних перекладачів з різним ступенем інтенсивності, але оскільки нам найбільше знайома слов'янська архетипіка, ми можемо вважати досить ймовірною залежність перекладацьких рішень російських та українських перекладачів від вищезгаданих архетипів.

3.2 Тактики відтворення стилістичних засобів, які вимагають прагматичної адаптації

У дослідженні розглянуто переклади перших трьох романів Дж. К. Ролінг про пригоди Гаррі Поттера, а саме: «Harry Potter and the Philosopher's Stone», «Harry Potter and the Chamber of Secrets» та «Harry Potter and the Prisoner of Azkaban». Українською мовою переклав В. Морозов, німецькою – К. Фрітц, російською – І. Оранський (переклав перший роман циклу «Гаррі Поттер и философский камень») та М. Литвинова (переклала «Гаррі Поттер и тайная комната», «Гаррі Поттер и узник Азкабана»).

У результаті аналізу стратегій і тактик цих перекладачів у відтворенні доміант індивідуального авторського стилю було виявлено цілу низку закономірностей, які характеризують як індивідуальний стиль цих перекладачів, так і спонукають зробити висновки про переваги/недоліки перекладацьких рішень при виборі підходів до відтворення стилістичних засобів.

3.2.1 Передача у перекладах ономастикону творів Дж. К. Ролінг

При передачі онімів різними мовами перекладачі стикнулися з низкою труднощів. Оніми, сконструйовані з використанням анафоричної алітерації, а також оніми із чітко вираженим характеристичним компонентом у більшості випадках не піддаються передачі формальними методами перекладу. Одразу необхідно зауважити, що переклад російською мовою у виконанні І. Оранського вийшов спочатку невеликим накладом та був розкритикований саме через цілковите ігнорування перекладачем ономастики твору: практично всі оніми – промовисті чи без прозорої семантики – були передані транскрипцією або транслітерацією. Подальші видання першого роману серії містять правки, внесені перекладачем М. Литвиновою та узгоджені з її перекладами трьох наступних романів. Тому приклади передачі онімів твору російською мовою запозичені лише з перекладів М. Литвинової.

Розглянемо найяскравіші приклади передачі онімів та вирішення пов'язаних з нею проблем у зіставленні.

1. Перекладацькі труднощі нерідко становлять анафоричні алітерації. Перекладач німецькою мовою К. Фрітц дуже дбайливо ставиться до прийому анафоричних алітерацій. Передача власних імен зі збереженням даного прийому не викликає труднощів, якщо їх взято із загальнономовного фонду власних імен, наприклад: *Pansy Parkinson – Pansy Parkinson*, *Piers Polkiss – Piers Polkiss*, *Bathilda Bagshot – Bathilda Bagshot*.

Однак якщо власне ім'я є характеристичним і до нього входять компоненти із фонду загальної лексики, тоді перекладачеві доводиться передавати не лише форму імені, але і його зміст. При цьому великого значення набуває багатство словникового запасу перекладача, а також його творча уява та готовність до експерименту.

У першому романі циклу з'являється привид на ім'я *Fat Friar*, що буквально означає «товстий монах», це, фактично, не власне ім'я, а прізвище, яке складається з номінативного та атрибутивного компонентів. У німецькому перекладі бачимо покомпонентну кальку цього прізвища – *der fette Mönch*, при чому анафорична алітерація не зберігається. Спробуємо визначити підстави для такого рішення, яке потягло за собою певні втрати у плані форми. Зберегти алітерацію можна було б шляхом ретельного аналізу синонімічних рядів з метою знайти лексеми, які б за змістом відповідали англійському оригіналу, а за формою збігалися у початкових літерах. Експериментально можемо запропонувати варіант «*der beleibte Bruder*». Однак тут спостерігаються численні недоліки: по-перше, не слід забувати, що твір розраховано на дитячу аудиторію, а діти молодшого шкільного віку можуть не знати, що слово «*Bruder*» вживається не лише для позначення родича, а й для позначення члена общини монахів. Отже, відбудеться збереження форми, але втрата змісту. По-друге, запропонований варіант є довшим і менш ритмічним, а це вже може призвести до порушення авторської інтенції зробити прізвище містким та легким для

запам'ятовування, отже не буде відтворено прагматичний аспект даного оніма. Таким чином, можна припустити, що перекладач врахував ці та подібні міркування й вирішив пожертвувати формою на користь змісту, оскільки персонаж цей навіть не другорядний, а епізодичний, і незбереження форми у цьому конкретному випадку не може негативно відбитися на сприйнятті тексту твору в цілому.

Анафоричну алітерацію містить ім'я ще одного привида: *Bloody Baron*, буквально – «кривавий барон». Це також прізвисько, аналогічне за структурою до попереднього. При його відтворенні перекладач скористався спорідненістю англійської та німецької мов, що суттєво спростило йому задачу. Початкові літери лексем, що позначають кров та титул родової знаті, збігаються в обох мовах. Тому переклад однозначний: «*der Blutige Baron*». Якщо б не було збігу, підібрати синонім до лексеми, що позначає кров, було б неможливо, і довелося б йти на втрати форми.

У другому романі циклу зустрічається ім'я персонажу коміксів: *Martin Miggs, the Mad Muggle*. Назва коміксу складається з двох компонентів, які у свою чергу також поділяються на два компоненти: власне ім'я (ім'я + прізвище) та прізвисько (атрибутивний + номінативний компоненти). Власне ім'я не має прозорої семантики, однак сконструйовано за допомогою анафоричної алітерації, прізвисько також містить алітерацію, причому його номінативний компонент є авторським okazionalizmom, що ускладнює передачу атрибутивного компоненту шляхом підбору синоніма, який би дозволив відтворити зміст, а також стилістичний прийом. К. Фрітц не знехтував алітерацією та передав онім як «*Martin Miggs, der mickrige Muggle*». Якщо хоча б один з компонентів мав іншу початкову літеру, то стилістичний прийом авторки було б цілком зруйновано, тому в цьому випадку перекладачеві довелося підбирати німецький відповідник до прикметника «mad», який би починався з «m». Як бачимо, повноцінного відповідника знайти не вдалося: серед кількох значень прикметника «mickrig» лише одне можна умовно вважати таким, що наближається до

англійського прикметника «mad», а саме «хворобливий, недорозвинений». Однак цей онім зустрічається в романі лише один раз, і невідомо, якими вчинками вирізнявся цей гіпотетичний персонаж, отже цікава форма та її естетичний вплив збережені, а зміст зазнав лише незначних втрат, які ніяким чином не позначаються на сприйнятті сюжетної лінії. Ми погоджуємось з К. Фрітцом у тому, що тут важливіше було відтворити стилістичний прийом, який є характерним для стилю Дж. К. Ролінг.

Алітерація спостерігається також і в імені ще одного привида, який вперше з'являється в романі «Harry Potter and the secret chamber» (в українському перекладі «Гаррі Поттер і таємна кімната») та відіграє досить істотну роль протягом всієї серії. Типово для Дж. К. Ролінг, онім складається з прізвиська та власне імені: *Moaning Myrtle*. У перекладі алітерація зберігається, онім передано як «Die Maulende Myrte», тобто, «Капризуюча Міртл». К. Фрітц так само, як і в оригіналі, використав дієприкметник теперішнього часу та власне ім'я, в яке вніс певні зміни. В англійській мові розповсюджене ім'я *Myrtle* також є за походженням змістовим, воно означає рослину «мирт». Тож для передачі цього імені перекладач здійснив калькування – використав німецьку лексему з тим самим значенням та практично однаковим звучанням. Таким чином він зберіг і форму, і зміст, і навіть фонетичний малюнок опинився дуже подібним.

Цікавою є також передача іншого оніму, назви будівлі: «Shrieking Shack» (з'являється в романі «Harry Potter and the Prisoner of Azkaban»). У перекладі також відтворено алітерацію – «Heulende Hütte». Однак тут німецький дієприкметник має дещо інше значення порівняно з оригіналом. Хоча обидві лексеми «shrieking» та «heulende» позначають продукування дуже голосних звуків, проте характер цих звуків зовсім різний: дієслово «shriek», від якого походить використаний дієприкметник, означає «пронизливо кричати», «верещати», а «heulen» має значення «вити», «ревіти», «видавати глухий низький звук». Тим не менш, такий переклад не заважає читачеві сприймати текст відповідно до задуму автора, оскільки наприкінці роману

розповідається, хто видавав ці звуки: виявляється, що це був вовк-перевертень, а звук, який найбільше асоціюється з вовками, це саме виття. Отже, завдяки текстуальному аналізу перекладачу вдалося адекватно передати як зміст оніму, так і стилістичний прийом, використаний для його конструювання.

Утворюючи не власні, а загальні назви, авторка також часто вдається до прийому анафоричної алітерації, наприклад, назви специфічних солодошів та іграшок магічного світу називаються *cauldron cakes*, *pumpkin pasties*, *Cockroach Clusters*, *Whizzing Worms* тощо. У таких випадках К. Фрітц діє досить непослідовно – зміст він передає фактично дослівно, але стилістичний прийом зберігається не завжди. Наприклад: *cauldron cakes* – *Kesselkuchen*, *pumpkin pasties* – *Kürbispasteten*, *Cockroach Clusters* – *getrocknete Kakerlaken*, *Whizzing Worms* – *Pfeifende Würmer*, *Drooble's Best Blowing Gum* – *Bubbels Bester Blaskaugummi / DruhBELs Bester Blaskaugummi*.

Як бачимо, у половині з наведених прикладів алітерація не відтворена, а у випадку останнього прикладу має місце істотна перекладацька помилка: непослідовність перекладу протягом всього обсягу тексту. Якщо у першому романі циклу назва «найкращої підривної жувальної гумки» передана не лише із збереженням, але і з підсиленням стилістичного прийому, то у третьому романі назва тої самої магічної реалії звучить по-іншому, хоча і відповідно до оригіналу – ім'я виробника не змінюється, а транскрибується.

Дж. К. Ролінг використовує алітерацію і в назві одного з розділів другого роману серії, що звучить як «MUDBLOODS AND MURMURS» (дослівно «особи з брудною кров'ю та бурмотіння»). Переклад назви ускладнюється не лише алітерацією, а і введенням авторського оказіоналізму «mudblood», який неодноразово зустрічається й надалі в тексті. Цей авторський новотвір перекладач передає як «Schlammblut», однак у назві розділу ця лексема не фігурує взагалі, розділ називається «die unheimliche Stimme», що певною мірою розкриває зміст розділу. Отже, втрачена не лише алітерація, але і структура назви, тому що замість двох номінативних компонентів у

перекладі бачимо лише один номінативний, а інший атрибутивний, який є вигадкою перекладача, оскільки з назви розділу невідомо, який характер мали звуки, позначені як «murmurs». Переклад К. Фрітца тим більше незрозумілий, що у німецькій мові існує синонім до слова «Schlamm», який графічно цілком повторює англійський іменник «mud» та відповідає йому у семантичному плані – «der Mud». Саме його можна було б використати для передачі оказіоналізму Ролінг, що дало б змогу зберегти алітерацію (наприклад: «Mudbluts und Murmeln»).

Передати анафоричну алітерацію не склало жодної проблеми і для перекладача російською мовою М. Литвинової, якщо цей прийом використано при утворенні власних імен без прозорої семантики. Рішення перекладача однозначне: транскрипція. Наприклад: Bathilda Bagshot – *Батильда Бэгшот*, Godric Gryffindor – *Годрик Гриффиндор*, Salazar Slytherin – *Салазар Слизерин*.

Показовою з точки зору передачі анафоричної алітерації у складі оніма є переклад вже згадуваної назви коміксу: *Martin Miggs, the Mad Muggle*. М. Литвинова передає дану назву таким чином: *Патрик Пигс, Помешанный Простец*. Фактично, перекладачу довелось відштовхуватись від другого компоненту назви, а саме прізвиська. Внаслідок того, що авторський оказіоналізм *Muggle* М. Литвинова передає за допомогою двох варіантів (формальна передача оказіоналізму *магл* та змістовий переклад *простец*), її можливості по підборі синонімів для передачі атрибутивного компоненту зросли, оскільки пошуки можна було вести в двох напрямках – на букву «м» та «п». Коли прийнятний відповідник було підібрано, довелося змінити перший компонент назви – ім'я та прізвище – для послідовного збереження анафоричної алітерації в усій назві. Оскільки ім'я не має прозорої семантики, то його заміщення ім'ям та прізвищем з британським колоритом вважається адекватним.

У тих випадках, коли анафоричну алітерацію використано при утворенні промовистих онімів, то облігаторним для М. Литвинової, так само, як і для К.

Фрітца, виступив зміст, а не форма, тому в багатьох випадках анафоричну алітерацію не відтворено. Наприклад: *Fat Friar – Толстый Проповедник*. З нашої точки зору, передача цього імені в російському перекладі є невдалою, оскільки форма порушена не лише за рахунок втрати анафоричної алітерації. В російському перекладі ім'я стало дуже довгим і неритмічним (в оригіналі як у першому, так і в другому компоненті наголос падає на перший склад). Інший приклад – *Bloody Baron – Кровавый Барон*. Тут також передано зміст, а не форму, що ми вважаємо виправданим, оскільки в онімах з прозорою семантикою прийом анафоричної алітерації відіграє допоміжну роль, тому у випадках неможливості відтворити як зміст, так і форму, доводиться жертвувати саме формою.

Якщо прийом анафоричної алітерації використано у назвах, які не виступають іменами персонажів, в російському перекладі він не передається. Скористаємося прикладами, які ми вже наводили при аналізі перекладу К. Фрітца: *cauldron cakes – сдобные котелки*, *pumpkin pasties – тыквенное печенье*, *Bettie Bott's Every Flavor Beans – пакетики с круглыми конфетками-драже «Берти Боттс», которые, если верить надписи на пакетиках, отличались самым разнообразным вкусом*.

Лише в останньому прикладі анафоричну алітерацію частково збережено при передачі найменування торгівельної марки, однак у перекладі цей прийом не справляє естетичного ефекту, оскільки найменування стало дуже довгим, його передача залучає використання прагматичної адаптації (для пояснення слова «драже»).

Що стосується перекладу українською мовою, то вважаємо, що підхід В. Морозова до передачі анафоричних алітерацій є певною мірою непослідовним. Назви чарівних солодоців, які часто утворені з використанням цих прийомів, а також імена та прізвиська більшості персонажів передані без відтворення авторської стилістики. Наприклад: *cauldron cakes – тістечка з казана*, *pumpkin pasties – пиріжки з гарбузом*,

Shrieking Shack – *Верескливова Халуна*, Moaning Myrtle – *Плаксива Мірта*, Cockroach Clusters – *банка тарганятини*.

З нашої точки зору, це негативна тенденція з огляду на орієнтованість книги на дитячу аудиторію – адже дані стилістичні прийоми покликані зробити назви та імена більш виразними, звучними, а значить такими, що легко запам'ятовуються. Крім того, деякі назви у перекладі взагалі можуть викликати труднощі сприйняття, наприклад, «тістечка з казана». Читач оригіналу здогадається, що ці тістечка за формою нагадували казан, а читач перекладу може вирішити, що ці тістечка не випікали, а варили в казані. Ще один приклад неадекватного перекладу – «банка тарганятини». Це фактична помилка, в оригіналі Cockroach Clusters – це різновид солодошів, які, хоча і мають таку неапетитну назву, все ж таки продаються в кондитерському магазині. З перекладу важко зрозуміти, що йдеться про солодоші, до того ж негативної конотації okazionalizmu перекладача надає експресивний суфікс з відтінком зневажливості «ятин» (порівняймо: «здохлятина», «тухлятина», «кислятина»).

З іншого боку, в окремих випадках перекладач не нехтує передачею анафоричних алітерацій. Зокрема, у другому романі згадується перелік підручників, написаних одним автором, назва кожного з яких створена із використанням анафоричної алітерації. Розглянемо приклади:

<i>Break with a Banshee</i>	«Балачки з Бабою-Ягою»
<i>Gadding with Ghouls (Прогулянки з вампірами)</i>	«Вакації з вампірами»
<i>Holidays with Hags (Відпустка з відьмами)</i>	«Перерви з перевертнями»
<i>Travels with Trolls (Мандрівки з тролями)</i>	«Сніданок зі сніговою людиною»
<i>Voyages with Vampires (Морські мандрівки з вампірами)</i>	«Трапези з тролями»
<i>Wanderings with Werewolves</i>	«Унепті уніпі»

<i>(Мандри з перевертнями)</i>	
<i>Year with the Yeti (Рік зі сніговою людиною)</i>	<i>«Фесрії з фуріями»</i>

Як бачимо, в усіх назвах стилістичні прийоми відтворено. Можна помітити смислову невідповідність між оригіналом та перекладом, однак ми вважаємо, що відбулася помилка набору, внаслідок чого перекладені назви, починаючи з третьої, помінялися місцями, оскільки інакше це явище пояснити не можна.

Хотілося б зробити зауваження щодо перекладу першої назви: «Балачки з Бабою-Ягою». Баба-Яга – це персонаж виключно слов'янських народних казок, він має чітко закріпленій набір характеристик та усталений образ у мовній картині світу дитини. Бабу-Ягу ні в якому разі не можна вважати адекватним відповідником баньши – істоти з ірландської міфології, оскільки в них цілком різні образи: баньша – зловісна надприродня істота, яка віщує смерть, це втілення злого начала, тоді як Баба-Яга може бути як злою, так і доброю, допомагати героям у їхніх випробуваннях та наділяти їх чарівними предметами. У даному випадку В. Морозов суперечить власній стратегії перекладу, заявленій ним в одному з інтерв'ю: залишати дуже багато англійських назв, щоб відчувалося, що все відбувається у Британії, «щоб з кактуса не зробити мальву».

2. Інша перекладацька проблема при передачі онімів полягає в тому, що імена, сконструйовані Дж. К. Ролінг, часто є алюзивними або промовистими, характеристичними. Для того, щоб встановити індивідуальні рішення перекладачів у перекладі ономастичних одиниць, необхідно було скористатися методом суцільної вибірки та отримати матеріал для аналізу. Під час аналізу ми зробили кілька цікавих спостережень. Спочатку розглянемо на прикладах основні закономірності передачі ономастичних одиниць у німецькому перекладі.

1) Як правило, найменше проблем викликають оніми без прозорої семантики – це імена реального антропонікону, які виконують ідентифікуючу та ілюзійну функцію, несуть зазвичай британський колорит. Вони передаються німецькою мовою методом транслітерації. Порівняймо: Professor Minerva McGonagall – *Professor Minerva McGonagall*, Cornelius Fudge – *Cornelius Fudge*, Doris Crockford – *Doris Crockford*, Lee Jordan – *Lee Jordan*, Oliver Wood – *Oliver Wood*, Floean Fortescue – *Floean Fortescue*.

Приклади включають імена як епізодичних або другорядних героїв, так і головних героїв. Імена та прізвища достатньо розповсюджені в англійському світі за винятком імені Minerva, яке є алюзією на давньоримську богиню мудрості, Cornelius, яке є старомодним, та Floean Fortescue, яке частіше зустрічається у Франції. Отже, ці імена близькі англійській читацькій аудиторії, а для німецьких читачів зрозуміло, що персонажі – англійці (за винятком останнього прикладу, де ім'я натякає на французьке походження героя), тобто твір не втрачає національного колориту. Таким чином, рішення перекладача у цьому випадку є адекватним. З іншого боку, прагнення до переносу власних імен без змін іноді може призвести до істотних втрат. Це ми помічаємо у випадку з іменем Oliver Wood. Прізвище персонажа (капітана спортивної команди, до якої входить головний герой) не сприймається як промовисте сучасними англійцями, однак воно має значення – у перекладі з англійської «wood» означає «деревина». Цим скористалася письменниця, утворивши мовний жарт:

«Professor McGonagall stopped outside a classroom. She opened the door and poked her head inside.

«Excuse me, Professor Flitwick, could I borrow Wood for a moment?»

Wood? thought Harry, bewildered; was Wood a cane she was going to use on him? But Wood turned out to be a person, a burly fifth-year boy ...»

Головний герой очікує покарання, тому вирішує, що Wood – це палиця для тілесних покарань. Цей каламбур став можливим завдяки явищу

омофонії. Однак у німецькій мові каламбур цілком втрачено, більш того, для читача, не знайомого з англійською мовою, цитований нижче уривок позбавлений смислу:

«Professor McGonagall machte vor einem Klassenzimmer Halt. Sie öffnete die Tür und steckte den Kopf hinein.

«Entschuldigen Sie, Professor Flitwick, könnte ich mir Wood für eine Weile ausleihen?» Wood?- dachte Harry verwirrt; war Wood ein Stock, den sie für ihn brauchte? Doch Wood stellte sich als Mensch heraus, als ein stämmiger Junge aus der fünften Klasse...»

Можна зробити висновок, що для передачі цього прізвища варто було б утворити німецькою мовою нове прізвище, яке б містило в собі сему «деревина», тоді можна було б відтворити і жарт. Інакше можна лише розраховувати на знання читацько аудиторією англійської мови, однак це ймовірно лише для читачів старшого шкільного віку.

У перекладі кличок магічних та немагічних тварин К. Фрітц не дотримується єдиної стратегії. В оригіналі практично усі клички є промовистими, іноді – алюзивними, у перекладах же спостерігається різнобій – деякі клички транслітеруються, інші відтворюються засобами німецької мови із збереженням прозорої семантики. Порівняймо: Tibbles – *Tibbles*, Snowy – *Snowy*, Mr. Paws – *Putty*, Tufty – *Tuffy*, Scabbers – *Krätze*, Errol – *Errol*, Fawkes – *Fawkes*, Fang – *Fang*, Fluffy – *Fluffy*, Ripper – *Ripper*, Grim – *Grimm*, Crookshanks – *Krummbein*, Buckbeak – *Seidenschnabel*.

Перші чотири приклади – це клички кішок та котів. Усі вони промовисті, крім першої, яка є, найбільш ймовірно, алюзією на відому кішку, яка винищила усю популяцію рідкісних птахів на одному з новозеландських островів. Безумовно, дитяча читацька аудиторія навряд чи володіє такою екстралінгвістичною інформацією, тому перекладач вирішив транслітерувати це ім'я. Проте варіантів розв'язання цієї задачі могло бути декілька: або дати перекладацький коментар, або вжити кличку якоїсь відомої у Німеччині кішки, можливо навіть з мультфільму чи коміксу. Кличка *Snowy* так само

транслітерована, а клички *Mr. Paws* (лапа) та *Tuffy* (чубатий) замінені на клички *Putty* та *Tuffy*, які часто вживаються у Німеччині для найменування котів, однак вони не є промовистими. Можна припустити, що кличку *Mr. Paws* важко було передати шляхом семантичної кальки внаслідок родової приналежності відповідних лексем «Pfote» й «Tatze» до жіночого роду, адже в оригіналі підкреслюється, що тварина з таким іменем не кішка, а кіт, проте у перекладі вказівка на рід у будь-якому разі не збереглася. Слід зауважити, що родова приналежність часто відіграє велике значення у художньому творі, і яскравим прикладом цього виступає ім'я наступної тварини – *Scabbers* (від англ. *scab* – 1) струп, парші; 2) негідник), яке було передано як *Krätze*. В англійській мові іменники не мають роду, однак в оригіналі для позначення цієї тварини неодноразово згадується займенник «he», тобто це щур чоловічої статі. У перекладі ж тварина жіночої статі. Для розвитку дії перших двох романів це не має значення, однак у третьому романі серії виявляється, що у вигляді щура перебував негативний персонаж, Пітер Петігру – людина чоловічої статі! Такої помилки можна було б уникнути, якби для передачі промовистого імені був використаний іменник чоловічого роду, наприклад, *Gnatz*, який також означає «короста», «струп».

При передачі клички собаки *Fang* (з англ. «ікло») перекладач скористався наявністю у німецькій мові лексеми з аналогічною графічною формою, серед значень якої наявне значення «паща», а також «ікла», якщо ця лексема вжита у множині (*Fänge*). Основне її значення – «лов», яке теж підходить для передачі клички собаки. Отже, завдяки спорідненості мов кличка у перекладі зберегла свою форму та прагматичний потенціал – вона коротка, легко придатна для гукання собаки, а також має прозору семантику.

Незрозумілим рішенням нам здається транслітерація клички іншого собаки – велетенського триголового пса на ім'я *Fluffy* (з англ. – «пухнастий»). Внаслідок цього у перекладі втрачається веселий жарт авторки – величезний та лютий пес має мирне, лагідне ім'я, яке більше пасувало б коту чи кролику. Так само безпідставно К. Фрітц транслітерує кличку злого та задирливого

бульдога на ім'я *Ripper* (від англ. *rip* – розпорювати, шматувати, винищувати + алюзія на сумнозвісного британського маніяка *Jack the Ripper* (Джек-Різник). Можна припустити, що К. Фрітц розраховував на правильне сприйняття цієї клички німецькомовною дитячою аудиторією, оскільки у Німеччині цей серійний вбивця відомий також як *Jack the Ripper*, хоча його і називають також *Jack der Aufschlitzer*. На наш погляд, більш адекватним рішенням було б утворити кличку від німецької лексеми, поле значень якої відповідало б англійській лексемі «*rip*», таким чином не була б втрачена провідна функція промовистого імені – первинна характеристика персонажа.

Такі рішення К. Фрітца свідчать про деяку непослідовність його перекладацької стратегії, адже у перекладі деяких кличок він не порушує задуму авторки та зберігає їхню промовистість, як, наприклад, у кличці kota *Krummbein* (покомпонентна калька) або *Grimm* (переклад за допомогою лексичного відповідника, причому графічна форма зазнає лише незначної зміни за рахунок походження даної лексеми в обох мовах зі спільного джерела – протогерманської мови).

Цікавим для аналізу є переклад клички гіпогрифа, магічної тварини – *Buckbeak* (від 1) *buck* – брикатися і 2) *beak* – дзьоб). Це ім'я нагадує про подвійну природу тварини, яка є напівконем, напівгрифом. Відтворена у перекладі кличка *Seidenschmabel* («шовковий дзьоб»), по-перше, не передає подвійної сутності цієї тварини, адже компонент *Seiden* не вказує на приналежність істоти до коней, і крім того має конотацію «м'який», «ніжний», а по-друге, ця кличка надто довга, неритмічна й не носить звуконаслідувального характеру (в оригіналі кличка асоціюється з клацанням дзьоба).

Більшість імен персонажів та назв, які авторка замислила як промовисті, К. Фрітц передає також промовистими іменами, використовуючи для цього різні перекладацькі прийоми. Здебільшого це калькування. Розглянемо приклади: *Privet Drive* – *Ligusterweg*, *Miranda Goshawk* – *Miranda Habicht*, *Bathilda Bagshot* – *Bathilda Bagshot*, *Adalbert Waffling* – *Adalbert Schwahfel*,

Emetic Switch – *Emeric Wendel*, Phyllida Spore – *Phyllida Spore*, Arsenius Jigger – *Arsenius Bunsen*, Newt Scamander – *Lurch Scamander*, Quentin Trimble – *Quirin Sumo*, Uric the Oddball – *Ulrich der Komische Kauz*, Gregory the Smarmy – *Gregor der Kriecher*, Colonel Fubster – *Oberst Stumper*, Professor Kettleburn – *Professor Kesselbrand*, The Burrow – *Der Fuchsbau*

По-перше, проаналізуємо приклад назви, яка не несе особливого семантичного та конотативного навантаження, однак перекладач сприйняв її як промовисту та утворив відповідний варіант німецькою мовою. Дядько й тітка Гаррі проживають на вулиці Privet Drive. Топонім походить від назви рослини «бирючина». На наш погляд, назва була обрана, щоб показати, в якому звичайному, буденному місці живуть родичі головного героя, оскільки ця рослина – дуже розповсюджений чагарник для живоплоту. У перекладі німецькою перекладач передав назву вулиці як «Ligusterweg», що є фактично семантичною калькою. Однак неможливо напевно стверджувати, що німецькі діти саме у такому розумінні сприймуть цю назву. По-перше, бирючина може не користуватись у Німеччині такою ж популярністю, як у Великій Британії, а по-друге, не можна очікувати від дітей глибоких знань з біології.

Інший топонім – *Burrow* (назва будинку, від. англ. «нора») передано методом конкретизації – *Fuchsbau*, тобто, лисяча нора. Такий переклад можна було б вважати безпідставним, якби не контекстуальний аналіз. К. Фрітц демонструє уважне та вдумливе прочитання оригіналу, враховуючи деталі сюжету при лексичних трансформаціях. Родина, яка проживає в будинку з такою назвою, вирізняється яскравим рудим волоссям, яке мають усі без винятку члени родини. Рудий колір асоціюється з лисицями, отже перекладач розвинув думку автора. Щоправда, цей варіант має певний недолік: лисиця – символ хитрощів, отже, може з'явитись враження, що мешканці цього будинку дуже хитрі та виверткі. Насправді ж авторка змальовує цих людей дуже відкритими та прямодушними, а значить, асоціація з лисицями є дуже небажаною, оскільки це призведе до спотвореного сприйняття тексту.

Інші приклади – це здебільшого імена авторів магічних підручників, а також вигаданих письменницею історичних постатей, які діяли у магічному світі. Їхні промовисті прізвища або прізвиська передані кальками за деякими винятками. Прізвище автора підручника *The Dark Forces: A Guide to Self-Protection* (дослівно: «Темні сили: посібник із самооборони») *Quentin Trimble* має кілька підтекстів. З одного боку, воно походить від давньоанглійських коренів *trum*, що означає «сильний, міцний» + *beald* – «хоробрий, відважний». З іншого боку, це застаріла форма слова *tremble* – «*тремтими*». У цьому імені яскраво проявляється майстерність авторки в адресації твору одночасно до дитячої та дорослої аудиторії – дорослі потенційно можуть сприйняти перший підтекст, а діти зрозуміють другий. За допомогою другого підтексту авторка створює черговий жарт – автор посібника із захисту від темних сил має таке «боязке» прізвище. На жаль, перекладач сприйняв це прізвище як дорослий і передав прізвище методом переосмислення – *Quirin Sumo*. Такий варіант узгоджується з першим значенням оригінального прізвища, адже сумо – різновид одноборства, отже пасує автору такого посібника, крім того, перекладач підсилює це значення за рахунок зміни особистого імені. Оригінальне ім'я походить від латинського числівника «п'ятий», що не несе додаткового конотативного навантаження. У перекладі ім'я частково зберігає оригінальну графічну форму, однак набуває іншого значення: *Quirinus* – це ім'я давнього італійського бога, яке пізніше стало одним з імен бога війни Марса. Як бачимо, перекладачу також вдалося досягти подвійної адресації – для дорослих певний сенс може мати ім'я, для дітей – прізвище. Недолік полягає в тому, що втрачено жарт, спрямований на дитячу читацьку аудиторію.

Ми наводимо ще один приклад перекладу шляхом переосмислення: *Colonel Fubster* передано як *Oberst Stumper*. Прізвище цього епізодичного персонажа, ймовірно, характеризує його зовнішність, воно походить від англ. *fubsy* – «низький», «повний», «приземкуватий». *Stumper*, у свою чергу, означає «пень», тобто, щось коротке і товсте, отже, прізвище також дає певну

уяву про зовнішність персонажа, таким чином, комунікативна мета досягнута.

Варто відзначити також передачу імені *Uric the Oddball – Ulrich der Komische Kauz*. Прізвисько в оригіналі означає «дивакувата людина» і належить до розмовної, неформальної мови. Стилістично невідповідно було б передати його за допомогою нейтральної лексеми на зразок «Sonderling», тому перекладач обрав просторічний вираз *ein komischer Kauz*, що передає як значення, так і стилістичні особливості оригінального прізвиська. Це ще один доказ того, що К. Фрітц «прозорий» перекладач.

Незважаючи на пильну увагу до семантики та стилістики промовистих імен, у випадку деяких онімів перекладач із незрозумілих нам причин знехтував відтворенням прозорості семантики та зробив промовисті для англословних дітей та дорослих імена цілком звичайними і незначущими для німецькомовних. Наведемо декілька прикладів: *Severus Snape – Severus Snape*, *Professor Sprout – Professorin Sprout*, *Ernie Prang – Ernie Prang*.

Як бачимо з прикладів, у німецькому перекладі імена транслітеровано, внаслідок чого відбулися певні змістові та стилістичні втрати. Розглянемо переклад імені викладача магічної школи (чия роль стає дедалі значнішою із кожним романом) *Severus Snape*. Простежити походження та семантику імені неважко – *severe* означає «суворий», крім того, додано латинський суфікс для чоловічого роду, в результаті чого й утворилося дане ім'я. Прізвище також обрано невипадково. За словами самої авторки, *Snape* – це прізвище з топографічним походженням, від назви села у Північному Йоркширі поряд із Адріановим Валом (*Adrian's Wall*), який також відомий під назвою *Severus' Wall*, вал імператора Севера. Якщо аналізувати прізвище з огляду на ці відомості, то, ймовірно, не можна вважати його семантично прозорим. З іншого боку, *Snape* з англ. означає «звинувачувати», «дорікати», «робити догану», «принижувати». Походить від давньонорвежського *sneura* – «ображати», «ганьбити». Таким чином, семантичне поле даної лексеми достатньо широке, щоб обрати з нього одну із сем та на її основі утворити

промовисте ім'я. Таке ім'я дуже підходить суворому та злостивому викладачу, якого тихо ненавидять усі учні. Ми можемо припустити, що К. Фрітц відмовився від додаткової характеристики цього героя через його ім'я внаслідок того, що цей герой відіграє неабияку роль у ході розвитку сюжету, і його характер проявляється в діалогах та через його вчинки. Якщо подібна мотивація мала місце, то в цьому проявляється особиста думка перекладача, яка не збігається з думкою автора, яка умисно присвоїла своєму героєві таке ім'я.

Другий приклад – ім'я викладачки «гербології», «магічної ботаніки», яке дуже їй пасує, адже *Sprout* у перекладі з англійської – «паросток», «пагін» або ж «брюссельська капуста». Онім є характеристичним, дає інформацію про рід занять персонажа. У перекладі німецькою мовою характеристика не відтворена.

Цікавим нам видається також ім'я *Ernie Prang*, яке містить в собі жарт. *Prang* у перекладі з англ. означає «зіткнення, аварія, катастрофа», а ім'я належить водію величезного триповерхового автобуса, який з неймовірною швидкістю мчить по дорогах Англії. У варіанті К. Фрітца семантика теж прозора, однак комічний ефект для німецькомовної аудиторії втрачено, адже *prangen* у німецькій мові означає «блищати», «хизуватись», «франтити». І хоча цей персонаж епізодичний, тим важливіше було передати стилістичний прийом, вжитий авторкою при конструюванні його імені, оскільки саме такі маленькі жарти, невимушена мовна гра складають неповторність та особливість стилю Дж. К. Ролінг, і поодинокі втрати у перекладі накопичуються та стають дуже відчутними у масштабах цілої серії романів, а це, у свою чергу, призводить до того, що книги справляють на читача інше враження, ніж запланувала авторка, отже, порушується принцип динамічної еквівалентності на макротекстуальному рівні.

З приводу передачі ономастичного простору романів хотілося б зробити ще одне зауваження щодо індивідуального стилю К. Фрітца. Як можна помітити з наведених нами прикладів, імена, які не є промовистими або які

перекладач не відтворює як такі, передаються транслітерацією за незначною кількістю винятків. Підставою для цього слугує те, що іноземні імена у перекладі цільовою мовою додають до створення колориту, і було б неприпустимо замінювати типові британські імена типовими німецькими. Однак ми вважаємо, що британські імена слід було подавати у транскрипції, для того щоб діти, які не володіють англійською, сприймали не лише графічну форму імен героїв, а й їхнє звучання. Скажімо назва факультету Hufflepuff [hʌflpʌf] за правилами німецької транскрипції читається як [huflepuf], ім'я Cornelius Fudge [Fʌdʒ] як [Fudge], назва валюти Knuts [nʌts] – [knuts], і таких прикладів близько 90 % від усіх імен, які не зазнали смислового перекладу. У той же час наявна непослідовність перекладу: у деяких випадках при передачі імен перекладач застосовує транскрипцію, а в інших він вживає німецький варіант тих самих імен, тобто, «онімечує» їх. Розглянемо кілька прикладів: Alberic Grunnion – *Alberich Grunnion*, Uric the Oddball – *Ulrich der Komische Kauz*, Gregory the Smarmy – *Gregor der Kriecher*, Aunt Marge – *Tante Magda*, Hermione Granger – *Hermine Granger*.

Надзвичайно показовим з точки зору непослідовності перекладу власних імен є приклад *aunt Marge*. По-перше, цей персонаж з'являється у третьому романі серії під іменем *Tante Magda*, а у першому романі маємо згадку про цю саму героїню спочатку як *Tante Maggie*, а вже на наступній сторінці – як *Marge*. По-друге, ім'я *Marge* є похідним від імені *Marjorie* або *Margaret*, так само як і *Maggie*, однак ім'я *Magda* походить від зовсім іншого імені – *Magdalena*. Це свідчить про те, що перекладач не визначився остаточно з вибором стратегії щодо передачі власних імен, тому припустився такої помилки.

Перекладач російською мовою М. Литвинова підходить дуже відповідально до розв'язання проблеми характеристичних онімів, хоча не завжди її рішення дозволяють відтворити ті функції, які оніми виконують у тексті оригіналу. Водночас, у перекладі зустрічаються випадки, коли ім'я, що не є промовистим в оригіналі, стає таким у перекладі. Найбільш яскравим

прикладом є прізвище дядька і тітки головного героя: *Dursley*. За рахунок графічної подібності кореня прізвища в оригіналі до коріння «дур» в російській мові, стало можливим перетворити це прізвище на промовисте: *Дурсли*. Якби це прізвище було передано транскрипцією, то відмінність полягала би лише в одній голосній, однак тоді прізвище не володіло би прозорою семантикою. У російському ж перекладі прізвище має виражену негативну конотацію та від самого початку дає негативну характеристику всім носіям даного прізвища. Виправданість цього рішення здається нам спірною, тому що, з одного боку, перекладач не порушує авторського задуму, оскільки характеристика, яку дає прізвище, в цілому відповідає сутності його носіїв, однак, ймовірно, це можна розглядати також як передчасне розкриття задуму автора, а також нав'язування читачу точки зору перекладача, оскільки характер персонажів-носіїв цього прізвища розкривається протягом всього циклу романів, і висновки щодо них залишаються на розсуд читача – він вільний сам вирішити, чи вони дійсно дурні, чи просто обмежені та нерозвинені, а може й боязкі люди, які бояться і від того агресивно реагують на все, що виходить за рамки буденності.

Показово, що перекладач українською мовою В. Морозов прийняв аналогічне рішення при передачі цього прізвища. В українському перекладі воно також стає промовистим і звучить як «Дурслі».

Незважаючи на очевидне усвідомлення ролі промовистих імен як одного з провідних стилістичних засобів авторки, М. Литвинова не дотримується єдиної стратегії в їх перекладі. Так, імена персонажів, які мають приблизно однакову значимість у сюжеті, передаються як формальними методами перекладу, так і методами калькування або переосмислення. Наприклад, імена авторів магічних підручників: *Miranda Goshawk* – Миранда Гуссокл, *Bathilda Bagshot* – Батильда Бэгшот, *Adalbert Waffling* – Адальберт Уоффлинг, *Phyllida Spore* – Филлида Спора, *Arsenius Jigger* – Жиг Мышьякофф, *Newt Scamander* – Ньют Саламандер.

Усі імена цих авторів, якщо розглядати їх разом з назвами підручників, є промовистими та часто гумористичними. Хорошим прикладом адаптації імені з метою передачі його прагматичного потенціалу є ім'я *Жиг Мышьякофф*. Це автор підручника про магичні відвари та зілля. *Arsenius* – назва хімічного елемента «арсен» або, по-іншому, «миш'як». Як бачимо, смисловий компонент імені у перекладі збережено, однак, на відміну від оригіналу, його використано для формування прізвища. Прізвище було також очужене за допомогою суфікса «офф». Прізвище в оригіналі також можна сприймати як промовисте. Лексема *Jigger* має кілька значень, одне з яких – «вимірна склянка», яке, ймовірно, малося на увазі автором. Тобто, комбінація імені та прізвища в цілому може сприйматися як «скляночка миш'яку». Проте, перекладач від прізвища утворює ім'я, яке, на нашу думку, не володіє прозорою семантикою, і є, радше, даниною формі. Загалом це перекладацьке рішення ми вважаємо вдалим, оскільки функція оніму відтворена – жарт передано у перекладі. Ім'я *Adalbert Waffling* також є, безумовно, жартівливим, оскільки він є автором підручника «Теорія магії», а його прізвище походить від лексеми «waffle», що означає «плескати язиком», «молоти дурниці», «лити воду». Але у перекладі прізвище не має прозорої семантики, хоча у цьому випадку зробити смисловий переклад було б неважко. Доцільно запропонувати «*Адальберт Треплинг*».

Що стосується передачі кличок тварин, то перекладач не нехтує відтворенням промовистості, що доводять приклади: *Ripper* – *Злыдень*, *Buckbeak* – *Клювокрыл*, *Crookshanks* – *Живоглот*, *Fang* – *Клык*, *Hedwig* – *Букля*. Однак не завжди її рішення є адекватними, у деяких випадках ми помічаємо недостатній рівень перекладацького розуміння контексту. Показовим прикладом щодо цього нам здається передача імені ручної сови головного героя, яку звали *Hedwig*. М. Литвинова передає її кличку як *Букля*. На наш погляд, така передача демонструє похибку при проведенні контекстуального та лінгвопоетичного аналізу. В оригіналі кличка є не промовистою, а, радше, алюзивною. За словами самої письменниці, ім'я вона

запозичила у дочки міністра третього рейху Геббельса з трагічною долею, також це старовинне германське ім'я належало кільком святим, одна з яких вважається покровителькою сиріт, що актуально для головного героя. Ймовірно, перекладач сприйняла це ім'я як каламбур, заснований на явищі омофонії: *Hedwig* = *head* (голова) + *wig* (перука). Однак за контекстуальним аналізом можна встановити, що Гаррі, який і дав сові це ім'я, зустрів його в підручнику «Історія магії», отже, можна припустити, що воно належало якомусь історичному персонажу (не виключено, що йшлося про святу Ядвігу). Важко уявити, що історичного персонажа у підручнику можуть звати «Букля», тому вважаємо таку передачу даного оніму неадекватною. Візьмемо інший приклад – кличку злого бульдога Ripper. У перекладі кличка також промовиста, але один з компонентів оригінальної клички, а саме, алюзивний, не передано. З одного боку, алюзія на маніяка «Джека-Потрошителя» (рос.) була б зрозумілою навіть дітям, а з іншого – «Потрошитель» складно використати як собачу кличку – слово довге, неритмічне, складне для гукання. Ймовірно, перекладач виходила саме з таких міркувань, тому зберегла прозору семантику та прагматику клички, але пожертвувала алюзією. Загалом аналіз прикладів підтверджує, що перекладач прагнула відтворити дану стилістичну домінанту письменниці, однак переклади не завжди є вдалими в силу об'єктивних (суто мовних) та суб'єктивних (неправильна інтерпретація значень, нерозуміння авторської інтенції, нерозпізнання алюзій тощо) причин.

Перекладач українською мовою демонструє зовсім інший підхід до передачі промовистих онімів. Відповідно до своєї стратегії щодо власних назв В. Морозов практично не відтворює промовистих онімів, а передає їх транскрипцією, як і оніми без прозорої семантики. Наведемо кілька прикладів: *Privet Drive* – *Прівіт-драйв*, *Miranda Goshawk* – *Міранда Гошоук*, *Adalbert Waffling* – *Адальберт Вофлінг*, *Emeric Switch* – *Емерік Свіч*, *Phyllida Spore* – *Філіда Спор*, *Arsenius Jigger* – *Арсеніус Джиггер*, *Newt Scamander* – *Ньют Скамандер*, *Quentin Trimble* – *Квентін Тримбл*, *Griphook* – *Грипхук*,

Scabbers – Скеберс, Fluffy – Флафі, Buckbeak – Бакбик, Severus Snape – Северус Снейп.

Розглянемо приклад назви, яка не несе особливого конотативного навантаження, хоча і має прозору семантику. Родина Дурслі проживає на вулиці *Privet Drive*. Топонім походить від назви рослини «бирючина». На наш погляд, назва була обрана, щоб показати, в якому звичайному, буденному місці живуть родичі головного героя, оскільки ця рослина – дуже розповсюджений чагарник для живоплоту. На відміну від перекладачів німецькою та російською мовами, які у перекладі відтворили прозору семантику, В. Морозов використав спосіб транскрипції, уникаючи смислового перекладу, – *Прівіт-драйв*. Вважаємо, такий переклад не враховує особливості цільової аудиторії – з одного боку, назва у перекладі не є семантично прозорою, а з другого, створюється небажаний асоціативний зв'язок. Вулицю з такою назвою можна сприймати як «Привітну вулицю», що є цілком недоречним, оскільки суперечить задуму автора та переінакшує його бачення сцени дії. На наш погляд, прозору семантику у цьому випадку можна було б зберегти шляхом підбору назви якоїсь рослини, яка б асоціювалася із буденністю, пересічністю. Припустимо, «Лопухова вулиця». Безперечно, таке рішення також могло б не принести бажаного результату, оскільки життєвий досвід дитини не настільки значний, щоб в її свідомості вже закріпилися стійкі асоціації, проте слово «лопух» позначає не лише рослину, а й некмітливу людину, простака, що можна застосувати до характеру родини Дурслі.

Так само бачимо, що на відміну від німецького та російського перекладів, імена авторів магічних підручників, а також клички тварин, передано без відтворення прозорої семантики, шляхом транскрипції. Ми вважаємо, що втрата прозорої семантики при передачі онімів негативно позначається на загальному естетичному ефекті перекладеного твору. Наприклад, транскрибування клички велетенського триголового пса *Fluffy* призвело до втрати жарту, про який ми вже згадували раніше; клички щура *Scabbers* – не

дозволило дати первинну характеристику тварини, хоча, з нашої точки зору, достатньо було б додати лише одну літеру, щоб надати імені промовистості (пропонуємо варіант *Скреберс*). Кличка гіпогрифа *Buckbeak* також не є промовистою у перекладі, а отже не передає подвійної сутності цієї тварини. На противагу цьому, кличка іншої собаки, що фігурує в творі, передана зі збереженням прозорої семантики: *Fang – Іклань*.

Аналогічно до більшості промовистих імен, вже згадане ім'я *Severus Snape* в українському перекладі також було транскрибоване, хоча відтворити це ім'я із прозорою семантикою цілком можливо завдяки спільному походженню лексем, що означають «суворий», від латинського кореня *severus*. Отже, ім'я в перекладі могло б звучати так: Суворус. Семантика цілком прозора, форма також не порушена, та й розходження з оригіналом мінімальне (зсув наголосу). Прізвище можна трактувати подвійно. Проте це рішення має істотний недолік: ім'я у перекладі стало би надто українізованим. Для уникнення цього небажаного ефекту прізвище, в основі якого лежить український корінь, можна оформити як англійське за рахунок типових закінчень. Наприклад: *Суворус Кривдс* або *Суворус Злейп*.

Саме бажанням уникнути українізації британських онімів пояснюється невідтворення семантично прозорого ономастикону твору, однак хочемо зауважити, що українізація все ж таки має місце, зокрема, у випадках утворення кличного відмінку, притаманного українській мові та відсутнього у сучасній англійській. Транскрибовані британські оніми у формі кличного відмінку (підкреслимо: оніми, сконструйовані письменницею, оскільки узуальні іншомовні імена можуть утворювати кличний відмінок, наприклад, *Джоне, Людвігу, Роберте, Стелло*) звучать більш неприродно, ніж якби вони були відтворені зі збереженням промовистості та певною мірою українізовані. Наприклад: *Гринхуче! Давай, Бакбику, ... Скеберсе, до мене!..*

Хотілося б зауважити, що схильність В. Морозова не відтворювати прозорої семантики онімів простежується також на прикладі перекладу інших творів. Зокрема дослідниця перекладів творів Р. Дала Н. Куконіна [93,

с. 75], відмічає, що переклад казок «Матильда» й «Чарлі і шоколадна фабрика», виконаний В. Морозовим, так само демонструє незбереження первинної авторської характеристики персонажів через їхні промовисті імена.

В. Морозов схильний відтворювати прозору семантику в перекладі лише у тих випадках, коли онім складається з кількох компонентів, один з яких є прізвиськом. Прізвисько, як правило, епітет, передається за допомогою українського відповідника. Наприклад: *Emeric the Evil* – *Емерік Дикий*, *Uric the Oddball* – *Урік Дивний*, *Wendelin the Weird* – *Венделіна Химерна*, *Gregory the Smarmy* – *Григорій Улєсливий*.

Звернемо увагу також на те, що в останньому прикладі ім'я персонажа *Gregory* набуло типового для російських та українських імен закінчення *-ий*, тобто відбулося одомашнення імені.

У третьому романі серії зустрічаються оніми, що складаються лише з одного елементу – прізвиська: *Messrs. Moony, Wormtail, Padfoot, and Prongs*. Усі вони є промовистими, однак їхня семантика розкривається лише наприкінці роману, коли авторка пояснює, яким чином ці прізвиська співвідносяться з їхніми носіями (*Moony* – «лунатик» – прізвисько чарівника, який при повному місяці перетворювався на вовка-перевертня; *Wormtail* – «черв'ячий хвіст» – прізвисько чарівника, який перетворювався на щура; *Padfoot* – «м'яка лапа» – прізвисько чарівника, який перетворювався на собаку; *Prongs* – «роги» – прізвисько чарівника, який перетворювався на оленя). У перекладі В. Морозова при передачі цих онімів спостерігається непослідовність: перше прізвисько транскрибоване, три інших відтворено шляхом переосмислення: *панове Муні, Червохвіст, Гультяй, Золоторіг*.

3.2.2 Відтворення у перекладі елементів етнокультурного колориту оригіналу

Слід зазначити, що у перекладі дитячої літератури саме перекладач несе відповідальність за збереження та зрозумілу подачу пізнавального аспекту, він може його начисто виключити, опускаючи або одомашнюючи реалії, може зробити на ньому надмірний акцент, перевантажуючи твір коментарями або розгорнутими дескриптивними перекладами, а може й спробувати знайти золоту середину – збагатити знання дитини, не втомлюючи її.

Передача національного колориту, який виражається реаліями, вимагає особливого підходу у перекладі дитячої літератури, оскільки існує потреба в істотній прагматичній адаптації. Під час аналізу ми виявили чимало прикладів прагматичної адаптації, які ми розглянемо далі.

У перекладі К. Фрітца простежується чітка орієнтація на дитячу аудиторію, і це проявляється за рахунок прагматичної адаптації оригіналу до перекладу з метою досягнення в останньому рівноцінного комунікативного ефекту. Внаслідок того, що юні читачі не володіють достатньою екстралінгвістичною інформацією, не обізнані в етно-культурологічних реаліях іншого народу, перекладачу довелося врахувати цей чинник та внести до перекладу відповідні зміни.

1) Міри відстані та довжини, прийняті у Великій Британії, К. Фрітц замінив на такі, що прийняті в Німеччині, або передав відстань описово:

«*Keep your brooms steady, rise a few **feet**, and then come straight back down by leaning forward slightly. ...*» / „*Haltet eure Besenstiele gerade, steigt ein paar **Meter** hoch und kommt dann gleich wieder runter, indem ihr euch leicht nach vorn neigt. ...*»

«*...the serpent was barely **feet** from him, he could hear it coming.*» / „*die Schlange war nur noch ein paar **Meter** von ihm entfernt, er hörte sie näher kommen.*»

Тут слід зауважити, що хоча німецькомовним дітям метри більш зрозумілі, ніж англійські фути, однак у перекладі фути неправильно переведені в метри: кілька футів становить менше метра, а не кілька метрів, як у першому прикладі. У другому прикладі ситуація така сама, у перекладі відстань вийшла у кілька разів більша, ніж в оригіналі.

*«But as all they knew for sure about the mysterious object was that it was about two **inches** long ...» / «Doch weil sie über das geheimnisvolle Ding nicht mehr wußten, als daß es gut fünf **Zentimeter** lang war...»*

У цьому випадку розмір, вказаний у сантиметрах, відповідає розміру в дюймах.

*Glancing out of his window, Harry saw the smooth, black, glassy surface of the water, a **mile** below. / Harry spähte aus dem Fenster und sah ein gutes Stück **unter** ihnen das ruhige, gläsern-schwarze Wasser.*

Переклад цього речення є прикладом прагматичної адаптації шляхом генералізації – перекладач уникає вказівки на точну відстань і стверджує, що об'єкт знаходиться просто «досить далеко». На наш погляд, саме у цьому випадку така адаптація є невиправданою, оскільки за контекстом важливо, що діти знаходились дуже високо від землі, а розпливчаста формулювання *ein gutes Stück unter ihnen* не викличе у читачів перекладу такого ж подиву та страху, як у читачів оригіналу. Загалом К. Фрітц непослідовно перекладає міру відстані «mile».

*«... they ... came out near their Charms classroom, which they knew was **miles** from the trophy room.» / «... kamen sie in der Nähe des Klassenzimmers heraus, ... von dem sie wußten, daß es vom Pokalzimmer **meilenweit** entfernt war.»*

*«We must be **miles** under the school» / «Wir müssen **Meilen** unter der Schule sein»*

*«Harry was very relieved to find out that he wasn't **miles** behind everyone else» / «Harry stellte erleichtert fest, daß er nicht **meilenweit** hinter den andern herhinkte»*

У перших двох наведених реченнях лексема *mile* вживається для позначення відстані, у перекладі адаптації не спостерігається. У третьому

реченні ця лексема присутня у складі ідіоматичного виразу і не позначає відстані. У німецькій мові існує вираз *meilenweit hinter etw. sein*, який також позначає значне відставання, проте, враховуючи спрямованість на дитячу аудиторію, варто було б вжити німецький ідіоматичний вираз з аналогічним значенням. Слід зауважити, що хоча вимоги прагматичної адаптації диктують переведення незнайомих або дітям одиниць у більш звичні, проте внаслідок цього втрачається національний британський колорит.

Також хотілося б вказати на ще один перекладацький прорахунок: хоча К. Фрітц переводить фути й дюйми у метри та сантиметри, однак англійську міру ваги «унція» він не переводить у грами, а це призводить до несприйняття дитячою аудиторією справжньої ваги предметів. Наприклад:

«A plump woman outside an Apothecary was ... saying, «Dragon liver, seventeen Sickles an ounce, they're mad....» / Vor einer Apotheke stand eine rundliche Frau, und ... sagte...: «Drachenleber, siebzehn Sichel die Unze, die müssen verrückt sein...».

Тут розуміння ваги важливе для правильного співвідношення між ціною та кількістю, у німецькому перекладі читач, який не знає, що таке унція, не зможе збагнути, чи висока ціна за кількість товару, чи низька.

2) Культурні реалії Великої Британії зазвичай подаються у перекладі в адаптованому вигляді. Нижченаведений приклад яскраво ілюструє прагматичну адаптацію, продиктовану незнанням цільовою аудиторією свят іншої країни. За контекстом йдеться про те, що скрізь в Англії спостерігалися неочікувані феєрверки, і диктор телебачення коментує це так:

*«Perhaps people have been celebrating **Bonfire Night** early – it's not until next week, folks!» / «... haben die Leute zu früh **Silvester** gefeiert – das ist noch eine Weile hin, meine Damen und Herren!»*

По-перше, фамільярне «*folks*» перекладач замінює на офіційне звертання «*meine Damen und Herren!*». Важко відповісти на питання, що слугувало причиною такої заміни, можливо, перекладач керувався тим, що в німецьких програмах новин фамільярність та просторічний стиль не розповсюджені,

отже, вирішив змінити реєстр. А стосовно лінгвокультурної інформації, яка міститься в наведеному прикладі, бачимо, що К. Фрітц не вважав за можливе дати коментар, пояснюючий значення Дня Гая Фокса, і вирішив замінити це свято іншим: в німецькому перекладі йдеться про Новий рік. Така адаптація є вдалою, оскільки святкування Нового року також супроводжується феєрверками, а отже у німецьких дітей виникнуть ті ж самі асоціації, що і у англійських при згадуванні Дня Гая Фокса. Крім того, в німецькому перекладі також змінюється вказівка на час – Новий рік святкується набагато пізніше, ніж День Гая Фокса (5 листопада), отже, перекладач не може сказати, що свято відбудеться наступного тижня і дає розпливчасті часові рамки – «das ist noch eine Weile hin».

Прикладів лінгвокультурної адаптації в аналізованому матеріалі зустрічається найбільше, причому перекладач застосовує різні прийоми адаптування: додавання пояснюючого компонента, субституцію (заміна потенційно незнайомого предмета або явища знайомим), генералізацію. Проілюструємо цитатами:

*Viewers as far apart as **Kent, Yorkshire, and Dundee** / Zuschauer aus so entfernten **Gegenden wie Kent, Yorkshire und Dundee***

Тут британські топоніми доповнюються у перекладі словом *Gegend*, яке дозволяє зрозуміти, що йдеться саме про географічні назви. Крім того, у цьому прикладі спостерігаємо і генералізацію: адміністративно-територіальна одиниця у Великій Британії називається «графство», для позначення цього у німецькій мові існує лише запозичення з англ. *County*, отже перекладач вживає загальне слово *Gegend*.

*It was on his way back past them, clutching a large **doughnut** in a bag / Auf dem Weg zurück vom Bäcker, eine Tüte mit einem großen **Schokoladenkringel** in der Hand*

*Dudley had a tantrum because his **knickerbocker** glory didn't have enough ice cream on top / als Dudley einen Wutanfall bekam, weil sein **Eisbecher Hawaii** nicht groß genug war*

*Aunt Petunia had to run and get him a large **brandy** / Tante Petunia ihm schleunigst einen großen **Cognac** bringen mußte*

У вищенаведених прикладах використовується метод уподібнення – типові для британського простору предмети (продукти харчування, страви) замінюються у перекладі предметами, які не мають специфічно німецького колориту, однак є зрозумілими для німецькомовних дітей.

*... there was a great ... **haggis** / ... es gab große Mengen **Schafsinnereien***

У даному прикладі бачимо експлікацію – традиційна шотландська страва замінюється зазначенням інгредієнтів, які входять до її складу. На наш погляд, для надання перекладу британського колориту можна було б передати назву страви прийомом комбінованої реномінації.

*Smeltings' boys wore maroon tailcoats, orange knickerbockers, and flat straw hats called **boaters** / Die Jungen in Smeltings trugen kastanienbraune Fräcke, orangefarbene Knickerbocker-Hosen und flache Strohhüte, die sie «**Kreissägen**» nannten*

У даному прикладі адаптації спостерігаємо зміну регістру. В оригіналі для позначення особливого різновиду головного убору вжито нейтральне слово, у німецькій – сленгове. Зміна регістру зумовила необхідність внести інші зміни у перекладі: якщо в оригіналі стверджується, що такий різновид капелюхів загалом називається «*boater*», то у перекладі дано зрозуміти, що назва «*Kreissäge*» функціонує лише серед вузького кола людей – учнів конкретної школи. На наш погляд, у цьому випадку перекладацька адаптація взагалі є зайвою, оскільки сама авторка, вживаючи потенційно нове для юних читачів слово, дає його пояснення безпосередньо в тексті. Отже, якби К. Фрітц зберіг авторське пояснення, а також вжив для позначення плаского солом'яного капелюха канотьє лексему *Canotier*, яка в німецьку була запозичена із французької разом із самим предметом, то дитяча аудиторія не лише б зрозуміла, про що йдеться, а й поповнила б свій тезаурус новим словом.

He hummed «Tiptoe Through the Tulips» as he worked / Beim Arbeiten summte er «Bi-Ba-Butzemann»

Вищенаведений переклад ми вважаємо прикладом неадекватної адаптації: назва старої, (1926 р.) надзвичайно ліричної англійської пісні замінюється назвою веселої дитячої німецької пісеньки, яку вкладено в уста персонажа-англійця. На наш погляд, така адаптація є неприпустимою, оскільки вона демонструє «онімення» перекладу. Для того, щоб читач зрозумів, що персонаж наспівує, достатньо було б вжити прийом генералізації і не вказувати, яку саме пісню він співав.

3) Позначення деяких міфічних істот, характерних для британського фольклору, К. Фрітц розглядає як потенційно незнайомі для дитячої аудиторії та адаптує їх до рівня знань цільової аудиторії, який він визначає самостійно, на власний розсуд. Адаптація може відбуватися шляхом вилучення, експлікації, субституції. Наведемо приклади:

*Mrs. Mason screamed like a **banshee** and ran from the house shouting about lunatics / Kreischend rannte Mrs Mason aus dem Haus, lauthals über «diese Verrückten» schimpfend*

Переклад даного речення демонструє меншу образність порівняно з оригіналом, оскільки втрачено порівняння, до складу якого входить назва міфічної істоти – баньши, яка своїм надзвичайно голосним криком передвіщає смерть. Однак у даному випадку така адаптація здається нам виправданою, оскільки діти німецькомовного простору потенційно не знають про особливі відзнаки баньши, тому порівняння зі збереженням назви цієї істоти не несло б у собі взагалі ніякої образності. Для того, щоб читачі могли адекватно сприйняти це порівняння, ймовірно, варто було б застосувати перекладацький коментар. У наступному прикладі згадується та сама істота, проте вже не у складі порівняння, тому адаптація інша: експлікація. К. Фрітц називає істоту «фесю смерті», і це дозволяє зрозуміти, що йдеться про зле створіння:

*I didn't get rid of the Bandon **Banshee** by smiling at her!// Die **Todesfee** von Bandon bin ich schließlich nicht losgeworden, indem ich sie angelächelt habe
and once, what looked suspiciously like a **hag**, who ordered a plate of raw liver from behind a thick woollen balaclava / ein **Wesen**, das irgendwie verdächtig aussah und aus seinem dicken wollenen Kopfschützer heraus einen Teller voll roher Leber bestellte*

Останній приклад містить назву міфічної істоти – «hag» (злий дух у подібі старої потворної жінки). Оскільки відповідника для цієї лексеми в цільовій мові не існує, перекладач опускає точну назву та вживає гіперонім «Wesen». Проте у перекладі незрозуміло, чому дана істота підозріла, оскільки не називається, що це за істота.

Загалом можна сказати, що перекладач німецькою мовою К. Фрітц усвідомлює, що переклад здійснюється для специфічної цільової аудиторії, яка в силу вікових особливостей вирізняється недостатньою ерудованістю та рівнем знань, незначним читацьким досвідом та частково розвиненою мовною особистістю. Тому, незважаючи на деякі невідповідності та зловживання при використанні прагматичної адаптації, перекладачеві вдалося зробити текст перекладу легко зрозумілим та придатним для читання дитячою аудиторією. Однак варто зауважити, що оцінка рівня знань цільової аудиторії є різною у автора та перекладача: на наш погляд, перекладач занижує рівень своєї аудиторії та залишає їй менше можливостей розширити свої знання.

Перекладач російською мовою І. Оранський враховує орієнтованість твору на дитячу аудиторію і вживає адаптацію для усунення ймовірності незрозуміння або неправильного сприйняття тих чи інших реалій іноземної культури. Однак, на наш погляд, надмірне застосування прагматичної адаптації призводить до негативних наслідків, таких як втрата національного колориту, симпліфікація авторського тексту, несанкціоноване розкриття авторських імплікацій, порушення принципу естетизму та дидактизму.

Як і німецький перекладач, І. Оранський переводить британські міри відстані у звичні російськомовній аудиторії метри та сантиметри. Міру ваги – унцію, – яка лише один раз згадується в тексті, перекладач передає словниковим відповідником.

При передачі географічних назв перекладач часто використовує прийом лексичних додавань, які дають інформацію про корелят того чи іншого топоніму. Наприклад, при передачі адреси:

<i>4 Privet Drive</i>	<i>графство Суррей,</i>
<i>Little Whinging</i>	<i>город Литтл Уингинг,</i>
<i>Surrey</i>	<i>улиця Тисовая, дом четыре</i>

Лексичні додавання спостерігаються і в інших випадках, коли необхідно дати інформацію про корелят:

The Great Humberto's on tonight / Сегодня шоу Великого Умберто

Вважаємо такі додавання виправданими, оскільки вони забезпечують повніше розуміння тексту.

Типові для британського сніданку *toasts* передаються як «кусочки/ломтики жареного/поджаренного хлеба». На нашу думку, перекладач надто занижив рівень знань, якими володіють діти. Адже у кожному супермаркеті можна знайти «хліб для тостів» або навіть «тостовий хліб», отже подібна адаптація виявляється зайвою.

Страва «*chips*» (смажена у великій кількості олії картопля давно відома на російсько- та україномовному просторі як «картофель фри / картопля фрі») передана як «*чипсы*». Різновид солодкої страви «*meringue*» передано як «*пирожное*», яким ця страва не є. Крім назв страв адаптуються також інші факти іноземної дійсності: наприклад, в оригіналі зустрічається лексема «*dreadlocks*» – особлива зачіска, сучасний атрибут молодіжної моди або ознака приналежності до певної субкультури. У російській мові вже закріпився неологізм «дредлоки», «дреды», і нерідко можна зустріти підлітків 14-15 років з такою зачіскою. Однак у перекладі реалія адаптована:

*A boy with **dreadlocks** was surrounded by a small crowd / Через несколько метров дорогу Гарри преградила толпа, сгрудившаяся вокруг **кудрявого** мальчика*

З нашої точки зору, така адаптація має негативні наслідки: по-перше, читацькій аудиторії подається образ персонажа відмінний від того, яким його задумала авторка, по-друге, вважаємо, що така деталь образу цього персонажа була додана Дж. К. Ролінг з метою викликати у читачів відчуття причетності шляхом використання сучасного слова, що виражає характерне для молодіжної культури явище. У перекладі цю інтенцію не реалізовано.

*Hermione did a sort of **jig** / Гермиона вдруг начала **приплясывать***

Джигга – старовинний британський танок кельтського походження, у перекладі назву танку передано за допомогою прийому генералізації для уникнення нерозуміння потенційно незнайомої лексеми.

М. Литвинова також активно вживає прийоми прагматичної адаптації. Британські міри довжини (милі, фути та дюйми) перекладач переводить у звичні для російськомовних дітей одиниці, однак ці заміни мають несистематичний характер, оскільки поряд з ними в багатьох випадках у перекладі фігурують російські словникові відповідники для позначення мір довжини. Наприклад:

*Снег повис в нескольких **дюймах** над полом, ...*

*Оставалось пройти десять **футов** открытого пространства ...*

*Не хватает целых двадцати **сантиметров** ...*

*Он чувствовал себя так, словно только что пробежал несколько **километров***

*За **милю** видно!*

Практично усі реалії британського побуту адаптовано, як і в німецькому перекладі та перекладі І. Оранського, це часто стосується назв страв.

*Harry went back to his **toast** / Гарри опять принялся жевать свою **зренку***

М. Литвинова, так само як і І. Оранський, вважає, що невід’ємний атрибут британського сніданку потребує адаптації, однак її варіант відрізняється від

перекладів І. Оранського: якщо в останнього реалія передавалася дескриптивною перифразою, то М. Литвинова вживає прийом уподібнення.

there was a great maggoty haggis / на большой тарелке покоился начиненный потрохами бараний рубец

Традиційну шотландську страву перекладач передала описово.

Aunt Marge had whacked Harry around the shins with her walking stick to stop him from beating Dudley at musical statues / Мальчики побежали наперегонки, и Гарри обогнал толстяка, за что получил от тетушки Мардж тростью по ноге

«Музичні статуї» – це дитяча гра, сутність якої полягає в тому, що гравцям не можна ворухитись після того, як ведучий раптово зупинить музику, під яку усі танцювали. У перекладі не лише згадується інша гра, але й змінюється трактовка ситуації та мотивація вчинків персонажів: тітка не покарала Гаррі за те, що він перемиг у змаганні, а просто заважала йому це зробити. На наш погляд, назва гри безперечно вимагає адаптації у цьому випадку, однак тут можна було б використати типову для російськомовного простору гру з подібними умовами, а їх існує чимало. Для всіх таких ігор можна використати універсальну назву на зразок «Замри!», що дозволить дітям зрозуміти, про який тип гри йдеться у творі.

Характерним для В. Морозова є те, що він високо оцінює потенційний рівень знань дитячої аудиторії та не так часто вдається до прагматичної адаптації порівняно з російськими перекладачами. Найбільше спостерігається випадків лінгвокультурної адаптації, оскільки розуміння культурних реалій означає наявність певного обсягу екстралінгвістичних знань.

Як і перекладачі німецькою та російською мовами, В. Морозов переводить британські міри довжини у звичні українським дітям одиниці – метри та сантиметри. Проте позначення міри довжини «inch» перекладач передає словниковим відповідником «дюйм», при чому спостерігається певна

непослідовність: в окремих випадках він переводить дюйми у сантиметри, а в решті випадків передає відповідником. Наприклад:

*The pixies were electric blue and about eight **inches** high, / Ельфи були яскраво-сині й завбільшки десять – дванадцять **сантиметрів**,*

У даному прикладі дюйми переведені у сантиметри, однак перерахунок на сантиметри виконано з помилкою: вісім дюймів становить двадцять сантиметрів.

*Garri, мою голову підтримує лише **півдюйма** шкіри і сухожилків!*

У цьому прикладі перекладач не переводить британські одиниці в сантиметри.

Реалії британського побуту, назви страв, як правило, зазнають прагматичної адаптації. Наведемо кілька прикладів:

*Harry didn't enjoy his **shepherd's pie** as much as he'd thought / Навіть **пиріг із картоплею та м'ясом** уже не смакував Гаррі так, як завжди.*

Традиційна для Британії, а особливо для Шотландії страва зустрічається в кулінарних книгах як «пастуша запіканка» або «пастуший пиріг», у перекладі же власна назва страви не вживається, натомість вказуються інгредієнти, що входять до її складу. Отже, вжито прийом описового перекладу. Таким чином, аудиторія може зрозуміти, якого типу ця страва.

*there was a great maggoty **haggis** / червиві **баранячі тельбухи***

Ситуація, аналогічна до розглянутої у попередньому прикладі.

toasts / грінки

Як і в російських перекладах, в українському перекладі британські toasts передаються методом уподібнення.

*On top of the fridge stood tonight's **pudding**: a huge mound of whipped cream and sugared violets / пудинг: величезна **запіканка** зі збитих вершків і зацукрованих фіалок*

Даний приклад демонструє вживання прийому комбінованої реномінації. Назва страви передана відповідником, після чого наводиться категоріальна приналежність даної страви. Однак слід зауважити, що у перекладі допущена

фактична помилка. Оригінальна метафора a huge mound of whipped cream («величезна гора збитих вершків») вилучена з міркувань прагматичної адаптації та замінена лексемою «запіканка», однак помилка полягає в тому, що збиті вершки не можна запікати, ними прикрашаються страви вже після термічної обробки у готовому вигляді. Тому переклад «запіканка зі збитих вершків» є неадекватним.

each of her fingers blowing up like a salami / пальці стали товсті, як сардельки

У даному випадку перекладач вирішив не вживати слово іншомовного походження «салямі», яке є відповідником англійської лексеми «salami», та використати лексему «сардельки». На наш погляд, така заміна продиктована не міркуваннями прагматичної адаптації, оскільки ковбаса салямі є цілком звичним ковбасним виробом в Україні, а бажанням унаочнити образ: адже салямі – довга і тонка ковбаса, а сардельки – короткі й товсті, отже, на думку перекладача, цей образ більше підходить для пояснення чогось товстого й роздутого.

Слід також зазначити, що прагматична адаптація вживається не лише у випадках передачі реалій. Крім лінгвокультурної адаптації наявно багато випадків адаптування понять, потенційно незнайомих для дитячої аудиторії – термінів, загальнонаукової лексики. Рівень знань потенційної читацької аудиторії перекладачі визначали на власний розсуд, тому в різних перекладах різний обсяг адаптування таких понять. Наприклад:

... head still lolling unpleasantly, like a grotesque puppet / Der Kopf baumelte immer noch beklemmend hin und her wie der einer Kasperlepuppe

У даному випадку перекладач припускає, що словниковий запас юних читачів не включає лексеми «гротескний», тому в перекладі ми бачимо адаптацію шляхом вилучення цього епітету, замість нього з'являється складений іменник «Kasperlepuppe», який позначає «ляльку-маріонетку». Внаслідок цього відбувається зсув на рівні образності. Порівняння з гротескною лялькою створює образ потворної комічності, а з маріонеткою –

образ знаряддя у чужих руках, людини, яка слухняно виконує накази інших. Однак, не зважаючи на таку зміну образу, ми вважаємо цю адаптацію адекватною, оскільки вона дозволяє не вживати потенційно незнайомого слова і водночас логічно довершує створення образу, яке почалося кілька рядків вище:

As though invisible strings were tied to Snape's wrists, neck, and knees, he was pulled into a standing position, head still lolling unpleasantly, like a grotesque puppet

Як бачимо, порівняння з маріонеткою не вибивається з контексту та не порушує образності висловлювання.

*Harry told them all about Dobby, the warning he'd given Harry and the **fiasco** of the violet pudding / Harry erzählte ihnen alles, von Dobbys Warnung bis zur **Katastrophe** mit dem Veilchennachtisch*

*She was entirely round, now, like a vast **life buoy** / Sie war jetzt kugelrund wie ein riesiger **Wasserball***

*In case some git like Malfoy said it was **favoritism** / damit so 'n Dödel wie Malfoy nicht sagen kann, er würde dich **bevorzugen***

У трьох вищенаведених прикладах наукові терміни опущені, замість них у перекладі бачимо загальноновживану лексику.

I. Оранський загалом тяжіє до багатослівного роз'яснення потенційно незнайомої лексики:

*He let them in, struggling to keep a hold on the collar of an enormous black **boarhound** / Хагрид пошире распахнул дверь, с трудом удерживая за ошейник огромную черную собаку. Как называется эта порода, Хагрид не знал, хотя и пояснил, что с такими собаками охотятся на кабанов*

Власне, тут маємо справу з двома прийомами адаптації – генералізація (видова назва тварини замість назви породи) та експлікація призначення собаки. На нашу думку, тут можна було б застосувати прийом комбінованої реномінації, тобто вказати породу собаки – німецький дог (стара назва – борхаунд) – та додати пояснення про призначення цієї породи. Таким чином,

дитяча аудиторія могла б не лише уявити собі цю собаку, а й вивчити назву породи.

Передача назви цієї породи в перекладі М. Литвинової має істотні відмінності:

His boarhound, Fang, was slobbering over Harry / Волкодав Клык ...

У попередньому романі І. Оранський не перекладає назву породи, а дає пояснення про її призначення. Переклад М. Литвинової не узгоджено з перекладом І. Оранського, він навіть йому суперечить, оскільки в першому романі – собака для полювання на кабанів, а в другому – назва породи передбачає полювання на вовків.

he had white-blond hair and a palomino body / у него были белокурые волосы и белое тело в черных пятнах

При описі зовнішності кентавра авторка вказує масть його тіла. І. Оранський приймає рішення експлікувати термін, однак робить при цьому істотну помилку. Масть коня паломіно означає, що тварина має золотаву шерсть та білі гриву й хвіст.

Незважаючи на очевидне прагнення перекладача спростити текст, зробити його більш доступним та зрозумілим для дитячої аудиторії, він водночас вживає у перекладі такі наукові терміни як «атрибут», «дисциплінарное наказание», «вердикт». Таким чином, він вступає у суперечку із власною концепцією перекладу, що свідчить про безсистемність та непослідовність його підходу до перекладу дитячої літератури.

Наведемо ще кілька прикладів з перекладів М. Литвинової:

He wore a dashing, plumed hat on his long curly hair, and a tunic with a ruff / На нем была старинная шляпа с пером, из-под которой на плечи падали крупные локоны, и кафтан с широким плюеным воротником.

У даному випадку адаптація знадобилася для передачі назви одягу та особливого типу коміру. Назву коміру передано описово, методом експлікації. Що стосується передачі назви одягу, то тут ми категорично не погоджуємося з перекладачем: по-перше, «кафтан» був приналежністю

російського національного костюма, зокрема формою регулярної армії (стрільців), отже у перекладі має місце одомашнення. І по-друге, кафтан – це одяг з довгими полами, який не носився з європейськими брижами (ruff), тож у жодному контексті це слово не може слугувати відповідником англійському tunic, що можна передати як «камзол» або «мундир».

and the next second Harry's legs began to jerk around out of his control in a kind of quickstep / И Гарри пустился в бесконечный пляс

Так само, як і І. Оранський, М. Литвинова вважає, що назви танців необхідно адаптувати. У вищенаведеному прикладі назва танцю вживається для опису способу дії, тому без розуміння характеру танцю важко зрозуміти і саму дію.

Слід зауважити, що у перекладі М. Литвинової адаптація простежується не лише на лексичному рівні. Якщо взяти до уваги синтаксис, то можна встановити, що перекладач постійно вдається до симпліфікації – довгі речення у перекладі розбиті на короткі, повноцінні речення передаються називними, що в цілому справляє враження певної примітивізації оригінального тексту. На нашу думку, переклад М. Литвинової орієнтовано на читацьку аудиторію набагато молодшого віку, ніж це передбачає оригінал.

Наприклад:

The book toppled off the bed with a loud clunk and shuffled rapidly across the room. Harry followed it stealthily. The book was hiding in the dark space under his desk. Praying that the Dursleys were still fast asleep, Harry got down on his hands and knees and reached toward it.

Наведемо підрядний переклад:

Книга с громким стуком свалилась с кровати и с шурианием быстро поползла через всю комнату. Гарри крадучись двинулся за ней. Книга спряталась в темноте под его столом. Отчаянно надеясь, что Дурсли спят крепко, Гарри опустился на четвереньки и протянул к ней руку.

Бах! Книга свалилась на пол и давай шуршать через всю комнату. Гарри за ней. Книга под стол. Только бы Дурсли не проснулись. Гарри сунул руку под стол. Хлоп!

Така манера викладу у перекладі викликає асоціації з фольклором, народними казками, для яких саме й характерно використання простих речень, а також неповних та еліптичних речень.

У перекладах В. Морозова потенційно незнайома для дитячої аудиторії лексика також зазнає прагматичної адаптації, однак меншою мірою, ніж це спостерігається у російських перекладах.

*but next second he had been knocked backward into Harry's lap by a vicious **uppercut** from another branch / але наступної миті полетів просто на Гаррі після важкого удару ще однієї гілляки.*

Лексема *uppercut*, що належить до спортивної термінології, у перекладі передана шляхом гіперонімічного перейменування, що експлікує значення вказаного терміну.

*He wore ... a **tunic** with a **ruff** / Він ... був одягнений у **каптан** із **круглим стоячим коміром***

У перекладі даного речення В. Морозов припускається тої самої фактичної помилки, що й перекладач російською мовою М. Литвинова: «каптан» – старовинний довгополий верхній одяг, був приналежністю костюму запорізького козацтва. Відповідником англійської лексеми «tunic» слугувати не може. Назва різновиду коміру передана описово.

*Hagrid's face was entirely hidden by a woolly, snow-covered **balaclava** / Герідове обличчя майже цілком ховалося за вовняною **вушанкою***

«balaclava» – це особливий різновид головного убору, який закриває голову та шию. Експлікація цієї назви у перекладі виглядала би надто довгою та громіздкою, тому перекладач відмовився як від описового перекладу, так і від комбінованої реномінації. У перекладі вжито іншу лексему, яка має ту саму родову приналежність, що й аналізована лексема оригіналу – головний

убор. З точки зору прагматики, вживання гіпероніму є адекватним, оскільки сприяє повноцінному сприйняттю тексту.

У перекладах нам зустрілося також декілька прикладів пурифікаційної адаптації. Тобто, на думку перекладача, деякі речі в оригіналі є непристойними для дитячої книги, тому він вдається до певного «облагородження» тексту перекладу. Цікавим нам видався той факт, що перекладачі усіма трьома мовами, які ми аналізуємо, вирішили застосувати пурифікацію до нижченаведеного речення:

*Dudley hitched up his trousers, which were slipping down his fat **bottom** / Dudley zog die Hosen hoch, die von seinem schwabbligen **Bauch** / Дадлі підтягнув штани, що сповзали з його колихливого **пуза** / Дадли подтянул сползавшие с толстого **пуза** штаны.*

В усіх трьох перекладах лексема «bottom» замінена на «пузо» в російській та українській мовах, на «Bauch» – у німецькій. З нашої точки зору, пурифікація у даному випадку невиправдана, оскільки «bottom» не є нецензурним словом. Крім того, в українському перекладі воно раніше передавалося як «сідниці»:

Dudley, who was so large his bottom drooped over either side of the kitchen chair, ... / Дадлі, який був такий тілистий, що його сідниці звисали з кухонного стільця, ...

Пурифікаційний переклад надає всьому висловлюванню нейтральності, а це є порушенням інтенції автора, оскільки хлопець Dudley – відносно негативний персонаж, і авторка описує його зазвичай за допомогою емотивної лексики з чітко вираженою негативною конотацією.

3.3 Тактики відтворення стилістичних засобів, які не вимагають прагматичної адаптації

3.3.1 Шляхи відтворення у перекладах образних стилістичних засобів у романах Дж. К. Ролінг

Образність викладу має ключове значення для дитячої книги, і передача засобів образності часом становить суттєві труднощі для перекладачів. Саме на прикладах їх перекладу становиться очевидно, чи стоїть перекладач на позиціях «прозорого» чи «непрозорого» перекладу.

Переклад К. Фрітца вирізняється надзвичайною дбайливістю при передачі засобів образності, що є підтвердженням усвідомлення його відповідальності перед автором та читачем. Проілюструємо це за допомогою прикладів:

1) Близько 90% усіх порівнянь оригіналу передано у перекладі порівняннями без зміни образу та будь-яких семантичних або стилістичних зсувів. Цікаві авторські порівняння калькуються з метою донести до читача свіжість образу.

<i>Aunt Petunia looked as though she'd just swallowed a lemon</i>	<i>als hätte sie soeben in eine Zitrone gebissen</i>
<i>His face went from red to green faster than a set of traffic lights. And it didn't stop there. Within seconds it was the grayish white of old porridge</i>	<i>Sein Gesicht wechselte schneller von Rot zu Grün als eine Verkehrsampel. Und es blieb nicht bei Grün. Nach ein paar Sekunden war es gräulich-weiß wie alter Haferschleim</i>
<i>..., his face like a gigantic beet with a mustache</i>	<i>das Gesicht wie eine riesige Scheibe Rote Bete mit Schnurrbart</i>
<i>He ... tried not to think about how he was going to look on his first day at Stonewall High – like he was wearing bits of old elephant skin</i>	<i>... wie einer, der ein paar Fetzen alter Elefantenhaut trug</i>
<i>his heart twanging like a giant elastic band</i>	<i>Sein Herz schwirrte wie ein riesiges Gummiband</i>

2) При передачі деяких порівнянь К. Фрітц тяжіє до прагматичної адаптації – конкретизації або уточнення, мотивуючись, ймовірно, прагненням подати образ більш наочно, що сприятиме його легшому й глибшому

сприйняттю дитячою аудиторією. Використання цих прийомів спостерігається у 3% проаналізованих прикладів.

Neville was rising straight up like a cork shot out of a bottle - Neville schoß in die Luft wie der Korken aus einer Sektflasche

Перекладач додає уточнення: «наче пробка з пляшки шампанського», а не просто «з пляшки». Таке уточнення є змістовним, оскільки зазвичай пробка вилітає саме з пляшок шампанського.

*like water woven into **material** – wie Wasser, das in Seide eingewebt war*

Перекладач застосовує конкретизацію: в оригіналі «матеріал»/«тканина», в оригіналі – «шовк».

waving his long arms like a windmill – ließ seine langen Arme wie Windmühlenflügel kreisen

Також конкретизація з певною зміною образу: у перекладі порівняння вжито для передачі характеру руху – «наче млин». У перекладі образ стає більш конкретним: руки порівнюються з крилами млина.

jewel-bright birds – diamanthelle Vögel

Конкретизація: в оригіналі образ коштовного каміння, у перекладі – образ діамантів.

some weighted down with arms like clubs – Einige hatten Arme wie unförmige Holzprügel

У перекладі додається епітет – «наче безформні дубці».

Fudge smiled at Harry ..., rather like an uncle surveying a favorite nephew \ Fudge lächelte Harry ..., ganz wie ein guter Onkel, der seinem Lieblingsneffen ein hübsches Geschenk gemacht hat

У перекладі бачимо розширення образу. В оригіналі порівняння можна передати як «Фадж посміхався до Гаррі, ... неначе дядечко при виді улюбленого племінника». У перекладі: «Фадж посміхався до Гаррі, ... неначе добрий дядечко, який зробив своєму улюбленому племіннику гарний подарунок».

*but Scabbers shot from between her hands **like a bar of soap** / flutschte **wie ein Stück nasse Seife** zwischen ihren Händen hindurch*

У перекладі додається епітет з метою унаочнення образу. В оригіналі «вислизнув, наче мило», у перекладі «вислизнув, наче мокре мило».

*he insists on treating Harry **like a child** \ er muß Harry ja unbedingt **wie ein kleines Kind** behandeln*

Також додається епітет: в оригіналі «поводитись наче з дитиною», у перекладі – «поводитись наче з малою дитиною».

3) Незначний відсоток порівнянь передано зі зміною оригінального образу.

*The eyeball became a severed hand, which ...began to creep along the floor **like a crab** / Der Augapfel wurde zu einer abgeschnittenen Hand; **wie ein Krake** kroch sie über den Boden*

Образ краба заміщено образом каракатиці.

*Percy Weasley ... was tailing him everywhere **like an extremely pompous guard dog** / Percy Weasley ... folgte ihm überallhin wie ein äußerst wichtigtuertischer **Leibwächter***

Образ сторожової собаки заміщено образом охоронця.

*something hit his side of the car with **the force of a charging bull** – schlug etwas **mit der Kraft eines rasenden Nashorns** gegen seine Wagentür*

В оригіналі образ бика, у перекладі – носорога.

*The rest proceeded to wreck the classroom **more effectively than a rampaging rhino** – Der Rest machte sich daran, das Klassenzimmer **gründlicher zu verwüsten als ein rasendes Nilpferd***

В оригіналі образ носорога, у перекладі – бегемота.

Зміну образу в двох останніх прикладах можна пояснити лише шляхом комплексного аналізу порівнянь оригіналу. Ці та інші референтні приклади взято з другої книги серії «Harry Potter and the Chamber of Secrets». На початку книги зустрічаємо порівняння, де використовується образ носорога: *Uncle Vernon sat back down, breathing like a winded rhinoceros / Schnaubend*

wie ein erschöpftes Nashorn setzte sich Onkel Vernon wieder hin. У німецькому перекладі образ калькується. Далі за текстом зустрічається порівняння з використанням образу розлюченого бика: *... then he let out a bellow like an angry bull /... dann fing er an zu toben wie ein rasender Stier.* Коли образ бика зустрівся вдруге, К. Фрітц прийняв рішення його не повторювати та вжити образ носорога. Однак на подальших сторінках авторка знов вводить порівняння із використанням образу носорога. Щоб не повторювати його втретє, К. Фрітц вжив образ іншої тварини (бегемота). На нашу думку, у даному контексті образ бегемота справляє той самий ефект, що і образ носорога, отже перекладач такою зміною не суперечить задуму авторки.

У наступному прикладі порівняння входить до складу віршика:

<i>His eyes are as green as a fresh pickled toad,</i>	Seine Augen, so grün wie frisch gepökelte Kröte,
<i>His hair is as dark as a blackboard.</i>	Sein Haar, so schwarz wie Ebenholz
<i>I wish he was mine, he's really divine...</i>	Ich wünscht', er wär mein

Зміна образу відбулася у другому рядку (Sein Haar, so schwarz wie Ebenholz, в оригіналі – образ шкільної дошки, у перекладі – ебенового дерева). На наш погляд, така зміна образу є невдалою з огляду на контекст, адже обидва порівняння введені у віршик з метою створення комічного ефекту. Для цього як у першому, так і другому рядку обрано нетиповий *comparatum* (елемент порівняння за Сидяковою Н.). У перекладі К. Фрітца у другому рядку цей ефект зникає внаслідок зміни образу, хоча перший рядок передано калькою з оригіналу: *Seine Augen, so grün wie frisch gepökelte Kröte.* Цю зміну не можна пояснити вимогами рими, оскільки у перекладі віршик не римується. Отже, у перекладі не лише не відтворено прагматичного потенціалу оригіналу, але й не передано свіжого авторського порівняння.

as though it were a priceless treasure / als wäre sie ein unschätzbares Geschenk

У останньому прикладі зміна образу продиктована бажанням уникнути тавтології (*unschätzbbarer Schatz*), тому ми вважаємо таку заміну цілком виправданою.

4) Серед усього масиву проаналізованих перекладів засобів образності нами виявлено лише декілька випадків вилучення стилістичних фігур та один випадок порушення авторського задуму. Наведемо спочатку приклади вилучення фігур:

though Harry's legs felt like water / ... Harrys Beine sich ganz wabblig anfuhlten

With a crack like a whip, Dobby vanished / Mit einem peitschenden Knall verschwand Dobby

У перекладі зникає порівняння звуку з ударом хлиста.

sky and lake alike turned periwinkle blue / Himmel und See färben sich grünblau

В оригіналі – метафоричний епітет із залученням образу барвінку, у перекладі використано неекспресивний епітет для позначення зелено-блакитного кольору.

Harry saw, as though in slow motion, the ball rise up in the air / Harry sah den Ball wie in Zeitlupe

В останньому прикладі бачимо антонімічний переклад: *as though in slow motion* означає «наче у сповільненій зйомці». У перекладі – «наче у прискореній зйомці».

Відсоток вилучень стилістичних фігур настільки малий, що ми вважаємо цей результат нерелевантним для нашого дослідження, оскільки по ньому не можна зробити висновок про регулярність цього явища в індивідуальному стилі К. Фрітца.

4) Найбільше відхилень у перекладі спостерігається при передачі метафор.

Harry's heart did a somersault – Harrys Herz überschlug sich

У складі оригінального метафоричного виразу наявний спортивний термін, у перекладі для передачі цієї метафори вжито нефахову лексику. Тим

не менш, у перекладі образність не втрачена, перекладач використав аналогічне метафоричне проектування та адаптував метафору для кращого розуміння цільовою аудиторією.

*... she didn't even notice Malfoy and Ron rolling around under her seat, or the scuffles and yelps coming from the **whirl of fists** that was Neville, Crabbe, and Goyle. /... sie bemerkte nicht einmal, daß Malfoy und Ron sich unter ihrem Sitz wälzten, und auch nicht das Stöhnen und Schreien, das aus dem **Knäuel** drang, das aus Neville, Crabbe und Goyle bestand.*

У перекладі вихідний образ – образ могутнього природного явища – не збережено, внаслідок чого значно знизилась загальна емоційність висловлювання. Крім того, переклад переобтяжено підрядними реченнями, що призвело до неадекватної передачі динаміки подій, які описуються. Метафору «вир кулаків», яка підкреслює бурхливість та хаотичність сутички, у перекладі нейтралізовано.

*Harry felt a hot surge of anger / Harry spürte, wie **Zorn in ihm hochkochte***

У даному випадку метафора у перекладі перефразована (перефразування – термін Raymond van den Broeck за статтею «The Limits of Translatability Exemplified by Metaphor Translation»). Як бачимо, в результаті втрати образної метафори емоційне навантаження перекладу нижче, ніж в оригіналі. Наведемо ще кілька прикладів перефразування:

*Snape shot a look of pure venom / Snape warf Harry und Ron **einen Blick zu, der reiner Haß war***

В перекладі перекладач експлікує метафору, вжиту для опису погляду (в оригіналі – чиста отрута, у перекладі – неприкрита ненависть). Переклад менш образний та експресивний порівняно з оригіналом.

*Dudley's favorite **punching bag** was Harry / Dudley's **Lieblingsopfer** war Harry*

У перекладі наявно перефразування. В основу оригінальної метафори покладено образ зі спортивної сфери – образ боксерської «груші». У перекладі зміст метафори розкривається – «улюблена жертва».

“Gave you a taste for publicity, didn't I?” said Lockhart. “Gave you the **bug**. / «Hab Sie auf den Geschmack gebracht, was öffentliches Aufsehen angeht, nicht wahr?», sagte Lockhart. «Es hat Sie gepackt».

У перекладі метафора перефразована – оригінальна метафора *Gave you the bug* базується на образі зі сфери медицини (*bug* – вірус), у перекладі метафоричність висловлювання нейтралізована (фразу «я заразив тебе цим вірусом [публічності]» в німецькому перекладі передано як «вона [публічність] тебе захопила».

Розглянемо наступний приклад неадекватної передачі метафори:

fleabitten, Muggle-loving fool Arthur Weasley / dieser flohgebissene Muggelfreund Arthur Weasley

Метафора у даному прикладі передана калькуванням, однак, проаналізувавши дані корпусу німецької мови, ми з'ясували, що лексичної одиниці «*flohgebissen*» не зафіксовано, отже, можна припустити, що це перекладацький okazionalizm, який з високим ступенем вірогідності буде сприйматися читачами в буквальному, а не переносному (метафоричному) значенні. Крім того, не передано пейоративну лексему «*fool*», можливо, з міркувань цензури. Це вилучення наявне у виданнях другої книги серії до 2003 року, у пізніших виданнях ця лексема перекладена (*dieser flohgebissene dumme Muggelfreund Arthur Weasley*).

У багатьох випадках метафори оригіналу передані кальками у перекладі. Наведемо кілька прикладів калькованих метафор:

He crashed down the stairs, three at a time, landing in a crumpled heap on the landing below / Drei Stufen auf einmal nehmend stürzte er die Treppe hinunter und landete als zerknautschtes Bündel auf dem Absatz

A decent headmaster would never've let slime like that Creevey in / Ein anständiger Schulleiter hätte nie solchen Schleim wie Creevey zugelassen

and it was a new dawn, sir, and Harry Potter shone like a beacon of hope / und ein neuer Morgen brach an, Sir, und Harry Potter strahlte wie ein Leuchtturm der Hoffnung

a sort of deputy in his endless battle against students – eine Art Gehilfin in seiner endlosen Schlacht gegen die Schüler

У результаті аналізу перекладів метафор ми дійшли висновку, що серед стилістичних фігур вони займають одне з перших місць за рівнем складності для К. Фрітца. При їх передачі йому притаманна деметафоризація висловлювання, що істотно знижує його емоційність та експресивність. Підхід до передачі метафор можна охарактеризувати як обережний: користуючись словами Р. Ван Ден Брука [188, с. 75], К. Фрітц з одного боку бажає уникнути семантичних аномалій, а з іншого – не зважається на сміливі іновачії. Перефразування метафор зустрічається приблизно у 50 % проаналізованих прикладів. Решта виявлених нами метафор передано за допомогою кальок.

Передача засобів образності в російському перекладі І. Оранського характеризується великою кількістю відхилень різного типу.

1. Близько 50 % усіх порівнянь першого роману передані або зі зміною образу, або з додаваннями чи уточненнями, або взагалі вилучені без чіткої мотивації. З іншого боку, перекладач часто додає порівняння там, де їх немає в оригіналі, однак це не можна пояснити міркуваннями компенсації, оскільки порівняння, додані перекладачем, з'являються безсистемно, не компенсуючи вилучення авторських порівнянь. Розглянемо приклади порівнянь, які вставлені перекладачем:

*it was nearly midnight before the cat moved at all / Только около полуночи **будто** окаменевшая кошка наконец ожила*

*... you'd have thought **he'd just popped out of the ground** / ... **будто** вырос из-под земли или возник из воздуха*

*... the real reason she had been waiting on a cold, hard wall all day / ... ради чего она просидела целый день **как изваяние** на холодной каменной стене*

Натомість зустрічаються випадки, коли перекладач вилучає авторське порівняння: *The Dursleys often spoke about Harry like this, **as though he wasn't there – or rather, as though he was something very nasty that couldn't***

understand them, like a slug – Дурели часто говорили о Гарри так, словно его здесь не было или **словно он был настолько туп**, что все равно не мог понять, что речь идет именно о нем

Harry, who was circling the game like a hawk / Том кружил над остальными игроками, оглядываясь по сторонам в поисках своего Мяча

Harry could see Quirrell, standing quite still as though he was petrified / Гарри отчетливо видел Квиррелла, **застывшего** посреди поляны

Найчастотнішим відхиленням при передачі порівнянь є зміна образу, при чому отримане в результаті цього порівняння може вирізнитися як більшою, так і меншою яскравістю образу відносно оригінального порівняння. Наприклад:

Harry picked it [letter] up and stared at it, his heart twanging like a giant elastic band / Гарри поднял его и начал внимательно рассматривать, чувствуя, как у него внутри все напряглось и задрожало, **как натянутая тетива лука**

При передачі наведеного порівняння перекладач прийняв рішення підсилити образність вихідної стилістичної фігури, вважаючи, що образ «гумової стрічки» неповно відображає стан героя. Однак слід зауважити, що порівняння з тятивою є розповсюдженням, хоча і не стійким.

Half terrified, half furious, they acted as though any chair with Harry in it were empty / Они были ужасно напуганы и одновременно злы на Гарри и вели себя так, **словно его не замечали**

У перекладі образне авторське порівняння замінено на стале порівняння зі стертою образністю, що є неадекватним у перекладі дитячої літератури, оскільки образи відіграють істотну роль у розвитку дитячої уяви.

He leaned forward and grasped the broom tightly in both hands, and it shot toward Malfoy like a javelin / Он нагнулся вперед и крепко ухватился за метлу обеими руками, и она рванулась на Малфоя, **как вылетевший из пращи камень**

Зміну образу у даному прикладі ми можемо пояснити таким припущенням: ймовірно, І. Оранський вирішив, що мовна картина світу дітей молодшого та середнього шкільного віку не включає розуміння списа як метального знаряддя, отже образ може бути для них незрозумілим, оскільки вони сприймають спис як зброю для ближнього бою, яка не літає. Однак ми хочемо навести низку заперечень: по-перше, з погляду автора, розуміння цього образу не виходить за межі мовної компетенції англомовних дітей, отже перекладач вирішив піти на спрощення. По-друге, у своєму прагненні зробити образ більш доступним для дітей, він зробив його для багатьох цілком незрозумілим, оскільки в якості образу вжив різновид метальної зброї пращу, а ця лексема може бути невідомою навіть дорослим. На нашу думку, для конструювання нового образу доречніше було б взяти знайомий дітям предмет, наприклад, рогатку.

У багатьох випадках І. Оранський зберігає вихідний образ, однак за рахунок лексико-семантичних та стилістичних трансформацій підсилює образність та експресивність:

He ... tried not to think about how he was going to look ... – like he was wearing bits of old elephant skin / Он ..., стараясь не думать о том, как будет выглядеть – наверное, так, словно вырядился в обрывки полусгнившей шкуры мамонта

(У сцені описується, як тітка Гаррі вручну фарбує стару шкільну форму його кузена в сірий колір)

По-перше, експресивність висловлювання підвищується за рахунок того, що перекладач вводить у порівняння дієслово «вырядиться», яке володіє чітко вираженою негативною конотацією, чого немає в оригіналі. По-друге, вихідний епітет «old» замінюється на епітет «полусгнивший», який підсилює образність. Однак внаслідок того, що перекладач увів у порівняння «шкуру мамонта», а не слона, переклад став неадекватним – адже мамонти мали руду шерсть, а в оригіналі зазначено, що форму фарбували в сірий колір.

Порівняння стало більш образним, але у перекладі обраний *comparatum* став не придатним для пояснення *comparandum*.

it was as though his scar were on fire / казалось, что шрам на лбу вспыхнул ярким пламенем (опис больових відчуттів)

У перекладі в порівняння введено додатковий епітет, а також уточнення, де саме розташований шрам. На наш погляд, ані підсилення образу за рахунок епітету, ані уточнення не є виправданими, оскільки епітет «яркий» не сприяє створенню образу сильного болю, а уточнення «на лбу» є цілком зайвим, оскільки протягом книги неодноразово згадувалось, де саме знаходиться шрам героя.

Dumbledore's silver hair was the only thing in the whole hall that shone as brightly as the ghosts / Серебряные волосы Дамблдора сияли ярче, чем привидения, ярче, чем что-либо в зале

Даний приклад ілюструє вживання перекладачем прийому ампліфікації.

2. Передача метафор у російському перекладі характеризується непослідовністю: у деяких випадках І. Оранський тяжіє, як і при передачі порівнянь, до підсилення образності, в інших (нечисельних) випадках він вдається до деметафоризації. Проведений аналіз не дозволив нам виявити ніяких закономірностей у цих відхиленнях. Розглянемо кілька прикладів:

Harry's heart did a somersault / Сердце Гарри подпрыгнуло в груди и сделало двойное сальто

A few embers were still glowing in the fireplace, turning all the armchairs into hunched black shadows / В камине все еще мерцало несколько углей. Их свет превращал стоявшие в комнате кресла в зловещие горбатые черные тени

Метафора стає більш експресивною внаслідок введення епітету «зловещий», який сприяє створенню атмосфери напруження.

He [Ron] was pale green by now / Гарри видел, что тот даже позеленел от страха

За рахунок лексичного додавання метафора набула більшої експресивності. Однак така передача метафори порушує логіку викладу,

оскільки за контекстом герой позеленів не від страху, а від хвилювання та знервованості, адже нічого страшного не відбувалося.

Neville ... had to jog back amid gales of laughter / Весь зал оглушительно захохотал ...

У даному прикладі метафора передана вільним словосполученням. Хоча метафора в оригіналі не є самобутньою та не володіє яскравою образністю, на наш погляд, це не краще рішення, оскільки для передачі цієї стійкої метафори у російській мові наявний відповідник: «взрывы хохота».

Neither dwarf nor giant holds death in their insides / Затем ни в большой, ни в малой смерти ты не найдешь

Цей приклад – рядок із віршика-загадки, в якому пояснюється, який напій з семи наявних є безпечним для подолання чергового етапу випробувань. Зрозуміти значення оригінальної метафори неважко – це позначення найменшої та найбільшої пляшки. У перекладі метафора втрачена, ймовірно на користь збереження віршового розміру та рими. Однак хотілося б зазначити, що переклад віршика характеризується багатьма порушеннями рими та розміру, отже позбавлення його також і образності, по-перше, обмежує естетичний вплив вірша, а по-друге, експлікація метафори призвела до порушення прагматики висловлювання: вірш замислювався у першу чергу як загадка, як логічна задача, над якою читач міг би певний час поміркувати. Переклад залишає менше простору для роздумів.

Прагнення перекладача посилити образність та експресивність оригінального тексту спостерігається й у введенні власних метафор перекладача.

As Harry stepped forward, whispers suddenly broke out like little hissing fires all over the hall / Гарри сделал шаг вперед, и по всему залу вспыхнули огоньки удивления, сопровождаемые громким шепотом

Порівняння замінено метафорою, яку ми вважаємо неадекватною, оскільки перекладач вживає образ «огоньки» не для пояснення

перешіптування, а для пояснення почуття подиву, яке в оригіналі не згадано безпосередньо, а лише імпліковано.

*Next second he was looking at the black **inside** [черная изнанка] of the hat / А затем перед глазами встала **черная стена***

У цьому випадку спостерігаємо перетворення необразного висловлювання на метафоричне. За даними корпусу російської мови, метафора «черная стена» має виражену негативну конотацію та позначає щось зловісне, загрозливе, невідворотне. Таким чином, у перекладі має місце нагнітання атмосфери, на нашу думку, безпідставне.

*Questions exploded inside Harry's head **like fireworks** and he couldn't decide which to ask first / Гарри показалось, что у него в голове устроили **фейерверк** **Вопросы, один ярче и жарче другого, взлетали в воздух и падали вниз, а Гарри все никак не мог решить, какой задать первым.***

У даному прикладі бачимо, що вихідна метафора в комбінації з порівнянням перетворена на розгорнуту метафору у перекладі, що, безумовно, підсилює образність висловлювання. Тим не менш, розгорнута метафора утворилася завдяки додаванню перекладачем цілого речення від себе, а це може розцінюватись як спроба прикрашання авторського стилю, суперечка перекладача з автором.

Подібно до перекладу І. Оранського, переклад М. Литвинової також демонструє надзвичайно довільний підхід до передачі та використання засобів образності. У першу чергу це стосується порівнянь та метафор.

1. У багатьох випадках М. Литвинова передає порівняння зі збереженням вихідного образу, але з використанням лексичних додавань або прийомів адаптації, або зі зміною образу, мотивація якої не завжди простежується. Наприклад:

*he was back with the Dursleys for the summer, back to being treated **like a dog that had rolled in something smelly** / и он опять дома, где с ним обращаются как с паршивой собакой, вывалявшейся в зловонной гряди*

Порівняння передано із підсиленням образу за допомогою вживання експресивного епітету, але водночас ефект образу знижується внаслідок генералізації – неозначений займенник *something* замінено іменником з конкретним значенням, що не дає читачу простору для самостійного розкриття авторської імплікації. Крім того, вжитий епітет «зловонный» належить до лексики вищого регістру, ніж англійський «*smelly*».

looking like a large and very ugly doll / он походил сейчас на большую растрепанную куклу

У даному випадку спостерігається субституція емотивного епітета, підсиленого прислівником «*very*», епітетом без вираженого експресивного забарвлення. В цьому простежується бажання перекладача нав'язати читачам свою оцінку персонажа твору.

*Mrs. Mason screamed **like a banshee** and ran from the house shouting about lunatics / Миссис Мейсон закричала дурным голосом, **не хуже ирландского привидения, приносящего весть о близкой смерти**, и выскочила вон из дома*

Даний приклад демонструє застосування прагматичної адаптації: як і німецький перекладач, М. Литвинова приймає рішення адаптувати найменування фантастичної істоти для кращого розуміння образу аудиторією. З цією метою у перекладі не вживається російський відповідник для позначення цієї істоти (баньши), натомість дається розгорнуте пояснення її сутності. На наш погляд, отриманий в результаті переклад став дуже довгим і громіздким, а сам образ став немістким, на відміну від оригінального. Ймовірно, в цьому випадку можна порекомендувати вжити прийом комбінованої реномінації або, щоб уникнути громіздкості перекладу, передати найменування істоти як «баньши» та дати коментар перекладача у виносці.

*something hit his side of the car **with the force of a charging bull** / И в тот же миг по левой дверце что-то ударило с силой пушечного ядра*

У цьому прикладі спостерігаємо передачу порівняння зі зміною образу, мотивація якої невідома. Аналіз першотвору виявляє, що Дж. К. Ролінг у

своїх творах активно використовує зооморфні порівняння, і це не випадково, оскільки образи тварин одними з перших усталюються в мовній та концептуальній картині світу дитини. Тому порівняння, в основу яких покладені ознаки й характеристики тварин, є найбільш доступними для дитячого сприйняття. Ми переконані, що у цьому випадку така заміна образу є невиправданою та, власне, непотрібною, вона не створює ніяких додаткових ефектів та не додає образу оригінальності.

a branch as thick as a battering ram was pounding furiously on the roof / один огромный сук, скрученный, как рог барана, нанес яростный удар по крыше

На перший погляд, це порівняння також передане зі зміною образу, однак ми вважаємо, що тут вона спричинена перекладацькою помилкою, яка базується на явищі полісемії. Ram з англ. означає 1) самець вівці, тобто баран, і 2) знаряддя, що використовується під час облоги – таран. В оригіналі йдеться про товщину гілки, тому ми із впевненістю можемо стверджувати, що в якості comparandum використовується саме таран.

a golf-ball-size lump / шишка величиной с яйцо

Передача цього порівняння зі зміною образу мотивується необхідністю адаптувати найменування потенційно незнайомого для дитячої аудиторії предмета – м'яча для гольфу. Перекладач вживає більш зрозумілий, на її думку, образ яйця. На це рішення ми б хотіли навести кілька заперечень: по-перше, нам здається сумнівним, що перекладач правильно оцінила рівень знань та мовну компетенцію потенційної аудиторії – гольф стає популярним спортом і в країнах пострадянського простору, діти також можуть отримати уявлення про нього з телебачення. І по-друге: авторське порівняння гулі з м'ячем для гольфу є свіжим, у той час як порівняння з яйцем є тривіальним. Наведемо ще один приклад заміни свіжого авторського порівняння стійким порівнянням з усіма ознаками фразеологічності:

She dived under the table to retrieve the bowl and emerged with her face glowing like the setting sun / В мгновение ока она шмыгнула за миской под стол и вылезла обратно красная как рак

2. Провідною рисою індивідуального стилю М. Литвинової є прагнення надати перекладу більшої образності порівняно з оригіналом за рахунок введення порівнянь, гіпербол та метафор, які є не результатом перекладу, а проявом ініціативи перекладача. На відміну від перекладу І. Оранського, який з власної ініціативи вводить у текст перекладу порівняно небагато засобів образності, переклад М. Литвинової містить приблизно в півтора рази більше порівнянь та втричі більше метафор, ніж оригінал. Слід зауважити, що здебільшого метафори та порівняння, введені з ініціативи перекладача, є стійкими, зі стертою образністю. Тому слугувати підсиленню образності тексту вони не можуть, до того ж насиченість стереотипними виразами спричиняє стандартизованість тексту, позбавляє його авторської свіжості. М. Литвинова також часто вживає порівняння для передачі метафоричних епітетів. Проілюструємо наше спостереження прикладами:

Harry looked nothing like the rest of the family / Гарри в семье Дурслей был во всем белой вороной (стійка, стерта метафора)

But the long silence from Ron and Hermione had made Harry feel so cut off from the magical world that ... / Но писем от друзей все не было, волшебный мир превращался в мираж

Англійське мовне кліше передано образною метафорою, незважаючи на наявність в російській мові відповідника даного кліше.

This makes the Dursleys sound almost human / Да маглы — ангелы по сравнению с вашей семьей

М. Литвинова вводить у текст з власної ініціативи порівняння, яке спричиняє гіперболізацію висловлювання, що веде до неадекватної передачі опосередкованої характеристики персонажів.

At last he managed to control himself, and sat with his great eyes fixed on Harry in an expression of watery adoration / Наконец он справился и со слезами, и с икотой и устремил на Гарри восхищенный взгляд огромных, блестящих, как изумруды, глаз.

В оригіналі порівняння відсутнє та не імпліковане.

It was spinning very fast in the palm of Ron's hand and glowing brilliantly / Он вертелся у него на ладони, как сверкающая юла

*Dudley was blond, pink, and porky / розовощекий, белобрысый Дадли **весьма смахивал на поросенка***

Епітет передано порівнянням, що ми вважаємо цілком виправданим, оскільки метафоричні епітети ґрунтуються саме на цій стилістичній фігурі, тому, за відсутності відповідника у цільовій мові, передача за допомогою порівняння здається нам найбільш адекватною з огляду на комунікативний ефект.

3. Водночас ми виявили відносно велику кількість порівнянь, які були опущені в оригіналі з незрозумілих підстав. На наш погляд, вони не становлять труднощів для перекладу. Наприклад:

He missed Hogwarts so much it was like having a constant stomachache / Он очень скучал по школе

4. При передачі метафор М. Литвинова, як і І. Оранський, тяжіє до підсилення образності, хоча прийняті рішення не завжди призводять до задуманого ефекту. Проілюструємо цю думку прикладами:

*You've just ruined the punch line of my Japanese golfer joke / Ты **убил изюминку** в моей замечательной шутке, «как японец играл в гольф»*

В оригіналі наявна лексикалізована метафора punch line (тобто, сіль анекдоту), яка фактично не містить в собі образності. У перекладі бачимо так звану ламану метафору, тобто таку, де поєднуються логічно несумісні поняття. На наш погляд, вона складна для сприйняття дитячою аудиторією.

... said Uncle Vernon, a mad gleam dancing in his eyes / в глазах у него плясали взбесившиеся светляки, так, во всяком случае, показалось Гарри

*The wheels of the car skimmed the sea of fluffy cloud / Под колесами – **бескрайнее море пухлых снежно-белых облаков***

Образність підсилюється внаслідок додавання метафоричних епітетів.

Відносно незначний відсоток оригінальних метафор у перекладі зазнав деметафоризації. Наприклад:

Harry ran up the hall into the kitchen and felt his stomach disappear / Гарри бегом бросился в кухню и **обомлел**

Harry felt a hot surge of anger / Малфой **затрясся от гнева**

Крім втрати метафори, в цьому прикладі бачимо, що перекладач помилково вжила ім'я іншого персонажу.

It was much darker beneath the canopy of clouds. / **Под облаками, скривавшими сонце, було значительно темнее**

На відміну від перекладачів російською мовою, В. Морозов стоїть на позиціях прозорого перекладу. Усі стилістичні прийоми оригіналу відтворено стилістичними прийомами у перекладі, причому на відміну від російських перекладачів, В. Морозов практично не застосовує субституцію образів при передачі фігур. Порівняймо:

Ginny jumped up as though her chair had just been electrified / Джіні підскочила, **немов стілець ударив її струмом**

Хоча у перекладі граматична структура речення змінилася, однак образ передано без змін.

his robes ripped as his chest expanded like a barrel bursting its hoops / його мантія тріснула під натиском грудей, які стали, **мов діжка, що розриває свої обручі**

Deliberately causing mayhem in Snape's Potions class was about as safe as poking a sleeping dragon in the eye / Навмисно здійсмати бучу на Снейповім уроці зілля й настійок було **не менш небезпечно, аніж штрикати в око сплячого дракона**

В усіх вищенаведених прикладах наявні зміни лексико-граматичної будови речення, що викликано структурними відмінностями англійської та української мов, однак образи передано з великою точністю.

2. У незначному відсотку випадків спостерігаються незначні відхилення при передачі оригінальних образів:

Madam Pince, the librarian, was a thin, irritable woman who looked like an underfed vulture / **Бібліотекарка мадам Пінс була високою, дратівливою**

жінкою, що скидалася на голодну гієну.

В оригіналі для порівняння вжито образ голодного грифу. Проте, в українській мові іменник гриф має граматичне значення чоловічого роду, тому перекладач замінює його іменником «гієна», який, на думку перекладача, більш придатний для створення жіночого образу. Вважаємо, така заміна не суперечить задуму автора: як і в оригіналі, порівняння носить зооморфний характер, крім того, іменник гієна є близьким до іменника «гриф» за семантичним полем – це теж хижак, що харчується падаллю.

his heart twanging like a giant elastic band / серце його забриніло, немов струна

У перекладі даного прикладу також бачимо зміну образу, однак у даному випадку ми вважаємо її невиправданою, оскільки авторське порівняння є свіжим та оригінальним, і незвичність предмету, що вживається для порівняння, тільки підкреслює яскравість образу, у той час як порівняння в українському перекладі носить тривіальний характер через його часту вживаність у прозі та особливо в поезії.

He was beaming at the students, his arms opened wide, as if nothing could have pleased him more than to see them all there / Розвівши руки, він широко всміхнувся до учнів, неначе ніщо в світі не могло його так втішити, як сяючі лиця всіх його вихованців.

У даному випадку бачимо розширення оригінального порівняння за рахунок атрибутивного словосполучення «сяючі лиця». Припускаємо, що таке додавання мотивується прагненням зробити образ більш наочним та сприяти передачі радісної та урочистої атмосфери.

Harry felt strangely as though he had entered a very strict library / Гаррі мав дивне відчуття, мовби він опинився у великій бібліотеці

Спостерігаємо ситуацію, зворотно до попереднього прикладу: у перекладі наявне вилучення епітету strict та субституція його епітетом «велика». На нашу думку, це вилучення є невиправданим, оскільки даний епітет є образотворчим, і його втрата веде до послаблення образності висловлювання.

3. В окремих випадках, здебільшого при передачі експресивних висловлювань, В. Морозов уводить у текст перекладу сталі порівняння.

Uncle Vernon, who had gone very pale, whispered something that sounded like «Mimblewimble.» / Дядько Вернон, збліднувши, наче мрець, бурмотів якісь нісенітниці

Для компенсації підсилювального прислівника «very» перекладач вживає експресивне порівняння «наче мрець».

..., and the color was draining out of Ernie's face / ..., а обличчя Ерні стало білим, як молоко

В оригіналі процес відтоку крові від обличчя описано за допомогою ємного та динамічного дієслова, що може означати «осушувати», «виснажувати», «витікати». Для надання перекладу експресивності перекладач знов вживає порівняння, проте з іншим образом, аніж у вищенаведеному прикладі.

he was almost panting for breath / Він, наче риба, ханав ротом повітря

Ситуація, аналогічна до попереднього випадку. Англійське дієслово є дуже ємним та не може бути передано монолексемно, тому В. Морозов вводить порівняння, яке не претендує на оригінальність, а отже не може вважатися спробою співавторства, однак водночас дозволяє передати експресивність висловлювання.

4. При передачі метафор В. Морозов також проявляє себе як прозорий перекладач: метафори оригіналу передаються метафорами у перекладі, образи не змінюються, деметафоризація висловлювання спостерігається лише в поодиноких випадках. Наведемо приклади передачі метафор:

Impaled upon your own sword, Gilderoy! / Напштрикнувся на власний меч, Гільдерою?

Як в оригіналі, так і в перекладі в основі метафори лежить образ меча.

It was something like being caught in a hailstorm of owls / Чесно кажучи, це була просто якась совина злива

У даному випадку бачимо метафору у складі порівняння. У перекладі передано метафору зі збереженням оригінального образу.

*swirls and turrets of snowy cloud / **виру й баштовчки** з білосніжних хмарин*

Метафоричність висловлювання збережена, у перекладі вжито такий самий образ, що й в оригіналі.

В окремих випадках у перекладі спостерігається перефразування метафор:

*Dudley's favorite **punching bag** was Harry / **Найдужче він любить штурхати Гаррі***

В оригіналі вжито образ, взятий зі сфери спорту – боксерська «груша». В оригіналі цей образ не фігурує, можемо припустити, що метафора перефразована з міркувань адаптації, оскільки для дітей молодшого шкільного віку образ «груші» може бути незрозумілим і сприйматись буквально.

*... had to jog back amid **gales of laughter** / ...**тож мусив вертатися під загальний регіт***

У наведеному прикладі експресивність висловлювання у перекладі дещо занижена порівняно з оригіналом внаслідок перефразування метафори. Проте спостерігається спроба компенсувати експресивність оригінального висловлювання за рахунок вживання стилістично маркованої лексеми «регіт».

3.3.2 Передача фразеологічних одиниць

Ще одним носієм образності художнього твору виступають фразеологізми, і аналіз їх перекладу виявив чимало відхилень від оригіналу, переважно у перекладах російською мовою.

К. Фрітц приділяє велику увагу фразеологічним одиницям оригіналу, що проявляється вже на стадії їх розпізнання – у більшості випадків перекладач правильно передає зміст фразеологізмів, але не завжди використовує для цього фразеологічні ресурси німецької мови.

Приблизно у 70% випадків фразеологічні одиниці різних типів передано зі збереженням фразеологічності. Перекладач використовує еквіваленти або підбирає аналоги, які відповідають оригінальним одиницям не лише у семантичному, але й у стилістичному плані. Порівняймо:

Mr. Dursley stood rooted to the spot / Mr. Dursley stand da wie angewurzelt

У перекладі використано фразеологічний еквівалент.

But that's no reason to lose our heads / Aber das ist kein Grund, den Kopf zu verlieren

Ситуація, аналогічна до попереднього прикладу.

I'm not saying his heart isn't in the right place / Ich behaupte nicht, daß sein Herz nicht am rechten Fleck ist

У даному прикладі спостерігаємо незначне відхилення від узуального вживання цього фразеологізму в німецькій мові: за даними корпусу, в складі фразеологізму закріплено прийменник *auf*, а не *am*.

Wanted ter make a clean job of it, I suppose / Wollte reinen Tisch machen, denk ich

У перекладі використано фразеологічний аналог.

«YOU COULD DO WITH TAKING A LEAF OUT OF PERCY'S BOOK!» yelled Mrs. Weasley / «VON PERCY KÖNNTET IHR EUCH GERN EINE SCHEIBE ABSCHNEIDEN!», schrie Mrs Weasley

У перекладі використано фразеологічний аналог.

*Judging by the fact that Draco Malfoy usually had the best of everything, his family were **rolling in wizard gold** / ... musste seine Familie sich **in Zauberergold wälzen können***

У даному прикладі знов спостерігаємо, що перекладач відхиляється від узуального вживання німецького фразеологізму. В німецькій мові функціонує фразеологічна одиниця «*in Geld schwimmen*», компонент *wälzen* у склад цього фразеологізму не входить навіть як варіант. Ймовірно це пояснюється тим, що в оригіналі вжито трансформований фразеологізм, утворений шляхом розширення складу фразеологічної одиниці та субституції одного з компонентів, оскільки в англійській мові функціонують такі варіанти даної одиниці як *roll in money/riches/wealth*.

Однак 30 % проаналізованих нами фразеологічних одиниць демонструють використання не стійких, а вільних словосполучень у перекладі.

*Can you think of anyone at school with **a grudge against you**? / Gibt es jemanden in der Schule, **der etwas gegen dich hat**?*

Для оригінальної одиниці в українській мові існує аналог «мати зуб на когось», у німецькій також є аналоги, наприклад «*ein Häkchen auf haben*», «*einen Pik auf haben*».

*Scars can **come in handy** / Narben können recht **nützlich** sein*

У даному випадку в оригіналі вжито фразеологізм, який з часом втратив свою образність і розглядається як мовне кліше. Тому передача його вільним словосполученням не веде до втрати образності й експресивності.

*Unfortunately, the teachers seemed to be thinking **along the same lines** as Hermione / Unglücklicherweise schienen die Lehrer ganz **genauso zu denken** wie Hermine*

Вжитий в оригіналі фразеологізм можна розглядати як фразеологічну сполуку (за класифікацією В. В. Виноградова), його образність стерта, тому дана одиниця не має вираженого експресивного навантаження. Проте у перекладі можна було б також використати фразеологічну сполуку з аналогічним значенням.

У наступних двох прикладах оригінальні фразеологізми передано шляхом калькування, яке призвело до неадекватності та незрозумілості перекладу:

Ah, go boil yet heads, both of yeh / kocht eure Köpfe doch im eigenen Saft

Вихідна фразеологічна одиниця використовується для наказу у грубій формі припинити казати дурниці/відчепитися. За контекстом вона має саме таке значення. Однак у перекладі ця калька може сприйматися буквально, за сукупністю значень окремих компонентів. Крім того, переклад К. Фрітца може бути оказіональною обробкою німецького фразеологізму *j-n im eigenen Saft schmoren lassen*, який означає «покинути на самоті, не надати допомоги». Така інтерпретація висловлювання є небажаною, оскільки не відповідає інтенції автора.

Snape made them all nervous, breathing down their necks while they tried to remember how to make a Forgetfulness potion / Snape machte sie alle nervös; sie spürten seinen Atem im Nacken, während sie verzweifelt versuchten, sich an die Zutaten für den Vergeßlichkeitstrank zu erinnern.

У вищенаведеному прикладі оригінальна одиниця *breath down one's neck* (має укр. аналог «стояти над душею») також передана неадекватно, за допомогою вільного словосполучення, яке, судячи з результатів аналізу корпусу прикладів, сприймається найчастіше буквально, у деяких випадках має значення «наступати на п'яти, наздоганяти». Варіант К. Фрітца тим більше безпідставний, що в німецькій мові існує кілька аналогів англійського фразеологізму, наприклад, *jmdm. im Nacken sitzen, jmdm. ständig auf die Finger sehen*.

У ході комплексного зіставлення текстів оригіналу та перекладу нами була виявлена незначна тенденція до передачі вільних словосполучень фразеологічними одиницями, найчастіше це зустрічається у тих випадках, коли в оригіналі вживається емоційно забарвлена лексика. Наприклад:

Nothing, that's why it's such big news / Nichts, darum hat die Sache ja Schlagzeilen gemacht

*every odd thing that had ever **made** his aunt and uncle **furious** with him had happened when he, Harry, had been upset or angry /Alle seltsamen Dinge, die Onkel und Tante **auf die Palme gebracht** hatten, waren geschehen, als er, Harry, aufgebracht oder zornig gewesen war...*

*Harry was now trying hard **not to panic** / Harry versuchte mit aller Macht, **ruhig Blut zu bewahren***

На противагу К. Фрітцу, І. Оранський не приділяє значної уваги передачі фразеологічних одиниць. За нашими підрахунками, 55% фразеологізмів передано за допомогою вільних словосполучень. Найчастіше в перекладі не передаються стилістично марковані фразеологічні одиниці. Розглянемо приклади:

*I always said he was **off his rocker** / Я всегда говорил, что он **сумасшедший***

Сленговий вираз передано нейтральною лексикою, хоча неважко було б підібрати російські фразеологізми з тим самим значенням та конотацією, скажімо, «с приветом», «не все дома», «крыша поехала» і т.п.

*I'm not saying his [Hagrid's] **heart isn't in the right place** / Я не ставлю под сомнение его **преданность** вам*

У перекладі наявна спроба відтворити лише зміст фразеологічної одиниці за допомогою нефразеологічних засобів. Однак зміст передано неадекватно. Вихідний фразеологізм *have one's heart in the right place* означає «бути хорошою людиною», «мати добрі наміри». Переклад не дозволяє зрозуміти, що йдеться дійсно про хорошу людину, і в цьому ми вбачаємо порушення авторського задуму: вищенаведені слова є першою опосередкованою характеристикою (через висловлювання іншого героя твору) персонажа, в них чітко простежується емотивний компонент. Авторка прагне від самого початку налаштувати читача на позитивне сприйняття даного персонажа. Переклад унеможлиблює це.

*Ah, go **boil yet heads, both of yeh** / Эй, вы, **пустые головы, сходите вон проветритесь, может, полегчает**, – посоветовал им Хагрид.*

Значення даного фразеологізму ми розглядали у попередньому параграфі, і якщо німецький перекладач К. Фрітц вживає для його передачі кальку, то І. Оранський дає розгорнуту експлікацію одиниці. Як і в попередньому прикладі, значення одиниці передано не точно, якщо взяти до уваги її етимологію (взято з традицій народів Океанії, для яких найціннішим в людини була голова, тому пропозиція зварити її як продукт харчування сприймалася як найгірша образа), то можна вивести таке значення: «у грубій формі послати когось робити щось неприємне або неприйнятне». У перекладі збережена лише конотація за рахунок введення звертання з відтінком лайки «пустые головы».

There was a hitch / И тут произошло то, чего никто не ожидал

Йдеться про те, що планам героїв завадила непередбачувана подія: рука одного з них надто опухла внаслідок укусу, який герой отримав раніше. Фразеологізм передано неадекватно: ані зміст, ані стилістична забарвленість, ані форма не відповідають оригіналу. Вихідна одиниця носить просторічний характер і означає «перешкоду, заваду». Передача фразеологічних одиниць нефразеологічними засобами тим більше необґрунтована, що російська мова володіє багатими фразеологічними ресурсами. Можна було б перекласти, наприклад, таким чином «но была одна завадыка».

Snape made them all nervous, breathing down their necks while they tried to remember how to make a Forgetfulness potion / А на экзамене у профессора Снегга все жутко перенервничали, пытаются вспомнить, как приготовить зелье, отнимающее память.

В останньому прикладі вихідна фразеологічна одиниця, яка має в російській мові лексикографічно закріплений аналог, вилучена і нічим не компенсована.

Так само як І. Оранський, М. Литвинова не повною мірою впоралася з розв'язанням проблеми передачі фразеологізмів.

Відносно багато цікавих, маловідомих фразеологізмів оригіналу у перекладі регулярно передаються за допомогою вільних словосполучень.

Більш того, в окремих випадках перекладач не лише не втілює висловлювання у формі фразеологічної одиниці, але й неправильно передає її значення.

Can you think of anyone at school with a grudge against you / Вспомни, несли у тебе в Хогвартсе врага?

З нашої точки зору, передача даної фразеологічної одиниці не становить труднощів, оскільки в російській мові існує аналог – «иметь зуб на когонебудь». Тим не менше, перекладач ним не скористалася та передала лише значення фразеологічної одиниці.

... but your sister was a bad egg. They turn up in the best families / Но, согласись, сестра у тебя была никудышная! Всю семью опозорила!

Для даної ідіоми не існує еквіваленту в російській мові, тим не менше, є можливість передати це висловлювання зі збереженням фразеологічності, за допомогою аналогу «в семье не без урода». Щоправда, цей фразеологізм має іншу, ніж оригінальний (атрибутивне словосполучення) сполучуваність, тому вимагає оформлення його в окрему синтагму. Ми би запропонували такий варіант: *... но в семье не без урода. Такое бывает даже в лучших семьях.* Крім використання фразеологічної одиниці ми наполягаємо на збереженні авторської пунктуації, оскільки, на наш погляд, за задумом автора це висловлювання повинне викликати у читача почуття огиди та обурення через те, що такі жахливі, грубі слова вимовляються цілком спокійно та холоднокровно. Тому окличні знаки у перекладі є порушенням інтенції автора, оскільки надають висловлюванню емоційності та не дозволяють читачу зосередитись на змісті фрази.

YOU COULD DO WITH TAKING A LEAF OUT OF PERCY'S BOOK / НЕ ГРЕХ БЫ И ПЕРЕНЯТЬ У ПЕРСИ ХОТЬ ЧТО-НИБУДЬ!

Вихідний фразеологізм має значення «наслідувати когось», «брати приклад з когось». У перекладі фразеологічність висловлювання не зберігається, хоча частково компенсується за допомогою сталого словосполучення «не грех».

He [Nick] watched Harry on tenterhooks / Ник вопросительно посмотрел на Гарри

on tenterhooks означає «мучиться незвіданістю», «бути як на іголках». У даному прикладі переклад демонструє набагато нижчу експресивність порівняно з оригіналом внаслідок передачі експресивної фразеологічної одиниці нейтральною лексикою.

Gotta bone ter pick with yeh. I've heard you've bin givin' out signed photos. How come I haven't got one? / ... я тут чуть не обиделся. Ты ведь подписываешь фотографии. А мне-то не подписал? Я, думаешь, хуже всех?

Вихідна фразеологічна одиниця має просторічний характер та означає «улаживати неприємності», «иметь с кем-нибудь счеты». У перекладі спостерігається не лише передача фразеологізму нейтральною лексикою, але й неточний переклад його значення. Ми би запропонували такий переклад: «Гарри, а ведь за тобой должок!»

A word to the wise, Harry," said Lockhart paternally / Соломоново решение, – с высоты своего величия проговорил Локоне

Даний приклад, як і попередній, демонструє неадекватну передачу значення фразеологічної одиниці, також і з прагматичної точки зору. Вихідний фразеологізм походить від латинського прислів'я *verbum sat sapienti*, що означає «розумному достатньо і одного слова (щоб зрозуміти)». У російській мові закріпився еквівалент цього прислів'я «умный поймет с полуслова». З точки зору прагматики, цей фразеологізм є більш доступним для розуміння дитячою аудиторією, оскільки його значення можна вивести зі значення його компонентів. Варіант же, обраний М. Литвиною, по-перше, може бути незнайомим і, як наслідок, незрозумілим для дітей, по-друге, його значення (мудре й просте рішення складного питання) не відповідає значенню вихідної одиниці, по-третє, він має біблійне походження, а це не відповідає внутрішній логіці тексту, оскільки в жодному романі Дж. К. Ролінг не фігурує нічого, що мало б відношення до релігії – адже у її вигаданому світі релігію заміняє магія.

Передача фразеологічних одиниць вільними словосполученнями частково компенсується введенням у текст перекладу великої кількості фразеологізмів з ініціативи перекладача, очевидно, з метою підвищення загальної образності перекладеного твору. Наведемо лише кілька прикладів:

*The effect of this simple sentence on the rest of the family was **incredible** / Эта простая фраза подействовала на семейство, как красная тряпка на быка*

Експресивність висловлювання підвищена у перекладі за рахунок вживання фразеологізму.

*For the first couple of weeks back, Harry had enjoyed muttering nonsense words under his breath and watching Dudley tearing out of the room **as fast as his fat legs would carry him** / Первые две недели Гарри придумал забаву: надоест ему Дадли, он и начнет что-нибудь бормотать – толстяка как ветром сдует*

У даному прикладі спостерігаємо передачу вільного словосполучення за допомогою фразеологічної одиниці, що підвищує образність висловлювання. Проте слід зауважити, що лексикографічно закріпленим варіантом даного російського фразеологізму є «как ветром сдуло», отже, наявний випадок неправильного вживання одиниці.

And before Harry could stop him, Dobby bounded off the bed, ... / И не успел Гарри глазом моргнуть, Добби соскочил с кровати, ...

Таких прикладів дуже багато в усіх книгах з циклу про Гаррі Поттера, перекладених М. Литвиною, однак обсяг роботи не дозволяє процитувати більше.

В. Морозов надзвичайно відповідально підходить до передачі фразеологічних одиниць. На відміну від перекладачів німецькою та російською мовами, він вдало підбирає фразеологічні аналоги практично до всіх одиниць оригіналу. Наприклад:

*I knew yeh weren't gettin' yer letters but I never thought yeh wouldn't even know abou' Hogwarts, **fer cryin' out loud!** / Я знав, що ти не отримувати листів,*

але — нехай його шляк трафить – і в гадці не мав, що ти нічогосінько не будеш знати про Готвортс!

В оригіналі наявна експресивна фразеологічна одиниця, яка вживається для вираження сильних (як правило, негативних) емоцій – гніву чи роздратування. В українському перекладі вживається фразеологічний аналог з відповідним емоційно-експресивним навантаженням, який, так само, як і оригінальна одиниця, є евфемістичним прокльоном.

Ah, go boil yet heads, both of yeh / Ідіть ви обоє знаєте куди!

Якщо зіставити український, німецький, та російський переклад даної одиниці, то можна встановити, що В. Морозов – єдиний, хто передав як зміст, так і експресивність, а також фразеологічність оригінального висловлювання. Як ми вже зазначали раніше, дана одиниця в англійській мові є евфемізмом нецензурного виразу, у перекладі так само вжито евфемізм, значення якого цілком зрозуміле, однак він також не носить нецензурного характеру.

«Comets look flashy, but they're not in the same league as the Nimbus» / «Комети" непогані, але до «німбусів» їм, як до неба рачки»

В останньому з наведених прикладів спостерігаємо стилістичний зсув при передачі фразеологічної одиниці. На відміну від оригінальної одиниці, фразеологізм у перекладі належить до розмовного стилю та, як наслідок, володіє більшою образністю та експресивністю.

3.3.3 Емоційно-експресивна лексика в інтерпретації різними мовами

Емоційно-експресивна лексика вживається автором свідомо з метою викликати у читачів певні реакції чи розвинути певне ставлення до описуваних подій або персонажів, тому від адекватності перекладу лексики з емоційним забарвленням залежить або передача інтенції автора, або її втрата чи навіть перекручення. На наш погляд, ще на етапі передперекладацького аналізу тексту перекладач повинен скласти для себе чітке уявлення про загальний рівень емоційності тексту та добирати такі мовні засоби, які не будуть ані занижувати, ані перевищувати цей рівень.

Під час аналізу перекладу К. Фрітца виявилась цікава закономірність: на початку першого роману серії емоційний фон перекладу практично без відхилень відповідає фону оригіналу, однак поступово рівень емоційності знижується, вживається все більше нейтральної лексики, в результаті чого читач отримує хибне враження від твору в цілому: події здаються менш страшними, динамічними та напруженими, персонажі – більш спокійними та врівноваженими. Проілюструємо цю думку прикладами:

1) *The Dursleys **shuddered to think** what the neighbors would say if the Potters arrived in the street / **Was würden bloß die Nachbarn sagen, sollten die Potters eines Tages in ihrer Straße aufkreuzen?***

2) *I want you to look after the bacon. And **don't you dare** let it burn / Ich möchte, daß du auf den Schinken aufpaßt. Und **laß ihn ja nicht anbrennen***

3) *«Watching – spying – might be following us,» muttered Uncle Vernon **wildly** / «Beobachten – spionieren – vielleicht folgen sie uns», murmelte Onkel Vernon **verwirrt**.*

4) *He'd spent his life being **clouted** by Dudley, and **bullied** by Aunt Petunia and Uncle Vernon / Sein Leben lang **hatte er unter den Schlägen Dudley's gelitten** und war von Tante Petunia und Onkel Vernon **schikaniert** worden*

Англійське дієслово *clout* є сленговим, укр. мовою його можна передати такими аналогами як «вовтузити», «товкмачити», «колошматити». У

німецькій мові для його передачі вжито літературний вираз, тобто відбувся зсув на стилістичному рівні.

5) *Load of old **tosh**, said Uncle Vernon / Lauter dummes **Zeug**, sagte Onkel Vernon*

Як і у попередньому прикладі, тут спостерігається стилістична невідповідність. Експресивна сленгова лексема передається нейтральною.

6) *At first they just **hurtled** through a maze of twisting passages / Zuerst **fuhren** sie durch ein Gewirr sich überkreuzender Gänge*

Переклад дієслова *hurtle* (з англ. мчати, нестися стрімголов) за допомогою нейтральної лексеми, що з нім. означає «їхати» не відображає характер руху.

7) *«Jiggery pokery!» said Harry in a **fierce** voice / «Simsalabim!», sagte Harry mit **finsterer** Stimme*

8) *Dobby **dissolved again into wails of gratitude** / Wieder **wehklagte** Dobby **laut**.*

9) *There was a long, **shocked** silence when he had finished / Eine lange, **nachdenkliche** Stille trat ein*

У цьому прикладі спостерігається повна нейтралізація експресивної лексеми – дієприкметник *shocked* виражає високе напруження емоцій, у той час як прикметник *nachdenklich* не відповідає оригінальній одиниці ані в плані змісту, ані за конотацією.

10) *Draco Malfoy made Dudley Dursley look like a **kind, thoughtful, and sensitive boy** / Im Vergleich zu Malfoy kam ihm Dudley Dursley wie ein **netter und nachdenklicher Junge** vor*

Характеристика одного персонажа у порівнянні з іншим неповна внаслідок вилучення одного з оцінюючих епітетів.

11) *«Have you any idea how worried I've been?» said Mrs. Weasley in a **deadly** whisper / «Könnt ihr euch vorstellen, was für Sorgen ich mir gemacht habe», zischte Mrs Weasley in **giftigem** Flüsterton*

Епітет *deadly* (з англ. «вбивчий», «смертельний») є більш експресивним, ніж *giftig* (з нім. «отруйний»).

12) *The fight that had followed had been **one of the worst ever** / Darauf folgte ein ganz **häßlicher** Krach*

В оригіналі вживається суперлатив, у перекладі наявний позитивний ступінь прикметника. Щоправда, експресивність оригінального висловлювання певним чином компенсується за рахунок вживання експресивного епітетета *häßlich*, у той час як в оригіналі експресивність досягається лише завдяки вживання прикметника «bad» (з англ. «поганий») у суперлативі.

13) *a grin spread across his face as he saw all nine of the Weasleys waving **furiously** at him, standing in front of a large pyramid / Alle neun Weasleys standen da vor einer großen Pyramide und winkten ihm **begeistert** zu*

Тут прислівник *furiously* вжито для характеристики дії – дуже енергійної, завзятої. Дієприкметник *begeistert* характеризує радше емоції, які супроводжували дію.

14) *I hope the Muggles didn't **give you a hard time** / Ich hoffe, die Muggel **haben dich in Ruhe gelassen***

Сленговий, експресивний вираз *give someone a hard time* зі значенням «псувати життя, діставати, наїжджати» передано нейтральним кліше *in Ruhe lassen* (лишати у спокої).

Цими прикладами наш перелік, безумовно, не вичерпується, загалом, за нашими підрахунками, близько 50 % емоційно-експресивної або стилістично забарвленої лексики передано з відхиленням у бік зниження експресивності.

У перекладі І. Оранського відхилення у передачі емоційно-експресивної лексики проявляються здебільшого на рівні стилістичної забарвленості та мовних реєстрів. Так, спостерігаються переважно невиправдані випадки стилістичної адаптації, у першу чергу це стосується передачі діалогів, що містять просторічні вирази або сленгову лексику. Проілюструємо це прикладами:

*At least Hermione's **on Snape's tail** / по крайній мере Снегг сейчас **под присмотром***

Сленговий вираз, вжитий персонажем-дитиною, передано нейтральною лексикою.

*Well, **that's it then**, isn't it? / Ну что ж, похоже, **час пробил**, не так ли*

У даному прикладі бачимо зсув на два реєстри – просторічне висловлювання набуло поетичного характеру, і знову хочемо підкреслити, що висловлювання належить дитині. Фактично, така передача висловлювання є не лише неадекватною з перекладознавчої точки зору, а ще й алогічною.

*Hey, Mom, **guess what?** / Да, мам, **ты себе и представишь не можешь***

*All right, **keep your hair on** / Да ладно, ладно, не буду*

Ідіоматичний вираз розмовного характеру (означає заклик заспокоїтись, не гарячкувати, порівняємо сучасне: «да ладно, не парься») у перекладі не відтворено.

Прикладів подібних стилістичних невідповідностей можна навести дуже багато, і це дозволяє зробити висновок, що перекладач прагнув змусити персонажів розмовляти правильною літературною мовою, а це є порушенням інтенції автора, оскільки унеможливорює правильне сприйняття мовної характеристики героїв, а також зміщує акценти експресивності твору.

Ще одне зауваження можна зробити щодо відтворення індивідуалізації мови одного з персонажів – «хранителя ключей Хагрида». В оригіналі його мова індивідуалізується за рахунок діалектизмів, невідповідності мовним нормам, здебільшого граматичним, редукацією закінчень. У перекладі індивідуалізація частково досягається завдяки вживанню великої кількості просторічної лексики, але водночас про персонажа складається хибне враження, оскільки в перекладі він запинається та розтягує слова і речення, вставляючи вигуки-паразити; крім того, перекладач постійно вдається до розчленування мовного потоку, ставлячи трикрапки. Наприклад:

Any problems with the Dursleys, send me a letter with yer owl, she'll know where to find me.... See yeh soon, Harry / Если с Дурслями... э-э... какие

проблемы, ты мне... ну... письмо пошли с совой, она знает, где меня найти... Ну, скоро свидимся, Гарри.

Make yerselves at home / Вы... э-э... чувствуйте себя как дома... устраивайтесь.

Підходи І. Оранського до передачі емоційно-експресивної лексики загалом характеризуються непослідовністю: частково ця лексика передається зі збереженням емоційних відтінків та належного ступеня експресивності, у багатьох випадках спостерігається підвищення емоційно-експресивного рівня за рахунок вживання більш експресивної лексики або ампліфікацій, також нерідко зустрічається передача нейтральних висловлювань за допомогою експресивної лексики, і крім того, виявлена велика кількість випадків зниження емоційно-експресивного рівня. Ці відхилення є довільними та не піддаються систематизації. Розглянемо приклади:

1. Зниження емоційно-експресивного рівня

*«I... don't... want... him... t-t-to come!» Dudley yelled between huge, pretend sobs / «Я... Я не хочу... Не хоч-ч-чу, чтобы он ехал с нами!» – **выдавил** из себя Дадли в перерывах между громкими всхлипываниями, кстати, абсолютно фальшивыми.*

*«Who on earth wants to talk to you this badly?» Dudley asked Harry in amazement / «**Интересно**, кому это так сильно понадобилось пообщаться с тобой?» – изумленно спросил Дадли, ...*

Емоційний вигук *on earth* у перекладі не передано, що знижує емоційний рівень висловлювання. У цьому випадку можна було б перекласти, наприклад, так: «Вот это да! Кому же это так понадобилось пообщаться с тобой?»

when Hagrid spoke, his every syllable trembled with rage / А когда Хагрид заговорил, то казалось, что он делает ударение на каждом слого.

В оригіналі маємо справу з емоційним метафоричним висловлюванням, у перекладі втрачена метафора, знижена емоційність внаслідок вилучення експресивної лексики, а також висловлювання в цілому у перекладі набуло

відтінку невпевненості за рахунок використання вставного слова, що виражає ступінь ймовірності.

«*STOP! I FORBID YOU!*» *yelled Uncle Vernon in panic* / «*ПРЕКРАТИТЕ! Я ВАМ ЗАПРЕЩАЮ!*» – *нервно заверещал дядя Вернон*.

У перекладі експресивність висловлювання частково нейтралізується за рахунок заниження емоційного рівня стану героя.

«*And you were the one who told me to stand up to people!*»

«*Yes, but not to us,*» *said Ron in exasperation* / – «*А ты, Рон, сам учил меня, что надо уметь за себя постоять!*» – «*Да, но ведь мы твои друзья.*» – *Рон развел руками*.

Цілком неадекватна передача емоційного стану героя за рахунок нейтралізації емоційного висловлювання.

2. Підвищення емоційно-експресивного рівня

Aunt Petunia had been trying to force him into a revolting old jumper of Dudley's / ... *тетя Петунья пыталась заставить его надеть старый джемпер Дадли – ужасный, просто отвратительный джемпер*

Приклад ампліфікації у перекладі.

«*Watching – spying – might be following us,*» *muttered Uncle Vernon wildly* / «*Следят... даже шпионят... а может быть, даже ходят за нами по пятам,*» – *пробормотал дядя Вернон, который, кажется, был на грани помешательства*.

He looked so dangerous with half his mustache missing that no one dared argue / *Он выглядел таким разъяренным и опасным, особенно после того, как выдрал себе пол-уса, что возражать никто не осмелился*.

Додано експресивний епітет, що розкриває імплікований зміст висловлювання.

Ten minutes later they ... were in the car, speeding toward the motorway / *Десять минут спустя ... автомобиль рванул в сторону скоростного шоссе*.

Нейтральна лексика передана експресивно забарвленою.

I was the only one who saw her for what she was – a freak / Я была единственной, кто знал ей цену, – она была чудовищем, настоящим чудовищем!

Емоційність висловлювання підвищується за рахунок ампліфікації.

A disgusting smell filled their nostrils, making both of them pull their robes up over their noses / Их встретил такой отвратительный запах, что если бы они не зажали носы, то, наверняка, потеряли бы сознание.

Переклад М. Литвинової також демонструє «непрозорість» при передачі емоційно-експресивної лексики. На противагу тому, що при передачі образних засобів М. Литвинова прагне посилити образність та підвищити загальну експресивність висловлювання, у випадку емоційно-експресивної лексики спостерігається протилежна тенденція: зниження емоційно-експресивного рівня виявляється у стількох випадках, що це дає нам підставу говорити про зниження емоційно-експресивного фону в масштабах всього твору. На відміну від І. Оранського, чію манеру передачі емоційно-експресивної лексики можна охарактеризувати як синусоїду, де зниження емоційного рівня оригіналу чергується із завищенням, М. Литвинова у тих випадках, де спостерігається відхилення від емоційно-експресивного рівня оригіналу, тяжіє до передачі емоційно-експресивних одиниць нейтральною лексикою на регулярній основі. Наведемо приклади:

Harry sat there, white-faced and furious, staring at Uncle Vernon, ... / Побледнев, Гарри уставился на дядю

У перекладі вилучено експресивний епітет.

...bellowed Uncle Vernon, and Harry was pleased to hear a definite note of panic in Uncle Vernon's voice / ...закончил за него дядя Вернон. Кажется, дядя занервничал, подумал Гарри.

She seemed to be swelling with inexpressible anger – but the swelling didn't stop / Ее продолжало раздувать.

But a reckless rage had come over Harry / Но Гарри уже было все равно. Он был готов на любое безрассудство.

Тут спостерігаємо компенсацію експресивного словосполучення «*reckless rage*» за допомогою нового речення, яке пояснює емоційний стан героя.

Harry gripped his wand convulsively / Гарри кренче стиснув палочку.

В усіх наведених прикладах спостерігаємо зниження експресивності висловлювання внаслідок вилучення епітетів та прислівників, вживання лексики з меншим емоційно-експресивним забарвленням або без забарвлення взагалі.

Ще одним характерним для М. Литвинової відхиленням є використання лексики, яка за регістром не відповідає лексиці оригіналу. У перекладі регулярно зустрічаються лексичні одиниці, що належать до поетизмів, а також численні архаїзми. Крім того, у перекладі чітко простежуються фольклорні елементи, такі як риторичні питання, окличні речення, що містять вигуки, підсилювальні частки, демінутивні суфікси «еньк», «ушк», «ик», а також наявні фольклорні порівняння та епітети. Проілюструємо це спостереження прикладами:

1. Поетизми та книжна лексика

ввергать в пучину бедствий; суций ад; несдобровать; испить; блюстительница; молвить; удариться в панику; поутру; осечь в знач. «прервать»; взвешивать каждый свой шаг; куда более; жаждать славы (зустрілась навіть неправильно утворена форма дієприслівника «жаждя мести»); метать громы и молнии; вволю; смолкнуть; стенать.

Найбільш неприродно ці книжні вирази та поетизми звучать, коли їх промовляють герої-діти (12-13 років). Наприклад:

And I thought I had it bad staying here for another four weeks / А я думал, хуже моей участи нет, – нахмурился Гарри.

What are you doing Muggle Studies for?” said Ron, rolling his eyes at Harry. “You're Muggleborn! / Зачем тебе изучение маглов? – воскликнул Рон, закатывая глаза. – Ведь ты – урожденная маггла!

– Don't worry,’ said Fred, ‘and stand back / А теперь отойди в сторону и перестань праздновать труса.

“He was **pleased**,” said Fred. “Didn't you **hear** him as we were leaving? He was asking that bloke from the Daily Prophet if he'd be able to work the fight into his report ...” / *Златопуст Локонс был **наверху блаженства!** – успокоил Фред мать. – Не **слыхала**, как он просил того типа из газеты вставить в репортаж сцену сражения. А я **слыхал**.*

“That,” panted Ron, “was close. ...” *Мы были на волосок от гибели, – едва переводя дыхание, проговорил Рон.*

Типовий просторічний вираз підлітка передано поетизмом.

“Hagrid's my friend,” said Harry, his voice now shaking. “And you **framed** him, didn't you?” / *Хагрид – мой друг, – теперь голос Гарри задрожал. – Так, значит, ты **возвел** на него **напраслину**, да?*

Дієслово «**frame**» має просторічний характер, означає «підставити», «сфабрикувати обвинувачення», у перекладі знову бачимо книжний вираз.

2. Архаїзми:

весьма; посему; доселе; уложение в знач. «кодекс», «свод правил»; каков – займенник в знач. «какой»; вещать; вестимо; смрад; не след в знач. «не стоит»; ступай (те); вольная в знач. «право на свободу»

Останній приклад є не архаїзмом, а, скоріш, історизмом.

Слід зазначити, що найбільша кількість архаїзмів вживається для стилізації мови персонажа *Хагрида* (в укр. перекладі – Гегрид). Мова цього персонажа дуже змінилася у перекладі М. Литвинової порівняно з перекладом І. Оранського. Герой більше не запинається під час діалогів, натомість його мова стала більш неправильною з граматичної точки зору, однак якщо І. Оранський для додаткової стилізації вживає лексику зниженого характеру, з яскравим відтінком просторіччя, то М. Литвинова насичує мову героя численними архаїзмами, які часто несуть у собі російський колорит, що, на наш погляд, є неприпустимим для перекладу твору британської письменниці.

3. Фольклорні елементи

3 а) Стійкі словосполучення, включаючи стійкі порівняння:

во что бы то ни стало; тут как тут; беречь как зеницу ока; как маков цвет; маковой росинки во рту не было; черный как смоль; ясно как божий день; пеняй на себя; ни за какие коврижки; как ни бейся; ох как не сладко (жилось); окаянный; знамо дело; эх, тоска; яблоко, оно яблоко и есть; откуда ни возьмись; тарелка-то была самобранка; конца-краю (зрощені синоніми); добра не жди; чудо-хлопушки.

Ці елементи є характерними для народної мови, яка найбільш яскравий свій прояв знаходить у народних казках, піснях, голосіннях та інших видах народної творчості. Водночас особливості народної мови широко використовували й продовжують використовувати письменники з метою наблизитись до фольклорних традицій, стилізувати свій твір відповідно до певної епохи або дати мовну характеристику персонажа. У перекладі досліджуваного нами твору вживання цих елементів цілком недоречне, оскільки надає перекладу небажаного російського колориту, змінює атмосферу твору, не дає змоги читачам познайомитися з оригінальним авторським стилем.

З б) Складносурядні та складнопідрядні речення часто передаються зі значною зміною синтаксичної структури. Надзвичайно активно використовуються окличні речення та питання, не орієнтовані на відповідь (внутрішні роздуми).

Вот капитан разозлится, если гриффиндорцы проиграют! Ох уж эти ненавистные слизеринцы! / He was nervous, mainly at the thought of what Wood would say if Gryffindor lost, but also at the idea of facing a team mounted on the fastest racing brooms gold could buy. He had never wanted to beat Slytherin so badly.

Ах, он бы своим мерзким видом испортил обложку! / He'd look dreadful on the front cover.

Где только друзья не были! И в магазине волшебных принадлежностей «Дэрвиш и Бэнгз», и в лавке диковинных штучек «Зонко», и в пабе «Три метлы» – ах, какое там чудесное горячее сливочное пиво! / – „Where did you

go?" *By the sound of it – everywhere. Dervish and Banges, the wizarding equipment shop, Zonko's Joke Shop, into the Three Broomsticks for foaming mugs of hot butterbeer, and many places besides.*

Но Рона с Гермионой в Общей гостиной не было. Куда же они запропастились? Им что, неинтересно, как у него рука? / Harry left to look for them, wondering where they could have got to and feeling slightly hurt that they weren't interested in whether he had his bones back or not.

Пару раз Гарри чуть не налетел на кого-то. Свой или чужой? Из-за плотной пелены дождя не разберешь, да и форма на всех намокла, хоть выжимай. / Twice Harry nearly hit another player, without knowing whether it was a teammate or opponent; everyone was now so wet, and the rain so thick, he could hardly tell them apart...

З в) Імператив з підсилювальною часткою

Ступай-ка ты, Стэн, разбуди мадам Марш;

Уходи-ка отсюда поскорее, Гарри;

Съешь-ка ты лучше булочку;

Глянь-ка, старина, какой я луноскоп приобрел.

З г) Демінутивні суфікси

*Профессор Стебль была маленькая, **кругленькая** ведунья*

*Гарри минут десять запихивал в горшок одну особенно **толстенькую** мандрагору*

*Спустя полчаса Локоне собрал работы и **быстренько** просмотрел их.*

*Фред взял его за плечо и **легонько** потряс.*

*Гарри, – кто-то **тихонько** позвал его*

*Тотчас на пергаменте ... одна за другой стали появляться **тоненькие** чернильные линии.*

Усі вищезазначені відхилення в сукупності створюють цілком іншу атмосферу книги – вона стає більш примітивною, прямолінійною, дещо солодковою і певною мірою абсурдною, оскільки поєднання сленгової та

просторічної лексики із поетичним стилем та колоритними російськими виразами й архаїзмами створює надзвичайно негативний ефект.

Причини таких відхилень ми вбачаємо в робочому досвіді М. Литвинової. Відомо, що вона двадцять років займалася дослідженням авторства п'єс Шекспіра і не виконувала перекладів взагалі, до того перекладала Дж. Стейнбека, Дж. Ірвінга, Д. Лоуренса. Це не могло не накласти свій відбиток на подальшу роботу М. Литвинової, яка, очевидно, звикла до високих літературних канонів і не змогла налаштуватися на сучасну англійську мову, сповнену сленгу й мовної гри, а найголовніше – як людина старшого віку, вона не змогла зрозуміти особливостей дитячої психології та адекватно оцінити вікові характеристики й рівень знань дитячої аудиторії.

Аналіз передачі експресивно-емоційної лексики в українському перекладі підтвердив нашу думку про те, що В. Морозов – прозорий перекладач. Тим не менш, можна зробити декілька цікавих спостережень.

1. Досить поширеним явищем у досліджуваному перекладі, зокрема при відтворенні діалогічного мовлення, є передача стилістично нейтральних висловлювань стилістично маркованими (просторічними) лексемами або фразеологічними одиницями. Наприклад:

*personally, I won't let any of the children out alone until **he's back** in Azkaban* / *Особисто я не випущу дітей без нагляду, доки Блека знову не **запроторять** до Азкабану.*

*«Proud?» said Harry. «Are you crazy? All those times I could've died, and I didn't manage it? They'll be **furious...**»* / *Пишатися? – перепитав Гаррі. – Ти що, збожеволіла? Адже я стільки разів міг загинути, і – **от маєш** – лишився живий! **Та вони луснуть зі злості!***

В оригіналі вжито експресивний епітет, у перекладі його передано фразеологічним зворотом із просторічним відтінком.

*«But I wasn't going to **waste** those long years I'd spent searching for it»* / *Але я не збирався **пустити котів під хвіст** довгі роки пошуків.*

В оригіналі вжито стилістично нейтральне словосполучення «марно

витрачати», у перекладі наявний експресивний фразеологізм з вираженим просторічним характером.

«And it's really none of your business» / Не пхай свого носа до чужого проса!

Нейтральний вираз «це не твоя справа» передано приказкою.

2. Типовою для індивідуального стилю В. Морозова є зміна експресивності твору за рахунок надмірного використання демінутивних суфіксів, які додають лексиці додаткового експресивного та емотивного забарвлення. Наведемо приклади:

*Фадж, попиваючи чайочок, усміхався до Гаррі
спочатку йому здалося, ніби там порожнісінько
манюсінькі лискучо-чорні очка жуків*

*Містера Вернона Дурслі з самісінького ранку
книжки з чудернацькими символами і кілька таких, у яких не було
нічогісінько.*

*Професор Локарт, мабуть, таки це зауважив, бо швиденько промовив
Вона показала на новесенький срібний значок на грудях Персі*

Вживання демінутивних суфіксів у перекладі з англійської, для якої демінутив взагалі нехарактерний, простежується в усіх семи романах про Гаррі Поттера, перекладених В. Морозовим. На наш погляд, така стійка тенденція свідчить про позначення ментальності та мовної картини світу перекладача як носія мови на виконуваному ним перекладі. Існують дослідження, які розглядають явище демінутива як самотутню ознаку української мови. Ця думка доводиться численними прикладами з літератури. Ми вважаємо, що це питання є дуже глибоким, і на нього не можна дати відповіді, виходячи з аналізу перекладів лише одного перекладача. В усякому разі, це спостереження може стати поштовхом до нових досліджень у сфері психолінгвістики.

Основні положення і приклади з даного розділу пройшли апробацію та були використані у таких наукових статтях: «До питання передачі каламбурів

при перекладі літературної казки (на матеріалі перекладів творів Дж. Ролінг)» [137], «Мовна гра як одна з центральних проблем перекладу сучасної літературної казки: онім, каламбур, okazіоналізм» [138], «Проблеми передачі ономастичного простору художнього твору при перекладі дитячої літератури» [140], «Прагматична адаптація при перекладі дитячої літератури: нехтування чи зловживання? (на матеріалі перекладів творів Дж. Ролінг)» [139].

Висновки до розділу 3

У перекладі художньої літератури практично неможливо уникнути віддзеркалення світогляду, естетичних принципів, нарешті, мовної особистості перекладача у тексті перекладу. Так чи інакше сукупність однотипних перекладацьких рішень, характер відхилень від оригіналу призводять до виникнення власного стилю перекладача. При цьому важливо, яку установку обрав для себе перекладач – чи дотримується він прозорості перекладу, а значить, зводить до мінімуму вплив своєї аксіологічної позиції, або ж усвідомлено пропонує читачам свою інтерпретацію і відповідну обробку початкового тексту.

Отже, ми можемо стверджувати, що будь-який художній переклад обов'язково несе в собі відбиток індивідуальності перекладача, яка зумовлюється такими чинниками як національний менталітет та картина світу, а також певними об'єктивними чинниками, до яких можна віднести панування літературних, у тому числі і фольклорних взірців, масові споживацькі настрої, літературні традиції, які формувалися протягом поколінь. Тому переклади одного й того самого твору різними перекладачами демонструють істотні відмінності у застосуванні адаптивних стратегій і тактик перекладу, різні підходи до визначення домінантних рис індивідуального стилю авторки, а також суб'єктивне розуміння специфіки цільової аудиторії.

При передачі онімів спостерігається непослідовність перекладацьких рішень: у німецькому та українському перекладах оніми, включаючи і характеристичні оніми, передаються здебільшого транскрипцією та транслітерацією. Прагматична адаптація не застосовується, внаслідок чого ономастикон у перекладі є семантично непрозорим та негомогенним. На противагу цьому, у російському перекладі промовисті імена передаються неформальними методами, що дозволяє зберегти характеристичний компонент імені. Якщо онім сконструйовано із вживанням анафоричної алітерації, у перекладах трьома мовами спостерігаються такі основні тактики перекладу: 1) ім'я + прізвище реального антропонікону = транскрипція; 2) ім'я + характеристичне прізвище = транскрипція імені + семантична калька прізвища, причому анафорична алітерація, як правило, не зберігається; 3) якщо онім є назвою предмету магічного світу, він перекладається шляхом а) калькування або б) переосмислення без збереження анафоричної алітерації.

При передачі засобів створення етнокультурного колориту перекладачі активно застосовують прагматичну адаптацію: 1) британські міри відстані та ваги подані у європейських одиницях. 2) назви страв передаються такими методами: а) описовим, б) уподібнення, в) гіперонімічного перейменування; г) у поодиноких випадках – дескриптивної перифрази. 3) Культурні реалії передаються в адаптованому вигляді. Прикладів лінгвокультурної адаптації зустрічається найбільше, перекладачі застосовують такі прийоми адаптування: додавання пояснюючого компонента, аналогова заміна потенційно незнайомого предмета або явища знайомим, генералізація. 4) Позначення деяких міфічних істот, характерних для британського фольклору, розглядаються як потенційно незнайомі для дитячої аудиторії та передаються адаптовано шляхом експлікації або субституції.

Найбільш активно прагматичною адаптацією не лише при передачі засобів створення колориту, а й на лексичному та синтаксичному рівнях послуговуються перекладачі російською мовою. При аналізі синтаксису в перекладі М. Литвинової встановлено, що перекладач постійно вдається до

симпліфікації – довгі речення у перекладі розбиті на короткі, повноцінні речення передаються називними, що у цілому справляє враження певної примітивізації оригінального тексту. Уважаємо, що переклад М. Литвинової орієнтовано на читацьку аудиторію набагато молодшого віку, ніж це передбачає оригінал. У перекладах І. Оранського та М. Литвинової також наявно багато випадків адаптування понять, потенційно незнайомих для дитячої аудиторії – термінів, загальнонаукової лексики. Уважаємо, що це негативно відбивається на перекладі у цілому: надмірне застосування прагматичної адаптації призводить до втрати національного колориту, симпліфікації авторського тексту, несанкціонованого розкриття авторських імплікацій, порушення принципу естетизму та дидактизму.

При аналізі передачі засобів створення образності виявилась чітка відмінність між підходами перекладачів німецькою й українською мовами та перекладачів російською мовою. У перекладі К. Фрітца близько 90% усіх порівнянь оригіналу передано порівняннями без зміни образу та будь-яких семантичних або стилістичних зсувів. Цікаві авторські порівняння калькуються з метою донести до читача свіжість образу. В. Морозов демонструє ще більшу прозорість та практично не застосовує змін вихідного образу. Натомість, передача порівнянь у перекладі І. Оранського характеризується великою кількістю відхилень: близько 50 % усіх порівнянь першого роману передані а) зі зміною образу, б) з додаваннями чи уточненнями, в) вилучені без чіткої мотивації. Спостерігається, що перекладач часто додає порівняння там, де їх немає в оригіналі, однак це не можна пояснити міркуваннями компенсації, оскільки додавання перекладача з'являються безсистемно, не компенсуючи вилучених авторських порівнянь. Марія Литвинова для передачі порівнянь застосовує дві основні тактики: 1) переважно зі збереженням вихідного образу, але з використанням лексичних додавань або прийомів адаптації, 2) зі зміною образу, мотивація якої не завжди простежується. Спостерігається також безпідставне вилучення порівнянь.

Передача метафор у перекладах німецькою та російською мовами позначається багатьма відхиленнями від оригіналу. У перекладі К. Фрітца метафори зазнають перефразувань зі збереженням образності, деметафоризації. І. Оранський передає метафори двома тактиками: підсилення образності та, як наслідок, експресивності, деметафоризація. М. Литвинова також тяжіє до підсилення образності. Загалом, переклад М. Литвинової містить приблизно у півтора рази більше порівнянь та втричі більше метафор, ніж оригінал. Метафори та порівняння, уведені з ініціативи перекладача, є переважно стійкими, зі стертою образністю, отже, 1) слугувати підсиленню образності тексту вони не можуть, 2) насиченість стереотипними виразами спричиняє стандартизованість тексту, позбавляє його авторської свіжості. В. Морозов при передачі метафор користується лише однією тактикою: калькуванням з метою збереження вихідного образу.

Фразеологічні одиниці (ФО) також передаються із застосуванням різних тактик у німецькому/українському перекладі та російських перекладах. У перекладі К. Фрітца приблизно 70 % ФО передано зі збереженням фразеологічності. Перекладач використовує еквіваленти або підбирає аналоги, які відповідають оригінальним одиницям не лише у семантичному, але й у стилістичному плані. Аналіз решти випадків виявляє певні відхилення. Переклад В. Морозова характеризується гомогенною передачею ФО: практично усі ФО оригіналу передано за допомогою фразеологічних еквівалентів чи аналогів із урахуванням стилістичного забарвлення. На противагу К. Фрітцу та В. Морозову, І. Оранський, за нашими підрахунками, передає 55 % ФО за допомогою вільних словосполучень. Найчастіше у перекладі не передаються стилістично марковані ФО. У перекладі М. Литвинової цікаві, маловідомі фразеологізми оригіналу також регулярно передаються за допомогою вільних словосполучень. Припускаємо, що це продиктовано бажанням полегшити для читача-дитини сприйняття тексту, отже, ФО зазнають прагматичної адаптації.

Аналіз передачі емоційно-експресивної лексики у перекладах виявив такі закономірності: 1) К. Фрітц тяжіє до поступового зниження рівня емоційності за рахунок уживання все більше нейтральної лексики, у результаті чого читач отримує хибне враження від твору в цілому: події здаються менш страшними, динамічними та напруженими, персонажі – спокійнішими та врівноваженішими. За підрахунками, у німецькому перекладі близько 50 % емоційно-експресивної або стилістично забарвленої лексики передано з відхиленням у бік зниження експресивності. 2) У перекладі І. Оранського відхилення проявляються здебільшого на рівні стилістичної забарвленості та мовних реєстрів. Спостерігаються переважно невинуваті випадки стилістичної адаптації при передачі діалогів, що містять просторічні вирази або сленгову лексику. Робимо висновок, що перекладач прагнув змусити персонажів розмовляти правильною літературною мовою, а це є порушенням інтенції автора, оскільки унеможливує правильне сприйняття мовної характеристики героїв, а також зміщує акценти експресивності твору. Манеру передачі емоційно-експресивної лексики І. Оранського можна охарактеризувати як синусоїду, де заниження емоційного рівня оригіналу чергується із завищенням. 3) На противагу цьому, М. Литвинова тяжіє до передачі емоційно-експресивних одиниць нейтральною лексикою на регулярній основі. 4) Характерним для М. Литвинової відхиленням є використання лексики, яка за реєстром не відповідає лексиці оригіналу. У перекладі регулярно зустрічаються лексичні одиниці, що належать до поетизмів, а також численні архаїзми. У перекладі також чітко простежуються фольклорні елементи, такі як риторичні питання, окличні речення, що містять вигуки, підсилювальні частки, демінутивні суфікси, а також наявні фольклорні порівняння та епітети. 5) Поширеним явищем у перекладі В. Морозова, зокрема при відтворенні діалогічного мовлення, є передача стилістично нейтральних висловлювань стилістично маркованими (просторічними) лексемами або фразеологічними одиницями. 6) В. Морозов змінює експресивність твору за рахунок надмірного

використання демінутивних суфіксів, які надають лексиці додаткового експресивного та емотивного забарвлення.

ВИСНОВКИ

На нашу думку, переклад художньої літератури для дітей варто виділити в окремий підвид перекладу в силу специфічності завдань, який він висуває. Ці завдання зумовлені, у першу чергу, тим, що у перекладі не можна орієнтуватися на усереднену цільову аудиторію, а лише на конкретну дитячу, і для неї ми виділяємо чотири основні риси, що мають бути враховані під час перекладу: вік, несформованість мовної особистості, невисока мовна компетенція та обмежений обсяг знань про навколишній світ.

Твори, орієнтовані на дитячу аудиторію, виконують не лише розважальні, але й освітні та виховні функції, суміщення яких в одному творі є втіленням принципу естетизму та дидактизму. Естетичний вплив на читачів створюється за допомогою різноманітних стилістичних засобів, які водночас слугують дидактичним цілям: розвивають мовну особистість дитини, прищеплюють навички роботи зі словом, дозволяють глибше досягнути найтоншої грані стилістики й семантики мови. Перекладна дитяча література обов'язково повинна виконувати освітню функцію, тому що передбачає ознайомлення читачів з іноземною культурою.

Критерії якості перекладу дитячої літератури варіюються залежно від вікової групи, універсальними критеріями можна назвати легкозрозумілість та прийнятність тексту перекладу, які доповнюються такими критеріями як структурна простота, текстуальна цілісність, функціональна відповідність.

Твори Дж. К. Ролінг повною мірою реалізують основні цілі дитячої художньої літератури, але водночас вони апелюють також до дорослої аудиторії, яка, однак, повинна розглядатися як вторинна. Подвійна орієнтованість творів досягається передусім за рахунок їхніх мовно-стилістичних особливостей. Вирізняльною рисою стилю письменниці є надзвичайне насичення романів елементами міфів і фольклору різних

народів, а також їхнє переосмислення та творча обробка. Романи написані живою та образною мовою, в тексті зустрічається багато метафоричних епітетів, цікавих фразеологізмів та свіжих авторських порівнянь, які створюють яскраву образну картину, покликану унаочнити описувані події та водночас розвинути уяву дитячої аудиторії. Крім того, текст пронизаний мовною грою, що проявляється в численних каламбурах, авторських okazionalizмах, анафоричних алітераціях, промовистих онімах, зокрема антропонімах. Передача цих особливостей є обов'язковою у перекладі, оскільки вони у сукупності формують неповторний авторський стиль, з яким необхідно ознайомити читацьку аудиторію.

Проблеми перекладу дитячої літератури доцільно розглядати з позицій прагматики, оскільки прагматичний потенціал творів дитячої літератури, як правило, вищий, ніж дорослої, адже одночасно необхідно реалізувати чотири основних мети: захопити читачів цікавим сюжетом, познайомити з культурою іншого народу, розвинути мовну компетенцію шляхом збагачення словникового запасу і представлення свіжих, яскравих образів та спонукати до осмислення ідей твору і, як наслідок, моральних якостей та загальнолюдських цінностей.

Провідну роль у перекладі дитячої літератури відіграють адаптивні стратегії, однак їх слід розглядати не як способи полегшити дітям сприйняття тексту, що простежується на чисельних прикладах переказів та обробок творів, призначених для дорослої аудиторії, а як інструмент досягнення основних прагматичних цілей в їх повноті. Адаптивні стратегії мають застосовуватись як до перекладу в цілому, так і до перекладу стилістичних засобів зокрема. На етапі доперекладацького аналізу необхідно встановити домінантні риси авторського стилю, виокремити основні стилістичні засоби, якими послуговується автор, та умовно поділити їх на стилістичні засоби, які підлягають прагматичній адаптації у перекладі дитячої літератури, та засоби, для яких прагматична адаптація не вимагається. Таким чином, міра

застосування прагматичної адаптації залежить від того, як перекладач визначає функції тих чи інших стилістичних засобів.

Тому на перший план виступає сприйняття оригіналу перекладачем як першим реципієнтом оригінального тексту, причому необхідно пам'ятати, що перекладач у такому випадку не належить до цільової аудиторії. Його інтерпретація вихідного тексту та авторських інтенцій, його світосприйняття, ментальність, суб'єктивний досвід, мовна компетенція суттєво впливають на процес та результат перекладу. Внаслідок цього доцільно залучати до розгляду проблем перекладу дитячої літератури також надбання психолінгвістики та етнопсихолінгвістики.

У результаті аналізу особливостей передачі стилістичних засобів у перекладі трьома мовами ми виявили декілька цікавих закономірностей, спільних для всіх аналізованих перекладачів, а також деякі характерні для кожного перекладача риси, які ми можемо пояснити із залученням психолінгвістичного аналізу. Спільним для всіх перекладачів є: 1) очевидна орієнтація на дитячу аудиторію; 2) непослідовність перекладацьких рішень, пояснювана тим, що перекладачі на визначилися з перекладацькою стратегією ще на етапі доперекладацького аналізу; 3) наявність відхилень від тексту оригіналу, які зумовлюються вимогами прагматичної адаптації. Кількість та характер відхилень залежать від суб'єктивної оцінки перекладача рівня знань та мовної компетенції потенційної читацької аудиторії; 4) нехтування передачею деяких стилістичних доміант індивідуального стилю Дж. К. Ролінг, що може пояснюватись неусвідомленням перекладачами ролі стилістичних засобів у створенні естетичного та дидактичного впливу на дитячу читацьку аудиторію.

Характерними рисами індивідуального стилю перекладача німецькою мовою К. Фрітца, є: 1) «прозорість перекладу», виражене прагнення створити у тексті перекладу близькість до оригіналу на лексичному та синтаксичному рівнях; 2) заниження загального емоційного рівня твору за рахунок передачі емоційно-експресивної та стилістично маркованої лексики лексикою з

меншим емоційно-експресивним навантаженням або взагалі нейтральною;

3) зменшення динамічності оповіді внаслідок сповільнення темпу у перекладі, що може пояснюватися особливостями німецького синтаксису з його рамковими конструкціями.

Для І. Оранського характерним є: 1) виправдане, хоча і в окремих випадках непослідовне використання прийомів прагматичної адаптації; 2) нехтування передачею таких стилістичних доміант твору як промовисті імена та порівняння, які у половині випадків або вилучені, або передані зі зміною образу; 3) нехтування передачею фразеологічних одиниць; 4) схильність до несанкціонованого співавторства.

Перекладач М. Литвинова може бути охарактеризована як «непрозорий» перекладач, оскільки її переклад демонструє найбільше проявів її індивідуального перекладацького стилю: 1) зміна образів при передачі стилістичних засобів художньої виразності; 2) несанкціоноване співавторство, що проявляється у прагненні дати власну оцінку подіям та персонажам; 3) наближення перекладу до російських фольклорних традицій, втрата національного британського колориту внаслідок використання великої кількості елементів, характерних для російського фольклору, зокрема народних казок; 4) неадекватна передача оповідної манери автора за рахунок радикальних трансформацій лексико-синтаксичної структури твору.

Для В. Морозова характерним є: 1) переклад з позицій прозорості, прискіплива увага до відтворення стилістичних засобів за одним винятком; 2) нехтування передачею однієї зі стилістичних доміант твору – промовистих онімів, та їхня передача формальним методом транскрипції, що він сам пояснює прагненням уникнення небажаної українізації твору; 3) перенасичення тексту перекладу демінутивами, які вживаються без співвіднесення із мовними засобами оригіналу та контекстом.

На нашу думку, найбільш адекватними перекладами можна вважати переклади К. Фрітца та В. Морозова.

Виходячи з результатів аналізу перекладознавчих, літературознавчих, педагогічних та психологічних джерел, а також великого масиву практичного матеріалу, можна виробити такі рекомендації щодо перекладу дитячої літератури взагалі та передачі в ній стилістичних засобів зокрема:

1) для адекватного перекладу дитячої літератури необхідно обов'язково проводити ретельний доперекладацький аналіз, направлений на виявлення домінант стилю автора: манери його оповіді та стилістичних засобів, а також їхніх функцій з огляду на орієнтованість на цільову аудиторію певної вікової категорії;

2) у перекладі великих масивів тексту, зокрема циклів, пов'язаних спільною сюжетною лінією та/або героями, необхідно дотримуватись послідовності у передачі усіх домінант авторського стилю протягом всього перекладу;

3) зважаючи на вікові особливості цільової аудиторії, прагматична адаптація має бути обов'язковим інструментом перекладача, однак її слід застосовувати в залежності від функції та ролі, яку відіграє елемент, що підлягає адаптації. Рекомендуємо адаптувати промовисті назви та засоби створення етно-культурного колориту, а засоби створення образності та стилістично марковану, експресивну лексику відтворювати у неадаптованому вигляді. Якщо передавати лексику, що позначає факти іноземної культури та побуту, формальними методами, то можна зберегти колорит оригінального твору, однак пожертвувати змістом, оскільки дитяча аудиторія сприйме лише графічну форму лексичної одиниці. Якщо ж застосовувати описовий переклад або давати пояснення у виносці, то порушиться ритм читання, і дитина може втомитися постійно прояснювати для себе незнайомі слова. Рекомендуємо не обтяжувати текст виносками та передавати лінгвокультурні реалії методом комбінованої реномінації: при першому згадуванні в тексті дати формальний переклад та поряд стисле пояснення, органічно вписавши його в оповідь. Надалі вживати ту саму одиницю без пояснення, що дозволить дитячій аудиторії поповнити словниковий запас;

4) при передачі стилістичних засобів вибір між формою та змістом повинен керуватися функцією, яку виконує даний засіб. Якщо, наприклад, ім'я персонажа є промовистим та до того ж утвореним при використанні анафоричної алітерації, то слід пожертвувати формою на користь змісту та передати прозору семантику імені, оскільки воно виконує, як правило, характеристичну функцію, а алітерація відіграє допоміжну роль покращення запам'ятовуваності імені. При цьому варто враховувати приналежність персонажа до головних/другорядних чи епізодичних героїв. У першому випадку семантика імені важливіша, оскільки вказує на сутність героя, яка розкривається через його вчинки. У другому випадку варто відтворити радше форму, залишаючись таким чином у канві авторського стилю. При передачі прозорої семантики можна припуститися такої похибки як одомашнення імені. У такому випадку слід використати корінь слова цільової мови й стилізувати його під іноземне ім'я за допомогою типових афіксів;

5) при передачі засобів створення образності необхідно враховувати ступінь їхньої креативності. Стійкі та стандартні порівняння й метафори допустимо передавати за допомогою іншого образу, якщо у цільовій мові він досягає того ж ефекту, що й вихідний образ в мові оригіналу, і також є стійким. Якщо йдеться про оригінальні та креативні фігури, то зміна образу є неприпустимою, навіть якщо образи, покладені в їх основу, не відповідають мовній та концептуальній картині світу носіїв цільової мови. Мотивація даної рекомендації полягає в тому, що мовна й концептуальна картина світу дитини ще неповністю сформована, й свідомість дитини відкрита до сприйняття нового та незнайомого. Привнесення в неї незвичних образів дозволить розвинути гнучкість до сприйняття іноземної культури, що є наразі необхідною якістю у глобалізованому суспільстві;

б) співавторство перекладача має бути цілком виключеним, оскільки завдання перекладача полягає в тому, щоб познайомити читачів зі стилем іноземного автора, з його ідеями та ставленням до описуваних ним подій та героїв. Надмірне прагнення перекладача роз'яснити всі потенційно

незрозумілі факти, замінити потенційно незнайому лексику знайомою та розкрити імплікації автора може призвести до примітивізації перекладного твору, внаслідок чого він не зможе досягти своєї мети, а саме стати цінним внеском у фонд дитячої літератури цільової культури.

Перспективним напрямком для подальшого дослідження може бути вивчення індивідуального стилю перекладачів дитячої літератури на матеріалі творів різних письменників, у тому числі у діахронічному розрізі та жанровому аспекті.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Адмони В. Г. Отбор языковых средств и вопросы стиля / В. Г. Адмони, Т. И. Сильман // Вопросы языкознания. – М. : Издательство АН СССР, 1954. – № 4. – С. 93-100.
2. Акимова Г. Н. Экспрессивные свойства синтаксических структур / Г. Н. Акимова // Предложение и текст: семантика, прагматика и синтаксис. – Л. : Изд-во Ленинград. ун-та, 1998. – С. 15-20.
3. Алексеева И. С. Введение в переводоведение : учеб. пособие [для студ. филол. и лингв. фак. высш. учеб. заведений] / И. С. Алексеева. – СПб. : Филологический факультет СПбГУ; М. : Издательский центр «Академия», 2004. – 352 с.
4. Арнольд И. В. Интерпретация художественного текста: типы выдвижения и проблемы экспрессивности / И. В. Арнольд // Экспрессивные средства английского языка. – Л. : Просвещение, 1975. – С. 11-20.
5. Арнольд И. В. Стилистика современного английского языка (стилистика декодирования) : учебное пособие [для студентов пед. ин-тов по специальности «Ин. яз.»]. – Изд. 2-е, перераб. / И. В. Арнольд. – Л., 1981. – 295 с.
6. Арнольд И. В. Импликация как приём построения текста и предмет филологического изучения // Семантика. Стилистика. Интертекстуальность : сб. статей. – Санкт-Петербург : Изд-во С.-Петербур. ун-та, 1999. – С. 77 – 92.
7. Арнольд И. В. Стилистика. Современный английский язык / И. В. Арнольд. – М. : Флинта, Наука, 2002. – 384 с.
8. Артюх И. Н. Сложноподчиненные предложения с придаточными определительными в системе идиостиля В. Набокова (на материале русскоязычных произведений В.Набокова) : автореф. дис. на здобуття

- наук. ступеня канд. филол. наук : спец. 10.02.01 «Русский язык» / И. Н. Артюх. – Краснодар, 1997. – 25 с.
9. Арутюнова Н. Д. Язык и мир человека / Н. Д. Арутюнова. – 2-е изд., испр. – М. : «Языки русской культуры», 1999. – 1-ХУ. – 896 с.
10. Ахманова О. С. Вертикальный контекст как филологическая проблема / О. С. Ахманова, И. В. Гюббенет // Вопросы языкознания. – 1977. – № 3. – С. 47-54.
11. Бабенко Н. Г. Окказиональное в художественном тексте. Структурно-семантический анализ : учебное пособие / Н. Г. Бабенко. – Калининград : Изд-во КГУ, 1997. – 84 с.
12. Бабушкина А. П. История русской детской литературы / А. П. Бабушкина. – М. : Гос. учеб.-пед. изд-во Мин-ва Просвещения РСФСР, 1948. – 480 с.
13. Бакулин М. А. Жанрово-стилистические особенности современной массовой литературы [Электронный ресурс] / М. А. Бакулин // Актуальные процессы в социальной и массовой коммуникации : материалы научно-практической интернет-конференции. – Ярославль : Изд-во ЯГПУ, 2010. – Вып. 3. – Режим доступа : <http://www.yspu.yar.ru/index.php/>
14. Балли Ш. Общая лингвистика и вопросы французского языка / Ш. Балли. – М. : Изд-во иностранной литературы, 1955. – 416 с.
15. Балли Ш. Французская стилистика / Ш. Балли. – М. : Изд-во иностранной литературы, 1961. – 394 с.
16. Бархударов Л. С. Язык и перевод / Л. С. Бархударов. – М. : Международные отношения, 1975. – 239 с.
17. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества : [Сб. изб. трудов / Сост. С. Г. Бочаров] / М. М. Бахтин. – М. : Искусство, 1979. – 424 с. – (Из истории сов. эстетики и теории искусства).

18. Белей Л. Л. Ономастикон «Гаррі Поттера» Джоан Ролінг – шляхи передачі / Л. Л. Белей // Логос ономастики : научный журнал. – 2008. – № 2. – С. 81 – 84.
19. Белинский В. Г. О детских книгах : собрание сочинений в 9-ти томах / [подготовка текста В. Э. Богграда] / В. Г. Белинский. – Т. 3 : Статьи, рецензии и заметки. Февраль 1840 – февраль 1841. – М. : Художественная литература, 1976. – С. 38-77.
20. Бережна М. В. Ономастикон романів Дж. К. Ролінг циклу «Гаррі Поттер» в українському та російському перекладах : автореф. дис на здобуття наук. ступеня канд. філ наук : спец. 10.02.16 «Перекладознавство» / М. В. Бережна. – К., 2009. – 20 с.
21. Березович Е. Л. Этнолингвистическая проблематика в работах по ономастике (1987–1998) / Е. Л. Березович // Известия Уральского гос. ун-та : гуманитарные науки. – 1999. – № 13, вып. 2. – С. 128-141.
22. Бернштейн И. М. Английские имена в русских переводах : [О выборе способа перевода] / И. М. Бернштейн // Иностранная литература. – 1998. – № 4. – С. 247-250. – (Трибуна переводчика)
23. Белова А. Д. Мовні картини світу: принципи та складові / А. Д. Белова // Проблеми семантики слова, речення та тексту : зб. наук. пр. – К. : Вид. центр КНЛУ, 2001. – Вип. 7. – С. 26-30.
24. Блумфилд Л. Язык / Л. Блумфилд ; [пер. с англ. Е. С. Кубрякова, В. П. Мурат]. – М. : Издательство «Прогресс», 1968. – 608 с., с. 153.
25. Бузаджи Д. Переводчик прозрачный и непрозрачный / Д. Бузаджи // Мосты. – 2009. – № 2 (22). – С. 31-38.
26. Бурак А. Л. Translating Culture: Перевод и межкультурная коммуникация. Этап 1: уровень слова / А. Л. Бурак. – М. : Р. Валент, 2002. – 152 с.
27. Бурда-Лассен О. В. Переклад як процес декодування ментальної ідентичності нації (на матеріалі українських і німецьких етнолексем

- міфологічного походження) : дис. ... кандидата філол. наук : 10.02.16 / Бурда-Лассен Олена Василівна. – К., 2005. – 315 с.
28. Васильева Н. В. Собственное имя в мире текста / Н. В. Васильева. – М. : Акад. гуманитар. исслед., 2005. – 224 с.
29. Васильева Н. И. Фольклорные архетипы в современной массовой литературе: романы Дж. К. Роулинг и их интерпретация в молодежной субкультуре : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья», 10.01.09 «Фольклористика» / Н. И. Васильева. – Н. Новгород, 2005. – 27 с.
30. Васильев С. А. Синтез смысла при создании и понимании текста / С. А. Васильев. – К. : Наукова думка, 1988. – 237 с.
31. Вежбицкая А. Личные имена и экспрессивное словообразование ; [пер. с англ. Е. Л. Марголис] / А. Вежбицкая Язык, культура, познание. – М. : Русские словари, 1997. – С. 89-192.
32. Венгренивська М. А. Казкові імена і назви та їхній переклад: слов'яно-неслов'янський контекст / М. А. Венгренивська // Слов'янський світ. – Київ, 2008. – № 6. – С. 203-220.
33. Вине Ж.-П. Технические способы перевода / Ж.-П. Вине, Ж. Дарбельне // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. – М. : Международные отношения, 1978. – С. 157-167.
34. Виноградов В. В. О языке художественной литературы / В. В. Виноградов. – М. : Гослитиздат, 1959. – 654 с.
35. Виноградов В. В. К спорам о слове и образе / В. В. Виноградов // Вопросы литературы. – 1960. – № 5. – С. 66-96.
36. Виноградов В. В. Стилистика: Теория поэтической речи. Поэтика / В. В. Виноградов. – М. : Изд-во АН СССР, 1963. – 256 с.
37. Виноградов В. С. Лексические вопросы перевода художественной прозы / В. С. Виноградов. – М. : Изд-во МГУ, 1978. – 172 с. .
38. Винокур Т. Г. Закономерности стилистического использования языковых единиц / Т. Г. Винокур. – М. : Наука, 1980. – 237 с.

39. Влахов С. Непереваемое в переводе / С. Влахов, С.Флорин – М : Международные отношения, 1980. – 341 с.
40. Воинова В. В. Реализация категории эмотивности в англоязычной детской литературе : дис. ... канд. филол наук: 10.02.04 / Воинова Виктория Владимировна. – Санкт-Петербург, 2006. – 230 с.
41. Волкодав Т. В. Структурно-типологические и лексико-семантические параметры литературной сказки Дж. Роулинг и ресурсы их передачи на русский и немецкий языки : автореф. дис. на соискание ученой степени канд. филол. наук : спец. 10.02.20 «Сравнительно-историческое, типологическое и сопоставительное языкознание» / Волкодав Т. В. – Краснодар, 2006. – 22 с.
42. Волкодав Т. В. Структурно-типологические и лексико-семантические параметры литературной сказки Дж. Роулинг и ресурсы их передачи на русский и немецкий языки : дис. ... канд. филол наук : 10.02.20 / Волкодав Татьяна Владимировна. – М., 2007. – 187 с.
43. Вольгаст Г. Проблемы детского чтения / Г. Вольгаст ; [пер. с нем. К. Н. Д. и др.]. – СПб. : Газета «Школа и жизнь», 1912. – 134, [1] с.
44. Вольштейн С. Асиметрія – основна лінгвістична характеристика сучасної дитячої літератури (на матеріалі досліджень німецькомовної сучасної літератури для дітей та варіантів її перекладів) / С. Вольштейн // *Materialy VI Miedzynarodowej naukowii-praktycznej konferencji [«Aktualne problemy nowoczesnych nauk»]*, (07-15 c zerwca 2010). – Przemysl : Nauka i studia, 2010. – Vol. 23 Filologiczne nauki. – С. 39-46.
45. Гаврилів Т. Роздуми про переклад [Електронний ресурс] / Т. Гаврилів // *Критика* – 2003. – № 9 (71). – Режим доступу до журн. : http://www.krytyka.kiev.ua/articles/s8_9_2003.html.
46. Галич О. Теорія літератури : підруч. [для студ. філол. спец. вищ. закл. освіти] / О. Галич, В. Назарець, Є. Васильев ; під наук. ред. О. Галича. – К. : Либідь, 2001. – 488 с.

47. Галкина-Федорук Е. М. Об экспрессивности и эмоциональности в языке / Е. М. Галкина-Федорук // Сборник статей по языкознанию : (проф. Московского ун-та акад. В. В. Виноградову [в день его 60-летия]). – М., 1958. – С. 103-125.
48. Галь Н. Слово живое и мертвое : из опыта переводчика и редактора / Н. Галь. – [4-е изд.] – М., 1987. – 272 с.
49. Гальперин И. Р. Речевые стили и стилистические средства языка / И. Р. Гальперин // Вопросы языкознания. – М. : Издательство АН СССР, 1954. – № 4. – С. 76-86.
50. Гарбовский Н. К. Теория перевода : [учебник] / Н. К. Гарбовский. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 2004. – 544 с.
51. Гинзбург Л. В. Над строкой перевода. Статьи разных лет / Л. В. Гинзбург. – М. : Сов. Россия, 1981. – 144 с.
52. Грабовецька О. С. Епітетна конструкція в перекладах Григорія Кочура / О. С. Грабовецька // Григорій Кочур і український переклад : матер. міжнар. наук-практ. конф., 27-29 жовт. 2003. – Київ, Ірпінь, 2004. – С. 108-112.
53. Григорьев В. П. К спорам о слове в художественной речи / В. П. Григорьев // Слово в русской советской поэзии. – М., 1975. – С. 5-75. С. 13-14.
54. Григорьев В. П. Словотворчество / В. П. Григорьев // Русский язык : Энциклопедия [под ред. Ю. Н. Караулова]. – М. : «Большая Российская энциклопедия», 1998. – С. 509.
55. Гриценко З. А. Детская литература. Методика приобщения детей к чтению : учеб. пособие [для студ. фак. дошк. воспитания высш. пед. учеб. заведений] / З. А. Гриценко. – 2-е изд., испр. – М. : Изд. центр «Академия», 2007. – 320 с.

56. Гудманян А. Г. Відтворення власних назв у перекладі : автореф. дис... д-ра філол. наук : спец. 10.02.16 «Перекладознавство» / А. Г. Гудманян. – К., 2000. – 40 с.
57. Дановский Н. Ф. Вводное слово в искусство перевода / Н. Ф. Дановский. – Рига; Харьков: Наука, 1983. – 174 с.
58. Демецька В. В. Адаптація як поняття перекладознавства і культурології / В. В. Демецька // «Вісник СумДУ. Серія Філологія». – 2007. – Том 2, № 1. – С. 96-102.
59. Демецька В. В. Теорія адаптації в перекладі : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора. філол. н. : спец. 10.02.16 «Перекладознавство» / В. В. Демецька. – К., 2008. – 56 с.
60. Демурова Н. М. Льюис Керролл: Очерк жизни и творчества / Н. М. Демурова. – М : Наука, 1979. – 200 с.
61. Дробышева Т. В. Национально-культурный колорит художественного произведения / Т. В. Дробышева // Вестник Воронежского гос. ун-та : серия : лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2008. – № 3. – С. 66-70.
62. Евен-Зогар І. Місце перекладної літератури в літературній полісистемі [Електронний ресурс] / І. Евен-Зогар ; [пер. А. Савенець] // Літературознавчі та лінгвістичні студії. – Дрогобич : Коло, 2006. – С. 30-38. – Режим доступу до журн. : <http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/translated/iez-misce-pl.pdf>
63. Егорова И. «Диккенсовские аллюзии в романах Дж. К. Ролинг» [Електронний ресурс] / И. Егорова // сборник докладов конф. [«Гарри Поттер и узники философской комнаты: порядок фантастического в современной российской культуре»], (Москва, 17-18 окт. 2003 г.). – Режим доступу : <http://www.neocortex.ru/library/iek/floy.html>
64. Елисеева М. Б. Художественный текст как главный источник освоения ребенком стилистики родного языка / М. Б. Елисеева // материалы

- конгресса МАПРЯЛ [«Литература в формировании языковой личности: этапы и варианты»], (24-27 октября 2007 г.). – Том 1 : Детская литература. Литература и формирующаяся языковая личность. – СПб. : МИРС, 2007. – С. 46-50.
65. Ермолович Д. И. Имена собственные на стыке языков и культур / Д. И. Ермолович. – М. : Р. Валент, 2001. – 200 с.
66. Ефимов А. И. О языке художественных произведений / А. И. Ефимов. – М. : Гос. учеб.-пед. изд-во Мин. прос. РСФСР, 1954. – 288 с.
67. Ефимов А.И. Стилистика художественной речи / А. И. Ефимов. – М. : Изд-во Московского ун-та, 1957. – 448 с.
68. Зайцева К. Б. Английская стилистическая ономастика : Тексты лекций / Зайцева К. Б. – Одесса : ОГУ, 1973. – 67 с.
69. Заходер Б. Предисловие к первому изданию / Б. Заходер // Л. Кэрролл, Р. Киплинг, А.-А. Милн, Дж. Барри : Сказочные повести [пер. с англ.]. – М. : Детская литература, 1985. – С. 314.
70. Зорівчак Р. П. Перекладна література для дітей як чинник формування особистості // Іноземна філологія. – 2007. – Вип. 119(2). – С. 3-9.
71. Зорівчак Р. П. Реалія і переклад / Р. П. Зорівчак. – Львів: В-во при Львівському держ. у-ті, 1989. – 214 с.
72. Кавелти Дж. Г. Изучение литературных формул / Дж. Г. Кавелти ; [пер. с англ. Е. М. Лазарева] // Новое литературное обозрение. – М. : 1996. – № 22. – С. 33-64
73. Кальниченко О. А. Переклад та адаптація / О. А. Кальниченко, В. О. Подміногін // Вісник Харківського нац. у-ту ім. В. Н. Каразіна. Сер. : Романо-германська філологія. – Харків : ХНУ, 2004. – № 636. – С. 201-206.
74. Капанев П. И. Вопросы теории и истории художественного перевода / П. И. Капанев. – Минск : Просвещение, 1985. – 199 с.
75. Капкова С. Ю. О характере ошибок в переводах книги Дж. К. Ролинг «Гарри Поттер и тайная комната» / С. Ю. Капкова // Вестн. Воронеж.

- гос. ун-та. Сер. : Лингвистика и межкульт. коммуникация. – Воронеж, 2004. – Вып. 2. – С. 83-86.
76. Караулов Ю. Н. Русская языковая личность и задачи ее изучения : [вступительная статья] / Ю. Н. Караулов // Язык и личность. – М. : Наука, 1989. – С. 3-8.
77. Кизилова В. В. Дитяча література: стан, проблеми, перспективи / В. В. Кизилова // Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія : Лінгвістика і літературознавство : Міжвуз. зб. наук. ст. – 2009. – Вип. XX. – С. 237-241.
78. Кияк Т. Р. Теорія і практика перекладу (німецька мова) : підруч. [для студ. вищ. навч. закл.] / Т. Р. Кияк, А. М. Науменко, О. Д. Огуй. – Вінниця: Нова книга, 2006. – 592 с.
79. Кобозева И. Н. Лингвистическая семантика / И. Н. Кобозева. – М. : Эдиториал УРСС, 2000. – 350 с.
80. Козлов Е. В. К вопросу о повторяемых структурах в художественном тексте массовой коммуникации [Электронный ресурс] / Е. В. Козлов // Информационный портал «Фольклор и постфольклор: структура, типология, семиотика». – Режим доступа : <http://www.ruthenia.ru/folklore/kozlov1.htm>
81. Колесниченко С. А. Условия реализации стилистического приема игры слов в английском языке : автореф. на соиск. науч. ст. дис. канд. филол. наук / С. А. Колесниченко. – Л., 1984. – 20 с.
82. Комиссаров В. Н. Лингвистика перевода / В. Н. Комиссаров. – М. : Международные отношения, 1980. – 167 с.
83. Комиссаров В. Н. Слово о переводе / В. Н. Комиссаров. – М. : Международные отношения, 1973. – 215 с.
84. Комиссаров В. Н. Современное переводоведение / В. Н. Комиссаров. – М. : ЕТС, 2002. – 424 с.
85. Комиссаров В. Н. Перевод и интерпретация / В. Н. Комиссаров // Тетради переводчика. – 1982. – Вып. 19. – С. 3-20.

86. Комлев Н. Г. Компоненты содержательной структуры слова / Н. Г. Комлев. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1969. – 191 с.
87. Коптилов В. В. И вширь, и вглубь / В. В. Коптилов // Мастерство перевода. – М. : Сов. писатель, 1973. – Сб. 9. – С. 257-261.
88. Коптілов В. В. Теорія і практика перекладу : [навч. посіб.] / В. В. Коптілов. – К. : Юніверс, 2003. – 280 с.
89. Кордюк А. С. Комунікативно-функціональна еквівалентність власних назв у творах Дж. Р. Р. Толкієна та їх перекладах (на матеріалі творів «Гобіт» та «Братство Персня») [Електронний ресурс] / А. С. Кордюк // Вісник Черкаського університету – 2008. – Вип. 4. – Режим доступу до журн. :
<http://s-journal.cdu.edu.ua/base/2008/v4/v4pp97-99.pdf>.
90. Крайнікова Т. Мова художнього твору / Т. Крайнікова. – К. : Дніпро, 2002. – 150 с.
91. Крупнов В. Н. В творческой лаборатории переводчика. Очерки по профессиональному переводу [Електронний ресурс] / В. Н. Крупнов. – М. : Высшая школа, 1986. – 180 с. – Режим доступу :
<http://www.library.ru/help/docs/n11466/krupnov.htm>
92. Кубрякова Е. С. Парадигмы научного знания в лингвистике и ее современный статус / Е. С. Кубрякова // Изв. АН. Серия литературы и языка. – М., 1994. – Т. 53, № 2. – С. 3-15.
93. Куконіна Н. Відтворення стилю Роалда Дала в українських перекладах / Н. Куконіна // Наук. Вісн. Чернівецького університету. – Чернівці : «ЧНУ», 2009. – Вип. 441-443. – С. 72-76.
94. Кумукова О. С. Прагматика как основной признак и конституирующее условие перевода / О. С. Кумукова // Сб. научных трудов СевКавГТУ. Серия «Гуманитарные науки». – 2008. – № 6. – С. 171-175.
95. Кунин А. В. Курс фразеологии современного английского языка : учеб. [для ин-тов и фак. иностр. яз.] / А. В. Кунин. – 2-е изд., перераб. – М. : Высш. шк., Дубна : Изд. центр «Феникс», 1996. – 381 с.

96. Кундзич А. Переводческая мысль и переводческое недомыслие / А. Кундзич // Вопросы художественного перевода. – М. : Сов. писатель, 1955. – С. 213-258
97. Курилович Е. Положение имени собственного в языке / Е. Курилович // Очерки по лингвистике. – М. : Изд-во иностр. лит-ры, 1962. – С. 251-266.
98. Кухаренко В. А. Интерпретация текста / В. А. Кухаренко. – М. : Просвещение, 1988. – 192 с.
99. Лакофф Дж. Метафоры, которыми мы живем / Дж. Лакофф, М. Джонсон // Язык и моделирование социального взаимодействия. – М., 1987. – С. 126 – 170.
100. Лановик М. Б. Проблеми художнього перекладу як предмет літературознавчої рефлексії : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філол. н. : спец. 10.01.06 «Теорія літератури» / М. Б. Лановик. – К., 2006. – 31 с.
101. Лебедева Е. А. Ономастикон произведения Дж. Р. Р. Толкина «Властелин Колец»: структурный, семантический и функциональный аспекты : автореф. дисс. на соискание ученой степени канд. филол. н. : спец. 10.02.19 «Теория языка» / Е. А. Лебедева. – Ростов-на-Дону, 2006. – 30 с.
102. Левицкая Т. Р. Проблемы перевода (на материале современного английского языка) / Т. Р. Левицкая, А. М. Фитерман. – М. : Международные отношения, 1976. – 208 с.
103. Левый И. Состояние теоретической мысли в области перевода / И. Левый ; [пер. с чешского Вл. Россельс] // Мастерство перевода. – М. : Сов. писатель, 1970. – С. 406-431.
104. Липгарт А. А. Лингвопоэтическое сопоставление: теория и метод. – М. : Московский лицей, 1994. – 276 с.
105. Липгарт А. А. Методы лингвопоэтического исследования. – М. : Московский лицей, 1997. – 220 с.

106. Лотман Ю. М. Семиосфера: Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки / Ю. М. Лотман. – СПб. : «Искусство-СПБ», 2000. – 704 с.
107. Лупанова И. П. Современная литературная сказка и ее критики (Заметки фольклориста) / И. П. Лупанова // Проблемы детской литературы. – Петрозаводск : ПГУ, 1981. – С. 76-90.
108. Макарова Л. С. Коммуникативно-прагматические основы художественного перевода / Л. С. Макарова. – М. : Изд-во Моск. гос. обл. ун-та, 2004. – 253 с.
109. Малышева Е. В. Имена собственные в англоязычной детской литературе: (на материале романов Дж. К. Роулинг) / Е. В. Малышева // Вопр. германской и романской филологии. – СПб., 2003. – Вып. 2. – С. 193-199.
110. Малышева Е. В. Интертекстуальность в англоязычной детской литературе: (на материале романов Дж. К. Роулинг) / Е. В. Малышева // VII Царскосельские чт. – СПб., 2003. – Т. 8. – С. 31-33.
111. Мануїлова А. Особливості формування особистості через перекладну літературу для дітей (на прикладі перекладів діалогії Льюїса Керола «Аліса в Дивокраї» та «Аліса в Задзеркаллі» українською та російською мовами) / А. Мануїлова // Лінгвістика : зб. наук праць. – 2010. – Вип. 11. – С. 265-268.
112. Мартыненко А. В. Воспроизведение прагматического потенциала оригинала при переводе / А. В. Мартыненко // Лингвистика и межкультурная коммуникация. – Ставрополь, 1999. – С. 31-35.
113. Маслова В. А. Онтологические и психолингвистические аспекты экспрессивности текста : дис. ... доктора филол. наук / В. А. Маслова. – Минск, 1992. – 451 с.
114. Маслоу А. Новые рубежи человеческой природы [Электронный ресурс] / А. Маслоу ; [пер. с англ. Г. А. Балл, А. П. Попогребский]. –

- М. : Смысл, 1999. – 425 с. – Режим доступа : <http://www.psylib.ukrweb.net/books/masla03/txt04.htm>
115. Матезиус В. Язык и стиль / В. Матезиус ; [пер. с чеш. Г. Романовой] // Пражский лингвистический кружок : сб. ст. – М. : Прогресс, 1967. – С. 444–523.
116. Модестов В. Художественный перевод: история, теория, практика / В. Модестов. – М. : Изд-во Литературного института им. А. М. Горького, 2006. – 463 с.
117. Москвин В. П. Русская метафора: параметры классификации / В. П. Москвин // Филологические науки. – 2000. – № 2. – С. 66-74.
118. Москвітіна Д. «Гаррі Поттер» як дзеркало британського життя / Д. Москвітіна // Іноземна філологія. – Львів, 2007. – Вип. № 119(2). – С. 123-128.
119. Найда Ю. К науке переводить. Принципы соответствий / Ю. Найда [пер. с англ.] // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. – М. : Международные отношения, 1978. – С. 114-137.
120. Науменко А. М. Складові індивідуального стилю перекладача / А. М. Науменко // Новітня філологія. – Миколаїв : Вид-во ЧДУ ім. Петра Могили, 2010. – № 13(33). – С. 141-152.
121. Науменко А. М. Філологічний аналіз тексту (основи лінгвопоетики) : [навч. Посібник для вузів] / А. М. Науменко. – Вінниця: Нова книга, 2005. – 416 с.
122. Некряч Т. Є. Муки і радощі драматичного перекладу / Т. Є. Некряч // Од слова й до слова... : [зб. на пошану Р. П. Зорівчак, д-ра філол. н., професора, заслуженого працівника освіти України / Редкол. : О. І. Чередниченко (голова) та ін.]. – Львів. : Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2008. – С. 108-126.
123. Некряч Т. Є. Через терни до зірок: труднощі перекладу художніх творів / Т. Є. Некряч, Ю. П. Чала. – Вінниця: Нова Книга, 2008. – 200 с.

124. Николенкова Н. В. Лингвистическая составляющая современной детской литературы: о «вкусном» языке / Н. В. Николенкова // Сборник материалов конгресса [«Русская литература в формировании современной языковой личности»], (24 – 27 октября 2007 г.). – СПбГУ, 2007. – С. 83-88.
125. Николина Н. А. Филологический анализ текста : учеб. пособие [для студ. высш. пед. учеб. заведений] / Н. А. Николина. – М. : Издательский центр «Академия», 2003 – 256 с.
126. Новикова М. А. Прекрасен наш союз: Литература – переводчик – жизнь : [лит.-критич. очерки] / М. А. Новикова. – К. : Рад. Письменник, 1986. – 223 с.
127. Нойберт А. Прагматические аспекты перевода / А. Нойберт // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. – М. : Международные отношения, 1978. – С. 185 – 201.
128. Нуриев В. А. Адекватность перевода как лингвистическая проблема / В. А. Нуриев // Вестник Воронеж. гос. ун-та. Серия лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2003. – № 1. – С. 80-87.
129. Ольховиков Б. А. Замечания об особенностях филологического анализа и текстологического истолкования текста при переводе / Б. А. Ольховиков // Актуальные проблемы межкультурной коммуникации : сборник научных трудов. – М. : МГЛУ, 1999.– № 444. – С. 103-114.
130. Папуша О. Дитяча література як маргінес літературознавчої теорії : До проблеми конституювання об'єктів наукового дискурсу / О. Папуша // Слово і Час. – 2004. – №12. – С. 20–26
131. Перкас С. В. Имена собственные и нарицательные в словаре и художественном тексте / С. В. Перкас // Материалы к серии «Народы и культуры». – М., 1993. – Вып. 25. Ономастика. Ч. 1 : Имя и культура. – С. 141–145.
132. Петровский М. А. Сравнение [Электронный ресурс] / М. А. Петровский // Литературная энциклопедия : Словарь литературных

терминов : в 2-х т. – М.; Л. : Изд-во Л. Д. Френкель, 1925. – Т. 2. – Стб. 860–862. – Режим доступа :

<http://feb-web.ru/feb/slt/abc/lt2/lt2-8601.htm>

133. Петровский М. С. «На канавке воду пил...» / М. С. Петровский // Детская литература. – 1990. – № 5. – С. 36-38.
134. Писарев Д. С. Функционирование восклицательных предложений в современном французском языке и их прагматический аспект / Д. С. Писарев // Прагматические аспекты функционирования языка. – Барнаул: Изд-во АГУ, 1983. – с. 114-125.
135. Покровская А. К. Основные течения современной детской литературы / А. К. Покровская. – М. : Посредник, 1927. – С. 10-52.
136. Потапова А. Є. Дитяча література: підходи так критерії перекладу / А. Є. Потапова // Вісник Житомирського держ. уні-тету ім. І. Франка. – Житомир : Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2010. – Вип. 49. – с. 193-197.
137. Потапова А. Є. До питання передачі каламбурів при перекладі літературної казки (на матеріалі перекладів творів Дж. Ролінг) / А. Є. Потапова // Мовні і концептуальні картини світу. – Київ, 2009. – Вип. 26 (3). – с. 8-12.
138. Потапова А. Є. Мовна гра як одна з центральних проблем перекладу сучасної літературної казки: онім, каламбур, okazіоналізм / А. Є. Потапова // Сучасні дослідження з іноземної філології. Збірник наукових праць. – Ужгород : ТОВ «Папірус-Ф», 2009. – Вип. 7. – с. 353-360.
139. Потапова А.Є. Прагматична адаптація при перекладі дитячої літератури: нехтування чи зловживання? (на матеріалі перекладів творів Дж. Ролінг) / А. Є. Потапова // Науковий вісник Чернівецького уні-тету. – Чернівці : «ЧНУ», 2009. – Вип. 441– 443. – с. 179-183.
140. Потапова А. Є. Проблеми передачі ономастичного простору художнього твору при перекладі дитячої літератури / А. Є. Потапова //

- Мовні і концептуальні картини світу. – Київ, 2009. – Вип. 25 (3). – с. 179-184.
141. Привалова С. Вивчення індивідуального і мовного стилю письменника / С. Привалова // Українська література в загальноосвітній школі : Науково-методичний журнал. – 2008. – № 3. – С. 38-40.
142. Прозоров В. Г. Основы теории и практики перевода с английского языка на русский [Электронный ресурс] : учеб. пособие / В. Г. Прозоров. – М., 1998. – Режим доступа до посібн. : <http://kspu.karelia.ru/redirect.php?id=7214>
143. Пропп В. Я. Морфология «волшебной» сказки. Исторические корни волшебной сказки : [сб. трудов В. Я. Проппа] / В. Я. Пропп. – М. : Лабиринт, 1998. – 512 с.
144. Радчук В. Д. На жертovníку мистецтва / В. Д. Радчук // «Хай слово мовлено інакше...» : Статті з теорії, критики та історії художнього перекладу. – К. : Дніпро, 1982. – с. 19-40.
145. Радчук В. Д. Протей чи Янус? (Про різновиди перекладу) / В. Д. Радчук // Матер. міжнар. наук.-практ. конф. [«Григорій Кочур і український переклад»], (Ірпінь, 27-29 жовт. 2003 р.) / Редкол. : О. Чередниченко (голова) та інші. – Київ ; Ірпінь : ВТФ «Перун», 2004. – С. 255 – 267.
146. Райс К. Классификация текстов и методы перевода / К. Райс // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. – М., 1978. – С. 202-228.
147. Реформатский А. А. Перевод или транскрипция? / А. А. Реформатский // Восточно-славянская ономастика : Сб. научн. тр.– М : Наука, 1972. – С. 311-333.
148. Резник Э. Р. Методика изучения художественного образа на уроке литературного чтения в начальной школе : [методические рекомендации для учителей начальной школы] / Сост. Э. Р. Резник. – Омск : Омск. гос. ун-т, 2004. – 24 с.

149. Рогачев В. А. Текст детского писателя и детский контекст / В. А. Рогачев // Проблемы детской литературы : сб. науч. трудов. – Петрозаводск: ПГУ, 1992. – С. 26-33.
150. Русские писатели о переводе : XVIII-XX вв. / [сборник статей / под ред. Ю. Д. Левина и А. Ф. Федорова]. – Л. : Советский писатель, 1960. – 696 с.
151. Руссо Ж. Ж. Эмиль, или о воспитании / [Под ред. Г. Н. Джибладзе ; сост. А. Н. Джурицкий]. – М. : Педагогика, 1981. – (Педагогические сочинения : в 2-х т.). Т. 1. – 1981. – 656 с.
152. Садофьева А. Ю. Культурно-бытовые детали художественного текста в сопоставительном изучении : на материале английских переводов произведений Н. В. Гоголя, М. Е. Салтыкова-Щедрина, А. Н. Островского : автореф. дис. на соиск. уч. степени канд. филол. н. : спец. 10.02.20 «Сравнительно-историческое, типологическое и сопоставительное языкознание» / А. Ю. Садофьева. – М., 2009. – 15 с.
153. Светловская Н. Н. Основы науки о читателе / Н. Н. Светловская. – М. : Магистр, 1993. – 160 с.
154. Семенюк Е. В. Проблема стилизации и перевод (на материале английской и американской художественной литературы) : дисс. на соискание уч. степени канд. филол. н. : 10.02.04, 10.02.20 / Семенюк Евгения Вячеславовна. – М., 2003. – 200 с.
155. Сидорова О. Г. Антропоним в тексте перевода / О. Г. Сидорова // Известия Уральского гос. у-та. – Екатеринбург, 2001. – № 20. – С. 256-260.
156. Сидякова Н. М. О различных аспектах изучения сравнения : пособие [для студ. старших курсов ф-тов ин. яз.] / Н. М. Сидякова. – Вологда, 1970. – 19 с.
157. Скребнев Ю. М. Очерк теории стилистики : учеб. пособие [для студ. и аспирантов филолог. спец.] / Ю. М. Скребнев. – Горький : ГГПИИЯ им. Н.А.Добролюбова, 1975. – 175 с.

158. Славова М. Т. Попелюшка літератури. Теоретичні аспекти літератури для дітей / М. Т. Славова. – Київ : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2002. – 81 с.
159. Смирнов С. J. R. R. – как жертва «национального» перевода (полеми-ческие заметки на критическую тему) [Электронный ресурс] / С. Смирнов. – Режим доступа :
<http://bookz.ru/authors/sergeismirnov/smirns06.html>
160. Соскина С. Н. Квазилексемы научной фантастики как особый вид художественных окказионализмов : (На материале произведений Б. Шоу, А. Бастера, С. Делэни) / С. Н. Соскина // Структура текста и семантика языковых единиц. – Калининград, 2001. – с. 196-203.
161. Станкевич Р. Художественный перевод – средство осуществления рецепции [Электронный ресурс] // Янка Купала, Якуб Колас и Максим Богданович в Болгарии. – Электронно издательство LiterNet: Варна, 2005.
162. Степанов Г. В. О научном и художественном стилях речи / Г. В. Степанов // Вопросы языкознания. – М. : Издательство АН СССР, 1954. – № 4. – С. 87-92.
163. Степанов Ю. С. Основы языкознания / Ю. С. Степанов. – М. : Изд-во «Просвещение», 1966. – 271 с., с. 158-159.
164. Суперанская А. В. Что такое топонимика? / А. В. Суперанская. – М. : Наука, 1985. – 177 с.
165. Телия В. Н. Русская фразеология. Семантический, прагматический и лингвокультурологический аспекты / В. Н. Телия. – М. : Школа «Языки русской культуры», 1996. – 288 с., с. 137.
166. Тер-Минасова С. Г. Язык и межкультурная коммуникация : учеб. пособие / С. Г. Тер-Минасова. – М. : Слово, 2000. – 624 с.
167. Томашевский Б. В. Стилистика / Б. В. Томашевский. – Л. : Изд-во Ленинградского ун-та, 1983.– 283 с.

168. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика : учеб. Пособие / Б. В. Томашевский. – М. : Аспект Пресс, 1999. – 334 с.
169. Фатеева Н. Идиостиль (индивидуальный стиль) [Электронный ресурс] / Н. Фатеева // Онлайн Энциклопедия Кругосвет. – Режим доступа : www.krugosvet.ru.
170. Федоров А. В. Основы общей теории перевода / А. В. Федоров. – М. : Высшая школа, 1968. – 396 с.
171. Федоров А. В. Искусство перевода и жизнь литературы / А. В. Федоров. – Л. : Сов. писатель, 1983. – 352 с.
172. Федоров А. В. Основы общей теории перевода (лингвистические проблемы) / А. В. Федоров. – М. : Высш. шк., 1983. – 303 с.
173. Фененко Н. А. Язык реалий и реалии языка / Н. А. Фененко. – Воронеж : Воронеж. гос. ун-т, 2001. – 140 с.
174. Худоногова Г. А. О соотношении понятий «стилистический прием», «стилистическая фигура», «стилистическое средство» / Г. А. Худоногова // Речевое общение (Теоретические и прикладные аспекты речевого общения) : спец. вестник КрасГУ, 1999. – № 1 (8). – С. 42-49
175. Чала Ю. П. Асоціативний шлейф при перекладі культурно-маркованих знаків / Ю. П. Чала // Мовні і концептуальні картини світу : збірник наук. праць – К. : Видавничий Дім Дмитра Бураго, 2005. – Вип. 18. Книга 2. – С. 13-17.
176. Чередниченко О. М. Про мову і переклад / О. М. Чередниченко. – К. : Либідь, 2007. – 248 с.
177. Чередниченко О. М. Перекладацький доробок Григорія Кочура : До 100-літнього ювілею Майстра / О. М. Чередниченко // Всесвіт. – Київ, 2009. – № 5/6. – С. 185-190.
178. Чмыхова Н. П. Из наблюдений над использованием собственных имен в произведениях И. А. Бунина / Н. П. Чмыхова // Функционально-семантический аспект единиц русского языка : межвузовский сборник научных трудов памяти Л. Д. Чесноковой. – Таганрог, 2001. – С. 76-81.

179. Чудаков А. П. Слово вещь – мир. От Пушкина до Толстого: Очерки поэтики русских классиков. – М. : Современный писатель, 1992.
180. Чуковский К. И. Высокое искусство / К. И. Чуковский. – М. : «Советский писатель», 1968. – 384 с.
181. Чуковский К. И. От двух до пяти / К. И. Чуковский. – К. : Веселка, 1988. – 366 с.
182. Швейцер А. Д. Перевод и лингвистика / А. Д. Швейцер. – М. : Военное издательство министерства обороны СССР, 1973. – 280 с.
183. Швейцер А. Д. Теория перевода (статус, проблемы, аспекты) / А. Д. Швейцер. – М. : Наука, 1988. – 216 с.
184. Шутова Н. М. Перевод и лингвистика текста / Н. М. Шутова // Вестник Удмуртского университета : История и филология. – 2009. – Вып. 1. – С. 203-210.
185. Ягелло М. Алиса в стране языка. Тем, кто хочет понять лингвистику / М. Ягелло ; [перевод с фр. Э. М. Береговская, М. П. Тихонова]. – М. : УРСС, 2003. – 192 с.
186. Якименко О. А. Перевод и комментарий: пределы адаптации / О. А. Якименко // Материалы VI Междунар. науч. конф. по переводоведению [«Федоровские чтения»], (Санкт-Петербург, 31-23 окт. 2004 г.). – СПб. : Филологический факультет СПбГУ, 2005. – С. 508-514.
187. Bredin H. Comparisons and Similes / H. Bredin // *Lingua : International Review of General Linguistics*. – 1998. – Vol. 105. – p. 67-78.
188. van den Broeck R. The Limits of Translatability Exemplified by Metaphor Translation / R. van den Broeck . – *Poetics Today. Translation Theory and Intercultural Relations*. – 1981. – Vol. 2, № 4. – p. 73-87
189. Bürvenich P. Der Zauber des Harry Potter : Analyse eines literarischen Welterfolgs / P. Bürvenich. – Frankfurt a. Mein : P. Lang GmbH Europäischer Verlag der Wissenschaften, 2001. – 212 S.

190. Emanatian M. Metaphor and the Expression of Emotion: The Value of Cross-Cultural Perspectives / M. Emanatian // Metaphor and Symbolic Activity. – 1995. – 10 (3). – P. 163-182.
191. Hein R. Kennen Sie Severus Snape? Auf den Spuren der sprechenden Namen bei Harry Potter / R. Hein. – Bamberg : Colibri Verlag, 2001. – 159 S.
192. Katan D. Translating Cultures: An Introduction for Translators, Interpreters and Mediators / D. Katan. – Manchester : ST Jerome Publishing, 1999. – 271 p.
193. Klingberg G. Children's Fiction in the Hands of the Translator / G. Klingberg. – Lund : Boktryckeri, 1986. – 90 p. – (Studia psychologica et paedagogica. Series altera LXXXII).
194. Knowles M. Language and control in children's literature / M. Knowles, K. Malmkjær. – Routledge, 1996. – 284 p.
195. Lamping D. Der Name in der Erzählung: zur Poetik des Personennamens / D. Lamping. – Bonn : Grundmann, 1983. – 135 p.
196. Mandelblit N. The cognitive view of metaphor and its implications for translation theory / N. Mandelblit // Translation and Meaning. – Maastricht : Universitaire Press, 1995. – Part 3. – P. 483-495.
197. McKerras R. How to Translate Wordplays / R. McKerras // Notes on Translation. – 1994. – Vol. 8, № 1. – p. 190-191.
198. Moore M. The translatability of Harry Potter / M. Moore // The Linguist. – 2000. – Vol. 39, № 6. – p. 176-177.
199. Neubert A. Pragmatische Aspekte der Übersetzung. Grundlagen der Übersetzungswissenschaft / A. Neubert // Beihefte zur Zeitschrift «Fremdsprachen». – Leipzig, 1968. – Beiheft II. – S. 21-33.
200. Newmark P. A Textbook of Translation / P. Newmark. – Harlow : Pearson Education Limited, 2008. – 292 p.
201. Nida E. A. Toward a science of translating / E. A. Nida. – Adler's Foreign Books Inc, 1964. – 1st edition. – 341 p.

202. O'Sullivan E. Kinderliterarisches Übersetzen / E. O'Sullivan // Fundevogel. – 1991/1992. – № 93/94. – S. 4-9.
203. Persson L.-Ch. Translations of children's books / L.-Ch. Persson. – Lund : Bibliotekstjänst, 1962. – 114 p.
204. Puurtinen T. Linguistic acceptability in translated children's literature / T. Puurtinen. – Joensuu : University of Joensuu, 1995. – 277 p.
205. Puurtinen T. Syntax, Readability and Ideology in Children's Literature / T. Puurtinen // Meta : journal des traducteurs. – 1998. – Vol. 43, № 4. – p. 524-533.
206. Randall J. Wizard words: the literary, Latin and lexical origins of Harry Potter's vocabulary / J. Randall. – Verbatim : The Language Quarterly. – 2001. – Vol. 26, № 2. – p. 1-7.
207. Reiss K. Zur Übersetzung von Kinder- und Jugendbüchern: Theorie und Praxis / K. Reiss // Lebende Sprachen. – 1982. – Band 27 (1). – S. 7–13.
208. Reiß K. Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie / K. Reiß, H. J. Vermeer. – Tübingen : Niemeyer, 1984. – 245 S.
209. Shabloul A. The Eastern Influence in Harry Potter [Электронный ресурс] / A. Shabloul. – Режим доступа : www.arabworldbooks.com/article34.html
210. Shavit Z. Translation of children's literature as a function of its position in the literary polysystem / Z. Shavit // Poetics today : Theory of translation and intercultural relations. – 1981. – Vol. 2:4. – p. 171-179.
211. Snell-Hornby M. Translation studies: An integrated approach / M. Snell-Hornby. – Amsterdam ; Philadelphia : John Benjamin Publishing Company, 1988. – 172 p.
212. Spinner K. H. Im Bann des Zauberlehrlings? Zur Faszination von Harry Potter / K. H. Spinner. – Regensburg : F. Pustet, 2001. – 71 S.
213. Tabbert R. Approaches to the translation of children's literature. A review of critical studies since 1960 / R. Tabbert // Target. – 2002. – 14:2. – p. 303–351.

214. Toury G. *Descriptive Translation Studies and beyond* / G. Toury. – Amsterdam –Philadelphia : John Benjamins, 1995. – 311 p.
215. Venuti L. *The translator's invisibility: A History of translation* / L. Venuti. – London, New York : Routledge, 1995. – 353 p.

Список джерел лексикографічного матеріалу

216. Бинович Л. О. *Немецко-русский фразеологический словарь* / Л. О. Бинович, Н. Н. Гришин. – М. : Русский язык, 1975. – 656 с.
217. Білоноженко В. М. *Фразеологічний словник української мови в 2-х томах* / В. М. Білоноженко та ін. – К. : Наукова думка, 1993. – Т. 1 – 528 с., Т. 2 – 984 с.
218. Войнова Л. А. *Фразеологический словарь русского языка* / Л. А. Войнова и др. – 4-е изд., стереотип. – М. : Русский язык, 1986. – 543 с.
219. Гаврись В. І. *Німецько-український фразеологічний словник в 2-х томах* / В. І. Гаврись, О. П. Пророченко. – К. : Радянська школа, 1981. – Т. 1 – 416 с., Т. 2 – 384 с. .
220. Жуков В. П. *Словарь фразеологических синонимов русского языка* / В. П. Жуков, М. И. Сидоренко, В. Т. Шкляр. – М. : Русский язык, 1987. – 448 с.
221. *Краткий словарь когнитивных терминов* / [под общ. ред. Е. С. Кубряковой]. – М. : МГУ, 1996. – 245 с.
222. *Кругосвет : универсальная он-лайн энциклопедия [Электронный ресурс]* / [гл. ред. А. В. Добровольский]. – Режим доступа : <http://www.krugosvet.ru/>
223. Кунин А. В. *Англо-русский фразеологический словарь* / А. В. Кунин. – М. : Русский язык, 1984. – 944 с. .
224. Лейн К. *Большой немецко-русский словарь* / К. Лейн, Д. Г. Мальцева и др. – 8-е изд., стереотип. – М. : Русский язык, 2001. – 1040 с.
225. *Лингвистический энциклопедический словарь* / [гл. ред. В. Н. Ярцева]. – М. : Советская энциклопедия, 1990. – 685 с.

226. Литературный энциклопедический словарь / [под общ. ред. В.М. Кожевникова, П. А. Николаева] – М. : Советская энциклопедия, 1987. – 752 с.
227. Літературознавчий словник-довідник / [уклад. Р. Т Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін.] – К. : ВІД «Академія», 1997. – 752 с.
228. Мальцева Д. Г. Немецко-русский словарь современных фразеологизмов / Д. Г. Мальцева. – М. : Русский язык – Медиа, 2003. – 506 с.
229. Осовецкая Л. С. Фразеологический словарь немецкого языка / Л. С. Осовецкая, Е. М. Сильвестрова. – К. : Радянська школа, 1964. – 715 с.
230. Розенталь Д. Е. Словарь лингвистических терминов / Д. Е. Розенталь, А. Теленкова. – М. : Просвещение, 1976. – 514 с.
231. Философский словарь / [под. ред. И. Т. Фролова]. – Изд. 7. – М. : Республика, 2007. – 719 с.
232. Шкляр В. Т. Краткий русско-немецкий фразеологический словарь / В. Т. Шкляр, Р. Эккерт, Х. Энгельке. – М. : Русский язык, 1977. – 256 с.
233. Языкознание : большой энциклопедический словарь / [гл. ред. В. Н. Ярцева]. – 2-е изд. – М. : Большая Российская энциклопедия, 1998. – 685 с.
234. Duden : Redewendungen und sprichwörtliche Redensarten : Wörterbuch der deutschen Idiomatik / [hrsg. u. bearb. von G. Drosdowski u. W. Scholze-Stubenrecht]. – Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich : Dudenverlag, 1992. – Bd. 11. – 864 S.
235. Longman Dictionary of English Language and Culture. – 3rd edition. – Pearson ESL, 2000. – 1592 p.
236. Paffen K.-A. Deutsch-russisches Satzlexikon in 2 Bänden / K.-A. Paffen. – Verlag Enzyklopedie Leipzig, 1980. – 1.Band – 847 S. ; 2.Band – 1686 S.

Список джерел ілюстративного матеріалу

237. Rowling J. K. Harry Potter and the Philosopher's Stone / J. K. Rowling. – London : Bloomsbury Publishing Plc, 1997. – 223 p. – (Першотвір).
238. Rowling J. K. Harry Potter and the Chamber of Secrets / J. K. Rowling. – London : Bloomsbury Publishing Plc, 1998. – 257 p. – (Першотвір).
239. Rowling J. K. Harry Potter and the prisoner of Azkaban / J. K. Rowling. – Scholastic, Inc., 2001. – 435 p. – (Першотвір).
240. Rowling J. K. Harry Potter und der Stein der Weisen / J. K. Rowling ; [aus dem Englischen von K. Fritz]. – Hamburg : Carlsen Verlag GmbH, 1999. – 335 S.
241. Rowling J. K. Harry Potter und die Kammer des Schreckens / J. K. Rowling ; [aus dem Englischen von K. Fritz]. – Hamburg : Carlsen Verlag GmbH, 1999. – 352 S.
242. Rowling J. K. Harry Potter und der Gefangene von Askaban / J. K. Rowling ; [aus dem Englischen von K. Fritz]. – Hamburg : Carlsen Verlag GmbH, 1999 – 448 S.
243. Ролінг Дж. К. Гаррі Поттер і Філософський Камінь / Д. К. Ролінг ; [пер. з англ. В. Морозов]. – К. : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2002. – 319 с.
244. Ролінг Дж. К. Гаррі Поттер і таємна кімната / Д. К. Ролінг ; [пер. з англ. В. Морозов]. – К. : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2002. – 252 с.
245. Ролінг Дж. К. Гаррі Поттер і в'язень Азкабану / Д. К. Ролінг ; [пер. з англ. В. Морозов]. – К. : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2002. – 384 с.
246. Ролинг Дж. К. Гарри Поттер и философский камень / Дж. К. Ролинг ; [пер. с англ. И. Оранский]. – М. : Росмэн, 2007. – 398 с.
247. Ролинг Дж. К. Ролинг Гарри Поттер и тайная комната / Дж. К. Ролинг ; [пер. с англ. М. Литвинова]. – М. : Росмэн, 2003. – 299 с.
248. Ролинг Дж. К. Гарри Поттер и узник Азкабана / Дж. К. Ролинг ; [пер. с англ. М. Литвинова]. – М. : Росмэн, 2007. – 509 с.