

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

На правах рукопису

ГРИЦЕНКО МАРІЯ ВАЛЕРІЇВНА

УДК 81'255,4=111

**МОДЕЛЮВАННЯ СИТУАЦІЇ ПЕРЕКЛАДАЦЬКОЇ ДІЇ НА МАТЕРІАЛІ
ХУДОЖНІХ ТВОРІВ ДЛЯ РІЗНОВІКОВОЇ АУДИТОРІЇ**

Спеціальність 10.02.16 – перекладознавство

Дисертація
на здобуття наукового ступеня
кандидата філологічних наук

Науковий керівник:

КОЛОМІЄЦЬ

ЛАДА ВОЛОДИМИРІВНА

доктор філологічних наук, професор

Київ – 2015

ЗМІСТ

| | |
|---|-----|
| ВСТУП | 4 |
| РОЗДІЛ 1. Введення в ситуацію перекладу літератури для різновікової аудиторії | 14 |
| 1.1. Література для різновікової аудиторії як об’єкт перекладу | 14 |
| 1.2. Кроскультурні ядрові семантичні структури | 22 |
| 1.3. Виокремлення кросоверів | 35 |
| 1.4. Загальні особливості перекладу літератури для різновікової аудиторії | 46 |
| Висновки до Розділу 1 | 52 |
| РОЗДІЛ 2. Засади й фактори моделювання ситуації перекладацької дії | 55 |
| 2.1. Функціональний підхід..... | 55 |
| 2.2. Адаптація і реконструкція..... | 63 |
| 2.3. Цільова аудиторія..... | 71 |
| 2.4. Культурна політика дитинства | 80 |
| 2.5. Культурний імпорт цінностей | 87 |
| 2.6. Моделювання..... | 97 |
| Висновки до Розділу 2 | 105 |
| РОЗДІЛ 3. Перекладений твір-у-ситуації: аналіз типових творів для різновікової аудиторії | 110 |
| 3.1. “Мандрівний замок Хаула” Д. В. Джонс | 111 |
| 3.1.1. Культурні маркери | 113 |
| 3.1.2. Гендерні маркери | 125 |
| 3.1.3. Перекладацькі хиби | 130 |
| 3.1.4. Підсумок аналізу | 133 |

| | |
|--|-----|
| 3.2. “Гарун і Море Оповідок” С. Рушді | 136 |
| 3.2.1. Маркери інтертекстуальності | 138 |
| 3.2.2. Сильові маркери | 141 |
| 3.2.3. Паратекст | 149 |
| 3.2.4. Прояв кроскультурних ядрових семантичних структур | 151 |
| 3.2.5. Підсумок аналізу | 152 |
| 3.3. “Дивний випадок із собакою вночі” М. Геддона | 155 |
| 3.3.1. Маркери табу | 156 |
| 3.3.2. Сильові маркери | 168 |
| 3.3.3. Ілюстрації | 178 |
| 3.3.4. Підсумок аналізу | 182 |
| Висновки до Розділу 3 | 183 |
| ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ | 187 |
| СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ | 194 |
| СПИСОК ДОВІДКОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ | 221 |
| СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ | 226 |
| Додаток А. Термінологічний глосарій | 231 |
| Додаток Б. Культурний фільтр як інструмент моделювання ситуації перекладацької дії | 236 |
| Додаток В. Мандрівний Замок Хаула | 248 |
| Додаток Д. Гарун і Море Оповідок | 274 |
| Додаток Е. Дивний випадок із собакою вночі | 288 |

ВСТУП

Література для різновікової аудиторії або ж кросовер-література (англ. *crossover fiction*) — явище не нове, однак не досліджене комплексно у світлі перекладознавства. До цього типу літератури належать твори різноманітних жанрів, зокрема прозові твори найвідоміших сучасних авторів, як-от: У. К. Ле Гуїн, М. Геддона, Ф. Пуллмана, Дж. Ролінг, С. Рушді тощо. Визначальна особливість такого типу літератури полягає в тому, що до цієї категорії належать художні твори, які охоплюють одночасно як дорослу, так і дитячу аудиторію. Ця література має одну спільну для всього корпусу текстів характерну рису — здатність переходити від однієї вікової групи читачів до іншої. Навіть якщо в оригінальній культурі власне текст у більшості випадків не зазнає ніяких змін, позатекстові риси такого художнього твору змінюються, а саме: позиціонування твору на літературному ринку і його цільова аудиторія та її ставлення до книги. Видавець твору для різновікової аудиторії позиціонує його відносно обраного цільового читача: дорослої, молодшої чи змішаної аудиторії.

Зростання популярності літератури для різновікової аудиторії як явище привертає увагу дослідників, і в літературознавстві вже з'явилися праці, в яких учені, як, наприклад, С. Л. Бекет, Р. Фалконер, М.-Л. Хар'ю тощо простежують історію виникнення такого феномена й характеризують його. Однак ступінь її дослідженості в царині перекладознавства залишається вкрай низьким: у даному випадку можна зазначити лише окремі статті, присвячені тому чи іншому творові, як-от: дослідження А. Урбан, М. Рудвін і Ф. Орлаті. Вищесказане наштовхує на думку про те, що дослідження власне такої літератури в перекладознавстві мають спорадичний характер. Окрім того, в українському перекладознавстві окремих цілеспрямованих досліджень цього явища немає, тому ми вважаємо, що така робота є **актуальною**, зважаючи на поширення літератури для різновікової аудиторії, яка за своїм характером — явище сучасне й популярне, таке, що відображає загальні тенденції в культурному житті Заходу, і при цьому не оминає Україну. Прилучення українського читача до кола її шанувальників відбувається

головним чином завдяки перекладові, і саме тому постає необхідність розробки загального теоретичного підходу до перекладу такої літератури.

Дисертаційне дослідження присвячене вивченню специфіки моделювання ситуації перекладацької дії для перекладу й аналізу/редагування/критики кросовер-творів. **Теоретико-методологічне підґрунтя** дослідження визначає комплексний підхід до ситуації перекладацької дії та літератури для різновікової аудиторії як її об'єкта. Вікова орієнтація кросовер-твору, зокрема, амбівалентність оригінальної аудиторії та невизначеність цільового читача перекладу зумовили обрання функціонального підходу в перекладознавстві (К.Норд, Р. Ойттінен, К. Райс) та адаптивних студій (Л. Хатчен, Ш. О'Флінн; зокрема в перекладознавстві: Ю. Вандаль-Сіруа, М. Морейра, А. С. Россхольм, Е.Фрісвольд тощо) як теоретико-практичної основи для аналізу перекладацької дії. Ситуативний аспект дослідження ґрунтується на теоретичних і термінологічних здобутках розвідок у царині літератури для молодших читачів (дитячої та підліткової) та для різновікової аудиторії (С. Бекетт, К. Вілкі-Стіббз, К. Джеймс, Г.-Г. Еверс, П. Ноделман, Р. Фалконер, З. Шавіт). Загальне теоретико-практичне підґрунтя дослідження склали праці С. Басснетт, Л. Венуті, Л. Коломієць, О. Ребрія, М. Рильського, О. Чередниченка. Практичний аспект моделювання ситуації перекладацької дії ґрунтується на сучасних здобутках у царині редагування та оцінки якості перекладу (Дж. Драган, Дж. Мандей, Б. Моссоп).

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дослідження виконано в рамках комплексної наукової теми кафедри теорії та практики перекладу з англійської мови Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка "Мови та літератури народів світу: взаємодія та самобутність" № 11БФ044-01, затвердженої Міністерством освіти і науки України. Тему дисертаційної роботи затверджено Вченою радою Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка 18 грудня 2012 року (протокол № 5), уточнено Вченою радою Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка 29 вересня 2015 року (протокол № 2).

Мета дослідження полягає у виявленні особливостей моделювання ситуації перекладацької дії в контексті амбівалентної природи об'єкта перекладу.

Досягнення поставленої мети потребує вирішення таких **завдань**:

- визначити літературу для різновікової аудиторії як окремий тип об'єкта процесу перекладу; окреслити передумови сприйняття українською культурою перекладів художньої літератури з подвійною аудиторією;

- встановити засади, на яких ґрунтується моделювання ситуації перекладацької дії;

- виокремити та дослідити основні фактори впливу на формування ситуації запланованого перекладу твору для різновікової аудиторії, а саме: амбівалентної цільової аудиторії першотвору та необхідності визначення цільової аудиторії перекладу, її особливостей і потреб;

- визначити роль адаптації як способу культурного трансферу та перекладацької стратегії привласнення інокультурного капіталу;

- розглянути моделювання ситуації перекладацької дії в контексті критичного аналізу перекладених творів-у-ситуації та визначити вплив моделювання на оптимізацію процесу перекладу та його критики.

Об'єктом дослідження постає першотвір-у-ситуації та відповідний йому перекладений кросовер-твір-у-ситуації з урахуванням можливостей моделювання ситуації перекладацької дії.

Предмет вивчення становить специфіка відтворення кросовер-маркерів (виражених у таких маркерах, як: культурні, гендерні, лексичні, граматичні тощо) в перекладі.

Основним матеріалом дослідження слугують три англійські твори для різновікової аудиторії: “Мандрівний Замок Хаула” (“*Howl’s Moving Castle*”) Діани Вінн Джонс, “Гарун і Море Оповідок” (“*Haroun and the Sea of Stories*”) Салмана Рушді та “Дивний випадок із собакою вночі” (“*The Curious Incident of the Dog in the Night-Time*”) Марка Геддона та їх українські переклади, виконані відповідно Андрієм Поритком, Тарасом Бойком і Лоттою Мейдз. Додатковим матеріалом аналізу стали: російський і французький переклади роману “Мандрівний Замок

Хаула”, виконані відповідно Анастасією Бродоцькою та Анн Кріштон, російський переклад роману “Дивний випадок із собакою вночі”, виконаний Анастасією Куклей. Допоміжними матеріалами дослідження стали українські художні твори, зокрема оригінальна українська література для різновікової аудиторії. У дослідженні також були використані інші англомовні твори для дитячої та різновікової аудиторії як загальний ілюстративний матеріал. Сукупний обсяг дослідженого матеріалу становить 13611 сторінок.

Методика дослідження обумовлена метою і завданнями роботи та має комплексний характер. У дослідженні застосовуються як загальнонаукові методи, так і лінгвістичні та власне перекладознавчі методи. *Контрастивний метод* слугує для встановлення розбіжностей між ситуаціями першотвору і перекладів та виділення ключових факторів відповідних ситуацій; а також для виокремлення відмінностей літератури для різновікової аудиторії від суміжних типів літератури окремо для старшої та для молодшої вікової групи читачів. *Компаративний метод* використовується з метою виявлення спільних рис англомовної літератури для різновікової аудиторії з українськими творами, що виявляють ознаки спрямованості на подвійну аудиторію або здійснили перехід від однієї вікової групи читачів до іншої. Загальний метод аналізу трьох контрольних творів для різновікової аудиторії у Розділі 3 — це *постперекладний ситуативний аналіз*, що використовується для визначення способів реалізації кросовер-маркерів із констатацією активізації кросовер-потенціалу твору (вибір спрямування твору на певну вікову групу читачів як його нову цільову аудиторію в ситуації перекладу). Предметом такого аналізу виступають першотвір-у-ситуації та його переклад-у-ситуації. Цей метод передбачає використання інших, нижчих за ієрархією методів, а саме: *контекстуального аналізу* (застосовується з метою визначення семантики та комунікативних функцій культурноспецифічних понять у ситуації першотвору як у тексті, так і поза ним); *дистрибутивного аналізу* (використовується для визначення характеру функціонування лексичних одиниць першотвору та їх відповідників у перекладі); *порівняльно-перекладознавчого аналізу* (передбачає порівняння елементів першотвору та їх перекладів із метою

встановлення адекватності відтворення й актуалізації кросвер-маркерів відповідно до ситуації перекладу); *компонентного аналізу* (для розкриття семантики лексичних одиниць та для встановлення значення лексичної одиниці в контексті твору); *лінгвостилістичного методу* (для визначення стилістичного та емоційного навантаження лексичних одиниць першотвору та перекладів).

Дескриптивний метод із узагальненням використовується для визначення специфіки, факторів і засад моделювання ситуації перекладацької дії; а також для характеристики функціонального підходу до аналізу та критики творів для різновікової аудиторії; та для виділення підсумкових результатів перекладознавчого дослідження.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що в ньому **вперше**:

- в перекладознавчому аспекті проаналізовано поняття літератури для різновікової аудиторії та розкрито вплив амбівалентності її цільової аудиторії на стратегії перекладу;
- окреслено засади й фактори моделювання ситуації перекладацької дії відносно реалізації кросвер-потенціалу художнього твору;
- розвинуто ідею про дослідження перекладу в широкій ситуації соціокультурного контексту: об'єкт перекладу визначається як твір-у-ситуації; відповідно стратегія аналізу та критики здійсненого перекладу вибудовується в ситуативному аспекті, що, зокрема, дозволяє виділити ключову роль адаптації в перекладі як процесі культурного трансферу та культурного імпорту цінностей.

Наукова новизна одержаних результатів може бути сформульована в таких **положеннях, що виносяться на захист**:

1. Література для різновікової аудиторії належить до так званого літературного параканону, куди твори входять залежно від фактичних, а не стереотипно визначених читацьких уподобань. Параканон відкриває перспективи відходу від стереотипних перекладацьких рішень у перекладі твору для певної вікової групи читачів і, таким чином, врахування їхніх фактичних потреб та очікувань. У ситуації моделювання перекладацької дії амбівалентність оригінальної аудиторії доцільно розглядати як кросвер-потенціал першотвору в

цільовій культурі. Кросовер-потенціал — це узагальнене поняття на позначення можливостей кросовер-маркерів, використання яких у процесі перекладу уможлиблює (пере-)спрямування кросовер-твору на нову читацьку аудиторію.

2. Екстраполяція факторів ситуації, що сприяють виникненню питомих українських творів для різновікової аудиторії, а також стратегій вибору та пристосування текстів для нової читацької аудиторії на перекладацький ґрунт дозволить більш ефективно моделювати ситуацію перекладацької дії та органічно вводити перекладений твір у цільовий контекст функціонування. Характеристики вітчизняних кросовер-тенденцій дозволять виділити норми, що висуваються до творів для різновікової аудиторії українським соціокультурним контекстом. Передумовою сприйняття кросовер-текстів цільовою культурою виступає наявність кроскультурних ядрових семантичних структур. Така структура визначається як єдність наскрізних ідей, що в сукупності формують спільну й однаково актуальну для різних культур тему. При цьому закладається підґрунтя для культурного імпорту вітчизняних цінностей до перекладеного твору.

3. Моделювання ситуації перекладацької дії відбувається з позицій функціонального підходу, який послуговується двома базовими поняттями: “ситуація” та “*-в-ситуації”, що визначають загальну ситуативність (залежність від чинників передбачуваного середовища функціонування) перекладацького проекту й перекладацької дії. Агенти впливу, процес і продукт перекладу завжди розглядаються в ситуації. Модель ситуації перекладацької дії — це спрощена система релевантних факторів впливу соціокультурного контексту, в якому функціонуватиме створюваний переклад, і зумовлених такими факторами стратегій реалізації кросовер-потенціалу твору, вираженого в кросовер-маркерах.

4. До основних факторів впливу ситуації перекладу твору для різновікової аудиторії належать: прогнозована цільова аудиторія та культурна політика дитинства (у разі входження до цільової аудиторії молодшої вікової групи читачів). Оптимальна реалізація кросовер-потенціалу твору в перекладі вимагає побудови соціокультурного досьє запланованого цільового читача, внаслідок і згідно чого здійснюється вікова (пере-)орієнтація твору. Необхідно враховувати

як традиційне, стереотипне бачення цільового читача, так і фактичні, позначені ситуативністю особливості реального читача в сучасних обставинах.

5. Адаптація в процесі перекладу літератури для різновікової аудиторії — це водночас об'єктивно зумовлене явище та стратегія реконструкції першотвору, його привласнення в цільовій культурі. Вона виступає способом культурного трансферу, під час якого відбувається культурний імпорт цінностей: іноземних у цільовий літературний контекст і вітчизняних у текст твору інокультурного походження. Це стратегія створення набутого оригіналу, оскільки відхилення від першотвору становлять засіб і спосіб наближення чужорідного тексту до цільового читача. В ситуації перекладацької дії адаптація використовується як постійна стратегія опрацювання чужорідного культурного капіталу.

6. Моделювання ситуації перекладацької дії спирається на ключові фактори ситуації першотвору й запланованого перекладу, й визначає найбільш релевантні з них як основу для формування перекладацької стратегії, орієнтованої на цільового читача. Моделювання забезпечує прогноз можливих читацьких реакцій відповідно до обраної стратегії перекладу та показує фактичні можливості й способи реалізації кросовер-маркерів для успішної орієнтації твору на обрану цільову аудиторію. Кросовер-маркери — це фактичні ознаки прояву та потенційні ресурси реалізації кросовер-потенціалу в перекладі.

Моделювання покликане забезпечити послідовність та логічну єдність у застосуванні перекладацьких стратегій з урахуванням обраної цільової аудиторії перекладу. Узгодження застосування перекладацьких стратегій має відбуватися шляхом вибудовування єдиної спільної моделі ситуації перекладацької дії на доперекладній стадії проекту. Такий підхід може використовуватися для узгодження стратегій роботи з твором для різновікової аудиторії усіх учасників перекладацького проекту. Індивідуальне використання перекладачем обраної моделі ситуації перекладацької дії сприяє забезпеченню цілісного бачення свого завдання, а отже й послідовного застосування обраних стратегій перекладу. Критика перекладу повинна враховувати мету перекладацького проекту, ситуацію

перекладу та його заявлену цільову аудиторію. Об'єктом критики перекладу має виступати перекладений-твір-у-ситуації.

Теоретичне значення дисертації полягає в тому, що її основні положення та висновки слугують внеском у теорію художнього перекладу (вивчення особливостей та обґрунтування раціональності моделювання ситуації перекладацької дії в рамках функціонального підходу; дослідження ключових факторів ситуації перекладу і засад її моделювання із соціокультурних позицій; розробка ситуативного підходу до критики перекладу), лексикологію (вивчення реалій, фразеологізмів), стилістику (вивчення стильових особливостей текстів для різновікової аудиторії, зокрема кросовер-потенціалу).

Практична цінність дослідження зумовлюється можливістю використання його результатів у перекладі різножанрової літератури для різновікової аудиторії та задля вікової переорієнтації художнього твору в перекладі, а також для критики перекладу. Матеріали дисертації можуть бути використані для викладання курсів із вступу до перекладознавства, теорії перекладу та художнього перекладу на філологічних факультетах та факультетах перекладу вищих навчальних закладів; історії літератур Великої Британії та США ХХ-ХХІ ст.; а також для укладання науково-практичних посібників із художнього перекладу й у науково-дослідних розвідках аспірантів та студентів.

Апробація результатів роботи. Результати дослідження висвітлювалися в доповідях на восьми *міжнародних конференціях*: ХІХ Міжнародна наукова конференція “Мова і культура” ім. проф. Сергія Бураго (Київ, 21-25 червня 2010 року), ХХ Міжнародна наукова конференція “Мова і культура” ім. проф. Сергія Бураго (Київ, 20-23 червня 2011 року), Міжнародна наукова конференція “Творчий спадок А. Білецького в новітніх парадигмах наукового знання” (Київ, 21 жовтня 2011 року), ХХІ Міжнародна наукова конференція “Мова і культура” ім. проф. Сергія Бураго (Київ, 26-29 вересня 2012 року), ХХІІ Міжнародна наукова конференція “Мова і культура” ім. проф. Сергія Бураго (Київ, 24-27 червня 2013 року), ХХІІІ Міжнародна наукова конференція “Мова і культура” ім. проф. Сергія Бураго (Київ, 23-25 червня 2014 року), Міжнародна наукова конференція

“Сучасна філологія: парадигми, напрямки, проблеми” (Київ, 9 жовтня 2014 року), Scientific and Professional Conference Philology and Linguistics in the Digital Age — 2015 (Budapest, March 29, 2015); чотирьох *всеукраїнських конференцій*: Всеукраїнська наукова конференція за участю молодих учених “Етнічні виміри універсуму: мова, література, культура” (Київ, 14 квітня 2010 року), Всеукраїнська наукова конференція за участю молодих учених “Мова, свідомість, художня творчість, інтернет у дзеркалі сучасних філологічних студій” (Київ, 11 квітня 2013 року), Всеукраїнська наукова конференція за участю молодих учених “Філологічна наука в інформаційному суспільстві” (Київ, 10 квітня 2014 року), Всеукраїнські наукові читання за участю молодих учених “Дух нового часу у дзеркалі слова і тексту” (Київ, 8-10 квітня 2015 року).

Публікації. Основні положення та результати дослідження висвітлено в 13-ти одноосібних наукових публікаціях та 1-й у співавторстві, з яких 13 науково-практичних статей опубліковано у фахових виданнях України, 1 стаття — у зарубіжному науковому журналі. Загальний обсяг публікацій становить 6,9 др. арк.

Структура та обсяг роботи. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів із висновками до кожного з них, загальних висновків, списку використаних джерел і додатків. Структура дисертації зумовлена її темою і відображає послідовність розгортання процесу моделювання ситуації перекладацької дії: введення в ситуацію — її моделювання — переклад і його аналіз/критика.

Загальний обсяг дисертації з бібліографією становить 230 стор., обсяг основного тексту — 193 стор. Список використаної літератури містить 349 джерел, із них 228 позицій наукової літератури (у тому числі 96 — іноземними мовами), 24 лексикографічних джерела, 40 довідкових джерел, 57 позицій ілюстративного матеріалу.

У **вступі** обґрунтовано актуальність теми, наукову новизну, теоретичне та практичне значення роботи, визначено об’єкт, предмет, мету, завдання й методи дослідження, сформульовано положення, що виносяться на захист, подано відомості про апробацію результатів дослідження.

Перший розділ *“Введення в ситуацію перекладу літератури для різновікової аудиторії”* присвячено розглядові такої літератури як об’єкта сучасних перекладознавчих досліджень: визначено її поняття й основні характеристики, виокремлено амбівалентність цільової аудиторії або ж її подвійну комунікативну спрямованість (термін О. Ребрія) як ключовий вектор моделювання ситуації перекладацької дії. Розглянуто феномен української класики як літератури для різновікової аудиторії ХХІ ст., що дає підстави говорити про емпіричне підґрунтя для її виокремлення як окремого напрямку перекладацької та перекладознавчої діяльності. Проведено аналіз впливу системи “ярлик” — “стереотип” — “канон” на формування стратегії перекладу твору для різновікової аудиторії та подано алгоритм перекладу такої літератури.

У другому розділі *“Засади й фактори моделювання ситуації перекладацької дії”* встановлено основні засади функціонального підходу до перекладу, аналізу, критики творів для різновікової аудиторії; розглянуто адаптацію як явище, а саме як спосіб реконструкції оригіналу в перекладі для читачів, які не володіють мовою першотвору; а також культурний імпорт цінностей як стратегію вікової переорієнтації художнього твору. Досліджено роль таких факторів впливу, як-от: цільова аудиторія, культурна політика дитинства — у моделюванні ситуації перекладацької дії.

У третьому розділі *“Перекладений-твір-у-ситуації: аналіз типових творів для різновікової аудиторії”* досліджено поняття ситуації перекладу таких творів. Проведено аналіз трьох перекладених кросовер-творів-у-ситуації: з’ясовано роль кросовер-маркерів як фактичних проявів перекладацької стратегії та як показників ступеня її послідовності. Подано критичну оцінку перекладів та показано практичність моделювання ситуації перекладацької дії як системи самоконтролю в індивідуальній роботі перекладача та критика перекладу.

У загальних висновках сформульовано результати дослідження, зазначено основні висновки дисертації та окреслено перспективи подальших розвідок.

Список використаних джерел містить вітчизняні та іноземні джерела, які склали теоретичне підґрунтя даного дослідження.

РОЗДІЛ 1. ВВЕДЕННЯ В СИТУАЦІЮ ПЕРЕКЛАДУ ЛІТЕРАТУРИ ДЛЯ РІЗНОВІКОВОЇ АУДИТОРІЇ

1.1. Література для різновікової аудиторії як об'єкт перекладу

Кросовер-література, або ж література для різновікової читацької аудиторії — явище не нове, однак цікаве й майже недосліджене у світлі перекладознавства. Художні твори різних жанрів, які з тих чи інших причин увійшли до цієї категорії, стали невід'ємною частиною популярної літературної культури. Так званим «каталізатором» цього явища стала публікація серії романів «Гаррі Поттер» Джоан К. Ролінг. До кросовер-літератури належать книги відомих сучасних авторів, як-от: Філіп Пулман, Роальд Дал, Марк Геддон, Девід Алмонд. Однак традиція зміни цільової аудиторії бере свій початок значно раніше. Так, до прото-кросоверів належать твори класиків: Даніеля Дефо і Джонатана Свіфта, Антуана де Сент-Екзюпері, Льюїса Керрола, Джона Толкіна.

Зростання популярності літератури для різновікової аудиторії як явище привертає увагу дослідників, і в літературознавстві вже з'явилися праці, в яких учені, як, наприклад, Сандра Л. Бекет [140], Рейчел Фалконер [162], Гелен Кенворд [177], Ян ван Колі та Волтер Фершуерен [152], Майя-Лііса Хар'ю [169], простежують історію виникнення такого феномена й пояснюють його. Однак у перекладознавстві цілеспрямованих досліджень цього явища немає. Виняток становлять праці вчених, присвячені окремим творам, як-от: Анни Урбан [221], Р. Земан [228], Метте Рудвін і Франчески Орлаті [209].

Тому перш за все слід визначити, що саме ми називаємо кросовер-літературою. Згідно з М.-Л. Хар'ю, кросовер-література — це термін, що використовується на позначення книжок, які мають одночасно як дорослу, так і дитячу аудиторію. Цей перехід (*crossing over*) може відбуватися у двох напрямках: діти можуть читати “дорослі” книжки”, а дорослі можуть читати “дитячі”. Дослідниця зазначає, що така ідея кросовер-текстів може бути поширена й на інші форми популярної культури, як-от: кіно й телебачення. На те, чи

вважатиметься текст таким, що належить до кросовер-літератури, впливають різні фактори: а) намір автора — кросовер-текст може бути навмисно або ж ненавмисно написаний автором, щоб охопити як молодших, так і старших читачів; б) роль видавця в рекламуванні та маркетингу певної книги для різних аудиторій; в) зміст — кросовер-текст зазвичай піднімає широкі теми, важливі для читачів будь-якого віку; г) читач — кросовер-текст має бути достатньо цікавим для того, щоб читач вийшов за рамки літератури, що її зазвичай читають у його віці (тут і далі переклад із наукових джерел наш — М. Г.) [169, с. 252].

На переконання Р. Фалконер, визначити кросовер-літературу як окремий жанр неможливо, оскільки не існує чітких рис, тем, мотивів або ж динаміки оповіді, які були б спільними для всіх творів цієї категорії. Ця група романів занадто неоднорідна. Невизначеність самого терміна «кросовер» чітко відображає аморфний характер такої літератури. Р. Фалконер вважає, що кросовер-література якнайкраще показує як спільні, так і відмінні риси літератури для дітей і для дорослих. Вона ставить під сумнів межі, які в минулому визначали поняття дитячої літератури й приписували, що саме вона повинна містити, і чого в ній не повинно бути [162, с. 27].

Згідно з дослідженням С. Бекет, кросовер-літературу вважають новим напрямком, навіть винаходом XXI ст. При цьому велика кількість художніх творів, представлених на ринку дитячих книжок, насправді були написані для читачів різного віку [140, с. 3]. Так, Б. Кюммерлінг-Майбауер виділяє кросовер-літературу, послуговуючись терміном “*crosswriting*” (порушення кордонів між дитячою та дорослою літературою), як одну з провідних літературних тенденцій, що бере свій початок із 1990-х рр. [181, с. 11].

Кросовер-література розмиває межу між двома традиційно окремими читацькими аудиторіями: дітьми та дорослими. Однак такі художні твори не обов'язково призначені для якоїсь певної групи читачів. Кросовер-література звертається до розмаїтої аудиторії, що охоплює різні покоління дітей, підлітків і дорослих. Термін «кросовер-література» використовується на позначення художніх творів, які переходять від дитячого до дорослого читацького загалу і

навпаки. Кросовер-література, за твердженням С. Бекет, може знайти своїх читачів як серед дітей, так і серед дорослих незважаючи на те, чи були такі наміри в автора й редактора/видавця. Такі твори мають подвійну, або ж різновікову аудиторію, при цьому останній термін має свої переваги, адже вказує не на два окремі кола читачів, а на різноманіття читацької аудиторії загалом. Зараз критики, видавці, продавці книжок, письменники й читачі визнають кросовер-літературу як особливий літературний жанр і як складову маркетингу [140, с. 4, 14].

На користь того, що кросовер-література потребує особливого підходу з боку перекладознавців і перекладачів, свідчать і слова українського дослідника О.Ребрія: *“Теоретичною проблемою перекладу залишаються тексти подвійної комунікативної адресації — для дітей та дорослих — в тому сенсі, що дослідники не можуть визначитися стосовно того, чи можна (або варто) відносити їх до складу дитячої літератури. (...) В англomовному академічному дискурсі навіть з’явилася контамінація на позначення книг такого ґатунку — “kidult literature” (яку можна було б жартома перекласти як “доросляча література”)* [106, с. 91]. Однак у даному випадку з українським науковцем можна посперечатися стосовно обраного ним терміна “kidult literature”. Що означає саме поняття “kidult”? Цим словом називають дорослу людину, якій подобається бути частиною молодіжної культури й робити те, що вважається більш прийнятним для дітей, як наприклад, дивитися мультки чи гратися з іграшками [272]. Таких людей часто звинувачують в інфантілізмі, хоча насправді так буває далеко не завжди [230]. Тобто, це слово набуло небажаних для наукового терміна негативних конотацій. Із цього приводу Р. Фалконер зауважує, що “ярлик “кросовер” принаймні нейтральний, на відміну від зневажливого “кідалт” [162, с. 27]. З іншого боку, як бути з художніми творами для дорослих, які переходять до дитячої аудиторії? До того ж, термін “crossover literature/fiction” є набагато більш вживаним не тільки в науковому дискурсі, а й у публіцистиці. Науковий термін повинен бути нейтральний, позбавленим будь-яких, тим більше негативних конотацій, тому, на нашу думку, варто вживати поняття “кросовер-література” або ж література для різновікової аудиторії, щоб наведений жартівливий переклад “доросляча”

література не сприяв упередженому негативному ставленню до цікавого й неоднорідного пласту художніх текстів.

Тому обраний нами термін — запозичення з англійської. Звичайно ж, питомий український відповідник у даному разі сприяв би розвитку вітчизняної терміносистеми. Оскільки дане дисертаційне дослідження є першою вітчизняною спробою комплексного аналізу явища амбівалентної літератури для різновікової аудиторії, тому, обираючи потенційний відповідник, ми керувалися його соціокультурним резонансом. Термін “кросовер” відразу ж привертає увагу своєю новизною та відсутністю попереднього усталеного смислового наповнення. Тому в подальших перекладознавчих і літературознавчих дослідженнях саме критики/термінологи мають визначити пріоритетну назву для даного типу літератури.

Отже, бачимо, що кросовер-література має свою характерну рису: перехід від однієї читацької аудиторії до іншої. І якщо в мові оригіналу сам художній твір, а точніше його текст, у більшості випадків залишається незмінним, змінюється лише ставлення до нього, його позиція на ринку художньої літератури, розширюється коло читачів, то в середовищі мови перекладу ситуація може виявитися зовсім іншою. Спочатку його становище визначає видавець, тобто в такому разі можливі варіанти: чи призначатиметься він для дорослих, чи для дітей, чи, знову ж таки, матиме різновікову аудиторію. Тобто перекладний твір із самого початку може змінити коло читачів. Це означає, що перекладач повинен буде працювати з першотвором у такий спосіб, щоб він зміг стати популярним серед наперед визначеної цільової аудиторії, що, своєю чергою, передбачає до певної міри відхід від першотвору, або ж, навпаки, прискіпливе дотримання його норм.

Зважаючи на те, що ми пропонуємо розглядати кросовер-літературу в річищі функціоналізму, слід зазначити, що в перекладі доречно говорити про способи реалізації кросовер-потенціалу художнього твору, який у своїй оригінальній культурі з тих чи інших причин апелює до різновікової аудиторії. Тобто, художній твір у перекладі не обов'язково буде спрямований на ту ж

цільову аудиторію, що й у культурі мови оригіналу.

Переклад художньої літератури для різновікової аудиторії передбачає, що в роботі з текстом перекладач спиратиметься не тільки на лінгвістику й літературознавство, а й на значно ширший культурний контекст, в якому надалі функціонуватиме перекладений ним твір. Це передбачуване середовище існування твору накладатиме свій відбиток на переклад у процесі творення, а згодом на вже завершений твір.

Характер літератури для різновікової аудиторії наштовхує на думку про те, що українському перекладачеві доводиться узгоджувати або змінювати бачення першотвору в середовищі мови оригіналу з передбачуваним сприйняттям його в середовищі мови перекладу. Тобто на перший план виходить кінцевий результат — художній твір у перекладі та його успіх поміж читачів. Такі вимоги спонукають нас підійти до аналізу кросовер-літератури з позицій функціонального підходу. Ситуація перекладу дає основу для прийняття рішень, проте сформуванню з таких рішень стратегію перекладачеві може допомогти моделювання ситуації перекладацької дії, що передбачає оптимальне врахування важливих для даної ситуації перекладу факторів.

Розгляньмо, для прикладу, типове для перекладу питання — проблема норми перекладу. Адже під час роботи з художнім твором для різновікової аудиторії перед перекладачем постає проблема вибору: наскільки можна, і чи взагалі потрібно відходити від норм першотвору? На які критерії потрібно спиратися, щоб не порушити художньої цілісності твору? І що в такому разі ми називаємо нормою перекладу?

За словами З. Шавіт, переклад для дітей визначають два принципи, які можуть або суперечити один одному, або ж доповнювати один одного: адаптація тексту для того, щоб зробити його прийнятним і корисним для дитини, та адаптація сюжету, характерів персонажів та мови до здатності дитини читати й сприймати відповідно до того, що саме суспільство визначає як «хороше для дитини», і що дитина може читати й розуміти. Норми перекладу не обов'язково мають бути тотожними нормам, що діють в оригінальній художній літературі для

дітей у мові перекладу, та й перекладачі не завжди дотримуються цих норм, адже певний ступінь творчої свободи зазвичай виявляється цілком прийнятним [212, с. 54-57].

Т. Пууртінен пропонує розподіляти норми перекладу на дві групи: попередні норми, які впливають на вибір художніх творів, та практичні норми, що визначають перекладацькі рішення в процесі перекладу. Зазвичай норми перекладу спричиняють зсув у бік прийнятності тексту. Це, на думку Т. Пууртінен, частково пов'язано з особливостями цільової читацької аудиторії, а в даному випадку — з недосконалою здатністю дітей до читання і браком життєвого досвіду, адже діти не можуть сприйняти стільки незнайомих і чужорідних елементів тексту на відміну від дорослих [205, с. 57]. Однак С. Бекет на противагу вищесказаному стверджує, що діти можуть не розуміти всіх шарів значення в таких творах, однак і не кожен дорослий зможе це зробити [140, с. 19].

Першим читачем іншомовного художнього твору стає перекладач, і його власне сприйняття твору може вступати в конфлікт із тим завданням, яке він повинен виконати. Що в такому випадку означатиме збереження всіх рис першотвору в перекладі? Як саме перекладачеві слід чинити, щоб зберегти або ж змінити їх і разом не спотворити сприйняття цього твору читачем?

Перехід від дитячої до дорослої аудиторії і навпаки може наштовхнутися в середовищі мови перекладу на перепони, яких не існує в мові першотвору. Тут важливу роль відіграють екстралінгвістичні чинники, наприклад, культурна політика дитинства: що саме суспільство визначає як прийнятне або ж неприйнятне в літературі для дітей.

Розгляньмо детальніше прагматичний аспект перекладу літератури для різновікової аудиторії на прикладі роману «Spit Against the Wind» британської письменниці Анни Сміт. Він написаний від імені Кетлін, десятирічної дівчинки. Це оповідь про жорстоке й скрутне, однак сповнене пригод життя її друзів і сім'ї, а разом і про Шотландію шістдесятих років. Маємо таку ситуацію: роман для дорослих, який потенційно міг би сподобатися й читачам молодшого віку. Його

потрібно перекласти для різновікової аудиторії. Тож ми пропонуємо два варіанти перекладу одного уривка:

We could argue for hours over whose turn it was to be Blue Boy from the High Chaparral and who would be Manolito. We were the family from the Big Valley and I was Barbara Stanwyck, sitting side-saddle on the wall [347, с. 1].

1. Ми могли годинами сперечатися про те, чия зараз черга бути Синьооким Хлопчаком із Високих Чагарів, і хто буде Маноліто. Ми були сім'єю із Великої Долини, а я — Барбарою Стенвік, що за звичкою сидить на паркані (переклад наш — М. Г.).

Розгляньмо, яке смислове навантаження несуть власні назви в цьому уривку. У першому реченні — алюзія на популярний у 60-х рр. ХХ ст. американський серіал у жанрі вестерн «Високі Чагарі» та його головних героїв: невгамовного упертюха Маноліто Монтойю, у якого вітер в голові гуляє; молодого, незалежного й гордого, а разом з тим чутливу й творчу натуру Вільяма Кенона на прізвисько «Синьоокий Хлопчак» [289]. У другому реченні — так само алюзія на ще один американський телесеріал-вестерн шістдесятих «Велика Долина» і виконавицю головної ролі, голлівудську кінозірку Барбару Стенвік, яка грала роль сильної духом і незалежної вдови Вікторії Барклі [287]. Отже, бачимо, що всі вищепераховані елементи першотвору мають потужний прагматичний потенціал: вони не тільки створюють атмосферу шістдесятих років, а й відображають уподобання дітлахів тієї доби, їхні ідеали, і таким чином розкривають внутрішній світ героїв роману. Загалом, існує велика ймовірність того, що без допомоги перекладача ці місця залишаться «білими плямами» навіть для дорослого українського читача. Такий переклад цих особливостей оригіналу не відтворює. В такому випадку можна запропонувати інший варіант:

2. Ми полюбляли гратися в ковбоїв, яких показували в кіно по телевізору, і тому могли годинами сперечатися про те, чия зараз черга бути гордовитим Синьооким Хлопчаком із Високих Чагарів, і хто буде шибайголовою Маноліто. Ми були сім'єю із Великої Долини, а я — Барбарою Стенвік, відважною власницею ранчо, яка за звичкою сидить на паркані (переклад наш. — М. Г.).

Такий переклад прямо не вказує на те, що ці серіали — частина популярної культури шістдесятих, однак дозволяє зробити таке припущення, а додані означення наповнюють змістом імена персонажів і дають змогу краще уявити, чому саме діти зображали їх під час ігор. Цей текст виразно орієнтований на цільового читача. В цьому випадку можна було б вдатися до паратексту: пояснити всі алюзії в примітках або ж у післямові. Проте пояснення, ведені в текст, сприяють кращому розумінню твору безпосередньо під час прочитання, хоча й не можуть повністю передати весь прихований зміст таких висловлювань. Отже, в поданих вище двох перекладах бачимо типовий випадок прагматичної асиметрії. Один і той самий текст може по-різному функціонувати в перекладі.

Проаналізуємо можливі варіанти перекладу ще одного уривка.

In real world there were psychopathic teachers who got some kind of twisted pleasure out of torturing and humiliating you. There were drunken fathers who blotted out squandered lives in smoky, stinking pubs with men just like them who never even glimpsed their day in the sun [347, с. 1].

1. У справжньому житті не бракувало вчителів-психопатів, що отримували якесь збочене задоволення, коли знущалися й принижували нас. Не бракувало й батьків-п'яниць, які заливали випивкою своє змарноване життя в смердючих прокурених пабах разом із такими ж, як і вони самі, завсідниками, що й світу білого не бачили за цими посиденьками (переклад наш. — М. Г.).

2. У справжньому житті не бракувало жорстоких вчителів, які любили знущатися над нами. Не бракувало й батьків, які вчащали до смердючих пабів, де повітря було аж сивим від тютюнового диму, і марнували там своє життя разом із іншими завсідниками (переклад наш. — М. Г.).

У запропонованих нами перекладах бачимо, що різкі висловлювання першотвору можна зберегти, а можна й замінити більш нейтральними синонімічними висловлюваннями, як це було зроблено в другому варіанті перекладу. Однією з причин такої трансформації тексту можуть бути традиційні вимоги нашого суспільства до дитячої та підліткової літератури, відповідно до яких занадто натуралістичне зображення негативних аспектів людського життя не

припустимо. Отже, можемо зробити висновок про те, що прагматичний аспект є одним із основних у перекладі кросовер-літератури, адже в такому разі ми враховуємо екстралінгвістичні чинники, які можуть суттєво впливати на сприйняття тексту. Такий підхід передбачає чітку спрямованість перекладного твору на читача й припускає, в разі потреби, одночасне існування кількох перекладів.

Однак, для того щоб обґрунтувати вибір перекладацьких стратегій під час роботи з тим чи іншим твором, потрібно зважати не тільки на окремий художній твір, а й на те, яку функцію він виконуватиме в середовищі мови перекладу, тобто в нього можуть бути вже наперед визначені видавцем характеристики, з якими перекладач узгоджуватиме обрану стратегію. До того ж, форма та зміст кінцевого варіанту перекладу може визначатися не тільки безпосередніми учасниками процесу перекладу, а й значно ширшим культурним контекстом країни мови перекладу. У випадку з художнім твором для різновікової аудиторії, особливо, якщо видавець має намір залучити до читання дітей, вагомим фактором стає культурна політика держави стосовно дітей та юнацтва. Тому слід наголосити, що в даному разі прагматика перекладу виходить за рамки розуміння чи нерозуміння читачем певних елементів тексту, а вказує на тісний взаємозв'язок перекладеного твору з літературною традицією мови перекладу, хоча це не виключає існування конфлікту між першотвором і перекладом.

1.2. Кроскультурні ядрові семантичні структури

Хоча ми розглядаємо кросовер-літературу як сучасне явище, проте початки тенденції переходу, або ж формування різновікової цільової аудиторії можна простежити на прикладі казок, а згодом і їх оброблених літературних версій — згадаймо імена братів Грімм або ж Г.-Х. Андерсена й численні видання їхніх збірок для дитячої та дорослої аудиторій як окремо, так і разом. Оскільки в наш час формується ніша кросовер-творів на ринку художньої літератури, зростає необхідність вивчення власне українських кросовер-творів у контексті сучасного

книговидання з метою виокремлення їхніх суттєвих рис, які загалом дають змогу говорити про способи реалізації кросвер-потенціалу таких творів та екстраполяції цих закономірностей на перекладацький ґрунт на основі функціонального підходу. Адже вивчення та порівняння ситуацій першотвору та передбачуваного перекладу сприяє успішній реалізації мети перекладу.

Не можна стверджувати, що традиція кросверів прийшла до нас із Заходу, а саме з англomовних країн; це, радше, тенденція загальнолітературна, активні прояви якої спостерігаємо в наш час. Тобто прояви явища “перехресного читання” (*cross-reading*) не поодинокі: це стосується не тільки перекладів уже згаданого “Гаррі Поттера”, а й власне українських творів, як, наприклад, започаткована видавництвом “Грані-Т” серія “Класні комікси”, до якої, зокрема, належить “Мина Мазайло” за мотивами п’єси М. Куліша [308], “Конотопська відьма” Г. Квітки-Основ’яненка [309] та “Кайдашева сім’я” І. Нечуя-Левицького [310]. Зараз дитяча й підліткова література — цілком виокремлені та сформовані жанри. Тому в даному випадку не йдеться про брак літератури для молодших читачів, що й свідчить про самодостатність кросвер-тенденції та слугує доказом того, що певні художні твори за відповідних умов можуть охопити різновікову аудиторію.

Проте слід враховувати ринок художніх творів, який нерідко визначає доцільність реалізації кросвер-потенціалу того чи іншого твору. Як стверджує Р.Геск’єре, зараз у сфері дитячої літератури відбувається “боротьба за владу”. Експорт книжок та перекладів не завжди залежить від літературної цінності таких творів. Часто їх вибір визначається культурним домінуванням і зосередженням влади на рівні видавництв [166, с. 26-27].

Такі тенденції на літературному ринку корисно відстежувати для створення перекладів кросвер-творів, які б відповідали соціокультурному контекстові країни мови перекладу, адже це сприятиме розвиткові традиції перекладів таких творів, які не суперечать ні вимогам часу, ні очікуванням цільової аудиторії. До того ж, як зауважує Дж. Латей, фраза “новий переклад” стала маркетинговою стратегією видавців, оскільки свіжі версії давніх улюбленців завжди мають великий шанс на успіх. Поштовхом для створення нових версій перекладу може

бути як освітня, комерційна чи літературна мета, так і всі три разом. За визначенням дослідниці, повторний переклад дитячої художньої літератури — це багатофункціональний аспект видавничої індустрії. Комерційні інтереси можуть набувати першочергового значення в замовленні перекладів, особливо в постійному передруковуванні й повторному ілюструванні казок чи виданні подарункових та ювілейних видань дитячої класики [184, с. 161-174].

Вищенаведені твердження дають підстави виокремити два загальні підходи до роботи з творами кросовер-літератури: адаптацію, коли до першотвору вносяться суттєві зміни, та послідовне збереження оригінальних рис тексту першотвору, однак разом із цим, звичайно ж, нерідко відбуваються зміни в оформленні твору (обкладинка, ілюстрації, шрифт), щоб задовольнити смаки цільової аудиторії. Як стверджує Дж. Латей, перегляд першотвору відповідно до певних моральних, релігійних чи ідеологічних переконань чи цінностей часто спричинений суто комерційними інтересами, тому трапляється досить часто [184, с. 104-105]. Такий підхід можна проілюструвати на прикладі видання роману Ірини Вільде “Повнолітні діти”, що побачило світ у видавництві “Зелений пес” у серії А+В, призначеній для школярів, до якої, зокрема, ввійшла й “Царівна” Ольги Кобилянської.

Книга “Повнолітні діти” позиціонується як “ненудна класика”, адже, за твердженням видавців, “при слові “класика” у всіх школярів від нудьги зводиться щелепу”. Тобто мета цього видання — довести протилежне: класика може бути цікавою. Бачимо, що для цього видавці вдалися до змін, перш за все, на рівні оформлення і репрезентації книги молодшому читачеві. В анотації до роману, що його в даному виданні охарактеризовано як “романтичну історію про перше кохання”, сказано так: *Дарка покохала. Серце переживає перше почуття, стукотить від самого дотику його руки, очікує кожного дня — і все так гарно, романтично. Але настав час дорослішати. Навчання у чужому місті, нові люди, нові проблеми, яких досі не знала. Благо, що рідне серце недалеко. Але тепер все не так, як удома. Місто, гімназія, справи — і вони навіть не бачаться. Ось таке воно повноліття? Чи витримає її кохання випробування дорослим життям? Чи збереже вона сокровенне [297, с. 2]?*

Така ж стратегія простежується й на рівні тексту, а саме вилучення, про що й сказано в примітці: друкується зі скороченням за виданням 1986 року видавництва “Дніпро”. Загалом, у романі вилучені місця, в яких письменниця торкається політичних або ж соціальних тем. На що й знаходимо відгук однієї з дорослих читачок: *“Книжка була скорочена до мінімуму, це стало чимось на кшталт дитячого роману. (...) Звідти викинуто більшість найцікавішого та найважливішого матеріалу; книжка втратила частину сюжетних ліній. Я (...) читала її раніше в старому повному виданні, то знаю, що це не така собі простесенька дитяча книжечка про любов, а щось значно більше, глибше, серйозніше”* [241].

Порівняймо представлення цього твору в дорослому виданні 2009 року видавничої фірми “Відродження”. Олег Баган у коментарі до повістей зазначає, що ця *“книжка націлена на своєрідну “реконструкцію” спадщини письменниці, яка зазнала фатально потужного ідеологічно-цензурного тиску в радянську добу. (...) Дилему, коли творчість літераторки випадає з уваги читача через певну дозу радянщини в ній (...) можна розв’язати в один спосіб: перевиданням усіх творів Ірини Вільде дорадянського періоду”* [296, с. 473].

У передмові О. Багана знаходимо чітке пояснення: *повість “Повнолітні діти” (...) закінчується цілком виразним мотивом усвідомлення недостатності моральних і вольових сил у покоління, вихованого на народницько-ліберальних ідеалах. (...) Саме у первісному варіанті повісти з 1939 р. (а не у варіанті роману “Повнолітні діти” з 1952 р., зрозуміло) є чітка теза про те, що тільки молоде націоналістичне покоління (...) здатне витримати ті випробування, які несла сувора епоха. Зрештою, головна героїня твору, Дарка Попович, з сюжетом, стає учасником націоналістичного руху* [296, с. 9].

Розгляньмо анотацію до цього видання: *“Це був свіжий струмінь психологізму, легкої грайливості слова, химерності образу, а разом — маніфест нової жіночності. Цикл є своєрідним “епосом Юности”, художнім міфом про Чернівці, віконцем у ментальний світ західноукраїнської молоді міжвоєнної доби”* [296, с. 2].

Отже, бачимо, що завдяки адаптації, що охоплює не лише внесення змін до оригінального тексту, а й супровідні матеріали, анотації та ілюстративне оформлення (в дитячому варіанті — невибагливий малюнок, у дорослому — репродукції картин А. М. Мухи та Дж. Больдіні) здійснюється вікове пере спрямування твору. Такий підхід виправдовує мета видання: у першому випадку — зацікавити молодшого читача класикою, в іншому — подати оригінальну версію твору й повернути читачам частину втраченої літературної спадщини. Тут простежується чітка спрямованість книг на визначену вікову категорію: в першому випадку молодшу, в другому — значно ширшу, адже видання, хоча й набуває рис академічного, “адресоване всім шанувальникам українського красного письменства” [296, с. 2]. Із цитованого вище уривка з відгуку читачки стає зрозуміло, що порушення такого розподілу (дитяча книжка потрапила до рук дорослому) не сприяє успіхові видання. У цьому разі ми не ставимо за мету визначити, чи будуть такі майже паралельні видання негативним чи позитивним явищем. Розглянутий випадок дає підстави говорити про спроби та способи реалізації кросовер-потенціалу творів власне української літератури, що, своєю чергою, дає змогу перекладачеві кросовер-літератури сформулювати уявлення про українські тенденції в цій галузі, а значить, і про майбутній контекст існування запланованого перекладу загалом, а також його передбачувану ситуацію існування.

Що ж до негативних відгуків на такі спроби, то, як зазначає К. Райс, “види адаптованих перекладів (для дітей і молоді, піддані цензурі або призначені для популяризації творів) позначені тим, що можна назвати фальсифікацією оригінального тексту, тому що в перекладі мета перекладача або ж його клієнта відрізняється від мети автора оригіналу, а можливо виявиться такою, якої автор хотів би уникнути” [207, с. 105].

Проте перехід твору від однієї вікової групи читачів до іншої не завжди супроводжується змінами в оригінальному тексті, як, наприклад, у виданні фантастичного роману Юрія Смолича “Прекрасні катастрофи” (оригінальний дорослий твір) у серії “Українська дитяча класика” для середнього та старшого

шкільного віку. Наведемо уривок із вступного слова Олександра Гавроша: *“Українська наукова фантастика бере свій початок із 20-х років ХХ століття. (...) 1928 року вийшов фантастично-утопічний роман Володимира Винниченка “Сонячна машина”, який мав величезний резонанс. (...) У 1929 році побачив світ і фантастичний роман Юрія Смолича “Господарство доктора Гальванеску”, який немов продовжує дискусію про шляхи й методи вдосконалення суспільства. (...) І читачі сприйняли його твір з не меншою цікавістю, ніж “Сонячну машину”* [322, с. 4]. До того ж, в анотації сказано, що *“цей роман — навіть через майже століття по виходу у світ — продовжує цікавити юних читачів”*. Бачимо, що для охоплення молодшої аудиторії знадобилося непряме заохочення в передмові, адже, враховуючи цільову аудиторію “Сонячної машини”, молодші читачі навряд чи в такому контексті можуть вважатися оригінальною цільовою аудиторією. Це підтверджує спостереження Дж. Латей про те, що зазвичай висловлювати занепокоєння певними віковими межами дитячої цільової читацької аудиторії — прерогатива видавця [184, с. 166].

Проаналізовані нами видання художніх творів української класики, що потрапили до категорії кросовер-літератури, дають підстави наголосити на важливості мети видання та його цільової аудиторії. Бачимо, що вони можуть бути різними для одного й того самого твору, однак у будь-якому випадку ми можемо говорити про реалізацію здатності художнього твору змінювати цільову аудиторію. Проте ця зміна неможлива без урахування як його характеристик, так і ситуації, тобто тих умов, за яких він існуватиме в літературному контексті. Такі спостереження справджуються й для перекладених творів, а тому під час роботи над перекладом треба зважати на те, що мета й роль перекладача, а також соціокультурні чинники впливають на вибір перекладацької стратегії.

Із позицій функціонального підходу переклад постає як спрямована, визначена метою та орієнтована на результат взаємодія людей. Такий підхід зосереджений на меті перекладу й розглядає переклад як комунікативний процес, в якому бере участь не тільки перекладач, а ціла низка гравців, з-поміж яких в аналізованій нами ситуації варто виокремити видавців творів кросовер-літератури.

Перекладацька дія спрямована перш за все на створення перекладу, який би функціонально вписувався в культуру країни мови перекладу. Завдання перекладача полягає в тому, щоб такий міжкультурний трансфер відбувся успішно. Тут головна роль належить меті перекладу, яка визначає методи та стратегії перекладу, до яких слід вдаватися, щоб створити функціонально адекватний результат. Цей результат — текст перекладу. Отже, вирішальне значення має те, чому потрібно перекласти першотвір, і те, якою буде функція перекладу [190, с.76-79]. Вважаємо, що вагома перевага такого підходу полягає в тому, що він передбачає можливість існування того самого тексту, перекладеного різними способами відповідно до мети перекладу та завдання, поставленого перекладачеві.

Отже, бачимо, що вивчення ситуації творів власне української кросовер-літератури сприяє кращому розумінню контексту існування майбутніх перекладів художніх творів цього типу, тобто ситуації перекладу, що охоплює низку культурних та соціальних чинників, з-поміж яких варто наголосити на кросовер-потенціалі твору, намірах видавництва, цільовій аудиторії та ринку художньої літератури. Тенденція до розвитку традиції свідомо ініційованих кросоверів як у національній, так і в зарубіжній літературі дає підстави говорити про доцільність виокремлення такого типу літератури в теорії художнього перекладу.

Слід зауважити, що існування в текстах кроскультурних ядрових структур — аргумент на користь перекладності. С. Баснет і Г. Триведі підсумували свої спостереження про переклад таким чином: *“Переклад — це частина безперервного процесу міжкультурного трансферу. Понад те, переклад — вкрай маніпулятивна діяльність на різноманітних рівнях у вищезгаданому процесі трансферу через мовнокультурні кордони. Переклад — не невинна, прозора діяльність (...); переклад вкрай рідко, якщо взагалі передбачає рівноправні відносини між текстами, авторами чи системами”* [137, с. 2]. Схожої думки дотримується і К. Норд, стверджуючи, що проблема полягає в тому, що будь-хто, судячи про “багатство значення” й “авторитет першотвору”, робить це зі своєї власної точки зору в часі й просторі. Ніхто не може стверджувати, що він має у

своєму розпорядженні *єдино істинний (the)* першотвір, щоб трансформувати його в *єдино істинний цільовий (the)* текст [195, с. 119].

З одного боку, отримуємо парадокс: як можна говорити про переклад, якщо ми заперечуємо рівноправність першотвору й перекладу? З іншого боку, саме їх матеріальне існування, а також множинність перекладів нашою думкою на думку про існування спільної для них основи, яка дає змогу здійснювати міжкультурний трансфер. Такою основою ми пропонуємо вважати кроскультурні ядрові семантичні структури. Дане поняття можна визначити, спираючись на аналогію із семантичною структурою слова, тобто всі його значення, що певним чином між собою пов'язані й утворюють складну семантичну єдність. Подібним чином у художньому перекладі ядровою семантичною структурою називаємо єдність, однак не значень окремих лексичних одиниць, а наскрізних ідей, що в сукупності формують спільну для різних культур тему. До того ж, рівноцінність такої теми дозволяє назвати її ядровою, тобто такою, що свідчить про її незмінну актуальність.

За словами М. Ейгара, “культура не стає вичерпною характеристикою будь-чого; вона зосереджується на відмінностях, відмінностях, які можуть змінюватися від завдання до завдання, від групи до групи” [цит. за 195, с. 24]. В такому разі можна сказати, що зміст кроскультурної ядрової семантичної структури залишається незмінним, проте його витлумачення змінюється залежно від ситуації як у культурі першоджерела, так і в культурі перекладу. Тут, як зазначає К. Норд, “комунікація обумовлюється обмеженнями ситуації-в-культурі” [195, с. 1].

Вважаємо, що виокремлювати кроскультурні ядрові структури доцільно на підставі досліджень випадків; разом з тим, їх загальний перелік наводити нерационально й навряд чи можливо. Виявляти й класифікувати такі структури доцільно на етапі ідентифікації кожного окремого кросвер-твору та під час моделювання для нього ситуації перекладацької дії. Саме тоді, коли ми проводимо порівняльний аналіз культурних контекстів оригінальної та цільової культури в синхронії; контекстів існування першотвору й передбачуваного перекладу з метою пошуку спільного — кроскультурної ядрової структури, яка б

пов'язала обидва контексти між собою шляхом встановлення паралелей. Вони так само ситуативні, адже залежать від актуальності зазначених тем, їх співпадіння в часі протягом здійснення перекладу та запланованого видання книги. Хоча ми визначаємо кроскультурні ядрові структури як глибинні, проте вважаємо за необхідне застерегти, що потрібно зважати на їх актуальність, тобто попит на певні теми у цільовій культурі читачів.

Так, наприклад, у романі “Гарун і Море Оповідок” С. Рушді (Див. Розділ 3) виділяємо такі структури: “свобода слова”; “діяльнісне/відкрите/демократичне суспільство”; “боротьба за владу”, “свобода і влада” — відносини “свобода-суспільство-влада”; “мовна й літературна творчість” та її свобода, “герой-творець”, мовна гра; родинні стосунки “батьки — діти”, “неповна сім'я”. У творі “Дивний випадок із собакою вночі” М. Геддона: “мовна й літературна творчість із обмеженнями”, мовна гра; “внутрішній світ людини”, “доля нетипової людини (маргінала)”; “мова й мислення людини як об'єкт авторського літературного дослідження”; “дорослішання”, родинні стосунки — “неповна сім'я”. У романі “Мандрівний замок Хаула” Д. В. Джонс: “самовизначення й становлення особистості”, “активна життєва позиція”, “успіх наперекір життєвим обставинам”, “емансипація особистості”; літературна гра — “відхід від канонів жанру (тут фентезі)”; мандрівка з подвигами (типовий квест), фольклорний архетип (як спільна кроскультурна тема). Таким чином здійснюється локалізація засадничих основ твору, його ідеї для національного контексту.

Спробуймо показати існування таких кроскультурних структур на прикладі. Візьмімо перший зразок тексту з власне української культури — нижченаведений вірш українського поета Володимира Свідзинського, написаний у 1929 році:

| | | |
|-------------------------------|----------------------------|----------------------------|
| <i>Оточили небо</i> | <i>Прочитав я казку</i> | <i>Що на міст опівночі</i> |
| <i>Чорні ковачі.</i> | <i>Та й забув.</i> | <i>Вибігав тихцем,</i> |
| <i>Став блискучий свердел</i> | <i>Жаль мені хлопчика,</i> | <i>До поруччя трухлого</i> |
| <i>На моїй свічі.</i> | <i>Що щасливий був.</i> | <i>Ластився лицем.</i> |

| | |
|----------------------------|---------------------------------------|
| <i>Потьмарили небо</i> | <i>Прочитав я казку</i> |
| <i>Чорні ковачі,</i> | <i>Та й забув.</i> |
| <i>Нижче тихий свердел</i> | <i>Вітер, вітер</i> |
| <i>На моїй свічі.</i> | <i>Тужно загув [319, с. 156-157].</i> |

А тепер порівняймо його з коротким викладом оповідання “*Troll Bridge*” [337] (“*Тролів міст*”) сучасного англійського письменника Ніла Геймана: *Твір написаний від першої особи. Герой розповідає про своє життя: починає зі своїх найперших спогадів — тоді йому виповнилося півтора роки — як він дивився зі старого мосту на паровози; потім, як він малим хлопцем чимчикував стежкою і натрапив на той-таки міст і зустрів троля, який хотів його з’їсти, але хлопчина відпросився й пообіцяв повернутися, коли зробить те, чого ще ніколи не робив. Підлітком герой знову ненароком повертається до мосту, знов уникає трелевих зубів, обіцяючи натомість неодмінно повернутися пізніше. Вже дорослим розчарований герой, що жив не надто праведним життям, і якого через це кинула дружина, знову мандрує тією самою стежиною в пошуках троля, якого й знаходить, як і колись, під мостом. Герой добровільно дозволяє трелеві з’їсти своє життя, і троль міняється з героєм місцями — троль стає чоловіком, а чоловік тролем.*

Це оповідання вперше вийшло друком у 1993 році у збірнику “*Snow White, Blood Red*” (для дорослих читачів), а згодом було перевидане вже в його власній збірці “*M is for Magic*” (2007), яка призначається, за задумом автора, для дітей. Тож оповідання стає типовим зразком кросовер-твору в своїй оригінальній культурі.

Порівнюючи ці два, здавалося б, зовсім різні твори-в-ситуації, розірвані в часі більш як на шістьдесят років, знаходимо необхідну кроскультурну ядерну структуру — *життєвий шлях людини*. Така назва хоч і довільна, проте наповнена змістом і може поділятися на підструктури: дитинство, дорослішання; відчуження, самотність; втрата; егоїстичність, співчуття тощо. Бачимо, що такі проблеми, напевне, цікавитимуть читачів різного віку. Це й буде передумовою перекладності аналізованого твору, адже ще до початку перекладу закономірно

постає питання: кому саме призначатиметься це оповідання в нашій країні, якщо коли-небудь буде перекладене українською мовою?

Вирішити поставлену в такому разі проблему ми пропонуємо, спираючись на функціональний підхід. Саме тому фактор цільового читача визначає перекладацьку стратегію. Маємо і кроскультурну ядрову структуру — передумову перекладу. Тепер, якщо розглядати процес перекладу у спрощеному вигляді, залишається практичний бік проблеми: *як перекладатимемо?* Навіщо потрібно було шукати в аналізованому творі кроскультурну структуру, якщо вона — поняття вкрай загальне й абстрактне? Відповідь полягає в тому, що така структура знаходить своє матеріальне вираження в самому тексті, який так чи інакше завжди буде культурно маркованим для інокультурних адресатів.

Проте жодну культуру, як зауважує М. Тимочко, не можна повністю передати в жодному художньому тексті, так само й жодне першоджерело не може бути сповна передане в перекладі. Вибірковість — вкрай важлива для створення будь-якого художнього твору, особливо коли запланована аудиторія охоплює читачів, незнайомих із культурною темою [220, с. 23]. Вибірковість — вибір у ситуації перекладу одного відповідника з кількох можливих — важлива частина побудови перекладацької стратегії, яка забезпечує послідовність і логічну зв'язність тексту. Чи не найяскравіше вибірковість простежується в перекладі культурноспецифічних елементів твору. Проаналізуємо це на прикладах:

1. He [troll] had huge strong teeth, and rending claws, and strong, hairy arms, His hair was long, like one of my sister's little plastic gonks, and his eyes bulged [337, с.12]. // Троль мав величезні міцні зуби й гострі кігті, сильні волохаті руки й вибалушені очі. Волосся в нього було довге, настовбурчене, як в одного з маленьких пластикових тролів моєї сестрички (переклад наш — М. Г.).

У цьому прикладі автор порівнює троля з дитячою іграшкою. Слід зауважити, що дія оповідання “*Troll Bridge*” хронологічно охоплює 60-90-ті рр. минулого століття, і саме в 60-х рр. іграшкові тролі були дуже популярними. Тобто таке порівняння для, скажімо, дорослої аудиторії першотвору буде куди більш промовистим, аніж для можливих дорослих українських читачів. Із

молодшими читачами може бути зовсім навпаки, адже такі іграшки з'явилися і в нас, проте значно пізніше, в 90-х рр. Для того щоб при потребі увиразнити таке порівняння в перекладі, можна скористатися додаванням, як у наведеному українському варіанті — “*настовбурчене*”. Таким чином можна компенсувати культурну прогалину.

2. *We sat in her room and played Rattus Norvegicus, the first Stranglers LP. It was the beginning of punk, and everything seemed so exciting: the possibilities, in music as in everything else, were endless [337, с. 14]. // Ми сиділи в її кімнаті і слухали “Rattus Norvegicus”, дебютний альбом групи “the Stranglers”. Це було ще за часів першої хвилі панк-року, і все здавалося таким захопливим: можливості в музиці, та й де завгодно були безмежними (переклад наш — М. Г.).*

У прикладі 2 бачимо згадку про альбом “Rattus Norvegicus” (1977), що став свого часу одним із найбільших бестселерів епохи панку в Британії. Друге речення містить натяк на те, до якого жанру він належить, однак не передає його культурного значення. Проте, як застерігає М. Тимочко, для перекладного тексту існує більший ризик, ніж для оригіналу, втратити рівновагу в критичні моменти, внаслідок чого інформаційне навантаження заважає комфортному сприйняттю цільовою аудиторією [220, с. 22].

Тому питання в іншому: чи виявиться прийнятною для потенційного українського читача надмірна увага до рис минулої епохи в такому тексті? За необхідності, якщо, припустімо, переклад призначатиметься молодшим читачам, такі деталі можна вилучити, зробивши узагальнення, наприклад, таке: “*слухали панк-рок, тоді мода на нього тільки починалася, і все здавалося...*”

У прикладі 3 спостерігаємо схожу ситуацію: згадується “*Національний фронт*” — британська крайня права расистська націоналістична політична партія, що сягнула вершин своєї популярності в 70-х рр. До того ж, працівникам поліції та пенітенціарної служби бути членами цієї партії заборонено.

3. *There were graffiti painted on the side of the bridge: BARRY LOVES SUSAN and the omnipresent NF of the National Front [337, с. 16]. // Збоку міст ряснів*

графіті: БАРРИ ЛЮБИТЬ СЬЮЗАН і всюдисуцим НФ прибічників “Національного фронту” (переклад наш — М. Г.).

Однак тут знаходимо й типовий настінний напис закоханих. Такі елементи тексту можна замінити близькими за змістом нейтральними: “я тебе люблю” та “знай наших” відповідно. Загалом, як зазначає М. Тимочко, “переклад — один із напрямків діяльності в культурі, де відбувається культурна експансія, і в якій лінгвістичні можливості розширюються шляхом залучення запозичень, кальки тощо” [220, с. 25]. На доказ цього можна навести такий уривок фантастично-пригодницької повісті Ю. Бедзика та О. Бердника “Людина без серця” (1958) (з приміткою: для середнього і старшого шкільного віку): *А він втратив глузд, забажав стати суперменом! Чого домогся він [295, с. 228]?* В кінці сторінки наводиться пояснення: *супермен (англ.) — надлюдина*. Сучасному читачеві таке пояснення непотрібне, швидше навпаки, пошук власне українського синоніма може спричинити певні труднощі. Зараз Супермен — чи не найвідоміший герой коміксів та фільмів для українських підлітків. Проте в епоху Залізної завіси ситуація була зовсім іншою. Розглянутий приклад підтверджує думку про те, що “в перекладі чим більший престиж культури-джерела й першотвору, тим легше вимагати від аудиторії наближення до тексту” [220, с. 30].

Отже, можемо зробити висновок про те, що глибше розуміння мотивації перекладацьких рішень допомагає уникнути упередженості та однозначності оцінки якості перекладу, зокрема в тому, що стосується адаптації. Функціональний підхід, так би мовити, “легітимізує” гнучкість, тобто дозволяє формувати перекладацьку стратегію з урахуванням поставлених до перекладу вимог і відповідальності перед автором першотвору. Саме цьому сприяють кроскультурні ядерні семантичні структури, адже вони забезпечують постійний зв’язок між першотвором і його перекладами, слугуючи таким чином передумовою для реалізації кросвер-потенціалу.

1.3. Виокремлення кросоверів

З чого починається процес перекладу? Як ми ідентифікуємо об'єкт перекладацького проекту? Власне, для чого потрібна ідентифікація? Тож якщо кросовер-література опиняється в центрі перекладознавчого дослідження, закономірно постає питання про те, які з її характерних особливостей можуть стати факторами впливу в ситуації перекладу. По-перше, це **кросовер-потенціал** як здатність охоплювати подвійну аудиторію — дорослих і дітей, що зароджується в ситуації першотвору в країні його походження; по-друге, і це вже суто перекладна особливість, подвійна аудиторія не є обов'язковою для перекладного кросовер-твору, тобто в ситуації перекладу такий потенціал може втрачатися. Разом з тим кросовер-потенціал розкриває широкий спектр можливостей, що існують об'єктивно, незалежно від рівня майстерності чи уподобань учасників процесу перекладу, в першу чергу перекладача. Тому обираючи спрямованість майбутнього перекладу, ми застосовуємо функціональний підхід, спрямований на цільового читача. Однак для цього потрібно ідентифікувати кросовер-твір як такий.

З чого ж починається ідентифікація твору? Найпершими активізуються вже сформовані уявлення про даний твір, або ж подібні до нього твори — тобто ми спостерігаємо вплив стереотипів. Такий процес можна спробувати показати лише умовно, тому для зручності аналізу вдамося до такої **системи**: **“ярлик”** (наприклад, **“бестселер”**) — **“стереотип”** (традиційні перекладацькі стратегії) — **“канон”** (або ж **“класика”**) і **“параканон”**.

Запропонувати дану схему спонукає бібліографічний покажчик “Українські видання перекладної дитячої літератури від 1900 до 2011 рр.” В анотації до видання сказано: *“Пропонований (...) покажчик є першою бібліографією перекладів дитячої літератури українською мовою (...). Покажчик містить видання, що входять до кола дитячого читання”* [122, с. 2]. Ця книга дозволяє зробити цікаві спостереження як щодо асортименту перекладної дитячої літератури, так і щодо того що саме в Україні ми називаємо **“дитячою”**

літературою і як вона відрізняється від видань, що *“входять до кола дитячого читання”*. У перекладознавчому аспекті це ставить перед нами принаймні дві основні проблеми: міра розмаїття пропонованих перекладів і співвідношення стратегій перекладу *“дитячої”* літератури зі стратегіями перекладу кросовер-творів.

Е. Ландін спостерігає: *“Генеалогічне дерево дитячої літератури залишається майже непохитним у бурях, що вирують навколо нього”* [185, с. xvii]. За її спостереженнями, зв'язок книги з нашою культурою підтверджується багатьма перевиданнями та адаптаціями, що свідчить про її комерційну ефективність [185, с. 138]. Проте постійні перевидання класики ставлять під сумнів наявність читацького вибору: у вищезгаданих *“Українських виданнях...”* зазначено, наприклад, що тільки за 2011 рік у різних видавництвах вийшло друком три видання *“Пригод Тома Соєра”* Марка Твена, два видання *“Острова скарбів”* Р. Л. Стівенсона, два видання *“Поліанни”/“Полліанни”* Елеонор/Елеанор Портер (у перекладах Б. Гор і В. Наливаної відповідно) [122, с.129]. Такий стан речей підтверджує думку про те, що література — це культурний капітал: поєднання мистецтва і комерції, моральних принципів і матеріалізму, творення і виробництва [185, с. 30].

Згідно з дослідженням Л. Венуті, перекладені твори несуть фінансовий ризик для видавців, а тому вважаються перш за все носіями культурного капіталу. Стимул інвестувати в бестселери став настільки потужним, що видавці зосередилися на зарубіжних текстах, які були комерційно успішними в країні свого походження, сподіваючись на те, що процес видання й перекладу матиме подібний успіх в іншій мові та культурі. Те, що переклади припадають до вподоби масовому читачеві, спонукає культурну еліту затавровувати їх як *“популярні”* чи *“посередні”*, або ж *“невдалі спроби повторити досягнення найкращих книг”*. Таким чином, переклад опиняється поміж двох вогнів — комерцією та культурою, що загрожує обмеженням доступу до зарубіжних творів і їхнім перетворенням на видання-одноденки, які зникатимуть зі зміною зацікавлень щонайширшої аудиторії і не перевидаватимуться, якщо рівень продажу падатиме [223, с. 124].

Л. Венуті розглядає явище так званого “bestseller *inattendu*” (“неочікуваного бестселера”) (термін П’єра Нора), який отримує різьочу популярність серед публіки, для якої він не призначався. Оскільки бестселер за визначенням охоплює масову аудиторію, він повинен подобатися різним групам, і тому має перетинати культурні кордони між ними. Коли ж бестселер виходить у перекладі, перетин кордонів стає ще більш інтенсивним. Такий переклад входить до списку бестселерів, коли він здатен нести цінності й виконувати функції, для яких не призначався ні першотвір, ані переклад [223, с. 125]. Зауважмо, що схожа видавнича історія спіткала чи не найяскравішого представника кросовер-літератури — серію романів про Гаррі Поттера, яка стала “bestseller *inattendu*” для дорослих.

Переклад, за Л. Венуті, потрапляючи до цільової культури, живе багатьма життями в різних соціальних групах. Оскільки бестселер зачіпає проблеми, що цікавлять і хвилюють найширший сегмент читацької аудиторії, трактування, запропоноване в перекладі-бестселері, повинне бути зрозумілим для різноманітних, потенційно несумісних кодів та ідеологій, притаманних такій аудиторії. Тому в перекладі будуть використані дискурсивні стратегії, які полегшують його сприйняття масовою аудиторією [223, с. 125].

Бачимо, що “бестселер” — це ярлик, так само як і “класика”, і тим виразніше простежується його вплив на ситуацію перекладу, коли перекладач вдається до використання стереотипних у такому випадку стратегій перекладу. Однак кросовер-література, порушуючи традиційні уявлення про дитячу та дорослу літературу, має здатність руйнувати стереотип принаймні на рівні цільового читача. Загалом, зміна спрямованості твору має відобразитися і в перекладацьких стратегіях. Та якщо ярлик “бестселер” слугує індикатором для приналежності до масової культури (за винятком інтелектуальних бестселерів), то “класика”, тобто художні твори, що відповідають вимогам канону [185, с. 33], традиційно вказує на високу, елітну культуру.

Для перекладу така категоризація важлива насамперед тим, що встановлює певну систему цінностей. Внаслідок цього перекладач, який так чи інакше бере

участь у створенні канону, повинен спиратися на сітку актуальних пріоритетів. Питання в тому, хто саме наділений авторитетом встановлення вимог до перекладу: власне перекладач, ініціатор перекладу, цільовий читач або культура країни мови перекладу? І чи охоплюватиме така сітка пріоритетів цінності у традиційному розумінні слова?

Кожен переклад вимагає свого стандарту оцінювання, який би узгоджувався із першотвором. Кросвер-література вирізняється своїм подвійним стандартом прийнятності для молодшої і старшої вікової аудиторії. Такий стандарт зберігається до початку процесу перекладу, де потрібно прийняти остаточне рішення щодо цільової аудиторії.

Як зауважує П. Ноделмен, дитяча література передбачає існування свого антипода: дорослої літератури. Проте якщо дитяча література не є предметом дискусії, такого поняття як “доросла література” не існує [193, с. 340]. Однак у перекладі кросвер-творів можливість охоплення різновікової, зокрема й дитячої аудиторії, залишається завжди.

А. Ландін стверджує, що для оцінювання дитячої літератури діє той самий стандарт, що й для дорослої, — літературна якість, однак, за спостереженнями дослідниці, ще й досі зберігається міф епохи Романтизму про дитинство як вічну невинність, неспотворену дорослим світом [182, с. 13-32]. Схожих поглядів дотримується і П. Ноделман, який спостерігає, що дитяча література — це література, яка постулюється як позбавлена дорослого змісту, який тим не менше в ній ховається. Понад усе вона завжди намагається бути не-дорослою, але їй це ніколи не вдається [193, с. 341]. Саме таку позицію займають бібліотекарі Національної бібліотеки України для дітей: *“Не заважайте дітям пізнавати цей світ у всіх його барвах, навіть найпохмуріших, не ховайте від них знання про те, що існують горе, хвороби, смерть — такі думки червоними думками проходять на різних сторінках книжок сучасних дитячих письменників. Проте робити це слід тактовно й дуже обережно”* [239].

Погляди сучасних літературознавців та бібліотекарів корисні насамперед тим, що прояснюють вищезгадану сітку пріоритетів національної культури для

перекладача художнього твору, що належить до кросовер-літератури. Отож маємо ще один фактор впливу в ситуації перекладу.

Проте в даному разі залишається проблема ідентифікації кросовер-літератури як такої. Проаналізуємо погляди українських бібліотекарів: *“Дитяча книга (...), звертаючись як до дитини, так і до дорослого, зарубіжна дитяча література останніх двох десятиліть ніби стерла невидимі грані між дитинством і дорослістю. Про це свідчать книги Філіпа Пулмана, Девіда Амонда, Жаклін Уїлсон, (...) Йона Колфера тощо. При всьому різноманітті жанрів сучасної дитячої літератури зарубіжжя досить важко визначити ту вікову категорію, до якої звертаються ці автори, адже вони однаково цікаві і дітям, і дорослим. Ці книги краще за все можна визначити англійським висловом — “for young adults” — “книги для юних дорослих”, “книги для тих, хто дорослішає”. (...) Вважаємо, що така виставка буде цікавою для читачів-учнів 5-9 класів”* [239].

Бачимо, що спочатку йдеться про класичний кросовер як твір для дорослих і дітей, а потім дана категорія переходить на молодіжну (*“Young adults”* (літературознавство) в англомовному науковому дискурсі вживається як синонім до *“adolescents”* (соціологія) та означає *“підлітки, юнацтво”*). Таким чином ярлик у бібліотеці перетворюється на ярлик у перекладі, а відтак активізує стереотипні перекладацькі стратегії. Проте не кожен художній твір для юнацтва стає кросовером, тобто переходить на якісно іншу цільову аудиторію. Для практики перекладу класифікація художнього твору важлива передусім тому, що дозволяє визначити фактори впливу на формування перекладацької стратегії, а саме: очікування цільової аудиторії, її смаки, саму можливість реалізації кросовер-потенціалу. Виділяти кросовер-твори в окрему групу зручно, перш за все, для увиразнення вимог до перекладу таких творів, зокрема й для подолання стереотипів, які найчастіше діють у перекладі для дітей.

Подібний вплив на переклад нових творів чинить і канон. Це поняття позначене сильними ідеологічними впливами. Як зазначає Е. Ландін, сама ідея літературного канону — досить сучасний феномен. Цей термін усе частіше

вживається на позначення “Літератури” з великої літери. Вважаючись невідкладним часу та універсальним, канон доволі нестабільний, адже певні твори набувають або ж втрачають значущість, залежно від смаків і панівних теорій певної епохи [185, xvi-xvii]. *Канон*, за визначенням Е. Ландін, — це політичне поле для експериментів, адже його використання залежить від впливової читацької аудиторії. Дослідниця визначає наше уявлення про те, що таке “література”, як результат ідеологічної боротьби за сучасну нам традицію відбору [185, с. xvii].

П. Нодемман зауважує, що “класика *дитячої* літератури — не класика в загальному розумінні. (...) Ці тексти дозволяють різним читачам читати й використовувати їх різноманітними способами: так, наприклад, “Гаррі Поттера” різні вікові групи читачів читають і використовують у зовсім інший спосіб” [193, с. 315-316]. Справа в тому, що силою “класики”, за словами вченого, художній твір наділяє не стільки його відкритість для різних прочитань, скільки ті, хто, прагнучи влади, знає, як її використати в такий спосіб [193, с. 317]. Таким чином справджується твердження про реалізацію кросовер-потенціалу, а разом і можливість моделювання ситуації перекладу, адже перекладач як виконавець замовлення наділений повноваженнями адаптувати текст відповідно до поставленого завдання.

Кросовер-література — термін більшою мірою класифікаційний, формальний. Це можна побачити на прикладі розмірковувань П. Ноделмана про серію романів про Гаррі Поттера, яка, на думку дослідника, входить у читацький досвід дорослих саме як дитяча література. Ці дорослі читають книги про Поттера не тому, що вони — не дитяча література, а тому що вони — чи не єдина дитяча література, яку дорослі можуть читати не соромлячись. Це й робить ці книги несхожими на інші дитячі книжки, і так само несхожими на інші дорослі книжки. Типізуючи жанр, кросовер-література виходить за межі простоти, що вважається характерною для дитячої літератури [193, с. 338-339].

Проте така точка зору не стає на заваді виділенню кросовер-творів в окрему категорію, насамперед завдяки здатності змінювати цільову аудиторію. Коли ще

не існувало книжок, написаних спеціально для задоволення дитини, діти із захопленням запозичували книги для дорослих і читали їх як свої власні, дитячі. Ці книги, до яких призвичаїлися діти, почали називатися класикою, що приваблює дітей і дорослих [185, с. 13].

Для визначення характерних рис кросовер-літератури для перекладу можна скористатися поняттям “*параканон*”, запропонованим К. Сімпсон: цінність художнього твору залежить від його здатності наповнювати читача любов’ю; до такого канону може ввійти будь-який текст, якщо він подобається багатьом читачам. Як підсумовує А. Ландін, “параканонічна” любов охоплює соціальні та культурні сили, що впливають на створення суб’єктивності в читачів. Громада поціновувачів літературного слова живить художній твір і, своєю чергою, сама живиться цим твором. Дослідниця розрізняє “тексти, що викликають офіційну повагу, і тексти, що викликають неофіційну любов” [185, с. 110].

Таке трактування точніше відображає природу кросовер-творів, адже передбачувані канонами вимоги до перекладних творів часто не відповідають потребам нової цільової аудиторії твору, до того ж, до усталеного канону не входить найновіша, суперечлива, а також популярна література. У такому разі простежується ідея канону як “елітного культурного клубу” [185, с. 111]. Кросовер-література, поміж іншим, уникає упередженого ставлення до свого кола читачів, адже існує думка про те, що саме “*неотесані читачі перетворювали дитячі книжки на дорослі бестселери*” [185, с. 54]. А. Ландін пише: “*Хоча Толкін став культовим письменником для любителів фентезі й субкультурних рухів, “Гобіт” був написаний для дітей*” [185, с. 104]. Справа в тім, що любителі фентезі так само повноправні читачі, як і любителі класики, і якісний переклад має бути в обох випадках, тим більше, що він — гарантія якості самого твору, тому що стиль перекладача досить часто ототожнюється зі стилем автора першотвору і в будь-якому разі впливає на сприйняття твору в цілому.

За спостереженнями Л. Венуті, популярна естетика диктує відповідні стратегії перекладу: тому переклад, згідно з вимогами видавців, має справляти враження прозорості, позірною першотвору, а не перекладу, що загалом

передбачає відсутність будь-яких лінгвістичних прийомів, які привертають увагу до слів як слів самих по собі, а тому переривають процес ідентифікації (*тут у значенні ототожнення читачем себе з героями твору. — М. Г.*) У такому перекладі робиться наголос на знайомості, на тому, щоб зробити мову впізнаваною до такої міри, що вона стає невидимою [223, с. 126-127].

У даному разі потрібно спиратися на “дорослий” стандарт відбору: дитячі книжки як частину загального корпусу літературних текстів потрібно оцінювати у той самий спосіб, що й дорослу літературу, і вони, відповідно, мають бути до вподоби і дорослим, і дітям [185, с. 23]. Зробити так, щоб будь-який дитячий художній твір сподобався дітям неможливо з об’єктивних причин, однак застосування такого “високого стандарту” може надати більшого авторитету перекладним кросовер-творам серед дорослої цільової аудиторії.

Розгляньмо застосування такого підходу на прикладі циклу романів Урсули Ле Гуїн “Гробниці Атуану” та “Останній берег” із циклу “Земномор’я” в перекладі Анатолія Сагана:

1. *All around beyond the walls reached the profound silence of the desert night* [344, 56]. // *Надворі сутеніло — наближалася тривожна горобина ніч* [312, с.215].

Бачимо, що перекладач в даному уривку передає “*the desert night*” як “*горобина ніч*”, що означає “*ніч із сильною тривалою грозою*”, це влучний український, і, як зазначалося вище — нетиповий для масової літератури вислів. Проте він суперечить контекстові, адже в уривку йдеться про тиху ніч — “*the profound silence*”. У перекладі доречно було б вжити висловів “*глуха ніч*”, тобто “*глибока ніч, пізній час ночі*”, щоб зберегти нетипове слововживання.

Схожий підхід спостерігаємо і в наступному прикладі:

2. *The dagger blade was only four inches long, sharp on one side; (...) the little blade was sharp enough to cut a finger to the bone, or to cut the arteries of a throat* [344, с.170]. // *Вигострене з одного боку лезо кинджала мало чотири вершки завдовжки. (...) Куце лезо було досить гострим, аби до кістки розкряти палець чи перерізати сонну артерію* [312, с. 286].

Тут “*to cut to the bone*” — “розкряти”, а не типове “*порізати, розрізати*”; “*little*” — “куце”. Тенденція поглиблюється: “*the arteries of the throat*” передані як “сонна артерія”, що логічно виправдане, хоча в англійському тексті вжито розмовний варіант замість узвичаєного медичного терміна “*carotid artery*”, однак саме такий відповідник бачимо в українському перекладі замість, скажімо, такого ж розмовного вислову “*перерізати горло*”. Перекладач вдається до одомашнення, передаючи англійську міру довжини “*inch*” (2,54 см) українською “*вершок*”, у примітці в кінці сторінки маємо коментар: “*Вершок — давня міра довжини, що дорівнює 4,4 см*” [312, с. 286]. Оскільки роман написаний у жанрі фентезі, і дія відбувається в давні часи, така заміна слухна, однак перекладач припустився неточності: в українському перекладі кинджал ледь не вдвічі довший, ніж у першотворі, а йдеться, навпаки, про те, що він “куций”.

Два наступні приклади остаточно прояснюють перекладацький підхід до слововживання:

3. *The image faded, and there was nothing but the blinding disk of the noon sun reflected in the water in the cask* [343, с. 171]. // *Зображення затуманилося, поблякло і зникло, тільки сліпучий диск полуденного сонця мерехтів у воді, налитій у коновку* [312, с. 423].

4. *And indeed there`s trouble among the flocks this spring, the ewes dying in birth, and many lambs born dead* [343, с. 5]. // *Навесні з отарами почали коїтися страшні речі: суягні вівці гинули, багато ягнят народжувалися мертвими* [312, с. 298].

Маємо: “*cask*” — “*коновка*”, слово рідковживане в сучасній українській мові, проте знову ж таки у примітці є пояснення: “*Коновка — те саме, що відро*”. [312, с. 423], стандартний відповідник англійського слова — “*бочка, барильце*”; “*the ewes dying in birth*” — “*суягні вівці гинули*”: в цьому випадку теж маємо примітку: “*Суягна — те саме, що кітна*” [312, с. 298]. Англійське “*ewe*” буквально означає “*доросла вівця (самиця)*”. Українське “*суягна*” — теж нечастий відповідник; традиційно вживається, як і написано у поясненні, слово “*кітна*”.

Останній приклад увиразнює обрану для аналізованих романів перекладацьку стратегію лексичного ускладнення тексту:

5. *The mother waiting in the doorway of the hut, with the firelight behind her, watched the tiny figure running and bobbing like a bit of thistle — blown down over the darkening grass beneath the trees* [344, с. xii]. // *Мати чекала на неї біля прочинених дверей, за якими невгамовно танцювали зграї тіней, судомно сахаючись від поривчастих омахів полум'я, що раз у раз вихоплювалося з кабиці. Жінка не зводила погляду з дівчинки, котра вистрибом мчала по темній траві, неначе гнаний вітром легенький пух чортополоху* [312, с. 176].

У перекладі спостерігаємо також декомпресію тексту: перекладач фактично описує те, як він уявляє ситуацію перетворюючи коротке “*with the firelight behind her*” на два підрядних речення. До того ж, перше з них ускладнене дієприслівниковим зворотом, у якому знову бачимо слова, що за частотністю вживання посідають не перше місце: “*судомно сахаючись*”, “*омახів*”, а також український архаїзм “*кабиця*”, до якого знову маємо примітку: “*Кабиця — яма, де вміщують казан, під яким розкладають вогнище для варіння, топлення чого-небудь*” [312, с. 176]. Слід зазначити, що в першотворі у даному уривку архаїзми відсутні. Навряд чи цільова аудиторія перекладу — а призначається він “для середнього шкільного віку” — може зрозуміти такі слова без пояснень. Те ж саме з упевненістю можна сказати і про можливих дорослих читачів, якщо б пропонуване українське видання вийшло друком без “вікового ярлика”.

У післямові до “Чарівника Земномор'я” письменниця ділиться думками з цього приводу: “Чи відрізнятиметься написане для підлітків від написаного для дорослих? Чому? Підлітки такі ж люди, незважаючи не те, що деякі дорослі вважають, що це зовсім не так”. Знаходимо також і міркування про жанр фентезі в наш час: “*Фентезі як конвеєрний товар мене не цікавить. Але я радію, коли бачу, що в цьому жанрі пишуть як і колись — створюючи справжню літературу, і коли такі твори визнають як справжню літературу*” (переклад наш — М. Г.) [342, с. 220]. Тому не можна назвати ані хибним, ані найоптимальнішим підхід українського перекладача з його рідковживаними й архаїчними словами та

ускладненим синтаксисом, який порушує стереотипний підхід до перекладу дитячої літератури (відсутність приміток, незрозумілих слів і складного синтаксису). Так само як і кросовер-твір порушує усталений канон, так і його переклад може порушувати стереотип. Додамо і твердження самої Ле Гуїн: *“І той факт, що фентезі не пишеться “для” певного віку, а належить до літератури, доступної будь-кому, хто читає, — це теж стало мені у пригоді”* (переклад наш — М. Г.) [342, с. 220].

Закономірно виникає питання: чому цей майстерний український переклад, цікавий своїм лексичним розмаїттям, отримав обмежувальний ярлик “дитяча література”? Слід зауважити, що аналізований нами текст перекладу має здатність *“привертати увагу до слова самого по собі”*. Таку здатність Л. Венуті визначив як рису перекладу для “елітного” задоволення, що виходить за рамки захоплення перипетіями сюжету й мораллю твору. Проте відповідь на поставлене питання доволі проста: цей переклад призначався для виходу в серії “Бібліотека світової літератури для дітей”. Таким чином з’явився ярлик, який посприяв входженню даного твору в обмежений канон. Що ж залишається дорослим, які таких ярликів уникають? Так, Е. Ландін пропонує змінити наше ставлення до стандартів класифікації: *“Яким би популярним стало читання, якби ми визначили його як задоволення? Якщо б замість канону ми уклали параканон”* [184, с. 147].

Згідно з позицією Л. Венуті, цінність будь-якого перекладного твору залежить від його впливу та функцій, які неможливо повністю передбачити або ж контролювати. Однак такий елемент випадковості не зменшує, а, навпаки, збільшує відповідальність перекладача за оцінювання впливу перекладацького проекту шляхом відтворення ієрархії цінностей своєї національної культури, які наснажують переклад і його вірогідне сприйняття [223, с. 189].

Отож, розглянувши поняття “ярлик”, “стереотип”, “канон”/“параканон”, ми дійшли висновку про те, що в цій системі перекладач має змогу, але не мусить послідовно дотримуватися висунутих ними вимог. Зокрема переклад кросовер-літератури вимагає врахування реальних потреб фактичного, а не стереотипного читача. Такі твори мають здатність охопити різновікову аудиторію, але до

кросовер-потенціалу потрібно ставитися перш за все як до фактора ситуації перекладу, який, однак, самотійно не може визначати спрямованість майбутнього перекладного твору. Відповідальність за це несуть почасти всі учасники перекладацького проекту, а не тільки перекладач, хоча він і є безпосереднім виконавцем перекладу.

1.4. Загальні особливості перекладу літератури для різновікової аудиторії

Наше дослідження — це спроба локально, у вузькій царині кросовер-літератури подолати те, що Ева Доманська називає “неспіввимірністю теорії та практики” [41, с. 202]. Тому ми пропонуємо моделювання ситуації перекладацької дії, що ґрунтується на функціональному підході як “практичну методологію” [41, с. 203] роботи в сучасних ринкових умовах із літературою без визначеної цільової аудиторії на противагу тому, що дослідниця вважає теорією, “яка часто не лише відірвана від дійсності, що змінюється, (...) але також і від дослідницької практики представників різних гуманітарних дисциплін” [41, с. 203]. Необхідно зауважити, що таке ставлення зумовлене її характеристикою: “популярна” у значенні “для широкого коли читачів; потенційно масова; для читачів із різним рівнем підготовки та різноманітними очікуваннями”. Наше застереження зумовлене тим, що моделювання передбачає “маніпулювання”, тобто використання факторів ситуації першотвору й перекладу на користь перекладацького проекту. Відповідно, позалітературні фактори — в першу чергу, комерційна успішність літературного продукту, яка суперечить традиційному погляду на літературу як на суто мистецький витвір — набувають значення в процесі прийняття рішень стосовно кінцевого варіанту перекладеного твору.

Оскільки, як зазначає Е. Доманська, “існує попит на нові теорії, які перед лицем нових культурних явищ мають впливати з аналізу цих явищ” [41, с. 205], у моделюванні ми враховуватимемо й спиратимемося на такі явища й процеси: культурна політика дитинства, культурний імпорт цінностей і, насамкінець, прогнозування фактичної цільової аудиторії (Див. Розділ 2, п. 2.4-2.6).

Моделювання ми розглядаємо як 1) теоретичне обґрунтування й 2) практичне використання ситуативності кросовер-літератури й перекладацького процесу.

Звертаючись до кросовер-літератури, ми повинні ще раз переглянути загальні передумови входження чужомовного художнього твору в нове культурне середовище. Така потреба зумовлена передусім здатністю кросоверів змінювати цільову аудиторію — їх кросовер-потенціалом. Це може суттєво ускладнити роботу перекладача, адже, як зауважує Крістіан Норд, “інформація про адресатів (соціокультурне походження, очікування від тексту, міра, до якої на них можна вплинути тощо) має дуже важливе значення. Чим чіткішою й визначенішою буде характеристика цільового адресата, тим легше буде перекладачеві приймати рішення в процесі перекладу” [194, с. 11]. Особливість роботи з кросовер-твором у тому й полягає, що спрямованість перекладу не залежить винятково від першотвору. Бачимо, що в такому разі адресат кросовер-твору перетворюється на сукупність змінних, під які перекладачеві доводиться підставляти щораз нові значення залежно від ситуації перекладу.

Можливість відносно довільного вибору цільової аудиторії не слід розглядати як спробу фальсифікації авторського наміру, адже за схожим сценарієм розгортається вихід першотвору на оригінальний ринок. Спрямованість художнього твору не залежить винятково від автора. Вона може скеровуватися й видавцем і, зрештою, остаточно оформлюватися, але знову ж таки, в рамках певного періоду часу цільовою аудиторією: чи сприйме вона твір, чи ні. Тут не слід залишати поза увагою фактор “випадкового читача”, який також може вплинути на формування фактичної читацької аудиторії твору.

Так, наприклад, культурні особливості першотвору та перекладу також відображаються й на лексичному рівні. Розгляньмо уривок із роману Д. В. Джонс “Мандрівний замок Хаула”:

The dog-man looked dubious. “I only want you where I can look at you,” Howl croaked. His cold was still bad. “Come here, pooch [340, с. 77].” // Людина-пес явно йому не повірив. — Мені потрібно мати тебе на оці, — прохрипів Хаул. Застуда все ніяк не минала. — *Ходи-ходи, ходи-но [302, с. 243].* // Человек-пес явно

засомневался. — Мне нужно: чтобы ты был на глазах, — прохрипел Хоул. Простуда все не проходила. — Пошли-пошли. Фьюить [303, с. 84].

Маємо типовий приклад комунікативного акту, а отже першочергове значення отримує прагматичний аспект перекладу. Точніший переклад звертання чарівника Хаула до людини-пса звучав би так: “до мене, барбос” (або, наприклад, рос. *ко мне, иди ко мне*). Незнайомого собаку зазвичай кличуть так. Проаналізуємо цей випадок детальніше. По-перше, чарівник за сюжетом навіть не підозрює, що пес насправді людина, його справжнього імені також ніхто не знає; по-друге, англійське “*roosh*” — розмовне слово на позначення собаки, зазвичай непородистої, ту ж саму функцію в українській мові виконує, наприклад, “барбос”. Однак це зовсім не означає, що вищенаведені варіанти перекладів неправильні. Такий приклад лишень свідчить про те, що лексика навіть на побутовому рівні буває культурно маркованою, тому шукаємо відповідник не на лексичному рівні, а вже на вищому — прагматичному.

Згідно з функціональним підходом, ми аналізуємо як цільовий-текст-у-ситуації, так і першотвір-у-ситуації [194, с. 184]. Як підсумовує К. Норд, базовими категоріями будь-якої історичної ситуації є час і простір. Тому першим фундаментальним аспектом аналізу стане часовий і просторовий вимір ситуації. Ситуація тексту — це завжди частина людської культури. Тому другий аспект аналізу має стосуватися культурноспецифічних рис ситуації. Третій аспект охоплює відношення між ситуацією та комунікативною метою тексту [194, с. 46].

Переклад кросовер-літератури вимагає від перекладача орієнтуватися передусім на адресата перекладу, оскільки “кожен цільовий текст завжди адресований отримувачам-у-ситуації, що відрізняються від тих, кому призначався або призначається першотвір” [194, с. 57-58]. Проаналізовані нами в цьому розділі приклади показують лише часткові проблеми практичного рівня процесу перекладу. Проте всі вони є проявами спільної для обох культур ядрової семантичної структури, а отже, попри свою яскраво виражену культурну специфічність, можуть бути певним чином відображені в перекладі. Спосіб їх передачі в перекладі залежатиме від мети перекладу, що, своєю чергою,

безпосередньо залежить від цільового читача. Однак слід зважати на те, що в ситуації перекладацької дії обирається не просто цільовий читач, а читач-у-ситуації, адже, як ми вже переконалися, навіть у цільовій культурі дія факторів впливу може змінюватися залежно від того, з якою метою здійснюватиметься переклад. У такому випадку, “так само, як не буває остаточного перекладу, не буває й остаточного тлумачення культури в літературі” [220, с. 24].

Отже, **перша особливість** перекладу кросовер-літератури на доперекладному етапі — це **ідентифікація художнього твору** як такого, що має кросовер-потенціал у контексті культури-реципієнта. Тобто необхідно визначити, що матеріалом/об’єктом перекладацького проекту виступає кросовер-твір. Для цього використовуються кроскультурні ядрові структури.

Друга особливість на доперекладному етапі полягає у **віднаходженні цільового читача**. Це також перший випадок безпосереднього моделювання ситуації перекладу: вибір аудиторії, найбільш сприятливої та відкритої до сприйняття нового твору. Заразом формується мета перекладацького проекту, яка визначатиме моделювання ситуації перекладацької дії. Мета вимагає *функціональності*, а першотвір втілює авторську *оригінальність*, проте ці дві якості мають бути поєднані перекладачем у тексті перекладеного твору. Така двоїстість — саме те, що стає на заваді універсальності запропонованого нами підходу, однак сприяє віковому маркуванню книги задля чіткої спрямованості на цільового читача. Для цього необхідно скласти досье найбільш вірогідного фактичного цільового читача, щоб враховувати його як ключовий фактор під час моделювання ситуації перекладацької дії.

Третя особливість безпосередньо на перекладному етапі — **адаптація** першотвору в перекладі з урахуванням вимог, висунутих до запланованого перекладу (вищезазначених факторів перекладацького проекту). Адаптація, що може набувати нульового значення, здійснюється **шляхом використання кросовер-маркерів** як елементів твору, завдяки яким можна здійснювати перехід тексту від однієї культури, вікової категорії читачів тощо до іншої. Саме тому модель — винятково ситуативна за своєю природою й метою використання, а

тому не може вважатися універсальною, тобто такою, що сприяє створенню перекладу, що буде якомога більш рівноцінний першотвору за всіма можливими параметрами.

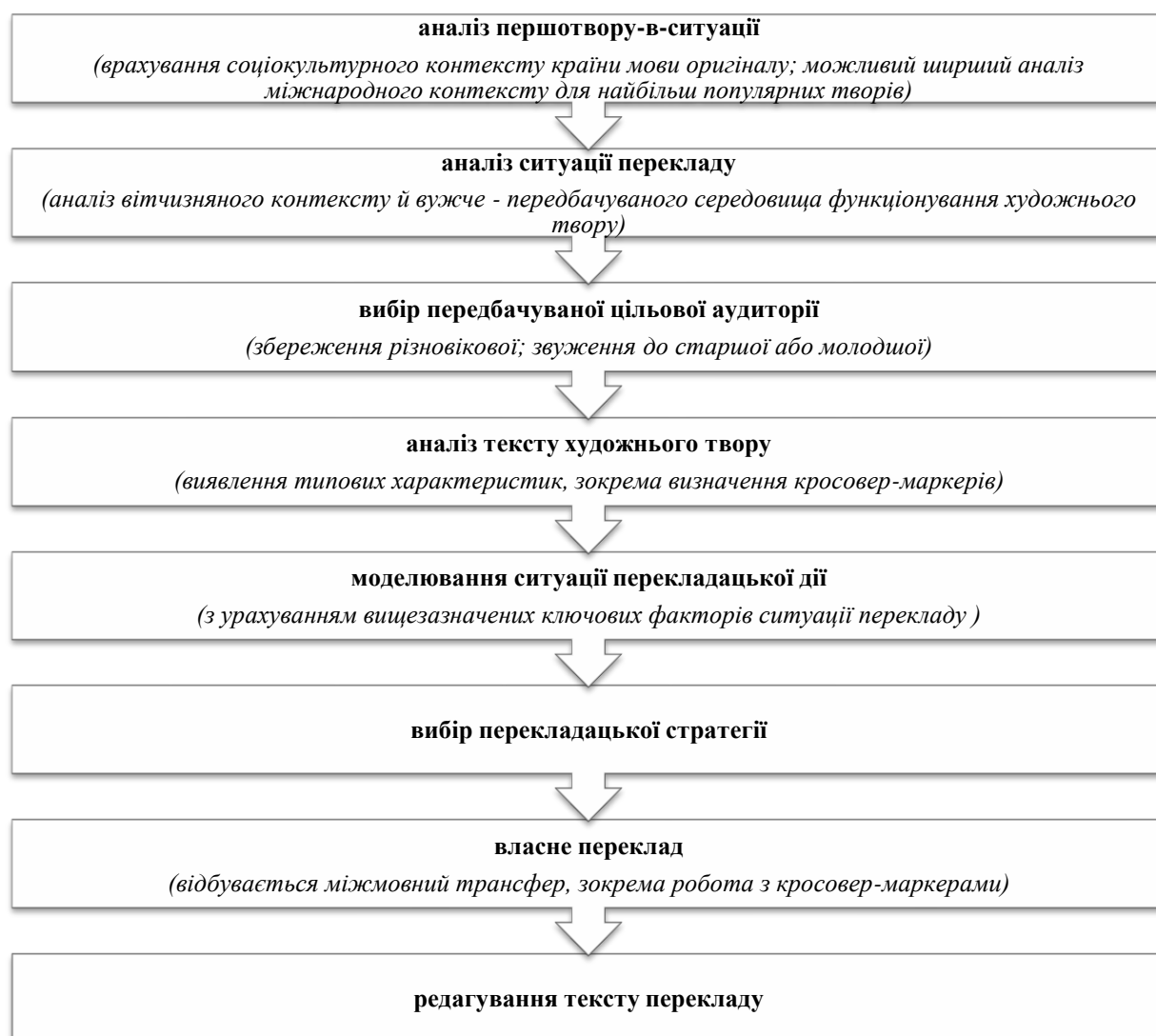
Кросовер-література — чутлива до свого цільового читача. Її сучасність передбачає відкритий міжнародний, а тому й кроскультурний контекст існування, так само як і середовище життя її читачів. Так, наприклад, у наш час існує сегмент молодших читачів, а також активних користувачів Інтернету, зацікавлених любителів нових літературних віянь і подій. Такі потенційні читачі мають великий вибір, а разом і доступ до художніх творів принаймні однією іноземною мовою. Це сприяє виникненню потенційно несприятливої для учасників перекладацького проекту ситуації, коли цільовий читач може відмовитися від запропонованого літературного продукту. Отож активність і думка аудиторії в наш час має значення, тому традиційні перекладацькі кліше й стереотипне уявлення про цільового читача можуть не спрацьовувати. Аудиторія, не обмежена усталеними традиціями, “відкрита” аудиторія — це й потенційна небезпека, й вигідний стартовий майданчик для введення нових типів літератури в цільовий контекст.

Можемо зробити висновок, що відмінність перекладу кросовер-літератури від перекладу дитячої та дорослої літератури проявляється головним чином на доперекладному етапі перекладацького проекту й полягає в необхідності визначити цільову аудиторію запланованого перекладу. Відтак на перекладному етапі мають бути враховані вікові потреби й особливості нової обраної аудиторії. Переклад для вузчої, а не різновікової аудиторії, на нашу думку, не отримуватиме формальний ярлик “адаптація”, хоча й може передбачати зміни у творі (фактичну адаптацію джерельного матеріалу).

Зауважмо, що окрім роботи з кросовер-маркерами, власне переклад тексту кросовер-твору може нічим іншим не відрізнитися від перекладу або дитячої (для молодших читачів) або дорослої літератури. Відмінність проявляється в тому випадку, коли потрібно врахувати й зрівноважити водночас як потреби старшої, так і молодшої вікових груп задля збереження різновікової аудиторії оригіналу. У

такому разі відбувається вибір оптимального рівня адаптації (наприклад, розглядається необхідність і доречність використання паратекстів). Кросовер-маркери — критичні, потенційні місця реалізації кросовер-потенціалу твору — використовуються для забезпечення визначеної вікової спрямованості твору в процесі перекладу. В такому разі використовується принцип роботи знизу: враховуємо фактор читача, зокрема можливу читацьку зацікавленість пропонованим перекладом. В кінцевому продукті кросовер-маркери проявляються як матеріальні ознаки переходу тексту від однієї аудиторії до іншої; це слід перекладацької роботи з текстом.

Рис. 1. Алгоритм перекладацької роботи з кросовер-літературою



ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 1

Отже, в даному розділі ми розглянули передумови моделювання ситуації перекладацької дії для кросовер-творів.

1. *Кросовер-література* — це корпус сучасних художніх творів, амбівалентних за своєю природою. Єдина спільна риса таких творів — різновікова цільова аудиторія в оригінальній культурі функціонування (для першотвору). Для ситуації перекладу релевантною характеристикою кросовер-творів виступає їх кросовер-потенціал, тобто здатність твору змінювати або зберігати цільову аудиторію відповідно до вікового поділу в цільовій культурі.

Спрямованість кросовер-твору в ситуації перекладу визначається й залежить від різних ситуативних факторів та агентів впливу: як безпосередніх (перекладач, видавець), так і опосередкованих (планований і фактичний цільовий читач, фан-спільноти).

Визначальною рисою кросоверів є *добровільність вибору* цільовою аудиторією такого твору як призначеного саме для неї. Тому до категорії кросоверів не належать твори, що входять до шкільної програми або ж такі твори, які дорослі читають дітям тощо.

2. Форма та зміст кінцевого варіанту перекладу твору визначається як безпосередніми учасниками перекладацького проекту, так і значно ширшим *соціокультурним контекстом існування* передбачуваного твору. Прагматика перекладу кросовер-літератури вказує на тісний взаємозв'язок перекладеного твору з літературною традицією цільової культури.

В українському літературному просторі спостерігається тенденція переходу класичних творів до категорії кросоверів. Цей факт дає підстави стверджувати, що кросовер-література як явище — не запозичення з культури Заходу, а органічна складова вітчизняного літературного процесу. Тому кросовер-твори можна повноправно виділити як окремий об'єкт дослідження українського перекладознавства. До того ж, екстраполяція на перекладацький і перекладознавчий ґрунт факторів, що сприяють виникненню питомих

українських кросоверів, та загальних характеристик ситуації їхнього функціонування — це конструктивний крок на шляху моделювання й прогнозування умов входження й подальшого існування перекладеного кросовер-твору в українському літературному контексті й на ринку художньої літератури.

Відстеження власне українських свідомо ініційованих кросовер-тенденцій корисне для створення перекладів кросовер-творів, які б відповідали вимогам і потребам цільового соціокультурного контексту. Адже в такому разі формуватиметься традиція перекладу, що спиратиметься на досвід цільового читача і враховуватиме його очікування. Спостерігаємо два загальні підходи до переспрямування української класики: систематичну адаптацію та збереження оригінального тексту без змін із використанням додаткових паратекстів як фактичного засобу позиціонування твору.

3. Кроскультурна ядра семантична структура — це єдність наскрізних ідей, що в сукупності формують спільну й рівноцінну для різних культур тему, яка характеризується незмінною актуальністю. Їхнє існування в українських та зарубіжних текстах — передумова сприйняття вітчизняною культурою, а отже й читацькою аудиторією кросовер-твору з можливим запозиченням спрямованості тексту, що містить таку саму структуру. Відповідно процес перекладу розглядається не як ізольований акт, а як міжкультурний трансфер, що закладає основи для подальшого внутрішньотекстового культурного імпорту цінностей.

Кроскультурна структура виступає аргументом на користь перекладності й, відповідно, передумовою перекладу. Це абстрактне поняття знаходить своє матеріальне вираження в елементах першотвору, який певною мірою завжди буде культурно маркованим для інокультурних адресатів. Оскільки кожен текст завжди адресований читачам-у-ситуації, спосіб відтворення в перекладі елементів першотвору, що містять кроскультурні ядрові семантичні структури, залежатиме від мети перекладу, а мета перекладу — від запланованої цільової аудиторії та спрямована на її охоплення.

4. Система “*ярлик — стереотип — канон — параканон*” впливає на початок формування стратегії перекладу кросовер-твору шляхом ідентифікації кросовер-

твору як такого, що спрямований на читачів певної вікової групи (груп). У процесі визначення спрямованості твору діє метод пошуку аналогів, тобто спостерігається вплив стереотипів. Внаслідок цього можуть використовуватися стереотипні стратегії перекладу. Проте кросовер-література, порушуючи усталений канон, має здатність руйнувати стереотипні уявлення про цільового читача, нівелюючи таким чином значення формального ярлика художнього твору.

Канон вимагає дотримання вимог до перекладу відповідно до сітки усталених пріоритетів. Класифікування кросовер-твору необхідне передусім тому, що дозволяє визначити фактори впливу для формування перекладацької стратегії. Проте передбачувані офіційним каноном вимоги до перекладу можуть суперечити потребам нової цільової аудиторії твору. Тому *параканон як альтернативне бачення популярної сучасної художньої літератури*, до якої належать кросовери, сприяє відходу від стереотипізації перекладацьких рішень. Отже, таким чином у перекладі враховуються фактичні потреби реального читача.

Основні положення першого розділу дисертації висвітлено в таких публікаціях автора [25; 26; 28; 31; 33].

РОЗДІЛ 2. ЗАСАДИ Й ФАКТОРИ МОДЕЛЮВАННЯ СИТУАЦІЇ ПЕРЕКЛАДАЦЬКОЇ ДІЇ

2.1. Функціональний підхід

У царині перекладознавства ми можемо говорити про подвійну спрямованість перекладу як окреме явище. Цю якість перекладач може свідомо закладати у створюваний ним переклад. Проте на практиці постає дещо інше питання: чи буде така подвійна спрямованість необхідною в перекладі, й кого саме вважати цільовою аудиторією перекладеного твору? Так, згідно з положеннями функціоналізму, форма і зміст тексту перекладу мають визначатися, перш за все, функцією або ж “скопосом”, яку він повинен здійснювати в цільовому контексті. Маємо два правила скопосу: *“взаємодію визначає мета”* і *“скопос може змінюватися залежно від реципієнта”* [208, с.156-157].

Кросовер-потенціал означає, що будь-який кросовер-текст може змінити цільову аудиторію вже на початковій стадії перекладацького проекту. Ця властивість вимагає від перекладача, який працює з кросовер-твором, вдаватися до стратегій, які забезпечать сприйняття тексту запланованою цільовою аудиторією. К. Норд стверджує, що навіть якщо першотвір був написаний без будь-якої визначеної мети чи намірів, **переклад завжди адресований певній аудиторії** (якою б невизначеною вона не була), а **отже має на меті виконувати певну функцію для читачів** [195, с. 83].

Перекладацька стратегія, що використовується з метою досягнення запланованого ефекту, може передбачати або певні відхилення від тексту першотвору, або ж, навпаки, систематичне відтворення його характерних рис. Функціональний підхід до кросовер-літератури в найбільш загальному розумінні зосереджений на можливостях і засобах реалізації кросовер-потенціалу художнього твору. Кросовер-текст не вимагає автоматичного збереження подвійної аудиторії в перекладі в цільовій культурі.

Функціональний підхід спирається на широке міждисциплінарне підґрунтя в рамках цільової культури перекладу. Запланований контекст існування кросовер-роману зрештою визначатиме переклад і як процес, і як продукт. Саме тому функціональний підхід відкриває широкі можливості для застосування здобутків у різних галузях перекладознавчої науки, як: культурному (дослідження М. Іваницької [55], а також дослідження Н. Гончар [20], В. Матюші [81], Т. Некряч [90], присвячені причинам появи асиметрії), психолінгвістичному (роботи С. Засєкіна [44; 45; 46], зокрема розвідка М. Іваницької [56]), привсячена фактору індивідуальності перекладача) та критики перекладу (дослідження І. Одрехівської [91]).

Амбівалентна природа кросовер-літератури сприяє змінам у її сприйнятті цільовою культурою. Це означає, що успіх перекладу поміж запланованих цільових читачів стає основною метою перекладацького проекту. Ситуація перекладу виступає основою для прийняття рішень, хоча перекладацька стратегія вибудовується згідно з моделлю ситуації перекладацької дії. Така модель повинна охоплювати найбільш релевантні фактори ситуації.

Функціональний підхід формує засади моделювання ситуації перекладацької дії. Зокрема, у даному дослідженні ми пропонуємо застосовувати такий підхід у перекладі кросовер-твору, а також під час його перекладознавчого аналізу та в критиці перекладу. Послідовність роботи з кросовер-літературою виправдано потребує функціонального підґрунтя для забезпечення, перевірки, оцінки якості та критики перекладу. Таким чином, обраний нами підхід обслуговує весь цикл перекладацького проекту від його початку на доперекладній стадії до аналізу реакції споживача (відгуки читачів та рецензентів-нефахівців із перекладу).

Базисні поняття даного підходу — це:

- **ситуація;**
- **“*...”-у-ситуації.**

Ми пропонуємо розглядати *ситуацію* як ієрархізовану систему релевантних факторів. Слід зауважити, що художній твір завжди вписаний у контекст

існування — як фактичного, так і планованого в перекладацькому проекті. Поняття “*...-у-ситуації” охоплює художній текст (першотвір і переклад) та учасників перекладацького проекту (*translation project*). Отже, переклад твору як процес втілюється у формі перекладацького проекту з певною кількістю учасників, наділених своїми визначеними обов’язками та об’єднаних спільною кінцевою метою.

Схематично перекладацький проект можна представити таким чином:

Замовник (ініціатор перекладу) → **різновікова аудиторія** (на всіх етапах) → виконавець (видавництво з власною політикою) → перекладач (відповідальний за трансфер/переклад) → етап редагування (враховується якість, мета, стратегія) → результат (продукт-художній твір) → ринок → фактичний читач → відгуки (не-/експертів).

Слід зауважити, що різновікова аудиторія в поданій схемі — це амбівалентний цільовий читач першотвору, який потребує вікового (пере-)спрямування в перекладі. Як зазначає К. Норд, це ключовий фактор ситуації перекладу, який визначає його мету. Адресат виступає запланованим отримувачем або аудиторією цільового тексту зі своїми культурноспецифічними знаннями про світ, очікуваннями та комунікативними потребами. Кожен переклад націлений на заплановану аудиторію [195, с. 12]. Дослідниця спостерігає, що інформація про адресатів (соціокультурне походження, очікування від тексту, міра, до якої на них можна вплинути тощо) має дуже важливе значення. Чим чіткішою й визначенішою буде характеристика цільового адресата, тим легше буде перекладачеві приймати рішення в процесі перекладу [194, с. 11].

Простір існування кросовер-твору — літературний, тому перекладач несе відповідальність перед замовником — адже має дотримуватися вимог до перекладу й виконати завдання (*translation brief*) — а також перед автором першотвору та цільовими читачами перекладу. Відповідальність за успіх перекладацького проекту несуть усі його учасники, а не тільки перекладач як виконавець міжмовного трансферу.

Важливим аспектом функціонального підходу стає якість перекладу: якщо індустрія (нехудожній переклад) має свої хоча й розрізнені, проте відпрацьовані принципи та критерії, художній переклад послуговується розмитим поняттям вірності та повноти відтворення особливостей першотвору. Перевага функціоналізму полягає в забезпеченні системності й наступності застосування стратегій перекладу та принципів критичного аналізу.

Художній переклад зазвичай розглядають відокремлено від інших видів перекладу, хоча він так само виступає продуктом, наділеним певною комерційною цінністю, займає свою ринкову нішу й спрямований на споживача, і, зрештою, має бути прибутковим для видавництва. Дж. Драган подає визначення перекладу в індустрії: він (зазвичай) платний, для клієнта, з певним крайнім строком виконання, із запланованою метою використання і певною специфікацією перекладу [159, с. 8]. В індустрії художній переклад не розглядається, однак порівняймо його риси з вищенаведеним визначенням: все відбувається приблизно так само, тільки мета перекладу визначається дещо по-іншому, адже наголос зміщується з утилітарності тексту в естетичну площину.

Кросовер-література завдяки своїм властивостям усуває визначеність мети перекладацького проекту. Подвійний адресат кросовер-тексту — це лише фактор ситуації першотвору. Вік виступає формальним класифікаційним маркером, однак норми для молодших читачів інституціоналізовані. Дитяча література підпадає під суворіший освітньо-педагогічний контроль, отже має виразний дидактичний елемент під час допуску до літературного доробку для молодшої аудиторії.

Моделювання ситуації перекладацької дії потребує прогностичного бачення результату перекладу: чи буде це, наприклад, естетичний або ж соціальний проект; наскільки можливо реалізувати обрану вікову спрямованість твору тощо. Модель зобов'язує перекладача-практика й критика вилучати непотрібні, нерелевантні фактори ситуації. Функціонально адекватним ми називаємо той переклад, що: задовольняє мету перекладацького проекту; орієнтований на цільового читача.

Характер літератури для різновікової аудиторії передбачає, що в перекладі доведеться узгоджувати або змінювати бачення першотвору в середовищі мови оригіналу з передбачуваним сприйняттям його в середовищі мови перекладу. Тобто ми зосереджуємо увагу на кінцевому результаті — художньому творі в перекладі та його успіхові поміж читачів. Тому ми обрали функціональний підхід як засадничий принцип організації факторів впливу в ситуації перекладу. Амбівалентність аудиторії кросовер-літератури й нестабільність ситуації перекладу примушують нас зосередитися на релевантності факторів ситуації.

Функціональний підхід оптимально враховує вплив ситуації перекладу: акценти зміщено з першотвору на переклад. Провідна роль надається функціональній адекватності перекладу, отже перекладач зосереджується на цільовій читацькій аудиторії, що допомагає забезпечити успіх перекладу. Узагальнити мету перекладу можна так: успішна міжкультурна комунікація. А це означає, що національно- й культурноспецифічні елементи тексту не слід залишати поза увагою, адже кросовер-література передбачає зсув у характері твору, його перехід з однієї категорії в іншу, і, як наслідок, навіть абсолютно новий контекст його існування, проте такі зміни відбуваються не завжди.

Функціональний підхід зорієнтований на практику. В цьому виявляється його перевага саме для кросовер-літератури, адже реалізація кросовер-потенціалу передбачає вибір цільової аудиторії для кожного окремого випадку. Однак вибір перекладача має бути обґрунтованим.

Невизначена спрямованість кросовер-твору може становити небезпеку для досягнення мети перекладу, оскільки не буде прочитаний адресатом, або ж у читачів складеться негативне враження чи то про художній твір як такий, чи про даний переклад, що свідчитиме про неефективність перекладацьких стратегій. Стратегії перекладу кросовер-твору безпосередньо залежать від вибору цільового читача. Однак потрібно зважати на те, що в ситуації перекладацької дії обирається не просто цільовий читач, а читач-у-ситуації.

Можливість довільного вибору цільової аудиторії не слід розглядати як спробу фальсифікації авторського наміру, адже за схожим сценарієм

розгортається вихід першотвору на оригінальний ринок. Спрямованість художнього твору не залежить винятково від автора. Вона може скеровуватися й видавцем і, зрештою, остаточно оформлюватися, але знову ж таки, в межах певного періоду часу, цільовою аудиторією залежно від того, чи сприйме вона твір, чи ні. Тут не слід залишати поза увагою фактор “випадкового читача”, який також може вплинути на формування фактичної читацької аудиторії твору. Як спостерігає Дж. Мандей, читачі позиціонуються текстом (і, звичайно ж, його виробником), але їхня читацька позиція не може бути повністю спрогнозованою [189, с. 37]. Перекладачеві потрібно враховувати не тільки “плановане”, а й “фактичне”. Оскільки кожен твір завжди сприймається читачем-у-ситуації.

Дж. Драган спостерігає, що обізнані кінцеві споживачі (наприклад, геймери, фани коміксів) з експертними знаннями культури цільової мови й норм у високоспеціалізованих сферах також відіграли роль у підвищенні рівня якості, реагуючи на низькоякісні переклади [159, с. 26]. Цю позицію підтримує Л.Хатчен: *“Завдяки онлайн та мобільним платформам, аудиторії більше не функціонують як регіональні ринки, натомість аудиторії потенційно глобальні, чутливі й готові йти на контакт”* [171, с. 179]. Дослідниця застерігає про те, що *“тепер аудиторії заявляють права на всі аспекти власності над контентом, із яким вони взаємодіють”* [171, с. 206]. Тому Л. Хатчен наголошує на можливості використання маркетингового потенціалу вже сформованих фан-спільнот [171, с.180]. Згідно з Дж. Мандеєм, для звичайного читача цільового тексту перекладачеві слова стають безпосередніми словами й цінностями оригінального тексту [189, с. 159]. М. Кронін також стверджує, що клієнтам і читачам потрібен продукт, процес їх не цікавить [153, с. 94]. Загалом, сказане можна узагальнити словами М. Кроніна: *“[Клієнт], обмежений однією мовою, не знає, що таке обмеження”* [153, с. 95].

Кросовер-література — це здебільшого сучасна популярна література, розрахована на масову, часто міжнародну аудиторію. Тож неофіційні переклади, відгуки читачів, які ознайомилися з твором в оригіналі, а також доступ до рецензій створюють середовище “поінформованого очікування”, що й

регулюється таким обізнаним читачем. Тож усе вищесказане справджується для досліджуваного нами матеріалу.

До того ж, перекладач несе відповідальність не тільки перед автором першотвору. Загалом, читач перекладу як споживач має такі ж самі права, що й читач оригіналу, а саме право знати про визначні риси та хиби оригіналу як культурного продукту й дізнатися про його літературну вартість.

Проте, як зазначає Дж. Драган, підвищення рівня усвідомлення існування перекладу має неоднозначний вплив на перекладацький статус і видимість. Є певні ознаки позитивного визнання внеску перекладачів до покращення якості, як, наприклад, визнання в рецензіях (на ігри, субтитри до фільмів). Однак таке визнання має й негативний бік: почастишала критика перекладацької роботи, як виправдана, так і не виправдана [159, с. 27].

Ситуація не тільки накладає обмеження на дії перекладача, як може здатися на перший погляд. Вона ж надає свободу дій. У цьому проявляється двоїстість ролі перекладача: він є частиною ситуації, залежним від решти факторів, а з іншого боку — її активним учасником, який впливає на її моделювання.

Функціональний підхід також може слугувати підґрунтям для критики перекладу. У даному разі критик перекладу має займатися не просто порівнянням окремих елементів першотвору і перекладу (перекладів), а оцінює якість перекладеного твору-в-ситуації. Згідно з К. Норд, процес критики перекладу має починатися з аналізу цільового-тексту-в-ситуації [194, с. 182]. Дослідниця стверджує, що критик перекладу повинен визначити, наскільки цільовий текст функціональний стосовно контексту перекладу [194, с. 9].

За визначенням Б. Моссопа, редактор або коректор — це сторож, який виправляє текст, для того щоб він відповідав лінгвістичним і текстовим правилам суспільства й досягнув мети видавця; це мовний терапевт, який покращує текст, щоб забезпечити легкість його засвоєння та придатність для майбутніх користувачів [188, с. 18].

У цьому випадку критик перекладу оцінює якість і функціональність тексту-в-ситуації. Кросовер-література, як уже зазначалося, визначається й

виокремлюється завдяки своєму читачеві, тому перекладач покликаний реагувати на реакцію аудиторії перекладу, якщо потрібно визначити оптимальність обраної функціональності. Звернімо увагу на такий принцип редагування, наведений Б. Моссопом: в кінцевому аналізі слід надавати перевагу потребам читача над вимогами клієнта [188, с. 205].

Глибше розуміння мотивації перекладацьких рішень допомагає уникнути упередженості та однозначності оцінки якості перекладу, зокрема в тому, що стосується адаптації. Функціональний підхід легітимізує гнучкість, дозволяючи формувати перекладацьку стратегію з урахуванням поставлених до перекладу вимог і відповідальності перед автором кросовер-твору.

Дж. Драган спостерігає, що як для перекладознавства, так і для індустрії перекладу **всі аспекти якості перекладу відносні** [159, с. 37]. Б. Моссоп також звертає увагу на те, що якість завжди пов'язана з потребами: **“Абсолютної якості не існує”** [188, с. 22].

Отож до якості перекладу кросовер-творів слід ставитися критично, враховуючи ситуацію їх функціонування. Так, М. Кронін стверджує: *“Своєрідність оригіналу означає, що завдання копіюста по-справжньому нескінченне, подорож у відтворення не має кінця. (...) [Швидке старіння перекладів] — це не визнання некомпетентності чи невдачі. (...) Спроба створити справжню подібність може стати успішною тільки тоді, коли зазнає невдачі. Незавершеність будь-якого перекладу — це сам принцип його майбутньої креативності”* [153, с. 131].

Отже, функціональний підхід позначений виразним елементом ситуативності: процес і продукт перекладу завжди розглядаються “в-ситуації”. Така позиція, зокрема, підтверджує доцільність паралельних видань того самого кросовер-твору для різних цільових груп читачів. Паралельні видання можуть передбачати множинність перекладів (на поширення цієї тенденції в царині української дитячої літератури звертає увагу О. Ребрій [107, с. 208]) або ж “перепакуння” єдиного наявного перекладу, який може бути доповнений паратекстами.

Перекладацьке завдання разом із ситуацією перекладу визначає скопос перекладацького проекту, і внаслідок цього функцію (функції) перекладеного кросовер-твору. Тому позиціонування книги тісно пов'язане з прогнозованою ситуацією її існування в цільовому соціокультурному середовищі. Цільовий текст стає засобом здійснення призначеної йому функції. Основна перевага функціоналізму полягає в чутливості такого підходу до амбівалентної природи кросовер-літератури та до мінливих обставин її входження в цільову культуру.

2.2. Адаптація і реконструкція

Чи можна охарактеризувати переклад поняттям автентичність? Що дозволяє нам стверджувати, що заново створений в інокультурному середовищі продукт вимушеної сумісної творчості стане *“нашим набутиим”* оригіналом? Ця низка питань, здавалося б, знаходить свою відповідь у нашій готовності, а точніше в готовності цільової аудиторії твору, визнати переклад своїм оригіналом, привласнюючи його як істинно зарубіжний твір.

Проблемою адаптації в перекладі, займаються такі українські вчені: В. Демецька [37; 38; 39], В. Савчин [112] (в аспекті перекладацького методу М. Лукаша), О.Чердниченко [127], досліджуючи концепцію перекладу Г. Кочура; зокрема в перекладі дитячої літератури: С. Вольштейн [13], Р. Зорівчак [52], І. Олійник [92].

На думку С. Цуї, більшість читачів зарубіжної літератури ставляться до перекладних текстів як до “оригіналів”, не звертаючи увагу на зміни, зроблені перекладачами. Ідея “оригіналу” стає неважливою у відносинах між читачами й перекладами [217, с. 58]. Таку ж думку висловлює і Дж. Латей: “Діти, як і більшість дорослих, не усвідомлять того, що вони читають переклад” [184, с.198].

Проте видимість такого твору і як перекладу водночас не дозволяє завершити таке привласнення повністю. Визнаючи оригінальність і культурну цінність зарубіжного твору в перекладеному продукті, читач може використовувати своє право споживача-критика робити певні застереження. Для

таких читачів оригінал, якщо скористатися визначенням Е. Фрісвольда і А. С. Россхольм, “може бути більше ідеєю, чимось уявним, аніж фактичним визнаним текстом для порівняння” [165, с. 155].

Дж. Белком обґрунтовував вибір своєї перекладацької стратегії так: *“Я відчув, що якби перекладений текст відображав порушення граматичних мовних норм першотвору, то звинуватили б у цьому не автора, а мене. Тому мій варіант відображав те, що оповідалося в історії, але не зовсім так, як саме це оповідалося”* [136, с. 128]. В цьому прикладі простежуємо стратегію попередження: спрямованість тексту на передбачуваного читача обрана для того, щоб уникнути вищезгаданих закидів.

Отже, складності поглиблюються разом із переходом перекладу з абстрактної площини в цілком конкретні умови існування передбачуваного твору. Сприйняття й розуміння твору пов’язане з контекстом його створення й функціонування: культурним, історичним, політичним, ідеологічним. На заваді входження зарубіжного твору в новий контекст стає відсутність у читача необхідних культурноспецифічних знань, що характеризує, перш за все, читача-неексперта, масового читача. Проте слід враховувати й існування поміж аудиторії його антипода — читача-експерта: редактора, критика, науковця-дослідника, ентузіаста певного жанру тощо. Чи буде для них переклад оригіналом?

Дж. Белком, спираючись на власний досвід перекладу, впритул підійшов до роботи з так званими контекстуально проблематичними творами і зробив висновок про те, що для читача перекладу, за браком знань ширшого культурного контексту, значення у повному сенсі цього слова, може бути і буде неосяжним, якщо зважати на те, що половина задоволення від читання такого твору полягає у здатності пов’язувати прочитане з екстралінгвістичним контекстом твору [136, с. 120-122]. Таким чином, у перекладі цілком природно виникає потреба в паратекстах на шляху до розуміння оригіналу. Хоча, як спостерігає К. Кребс, більшість художніх перекладів, спрямованих на читача-неексперта, позбавлені таких індикаторів втручання, проте вони висвітлюють перекладацький (творчий та ідеологічний) процес [180, с. 45]. Користуватися паратекстами чи ні, вносити їх

до тіла тексту чи вилучити — не залежить винятково від перекладача. До процесу прийняття рішень під час реалізації перекладацького проекту залучені й інші агенти впливу. Так само як і на завершальному етапі, після виходу перекладу на ринок, використання паратекстів залишається цілковито на розсуд читача.

Тому скористаймося чи не класичним у такому випадку питанням: *Як саме перекладач створює твір мистецтва, який може стояти пліч-о-пліч із першотвором у всіх його аспектах, як-от: творчість, стиль і навіть гра слів, і заразом відповідати вимогам та очікуванням (...) читачів та (...) видавничої індустрії* [136, с. 119-120]?

У найбільш загальному розумінні першотвір становить основу для міжкультурного трансферу, зважаючи на неминучість адаптивних процесів під час перекладу. Сама можливість реконструкції першотвору (оригіналу) фактично підтверджується виданнями перекладів зарубіжних художніх творів. Однак така ситуація показує здавалося б парадоксальну природу перекладу: адаптація — як пристосування, переписування, перестворення тощо — використовується як засіб реконструкції оригіналу. Оригіналу, що його з певними застереженнями розуміємо як щось унікальне, неповторне, єдине у своєму роді. Тобто відхилення від оригіналу становить засіб і спосіб наближення до нього, що може відбуватися на цілком різних рівнях твору. Умовно ця різнорідність проявляється в аспектах змістового наповнення та його формального вираження.

Розгляньмо переклад як процес реконструкції оригіналу в інокультурному середовищі. Оригінал, щонайменше формально і, здебільшого, як абстрактна сутність (навіть у такому разі можливі текстуальні зміни, не кажучи вже про оформлення й візуальну презентацію друкованого тексту), залишається незмінним у своїй культурі, проте реконструкцій оригіналу в культурі-реципієнті може бути декілька. Отже, в даному разі маємо свідчення суб'єктивності перекладу і заразом його ситуативності, коли кожен переклад має задовольняти певну поставлену перед ним мету. Такий стан справ відображають спостереження М. Інгрема про те, що культурні продукти співіснують паралельно, але для різних, часом перехресних аудиторій [172, с. 192].

Визначаючи своє ставлення до адаптації, перекладачі-практики Р. Шварц і Н. де Ланж дискутували про роль перекладача та його втручання в оригінал. Р.Шварц, наприклад, визначила свою загальну стратегію насамперед тим, що, як перекладач — ви перш за все читач: *“Не існує правильного, об’єктивного єдиного перекладу; ваш переклад — це ваше прочитання автора. Ваш вибір неминуче буде суб’єктивним, ваш словник — особистий словник, що відрізняється від усіх інших [155, с. 11]”*. Вона зауважує, що зловживання доступністю художнього твору може перетворитися на його колонізацію і говорить про те, що відчуває відповідальність за переклад, і знає, що критики готові накинутися на все, що здається трохи дивним, і розцінити це як перекладацьку незграбність. Схожих позицій дотримується і її колега Н. де Ланж, зауважуючи, що кожен переклад — це втручання. На його погляд, не існує правильного чи хибного способів перекладу, адже текст існує як потенціал, а виконання — переклад — буде зовсім унікальним і самобутнім [155, с. 17-18]. Таких поглядів дотримувався Г. Кочур: *“Звичайно, межі досконалості нема. Не існує, мабуть, такого поняття, як єдино можливий, остаточний переклад” [69, с. 36]*.

Наведені перекладацькі позиції нашо вхуюють на думку про те, що оригінальність першотвору в перекладі переростає у творчі здібності, а відтак у рішення перекладача. Тобто професійна майстерність перекладача визначає здатність вводити чужорідний текст до власної культури, а отже тією чи іншою мірою адаптувати його до вимог нового середовища існування. Тому ми повертаємося до питання про те, як розглядають адаптацію в сучасному перекладознавстві.

Л. Хатчен зазначає, що адаптацію вважають другорядною й меншовартісною. Вона виокремлює таку можливість: коли спалахує інтерес, ми можемо справді прочитати або подивитися так званий оригінал уже після ознайомлення з адаптацією, таким чином піддаючи сумніву авторитет будь-якого поняття першості. Якщо адаптований твір нам відомий, стверджує дослідниця, тоді існуватимуть постійні перегуки між ним та новою адаптацією, з якою ми ознайомлюємося; якщо ж ні, то ми не сприйматимемо твір як *адаптацію* [171,

с.хiv-хvii]. Зауважмо, що в суто перекладознавчому дискурсі реконструйований шляхом адаптації оригінал можна розглядати як єдиний можливий для читачів-неекспертів. Л. Хатчен сосстерігає, що продукт і процес адаптації завжди перебувають у соціокультурному контексті. Як приклад цього вона наводить фан-культуру, що взяла уявну (й економічну) владу над долею своїх улюблених історій, чому активно сприяють соціальні мережі. Очевидно, що вірність фанів може підвищувати рівень продажу, проте вона ж може загрожувати контролю, і зрештою, економічним прибуткам [171, с.хviii-ххv, 29].

З погляду *процесу сприйняття*, Л. Хатчен визначає адаптацію як форму інтертекстуальності: ми сприймаємо адаптації (як *адаптації*) як палімпсести, через які наші спогади про інші твори, які відлунюють завдяки повторам із варіаціями. Вона також пропонує визначати адаптацію як визнану транспозицію впізнаваного іншого твору або творів; творчий та інтерпретативний акт пристосування/використовування/рятування; розширену інтертекстуальну роботу з адаптованим твором [171, с. 8]. Для аудиторії адаптація як *адаптація* — це неминуче певний тип інтертекстуальності, *якщо отримувач знайомий з адаптованим текстом*. Для аудиторії такі адаптації прямо й відкрито пов'язані з іншими впізнаваними творами. Почасти задоволення адаптаціями й розчарування в них полягає у знайомості, що виростає з повторення й пам'яті. Тому Л. Хатчен пропонує розглядати адаптацію як творчу інтерпретацію й палімпсестичну інтертекстуальність [171, с. 21-22]. Аудиторія відчуває подвійне задоволення палімпсестом, ознайомлюється з більш ніж одним текстом, і усвідомлює це. Таким стає інтертекстуальне задоволення адаптацією, що його називають елітарним. Йому прямо протистоїть задоволення доступністю, адже для необізнаної аудиторії, що сприймає твір без подвійності палімпсеста, це просто сприйняття твору самого по собі [171, с. 111-117; 127].

Так, наприклад, маркування, яке часто трапляється в українських виданнях — “для ... шкільного віку” / “для тих, хто...” — вказує на те, що маніпулювання текстом, переклад як адаптацію легітимізує видавнича традиція принаймні у формальному аспекті. Це відкрите попередження читача про особливість

обраного ним тексту, якщо все ж таки виникає потреба розмежовувати рівні перетворення/ситуативного адаптування тексту.

Зважаючи на суперечливе ставлення до адаптації в перекладі як вимушеної та бажаної необхідності та як до засобу фальсифікації авторського задуму, порушене Л. Хатчен питання: “*чи не варто для різноманіття прислухатися до адаптатора* [171, с. 77]?” (тобто, в нашому випадку, до перекладача в такій ролі) набуває першорядного значення для обстоювання перекладачем своєї позиції. Отже, адаптацію розцінюють як складний процес транскультурного переходу, хоча її результат може бути дуже простим для сприйняття, однак може таким і не бути.

Так, Ж. Л. Бастен і Ю. Вандаль-Сіруа спостерігають, що адаптація як продукт вважається “вільним” перекладом, навіть коли цього вимагає перекладацький контекст. Дослідники зауважують, що саме наближення тексту до культурного й часового контексту читачів спонукає перекладачів відмежовуватися від буквалістських підходів, щоб зберегти значення, вплив або мету першотвору та забезпечити щонайбільш схвальне сприйняття перекладу цільовою аудиторією. На думку перекладознавців, неможливо вимагати від перекладача створення сприятливого для цільової аудиторії тексту без будь-якої лінгвістичної, семіотичної та культурної адаптації. Переклад опрацьовує значення, адаптація ж віддає перевагу комунікативній ситуації, а отже — функціональності [139, с. 21-24].

Ж. Л. Бастен і Ю. Вандаль-Сіруа наголошують на цілеспрямованій культурній природі адаптації. Тому, говорять дослідники, перекладачеві слід зважати на: мету тексту, що буде введений до іншої культури; причину, з якої замовляють переклад; цільових читачів перекладу [139, с. 25-25]. Дослідники підсумовують, що адаптація — це справа комунікативної релевантності в перекладі. Тому, здатність перекладача полегшити сприйняття, підвищити ефективність комунікації в даному контексті — наріжний камінь більшості аргументів на користь локалізації та адаптації [139, с. 26-28, 37].

Згідно з позицією С. Цуї, цільовий текст у культурно-орієнтованих теоріях перекладу розглядається швидше як текстово-культурний ресурс, який надає ідеї та зміст для майбутньої регенерації значення. Окрім того, переклад як цільовий текст вважається продуктом, створеним згідно з читацькими потребами в цільовому культурному контексті. До того ж, як стверджує дослідниця, інтертекстуальне тло адаптації може збагатити читацький досвід аудиторії та вплинути на її тлумачення значень, однак читачі також можуть підходити до адаптації зі своїх власних позицій. Тому, на думку С. Цуї, інтертекстуальні знання не становлять передумову для сприйняття адаптації [217, с. 58].

Ж. Азена і М. Морейра розглядають адаптацію як крок до отримувача та умов сприйняття, з одного боку, а з іншого — як позицію, що визнає творчість як невід’ємну частину перекладацького процесу. Дослідники спостерігають, що рішення щодо того, чи маркувати цільовий текст як “переклад” чи “адаптацію” постійно приймається з позицій маркетингу [135, с. 67-78]. Т. Е. Тунч характеризує адаптацію, переклад та інтерпретацію як водночас конструктивні (творчі) та деструктивні (руйнівні) процеси, що передбачають пристосування, модифікацію та переробку (а не просто “переписування”), щоб відповідати різним умовам та вимогам середовища (адаптація) [219, с. 97]. Згідно з Дж. Вонг, переклад може бути не тільки лінгвістичним процесом, а натомість адаптацією, пристосуванням, що відображає гібрид двох культур [227, с. 108-109]. А. Кон і Р. Вайсброд пропонують поглянути на переклад не просто як на міжмовний трансфер, а як на трансформативний процес, який охоплює культурні, психологічні та інші елементи [178, с. 124].

За спостереженнями Р. Ойттінен, адаптацію визначають стосовно того, наскільки переклад відходить і чим відрізняється від оригіналу. Переклад завжди передбачає адаптацію, та й сам акт перекладу завжди супроводжується змінами та одомашненням. Зміна мови повсякчас наближає текст до цільової читацької аудиторії. Перекладач, вірний читачам перекладу, може залишатися вірним авторові оригіналу [200, с. 16-24].

Поставимо стосовно адаптації контрольне запитання, що його Л. Хатчен порушує в адаптивних студіях: *“Якщо адаптації за визначенням настільки меншовартісні й другорядні, чому вони такі всюдисущі в нашій культурі, і чому їхня кількість стабільно зростає [171, с. 4]”*?

Так можна навести відповідь, узятую Т. Гундоровою з українського культурного середовища. Визначаючи поп-культурну індустрію присвоєння класики як один із елементів розвитку сучасної культури [36, с. 363], вона наводить приклад привласнення/адаптації сучасною культурою віддаленої в часі класики: *“Нове уведення Шевченка в політичний (ідеологічний) контекст спирається на видозміну його портретних іміджів (поява не “розгніваного”, а “усміхненого” Шевченка, “оголеного Шевченка”, а не “Шевченка в кожусі”, Шевченка — не Пророка, а Діджея) [36, с. 375]. Літературознавець зауважує, що “такий варіант перетворення іконічного Шевченка на рок-Шевченка зовсім не свідчить про знищення чи применшення класики” [36, с. 378], адже в такий спосіб “поп-Шевченко стає (...) живою, а не музеїфікованою культурною пам’яттю, актуалізованою сучасними українськими авторами [36, с. 381].*

Отже, адаптація становить процес вписування цінностей у сучасний нам культурний простір, їх “наближення”; це спосіб взаємодії із власним і чужим культурним середовищем. Що й суперечить погляду на адаптацію як спрощення, адже таким чином ми допускаємо зниження вартості культурних цінностей. Спрощення може бути лише одним із проявів адаптації. Загалом, адаптація — це переосмислення оригіналу. Тенденції в адаптивних стратегіях відображають тенденції імпорту зарубіжних культурних цінностей.

Бачимо, що такий погляд на адаптацію передбачає визнання інтердисциплінарної природи перекладацтва. Адже в основі це галузь, що враховує *людський фактор* в основі формування цілей перекладацького проекту і відповідних стратегій їх досягнення. Проте, якщо ми розцінюємо першотвір як культурний капітал, то маємо погодитися, що, як спостерігає Дж. Белком, *“тексти, так само як і аудиторії, висувають свої вимоги” [136, с. 128].* Так, у перекладацькому проекті виділяємо три ключові елементи: перекладач (агент дії)

— першотвір (культурний капітал) — переклад (продукт, культурний капітал, реконструйований оригінал). Виконання, а саме реконструкція оригіналу залежить також від того, наскільки перекладний твір відповідатиме вимогам культури-реципієнта, назвімо це об'єктивними вимогами до перекладу, тобто такими, що не залежить від одноосібного вибору когось із учасників перекладацького проекту.

Отже, можемо зробити висновок, що адаптацію в сучасній науці розглядають як невід'ємну частину культурних процесів, зокрема й перекладу. Адаптацію можемо вважати процесом, через який і відбувається переклад. Адаптація спирається і націлена на протидію або ж врахування вимог системи факторів, на які спирається перекладацький проект, що й відображається в перекладацькій стратегії. Проте адаптація до сучасної ситуації має свої недоліки, а саме: вкоріненість у сьогодення — тобто зсув у сучасність, у теперішню актуальність, що маркує художній переклад обставинами його створення. Проте слід зауважити, що адаптація виступає, з одного боку, маркуванням, що визначається потребами цільової культури. З іншого боку, адаптація — це протидія, пристосування твору з метою опиратися читацьким очікуванням. Природа її так само залишається функціональною і ситуативною. Це дозволяє перекладачеві вибудувувати гнучку стратегію відтворення або віднаходження особливостей першотвору для того, щоб у власній культурі реконструювати оригінал тією мірою, якою він може бути сприйнятий цільовим читачем як автентичний текст.

2.3. Цільова аудиторія

Кросовер-література — явище не тільки суто літературне, а й маркетингове. Згідно з дослідженням С. Бекетт, кросовер-література звертається до дитини й дорослого одночасно й на рівних правах. Дослідниця додає, що видавнича історія кросовер-текстів часто вкрай важлива для розуміння того, чому саме вони успішно охоплюють подвійну аудиторію [141, с. xi-xv]. Поінформованість

стосовно першотвору та його ситуації важлива для всіх учасників перекладацького проекту. Тому, як зауважує А. Урбан, важливо розглядати переклад як процес прийняття рішень, але не тільки перекладачем [221, с. 30].

Отже, в такому разі слід розглянути роль, яку відіграє цільова аудиторія в перекладацькому проекті. А саме: її вплив на перекладацьку стратегію та на подальші рішення інших агентів безпосереднього впливу (замовник, видавництво, редактор). Такі учасники перекладацького проекту наділені правом остаточного прийняття рішень, і зазвичай перекладач їм підпорядковується, хоча зберігає за собою право відстоювати свій вибір. Тому цільова аудиторія як агент опосередкованого впливу також визначає формування ситуації перекладу. Так, Ю. Найда наголошував на тому, що *“навіть на давнє питання: “Чи це правильний переклад?” потрібно відповідати в рамках іншого питання, а саме: “Для кого?”* [192, с. 1].

Насамперед, постає питання: зосередитися на творі (авторі) та його потребах чи запланованій цільовій аудиторії? Чи раціонально говорити про задоволення почасти суперечливих інтересів чи про їх конфлікт? Загалом ця низка питань отримує відповідь окремо для кожного запланованого перекладу залежно від політики видавництва або ж відсутності її систематичного застосування.

У цьому аспекті А. Урбан розглядає конфлікт інтересів автора першотвору, перекладача й замовника перекладу: *“Перекладач змушений відмовитися від вірності авторові й натомість скоритися редакторові/видавцеві”* [221, с. 17-18], таким чином порушуючи проблему перекладацького підкорення, застосування його творчого підходу на догоду цільовому читачеві, а отже обмеження вибору практичними потребами перекладацького проекту. Проте адресат перекладу, незважаючи на вірогідність вказаного негативного впливу на оригінальний авторський задум, незмінно залишається основною причиною маніпуляцій із текстом.

У практичній діяльності перекладача, який працює з кросвер-літературою, доречно послуговуватися поняттям *“кросвер-потенціал”* твору. Адже сучасний

художній твір визначається і залежить від ситуації, в якій функціонує. Тому, як зауважує С. Баснет, якщо текст вважати об'єктом, що має лише одне інваріантне прочитання, то будь-яке відхилення з боку читача/перекладача сприйматиметься як порушення [138, с. 84]. Однак така ситуація суперечила б подвійній природі кросовер-творів, які передбачають розмаїття прочитань та підходів до їх тлумачення.

За С. Баснетт, ступінь відтворення перекладачем характеру та елементів першотвору визначається як системою мови оригіналу, так і системою мови перекладу й залежить від функції перекладу [138, с. 86]. Далеко не всі якості першотвору можуть зберігатися й справджуватися в новому контексті його існування вже як перекладеного твору. Якщо ж враховувати необхідність успішно знайти ринкову нішу для надрукованого твору, то стає очевидною важливість вибору оптимальної спрямованості перекладу, що визначатиме подальші кроки перекладача. До того ж, згідно з дослідженням І. Когут та О. Ведрова, для цього потрібне постійне ознайомлення із зарубіжною літературою та час для рефлексії [103, с. 19]. Отже, можна сформулювати першу проблему в процесі перекладу кросовер-твору, а саме: *для кого?* В цьому випадку ми впритул наближаємося до поняття цільової аудиторії та її вимог. Для перекладача, зважаючи на потребу здійснити успішний переклад, ключовим стає питання вибору стратегії, такого підходу до вирішення поставленого завдання, який би відповідав меті перекладу, — тобто *яким чином?*

С. Бекет вказує на те, що відносини з подвійною аудиторією можуть різнитися: це може бути як співпраця, так і конфронтація або ж навіть недопущення, коли здається, що дитина й дорослий читають цілком різні тексти [141, с. xvi]. Цих поглядів дотримується К. Скот, зауважуючи, що твір має різні рівні тлумачення для аудиторії, і тому читацький досвід перестає бути спільним [210, с. 109].

Так, М. Тимочко спостерігає, що вимоги замовника перекладу переплітаються з питаннями аудиторії, і це постає важливим елементом у перекладацьких нормах і стратегіях. Вона зауважує, що на перекладацьку

стратегію впливають не лише такі фактори, як система вірувань або цінностей аудиторії, сама природа читацької аудиторії також визначатиме норми перекладу [220, с. 31]. Тому для успішного застосування перекладацьких стратегій, необхідно знати про фактичні, часом суперечливі особливості й потреби цільового читача.

Так, згідно з дослідженням К. Джеймс, сучасна підліткова література майже нічого не цурається. Одна з характеристик цього жанру — висвітлення травматичних і жорстоких аспектів життя. Читачі можуть опосередковано дослідити низку тем, що охоплюють сексуальне насильство, інцест, підліткову вагітність, гомосексуалізм, насильство, самогубство і невиліковні хвороби [175, с. 73].

Тут варто згадати твердження Д. Чітема про те, що передбачувана аудиторія будь-якого тексту — це культурна й часова змінна, а не константа, оскільки постійно змінюється культура, з якою тісно пов'язані досвід та очікування читача. Зважаючи на гетерогенну природу молодшої читацької аудиторії, Д. Чітем пропонує взяти до уваги такі поняття як *мульти-аудиторія* (*multi-audience*) і *читацький спектр* (*audience range*) як альтернативні описові терміни [150]. Цільова аудиторія кросоверів не буває наперед заданою та незмінною. Поняття кросовер-література має один важливий аспект — добровільність читацького вибору, здатність художнього твору апелювати одночасно до різних за віком читачів.

Щоб унаочнити подвійну спрямованість першотвору та її можливу зміну в перекладі, звернімося до такого прикладу — трилогії Ф. Пуллмана “Темні початки”. В американському одностомному виданні 2011 року на суперобкладинці в анотації та відгуках вказано його спрямування: (...) *Philip Pullman invents a richly detailed and marvelously imagined world that is complex and thought-provoking enough to enthrall readers of all ages. // “Once in a lifetime a children’s author emerges who is so extraordinary that the imagination of generations is altered. (...) So too is Philip Pullman, whose *Dark Materials* trilogy will be devoured by anyone between eight and eighty.” NEW STATESMAN // “As rich and complex a fantasy novel as any adult reader could wish for.” SAN FRANCISCO EXAMINER-CHRONICLE //*

“(...) *His originality and action hold young readers rapt as he knocks out older readers who recognize his deliberate re-creation of Milton’s *Paradise Lost*.*” *THE DENVER POST* [345] Бачимо, що це типовий кросовер, призначений для змішаної, різновікової аудиторії (readers of all ages).

Українське тритомне видання як 2006 [314], так і 2008 [313] року виразно спрямоване на молодшу аудиторію. На його обкладинці вказано: “*Філіп Пулман — (...) один з найвідоміших у світі авторів юнацьких романів у жанрі фентезі, пригодницьких історій, а також детективів. (...) “Північне сяйво” — лауреат престижної премії Guardian Children Fiction Award. (...) 2007 року роман (...) був визнаний найкращою книжкою для дітей за 70 років. (...) 2001 року роман “Янтарне скло” здобув *Whitebread Prize* в номінації “Краща книга року” — єдина дитяча книжка, нагороджена цією премією” [313]. Отже, дослідження фактору впливу її цільової аудиторії на вибір перекладацьких стратегій стає вкрай актуальним.*

Для початку звернімося до тлумачень поняття цільового читача в дитячій літературі. Так, З. Шавіт спостерігає, що за визначенням дитяча література адресована дітям, однак завжди й без винятку вона має додаткового адресата — дорослого, який діє як пасивний або ж активний адресат текстів, написаних для дітей. Тому дитяча література повинна здобути схвалення дорослих, щоб забезпечити своє існування [211, с. 83-84].

Дослідження Г.-Г. Еверса [161] показують, що в цій сфері закономірно діє кілька типів гравців. Він зауважує, що дорослі також є читачами дитячої літератури, хоча це не означає, що її слід визначати як читацький матеріал для дорослих. Дорослі пов’язані з дитячою літературою не як фактичні отримувачі й читачі, а радше тільки як посередники, що фільтрують або ж оцінюють. Посередникам-дорослим не слід розглядати дитячий художній текст у спосіб, який би задовольняв їхні власні читацькі вимоги. Їм належить головним чином зосередитися на тому, чи даний текст відповідає їхнім основним уявленням про те, яка література може бути придатною для дітей. У такому випадку дорослі готові рекомендувати її до прочитання дітям та підліткам, навіть якщо вона не

сподобається їм самим. Еверс пропонує характеризувати таких посередників дорослими *співчитачами дитячої літератури* (*co-readers of children's literature*) [161, с. 43].

Еверс зазначає, що в різні часи та значною мірою дорослі долучалися до комунікації у сфері дитячої літератури не як посередники, а як фактичні адресати й читачі. Еверс виокремлює кросовер-літературу (хоча даним терміном не користується) як окремий тип художньої комунікації з читачем: *“Дитяча література, що водночас функціонує і як література, спрямована на дорослих, складається не лише з поєднання двох видів комунікації (з посередниками-дорослими та з дітьми- й підлітками-отримувачами): у такому випадку додається третій вид комунікації — з отримувачами-дорослими. Тільки коли дорослі діють як додаткові фактичні читачі, дитячу літературу можна розглядати як літературу з багатьма адресатами, літературу, націлену на декілька читацьких груп”* [161, с. 44].

Зауважмо, що вікова переорієнтація твору може відбуватися в обох напрямках: не тільки зі сфери дитячої літератури до дорослої, а й навпаки — від літератури дорослої до дитячої. Згідно зі спостереженнями Н. Я. Дзюбишиної-Мельник, мова літератури для дітей шкільного віку 10-14 років має *практично всі* ознаки художнього стилю “дорослої” літератури (курсив наш. — М. Г.) [40]. Проте до дитячої літератури зазвичай висуваються вимоги відповідності певним стандартам, і починає діяти не тільки так звана цензура “згори” (наприклад, державна: системи освіти чи національної культури), а й цензура “знизу”, пов’язана з особистістю перекладача, його ідіостилем та розумінням вимог перекладацького проекту, його баченням цільового читача (дорослого, дитини чи обох одночасно) та пов’язаних із цим труднощів перекладу. Тому, з огляду на це, перекладачеві доводиться вирішувати: *чи можна зацікавити дорослих “дитячим письмом”?* *чи зможуть молодші читачі сприйняти “дорослий” твір?* Слід зауважити, що перекладач виступає не тільки в ролі посередника в міжкультурній комунікації в царині літератури. Адже він стає безпосереднім виконавцем поставленого замовлення, від якого великою мірою (проте й не повністю,

зважаючи на рішення видавця чи редактора) залежить успішність його виконання. Проблема формується дещо інакше: *що і яким чином можу зробити я, перекладач, щоб, згідно з моїм завданням у даній ситуації перекладу, “дорослі зацікавилися...”/ “молодші сприйняли...”?*

Варто зазначити, що вікова переорієнтація твору відбувається не завжди. Наприклад, коли художній твір від початку свого існування в літературному середовищі націлений чи то за задумом автора, чи то видавця на подвійну аудиторію. Загалом те ж саме справджується і для перекладеної літератури, однак зміна цільової аудиторії може охоплювати не тільки “перепаккування” для певної вікової групи — маємо на увазі подвійні видання окремо для дорослих та окремо для дітей того самого тексту — а й при потребі суттєві зміни в ньому. Такий процес може означати певний рівень адаптації не тільки у значенні спрощення тексту для дітей, а й пристосування до потреб дорослих.

Отже, кросовер-потенціал твору має бути оптимально використаний відповідно до вимог, висунутих до перекладацького проекту. Зрештою, від цього залежить схвальне ставлення цільового читача до художнього твору, його залучення до масиву визнаної сучасної літератури.

Розгляньмо залежність перекладу від ситуації на прикладі уривків із оповідань Ніла Геймана “*Don't Ask Jack*” (1) та “*Troll Bridge*” (2) зі збірки “*M Is for Magic*”. Цю збірку сам письменник призначив для молодшої вікової аудиторії. Гейман належить до так званої групи “new weird”, тобто в даному разі, попри суміш різних жанрів у цій збірці, на що вказує сам автор у передмові, маємо ще й зразок “хімерної прози”. До того ж, Гейман — популярний сучасний письменник, хоча й не перекладений українською за винятком одного твору. Отже, маємо такі вихідні дані: автор, що пише як для старших, так і для молодших читачів, у даному разі — для молодших; письменник, невідомий або ж відомий українському читачеві переважно в російських перекладах; оповідання, що займають межову категорію, адже з'являються в збірках, призначених як для дорослих, так і для дітей; маємо також потенційне перше знайомство українського читача з цим письменником. Якщо такий гіпотетичний

перекладацький проект буде успішним, воно може продовжитися. Відповідно, в можливу ситуацію перекладеного твору входить і фактор ринку.

(1). *The oldest boy died in the Great War. The youngest, after their parents died, inherited the house, although it was taken from him when he was found in the cellar one night with cloths and paraffin and matches, trying to burn the great house to the ground. They took him to the madhouse, and perhaps he is there still. The other children, who had once been girls and now were women, declined, each and every one, to return to the house in which they had grown up, and the doors were all locked with huge iron keys, and the sisters visited it as often as they visited their eldest brother's grave, or the sad thing that had once been their younger brother, which is to say, never* [337, с. 46]. // *Старший син загинув у Першій світовій війні. Молодший по смерті батьків успадкував будинок, але не зберіг за собою, бо якось уночі його знайшли в підвалі з ганчір'ям, керосином та сірниками, коли той намагався спалити отчий дім дотла. Хлопця забрали до божевільні, й можливо він там і досі. Жодна з дочок, тодішніх дівчаток, а тепер уже дорослих жінок, не захотіла повернутися до рідного дому, й усі двері замкнули величезними залізними ключами; сестри навідувалися туди так само часто, як і на могилу до старшого брата — чи до того нещасного створіння, що колись було їхнім меншим братом — себто ніколи* (переклад наш — М. Г.).

Перший уривок узято з оповідання “*Don't Ask Jack*”, написаного у стилі літератури містики й жахів. У тексті 1 бачимо, що Н. Гейман послуговується довгими реченнями та вставних конструкціями. Думка розгортається в межах одного складного речення й переходить до другого такого ж. Тому може знадобитися їх членування на простіші за синтаксичною структурою. Отже, на рівні граматики й синтаксису його стиль не відповідає типовим упередженням про спрощену мову підліткових романів. Але, переконує Р. Кон, не тому що читачі-підлітки не можуть упоратися зі складністю стилю, а тому, що простота й нехайність такого стилю допомагає письменникам розвинути голоси своїх героїв [267]. Другий уривок — із оповідання “*Troll Bridge*” виразно нагадує формою і стилем казку-притчу. Ці твори просякнуті похмурым настроєм спустошення й поразки:

(2). *I was getting older. One day I found a grey hair; on another, I heard a recording of myself talking, and I realized I sounded just like my father. (...) I had to keep a small flat in London; it's hard to commute when **the bands you're checking out don't even stagger onto the stage** until midnight. It also meant **that it was fairly easy to get laid**, if I wanted to, which I did. (...) The troll nodded. **He pushed me to the ground, onto the leaves and the wrappers, and lowered himself on top of me.** Then he raised his head, and opened his mouth, and ate my life with his strong sharp teeth. (...) I looked at him: wearing my life comfortably, easily, as if he'd been wearing it for years. I took the clinker from his hand, and sniffed it. I could smell the train from which it had fallen, so long ago. I gripped it tightly in my hairy hand [337, с. 38-42]. // Я повілі старів. Одного дня я помітив першу сивину у волоссі, а згодом почув запис власного голосу й збагнув, що він достоту такий, як у батька. (...) Мені довелося знайти собі квартиру в Лондоні, бо щодня їздити з дому на роботу виснажливо, особливо **коли твої улюблені гурти до півночі навіть носа на сцену не показують**. До того ж, так **простіше було переспати з кимось**, якби я хотів, і я, звісно, цим не гребував. (...) Троль кивнув. **Він штовхнув мене на землю, прямо на листя й розкидане сміття, і зліз на мене.** Тоді підвів голову й роззявив рота — і з'їв моє життя своїми міцними гострими зубами. (...) Я подивився на троля: він носив моє життя невимушено, легко — так, наче робив це вже не перший рік. Я взяв у нього з долоні обпаленого вуглика, понюхав його — і відчув запах потяга, з якого він упав так давно. Я міцно стиснув його у волохатій руці.*

У тексті 2 маємо таке висловлювання: “*when the bands you're checking out don't even stagger onto the stage*”. Замість вищенаведеного перекладу його можна передати з використанням жаргонізмів, наприклад, так: “гурти, які ти хочеш зацінити, на сцену не потикаються”. Присутність у тексті висловлювання “*it was fairly easy to get laid*”, а також виділеного речення може викликати заперечення з боку співчитачів-дорослих через їхню неприйнятність або ж небажані конотації. У даному випадку можна було б вдатися як до вилучення, так і до заміни їх нейтральними за змістовим наповненням фразами. Адже, за словами А. Урбан, те, що в одній культурі дозволено читати дітям, не обов'язково справджується для

іншої культури [221, с. 20]. Проте остаточний вибір на користь одного із запропонованих варіантів перекладу визначатиметься сукупністю факторів, що формуватимуть реальну ситуацію перекладу аналізованих нами оповідань.

Вищенаведені переклади були здійснені нами без суттєвих відхилень від оригіналу. Назвімо це “*ідеальним*” варіантом на протипагу “*реальному*”, який має на меті задовольнити вимоги конкретної ситуації перекладу. Тому постановка проблеми знову змінюється, і ми повертаємося до початкового питання: *для кого?* Тільки визначившись із вибором цільової аудиторії, можна говорити про формування відповідних стратегій перекладу, за що зрештою й несе відповідальність перекладач.

Отже, цільова аудиторія кросовер-літератури — ключовий фактор у ситуації перекладу. Вона вирізняється насамперед амбівалентністю, але, як показує приклад із трилогією Ф. Пуллмана, ця риса далеко не завжди зберігається в перекладі. На переконання Ш. Саймон, саме шляхом знищення абсолютної поляризації ми можемо розвивати наше розуміння соціальних і літературних відносин; увагу треба перенести на ті сфери ідентичності, де діє невизначеність [214, с. 12]. Тому слід ще раз наголосити на тому, що ми розглядаємо як дорослого, так і дитину/підлітка як рівноправних читачів кросовер-творів. Аудиторія кросоверів — це неоднорідна спільнота з різним рівнем читацького досвіду, тому переклад-у-ситуації вимагає побудови соціокультурного досьє запланованого читача. У перекладацькому проекті відбувається пошук і реконструкція цільової аудиторії: формується її нова ідентичність зі своїми потребами та особливостями. Отже, вікова (пере-)орієнтація художнього твору в перекладі — це соціально й культурно маркований процес.

2.4. Культурна політика дитинства

В. Беньямін розмірковував: “*Чи призначається переклад для читачів, які не розуміють першотвору* [142, с. 15]?” Незнання або недостатнє володіння мовою — даність, якщо постає необхідність у перекладі, то запитаємо інакше: як саме ми

визначаємо достатню міру культурної адаптації твору? Чи можна стверджувати, що адаптація завжди довільна й без неї переклад засвідчує “вірність” оригіналові й повагу до його автора? І чи правильно обмежувати використання адаптації — в типовому її розумінні — сферою перекладів не-дорослої літератури?

Дослідженням проявів культурної політики дитинства або ж факторів впливу на неї займаються вітчизняні вчені: О. Бурда-Лассен [9], І. Буркало [10], С. Вихор [12], У. Гнідець [18], О. Гавеля [14], Т. Загороднюк [42], В. Засименко [47], Д. Іваницька [54], О. Кальниченко [58], С. Кулинич [72], Т. Куниця [73], О.Литвиненко [78], Г. Мироненко [84], М. Сокол [110]. До цієї групи досліджень відносимо й літературознавчі та перекладознавчі розвідки, присвячені дитячій літературі, здійснені А. Лебедевою [77], М. Раймер [206], М. Новацкою [197], А.Здражко [49; 51], О. Перетятою [96], О. Шапошник [128; 129], А. Потаповою [101], К. Зайчук [43], М. Логвиненко [79], Ю. Сапліним [113]. Зокрема, ключовим аспектом вивчення стало поняття образу дитини, висвітлене в дослідженнях К.Басіної [1], У. Гнідець [19], А. Здражко [48], Т. Корольової [67], А. Мельник [83], Р. Ойтіннен [200], Г. Т. Франк [164].

Переклад кросовер-літератури передбачає, що в роботі з текстом перекладач спиратиметься на широкий культурний контекст, в якому надалі функціонуватиме перекладений ним твір. Це передбачуване середовище існування твору накладатиме свій відбиток на переклад у процесі творення, а згодом — на вже завершений твір. Що ж потрібно для того, аби він увійшов до літературних надбань цільової культури та здобув успіх серед читацького загалу? До яких стратегій потрібно вдаватися перекладачеві, якщо кросовер-література ще чітко не сформувалася як окремий тип у літературі мови перекладу? І як, зрештою, перегукуватиметься мета автора першотвору й мета, поставлена перед перекладачем? Як уникнути спотворення оригіналу в перекладі?

Перш ніж дати відповідь на поставлені запитання, позначені очевидною практичною спрямованістю, слід звернутися до категорій та явищ, які цю спрямованість визначають. А саме: до ситуативності як характерної риси кросовер-тексту і пов'язаного з нею явища культурної політики дитинства.

Отже, в контексті перекладу кросовер-літератури потрібно зважати на контекст як ситуації-в-тексті, так і ситуації-довкола-тексту. Адже в такому разі враховуються вимоги сьогодення, і таким чином кросовер-література вихідної культури наближається до цільового читача культури призначення.

Звернімося спочатку до поняття ситуативності як безпосередньо пов'язаного з текстом. *Ситуативність* — риса кросовер-літератури в перекладі, а культурна політика формує ситуацію перекладу. Ситуативність виступає передумовою моделювання ситуації перекладацької дії для кросовер-твору. Під час моделювання ми фактично створюємо потребу в перекладі, прогнозуємо її. Мета передбачає охоплення запланованого цільового читача. Моделювання можна представити як систематизовані фактори впливу в ситуації перекладацької дії та перекладацькі здогадки. За А. Нойбертом та Г. Шривом, ситуативність тексту — це основний компонент текстуальності; це розташування тексту у визначеному соціокультурному контексті в реальному часі та просторі. Визнати та враховувати ситуативність — один із основних обов'язків перекладача, адже він повинен знати своїх комунікативних партнерів та їх настановчий стан (світогляд). Текст буде активований у ситуації, для якої він ніколи не призначався автором першотвору. Тому дослідники визначають ситуативність як центральну проблему перекладності: якщо переклад повинен досягти успіху, то в такому разі має існувати ситуація, що потребує його. Повинна існувати *потреба в перекладі* [191, с. 85]. Потреба, мотивація або ж мета перекладу визначає його ситуативність. Мета впливає на спосіб виконання перекладу. Ситуативність перекладу кардинально відрізняється від ситуативності першотвору. Ситуативність — це прикметна риса тексту в його спрямованості на отримувача. Зокрема, потрібно враховувати, що мотивація для перекладу великою мірою формує процес перекладу. Ситуативність застерігає перекладача від думки про те, що першотвір містить усю інформацію, необхідну для здійснення перекладу; і від ставлення до цільового читача перекладу як до чогось само собою зрозумілого [191, с. 85-88].

Як зазначає К. Вілкі-Стібз, будь-яке обговорення літератури зачіпає соціополітичний контекст, що спонукав до її створення і є зв'язком між нарративами художньої літератури та нарративами матеріального світу [225, с. 9]. До того ж, як зауважує дослідниця, дитяча література, зовсім не цураючись політично чи соціально неоднозначних проблем, часто першою містила нарративи, що зверталися до таких питань [225, с. xii]. Схожих поглядів дотримується П. Ноделман, який спостерігає, що “дитяча література — це література, яка постулюється як позбавлена дорослого змісту, який тим не менше в ній криється. Понад усе вона завжди намагається бути не-дорослою, але їй це ніколи не вдається” [193, с. 341].

Що виокремлює дитячі книги з-поміж дорослих? І як із перекладацької перспективи можна змусити кросовер-твір вийти “за межі простоти, що вважається характерною для дитячої літератури” [193, с. 339]? Що, навпаки, вводить його в такі рамки? Однак спочатку потрібно звернутися до поняття культурної політики дитинства. Ключовою тут виступає концепція дитинства, адже до нього в усіх суспільствах ставляться з обережністю. Коли мова йде про “дитинство”, ми відразу ж стикаємося із суворішими вимогами та певними обмеженнями. Якщо цільова аудиторія запланованого перекладу кросовер-твору охоплюватиме молодших читачів, перекладач буде змушений спиратися не лише на власне бачення твору й позиції його автора, а й на культурну політику дитинства в державі загалом. Причину цього визначити неважко: *quod licet bovi, non licet Jovi*, тобто тут з’являється поняття “*дозволеності — недозволеності*”, “*прийняттого — неприйняттого*” в літературі для дітей і для дорослих.

То що ж називають культурною політикою дитинства? Це явище охоплює сукупність національного, а також культурних контекстів, соціальних практик і політичних процесів, за допомогою яких формується дитинство в різних суспільствах у різні епохи.

За словами Е. Джеймс та А. Джеймса, культурна політика дитинства зосереджується на культурних факторах, які визначають різні образи й тлумачення дитинства, що існують у будь-якому суспільстві у будь-який момент

історії. Важливо, що до неї також належить вплив, що його діти здійснюють колективно або індивідуально; політичні механізми та процеси, як-от: формування соціальної політики й законодавства, через які ці прояви дитинства отримують практичне вираження в повсякденному житті в будь-який час. У своїй сукупності ці культурні детермінанти, політичні механізми й дискурси, які вони породжують, формують і визначають дитинство, й таким чином контролюють, або, принаймні, обмежують те, що діти фактично можуть робити в даному суспільстві [174, с. 37]. Характер дитинства змінюється з часом та у спосіб, властивий певним культурним контекстам, у відповідь на зміни в культурній політиці дитинства. А. Джеймс стверджує, що дітей слід визнати активними учасниками в розбудові й визначенні їхнього власного соціального життя, життя людей, що їх оточують, і суспільства, в якому вони живуть. Їх більше не можна розглядати “лишень як пасивних суб’єктів соціальної структури чи процесу” [174, с. 39-40].

Отже, бачимо, що культурна політика дитинства — це потужний фактор у перекладі кросовер-творів, який не тільки накладає обмеження на творчий підхід до перекладу й свободу вибору перекладача. Але й допомагає усвідомити, що, так само як “дитинство — продукт взаємовідносин дорослих із дітьми”, так і дитяча й доросла література тісно пов’язані між собою. З плином часу та з багатьох інших причин межі між цими двома видами літератур можуть змінюватися, і що дитяча література не поступається повноцінністю дорослій. Тому рухаючись між двома категоріями читачів, об’єднуючи їх в одну аудиторію або ж розділяючи їх, перекладач також долучається до творення цієї політики, а отже несе відповідальність за свою роботу.

Ставлення до дитинства може суттєво відрізнятись в країні мови оригіналу й країні мови перекладу, тому не слід нехтувати соціальними явищами, адже, зрештою, саме читацька аудиторія перекладу визначатиме, наскільки якісно перекладач виконав своє завдання. За спостереженнями К. Вілкі-Стібз, тілесне та просторове існування дитини — це, можливо, дві з тих сфер, якщо не єдині сфери, які підпадають під найжорсткіший контроль, увагу та нагляд. Дослідниця зробила

спостереження про те, що “коли діти порушують межі встановленої поведінки, вони провокують хвилю недовіри й відрази в широкого загалу, тим самим активізуючи літературну цензуру у випадку літературних дітей або ж засудження фактичних дітей” [225, с.13-17].

Саму цензуру, за визначенням Ф. Білліані, слід розуміти як один із дискурсів, часто панівний, створований певним суспільством у певний час, який виражається або репресивними культурними, естетичними й мовними заходами, або економічними засобами. Цензура — це акт, часто примусовий і впливовий, що різними способами й засобами контролює встановлення кроскультурної комунікації, маніпулює нею та перешкоджає їй. Цензура функціонує як фільтр у складному процесі кроскультурного трансферу, якому сприяють переклади [144, с. 2-4]. Та якщо спиратися на поняття культурного фільтру в теорії перекладацької дії, то цензура в ньому буде лише одним із його компонентів, адже в перекладі елементи тексту можуть видалятися або додаватися не лише з міркувань їх неприпустимості, а, наприклад, через високий рівень відчуженості оригінальної культури від ситуації перекладу. Ф. Білліані констатує, що багатогранна природа цензури простежується не лише у прикладах, узятих із диктаторських режимів, але й у, на перший погляд, “нейтральних” сценаріях [144, с. 3].

К. Кребс також зазначає, що численні організації взяли на себе роль неофіційного цензора, і що таким чином цензура не зосереджується в одній установі, вона — розсіяна, й натомість зосереджується як у сфері того, що підлягає цензурі, так і в соціальному житті загалом [179, с. 171].

У цілому перекладознавчі дослідження зосереджуються на типових “репресивних” сценаріях, однак для нас актуальним, навпаки, виявляється “нейтральний” варіант. Передусім тому, що це — наша ситуація, тобто наш сучасний соціокультурний простір, у якому з’являються нові переклади художніх творів. У нашій країні відсутня тотальна централізована цензура, однак роль цензора перебирають на себе інші структури, або ж, як пояснює Ф. Білліані, нею можуть бути *“соціальні звичаї/традиції/правила поведінки, що керують свободою*

вибору та слова як на державному, так і на особистому рівні. Рівень маніпуляції текстом, що вимагається інституційною та індивідуальною цензурою, часто визначається читацькою соціальною позицією і смаком” [144, с. 4-9]. Тому в “нейтральному” сценарії пропонуємо користуватися поняттям культурний фільтр і розглядати можливу цензуру як його складову.

Так, роль цензорів певною мірою можуть за необхідності виконувати активні й пасивні учасники процесу трансферу художнього твору до цільової культури. К.Кребс пропонує розглядати перекладача й перекладений текст як численні взаємопов’язані осередки цензури й самоцензури; і зокрема перекладача — як гібрид перекладача/цензора, що виступає цензором стосовно першотвору і разом з тим підлягає цензурі з боку інституту цензури [179, с. 167-178].

Отже, бачимо, що ситуативність — це обставини існування твору; а культурна політика дитинства — явище і процес, який на такі обставини впливає. Взаємопов’язаний вплив цих факторів на ситуацію перекладу змушує повсякчас переглядати формування стратегії перекладу того чи іншого твору, враховуючи як поставлене завдання, так і потреби адресатів перекладу.

Визначення ситуативності передбачає пошук реального читача. Тому в ситуаціях першотвору та перекладу, в дотичних до них факторах можна знайти основу для перекладацької стратегії. Так, дотичним елементом може виступати, наприклад, нехудожній переклад для дітей (див. Додаток Б, табл. Б. 6.).

Так, перекладач С. Борщевський зауважував: *“До нього [перекладу] долучаються дуже багато читачів, тому що ці тексти стають приступними. (...) Я добре розумію, хто мої читачі. Бо читачі Анни Ахматової і поета Чехова в Маріїнському парку — то не моя публіка. (...) Зараз виросло нове покоління. Можливо, серед них є і мої читачі. (...) І це їм потрібно”* [104]. Саме тому дослідження дитинства, соціологія, психологія, антропологія — важливі як науки, об’єктом вивчення яких є безпосередньо людина, що її в перекладознавстві ми розглядаємо як цільового читача. Використання напрацьованих вищеперерахованих галузей досліджень дозволяє зосередитися на практичному аспекті, тобто опрацьовувати фактичний бік перекладацького завдання: як побудову стратегії

власне перекладача твору, так і перекладача-критика/-редактора твору в ситуації. Таким чином ми також окреслюємо рамки, в яких відбуватиметься редагування/критика перекладу. Це потрібно не тільки для підвищення рівня продажу книги, а й для забезпечення якості перекладу, адже чим повнішою інформацією про цільового читача ми володіємо, тим точнішим буде наше визначення того, що перекладові бракує або ж що в ньому потребує редагування (детальніше про прогнозування див. Додаток Б, табл. Б. 4. і Б. 5.).

2.5. Культурний імпорт цінностей

Перекладацький проект передбачає скоординовану роботу всіх його учасників, а отже — перекладацьку стратегію, яка від суто перекладацької роботи з текстом має поширюватися й на інші стадії трансферу художнього твору до країни мови перекладу. Під час роботи з кросовер-твором виникає додаткова потреба у визначенні цільового читача в культурі-реципієнті. Оскільки художній твір зазвичай несе на собі відбиток національного середовища — контексту країни свого походження, зустріч культур у процесі перекладу може створювати перешкоди для його сприйняття читачем із чужого культурного середовища.

Отож виникає потреба в адаптації кросовер-літератури. Слід зауважити, що віковий фактор ускладнює адаптивний аспект перекладу, адже змушує нас не просто зважати на особливості національного читача в цілому, а вдаватися в специфіку вимог/потреб/очікувань певної вікової категорії.

У перекладі кросовер-творів ми одночасно передбачаємо можливі зсуви спрямування твору: його адаптацію для певних вікових категорій. Адаптацію не слід розуміти винятково як спрощення тексту для підвищення читабельності твору для молодших читачів чи роз'яснення певних понять для дорослих.

Увиразнення алюзій, активізація асоціацій з певними явищами зарубіжної або ж національної культури також представляють способи адаптації, однак із більшим ступенем втручання в оригінальний текст, хоча суто “просвітницького” аспекту вони позбавлені. Такі засоби спрямовані, перш за все, на зацікавлення

цільового читача перекладу: з одного боку, це суперечить очікуваній “демістифікації” змісту першотвору під час адаптації, з іншого ж — приваблює саме видимою складністю перекладного тексту.

Як одомашнення, так і очуження тексту можна розглядати як адаптацію, спрямовану на читацькі потреби: як на задоволення таких потреб, так і на їх зміну (у випадку, коли текст “кидає виклик” читачеві). Незалежно від того, який саме аспект ми оберемо для використання в процесі перекладу, загалом така стратегія полягатиме в культурному імпорті цінностей.

Вивчення культурно-маркованих елементів, зокрема реалій, алюзій, фразеологічних одиниць тощо привертає увагу багатьох українських учених: В.Бялик [11], Л. Грек [21], В. Калашник [57], О. Копильної [65], Н. Кушиної [75], А. Мельник [82], А. Саволоцької [111], О. Скібіцької [115], М. Сливки [117], В.Теличко [121], Т. Чайковської [124], Ю. Чалої [125]. Популярність такого науково-практичного аспекту перекладознавства вказує на те, що культурний імпорт цінностей відіграє ключову роль у процесі міжкультурного трансферу художньої літератури.

Отже, культурний аспект перекладу важливий перш за все для входження чужорідного культурного елемента — художнього твору — до вітчизняного середовища. Успішний перебіг такого процесу — не тільки свідчення якісної роботи над перекладацьким проектом, що звичайно ж передбачає вміле оперування мовнокультурним матеріалом із боку перекладача. Це також запорука розвитку ринку перекладної літератури. Тут слід згадати слова Л. Венуті про те, що “переклад стає не тільки культурним, а й економічним капіталом” [223, с. 187]. Дослідник зауважує, що цінність будь-якого перекладеного твору залежить від його впливу та функцій, які неможливо повністю передбачити або ж контролювати. Однак він попереджає про те що, такий елемент випадковості не зменшує, а, навпаки, збільшує відповідальність перекладача за оцінювання впливу проекту шляхом відтворення ієрархії цінностей своєї національної культури, які наснажують переклад і його вірогідне сприйняття [223, с. 189].

Переклад, як підсумовує Л. Венуті, створюється в певний момент в історії культури. Він втрачає комерційну та культурну цінність, коли з'являються нові вітчизняні тенденції та групи, що звужують його ринок і спонукають видавця припинити перевидання твору або ж інвестувати в новий переклад того самого зарубіжного твору. Переклад зі своєю подвійною вірністю зарубіжному текстові й домашній культурі — це нагадування про те, що жоден акт тлумачення не може бути остаточним/авторитетним для кожної культурної групи, що переклад завжди локальний і залежний від обставин [223, с. 46-65].

Зазначаючи ситуативність як характерну рису кросвер-літуратури в перекладі, слід зауважити релевантність вищезгаданих спостережень до перекладацьких стратегій, спрямованих на введення кросвер-тексту в нове культурне середовище з урахуванням його можливої/необхідної/знехтуваної вікової переорієнтації.

О. Ребрій, називаючи перекладацьку творчість “мистецтвом компромісу”, стверджує: “Творчий аспект перекладу (...) полягає у вмінні перекладача гармонійно поєднувати елементи, скеровані на відтворення культурно-мовної специфіки оригіналу як складової вихідного культурного середовища, з елементами, скерованими на задоволення потреб реципієнта як представника приймаючого лінгвокультурного середовища” [105, с. 65]. Проте в такому разі, маючи об'єктом дослідження кросвер-твори, необхідно поставити запитання: чи завжди перекладацький проект такого типу матиме на меті досягнення компромісу між збереженням автентичності першотвору і задоволенням потреб цільових читачів перекладу (якщо цільова аудиторія планується як визначена вікова група)? Чи взагалі можливий фактичний компроміс між двома культурами саме в перекладі?

Фактичність у даному разі слід розуміти як реальну здатність первинного адресата перекладу в культурі-реципієнті розпізнавати перекладацьке втручання в процес культурного трансферу. Л. Венуті описував один аспект цього питання як “одомашнення, кероване популярною естетикою”, у випадку, коли мета полягає у створенні “надзвичайної невимушеності, яка спонукала б до читацької участі в

реалістичній ілюзії наративу”, вписуючи в інокультурний текст вітчизняні коди та ідеології. Такі кроки, за спостереженнями Л. Венугі, сприяють легкій читабельності твору, яка викликає учасницьку реакцію. У такому випадку, усунення культурних маркерів, введення домашніх ідеологій та кодів може залишатися невидимим для читачів перекладу [223, с. 142-147].

Моделювання ситуації перекладацької дії як прописування параметрів для перекладацького проекту в жодному разі не зобов’язує перекладача працювати відповідно до вимог популярної естетики, яка “ставить інформативну функцію будь-якого тексту вище за витончене поцінування формальних елементів, як, наприклад, перекладацький дискурс” [223, с. 147]. Проте, все ще існує упередження стосовно того, що в перекладі потрібно передати все, якомога більше, дорівнятися до оригіналу за інформаційною навантаженістю, що в принципі неможливо. Тому чи справді “невиправдане вилучення іншомовних реалій з перекладів або заміна їх на українські реалії збіднює комунікативний потенціал твору” [105, с. 137-138]?

Якщо категорія “невиправданості” змінюється залежно від сучасного простору існування передбачуваного перекладного твору, тоді поняття “вилучення” й “заміни” виконують функцію модифікації “комунікативного потенціалу твору”. У такому разі ми впритул підходимо до раціональності створення множинних/повторних перекладів, серед основних факторів появи яких О. Ребрій називає творче змагання перекладацьких особистостей та конкуренцію видавництв-замовників перекладів [105, с. 258].

Зрештою “синтез елітних і популярних інтересів” [223, с. 156] не обов’язково означає компроміс. Перекладачка Н. Трохим зазначає, що “читання ж перекладних текстів має свою специфіку — твір “з других рук” не може сприйматись як оригінал” [318, с. 7]. Отож, із таких позицій у перекладацький проект заздальгідь закладається неможливість встановлення рівнозначних відносин між першотвором і перекладом з боку впливу на аудиторію. Зважаючи на це, можна стверджувати, що культурний імпорт цінностей не передбачає “збіднення”, в даному разі йдеться про можливе альтернативне “ціннісне

насичення” твору. Тут, згідно з Л. Венуті, “перекладання не може бути просто спілкуванням між рівними, тому що воно в основі своїй — етноцентричне” [223, с.11].

Звертаючись до факту зростання гетерогенної читацької аудиторії, дослідник виокремлює проблему популярної естетики та елітних способів поцінування художнього твору. Ним поставлене питання того, чи може фрагментація читацької аудиторії сприяти змінам у режимі одомашнення, що застосовується в сучасних видавничих практиках [223, с. 155-156]. У кросовертворах фрагментація аудиторії закладається вже на етапі функціонування першотвору в країні його походження. Зважаючи на це, такі тексти мають потенціал для розширення варіативності перекладацьких стратегій, а відповідно, й способів використання культурного імпорту цінностей для вікової переорієнтації художнього твору.

За словами Е. А. Повінеллі, багато культурних форм набувають цінності завдяки своїй радикальній локальності й обмеженому ринку [203, с. х]. Такої думки дотримується й Е. Ептер, спостерігаючи, що у “глобальному” ринку існують спеціалізовані нішові ринки, які сприяють появі нових модних віянь, розділяючи авторів за категоріями: “інтернаціональні”; “постколоніальні”; “мультикультурні”, “тубільні” чи “меншини”. Вона також зауважує, що становлення перекладу як занадто позитивного фактору, може мати й негативні наслідки: все більше й більше керована ринком ситуація в індустрії культури, яка прихильно ставиться до творів мистецтва з високим рівнем перекладності [134, с. 2-11]. Проте дослідниця зауважує, що *“для тих, хто схиляється до куди більш непростого задоволення тим, що можна назвати зонами неперекладності, твори з меншою часткою ринку приносять найбільше задоволення”* [133, с. 91].

Як підсумовує Л. Венуті, загальноприйнятою вважається точка зору стосовно основної функції перекладу як “асиміляції, введення в зарубіжний текст домашньої зрозумілості та інтересів”. Однак сам перекладознавець стверджує, що “гарний переклад прояснює: він демонструє своєю власною мовою чужорідність зарубіжного тексту” [223, с. 11]. За його словами, сприяти культурним нововведенням і розумінню культурних відмінностей — мета нетипового

перекладу (*minoritizing translation*). Стратегії, розроблені в нетиповому перекладі, залежать головним чином від перекладачевого тлумачення зарубіжного тексту. А таке тлумачення завжди спрямоване в двох напрямках, оскільки воно водночас враховує суто літературні якості такого тексту й обмежується оцінкою вітчизняного читача, на якого націлюється перекладач, відчуттям їхніх очікувань і знанням, наприклад, лінгвістичних форм, літературних традицій, культурних алюзій [223, с. 11-16].

Звичайно ж, за типовим сценарієм, перекладач працює в асиметричних стосунках, завжди більшою мірою співпрацюючи з рідною, ніж із зарубіжною культурою. На практиці факт перекладу стирається шляхом усунення мовних і культурних відмінностей зарубіжного тексту та його пристосування до панівних цінностей у цільовій культурі, що робить текст невпізнаваним, а тому позірно неперекладеним [223, с. 22-31]. Однак, за спостереженнями М. Норта, насправді дуже важко уявити країну, яка б надавала письменникам аудиторію, здатну на негайне розуміння; навіть письменник із зовсім невеликою місцевою аудиторією часто наштовхується на нерозуміння, навіть на незгоду [196, с. 109].

Показовою в такому контексті є позиція Л. Венуті стосовно перекладацької етики, яка передбачає, що переклади потрібно створювати, читати й оцінювати з більшою повагою до мовних і культурних відмінностей. За словами дослідника, не тільки переклад полягає в інтерпретації зарубіжного тексту, змінюючись залежно від культурних ситуацій в різні історичні моменти, а й канони точності формуються й застосовуються у вітчизняній культурі, а тому в основі своїй вони — етноцентричні. Переклад, що має на меті обмежити свій етноцентризм, не обов'язково ризикує стати незрозумілим і культурно маргінальним [223, с. 6; 82-87].

Тож на питання Ш. Саймон про те, чи повинні перекладачі працювати лише з “симпатичними”, а не “антагоністичними” текстами [214, с. 30], можна дати ствердну відповідь. Адже сама природа перекладацького проекту передбачає роботу з “антагоністичним елементом”, який у кросовер-текстах ускладнюється ще й потенціальною невизначеністю цільової аудиторії.

“Антагоністичне” в тексті може стати об’єктом культурного трансферу, перетворюючись у процесі перекладу на аспект привабливості тексту, перетворюючи його на носія нових культурних віянь (імпорт чужорідних цінностей у домашню культуру) або ж на засіб їх нейтралізації (імпорт вітчизняних цінностей у зарубіжний текст). Ш. Саймон також застерігає, що ідеал невимушеності, негайності й прозорості тексту створює в перекладі відверто хибне припущення про легкий доступ до тексту [214, с. 108].

Ш. Саймон спостерігає, що присутність розмаїтих посилань вказує на зростання важливості “перекладацьких ефектів” як складника сучасної художньої літератури. Ці ефекти — результат незавершеності/неповноти перекладу. Мова стає частково складною для розуміння, лише пропонуючи потенційне значення. Культурний трансфер відбувається з *часткових* (а не універсальних) перспектив, з культурних *позицій*, що постійно еволюціонують [214, с. 164-166].

Розгляньмо варіанти культурного імпорту цінностей на прикладі роману Салмана Рушді “Гарун і Море Оповідок” у перекладі Тараса Бойка.

1. *‘My holdall!’ yelled a mud-woman. ‘Crazy buffalo! Looney tune! Desist from your speeding, or my possessions will be thrown to Kingdom Come* [346, с. 36]! // *Моя валіза! — ренетувала замурзана жінка. — Ти що, сказився, чи що? Навіжений! Припини гонитву, бо всі мої пожитки підуть котові під хвіст* [317, с. 21]!

Виділимо такі культурні маркери: “*looney tune*”, “*crazy buffalo*”, “*thrown to Kingdom come*”. В українському тексті бачимо: “*навіжений*”, односкладне іменне речення передане простим двоскладним, англійський фразеологізм біблійного походження — українською приказкою. У даному разі простежується чітка стратегія одомашнення — елементи української культури вводяться в текст. Стверджувати, що така стратегія помилкова — неправильно. Це один зі способів реалізації потенціалу англійського тексту в українському середовищі. Що було закладено автором у першотвір? В такому разі найбільш показовим є вислів “*looney tune*” на позначення “*божевільний; такий, що з’їхав з глузду*”, що походить від назви анімаційних короткометражок “Looney Tunes” (“Веселі/Божевільні мелодії”) (1930-1969) від Warner Bros. Цим висловом також

називали персонажів цих мультфільмів. Як одиничний випадок вищенаведений варіант перекладу не можна назвати таким, що позначений втратами інокультурного колориту.

Однак звернімося до наступного прикладу:

2. *GRAND COMPTROLLER OF PROCESSES TOO COMPLICATED TO EXPLAIN. I.M.D. WALRUS, ESQUIRE. KNOCK AND WAIT* [346, с. 199]. // *Верховний контролер процесів, / Надто складних для пояснення. / Морж, есквайр. / Стукайте і чекайте* [317, с. 141].

Тут бачимо вилучення в перекладі “загадкової” абрєвіатури “I.M.D.” Сама по собі вона нічого не означає, але якщо ми поглянемо на все речення — “I.M.D. Walrus”, а точніше, прочитаємо його, то виявиться, що це фраза-омофон назви відомої пісні групи “the Beatles” “I Am the Walrus” (1967). Знов ж таки, зауваження до першого прикладу справджуються і для даного уривка.

Для кращого занурення в ситуацію-в-тексті звернімося до ще одного подібного прикладу:

3. *‘Gogogol,’ he gurgled. ‘Kafkafka,’ he coughed* [346, с. 129]. // *‘Гогоголь,’ — зателготів він. — Кахикахикахи, — закашляв він* [317, с. 88].

У цьому випадку спостерігаємо прозоре цитування імен письменників М. Гоголя і Ф. Кафки також із використанням омонімії, а саме звуконаслідування й омофонії. У перекладі бачимо фрагментацію авторської стратегії: перше слово передано у спосіб, ідентичний до авторського, проте друге псевдозвуконаслідування перекладач відтворює усталеним українським, на відміну від першого, який можна вважати авторським новотвором. Зважаючи на це, складається враження, що перекладач або не ідентифікував, або не мав на меті передати вищезгадані алюзії.

Бачимо, що поодинокі розглянуті в прикладах 1-3 алюзії не несуть смислового навантаження як такого. Проте насиченість оригінального тексту Рушді такими культурними маркерами засвідчує авторський стиль, вибудований автором інтертекст із фрагментів світової культури. В перекладі ця риса тексту втрачається.

Проте питання в іншому: чи необхідним було її збереження в даному перекладацькому проєкті? Показовою в такій ситуації виявляється позиція письменниці Маріз Конде: *“Написання художніх творів — це не тільки створення змісту, воно — у звуках, у ритмах. (...) [Я] визнаю, що мої твори мають бути перекладені, але вони — не я. Для мене лише оригінал справді має значення. (...) [Переклад] для мене це вже інший твір, можливо й цікавий, але дуже далекий від оригіналу”* [133, с. 92].

В українському виданні “Гарун і Море Оповідок” позиціонується як казкова повість, і в книгарнях цей твір знаходиться в розділі дитячої літератури, хоча в англomовному середовищі ця книга сприймається і як дитяча, і як доросла — тобто типовий кросовер. Якщо доцільність вписування вищезгаданих алюзій у дитячий текст викликає сумніви, то проєкт створення перекладу цього роману для дорослої української аудиторії може вимагати прямо протилежної стратегії: послідовного перенесення інокультурних маркерів до українського тексту. Така стратегія була б типовим прикладом того, що Л. Хатчен у своїх дослідженнях описує як “один із способів набуття авторитету або ж збільшення культурного капіталу адаптації”, що полягає у її “висхідній мобільності” [171, с. 91]. Дослідниця має на увазі використання явищ “високої культури” для створення успішної адаптації твору. Проте остаточне рішення щодо використання такої стратегії залежить від ситуації перекладу, зокрема від цільової аудиторії та її готовності сприймати запропонований художній твір саме в такій формі.

Культурний імпорт цінностей може проявлятися й на рівні не тільки перекладацьких стратегій, а й суто способів перекладу. Проаналізуємо переклад двох власних назв: *the Roc of Sindbad the Sailor* [346, с. 51] — *велетенський птах Рух Синдбада Мореплавця* [317, с. 31] та *the Whale That Swallowed Men* [346, с. 51] — *Кит, що Ковтав Людей* [317, с. 31]. Бачимо, що в першому випадку перекладач вдається до пояснення, а в другому відтворює спосіб написання англійської назви (усі слова з великої літери), хоча для української мови це не характерно. Адже повнозначні слова у власних назвах в українській мові зазвичай пишуться з малої, як, наприклад імена деяких героїв “Лісової пісні” Лесі Українки: *“Той, що греблі*

рве”(.), *“Той, що в скалі сидить”*(.) [325, с. 5], узяті зі спису діячів. Вони подаються як речення з крапкою в кінці, а в пролозі вживаються в лапках: *З лісу вибіг “Той, що греблі рве” — молодий, дуже білявий, синьоокий* [325, с. 6]. У такий спосіб можна було б відтворити другу наведену назву казкової істоти — *“Кит, що ковтав людей”* (у лапках).

До того ж, імпорт цінностей може відбуватися не лише безпосередньо з тексту в текст, а й із ситуації в текст. Як, наприклад, у виданні “Аліси в Країні Див” Льюїса Керрола видавництва “А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА”, де використані вірші в перекладі Миколи Лукаша й передмова Оксани Забужко [307, с. 4-9]. Обоє — відомі постаті в українському культурному просторі: майстер перекладу й популярна сучасна письменниця. Таким чином, книга як результат перекладацького проекту додатково насичується українськими цінностями, пов’язаними з роллю цих діячів, і сама збільшує свою цінність завдяки їм.

Тут, як зазначає Л. Хатчен, щоб досягти успіху на світовому або ж навіть на якомусь конкретному ринку, в процесі адаптації може виникнути потреба у зміні культурних, регіональних чи історичних особливостей тексту [171, с. 28-30]. Дослідниця проводить цікаву паралель: *“Інколи культурна адаптація, як і біологічна, передбачає міграцію до сприятливих умов: історії потрапляють в інші культури, змінюються способи їх передачі”* [171, с. 31].

Тому можемо зробити висновок про те, що культурний імпорт цінностей як стратегія має на меті забезпечити читацьку зацікавленість у перекладному творі. Така стратегія дозволяє як задовольняти читацькі очікування, так і йти наперекір стереотипам запланованої аудиторії, що дає змогу пристосовувати його для молодших/дорослих читачів залежно від цілей перекладацького проекту. Комерційна ефективність художнього твору також відіграє важливу роль в умовах сьогодення, тому введення в художній твір нових або ж увиразнення чи усунення оригінальних культурних маркерів дозволяє пристосовувати твір до вимог вітчизняного соціокультурного середовища, а отже й книжкового ринку.

2.6. Моделювання

Як саме ми тлумачимо поняття *ситуації*? Чи можна стверджувати, що існує тільки одна ситуація — та, в якій опиняється першотвір, коли його “піддають” перекладові? Чи в даному випадку йдеться про ситуацію перекладача, якому замовник поставив завдання, що передбачає чітко визначену мету? І хто чи що зрештою чинить вплив на таку “ситуацію”?

На думку І. Бичка, ситуація слугує своєрідним “лакмусовим папірцем” оприявлення протистояння свободи і необхідності. Це означає, що свобода існує тільки в ситуації. Сама ситуація має сенс лише у відношенні до свободи. [255, с. 585]. Бачимо, що тут з’являється опозиція “свобода — необхідність”, що й дозволяє говорити про ситуацію як таку. Застосувавши дану опозицію до ситуації перекладача, ми відразу зрозуміємо, що вона справді спонукає нас до обрання певної стратегії перекладу. Отже — до усвідомлення того, що вибір стратегії, яка б сприяла досягненню мети перекладу, можливий, знову ж таки, лише в ситуації. В даному разі йдеться про активну позицію перекладача.

Однак та ситуація, в якій опиняється перекладач, чинить на нього свій вплив і ставить його в певні рамки, накладаючи обмеження. Відповідно і згадана опозиція “свобода — необхідність” також потрапляє в ці рамки. Так, можна дійти до висновку, що “ситуація містить в єдності незалежну і залежну від людини сторону, що є реальною основою для здійснення вчинку, в якому людина, спираючись на ситуацію, активно змінює її” [256, с. 629].

Так І. Бичко стверджує, що “людина може надавати виявам ситуації іншого значення або іншого продовження — у цьому реалізується її свобода. Ситуація є мінливим феноменом, постійно порушуваною (через задання їй людиною все нових і нових значень) і водночас так само постійно відновлюваною “рівновагою” [255, с. 585]. Вищезгадана можливість людини надавати виявам ситуації іншого продовження, екстрапольована на перекладацький ґрунт у випадку кросовер-літератури, означатиме можливість моделювання ситуації перекладацької дії. В цьому й полягає свобода перекладача: здатність оперувати сукупністю ключових

факторів ситуації першотвору та ситуації перекладу таким чином, аби гарантувати очікуваний результат. На таких засадах стояв В. Дільтей, зазначаючи, що “в нашому ставленні до майбутнього ми активні й вільні. Тут категорія реальності, яка постає з теперішнього, поєднується з категорією можливості” [156, с. 150].

Отже, категорія *можливості* та опозиція “*свобода — необхідність*” виступають характерними рисами ситуації перекладацької дії. Вони ж визначають її розуміння, а отже й ставлення до неї: таку ситуацію можна і потрібно моделювати.

Саме ж моделювання якщо не обмежується, то принаймні спрямовується метою перекладу. Однак проблема проявляється ще в одному аспекті — *для кого я моделюю ситуацію?* В такому випадку можливі два аспекти: а) пасивний: те минуле, про яке говорив В. Дільтей, — ситуація першотвору в країні мови оригіналу; а також завдання, поставлене замовником, а разом і вимоги до перекладу (*translation brief*); б) активний: майбутнє, якщо знову звернутися до Дільтеевого висловлювання, — змодельована ситуація перекладацької дії, яку перекладач створює для себе спираючись на передбачувану ситуацію перекладу в країні мови перекладу. В цьому аспекті проявляється згадувана опозиція: *Я так хочу, Я так можу — Чи я можу так? Чи потрібно діяти так? Як я маю діяти, щоб досягти поставленої переді мною мети?* Завдання перекладача полягає в тому, щоб змоделювати ситуацію оптимально, але тільки для даного конкретного випадку.

Коли йдеться про множинність перекладів, тобто існування кількох варіантів перекладу якогось художнього твору, зазвичай спадає на думку низка перекладів, що були створені в різні часи, тобто діахронний зріз таких перекладів. Це можна побачити й у Г. Гадамера: “Така наявність цілої перекладацької історії, де бачимо розмаїтість перекладів одного й того ж тексту, новому перекладачеві до певної міри полегшує роботу, проте водночас стає й викликом, до якого ледве чи можна дорівнятись. Давній переклад має свій особливий полиск” [15, с. 149].

Питання в іншому: а чи доречно було б дорівнятися до давнього перекладу, адже деякі з них у наш час можуть виглядати як справдешній анахронізм, а “давній полиск” звичайним читачем, а не вченим-дослідником може й не відчуватися. Дорівнюватися тут варто в мистецтві володіння словом, не забуваючи про вимоги часу.

До того ж, слід звернути увагу на ще одну проблему, яку Ю. Ковалів описав таким чином: “Долаючи часову дистанцію, твір інколи зазнає різних дефектів сприйняття, навіть супроводжується хибними уявленнями, зумовленими суб’єктивною рецепцією, системою корпоративних поглядів певної літературної школи, концепціями стильової тенденції чи напряду, засиллям позахудожніх ідеологій тощо. Часто трапляються випадки нарощення нових значень [61, с. 12-13]. Тобто значення твору, його сприйняття читачем змінюється з часом, та чи варто називати таку зміну “дефектом” сприйняття в негативному значенні слова? Адже, як зауважував Й. Дройзен, ми мимоволі привносимо погляди та припущення нашого власного часу, і теперішнє втручається в наше розуміння минулого [158, с. 129].

У Й. Дройзена знаходимо цікаве висловлювання, яке він використовував, пояснюючи обмеженість взаєморозуміння між людьми: “Ти маєш бути таким, адже саме так я тебе розумію” [158, с. 130]. Тут, з одного боку, відображена упередженість сприйняття. Але, з іншого боку, якщо застосувати це судження до адресата майбутнього перекладу, отримуємо ще один впливовий фактор, який формує ситуацію перекладацької дії, — очікування цільового читача. В перекладі завжди існує вірогідність того, що несправджені очікування можуть стати на заваді його успішності — тоді творові не вдасться охопити свою цільову аудиторію. На користь важливості того, що твір має знайти свого читача свідчать такі слова Г. Гадамера: “Літературу зробило “літературою” якраз поширення культури читання. Практично сьогодні можна стверджувати, що “література” вимагає перекладу, якраз тому що переклад — це аспект культури читання” [15, с. 150].

Тим не менше, проблема “дефектів” сприйняття виникає не лише через часову відстань між першотвором і перекладами. Як зауважує Т. Заботіна,

картина світу, в якій живе інтерпретатор, задає рамки інтерпретації [123, с. 56]. Ситуацію перекладу, так само як і ситуацію першотвору, формує ціла низка факторів, і відстань у часі — лише один з-поміж них.

Така позиція спонукає нас поглянути на множинність перекладів у синхронному зрізі: в один і той самий час можуть цілком рівноправно існувати кілька перекладів одного твору, створених одночасно. За Г. Гадамером, кожний випадок утворення тексту ґрунтується на його розумінні [15, с. 39]. А розуміти текст можна по-різному, й, відповідно, перекладати для тих, що розумітимуть по-різному, можна теж у різний спосіб. Орієнтиром тут слугуватиме цільова аудиторія. Тому й завдання перекладачів, які, припустімо, працюватимуть паралельно, залежатимуть від того, *для кого* вони перекладатимуть.

Створення адекватного перекладу (тут у значенні такого, який задовольнить мету перекладу) залежатиме від чіткості постановки завдання. Проілюструвати таке твердження можна словами Г. Гадамера: “Лише тоді, коли мені точно відомо, чому мене запитують — що, власне, хотів би довідатися співрозмовник, — я можу відповідати” [15, с. 130].

Відповідним чином знімається поставлене Г. Гадамером питання про єдність орієнтирів перекладацького процесу (Що стає метою — вірність слову, змісту чи формі? [15, с. 149]). Що саме передбачає мета перекладу? Відповівши на це запитання, перекладач відповість і на попереднє. Відповідно до функціонального підходу, перекладач повинен сприяти досягненню мети перекладу, тож слово, зміст і форма розглядатимуться як фактори моделювання ситуації перекладацької дії, а вони, як і факти за Г. Гадамером, “набувають життя лише завдяки тій точці зору, з якої нам їх показують” [16, с. 264]. Тобто актуалізуються згідно з потребами перекладу.

Цю думку можна продовжити далі, скориставшись твердженнями Шляйєрмахера й Гадамера відповідно. Якщо “власне твір мистецтва корениться (...) у своєму оточенні. Він уже втрачає своє значення, коли його виривають із цього оточення і вводять в обіг” [16, с. 160], то відтворити значення перекладеного художнього твору достоту таким, яким воно було в ситуації

першотвору неможливо. Можна зробити висновок, що зміни в першотворі, що спричиняють до втрат у перекладі, часом навіть суттєвих, викликані об'єктивними чинниками.

Тому варто говорити про рівень адаптації першотвору для цільового читача. Адаптацію в такому випадку слід розглядати в широкому розуміння як ті необхідні зміни, внесені в текст перекладачем задля кращого сприйняття твору цільовим читачем, щоб, перефразовуючи Г. Гадамера, зробити текст для читача “своїм” [15, с. 150].

Отже, множинність перекладів у синхронному зрізі постає як закономірний результат переходу кросовер-твору до нового середовища існування. Кожен такий перехід супроводжуватиметься новою ситуацією перекладацької дії, що вимагатиме моделювання відповідно до мети перекладу. Разом з тим, існування різних варіантів перекладу художнього твору дозволить уникнути однобокого уявлення про нього в літературному середовищі, адже множинність тут виступатиме, якщо скористатися словами Г. Гадамера, “як подолання небезпеки” [15, с. 165].

Ситуація перекладацької дії передбачає існування системи базових факторів-установок (наприклад, культурна чи економічна ситуація країни мови перекладу, ситуація першотвору) і ключових ситуативних факторів (наміри видавця, цільова аудиторія тощо). Для ситуації перекладу кросовер-літератури цільова аудиторія (читач, адресат перекладу) — це так звана постійна змінна, що спричинятиме застосування щоразу інших перекладацьких стратегій, адже “необхідно спиратися на численні позиції реципієнтів у розумінні” [123, с. 98].

Н. Холланд зауважує, що оповідання не володіють смислом у собі й самі по собі, ним володіють люди, що використовують ці оповідання як привід для певної теми, фантазії чи трансформації [118, с. 66-67]. Такої ж позиції дотримується Ю. Ковалів, стверджуючи, що автор не передає свої думки іншому, а пробуджує в ньому власні [61, с. 6]. Бачимо, що вищезгадані дослідники наголошують на активній ролі читача у творенні нових значень художнього твору. Відповідно, вірогідність того, що різні вікові групи читачів схильні розуміти твори по-

різному, зростає. Отже, якщо передбачається, що переклад матиме чітку спрямованість, то до тексту можна застосовувати перекладацькі трансформації, спрямовані на його пристосування для передбачуваної вікової групи.

Однак перекладачеві для створення перекладу конче необхідно самому зрозуміти художній твір, тому що це впливає на якість його роботи. Так, про можливе спотворення першотвору в перекладі попереджає Галєєва: “Бездоганне володіння мовою не може гарантувати адекватність перекладу в ситуації, коли перекладач, не зрозумівши змістовного тексту, намагається його передати, перекладаючи не що інше, як своє нерозуміння, оформлене адекватно з погляду мови перекладу, але не з погляду змістовності першотвору” [123, с. 92]. Таку проблему можна розглянути на доволі простому прикладі — варіантах перекладу англійської лексеми *explore*. Звернімося до роману Діани Вінн Джонс “Мандрівний замок Хаула”:

She resisted the temptation to go in through the open window and explore [340, с.94]. // *Вона устояла перед спокусою зайти у відкриті двері тераси і подивитися, що за ними* [302, с. 300]. // *Она устояла перед искушением зайти в открытые двери террасы и поглядеть, что за ними* [303, с. 242].

Бачимо, що в обох випадках перекладачі уникають прямого відповідника цього слова — “досліджувати”. Перший аргумент на користь такого вибору обох перекладачів — такий варіант видається неприродним. Другий аргумент — це слово типове для наукового стилю, а ми аналізуємо уривок із дитячого роману, хоча його також цілком виправдано можна віднести до кросовер-літератури. Доводити слушність вибору перекладачів можна й далі, однак звернімося до наступного прикладу. Це уривки з оповідання Ніла Геймана “Тролів міст”:

1. I used to climb the fence and lie in the shade of a small bulrush patch, and read; or if I were feeling more adventurous I'd explore the grounds of the empty manor beyond the fields [337, с. 26]. // *Я любив перелазити через паркан і лежати в затінку очерету і читати; або ж, коли мені хотілося пригод, я досліджував територію порожнього маєтку за полями* (переклад наш. — М.Г.).

2. *I was exploring. I went past the manor, its windows boarded and blind, across the grounds, and through some unfamiliar woods* [337, с. 27]. // *Я подався у мандри. Проїшов повз будинок: вікна в ньому були забиті дошками й замуровані. Проминув незнайомий ліс* (переклад наш. — М. Г.).

У першому уривку ми використали вже згаданий прямий відповідник, оскільки такий крок виправданий контекстом уживання цього слова. Йдеться саме про дослідження, відкриття чогось нового, хоча, звичайно ж, можливі варіанти: “грався”, “гуляв”, “прогулювався”, жартівливе “ходив у розвідку”, “грався в дослідника” тощо. У другому уривку вжито вислів “податися в мандри”. Чому не “досліджував”? По перше, такий український відповідник вимагає додатка: досліджувати *що саме?* По друге, слід вказати на приналежність цього слова до наукового стилю.

Але в такому разі виникає суперечність: чому в одному випадку ми вважаємо вживання такого відповідника доречним, а в іншому ні? Окрім того, що такий вибір залежить від суб’єктивної позиції перекладача, можемо зауважити, що не останню роль у ситуації перекладу відіграє стереотип читацьких очікувань, яким керується перекладач. Сформулюємо його таким чином: це слово нетипове, занадто складне, для дитячого мовлення. Проте, не слід забувати, що в англійській мові слово *explore* навпаки часто вживається авторами дитячих романів, тож принаймні в мовленні персонажів, зокрема дітей, воно-таки належить до дитячого лексикону. Всі наведені міркування — це міркування дорослого, які можна застосовувати і в ситуації, коли цей твір потрібно було б перекласти для, скажімо, різновікової аудиторії.

Питання в іншому: наскільки ми стереотипізуємо наші уявлення про те, чому бути, а чому не бути в перекладній літературі? За Г. Гадамером, “поняття досвіду означає досвід загалом, такий, що сам постійно має перебувати в процесі набуття, й від нього ніхто не може бути позбавлений. (...) Досвід загалом не є чимось таким, від чого хтось може бути позбавлений” [16, с. 330]. Тому “досвід мовний, лексичний”, так само як і будь-який інший може проявлятися як “уже набутий” чи “ще не набутий” стосовно молодшого читача.

Отож ми надаємо ключового статусу факторові цільового читача в перекладі кросовер-літератури. Саме тому перекладачеві потрібно вибудовувати свою стратегію таким чином, щоб узгодити вимоги до передбачуваного перекладу з очікуваннями й можливостями цільового читача. Зрештою, не всі переклади залишаються на часі, деякі відсіюються, а деякі залишаються як зразок перекладацького мистецтва. Однак усі вони в свій час повинні бути на часі, адже мета перекладу неодмінно має бути досягнута.

Отже, у кросовер-літературі ситуативність як якість кросовер-потенціалу присутня завжди. Можливість його реалізації в перекладі проявляється безпосередньо в ситуації. По-перше, слід зазначити, що цілісна “ситуація” розпадається на такі складові: ситуація першотвору, ситуація перекладу (планована і можлива), а також ситуація перекладацької дії, яка вимагає моделювання для того, щоб перекладач зміг ефективно виконати поставлене завдання. По-друге, в такому разі можна говорити про “ситуативність” обраного підходу до перекладу кросовер-твору. Адже спрямованість перекладу може змінюватися залежно від мети перекладу для успішного виконання замовлення.

Тому дилема “свобода — необхідність” як сутнісна характеристика ситуації переводиться в практичну площину й перетворюється на “свободу в рамках необхідності”. З одного боку, перекладач має зберігати вірність оригіналові, щоб не спотворити його в перекладі, а з іншого — мусить виконати замовлення.

Таку опозицію також можна розглядати як протистояння масовізації та спрощенню і як популяризацію літератури й залучення до читання. Тут свобода творчості перекладача та його власні світоглядні принципи натрапляють на необхідність якісно виконати поставлене завдання, яке може йти всупереч його власним поглядам на переклад. Однак така опозиція в ширшому контексті всієї перекладної літератури розв’язується сама собою, якщо взяти до уваги множинність перекладів у синхронному зрізі. Функціональний підхід виправдовує одночасне існування кількох версій перекладу. З плином часу ті версії, існування яких було відгуком на конкретну ситуацію, відсіюються, а ті, художня якість яких вивищується над ситуативністю вимог, існуватимуть і далі.

Ситуація в перекладі кросовер-літератури також пов'язана з функціонуванням стереотипів: як загальнокультурних, так і власних усталених уявлень перекладача. Проте на окрему увагу заслуговує, перш за все, фактор цільового читача, який змінюється з кожною новою ситуацією. Однак стереотипу читача притаманна сталість характеристик. Тому мінливість вимог, що висуваються самим фактичним читачем-у-ситуації і для нього, може спричинити виникнення проблем зі спрямованістю перекладу.

Читач-у-ситуації вимагає створення “свого” тексту, тобто перекладу, наближеного до читача. Тож ситуація вимагає перегляду, інколи навіть звільнення від стереотипу читача. Моделювання ситуації перекладацької дії передбачає роботу з фактичним, реальним читачем. Стереотип забезпечує сталість, стоїть на захисті традиції. Але треба мати на увазі, що, наприклад, образ дитини сьогодення відрізняється від образу дитини минулого. Те ж саме справджується для дорослих.

Ситуація каже на те, що перекладач не буде повністю самостійним у своїх рішеннях, однак вона ж дає йому свободу творчого підходу на якісно новому рівні — свободу вибудувати стратегію перекладу. Саме тому передбачається, що створення оптимального для даної ситуації перекладу стане проявом його майстерності. Отже, запропонований підхід до перекладу кросовер-літератури передбачає відкритість до варіативності факторів впливу на моделювання ситуації перекладацької дії; врахування очікувань цільової читацької аудиторії, а разом і можливість впливу на такі очікування.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 2

Отже, в даному розділі ми розглянули засади й фактори моделювання ситуації перекладацької дії.

1. *Моделювання ситуації перекладацької дії* здійснюється в рамках функціонального підходу, що спирається на широке міждисциплінарне підґрунтя й зосереджений на можливостях, засобах і способах реалізації кросовер-

потенціалу. Ситуація перекладу — це основа для прийняття рішень, проте перекладацька стратегія розробляється відповідно до моделі ситуації перекладацької дії, що спирається на найбільш релевантні ситуативні фактори.

Два базові поняття такого підходу: “*ситуація*” і “**-в-ситуації*”. Ситуація розглядається як ієрархізована система релевантних факторів. Кросовер-твір розглядається як такий, що завжди вписаний і залежить від контексту свого існування. Учасники перекладацького проекту і запланований цільовий читач також розглядаються “у-ситуації”. Всі учасники проекту несуть відповідальність за його успішне завершення. Моделювання ситуації сприяє забезпеченню послідовності в застосуванні перекладацьких стратегій і принципів критичного аналізу.

Кросовер-твір — це продукт перекладацького процесу, культурний капітал, що має свою ринкову цінність і займає відповідну нішу на літературному ринку. Переклад кросовер-твору вважаємо *функціонально адекватним*, коли він: задовольняє мету перекладацького проекту, орієнтований на читача. Ефективність перекладацької стратегії головним чином залежить від правильного вибору цільової аудиторії. Подвійність позиції перекладача проявляється в тому, що він/вона залежить від ситуації перекладу і заразом моделює її як активний учасник перекладацького проекту.

Критика перекладу починається з аналізу перекладеного твору-в-ситуації, де оцінюється його функціональність і якість тексту. Такий аналіз має визначити, чи виконує переклад покладену на нього функцію. Функціональний підхід легітимізує гнучкість перекладацьких стратегій, які спираються на перекладацьке завдання і відповідальність перед автором першотвору в тісному взаємозв’язку.

Отже, функціональний підхід великою мірою позначений *ситуативністю*: процес і продукт перекладу завжди розглядаються в ситуації. Основна перевага функціоналізму — це його чутливість до амбівалентної природи кросовер-літератури й мінливих умов у цільовій культурі перекладу.

2. *Адаптація* в перекладі — це явище і стратегія реконструкції першотвору в перекладі. Шляхом адаптації відбувається привласнення створеного в

інокультурному середовищі художнього твору, який у цільовій культурі стає набути́м оригіналом. Відхилення від оригіналу становить засіб і спосіб наближення до нього, що відбувається на різних рівнях твору і проявляється в аспектах його змістового наповнення та формального вираження. Адаптацію можна розглядати як єдиний можливий оригінал для читачів-неекспертів. *Природа адаптації — функціональна і ситуативна.* Адаптація становить процес вписування цінностей у сучасний культурний простір, наближення твору до цільового читача. Вона спирається й націлена на протидію або врахування вимог ситуації перекладу.

3. *Читацька аудиторія кросовер-літератури* характеризується рівноправністю старшої та молодшої цільових груп, які формують неоднорідну спільноту з різним рівнем читацького досвіду й, відповідно, очікуваннями від художнього твору. Така аудиторія характеризується поняттями: *запланована цільова й фактична аудиторія, мультиаудиторія, співчитачі* (у випадку звуження спрямованості кросовер-твору в перекладі). Оптимальна реалізація кросовер-потенціалу в перекладі вимагає розробки соціокультурного досьє запланованого читача, тому в перекладацькому проекті відбувається пошук і реконструкція цільової аудиторії для вікової (пере-)орієнтації твору.

5. *Культурна політика дитинства* — потужний фактор ситуації перекладу кросовер-твору, до цільової аудиторії якого має увійти молодша вікова група читачів. Це сукупність культурних детермінант, політичних механізмів, інституціоналізованих та неофіційних норм, які формують і визначають дитинство, й таким чином контролюють те, що діти фактично можуть робити в даному суспільстві. *Моделювання ситуації перекладацької дії вимагає врахування ситуативності кросовер-літератури* (її позиції в реальному соціокультурному контексті). Отже, культурна політика дитинства визначає прийнятність перекладеного твору в цільовому середовищі існування. Вона зорієнтовує перекладача стосовно найбільш загальних вимог до художнього твору для молодшої аудиторії і в діахронії визначає зміну розмежування дитячої та недитячої літератури, а тому і стратегій її відтворення в перекладі.

6. *Культурний імпорт цінностей* у функціональному підході визначається як стратегія вікової (пере-)орієнтації кросовер-твору в перекладі за допомогою культурного фільтру. Така стратегія охоплює не тільки процеси одомашнення, а й очуження тексту. Вона полягає у можливіму альтернативному ціннісному насиченні твору. Під час міжкультурного трансферу культурноспецифічні елементи тексту можуть зберігатися, увиразнюватися або нейтралізуватися. В оригінальний текст можуть вноситися елементи цільової культури, проте не завжди як заміна оригінальних. Тому культурний імпорт цінностей як стратегія має на меті забезпечити зацікавленість цільового читача у пропонованому перекладеному творі залежно від цілей перекладацького проекту. Зважаючи на потребу в комерційній ефективності перекладу, введення чи усунення культурних елементів у перекладі дозволяє пристосувати твір до вимог вітчизняного соціокультурного середовища й літературного ринку.

7. *Ситуація перекладу кросовер-літератури* відкрита для сторонніх впливів. Вона хоч і моделюється агентами впливу в перекладацькому проекті, проте може змінюватися внаслідок дії факторів, що були визначені як другорядні. Тому *прогнозування* спрямоване на запобігання хибній спрямованості кросовер-твору в перекладі. Поряд із інституціоналізованим баченням цільового читача необхідно розглядати фактичні очікування обраної аудиторії та можливі реакції читачів-експертів, а також потенційних фан-спільнот (навіть нечисленних). Оригінальний *кросовер-потенціал твору* не втрачається повністю в перекладі, оскільки потенційні цільові читачі можуть бути опосередковано обізнані з твором і мати вже сформовані очікування стосовно його вітчизняної версії. Проблема також полягає в тому, що у вітчизняному контексті кросовер-література не набула окремого, визнаного статусу, як це відбулося з дитячою та підлітковою літературою. Амбівалентна природа кросовер-літератури породжує множинність прочитань, і внаслідок цього — потенційну множинність перекладів.

Вплив ситуації перекладу кросовер-літератури проявляється в роботі перекладача в понятті “свобода в рамках перекладацького завдання”. Вибір оптимальної перекладацької стратегії для досягнення мети перекладацького

проекту можливий лише в ситуації. В найбільш загальних рисах свобода перекладача полягає в здатності оперувати сукупністю ключових факторів ситуації першотвору та ситуації перекладу таким чином, щоб гарантувати досягнення поставленої мети, тобто — в можливості й необхідності моделювання ситуації перекладацької дії. Орієнтиром у такому разі слугує обрана цільова аудиторія твору, тому фактори ситуації отримуватимуть своє значення для моделювання відповідно до її характеристик. Фактор цільового читача змінюється в кожній новій ситуації перекладу, він проявляється як стереотипний читач і як фактичний, що забезпечує як наступність перекладацьких традицій так і їхню якісну мінливість. У перекладацькому проекті можна як враховувати очікування цільової аудиторії, так і впливати на них.

Основні положення другого розділу дисертації висвітлено в таких публікаціях автора [22; 26; 27; 30; 32; 168].

РОЗДІЛ 3. ПЕРЕКЛАДЕНИЙ-ТВІР-У-СИТУАЦІЇ: АНАЛІЗ ТИПОВИХ ТВОРІВ ДЛЯ РІЗНОВІКОВОЇ АУДИТОРІЇ

У цьому розділі ми аналізуємо три перекладені кросвер-твори-в-ситуації: досліджуємо специфіку відтворення кросвер-маркерів у перекладі; з'ясуємо їх роль як фактичних проявів перекладацької стратегії та як показників ступеня її послідовності. Під час аналізу кросвер-творів ми спиралися на здобутки загальної теорії художнього перекладу, представлені у працях Л. Коломієць [62; 63], Т. Шмігера [131], В. Коптілова [66], Г. Кочура [68], Т. Некряч [88; 89], А. Пермінової [97], М. Пелипась [95], М. Лановик [76], Н. Рудницької [109], а також у розвідках, присвячених окремим аспектам перекладу: граматичному (О. Мушніна [86], А. Здражко [50]), авторській концепції та підтексту (В. Мирошниченко [85], В. Кикоть [59]), лексичному (М. Курушина [74], Т. Оришечко [94], О. Петренко [98], А. Гудманян [35], У.Потятник [102], Т. Чайковська [124], Я. Кривonos [70], М. Бережна [2], Н. Бияк [4], О. Ясинецька [132], А. Шелудько [130], а також перекладацьким трансформаціям (Г. Гарбузова [17], К. Недбайло [87], О. Борисова [8], К. Кузьміна [71]).

Кросвер-маркери (виражені в таких маркерах, як-от: культурні, гендерні, лексичні, морфолого-синтаксичні тощо) — це разом і потенційні ресурси (першотвір), і фактичні ознаки (переклад) прояву кросвер-потенціалу художнього твору. Вони є свідченням орієнтації перекладу, зокрема вікової, на цільового читача в його соціокультурному середовищі. Запропонований нами термін має глибоке змістове наповнення: його можна визначити як “проблемний вузол” [189, с. 5], з якого починається різночитання кросвер-твору молодшою і старшою віковими групами і, відповідно, зародження множинності його перекладів.

Текст перебуває в системі соціокультурних відносин. Так само й запланований переклад вводиться в нові обставини. Тобто на підготовчому етапі так чи інакше вибудовується модель перекладу-в-ситуації. Важливо враховувати ключові фактори вихідної та цільової ситуації художнього твору, адже від їх аналізу й ефективності планування перекладацького проекту залежить

успішна спрямованість кросовер-твору. Тому для початку ми коротко розглядатимемо ситуацію першотвору та його перекладу, а відтак аналізуватимемо оригінальний текст і його переклад.

3.1. “Мандрівний замок Хаула” Д. В. Джонс

“Мандрівний Замок Хаула” — це роман у жанрі фентезі, написаний британською письменницею Діаною Вінн Джонс і вперше виданий у 1986 році (українською в 2008, перевиданий у 2014). Це перший роман із тритомної серії, до якої належать “Повітряний замок” (1990; українською з’явився в 2009) та “House of Many Ways” (2008; українського перекладу немає). У 2004 році японський режисер Хайяо Міядзакі зняв повнометражний анімаційний фільм “Мандрівний замок” за мотивами роману Д. В. Джонс, який здобув світову популярність і був номінований на Оскар за “Кращий анімаційний фільм” [269].

На підтвердження того, що твори Джонс можна вважати кросоверами, процитуймо Ф. Мендльсон: *“Те, що Джонс писала для дітей, дуже важливо, тому що цільова аудиторія автора завжди має значення, але Джонс також писала для шанувальників фентезі будь-якого віку, і я належу саме до цієї аудиторії”* [186, с. хііі]. Адже, як зауважує дослідниця, загальновідомо, що читачі фентезі не зацікавлені у розподілі на дорослих і дітей. У цьому випадку вона пропонує користуватися терміном *“позиціонуватися для”* замість *“призначатися”*, тому що *“Джонс — одна з тих авторів, чії твори довгий час залишаються привабливими для своїх читачів”* [186, с. хііі-хiv]. За словами К. Е. Вілкокс, у “Мандрівному замку Хаула” читачів різного віку приваблює те, що *“Джонс подає модифіковану чарівну казку, (...) в якій стверджується вищість активної позиції в житті над магічними силами”* [224, с. 169].

Український переклад “Мандрівного Замку Хаула” видало “Видавництво Старого Лева”, призначивши його *“для середнього шкільного віку”* [302, с. 351]. На офіційному сайті видавництва в розділі “Історія та місія видавництва” сказано: *[В]идавництво dbaє про особливий літературно-мистецький та поліграфічний*

рівень видань, співпрацюючи з найкращими українськими та світовими авторами, перекладачами, художниками, які допомагають творити впізнаване обличчя видавництва. Старий Лев продовжує збільшувати кількість виданих книжок та їх накладу, веде активну громадську діяльність. (...) Одне з провідних українських видавництв, яке спеціалізується на дитячій літературі для різних вікових груп. (...) Ми маємо 18 книжкових серій для дітей і підлітків [258]. Отже, можемо зробити висновок про те, що українська версія роману позиціонується для молодшої вікової категорії — відбулося звуження цільової аудиторії твору. Причину цього знаходимо, поміж іншим, у загальній політиці видавництва, яке головним чином зосереджується на дітях і підлітках. Окрім того, видавництво наголошує на високій якості пропонованого видання, зокрема його перекладу.

Ситуацію цього твору в українському культурному просторі також визначає той факт, що стрічка Х. Міядзакі вийшла на екрани до появи українського перекладу. В таких умовах формується попереднє ставлення до першотвору (звичайно ж, не у всіх його потенційних читачів), яке впливає на сприйняття перекладу. Тобто перше уявлення про аналізований твір склалося на основі аніме, яке по суті є вільною адаптацією оригіналу з виразним авторським баченням. Тому читацькі очікування можуть формуватися на основі адаптації, вона несе інформативну роль. Наслідки такої ситуації простежуються у рецензіях читачів із ресурсу livelib.ru. Так, наприклад, користувач *no_rush* (від 18.04.2013) пише: *“Спершу подивився мультфільм, а вже далеко по тому, взявся за книгу. Мультфільм беззаперечно чудовий, але в порівняння не йде з твором [280]!”* Ставлення ж користувача *Chirina* (від 30.03.2014) свідчить про цілком протилежний досвід знайомства з книгою: *“Як же я боялася читати цю книгу. Адже перше знайомство з історією Мандрівного замку у мене відбулося завдяки пану Міядзакі! І я так закохалася у неї, що позитивні відгуки щодо книги: “ТАМ ІНАКШЕ, АЛЕ ТАК ГАРНО І ЦІКАВО!” мене скоріш лякали ніж спонукали до придбання книги. Цікаво б було прочитати цю книгу у школі. Яке враження вона б на мене справила? Окремий низький уклін Видавництву Старого Лева за таке гарне видання та чудовий переклад [261]!”*

Бачимо, що попередні очікування формують передбачуваний образ твору, але не завжди з негативного боку. Зустріч із фактичним текстом визначає, наскільки читач готовий сприйняти оригінальну ідею в перекладацькій обробці, і чи справджуються передбачення видавця стосовно успішності запропонованого продукту на вітчизняному ринку. Тут, зокрема, на практиці перевіряється успішність змодельованої ситуації перекладацької дії.

Так, згідно зі спостереженнями К. Бредфорд, Х. Міядзакі, узгоджуючи японські, європейські й американські традиції та культурні посилання, створює образи й наративи, транснаціоналізм яких задовольняє японських глядачів, і zarazом відкриває доступ на міжнародний кіноринок [146, с. 28]. Тож не слід забувати, що український культурний простір є частиною глобального, а тому всі знакові події, що супроводжують той чи інший художній твір, певним чином відображаються на його сприйнятті цільовим читачем. У даному разі, це кіноверсія роману.

3.1.1. Культурні маркери

Культурні маркери слугують індикатором культурного імпорту цінностей оригінальної або ж цільової культури. За спостереженнями К. Джеймс, фентезі-література, як і будь-який інший корпус текстів, ніколи не буває “вільною”, тому що створюється в соціальному контексті й визначається ним же [175, с. 114-115]. До того ж, як стверджує М. Кронін, переклад вивільняє ще більший кочовий потенціал, адже вплив культури більше не обмежується представниками однієї мовної спільноти [153, с. 70].

К. Бредфорд застерігає, що побачити світ очима інших не так легко, як здається, тому що ми часто занадто близькі до своїх власних переконань та припущень, щоб усвідомлювати, як саме вони впливають на наші цінності та спосіб мислення. Дослідниця радить уникати судження про тексти або ж їх тлумачення у світлі наших власних культурних переконань і знань [146, с. 33].

Культурноспецифічні поняття становлять традиційну проблему перекладу і часто вимагають адаптації до рівня обізнаності цільового читача. Проте Ф. Мендльсон застерігає, що для творів Д. В. Джонс *“знання про ці питання не збагачує і не знищує текст; тут, швидше, бачимо два тексти для прочитання: один написаний, щоб спокусити необізнаних, інший — щоб створити привабливу змову для обізнаних. Обидва прочитання однаково вимогливі, й передбачається, що читач перейде від однієї позиції до іншої”* [186, с. xxvii]. Ф. Мендльсон спостерігає, що Д. В. Джонс у своїх творах нерідко вдається до так званого “постмодерністського монтажу”, використовуючи для цього міфи, легенди, народні казки, а також впізнавані образи із дитячої класики кінця XIX — початку XX ст. [186, с. xxvii].

Тому ми детально розглянемо специфіку відображення в перекладі культурних маркерів на прикладах.

1) Цитати

Згідно з Дж. Мандеєм, інтертекстуальні критичні пункти в художньому тексті змушують перекладачів відтворювати цитати з інших опублікованих текстів [189, с. 130]. На базовому рівні роботи з культурним імпортом цінностей розглянемо два можливих випадки: новий переклад цитати (як прихованої, так і відкритої) та використання готового, зазвичай відомого авторитетного перекладу іншого автора.

1.1) Джон Донн

Проаналізуємо послідовність цитування в тексті перекладу “Пісні” Джона Донна, дві строфи якої наведені в романі. Автор українського перекладу роману здійснив переклад цього вірша. У французькій версії було використано переклад Жана Фюзьє та Іва Дені 1962 року (див. Додаток В, табл. В. 1.).

Ступінь впізнаваності такої неприхованої цитати в оригінальній та цільовій культурах різний. Дж. Донн має статус класика в англійській літературі, проте впізнаваність творчості цього поета в українській культурі для широкого загалу, зокрема цільової молодшої аудиторії перекладу, набагато менша, якщо взагалі

існує. Тому еквівалентний ефект принципово неможливий. Проте така лакуна заповнюється протягом читання самим текстом:

This poem now. (...) It's by John Donne and it's very well known indeed [340, с. 219]. // Отже, ці вірші (...). Це Джон Донн, до того ж тут дуже відомий його вірш [302, с. 180].

Використання відомого українського перекладу цього вірша не видається можливим. Єдиний відомий нам сторонній переклад цього твору здійснив Віктор Марач (див. Додаток В, табл. В. 1.). Однак він не задовольняє вимог внутрішньої ситуації роману, адже здійснений із суттєвими відхиленнями від першотвору, на відміну від французької версії. Його використання спричинило б сюжетний конфлікт, адже в романі йдеться про “зорю, що впала”, вказується точний вік героя, а не “дні і ночі”, не згадуються “чортові роги” і немає “вітрів, що змовкли назавжди” (в кінці роману цілком протилежна ситуація — чарівник здіймає вітер).

Як зазначає К. Е. Вілкокс, Д. В. Джонс використовує вірш Джона Донна як центральний організаційний елемент: “Пісня” у світі, звідки Хаул родом, — цілком безпечна поезія, сповнена нонсенсу про падаючі зірки, корінь мандрагори та русалок. (...) Однак в Інгарії вона перетворюється на прокляття. (...) Її рядки — рушійна сила для сюжету роману [224, с. 164].

Отже, переклад має використовуватися цілісно, відтворюватися послідовно і без змін, згідно з фольклорною традицією (цитоване прокляття) та літературною (цитований вірш). Проаналізуймо цитати докладніше:

| № | Оригінал | Переклади |
|---|---|--|
| 1 | Anyway, surely Calcifer must know who <i>cleft his own foot</i> [340, с. 178]! | Я впевнена, що Кальцифер знає, <i>хто розтроцив йому копито</i> [302, с. 148]. Tout de même, Calcifer doit savoir <i>qui a fendu son pied</i> , non [с. 341, 95]? |

Цитату з вірша відтворено без змін.

| | | |
|---|---|--|
| 2 | <i>Cloven hoof</i> , most things but horses [340, | <i>Роздвоєне копито</i> — майже у всіх копитних, крім коней [302, с. 149]. |
|---|---|--|

| | | |
|--|----------|--|
| | с. 179]. | <i>Sabot fendu</i> , cas général sauf pour les chevaux [341, с. 96]. |
|--|----------|--|

В обох перекладах бачимо незначні зміни: синонімічне “роздвоєне” замість “розтрощеного”; “sabot” (копито) замість “pied” (нога).

| | | |
|---|------------------------------------|--|
| 3 | Is Howl <i>devil</i> [340, с.179]? | Чи Хаул — <i>диявол</i> [302, с. 149]? |
| | | Hurle, <i>un diable</i> [341, с. 96]? |

У французькій версії без змін; в українській заміна “дідька” за текстом перекладу вірша на “диявола” — суттєве відхилення, хоча слова виступають синонімами.

| | | |
|---|---|---|
| 4 | "I was born to strange sights," said Howl, "things invisible to see, and I was just on my way to bed when you interrupted me. I know where all the past years are, and who cleft the Devil's foot." "Go to bed, you fool," Calcifer said sleepily. "You're drunk." "Who, me?" said Howl. "I assure you, my friends, that I am <u>cone sold stober</u> [340, с. 374]." | "Я народився, щоб зрину дива," — нагадав їй Хаул, — "де невидимий світ — лиш для мене ява, і я саме йшов до ліжка, коли ви загородили мені дорогу. Я знаю, <i>де всі минулі роки і хто дідьку копито розтрощив-таки...</i> " "Йди ляж, дурню," — спросоння порадив йому Кальцифер. — Ти п'яний". "Хто, я?" — образився Хаул. — "Запевняю вас, друзі мої, я зовсім тверезий [302, с. 306]!" |
| | | Je suis <i>né pour l'impossible, pour voir des choses invisibles</i> , et j'allais justement me coucher quand vous m'avez interrompu. Je sais « <i>où sont les ans passés</i> » et qui « <i>du diable a fendu le pied</i> ». — Va te coucher, espèce d'idiot, maugréa Calcifer d'une voix endormie. Tu es ivre.— Ivre, moi? Je vous jure, mes amis, <u>je suis sobre comme le chameau!</u> [341, с. 200]. |

Цитати відтворено без змін. У французькій версії деякі з них узяті в лапки, що увиразнює для читача пряме цитування Дж. Донна.

Примітка: в обох версіях не відтворено п'яне варнякання персонажа. За сюжетом Хаул зі страху напився, в нього заплітається язик, і в оригіналі він плутає літери у словах: "I am *cone sold stober* " (мало бути "*stone cold sober*"). В

українській версії це висловлювання відтворене без помилок: “я зовсім тверезий”, у французькій — розмовною ідіомою “*être sobre comme un chateau*” [262, с. 5] (бути зовсім тверезим). Отже, в українській версії найбільш виразно відбулося очищення тексту від негативних проявів поведінки шляхом усунення її проявів у мовленні персонажа.

| | | |
|---|--|--|
| 5 | I remember ' <i>wind</i> ' and ' <i>finned</i> '. It's about submarines [340, с. 209]. | Пам'ятаю, там було щось типу “ <i>vimer</i> ” і “ <i>русалок</i> ”. Це про підводників [302, с. 172-173]. |
| | | Je me souviens de « <i>vent</i> » et « <i>m'apprends</i> ». C'est sur les sous-marins [341, с. 112]. |

Цитати відтворені без змін відповідно до перекладів вірша, хоча вони й відходять від наведеного тут оригінального тексту: сама авторка порушує незмінність відтворених цитат. Бачимо, що друге слово “*finned*” передане відповідно “*русалок*” і “*m'apprends*” (навчи мене). В обох випадках послаблюється загальний гумористичний ефект від наслідків незробленого домашнього завдання: “*finned*” означає “з плавниками/килем”, тобто ледачий школяр намагається згадати, про кого йдеться і, враховуючи двозначність слова, приходить до хибного висновку, що це “підводний човен”, або ж підводники. У французькій версії логічну послідовність мислення школяра втрачено, висновок про “підводний човен” доволі несподіваний, адже обраний перекладачем заміна таких конотацій не має. Тут маємо прихований жарт над школярами, адже вони не знають відомого вірша Дж. Донна. Приблизний ефект мав би, наприклад, спотворений схожим чином зміст Шевченкового “Мені тринадцятий минало...”, вірша, відомого кожному українському школяреві.

| | | |
|---|---|--|
| 6 | <i>What a lie</i> that was! (...) <i>My shining dishonesty</i> will be the salvation of me [340, с.374-375]. | Так, це була <i>брехня!</i> (...) <i>Моє блискуче безчестя</i> стане мені спасінням [302, с. 306]... |
| | | C'était <i>un mensonge éhonté!</i> reconnu-t-il après avoir percuté le mur. <i>Ma malhonnêteté flagrante</i> sera mon salut [341, с. 200]. |

Французька версія без відхилень дотримується перекладу вірша, так і наведеного тут оригінального тексту: “*malhonnêteté (нечесність)*” — це похідне від “*un cœur honnête (чесне серце)*” (an honest mind). В українській версії маємо відхилення від перекладу вірша і, як наслідок, спотворений зміст. Адже йдеться не про “безчестя” персонажа, а про його “брехливість”. Це також підтверджує український переклад вірша: орієнтуватися слід на рядок “як втекти від укусів облуди й брехні”, оскільки “dishonesty” як антипод “an honest mind” в українській версії передано як “добру волю”.

| | | |
|---|---|--|
| 7 | <p><i>‘Teach me to keep off envy’s stinging’ — that’s all part of past years now [340, c. 293].</i></p> | <p><i>Як втекти від укусів облуди й брехні — тепер це все мої минулі роки [302, с. 240].</i></p> <hr/> <p><i>« La brûlure de la haine », dans le poème, cela appartient aux années passées maintenant [341, c. 156].</i></p> |
|---|---|--|

Цитату з вірша відтворено без змін. Однак у французькій версії бачимо, що перекладач вдається до пояснень того, що персонаж цитує вірш: вона узята в лапки, після неї додано обставину “*dans le poème*” (у вірші), яка й пояснює походження вислову як для читача, так і для Софі, героїні твору.

Отже, бачимо загальну послідовність у відтворенні цитат із перекладу вірша в перекладі роману в обох версіях. Проте в українській версії спостерігаємо більший ступінь порушення послідовності (приклади 3, 6), що призводить до спотворення змісту (приклад 6). Однак, слід зауважити, що послідовність має бути виваженою, оскільки механічне відтворення цитат може призвести до смислових втрат (приклад 5). Стосовно цитування французьку версію можна охарактеризувати як позначену виразнішою віковою спрямованістю на молодшого читача через увиразнене цитування (приклади 4, 5, 7). Зауважмо, що французьке видання призначене для молодших читачів, оскільки вийшло друком у видавництві “POCKET jeunesse”.

1.2) Вільям Шекспір

Культурний імпорт вітчизняних цінностей — у даному разі відомий український переклад — можна використовувати для ефекту негайного впізнання

або ж для протилежного до нього відчуження культурних маркерів задля створення увиразнено обмеженого доступу до їхніх смислів. Виникає ілюзія “обраного кола втаємничених” — текст перестає бути легкодоступним, а отже “дитячим”.

Проаналізуємо переклад цитати з “Гамлета, принца данського”:

| Оригінал | | | |
|--|---|--|--|
| "Alas, poor Yorick!" he said. "She heard mermaids, so it follows that <i>there is something rotten in the state of Denmark</i> [340, с. 324]." | | | |
| Переклади | | | |
| А. Поритко | Л. Гребінка | Г. Кочур | Ю. Андрухович |
| <i>Бідний Йорик</i> , — загадково мовив він. — Відьма уже почула русалок, а отже, <i>не все гаразд у датському королівстві</i> [302, с. 265]. | Гай-гай, бідний Йорику [327, с.170]! Щось у державі данській підгнило [330, с. 39]. | Бідолашний Йоріку [329, с.290]! Якась гнилизна в Данським королівстві [332, с. 191]. | Бідний Йорик [328, с. 204]! І справді: щось не так у королівстві [331, с. 46]. |

Бачимо, що наведений у романі переклад дуже подібний до Андруховичевого, який, попри суперечливу літературну цінність, став, згідно з дослідженням Л.Коломієць, відомою «громадською акцією» [64]. Однак цей текст не позначений впізнаваністю мови, на відміну від перекладу, наприклад, Л.Гребінки. Необхідно зауважити, що в перекладі А. Поритка та Ю. Андруховича знехтувано характерно для української мови нормою — вживанням кличного відмінка. Він виконує в реченні апелятивну функцію — звертання до адресата мовлення. Його форма твориться від іменників, що означають осіб, істот і персоніфіковані предмети [120, с. 215], у даному разі — це череп блазня/чарівника Салімана. Адже Хаул, так само як і його “попередник” Гамлет, дивиться на череп і звертається до нього. В цьому проявляється зразковість перекладів Л. Гребінки і Г. Кочура, які дотримуються норм правопису української мови (зокрема вживання слова “данський” замість “датський”). Тому, зважаючи на сучасне становище української мови, використання таких перекладів могло б

виконати захисну, а разом і просвітницьку функцію. Це пішло б на користь як молодшій аудиторії, так і дорослим (у випадку іншої вікової спрямованості твору). Отже, ми дійшли до висновку про те, що (приховані) цитати — це джерело кросовер-потенціалу твору.

2) Культурноспецифічні маркери

| № | Оригінал | Переклади |
|---|---|--|
| 1 | The voices always dropped low when they talked of Wizard Howl, but Sophie gathered that he had caught a girl down the valley last month. " <i>Bluebeard!</i> " said the whispers [340, с. 11-12]. | Коли розмова заходила про чарівника Хаула, голоси завжди ставали тихішими, але якось Софі вдалося розібрати, що місяць тому він таки впіймав у долині одну дівчину. " <i>Синя Борода!</i> " — прошепотіли відвідувачки [302, с. 13]. |

Персонажа роману Хаула (страшеного бабія) характеризують за допомогою алюзії на іншого казкового персонажа французької народної казки, літературно обробленої Шарлем Перро [273]. Українським аналогом може виступити, наприклад, Ольдеквіт із народної казки “Чарівне горнятко” [328]. Існування такої паралелі уможливорює імпортування українських культурних цінностей у текст.

| | | |
|---|------------------------------------|---|
| 2 | Seven-league boots; | Семимильні чоботи; шапки-невидимки [302, с. 5] |
| | Cloaks of invisibility [340, с. 1] | Les bottes de sept lieues; les capes d'invisibilité [341, с. 3] |

Бачимо, що в українській версії використано дві стратегії перекладу культурноспецифічних понять: перше перекладене, друге відтворене за допомогою питомого вітчизняного поняття (плащ стає шапкою). За сюжетом роману персонажі користуються плащем, а не шапкою. У французькій версії відтворено без змін.

Цікавий відповідник знаходимо в “Енеїді” Івана Котляревського — “сап’янці-самоходи” [311] (типовий відповідник — “чоботи-скороходи”). Тут можна було б

використати наведені нами відповідники, однак слід зауважити, що семимильний крок цих чобіт виступає сюжетним елементом роману.

| | | |
|---|--|---|
| 3 | <p>"Mari!" Howl bawled in reply. "How are you, <i>cariad</i>? Been a good girl, then?" He and the little girl <i>broke into a foreign language</i> then, fast and loud. [Sophie] (...) wondered about the language. It <i>sounded the same as Calcifer's silly saucepan song</i>, but it was hard to be sure [340, c.205].</p> | <p>— Мари! — заревів у відповідь Хаул. — Як ся маєш, кариад? Ти була чемна, правда [302, с. 169]?</p> <p>— Мари! — заорал в ответ Хоул. — Как дела, кариад? «<i>Cariad по-валлийски — душенька, любимая. Только Софи не знает, что это валлийский</i>». — Маму слушаешься [303, с. 59]?</p> <p>Marie! tonna Hurle en retour. Commet vas-tu, petite sirène? Tu as été sage [341, с. 110]?</p> |
|---|--|---|

В українській версії звертання відтворене за допомогою варваризм. Це іншомовне слово, що не стало загальноновживаним, не відповідає нормам даної мови, зберігаючи своє національно-конотативне забарвлення. Слід вказати на позитивну роль такого перекладацького рішення для збереження валлійського колориту окремих частин роману. Український перекладач пояснює значення виділеного слова у виносці: ***Cariad (валлійська) — серденько, люба*** [302, с. 169].

В російському варіанті бачимо, що пояснення вписане в текст роману, не порушуючи ритму читання. Перекладач вдало скористався загальним контекстом описаної ситуації. Бачимо, що в цій ситуації йдеться про мову, до того ж автор постійно наголошує, що головний персонаж роману Софі нею зовсім не володіє. В російському перекладі відчувається своєрідний діалог автора-перекладача із читачем — ситуація цілком природна в художньому творі, тому примітки до тексту не потрібні.

У французькій версії відбулася нейтралізація культурноспецифічного маркера шляхом заміни його на "***petite sirène***" (русалонька). Таким чином у текст вводиться новий маркер — алюзія на персонажа казки Ганса-Християна

Андерсена “Русалонька”, а разом і на однойменний діснеївський мультфільм 1989 року (його назва у французькому перекладі — “La Petite Sirène”).

| | | |
|---|--|--|
| 4 | They arrived in a flatter road with houses crammed in on both sides, beside a large window filled with a white curtain and a notice that said: TEAS CLOSED [340, с. 214]. | Вони (...) зупинилися біля затягнутої білою фіранкою великої вітрини з табличкою: “ЧАЙНА КРАМНИЦЯ ЗАЧИНЕНА” [302, с. 176]. Une pancarte disait: SALON DE THÉ FERMÉ [341, с. 115]. Они (...) остановились у большой витрины, забранной белой занавеской, к которой было приколото объявление: «ЧАЙНАЯ ЛАВКА ЗАКРЫТА [303, с. 61]». |
|---|--|--|

Ф. Мендльсон спостерігає: *“Герої (хибно) тлумачать світ від нашого імені. Через нездатність визначати пріоритети й тлумачити, Софі змушена вдаватися до описів: “a large window filled with a white curtain and a notice that said: TEAS CLOSED” — зауважмо, що за браком розділових знаків на вивісці, Софі не бачить у цьому написі ніякого сенсу. Таким чином буденність кав’ярні стає фантастичною”* [186, с.88]. Однак у всіх трьох іншомовних версіях перекладачі вводять логіку й сенс у речення, яке навмисне їх позбавлене в першотворі. Оригінальний вислів наділений “двозначністю”: реальний читач бачить сенс написаного, герой роману — ні. У жодному з перекладів така двозначність не відтворена.

Примітка: тут ідеться про “Mrs. Phillips’ teashop” [340, с. 210] — “чайною крамницею місіс Філіпс” [302, с. 173]; *salon de thé* (кафе-кондитерська) *de Mme Phillippe* [341, с. 113]. “Teashop” означає “кав’ярня, кондитерська” (заклад харчування), а не магазин, де продають, скажімо, різні сорти чаю в коробках, на що вказує українська версія. За бажанням, можна було б скористатися маловживаним у сучасному контексті словом “чайна”, якщо вкрай необхідно зберегти лексему “чай”. У французькій версії зберігається зміст першотвору.

Уельс виступає як реальний світ оригінального читача. Інгарія — реальний світ для героїв роману, тобто маємо інверсію реальності в тексті. Так виникає відчуження культурних маркерів як для оригінальної аудиторії, так і для цільового читача перекладу. Як стверджує К. Е. Вілкокс, співставлення знайомих деталей, як-от: хлопців-школярів, що грають у відеоігри, розгніваної, зневажливої старшої сестри з чародійством і заклинаннями виводить читача з рівноваги, змушуючи його переглянути своє визначення реальності [224, с. 165].

Приклад 4 ілюструє спостереження Ф. Мендльсон стосовно стандартного розуміння порталного фентезі: “ми очікуємо, що описи мандрівників будуть правдивими й точними” [186, с. 88]. Так зникає відсутність оригінальних смислів — у перекладі позбавлені змісту поняття набувають значення. Текст роману відкритий для культурного імпорту вітчизняних цінностей, якщо стратегія перекладу вимагатиме збереження постмодерністського монтажу, однак із українським колоритом.

Отже, в перекладі постійно спостерігається культурний імпорт цінностей. Для моделювання ситуації перекладацької дії варто відповісти на такі питання: чи потрібне збереження культурних маркерів у ситуації перекладу? наскільки текст відкритий для культурних маніпуляцій у місцях потенційного культурного імпорту цінностей? як знаходить вираження свобода перекладацької творчості: у відчуженні чи привласненні культурних маркерів?

2.1) Лексичні маркери етикету

Таблиця 3.1.1. Форми звертання

| Оригінал | Переклад |
|---|--|
| <i>Жіночі</i> | |
| Miss Hatter [340, с. 253] | міс Хаттер [302, с. 206] |
| Miss Hatter [340, с. 34 (2), 35] | панно Хаттер [302, с. 32, 33 (2)] |
| Miss Angorian [340, с. 209, 215 (4), 218 (4), 270, 297] | міс Ангоріан [302, с. 173, 177 (5), 179 (5), 220, 243] |
| Madam [340, с. 379] | мадам [302, с. 310] |

| | |
|---|---|
| Madam Sorceress [340, с. 90, 190] | пані Чарівниця [302, с. 78,157] |
| Mrs. Witch [340, с. 90, 189] | пані відьма [302, с. 78, 156] |
| Mrs. Pentstemmon [340, с. 163, 197, 233, 297] | пані Пентстеммон [302, с. 137, 163, 191, 243] |
| Mrs. Pendragon [340, с. 232, 233] | пані Пендрагон [302, с. 190, 191] |
| Mrs. Fairfax [340, с. 105, 106, 158 (3), 159(2), 162] | пані Ферфакс [302, с. 91 (2), 132, 133(5)] |
| Mrs. Phillips' [340, с. 210] | місіс Філліпс [302, с. 173] |
| Mrs. Sacheverell Smith [340, с. 379] | пані Сечеверелл Сміт [302, с. 309] |
| Mrs. Nose [340, с. 222] | місіс Нишпорка [302, с. 182] |
| Mrs. Nose [340, с. 188, 374] | пані Нишпорко [302, с. 155, 305] |
| Mrs. Moralizer [340, с. 269] | пані Моралістко [302, с. 219] |
| Mrs. Mad Scientist [340, с. 339] | пані Шалена Ботанічко [302, с. 277] |
| <i>Чоловічі</i> | |
| Mr. Hatter [340, с. 5, 383] | містер Хаттер [302, с. 6, 312] |
| Mr. Sullivan [340, с. 349] | містер Салліван [302, с. 285] |
| Mr. Smith [340, с. 380, 382(2)] | містер Сміт [302, с. 310, 312 (2)] |
| Sir [340, с. 21] | сер [302, с. 20] |
| Mr. Jenkins [340, с. 219] | містере Дженкінс [302, с. 180] |

В українській версії бачимо непослідовність стратегії відтворення форм звертання: використано як власне українські (пані, панна), так і англійські запозичення (міс, місіс, містер). До старших/заміжніх жінок звертаються “пані”/”місіс”, до незаміжніх “панна/міс”. До чоловіків послідовно звертаються “містер”. Зокрема, в українському тексті спостерігається внутрішня непослідовність: до одного й того ж персонажа звертаються обома способами — “міс/панно Хаттер”, “місіс/пані Нишпорка”; або ж дружину “*містера Сміта*” називають “*пані Сміт*”. В оригіналі вживається тільки одна власне англійська форма звертання, ніяких розрізень за соціальним становищем чи посадою, відображених у формах звертання в оригіналі немає.

Примітка: звертання “пані Сечеререлл Сміт” неправильно транскрибоване. Ім’я “*Sacheverell*” читається “СеШеверелл” [339] (з наголосом на другому складі), а не “СеЧеверелл”. Це звертання містить культурноспецифічну інформацію. Відомо, що персонажа звати “Фанні Сміт” (колишня “Фанні Хаттер”). Однак за традицією англомовного світу, до заміжньої жінки можуть звертатися за іменем чоловіка.

Отже, бачимо, що проведений аналіз ілюструє твердження Дж. Мандея про те, що “феномен називання — критичний, вибір може відверто вказувати на ідеологічну позицію автора (перекладача) стосовно представленої політичної та історичної ідентичності” [189, с. 41].

3.1.2. Гендерні маркери

Згідно з дослідженням Ф. Мендльсон, Джонс — письменниця-феміністка, що мала трьох синів і хотіла, щоб хлопці читали про дівчат [186, с. xxix]. Гендерний аспект перекладу зберігає свою актуальність для українських перекладознавців, як, наприклад, Н. Борисенко [7], А. Мартинюк [80], О. Сизової [114].

Як спостерігає К. Джеймс, фентезі часто наскрізь просякнуте гендерністю. Це означає, що гендер вписаний у риси, що утворюють даний жанр (як на рівні історії, так і на рівні дискурсу) у виразно характерний спосіб. Саме в текстах для підліткової аудиторії теми гендеру та сексуальності займають більш очевидне місце. Гендерність — це визначна риса, наприклад, героїчних наративів [175, с.116-134].

1) Стосунки між протилежними статтями

| № | Оригінал | Переклад |
|---|---|--|
| 1 | Michael (...) sat on it (...), telling her of Howl's <i>conquests</i> and some of the trouble that had happened | Майкл (...) розповідав їй про <i>перемоги</i> Хаула, а також про те, які клопоти вони через них мали [302, с. 97]. |

| | | |
|--|--------------------------|--|
| | afterward [340, с. 113]. | |
|--|--------------------------|--|

В оригіналі бачимо двозначність слова “conquest” — “перемога” і “завойована прихильність/серце”. В українській версії воно відтворене без змін “перемога”, однак його оригінальна конотація значно послаблюється, адже йдеться не про перемоги чарівника над, скажімо, лиходіями, а про закоханих у нього дівчат.

| | | |
|---|---|--|
| 2 | Someone only filled the castle with rotten aspic, and deafened everyone in Porthaven, and scared Calcifer to a cinder, and broke a few hundred hearts [340, с. 127]. | Хтось усього лише залив цілий Мандрівний Замок огидним желе із запахом тухлих яєць, оглушив весь Портхавен і так налякав Кальцифера, що бідолаха мало не зітлів на вуглик [302, с. 107]! |
|---|---|--|

Фразу про “*кількасот розбитих сердець*” вилучено. Відбулося очищення тексту від згадок про міжстатеві стосунки.

| | | |
|---|---|--|
| 3 | She might not be sure about him, but she liked him enough to trust him with an important secret like that [340, с. 140]. | Може, Летті й не була впевнена у Хаулових почуттях до неї, проте сама напевно почувала до нього досить любові , щоб довірити йому таку важливу таємницю [302, с.117]. |
|---|---|--|

В українській версії бачимо незграбний переклад фрази, це неприродний для української мови вислів. Можна було б перекласти “*так у нього закохалася, що...*” / “*була закохана настільки, що...*”.

| | | |
|---|--|--|
| 4 | Sophie was almost awed. "You mean you jilted the Witch of the Waste [340, с. 145]?" | Софі ледь не сповнилася благоговіння. “Ви хочете сказати, що спокусили і кинули Відьму Пустирищ [302, с. 121]?” |
|---|--|--|

Лексема “jilt” — розмовне слово зі значенням “відшити, кинути”. В перекладі бачимо додавання “спокусили”. Два однорідні присудки підвищують стиль до нейтрального рівня. Однак в оригіналі Софі висловлюється доволі грубо, далі в тексті її співрозмовник застерігає: “*That is not the way to put it. I admit*

I thought I was fond of her for a time. She is in some ways a very sad lady, very unloved” [340, с. 145]. Отже, в перекладі стильовий зсув суперечить контекстові твору.

| | | |
|---|---|--|
| 5 | "Miss Angorian," he said pleadingly, <i>following her contours</i> as she stretched for the book [340, с. 219]. | “Міс Ангоріан!” — благально вигукнув він, <i>окинувши поглядом контури її фігурки</i> , коли вона потягнулася за книгою [302, с. 180]. |
|---|---|--|

Натяк на зацікавлення зовнішністю жінки передано без змін.

| | | |
|---|--|---|
| 6 | People who are appointed to do something by the King and <i>go courting</i> in the rain instead have only themselves to blame [340, с. 268]. | Люди, яким сам король доручив важливе завдання і які натомість <i>ідуть</i> під дощем <i>залицятися до панночки</i> , можуть звинувачувати тільки себе [302, с. 219]? |
|---|--|---|

Лексема “court”, що належить до нейтрального стилю, в українській версії передана словосполученням, яке надає мовленню персонажа певної стриманості та описовості.

| | | |
|---|--|--|
| 7 | She told herself it <i>served Howl right anyway</i> , for <i>going courting</i> Miss Angorian every morning in a charmed suit [340, с. 340]. | Вона раз-у-раз повторювала собі, що якщо Хаул щоранку <i>галантно відвідує</i> міс Ангоріан у зачарованому костюмі, <i>йому ж від цього і краще</i> [302, с. 278]. |
|---|--|--|

У даному випадку застосовано той самий підхід до перекладу лексеми “court”, що й у прикладі 6. У перекладі маємо синонімічний вислів “галантно відвідувати”, що становить приклад нейтралізації згадок про міжстатеві стосунки. В обох випадках оригінальне слово вжито у значенні “зустрічатися з жінкою/ходити на побачення” або ж “залицятися” (хоча це слово в сучасному мовленні молодшого покоління трапляється значно рідше).

Примітка: в цьому реченні маємо хибний переклад ідіоми “to serve sb right”, яка означає “хтось дістане по заслuzі” або ж емфатичне “так йому й треба!”. Тобто вислів має протилежне значення до вжитого в перекладі, що спотворює контекст роману.

| | | |
|---|--|--|
| 8 | "Though if I were you, I'd be in Upper Folding making sure <i>to catch Lettie on the rebound</i> ," Sophie told him [340, с. 286]. | “На твоєму місці я би повернулася в апер-Фолдинг, щоби <i>застати Летті зненацька</i> ,” — намагалася втовкмачити йому Софі [302, с. 233]. |
|---|--|--|

Бачимо помилковий переклад ідіоми “*to catch sb on the rebound*”. Вона означає “*still affected by the emotional distress caused by the ending of a romantic or sexual relationship*”, тут у значенні “поки намагається оговтатися від нещасливого кохання” (від того, що її кинув інший/Хаул). Отже, в результаті хибного перекладу відбулося очищення тексту від згадок про міжстатеві стосунки.

| | | |
|---|--|--|
| 9 | Typically enough, he was staring over his shoulder at the frantic mermaids. <i>He was not looking at them as if he remembered they were part of the curse at all.</i> "Keep your mind on the Witch!" the horse beside Sophie yelled [340, с. 305]. | Що характерно, він позиркував через плече на нестямних русалок. <i>З його погляду зовсім не було видно, щоб він пам'ятав, що вони були частиною прокляття.</i> “Не забувайте про Відьму! — заволав кінь позаду Софі [302, с. 250]. |
|---|--|--|

Персонаж роману Хаул — бабій, тому в даному уривку міститься натяк на його зацікавлення русалками як жінками в мить страшної небезпеки. У перекладі цей натяк послаблено: в оригіналі “дивися на них не так, наче згадав що...”, в перекладі вказано на те, що він просто забув про прокляття; в українській версії — “позиркував”, в оригіналі — “витріщався”.

| | | |
|----|---|--|
| 10 | Poor Lettie! Breaking her heart for Howl, and her only other <i>lover</i> a dog most of the time [340, с. 277]! | Бідна Летті! Страждає через Хаула, а єдиний інший її <i>шанувальник</i> майже весь час змушений перебувати у подобі пса [302, с. 226]! |
|----|---|--|

Лексема “lover” означає “хлопець, бойфренд, коханець, коханий”. У перекладі обрано безпечний відповідник “шанувальник”, що вказує на певну віддаленість, односторонність у стосунках.

| | | |
|----|------------------------------------|------------------------------------|
| 11 | "He seemed awfully upset," Michael | “Він був страшенно схвилюваний,” — |
|----|------------------------------------|------------------------------------|

| | | |
|--|---|---|
| | said. Sophie looked at the door. The knob was black-down. <i>Not that upset!</i> she thought [340, с. 342]. | пояснив Майкл. Софі глянула на двері. Ручка була повернена вниз чорним. <i>“Що ж, бувало й гірше,”</i> — подумала Софі [302, с. 279-280]. |
|--|---|---|

У даному разі персонаж Софі іронізує над тим, що чарівник Хаул постійно зустрічається з жінками, незважаючи на небезпеку (тут фраза має значення *“схвильований, та не дуже/не настільки”*). В українській версії іронічність репліки втрачено, разом нейтралізовано натяк на негативну рису персонажа (бабій). Отже, маємо спотворення змісту сказаного в перекладі.

| | | |
|----|--|---|
| 12 | He must <i>love</i> Miss Angorian very much [340, с. 411]. | Напевно, він дуже <i>любить</i> міс Ангоріан [302, с. 334]. |
|----|--|---|

В українській версії відбулося послаблення виразності почуттів (генералізація), оскільки в українській мові слово “любити” має дуже широке значення (*“відчувати глибоку відданість, прив’язаність до кого-небудь, чого-небудь; відчувати сердечну прихильність до родинно близьких осіб: дітей, матері тощо”*), на відміну від “кохати” яке типово вживається у значенні *“почувати, виявляти глибоку сердечну прихильність до особи іншої статі”*. Тобто в оригіналі з контексту виводимо значення “кохає”, однак у перекладі відбувається узагальнення — “любить”.

Отже, можемо зробити висновок про те, що в українському перекладі роману відбулася послідовна (умисна або цілком випадкова, з огляду на перекладацькі хиби) нейтралізація гендерних маркерів на позначення відносин між протилежними статями. Так, А. Урбан, досліджуючи переклад твору з подвійною аудиторією, спостерігає: *“Очищення (нейтралізація) стосується згадок про кохання, оголеність, нескромний одяг, стосунки чоловіків і жінок, проституцію, каліцтво й гомосексуальність. (...) У такий спосіб здатність книги звертатися до подвійної аудиторії дітей і дорослих втрачається”* [221, с. 23-25].

3.1.3. Перекладацькі хиби

Розгляньмо зразки перекладацьких помилок, відхилень і неточностей у тексті української версії роману.

Вживання кличного відмінка

| № | Оригінал | Переклад |
|---|--|--|
| 1 | "No mistake, <i>Miss Hatter</i> ," said the Witch. "Come, <i>Gaston</i> [340, с. 35]." | Ніяка це не помилка, <i>панно Хатер</i> , — сказала Відьма. — Ходімо, <i>Гастон</i> [302 с. 33]! |

Непослідовність у вживанні кличного відмінка: у другому випадку має бути “*ГастонЕ*” (іменник II відміни твердої групи).

Слово-паразит “НУ”

| | | |
|---|--|---|
| 2 | And of course you won't be able to tell anyone about it unless they know already [340, с. 58]. | <i>Ну</i> і, як я бачу, ти нікому не можеш про це розповісти. <i>Ну</i> , хіба що тому, хто й так уже про це знає [302, с. 52]. |
|---|--|---|

Спостерігаємо зловживання часткою “ну”. Аналогічні слова-паразити в оригінальному тексті твору відсутні взагалі: як у мовленні персонажів, так і в оповіді від третьої особи.

Неправильний переклад слів

| | | |
|---|--|---|
| 3 | "Uncle Howell, I'm <i>in the middle of a computer game</i> [340, с. 208]." | Ніл тяжко зітхнув: “Дядьку Хауелл, я <i>саме дійшов до середини гри</i> [302, с. 172]...” |
|---|--|---|

“To be in the middle of sth” означає “у процесі чогось”, про “середину” тут не йдеться. Отже, спостерігаємо буквализм у перекладі. Мало бути, наприклад: “*саме граю, зайнятий; не заважай*” тощо.

Неприродні висловлювання

| | | |
|---|---|--|
| 4 | "Would you consider <i>coming out for some supper with me tonight</i> [340, с. 219]?" | Чи ви б не погодилися піти <i>повечеряти</i> зі мною сьогодні <i>ввечері</i> [302, с. 180]?" |
|---|---|--|

В англійській мові розрізняють “today” (сьогодні) й “tonight” (сьогодні ввечері, цього вечора). В перекладі спостерігаємо калькування, внаслідок чого виникає надмір інформації, адже вечеряють лише ввечері. Слово “ввечері” в даному уривку зайве.

| | | |
|---|--|--|
| 5 | Sophie <i>had half a mind to stump straight out</i> of the castle again [340, с. 370]. | Софі <i>вже майже зовсім наважилася прямо зараз ніти</i> із замку [302, с. 302]. |
|---|--|--|

В українському перекладі бачимо надлишок обставин міри і ступеня. Можна було перекласти, наприклад, так: “*хотіла було ніти*” (два слова замість шести в перекладі).

Стильовий зсув

| | | |
|---|--|--|
| 6 | “ <i>It beats me,</i> ” said Michael. “But I think he goes by Calcifer [340, с. 100].” | — <i>Для мене це незбагнено,</i> — відповів Майкл. — Думаю, що він це робить заради Кальцифера [302, с. 86]. |
|---|--|--|

В оригіналі вжито розмовний вислів, у перекладі бачимо його пишномовний відповідник. Порівняймо: “*no idea* [340, с. 308]” — “*без поняття* [302, с. 252]”.

| | | |
|---|--|---|
| 7 | [I]’m not a storehouse for your <i>property</i> [340, с. 211]. | [М]ій дім — не склад для твоїх <i>манатків</i> [302, с. 174]! |
|---|--|---|

Нейтральне “*property*” передане розмовним “*манатки*”.

Контекстуальні суперечності

| | | |
|---|--|---|
| 8 | Howl beckoned her to come and look at the shop. It was <i>empty and echoing</i> . (...) [T]he shelves which had once held hats had a vase of waxed-silk roses and a small posy of velvet cowslips on them. (...) “I found the flowers in the workshed out at the back,” said Howl. (...) Curly letters over the window said: | Хаул підкликав Софі, аби вона подивилася на крамницю. Крамниця виявилася <i>лункою і порожньою</i> . (...) [На] полицях, де раніше лежали капелюшки, тепер красувалися квіти. Зокрема, там стояла ваза, повна троянд із провощеного шовку, <i>а також букетик</i> оксамитних квіток первоцвіту. (...) Вигадливі букви у вітрині |
|---|--|---|

| | |
|--|--|
| <p>H. JENKINS FRESH FLOWERS DAILY. (...) "<i>And where do the fresh flowers come from?</i>" Sophie asked. "You can't say that and <i>then sell wax roses off hats</i> [340, с. 325-326]."</p> | <p>складалися у слова: С. Дженкінс ЖИВІ КВІТИ БЕЗ ВИХІДНИХ (...) — А звідки ви збираєтеся брати живі квіти? — поцікавилася Софі. — Не можна ж, маючи таку вивіску, продавати вошені троянди з капелюшків [302, с. 266]!</p> |
|--|--|

Додавання "*тепер красувалися квіти. Зокрема, там стояла*" — грубе порушення контексту твору, адже за сюжетом крамниця була порожньою, йдеться лише про одну-єдину вазу декоративних квітів і букетик. Живих квітів у крамниці не було взагалі.

Примітка: неправильно відтворено ім'я героя, має бути "*Х. Дженкінс*".

Порушення / зміни синтаксичної структури речення

| | |
|--|---|
| <p>9 When the funeral was over, Fanny <i>sat down in the parlor in the house next door to the shop</i> and explained the situation [340, с. 2].</p> | <p>Одразу після похорону Фанні <i>сіла у вітальні в їхньому будинку, зовсім поруч із крамницею</i>, і пояснила донькам усе, як є [302, с. 8].</p> |
|--|---|

Бачимо, що в українській версії збережено структуру оригінального речення. Це призводить до непорозумінь: що саме — "вітальня" чи "будинок" розташований поряд із "крамницею", чи то "Фанні" сіла поруч із "крамницею"? Така синтаксична структура речення не призводить до грубого порушення змісту, проте надає певної нечіткості й двозначності висловлюванню. Порівняймо з російським перекладом: *После похорон Фанни села в гостиной — их дом был соседний с лавкой — и разъяснила дочкам положение вещей* [303, с. 3]. Частину англійського речення "next door to the shop" передано вставним реченням. Завдяки цьому текст не викликає непорозумінь.

В українському перекладі не варто калькувати структуру оригінального речення. У даному випадку можна скористатися додаванням: "*будинку, розташованому зовсім поруч*".

3.1.4. Підсумок аналізу

Отже, аналізований нами перекладений твір спрямований на молодшу аудиторію. Зважаючи на те, що першотвір — це кросовер-роман, маємо додаткову дорослу аудиторію, яка, відповідно до мети перекладу, не враховується як цільова. Тому можливості кросовер-маркерів для дорослої аудиторії розглядатимуться нами як потенційні, для дитячої — фактичні. Ситуація аналізованого перекладу передбачала вірогідні частково сформовані попередні очікування цільових читачів. Першотвір і переклад розділяє великий (для сучасної літератури) часовий розрив — більше двадцяти років.

Кросовер-маркери даного роману були розподілені на дві умовні групи: (1) культурні (цитати, культурноспецифічні поняття, лексичні маркери етикету), (2) гендерні. В дослідженні також виокремлено третій вид оціночних маркерів для перекладацького аналізу — перекладацькі хиби (3) (помилки, неточності, зсуви). Останню групу можна також визначити як анти-маркери, адже такі риси перекладу в будь-якому разі стоять на заваді успішній орієнтації на цільову аудиторію.

Тому, зважаючи на місію видавництва, потрібно відповісти на такі питання: що було заявлено? що маємо на виході? наскільки фактичний продукт перекладацького проекту задовольняє його мету? які саме потенційні можливості кросовер-маркерів можна застосувати в перекладацькій стратегії для переспрямування даного твору на іншу вікову групу? Підіб'ємо підсумки аналізу кросовер-маркерів за групами:

(1) Культурні маркери.

Текст насичений алюзіями на інші художні твори. В українській версії вже опубліковані переклади не цитуються, переклад здійснюється наново. Отже, ефекту “впізнавання” відомих перекладів текст не має. Інтертекстуальність як характерну рису першотвору в перекладі значно послаблено, ідентифікація алюзій ускладнюється.

Так, у французькій версії бачимо протилежну стратегію — використано відомий переклад “Пісні” Дж. Донна. Також спостерігається увиразнення цитування даного вірша: текст береться в лапки навіть тоді, коли такий пунктуаційний знак відсутній в оригіналі. Такий підхід спрямований на читача-неексперта, отже якнайкраще підходить для дитячої аудиторії. На прикладі загальновідомої цитати з В. Шекспіра бачимо, що в деяких випадках цитування сторонніх перекладів сприяє підвищенню мовної якості твору. Це стосується дотримання сучасних українських мовних норм.

Використання відомих перекладів також означає імпорт українських культурних цінностей до інокультурного продукту, внаслідок чого відбувається його привласнення вітчизняною культурою, зокрема читачем-експертом, обізнаним із походженням імпортованих елементів. Тому відтворення “постмодерністського монтажу” може стати потенційною стратегією вікового переспрямування даного твору.

Подібний підхід можна застосовувати й до інших культурноспецифічних маркерів, зокрема тих, що творять валлійський колорит твору. Отже, в перекладі визначається ступінь відчуження реалій для цільового читача. Наявність і характер подання довідкової інформації також виступають засобом реалізації кросовер-потенціалу.

Способи відтворення власних назв у перекладі — типовий показник вікової спрямованості твору. Так, у французькій версії спостерігаємо їх послідовну адаптацію, в українській — адаптація/переклад має частковий характер.

Лексичні маркери етикету (у даному творі — форми звертання) слугують вказівкою на мовнокультурну позицію учасників перекладацького проекту. Така позиція, а точніше її практичне втілення в перекладі твору наділена впливом (хоча б мінімальним) на культурний процес країни мови перекладу. Навчити молодшу аудиторію грамотно їх використовувати — це можливість і прихована (часто ненавмисна) функція перекладу. Тож потрібно зауважити, що непослідовність у відтворенні форм звертання становить суттєву хибу

застосованої перекладацької стратегії. Тому в даному разі вікову спрямованість аналізованого перекладу для молодшої аудиторії не можна назвати успішною.

(2) *Гендерні маркери.*

Способи відтворення гендерних маркерів показують виразну стратегію їх нейтралізації в перекладі, що безпосередньо визначає спрямованість твору як дитячу. Проте частково таку нейтралізацію можна назвати наслідком неуважності перекладача до контексту твору або значення окремих лексем.

Лексику на позначення дівчини/жінки відтворено непослідовно та з відхиленнями від оригіналу (див. Додаток В, табл. В. 6.). Якщо ж розглядати Д.В. Джонс як письменницю-феміністку, тоді непослідовність стратегії не можна вважати такою, що відтворює позицію письменниці. Проте маловірогідно, що така характеристика Д. В. Джонс цікавитиме читачів середнього шкільного віку. Проте для дорослих її відтворення може стати поштовхом для зацікавлення даним твором.

(3) *Перекладацькі хиби.*

Наявність перекладацьких хиб (див. Додаток В, табл. В. 6.) свідчить у тексті для молодшої аудиторії свідчить про недостатній рівень редагування тексту перекладачем/редактором. Зрештою, це суперечить заявленій місії видавництва про “особливий літературно-мистецький рівень видань”.

Так, наприклад, у тексті знаходимо такі порушення норми милозвучності: “*she resisted the temptation*” [340, с. 367] — “*вона устояла перед спокусою*” [302, с.300], “*he was scarcely changed at all*” [340, с. 426] — “*він ніскілечки не змінився*” [302, с. 345] (має відбуватися чередування голосних і приголосних звуків). Також трапляються контекстуальні суперечності внаслідок неправильного перекладу лексики або ж неуважності до контексту твору. Знаходимо слова-паразити й порушення синтаксичної структури речень та неприродні висловлювання, що суперечить загальному правилу перекладу “на узус”.

Перекладацькі хиби присутні в будь-якому перекладі й, перш за все, мають використовуватися для оцінки якості перекладу та оцінки професійної

майстерності перекладача. Тому можемо зробити висновок про те, що українська версія роману потребує додаткового редагування, для того щоб відповідати заявленому стандарту якості видання та традиційно високим вимогам, що ставляться до будь-якого продукту, зокрема й культурного, спрямованого на молодшу аудиторію.

3.2. “Гарун і Море Оповідок” С. Рушді

Повість “Гарун і Море Оповідок” написана Салманом Рушді в 1990 році, через рік після оголошення фатви. В рік публікації повісті Р. Едер писав: *“Салман Рушді все ще ховається у Британії від смертного вироку, оголошеного Аятоллою Хомейні; він висловив свій біль у формі дитячої історії. Це не справжня дитяча історія. (...) Це тюремний документ. (...) Рушді написав казку про тиранію, від якої страждає, про ту тиранію, яка намагається скалічити світ. (...) [Ця історія] розвинулася в голос людини, яка розповідає для дитини, але насправді звертається до зовнішнього дорослого світу”* (переклад наш — М. Г.) [265].

Український переклад повісті з’явився в 2012 році. В каталозі “Видавництва Жупанського” ця книга знаходиться в рубриці “Дитяча література” [234]. Вітчизняне видання, хоч і позбавлене вікового маркування, однак непрямо вказує на молодшу аудиторію як цільову: за жанром цей твір визначений як казкова повість; в кінці книги подано анонси дитячих книжок С. Рушді, П. Бігела та Анні М. Г. Шмідт [317]. Стиль і зміст анотації також вказують на молодшого читача: *“У родині малого Гаруна трапилося нещастя (...). Через це Гарун дуже переживає (...) наважується здійснити подорож до таємничого супутника Землі, Кагні (...). Там на Гаруна чекають безліч неймовірних пригод і випробувань [317]”*.

М. Чандрян зауважує, що Рушді начебто написав її для свого сина та інших молодших читачів, однак цей твір — також метафоричний тріумф письменника над силами, що намагалися замовчувати його. За спостереженнями дослідниці, дану повість можна читати головним чином як дитячий твір. Однак один із підтекстів цієї казки містить нюанси опозиції Рушді до релігійних

фундаменталістів. Через це, зазначає дослідниця, Рушді сповна використовує в “Гаруні” Езопову мову. Тому, підсумовує М. Чандрен, “Гарун” виявляє багатопланову структуру казки, яка звертається до читачів на різних рівнях, як дітей, так і дорослих [149].

Такої позиції дотримується М. Гонзалес, стверджуючи, що “Гаруна” можна вважати класичним зразком “повчально-захопливої” філософії: ця повість дарує читачеві приголомшливу історію, а разом несе політичну, моральну та соціальну ідею [167, с. 55]. Дослідниця також спостерігає, що ця повість має кілька рівнів прочитання. Вона визначає “Гаруна” як метапрозу і як прозу про метапрозу. За її словами, “Гаруна” можна читати на одному рівні суто для розваги, проте його подвійна природа надає йому дорослого, ба навіть свіфтівського підтексту [167, с. 57-58]. Вона визначає жанр даного твору як постмодерністську чарівну казку [167, с. 65]. Так, А. Лурі хоч і називає “Гаруна і море оповідок” дитячою книгою, проте зазначає, що “дорослі також зможуть ним насолодитися” (переклад наш — М. Г.) [274].

Отже, об’єктом нашого аналізу виступає оригінальний кросовер-твір від початку свого існування. Зважаючи на відносно великий часовий розрив між публікацією першотвору та українського перекладу (двадцять два роки), можна припустити, що в українському перекладі біографічний елемент втратив свою актуальність, оскільки міжнародний резонанс твору вже минув. Тому часова відстань — це важливий фактор ситуації перекладу/аналізу даного твору. Кросовер-природа твору залишається незмінною, адже його визначають як “алегорію про необхідність мистецтва” й “постмодерністську параболу про створення художньої літератури” (переклад наш — М. Г.) [346, с. 2], що вказує на доросле спрямування даного твору. Заразом ця книга — казкова повість із фантастичними створіннями (джин, механічний птах) й небувалими пригодами, головний герой якої — дитина (типова ознака спрямування твору на молодшого читача). Тому ми розглядатимемо твір відповідно до реалізованих у ньому кросовер-маркерів, що також є його характерними стильовими та інтертекстуальними особливостями.

3.2.1. Маркери інтертекстуальності

Реалізація в перекладі маркерів інтертекстуальності — це те, що Д. Чітем називає *“створенням можливості для розуміння”, “якою деякі читачі користуються, а деякі — ні. Ті, що не розуміють, можуть будь-коли змінити свій статус”* [150].

Як зазначає К. К. Кувахара, зважаючи на те, що говорити й писати доводиться в час глобалізації й кроскультурного обміну, постколоніальним і постмодерним читачам сучасної світової літератури вкрай непросто реагувати на письменників, таких як Салман Рушді. (...) На хвилі мультикультурності Рушді спирається на складний спектр культурних контекстів Сходу-Заходу, щоб створити нові значення [182, с. 192].

В аналізованій повісті С. Рушді чи не кожен дослідник відкриває додаткові інтертексти (див. Додаток Д, табл. Д. 1.), навіть ті, які сам автор міг і не мати на увазі. Тому вичитування їх усіх не видається можливим (для додаткового аналізу інтертекстуальних маркерів див. Підрозділ 2.5. Культурний імпорт цінностей).

Так, М. Тимочко спостерігає, що часто незнайома культурна інформація не просто міститься в лексиці, а має в тексті менш відчутну присутність. Перекладач може натрапити, наприклад, на міф, звичай або ж економічні умови, що згадуються в тексті, однак чіткого вираження в ньому не мають [220, с. 27]. Наприклад, за спостереженнями К. К. Кувахари, С. Рушді спирається на *“Тисячу й одну ніч”*, а також санскритський епос *“Махабхарата”* й *“Чарівника Країни Оз”* [182, с. 193-194]. За М. Чандран, під час написання повісті С. Рушді також спирався на давній санскритський текст *“Panchatantra”*. Вона також знаходить алюзії на численні індійські та перські тексти, зокрема *“Kathasaritsagara”* (дослівно означає *“Океан потоків історій”*) [149].

В українському контексті постає дещо інше питання: чи будуть такі алюзії, навіть увиразнені перекладачем, рівноцінні за значенням для вітчизняного читача? Якщо так, то які саме? Адже у випадку, скажімо, послідовного їх коментування в перекладі може виникнути інформаційне перенавантаження. Чи,

навпаки, вибірковість їхнього відтворення суперечитиме тим цілям, з якими читач-експерт міг би взятися за прочитання цього твору. Тому в даному дослідженні ми подаємо вибірковий аналіз прихованих цитат і алюзій:

| № | Першотвір | Переклад |
|---|--|---|
| 1 | 1) ‘ <i>Ark.</i> ’ That was all that came out. The Shah of Blah sounded like a stupid crow. ‘ <i>Ark, ark, ark</i> [346, с. 26].’ | “ <i>Кар,</i> ” — це все, на що він спромігся. Шах-Казна-Що лишень і зміг вимовити щось на кшталт дурної ворони: — <i>Кар, кар, кар</i> [317, с. 15]. |
| | 2) [H]e found that fear had dried his throat and all that came out of his mouth was a strange croaking noise: ‘ <i>Ark,</i> ’ he croaked, pointing to the dark ship. ‘ <i>Ark, ark</i> [346, с. 149].’ | [В]иявилось, що від страху у нього все пересохло в горлі і він не може вимовити жодне слово, хіба якесь каркання: — <i>Кар...</i> — каркнув він, показуючи на темний корабель. — <i>Кар... Кар</i> [317, с. 104]. |

М. Гонзалез спостерігає, що в даному уривку “Ark” — це очевидне посилання на Ноїв ковчег і повернення до джерел [167, с. 67]. Бачимо, що в українській версії даний вигук в обох випадках відтворено звуконаслідуванням “кар”. Цей вигук залишається беззмстовним.

Однак у контексті повісті він набуває смислу в другому випадку. Так, згідно з аналізом К. Бонгартц, “коли Гарун бачить його [корабель], він повторює момент мовчання свого батька, але з відмінністю. Гарун наповнив батькове нерозбірливе затинання значенням, називаючи місце (Ковчег Хаттам-Шуда), яке накликало на нього мовчання й показуючи на нього” [145, с. 466]. Отже, інтертекстуальність даного маркера в перекладі втрачена.

| | | |
|---|---|---|
| 2 | <i>Zembla, Zenda, Xanadu:</i> All our <i>dream-worlds</i> may come true. F airy lands are fearsome too. A s I wander far from view R ead, and bring me home to you [346, с. 11]. | <i>Зенбла, Зенда, Ксанаду:</i> Мрію чисту, чарівну, Запроси до свого сну. Казку гарну хоч одну Прочитай — і я прийду [317, с. 5]. |
|---|---|---|

Дана присвята — акровірш: Зафар (Zafar) — це ім'я сина Рушді, для якого, за оригінальним задумом автора, була написана ця повість. Окрім того, тут мітяться посилання на “уявні світи”: роман В. Набокова “Pale Fire” (вигадана країна “Zembla”); роман Е. Хоупа “The Prisoner of Zenda” (містечко Zenda); поему С. Т. Колріджа (столиця хана Хубілая Xanadu; читається ['zænædu:] як і дві попередні власні назви). Бачимо, що акровірш у перекладі не збережено, так само як і натяк на те, що перераховані власні назви мають стосунок до “уявних географій”, а отже відверто названі автором алюзіями на вищеперераховані художні твори.

| | | |
|---|--|---|
| 3 | 1) ‘ <i>Murder</i> ,’ it said. ‘ <i>Spock Obi New Year</i> [346, с. 129].’ | “ <i>Мудра</i> , — казав він. — <i>Мор-Ду-Ва-Ти-Аб-Гі-Ная-Но-Вий-Рік</i> [317, с. 89]”. |
| | 2) As for what he said, it wasn’t “ murder ”, but <i>Mudra</i> . That’s his name. He’s been trying to introduce himself! <i>Mudra. Speak Abhinaya</i> . That’s what he’s been saying [346, с. 130]. | Він нічого не казав про мордування , але сказав <i>Мудра</i> . Це його так звати. Він відрекомендував себе! “ Мудра розмовляє мовою абгіная ”, — ось що він казав [317, с. 90]. |

У першотворі автор вдається до паронимазії — стилістичної фігури, в якій поряд розміщуються різні за значенням, але подібні за звучанням слова з метою зіставлення їх [100, с. 53]. Оригінальна фраза (1) читається так ['mɜːdə | spɔk | 'əʊbɪ | njuː'jɪə] і складається з окремих повнозначних слів: вбивство, Спок (американський педіатр або вигаданий персонаж телесеріалу “Зоряний шлях”), обі (японський шовковий пояс), Новий рік (свято). Проте в сукупності ці слова утворюють позбавлену змісту фразу. Вона виступає паронімічною до семантично наповнених речень (2). У перекладі до фрази (1) частково вноситься зміст шляхом контекстуально зумовленої заміни: маємо елемент “Аб-Гі-Ная” — абгіная, а також внесення внутрішньої паронімії “мудра — мордувати”. Отже, паронимазія в перекладі не збережена, разом втрачена інтертекстуальність даної фрази. До того ж, елемент “Но-Вий-Рік” виявляється стилістично й семантично

невмотивованим, у даному випадку його присутність в українському тексті — калька з англійської. Згідно з обраною стратегією перекладу, фраза в українській версії мала б виглядати так: “*Мор-Ду-Ва-Ту*, — казав він. — *Мор-Ду-Ва-Ту-Аб-Гі-Ная*”.

| | | |
|---|--|---|
| 4 | There he sits at <i>the heart of darkness</i> — at the bottom of a black hole [346, с. 145]. | Сидить він у <i>серці темряви</i> , на дні чорної діри [317, с. 101]. |
|---|--|---|

У першотворі маємо посилання на роман Дж. Конрада “Серце півми” [229]. Українського перекладу цього твору на час перекладу “Гаруна...” не було, тому стандартизоване українське написання назви відсутнє. Його використання, можливо, могло б посприяти увиразненню такого посилання в перекладі.

| | | |
|---|---|---|
| 5 | They are the Eggheads. He is the Walrus [346, с. 58]. | Вони всі — Яйцеголові. А він — Морж [317, с. 38]. |
|---|---|---|

Маємо алюзію на приспів із пісні “I Am the Walrus” рок-групи The Beatles: “*I am the eggman, they are the eggmen / I am the walrus*” [349]. В українській версії оригінальну фразу відтворено без змін.

3.2.2. Стильові маркери

Дж. Дж. Прасад спостерігає, що тексти, створені усіма індійсько-англійськими письменниками, — “перекладні”, власне акт їхнього написання — це акт перекладу. Прасад робить висновок про те, що такі письменники не пишуть ані індійською англійською, ані своєю власною англійською, вони послуговуються англійською, яка має на меті відтворити мисленнєві структури і зразки мовлення їхніх героїв, а разом не зрадити індійський текст і контекст легкою асиміляцією в лінгвістичні та культурні матриці британської англійської [204, с. 41-43]. За твердженням К. Бонгартц, мовна креативність у “Гаруні” лежить в основі акту оповідання [145, с. 454]. Дослідниця зазначає, що в цій повісті застосовується мовна креативність задля загальної ідеї, що визначає

людство в поняттях свободи від цензури і контролю над думкою [145, с. 457]. Зокрема П. Сімпсон стверджує: “Вибір стилю є вмотивованим, навіть якщо його роблять несвідомо, і цей вибір глибоко впливає на спосіб структурування і тлумачення тексту” [215, с. 22].

Отже, в даному підрозділі ми розглянемо найвиразніші стильові особливості тексту повісті в перекладі.

1) Табу і стильовий зсув

| № | Оригінал | Переклад |
|---|---|---|
| 1 | I suppose you rip out their fingernails one by one until they confess [346, с. 97]. | Ви ж не вириваєте у них нігтів, один за одним, аж до цілковитого зізнання [317, с. 65]? |

Оригінальне висловлювання, позначене жорстокістю змісту, відтворене без змін.

| | | |
|---|---|--|
| 2 | ‘If they believe that story, they’ll believe anything,’ Haroun thought. ‘Now surely they’ll lose their tempers and <i>give him the Third Degree</i> [346, с. 100].’ | “Невже він вважає їх <i>лохами</i> , що вірять у такі дурниці, — подумав Гарун. — От зараз увірветься їм терпець, і вони заговорять з ним за <i>“третьім розрядом”</i> — <i>проведуть допит із застосуванням тортур</i> [317, с. 67]”. |
|---|---|--|

В українському тексті з’являється лайливе слово “лохами”. Це перекладацьке додавання. В оригінальному реченні вся лексика належить до нейтрального стилю.

Примітка: в англійській мові висловлювання “*give sb the third degree*” часто вживається в розмовному мовленні поза своїм оригінальним контекстом використання (допити в поліції). Зазвичай воно означає “надзвичайно детально, дуже прискіпливо випитувати щось у когось; “хтось не відчепиться, поки не про все не дізнається” тощо. Отже, в оригіналі бачимо стильову двозначність висловлювання. В даному тексті реалізуються обидва його значення: як переносне

розмовне, так і фактичне вузькоспеціальне. В перекладі таку особливість втрачено: використовується дослівний переклад із поясненням.

| | | |
|---|--|--|
| 3 | [T]he two man (...) suggested that they might <i>cut off his tongue and other items also</i> [346, с. 27]. | Двоє (...) погрожували <i>відтяти язика й іще деякі органи</i> [317, с. 15]. |
|---|--|--|

Оригінальне висловлювання, позначене жорстокістю змісту, відтворене без змін.

| | | |
|---|--|---|
| 4 | Can't you hear that racket that's been <i>driving us all to drink</i> [346, с. 186]? | Хіба ти не чуєш, як вона репетує? Ми <i>мало не поглухли</i> [317, с. 133]. |
|---|--|---|

В оригіналі міститься натяк на вживання алкоголю. В перекладі відбулася його нейтралізація за рахунок контекстуальної заміни на основі причинно-наслідкового зв'язку (персонаж “репетує”, отже від цього інші герої “поглухли”).

Із загальної стратегії збереження/нейтралізації можливих табуйованих елементів випадає приклад 2, у якому перекладач із власної ініціативи вносить елемент-табу.

2) Стилiстичні засоби

Римування

| № | Оригінал | Переклад |
|---|--|--|
| 1 | IF YOU TRY TO RUSH OR ZOOM YOU ARE SURE TO MEET YOUR DOOM [346, с. 31] | Угору не спіши ніколи , Щоб не впасти надто кволим [317, с. 16] |

Римування збережене. *Примітка.* За спостереженням К. Бонгартц, у цій комічній інтерлюдії Рушді також вводить своє власне ім'я: це “rush-die”, і це кумедно [145, с. 453]. Якщо підходити до аналізу віршівки з такої позиції, то необхідно зазначити втрату алюзії на власне ім'я письменника.

| | | |
|---|--|---|
| 2 | If you want pay , then just be gay [346, с. 49]. | Хочеш гроші — розповідай хороше [317, с. 29]. |
|---|--|---|

Римування збережене.

| | | |
|---|--|---|
| 3 | 'If people have no taste ,' was his | “Якщо люди не мають смаку , — на |
|---|--|---|

| | | |
|--|--|--|
| | parting shot, ‘the best things are a waste [346, с. 52].’ | прощання бурчав він, — то хай би якою чудовою була річ, все — надаремно [317, с. 33]. |
|--|--|--|

Римування не збережене.

Однорідні (члени) речення

| | | |
|----------|--|--|
| 4 | There was once in the country of Alifbay, a <i>sad</i> city, the <i>saddest</i> of cities, a city <i>so ruinously sad</i> that it had forgotten its name [346, с. 15]. | Було собі в країні Аліфбей одне сумне місто, й було воно найсумніше у світі — таке сумне, що й забуло, як зветься [317, с. 5]. |
|----------|--|--|

В оригіналі спостерігаємо наростання якості означуваного слова “*sad — saddest — so ruinously sad*” у словосполученнях, кожне наступне з яких виступає означенням-прикладкою до попереднього. В українській версії відбулося переструктурування речення: складне речення зі складнопідрядним зразком (оригінал) — складене речення зі складносурядним і складнопідрядним зв’язком. Наростання ознаки як стилістична фігура яскраво виражене в оригіналі, в перекладі виразність такого стильового засобу втрачена.

| | | |
|----------|--|--|
| 5 | ‘Just eleven minutes and his concentration <i>goes, ka-bam, ka-blooeu, ka-put</i> [346, с. 70].’ | Одинадцять хвилин, і його увага <i>розсіюється, себто його увазі — гап-лик</i> [317, с. 47]. |
|----------|--|--|

В оригіналі автор вдається до звуконаслідування (*виражене трьома синонімами*). В перекладі використовується літературний відповідник із додатковим поясненням. Однак простежується імітація написання слів-звуконаслідувань. Вони розбиті на склади й пишуться через дефіс — “гап-лик” у підрядному реченні. Звуконаслідування не відтворене.

| | | |
|----------|---|--|
| 6 | The ship’s entire power supply was cut off at once: stirrers stopped stirring and whirrers stopped whirring; blenders stopped blending and menders stopped mending; squeezers | Припинилося постачання енергії по всьому Кораблі: <u>не шуміли шестерні, не вищали коліщата, не стугоніли підйомники, не шипіли фільтри, не скреготіли преси, не гуділи холодильні</u> |
|----------|---|--|

| | |
|---|--|
| stopped squeezing and freezers stopped freezing; poison-stores stopped storing and poison-pourers stopped their pouring [346, с. 164]. | <i>установки, не накопичували отруту отрутонакопичувачі, не впорскували трутизну в океан отрутовпорскувачі</i> [317, с. 116]. |
|---|--|

Бачимо, що оригінальне речення написано в стилі *скоромовки* з використанням *алітерації* та *римуванням* простих речень у складеному. Дану особливість оригіналу збережено тільки у двох перших однорідних реченнях: “не шуміли шестерні, не вищали коліщата”. До того ж, у перекладі спостерігається наділення чітким смислом однорідних речень, які в оригіналі позбавлені виразного значення. Отже, в першотворі спостерігаємо мовностилістичну гру автора, в перекладі — наділення смислом по своїй суті беззмістовного повідомлення. Стилістичні характеристики даного речення цілісно не відтворені.

Різне

| | | |
|---|---|--|
| 7 | ‘What’s <i>Kosh-Mar?</i> ’ Haroun wanted to know. ‘It’s the work of some miscreant,’ shrugged Mr Butt. (...) ‘One [name], if I remember correctly, was “ <i>Kache-Mer</i> ”. Another was this “ <i>Kosh-Mar</i> ”.’ (...) “ <i>Kache-Mer</i> ” can be translated as “ <i>the place that hides a Sea</i> ”. But “ <i>Kosh-Mar</i> ” is a ruder name.’ (...) ‘it was the word for “ <i>nightmare</i> ” [346, с. 40].’ | — Що таке <i>Кош-Мар?</i> — <u>хотів знати</u> Гарун. — Справа рук якогось дурисвіта, — знизав плечима пан Алеж. (...) Якщо мені не зраджує пам’ять, то вона колись називалася “ <i>Каче-Мер</i> ”. А також “ <i>Кош-Мар</i> ”. (...) “ <i>Каче-Мер</i> ” можна перекласти як “ <i>місце, де ховається Море</i> ”. Але “ <i>Кош-Мар</i> ” — страшніше. (...) [Ц]е слово означало <i>страшний сон</i> [317, с. 24]. |
|---|---|--|

В оригінальному тексті спостерігаємо явище паронімії “Кашмір — кошмар” (“*Kashmir — nightmare*”). С. Рушді відчужує відомі англійському читачеві поняття шляхом нехарактерного їх написання “*Kache-Mer*” та використання іншомовного слова “*Kosh-mar*”. Ці слова, подані в тексті, повторюють фонетичне написання даних паронімів у перекладі на французьку: “*cache-mer*” (схованка для моря) і “*cauchemar*” (кошмар).

В українській версії паронімію втрачено, так само як і конотацію першого слова пари “Кашмір”, адже написання “Каче-Мер” не сприяє вичитуванню алюзії на географічну область. Для її увиразнення можна було б скористатися неспотвореним написанням через дефіс “Каш-Мір”. У такий спосіб зберігається оригінальна паронімія.

Так, К. Бонгартц зазначає, що стратегії лінгвістичної ініціації, використані в “Гаруні” підтримують прочитання роману як детальне введення до мови. Експліцитна вказівка міститься в грі слів “Кашмір — кошмар” (“Kashmir — nightmare”). Це становить металінгвістичний коментар. Як у моральному, так і в лінгвістичному плані мова знаходиться в центрі уваги [145, с. 459-462].

| | | |
|---|--|--|
| 9 | <p>1) She may have left you <i>but there are plenty more fish in the sea</i> [346, с. 43].</p> <p>2) ‘So,’ thought Haroun, filled with wonder, <i>‘there really are Plentimaw Fish in the Sea</i>, just as old Snooty Buttoo said [346, 84-85].’</p> <p>3) ‘These are <i>the Plentimaw Fishes</i>’ it said. ‘They acquire their goodname from the fact that you have no doubt registered, <u>viz.</u>, that they have <i>plenty of maws, i.e., mouths</i> [346, с. 84].’</p> | <p>1) Одна покинула вас, <u>що ж у морі є багато іншої риби</u> [317, с. 27].</p> <p>2) “Отже, — розмірковував Гарун з великим подивом, — <i>таки існують Багатонащеві Риби</i>, про яких розповідав Пихатий Алежбо [317, с. 57]”.</p> <p>3) “<i>Це Багатонащеві Риби</i>, — сказав птах. — Їх так назвали, бо вони, як <u>ти уже</u> встиг переконатися, мають <i>багато нащ</i>, себто ротів [317, с. 57].</p> |
|---|--|--|

У першому реченні бачимо використання англійської приказки, яка вживається у значенні “*є багато жінок/чоловіків, які можуть відповісти взаємністю*”, щоб підбадьорити людину, в якій не склалися романтичні стосунки з кимось. Її можна охарактеризувати як фразеологічне зрощення. У цьому випадку головний герой Гарун не розуміє даного значення приказки, він сприймає дану фразу буквально.

У другому й третьому реченні бачимо так звану *персоніфікацію приказки на основі паронімії* “plenty more fish” — “Plentimaw Fishes” (in the Sea). Герой бачить

втілення буквального значення приказки. Отже, відбувається *сюжетна десемантизація оригінального фразеологізму та його буквалізація*.

В українській версії всі вищезгадані стилістичні засоби не зберігаються внаслідок дослівного перекладу.

Примітка. У реченні 3 бачимо вживання синонімічних скорочень (запозичень-латинізмів) як характерну особливість мовлення персонажа. В українській версії дана особливість не відтворена. В реченнях 1 і 3 бачимо порушення українських мовних норм. У реченні 1 після підсилювального “*що ж*” має стояти кома, адже після нього йде речення, яке розкриває його конкретний зміст [254, с. 133]. У реченні 3 порушено правило милозвучності, має бути “*ти вже*” (щоб уникнути збігу голосних) [254, с. 14-15].

| | | |
|----|--|---|
| 10 | Haroun often thought of his father as a <i>Juggler</i> , because his stories were really lots of different tales <i>juggled together</i> , and Rashid <i>kept them going in a sort of a dizzy whirl</i> , and never made a mistake [346, с. 16]. | Гарун часто думав про тата як про великого <i>Штукаря</i> , який <i>приштуковує</i> одну оповідку до іншої та й <i>крутить ними, як циган сонцем</i> , і, головне, ніколи не схибить [317, с. 7]. |
|----|--|---|

Бачимо відтворення риси оригіналу, а саме: використання однокореневих іменника та дієслівної форми. Також спостерігаємо культурний імпорт цінностей на лексичному рівні: в перекладі використано питомий український фразеологізм.

| | | |
|----|---|---|
| 12 | His papa’s stories <i>won’t take off</i> but the brat wants <i>to fly</i> [346, с. 27]! | Татусь із себе <i>слова не витисне</i> , а синочок <i>хоче літака</i> [317, с. 15]! |
|----|---|---|

В оригіналі бачимо використання фразового дієслова “to take off” (“злітати” про літак і “ставати успішним”) у двох значеннях одночасно та дієслова “to fly” (“летіти” літаком) в прямому. В українській версії тематична спільність дієслів не відтворена.

| | | |
|----|--|--|
| 13 | If we crash now, if we’re smashed to bits or <i>fried like potato chips</i> in a burning wreck, it will be my fault this | Якщо ми потрапимо в аварію, якщо ми розіб’ємося на друзки чи <i>підсмажимося, як картопля в багатті</i> , то в цьому |
|----|--|--|

| | | |
|--|-------------------------|----------------------------------|
| | time, too [346, с. 37]. | знову буду винен я [317, с. 21]. |
|--|-------------------------|----------------------------------|

Оригінальне *порівняння*, позначене англійським колоритом, замінене на аналогічне з використанням “страви”, типової для українського контексту. Відбувся культурний імпорт цінностей на реалій.

| | | |
|----|--|--|
| 14 | ‘I say <i>it’s a Wild Goose Chase</i> to go after Batches!’ — ‘Yes, and what’s more, she <i>looks like a Wild Goose, too</i> [346, с. 118].’ | — А я кажу: <i>за шмат кишки сім верст нішки</i> , ось що означає рятувати Бачет. — Та й <i>сама вона як та кишка</i> [317, с. 82]. |
|----|--|--|

Відбулася контекстуальна заміна фразеологізму на питомий український — спостерігаємо культурний імпорт цінностей на лексичному рівні.

| | | |
|----|--|--|
| 15 | Whereas here the air is too <i>weepy for words</i> [346, с. 24]. | А у нас повітря надто <i>вологе для слів</i> [317, с. 13]. |
|----|--|--|

В оригіналі бачимо алітерацію (повторення [w]). В українській версії через більшу кількість звуків у словах ця особливість першотвору втрачена.

Варваризми

| | | |
|----|---|---|
| 16 | ‘In the Valley of K, I will be <i>terrifico, magnifique,</i> ’ he vowed [346, с. 27]. | “У долині К все буде <i>як слід</i> , все буде <i>чудово!</i> ” — Присягався він [317, с. 15]. |
| 17 | I thought we were all fixed good and proper, I mean done for, <i>finito, khattam-shud</i> [346, с. 39]. | Дуже боявся за нас, думав, нам гаплик, <i>фініто</i> , хаттам-шуд [317, с. 23]. |
| 18 | pronto [346, с. 55] my <i>Amour</i> [346, с. 138] mêlée [346, с. 32] | негайно [317, с. 35] моє кохання [317, с. 96] юрба [317, с. 17] |
| 19 | Admit, at the very least, that it is all Super-Marvelloso, Incredible, and wholly <i>Fantastick</i> [346, с. 52]. | Сказав би хоч “ <i>просто супер</i> ”, “ <i>неймовірно</i> ” або ж “ <i>фантастично</i> ” [317, с. 32]! |

Бачимо, що в українській версії варваризм відтворено лише у прикладі 17 (тлумачення слова *Fantastick* див. Додаток Д, табл. Д. 1.).

3.2.3. Паратекст

В аналізованій нами повісті є також авторський паратекст — словник запозичень “About the Names in this Book” [346, с. 213-216] // “Про імена та назви у цій книжці” [317, с. 153]. Розгляньмо таку вибірку (*оригінал і переклад*):

Авторський словник запозичених слів

| | |
|----------|---|
| 1 | Batcheat is from ‘baat-cheat’, that is, ‘chit-chat’. |
| | Бачет (Batcheat) — від “baat-cheat”, що означає “базікання”. |

Пояснення відтворене без змін.

| | |
|----------|--|
| 2 | Bolo comes from the verb ‘bolna’, to speak. ‘ Bolo! ’ is the imperative: ‘Speak!’ |
| | Боло (Bolo) — походить від дієслова “bolna”, говорити. “ Bolno! ” — це наказовий спосіб: “Говори!” |

Бачимо друкарську помилку: наказовий спосіб дієслова в українській версії надрукований неправильно.

| | |
|----------|---|
| 3 | 1) Chup (pronounce the ‘u’ like the ‘oo’ in ‘good’) means ‘quiet’. |
| | Чуп (Chup) — (вимовляється як “u” в слові “good”) означає тихий. |
| | 2) Gup (pronounce like the ‘u’ as in ‘cup’) means ‘gossip’. |
| | Гуп (Gup) — (вимовляється як “u” в слові “good”) означає “плітки”. |

Бачимо невмотивоване механічне перенесення пояснень стосовно вимови слів англійською. Також спостерігаємо перекладацьку неухважність: у прикладі 2 скопійовано пояснення щодо читання з прикладу 1. Внаслідок цього маємо помилку в транскрипції слова, яка стала наскрізною для українського тексту повісті. Слово “Gup” мало бути транслітероване “Гап”.

Примітка: у даному разі у слові “Гуп” вжито літеру “г” замість “ґ”, хоча в самому тексті повісті постійно вживається написання через “ґ”.

| | |
|----------|--|
| 4 | The Dull Lake , which doesn’t exist, gets its name from the Dal Lake in Kashmir, which does. |
| | Безрадісне озеро (The Dull Lake) — такого не існує. Назву утворено від реального озера Дал в Кашмірі. |

В оригіналі слова “Dull” і “Dal” — майже омофони. Цей стилістичний засіб у перекладі втрачено, проте з об’єктивних причин.

| | |
|----------|--|
| 5 | Goopy and Bagha don’t mean anything special, but they are also the names of the too goofy heroes of a movie by Satyajit Ray. <i>The movie characters are not fishes, but they are pretty fishy.</i> |
| | Гупі та Бага (Goopy & Baga) — нічого особливого не означає, але так звуться герої фільму Сат’яджита Рея. |

У перекладі бачимо скорочене пояснення: вилучено друге речення, в якому охарактеризовані ці персонажі. В оригіналі маємо алюзію на персонажів даної повісті — Багатопащевих *Руб*. Також спостерігаємо використання двозначності слова “fishy”: пряме “рибний” (вказівка на персонажів) та переносне “підозрілий”. Для збереження такої двозначності можна скористатися, наприклад, лексемою “слизький” (вживається як для опису “риби на дотик”, так і для характеристики “сумнівної” людини).

| | |
|----------|---|
| 6 | Kitab means ‘book’. |
| | Фоліант (Kitab) — означає “книга”. |

Спостерігаємо відхід від загальної стратегії перекладу імен-запозичень із гіндустані (мало бути “Кітаб”). У тексті повісті вживається тільки “Фоліант”. З одного боку, нелогічно пояснювати слово, яке не взагалі не вживається в тексті. З іншого — саме слово “фоліант” може бути незрозумілим для дітей, а тому потребує пояснень.

Отже, в паратексті спостерігаємо відсутність орієнтації на цільового читача й загальну непослідовність у перекладі. Навіщо подавати вказівки щодо читання слів, написаних латиницею, якщо поряд стоять їхні відповідники, транскрибовані українською мовою? До того ж, щоб скористатися наведеними поясненнями, треба знати фонетику і правила читання англійською мовою. Проте в оригінальному тексті подано не фонетичну транскрипцію, а спрощений варіант пояснення читання за аналогією. Недоречно подавати власні назви латиницею,

якщо в тексті повісті використовується винятково кириличний шрифт. До того ж, власні назви в оригінальному тексті — це транслітерація з гіндустані.

3.2.4. Прояв кроскультурних ядрових семантичних структур

Розгляньмо такий уривок із повісті — слова “головного злодія” Хаттам-Шуда:

*The world, however, is not for **Fun**. The world is for **Controlling**. (...) Your world, my world, all worlds. (...) They are all there to be **Ruled**. And inside every single story, inside every Stream in the Ocean, there lies a world, a story-world, that I cannot **Rule** at all [346, с. 161]. // Світ — не для радості. (...) Світ — для Влади над ним. (...) Твоїм світом, моїм світом, всіма світами (...) хтось Править. А в кожній оповідці, в кожному Оповідному Потоківі живе світ, оповідний світ, яким я не можу правити [317, с. 113].*

За спостереженнями М. Чандрян, цитованими словами Хаттам-Шуда міг би говорити будь-який тиран. Написання з великої літери слів “правити” й “контроль” видається не лише типографічною особливістю. Воно також засвідчує прагнення тирана до тотального контролю над думками людей [149]. В даному контексті, наголошує дослідниця, слід пам’ятати про те, що тема тоталітарного контролю над індивідом, якою позначений період Надзвичайного стану в Індії (1975-1977), присутня майже в усіх романах Рушді. (...) Цей підтекст, вірогідно, може розпізнати лише індійський читач, який зможе провести паралелі з даним періодом [149].

Можемо провести паралель із українською культурою. Візьмімо, для прикладу, казку Василя Симоненка “Цар Плаксі́й та Лоскотон”. Це типовий дитячий твір і zarazом адресована дорослому читачеві алегорія на тогочасне суспільство з авторитарним режимом і цензурою. Схожі мотиви простежуються в С. Рушді. Про це свідчать видання для дорослих і дітей [320; 321].

Процитуймо уривок зі словами основного негативного персонажа Плаксі́я:

| | |
|-----------------------------------|-------------------------------|
| <i>Цар Плаксій велів сердито:</i> | <i>Бо сміятись і радіти</i> |
| <i>“Хай із ними день при дні</i> | <i>У моєму царстві — ні!”</i> |
| <i>Плачуть всі в країні діти,</i> | <i>[320, с. 187]</i> |

Справді, обидва казкові тирані повторюють один одного майже дослівно. Отже, спостерігаємо виняткову суголосність даних творів, яка відкриває додаткові ресурси/простір для культурного імпорту цінностей та актуалізації даного твору в контексті цільової культури.

3.2.5. Підсумок аналізу

Отже, аналізований у даному підрозділі кросовер-твір — це фентезійна повість-алегорія. Важливими факторами ситуації перекладу визначаємо: часовий розрив між виданням першотвору й українського перекладу й, відповідно, втрату актуальності біографічного аспекту твору; звуження кросовер-аудиторії до винятково дитячої.

(1) Маркери інтертекстуальності

Оскільки аналізований нами твір написаний у річищі постмодернізму, маємо велику кількість алюзій на інші художні твори, пісні тощо (див. Додаток Д, табл. Д. 1). Проте більшість із них не задіяні в перекладі. Тобто, інтертекстуальність твору значно збіднена (зокрема, присвята-акровірш на початку твору відтворена звичайним віршем).

Так, О. Ребрій, досліджуючи культурноспецифічні елементи художніх творів у перекладі, спостерігає: *“Важко сказати, чим визначаються такі перекладацькі рішення — “суб’єктивною” відсутністю творчого натхнення, “об’єктивною” нестачею мовних засобів в мові перекладу чи “стратегічними” виправданнями на кшталт того, що в дитячому перекладному творі немає місця проявам чужої культури, які дитині важко збагнути”* [105, с. 137-138]. Дослідник пропонує в такому випадку користуватися часто нехтуваними в дитячій літературі перекладацькими коментарями, наголошуючи на важливості їхньої дидактичної функції [105, с. 138].

Проте слід зауважити, що в перекладі дуже важко (якщо взагалі потрібно) дорівнятися до першотвору за інформаційною навантаженістю. Отже, в перекладі аналізованої повісті можемо зазначити високий ступінь вибіркості у відтворенні елементів тексту, позначених інтертекстуальністю. В даному випадку ми спостерігаємо прояв того, що Ш. Саймон назвала “переважанням ідеалу невимушеності над розривом, негайності й прозорості над щільністю”. Але таким чином, зазначає дослідниця, створюється відверто хибне припущення про легкий доступ до тексту [214, с. 108].

(2) Стильові маркери

В перекладі послідовно вживаються українські форми звертання. Однак трапляються деякі порушення правил вживання кличного відмінка (див. Додаток Д, табл. Д. 2.). У перекладі власних імен застосовано дві стратегії: власне переклад (добирається український відповідник) і транскрипція/транслітерація (див. Додаток Д, табл. Д. 3.). До того ж, спостерігається певна непослідовність у виборі усталеного відповідника, а також втрата алюзій). В українській версії переважає збереження/нейтралізація можливих табуйованих елементів. За одним винятком, перекладач не вносить такі елементи до тексту з власної ініціативи.

Стилістичні засоби оригіналу загалом збережені в перекладі. Римуння відтворене частково: у виділених віршівок зберігається, у тілі тексту не завжди (див. Додаток Д, табл. Д. 4.). Використання автором однорідних речень (членів речення) загалом збережено, проте з частковим зменшенням синонімічного ряду (див. Додаток Д, табл. Д. 5.). Внаслідок цього були втрачені інші стилістичні засоби оригіналу (алітерація, антонімія, звуконаслідування).

В перекладі втрачено деякі виразні випадки паронімії (з використанням фразеологізмів), алітерації. Переважна більшість варваризмів у перекладі не збережена. Численні фразеологізми першотвору відтворені в перекладі за допомогою власне українських відповідників, що свідчить про культурний імпорт вітчизняних цінностей у перекладі.

(3) Паратекст

У відтворенні паратексту спостерігається відверта непослідовність і відсутність орієнтації на цільового читача. Зважаючи на роз'яснювальну роль даного словника, його українська версія містить суттєві недоліки й не задовольняє мети перекладу.

(4) Кроскультурні ядрові семантичні структури

Наявність у тексті такої структури дозволяє актуалізувати зміст написаного, зокрема алегоричну природу даної повісті для українського читача. Так, наприклад, проведена нами паралель із Симоненковим твором дозволяє наблизити цей твір до старшої читацької аудиторії — політичний підтекст обох творів виявляється дуже подібним, незважаючи на часову й культурну відстань. Для увиразнення таких особливостей першотвору можуть використовуватися літературознавчі/перекладацькі паратексти (вступне слово, післямова тощо).

(5) Перекладацькі хиби

В українській версії повісті спостерігаємо такі недоліки (див. Додаток Д, табл. Д. 7.): порушення норм чинного українського правопису (спільних для всіх його сучасних варіантів), як-от: чергування голосних і приголосних звуків (правило милозвучності), вживання кличного відмінка; неправильний переклад слів і, як наслідок, контекстуальні суперечності; спорадичний буквалізм у перекладі певних фразеологізмів або нефразеологічних зворотів; хибодруки; непослідовність на рівні оформлення тексту. Спостерігаємо поодинокі випадки стильового зсуву від розмовного в бік нейтрального або літературного.

Отже, слід вказати на непослідовність у перекладі. Українська версія виглядає частково стилістично збідненою за рахунок буквалізму та стильового зсуву. Також звузився інтертекстуальний пласт повісті. Тому можемо зробити висновок, що українська версія орієнтована винятково на молодшу читацьку аудиторію, адже, як спостерігає Я. В. Колі, останнє слово часто залишається за видавцем. Впізнаваність, читабельність і задоволення від читання — це також комерційні критерії, які можуть впливати на переклад [151, с. 136].

Неналежним чином відтворений паратекст не відповідає загальній стратегії орієнтації твору на молодшого читача, тому вимагає доопрацювання. У випадку

видання тексту для подвійної або дорослої аудиторії знадобляться додаткові паратексти і повторний переклад деяких фрагментів першотвору. До того ж, український текст повісті потребує повторного редагування.

3.3. “Дивний випадок із собакою вночі” М. Геддона

Роман “Дивний випадок із собакою вночі” (2003) британського письменника Марка Геддона — один із типових представників кросовер-літератури. Англійською мовою він вийшов друком одночасно у двох виданнях — для дорослих і для молодших читачів. В інтерв’ю Геддон, відповідаючи на питання, чи писав він роман для певного кола читачів, відповів, що *“ця книга безперечно була написана для дорослих, однак мені слід висловитися точніше: я зробив це для себе. (...) Я дуже здивувався, коли (...) [мій агент], запропонувала: “Спробуймо зв’язатися і з дорослими видавництвами, і з дитячими (...)”. Я справді дуже здивувався і, правду кажучи, трохи розчарувався, тому що доклав чимало зусиль, намагаючись відійти від дитячої літератури”* (переклад наш — М. Г.) [292]. Тож цілком очевидно, що початкова позиція автора відрізняється від позиції видавців, і книга, а точніше її два видання, охопили різновікову аудиторію. Цей факт доводить, що в перекладі також можлива подібна ситуація, що власне кажучи, і сталося з українським виданням 2010 року: на обкладинці книги зазначено, що *“2003 року виходить перша книжка Геддона для дорослого читача — “Дивний випадок із собакою вночі”* [298]. Це, хоч і непрямо, проте досить чітко вказує на дорослих як цільову аудиторію перекладу. Незважаючи на це, даний твір дозволяє простежити, як саме ситуація перекладу впливає на дії перекладача, а разом і те, що саме і як було зроблено, і що могло б бути зроблено, якби цільова аудиторія перекладу була іншою. Незмінним залишається кросовер-потенціал першотвору, але його реалізація залежить від мети перекладу.

Ш. Мур зауважує, що, *“незважаючи на її [книги] ясність і простоту, вона діє на кількох рівнях”* (переклад наш — М. Г.) [279]. Сам автор говорить, що *“роман має дуже просту поверхню, однак він увесь пронизаний шарами іронії та*

парадоксів. Головний герой ніколи не намагається переконати читача сприймати речі в той чи інший спосіб. (...) Деякі читачі говорили мені, що це надзвичайно сумна книга (...). Інші ж стверджують, що (...) вони увесь час сміялися. Говорять, що це книга з сумним кінцем, говорять, що вона має щасливий кінець. Тому що Крістофер [головний герой] не змушує читача міркувати якимось певним чином, я отримую багато різних відгуків” (переклад наш — *М. Г.*) [292].

Цей роман написаний від імені підлітка-аутиста на ім'я Крстофер, що не здатен розуміти міміку та емоції людей, ненавидить брехню, а через це й метафори. Він — математично обдарована людина, яка надає перевагу фактам. Крістофер знаходить сусідського пуделя Веллінгтона, прохромленого вилами, й вирішує розслідувати це вбивство.

Переклад цього роману здійснила група з одинадцяти перекладачів під спільним псевдонімом Лотта Мейдз.

Отже, в наступних підрозділах ми розглянемо, які стратегії перекладу були застосовані в перекладі маркерів табу, ненормативної лексики та ілюстрацій, а також стильових особливостей даного твору.

3.3.1. Маркери табу

Якщо дорослу літературу можна з певними застереженнями назвати літературою без табу, то цього ніяк не можна стверджувати про дитячу літературу. Тому подвійна спрямованість кросовер-літератури призводить до того, що в перекладі доводиться по-новому визначати належність певних тем до категорії табу. Те, що можна беззастережно відтворювати в перекладі для дорослої аудиторії, може виявитися неприйнятним для дітей-читачів у новому соціокультурному контексті.

К. Райс зауважує, що ми повинні взяти до уваги адаптовані переклади, коли першотвір “очищують” для читачів відповідно до певних моральних, релігійних чи ідеологічних переконань або цінностей. Такий перегляд, часто спричинений суто комерційними інтересами, трапляється досить часто. Перекладацькі зміни

оригіналу мають на меті очистити оригінал в інтересах певної групи читачів. Будь-який елемент оригіналу, що якимось чином може порушити моральний кодекс, образити релігійні почуття чи суперечити ідеологічним позиціям цільової читацької аудиторії, усувається [207, с. 104-105].

Згідно з дослідженням Р. Геск'єре, у ХХ ст. разом із швидким розвитком дитячої літератури відбулися зміни не лише у виборі тем, а й поступово покращився статус і якість дитячих книжок. Теми та жанри, що довгий час вважалися прийнятними тільки для дорослої аудиторії, стали дозволеними й для молодших читачів. Процес секуляризації та рух емансипації сприяли відкритості у ставленні до заборонених тем. Після початкового шоку настав період соціальної критики. Твори мали бути впізнаваними й ставити під сумнів традиційні соціальні цінності, як, наприклад, стереотипні гендерні ролі або ж відносини влади [166, с. 24].

Так, В. Юсен зазначає, що психологічна, стилістична й інтертекстуальна складність цього типу літератури поглиблюється. В наш час жанр підліткової літератури переходить межу між традиційними поняттями дитячої та дорослої літератури не тільки на рівні змісту (табу), а й на рівні стилю. Вона також зауважує, що тепер ставляться під сумнів суворі категорії, що протиставляють дитячу літературу дорослій. Якщо колись заборонені теми відігравали ключову роль у маркетингу книги, то тепер їх вважають аспектом твору, який можна навіть вилучити [176, с. 62-73].

Тому ми можемо зробити висновок про те, що ставлення до поняття табу в перекладі змінюється під впливом цілої низки чинників. Розгляньмо зразки перекладів уривків, які містять теми-табу.

Тема смерті

| № | Оригінал | Переклад |
|---|--|--|
| 1 | The dog was dead. There was a garden fork sticking out of the dog. The points of the fork must have gone all the way through the | Він був мертвий. З нього стирчали садові вила . Мабуть, вони пробили собаку наскрізь |

| | | |
|---|--|---|
| | dog and into the ground because the fork had not fallen over [338, с. 2]. | і застрягли в землі, бо стояли і не падали [298, с. 7]. |
| 2 | I pulled the fork out of the dog and lifted him into my arms and hugged him. He was leaking blood from the fork holes [338, с. 3]. | Я витяг вила з собаки, взяв його на руки і притис до себе. З ран, пробитих у боці, текла кров [298, с. 10]. |

Бачимо, що ці два епізоди з собакою, вбитим у такий жорстокий спосіб, перекладені без суттєвих відступів від оригіналу. Однак, у першому прикладі можна помітити, що в перекладі відвертість опису була дещо пом'якшена шляхом узагальнення та заміни: в оригіналі бачимо, що автор тричі повторив слово “*fork*”, застосувавши ще й уточнення “*the points of the fork*”, в перекладі ж, навпаки, “*вила*” згадуються двічі, до того ж вдруге це поняття передано займенником “*вони*”, в третьому випадку було застосовано вилучення — у перекладі цей уривок переданий підрядним односкладним означено-особовим реченням. У другому прикладі переклад у цьому аспекті точно наслідує оригінал. Вищезгаданий повтор одного й того самого слова можна віднести не тільки до стильових особливостей англійської мови, а й до ідіостилю головного героя-оповідача. Вище ми вже зазначали, що він аутист, і це спричиняє особливості його мовлення, а саме сумлінну й точну передачу фактів.

Відверте зображення фізіологічних процесів

| | | |
|---|---|---|
| 1 | And if they didn't notice I would be able to wee on the clothes and put them out [338, с. 8]. | А якщо вони не помітять диму, я попісяю на одяг і загашу його [298, с. 21]. |
| 2 | Then Ivor did a poo and Mrs. Alexander picked it up with her hand inside a little plastic bag and then she turned the plastic bag inside out and tied a knot in the top so that the poo was all sealed up and she didn't touch | Айвор покакав , і місіс Александер збрала усе в маленький пакетик та щільно його зав'язала, не торкаючись випорожнень руками [298, с. 64]. |

| | | |
|---|--|--|
| | the poo with her hands [338, с. 25]. | |
| 3 | And it was horrible inside because there was poo on the seat of the toilet and <u>it</u> smelled of poo , like the toilet at school when Joseph has been for a poo on his own, because he plays with it [338, с. 75]. | Всередині було просто жахливо. На сидінні були чийсь випорожнення , і там погано пахло , немов у шкільному туалеті, коли Джозеф покакає без нагляду, бо Джозеф грається зі своїми випорожненнями [298, с. 162]. |
| 4 | And I didn't want to use the toilet because of the poo, which was the poo of people I didn't know and brown, but I had to because I really wanted to wee . So I closed my eyes and went for a wee and the train wobbled and lots went on the seat and on the floor, but I wiped my penis with toilet paper and flushed the toilet [338, с. 75]. | Я не хотів користуватися туалетом, бо тут були випорожнення чужих людей , до того ж коричневого кольору. Але я мав це зробити, бо дуже хотів пісяти . Я заплющив очі і став пісяти , а поїзд хитався, і сеча падала на сидіння та підлогу. Коли я закінчив, я витер пеніс туалетним папером та злив воду в унітазі [298, с. 162]. |

У цьому випадку спостерігаємо схожу ситуацію: в першому прикладі бачимо точний переклад “*to wee*”, яке словник характеризує як неформальне й дитяче, — “*пісяти*”, у другому вже впадають в око суттєві зміни: в оригіналі слово “*poo*” вживається чотири рази, з них один раз воно передається займенником “*it*”, переклад же виявляється багатшим на синонімічну передачу одного й того ж поняття: “*покакав*”, “*усе*”, “*випорожнення*”, завдяки чому справляє враження так би мовити “вишуканішого”, адже детальність і послідовність зображення процесу прибирання собачих випорожнень у перекладі втрачається. На тлі двох попередніх прикладів третій вирізняється ще більше: по-перше, “*it smelled of poo*” (дослівно “*там смерділо какашками*”) перекладено цілком нейтральним “*там погано пахло*”, по-друге, і це стосується всіх чотирьох прикладів, неформально-дитяче слово “*poo*” перекладено нейтральним українським “*випорожнення*”. Отже, в усіх чотирьох прикладах простежується

міжрегістровий зсув від неформального стилю мовлення до більш нейтрального, хоча чітко простежити це явище вдається не на конкретному прикладі, а на їх сукупності.

Тема релігії

| | | |
|---|---|---|
| 1 | And in the Bible it says Thou shall not kill but there were the Crusades and two world wars and the Gulf War and there were Christians killing people in all of them [338, с. 14]. | В Біблії сказано: “Не вбий!”, але попри цю заповідь християни вбивали людей у хрестових походах, у двох світових війнах та на війні в Перській затоці [298, с. 37]. |
| 2 | This makes you wonder what he was called before he carried Christ across the river. But he wasn't called anything because this is an apocryphal story, which means that it is a lie, too [338, с. 9]. | Ви, мабуть, подумали — а як же його звали до того, як він переніс Ісуса через річку? Я вам скажу: його ніяк не звали, бо це апокрифічна історія, а це означає, що це теж брехня [298, с. 23]. |
| 3 | I think people believe in heaven because they don't like the idea of dying. (...) The Reverend Peters said, "(...) I suppose what it really means is that they are with God. " "And I replied, "But where is God?" And the Reverend Peters said that we should talk about this on another day when he had more time [338, с. 16]. | Я гадаю, що люди вірять у рай через те, що їм не подобається смерть. (...) Преподобний Пітерс сказав: “(...) Просто я маю на увазі те, що вони з Богом ”. А я запитав: “А де живе Бог?” Преподобний Пітерс відповів, що ми поговоримо на цю тему іншого разу, коли в нього буде більше часу [298, с. 41]. |
| 4 | Also Sherlock Holmes doesn't believe in the supernatural, which is God and fairy tales and Hounds of Hell and curses, which are stupid things [338, с. 33]. | Також Шерлок Холмс не вірить в існування надприродного, на кшталт Бога, казок, бісових псів та проклять, — то все нісенітниця [298, с. 81]. |

Тему релігії, зокрема ставлення до Бога, не можна назвати темою-табу в літературі якогось певного спрямування. Однак, суспільні норми вимагають від нас якщо не поваги, то принаймні терпимості.

Тут відверто показана позиція оповідача (що звичайно ж, не означає, що такою може бути позиція автора, а отже, й мета твору): віра в Бога — “*то все нісенітниця*”. Така позиція точно передана в перекладі, маніпулювання текстом на рівні змісту в жодному з чотирьох наведених прикладів ми не спостерігаємо, хоча в третьому прикладі можна побачити цікавий випадок смислового зсуву: питання “*but where is God?*” перекладене “*a de живе Бог?*”. Можна припустити, що в цьому випадку перекладач просто вдався до конкретизації англійського дієслова “*to be*” і переклав його як “*жити*”. Що відбулося внаслідок такої трансформації? По-перше, англійською мовою можна було б запитати так: “*But where does God live?*”, такий варіант ближчий до українського перекладу. Однак це міркування на рівні слововживання. Розгляньмо рівень конотацій: питання “*a de живе Бог?*” вірогідніше поставить дитина, в цьому простежується “дитинність” мовлення і світосприйняття, залишки в свідомості розмов батьків із маленькою дитиною і пояснень, що в кожній істоті є своя “домівка”. Проте в романі це питання ставить підліток, що мислить фактами, захоплюється наукою, і має вже наперед усталену думку про предмет розмови — “нісенітниця”. То чи може саме він поставити запитання саме в такий спосіб? Однак такий підхід позначений суб’єктивністю, адже перекладач міг зробити такий вибір несвідомо, бо саме так мислить він, або ж, на його думку, така форма питання більш природна, або ж перекладач просто не заглиблювався в можливі наслідки такого вибору.

Однак проблема цієї теми виходить далеко за рамки слововживання. Питання в іншому: чи вважається прийнятним у нашій культурі таке ставлення до релігії, до Бога, особливо в літературі для дітей та підлітків? Як саме вплинув би цей факт на стратегію перекладу цього ж роману, якби він призначався для різновікової аудиторії?

Зображення / згадки про статеве життя

| | | |
|---|---|---|
| 1 | BEER Helping ugly people have sex for 2,000 years [338, с. 17]. | Пиво. Допомагає потворним людям займатися сексом вже 2000 років [298, с.43]. (напис на футболці одного з другорядних персонажів) |
| 2 | And she said, "No, Christopher. I'm not sure that you do. I mean that they were very good friends. Very, very good friends." I thought about this for a while and said, "Do you mean that they were doing sex [338, с. 27]?" | А вона сказала: "Ні, Крістофере, я в цьому не дуже впевнена. Я маю на увазі, що вони були дійсно близькими друзями. Дуже-дуже близькими". Я подумав про це трохи і запитав: "Ви маєте на увазі, що в них був секс [298, с. 68]?" |

У цьому прикладі вилучення неможливе без шкоди для розуміння загального змісту роману. До того ж, у самому вислові "*they were doing sex*", як і в перекладі "*в них був секс*" немає нічого непристойного, англійський оригінал і використаний перекладачем його український відповідник цілком нейтральні. Тому в даному випадку доречно взагалі поставити питання про те, чи таке подання теми сексу слід відносити до категорії табу. Якщо ж з певних причин воно вважатиметься неприйнятним для читачів молодшого віку, тоді слід розглянути можливість того, що культура, зокрема література країни мови перекладу не готова на даному етапі дозволити використання таких тем для даної вікової категорії читачів.

| | | |
|---|--|--|
| 3 | There were 7 shoes and a comb with lots of hair in it and a piece of copper pipe and a chocolate biscuit and a porn magazine called Fiesta and a dead bee and a Homer Simpson pattern tie and a wooden spoon, but not my book [338, с. 42]. | Я побачив там 7 черевиків, гребінець із купою волосин, обрізок мідної трубки, шоколадне тістечко, порножурнал "Фієста" , мертву бджолу, краватку із зображенням Гомера Сімпсона і дерев'яну ложку, але моєї книжки там не було [298, с. 100]. |
|---|--|--|

| | | |
|---|---|---|
| 4 | And when I opened my eyes the policeman was reading a newspaper called The Sun , and on the front of the paper it said £3m Anderson's Call Girl Shame and it had a picture of a man and a picture of a lady in a bra underneath [338, с. 74]. | Та коли я їх розплющив, полісмен читав газету “Сан”, а на звороті газети була фотографія чоловіка і дівчини у спідньому [298, с. 161]. |
|---|---|---|

Тут, на відміну від прикладів 1, 2, 3, 5, спостерігаємо значні відступи від оригінального тексту, які можна охарактеризувати як вилучення і спрощення: *на звороті газети була фотографія чоловіка і дівчини у спідньому*, дослівний переклад був би приблизно таким: *на першій сторінці був такий заголовок “Осоромлений Андерсон: розваги з дівчиною за викликом коштували 3 мільйони фунтів”, а під ним — фото чоловіка, під яким лежала жінка в бюстгальтері*. Контраст між оригіналом та перекладом у цьому випадку дуже чіткий.

| | | |
|---|--|---|
| 5 | suck my cock [338, с. 86] | посмокчи мій патик [298, с. 181] |
| 6 | James Mortimer also has an <u>ancient scroll</u> which describes the curse of the Baskervilles. On this scroll it says that Sir Charles Baskerville had an ancestor called Sir Hugo Baskerville, who was a wild, <u>profane and godless</u> man. And he tried to do sex with a daughter of a yeoman, but she escaped and he chased her across the moor. And his friends, who were <u>daredevil roisterers</u> , chased after him. And when they found him, the daughter of the yeoman had died of <u>exhaustion and fatigue</u> . And they saw a great black <u>beast</u> , shaped like a hound | У нього є <u>старовинний сувій</u> , де написано про прокляття родини Баскервілів. У документі розповідається про Гуго Баскервіля, предка Чарльза Баскервіля, який був <u>жорстоким та нечестивим</u> чоловіком. Він намагався звабити дочку йомена, але їй вдалося втекти. Гуго погнався за нею болотами графства Девоншир. <u>Друзі-гуляки</u> Гуго подалися за ними, але відшукали їх запізно. Дочка йомена померла від <u>виснаження</u> , а поряд вони побачили здоровенне чорне <u>чудовисько</u> , що з |

| | |
|--|--|
| <p>yet larger than any hound that <u>ever mortal eye has rested on</u>, and this hound was tearing the throat out of Sir Hugo Baskerville. And one of the friends died of fear that very night and the other two were <u>broken men for the rest of their days</u> [338, с. 32].</p> | <p>вигляду нагадувало гончака, але такого гончака <u>люди ще ніколи не бачили</u>. Це чудовисько гризло горлянку сера Гуго Баскервіля. Один із гуляк помер на місці, а двоє інших <u>до кінця днів своїх не могли отямитися від потрясіння</u> [298, с. 78].</p> |
|--|--|

Наведений уривок спонукає нас розглядати таку тему не тільки в категоріях табу, а й відносно стильових особливостей даного роману. В оригіналі читаємо: “*tried to do sex*”, у перекладі — “*намагався звабити*” (чому “*намагався*”, а не “*спробував*”, що було б логічніше в контексті сказаного? Це радше проблема редагування завершеного перекладу). Погляньмо на лексико-стильовий контекст цього вислову: автор імітує стиль давнього документа, це також, хоч і менш виразно, відображено в перекладі. І саме тут у першотворі впадає в око стильовий дисонанс — поміж застарілої або лексики високого стилю трапляється цілком нейтральний сучасний вислів. Перекладач уживає слова “*звабити*”, яке в даному разі має те ж саме денотативне значення, що й англійський вислів, однак його конотація повністю узгоджується з лексичним оточенням. Точніший відповідник цього українського слова — “*to seduce*”. Якщо перекладачеві потрібно було б навмисне ошляхетнити текст, то така заміна була б цілком виправданою. Та чи не було таке слововживання свідомим наміром автора? Заради створення комічного ефекту чи заради того, щоб нагадати читачеві про особливості мовлення героя-оповідача?

Бачимо, що в прикладах 1, 2, 3, 5 перекладач не відходить від оригіналу, і підкреслені словосполучення передані їхніми найближчими відповідниками. З іншого боку, при потребі в прикладах 1, 3, 5 можна було б, без суттєвої втрати для змісту твору, вилучити згадки про секс, у прикладах 1, 3 і 5 слова, що певним чином пов’язані з цією темою, зустрічаються серед переліку речей і написів, призначення яких полягає, окрім усього іншого, в тому, щоб показати особливість мислення головного героя — фіксування щонайменших деталей і

найнезначніших фактів. Якщо дотримуватися цієї точки зору, тоді ці словосполучення можна опустити як такі, що могли б і не мати місця в зображуваних автором твору епізодах.

Неполіткоректність

| | | |
|---|--|---|
| 1 | Some dogs were cleverer and more interesting than some people. Steve, for example, who comes to the school on Thursdays, needs help to eat his food and could not even fetch a stick. Siobhan asked me not to say this to Steve's mother [338, с. 4]. | Собаки бувають набагато розумніші й цікавіші за деяких людей. Наприклад, за Стіва, який ходить до школи по четвергах, не вміє їсти без сторонньої допомоги і навіть не може виконати команду “апорт” . Шівон попросила мене не говорити про це мамі Стіва [298, с. 12]. |
| 2 | Terry, who is the older brother of Francis, who is at the school, said I would only ever get a job collecting supermarket trollies or cleaning out donkey shit at an animal sanctuary and they didn't let spazzers drive rockets that cost billions of pounds. When I told this to Father he said that Terry was jealous of my being cleverer than him [338, с. 13]. | От Террі, старший брат Френсіса (одного хлопця зі школи), сказав, що навіть коли мене візьмуть на роботу, то хіба що збирати візки в універсамі або прибирати осяче лайно у звіринці . Він наголосив, що припадочним не дозволяють керувати ракетами , які коштують мільярди фунтів. Коли я переказав це татові, він сказав, що Террі заздрить мені, бо я розумніший за нього [298, с. 33]. |
| 3 | But Siobhan said we have to use those words because people used to call children like the children at school spaz and cripp and mong, which were nasty words [338, с. 21]. | Однак Шівон сказала, що треба говорити саме так, бо те, що люди звикли називати дітей, подібних до тих, які навчаються в нашій школі, “придурками”, “каліками” та “кретинами”, огидно [298, с. 51]. |

Політкоректність — це термін на позначення стилю мовлення, поведінки тощо, які мають мінімізувати образу расових, релігійних, культурних чи інших груп [283]. У даному випадку ми вживаємо цей термін для зручності позначення, адже конкретизація цього поняття залежатиме від змісту і стилю художнього твору. Стосовно епізодів із аналізованого нами роману цей вид табу можна визначити як грубість/прояв невихованості у ставленні до людей із вадами розумового або психічного розвитку.

Всі наведені приклади ілюструють зневажливе ставлення до такої категорії людей як із боку сторонніх, так і з боку героя-оповідача, що й сам належить до цієї ж категорії. Однак звернімося до контексту: в кожному з трьох прикладів письменник доволі прозоро натякає на те, що такі люди не заслуговують на зневажливе ставлення з боку їхнього оточення. Тож у такому контексті, на нашу думку, ця тема втрачає якість табу. Це відображається й у перекладі — вилучень немає, зокрема й на лексичному рівні: англійські розмовні зневажливі слова “*crip, mong, spaz*” передані українськими словами з такою ж стильовою приналежністю “*придурок, каліка, кретин*”.

Отже, на підставі проаналізованих прикладів можна зробити висновок, що для того, аби віднести певний аспект художнього твору до категорії табу, слід перш за все звернутися до ситуації перекладу. Розглянуті нами чотири потенційні теми-табу: смерть, зображення фізіологічних процесів, секс, зневажливе ставлення до інакших (неполіткоректність), — можуть по-різному реалізуватися як у дорослій, так і в дитячій літературі. Що в даному випадку дозволяє наша культура для даної вікової аудиторії? Наскільки і чи взагалі потрібно ламати цей стереотип? У випадку з темою смерті, фізіологічних процесів і сексу в перекладі аналізованого роману простежується тенденція до нейтралізації занадто детальних описів. Можна також зауважити відсутність послідовності в застосуванні обраних перекладацьких стратегій щодо табу. Цільова аудиторія роману — дорослі, тому такий підхід виявляється нелогічним: навіщо в одному місці роману соромитися того, що в іншому місці зображується відверто й без прикрас? Якби цей роман чітко позиціонувався як такий, що належить до жанру

кросовер, тоді необхідно було б переглянути всі інші залишені без змін у перекладі епізоди з табу. Однак і тут потрібна виваженість: адже детальні описи фізіологічних процесів можуть створювати комічний ефект, відверте зображення мертвого собаки можна розтлумачити як вираження світовідчуття головного героя, заперечення ним існування Бога і пов'язані з цим міркування оповідача — як іронізування автором над страхом і буденними клопотами дорослих, або ж навіть як проблеми спілкування дорослих і дітей.

Вважати якийсь окремо взятий уривок із українського тексту неправильним перекладом не можна, проте слід зауважити, що цей роман — цілісний художній твір, і щоб його цілісність не порушувати, потрібно дотримуватися послідовності у використанні перекладацьких стратегій. Над романом працювала група перекладачів, але автор перекладу вказаний як одна, хоч і вигадана особа — Лотта Мейдз, і якщо вже перекладачі виступають одностайно під одним гуртовим псевдонімом, тоді, на наш, погляд, варто координувати роботу над перекладом.

Отже, слід переглянути постановку питання: не що, а як? у який спосіб? Наведемо приклад із книги “Сни Ганса Християна” (збірка казок Андерсена, переказаних Лесею Ворониною). У передмові письменниця зауважує: *“Колись саме так я переповідала ці історії своєму маленькому синові”* [323, с. 4]. В цій книзі знаходимо історію про дівчинку з коробкою сірників: у фіналі бабуся взяла дівчинку на руки й *“злетіла в небо, у той світ, де немає ні горя, ні сліз”* [323, с.75]. Цей вислів — евфемізм: дитина померла. Тобто, важливо не те, що саме ми вважаємо табу в дитячій літературі, а те, як саме теми-табу подаються в кросовер-літературі, що має на меті охопити і дорослих, і дітей. Як перехід від однієї категорії читачів до іншої впливатиме на відображення тих чи інших тем у перекладі? Адже надмірне захоплення ошляхетненням перекладу може призвести до відвертої фальсифікації першотвору. Однозначної відповіді на поставлені запитання не існує, оскільки, мета перекладу по-новому визначається для кожної ситуації перекладу. Ситуація перекладу — це сукупність усіх факторів впливу, тому зміна одного з них може спричинити суттєві зміни у стратегіях перекладу.

3.3.2. Сильові маркери

М. Геддон змальовує світ нетипово, очима людини, яка мислить і сприймає все інакше ніж інші люди, тому своїм стильовим розмаїттям роман завдячує незвичайності головного героя. Д. Вайк зазначає, що “у певному розумінні Крістофер [головний герой-оповідач] не вписується у визначені вікові рамки. Ви не обов’язково сприйматимете його як дитину, коли читатимете роман, тому що його знання у певних сферах виходять далеко за межі компетенції дорослих” (переклад наш — М. Г.) [292].

М. Геддон пояснює, що не збирався писати про аутизм, однак визнає, що саме завдяки обмеженням Крістофера як оповідача книга користується більшою свободою [271]. Письменник додає: *“Шкода, що до “Дивного випадку...” не ставляться як і до всіх інших романів. Крістофер у книзі жодного разу не вживає слова “аутизм” чи “синдром Аспергера”, і якби можна було повернути час назад, я б відмовився від використання цих слів на обкладинці. (...) Я б хотів аби ця особливість не була джерелом захоплення чи страху багатьох інших людей.”* Геддон також попереджає, що *“Крістофер — вигадка (і його мовлення не бере за основу мовлення справжніх дітей із синдромом Аспергера), і моя основна мета полягала в тому, щоб зробити його правдоподібним та експресивним (...). Тож як із будь-яким іншим персонажем, якщо ви досліджуватимете його занадто ретельно, ви знайдете багато невідповідностей”* (переклад наш — М. Г.) [276].

В Україні видання цієї книги було здійснено в рамках мистецького проекту “АУТ” творчого об’єднання “Клініка Дорошенка Грищенко”. Куратор проекту О.Грищенко зазначає, що мета проекту — спробувати дати відповідь на території мистецтва на запитання: що таке аутизм для сучасного світу? А також подолати інерцію старого мислення ” [238]. Організатори проекту повідомляли, що “під час презентації йтиметься не лише про книжкові новинки та аутизм, як діагноз, а й про аутичність сучасного світу”. Тут ідеться про дві книги — науково-методичне видання спеціаліста з питань аутизму Д. Шульженко “Аутизм — не вирок” і

власне аналізований нами роман Марка Геддона, “написаного від імені підлітка-аутиста”, як ідеться в оголошенні [242].

Отже, наведені факти свідчать про те, що український переклад роману побачив світ у контексті, де ключову роль відігравало поняття “аутизм”. Можливо, особливий оповідач-аутист схилив шальки терезів на користь появи книги на українському ринку. Принаймні можна стверджувати, що концепт “аутизм” виявився одним із ключових факторів у ситуації перекладу, а значить, існували певні очікування того, що українська версія збереже особливість стилю оповіді від особи аутиста, адже маркетинг книги привертав увагу потенційних читачів саме до цієї особливості роману, а отже, вимагав її збереження в перекладі.

| № | Оригінал | |
|--|--|--|
| 1 | <p>I laughed my socks off. He was the apple of her eye. They had <i>a skeleton</i> in the cupboard. We had a real pig of a day. The dog was stone dead. (...) I think it should be called a lie because a pig is not like a day and people <i>do not have skeletons in their cupboards</i>. And when I try and make a picture of the phrase in my head it just confuses me because <i>imagining an apple in someone's eye doesn't have anything to do with liking someone a lot</i> and it makes you forget what the person was talking about [338, с. 9].</p> | |
| Переклади | | |
| <p>Я ледь не луснув зо сміху. Вона берегла його як зіницю ока. Вони теж ховають <i>свій скелет</i> у шафі. Він живе на широку ногу. Собака врізав дуба. (...) Я гадаю, що краще було б називати це брехнею, бо насправді ніхто не лускає зо сміху, і <i>ніхто не ховає скелетів у шафах</i>. І будь-яка спроба відтворити ці образи в уяві збиває мене з</p> | <p>Я сейчас лопну от смеха. <i>Она носила его образ в своем сердце. У каждой семьи есть скелет в шкафу</i>. Ему подложили свинью. Собака была мертвее мертвого. (...) А я думаю, это можно назвать ложью, потому что свиней никто никуда не подкладывает и <i>люди не хранят скелеты у себя в шкафах</i>. И когда я пытаюсь соорудить картинку фразы у себя в голове, это меня только запутывает. <i>Потому что</i></p> | |

| | |
|--|--|
| <p>пантелику, бо, <i>уявляючи людину зіницею ока, я не можу думати про сильну любов до цієї зіниці</i>, і тому забуваю, про що йдеться [298, с.22-23].</p> | <p><i>я не могу представить, как можно что-то носить в сердце и как это связано с приязнью</i>. И оттого я забываю о человеке — человеке, о котором изначально шла речь [327, с. 6].</p> |
|--|--|

Цей і наведені нижче уривки щонайкраще демонструють особливий ідіостиль героя-оповідача: завжди точний, у певному розумінні занадто логічний. В українському перекладі читаємо: “*вони теж ховають **свій** скелет у шафі*”. В оригіналі “*they had a skeleton in the cupboard*”. Оповідач, хоч і не розуміє даного вислову, проте, маючи виняткову здатність точно відтворювати почуте, правильно наводить його в оригіналі. Через це український переклад виявляється нелогічним, принаймні з погляду граматики: англійський неозначений артикль “*a*” використовується для позначення невизначеності — в українському ж перекладі вжито присвійний займенник “*свій*”, тобто ці слова протилежні за значенням. В українському варіанті “*свій*” варто було б вилучити, адже далі в тексті зустрічаємо “*ніхто не ховає скелетів у шафах*”. Присвійного займенника тут немає. Варто зауважити, що герой-оповідач не вживає слово “*скелет*” у значенні “*таємниця*”, для нього воно однозначне, адже він “не розуміє і ненавидить метафори”. Тут можливі два варіанти: або вживати займенник “*свій*” в обох випадках, або ж не вживати взагалі. Бачимо, що логічність ідіостиллю оповідача в російському перекладі збережена — жодних означень у слова “*скелет*” не знаходимо ні в першому, ні в другому випадку вживання.


Розгляньмо переклад речення “*he was the apple of her eye*”. Однак у даному випадку важливий не стільки переклад саме цього речення, скільки міркувань оповідача, що з ним пов’язані. В українському перекладі читаємо: “*я не можу думати про сильну любов до цієї зіниці*”. Однак це знову-таки суперечить ідіостилеві оповідача, адже він — аутист, і з контексту роману стає зрозуміло, що він не оперує такими поняттями як, наприклад “*любов*”. Вірніше, він ніколи не проектує їх на себе, бо, за його власними словами, він не розуміє людських поуттів. Про це йдеться і в одній із рецензій на роман: “*Він не здатен зрозуміти*

суть таких почуттів як любов. Його планка — певна прив’язаність до тварин через те, що вони не брешуть, з людьми ж можливий лише симбіоз, та й то нерівноцінний. Навіть батьків Крістофер [оповідач] швидше сприймає як обслуговуючий персонал з високим ступенем довіри” (переклад наш — М. Г.) [284]. Російський переклад, знову ж таки, вирішує цю проблему перекладу без логічних порушень: акценти зміщено від сфери почуттів “я не можу думати про сильну любов (це означення відсутнє в оригіналі) до цієї зінці” до цілком логічної сфери матеріального “я не могу представить, как можно что-то носить в сердце и как это связано с приятнью”, а це не суперечить особливостям мислення оповідача. Український варіант перекладу в першому випадку семантично ближчий до оригіналу, але здійснена російським перекладачем заміна сприяє збереженню ідіостилю перекладача, тобто “точніший” у цьому випадку не означає “кращий”.

| № | Оригінал | Переклад |
|---|---|---|
| 2 | 1) I have my <i>Swiss Army knife</i> if they hit me and if I kill them it will be self-defense and I won't go to prison [338, с. 21]. | Я маю при собі <i>армійський ніж</i> , і якщо мене вдарять і я вб’ю їх, це буде вважатися самозахистом, і мене не посадять у в’язницю [298, с. 51]. |
| | 2) <i>Father</i> says it is being friendly [338, с. 30]. | Але <i>татко</i> говорить, що це по-дружньому [298, с. 75]. |

Ще одна особливість ідіостилю оповідача — відсутність у його мовленні синонімічних виразів на позначення часто вживаних понять. У першотворі оповідач завжди називає батьків “*Father, Mother*”, у перекладі також уживаються винятково слова “*тато, мама*”, це ж стосується і ножа, що його оповідач завжди носить із собою, і згадки про який трапляються в тексті, обраний перекладачем відповідник — “*швейцарський армійський ніж*”. Вищенаведені приклади 1) і 2) — єдині місця в усьому тексті роману, де така закономірність порушена. На нашу думку, це суперечить стилістичній єдності твору. Ця невідповідність вірогідно залишиться непоміченою читачем, однак перекладач, як перший читач роману в

ситуації перекладу, володіючи обома мовами, помічає цю особливість, а тому несе відповідальність за такі трансформації.

| | | |
|---|---|--|
| <p>3</p> | <p>Then he got out of the armchair and he walked over to the kitchen door and opened it and there was a big cardboard box on the floor and there was a blanket in it and he bent down and put his hands inside the box and he took a little <i>sandy-colored dog</i> out [338, с. 102]. (...)</p> <p>And I got the results of my maths A level and I got an A grade, which is the best result, and it <i>made me feel like this</i></p>  <p><i>And I called the dog Sandy</i> [338, с. 103].</p> | |
| <p>Він встав з крісла, підійшов до дверей на кухню і прочинив їх. На порозі стояла велика картонна коробка, з якої виглядав краєчок ковдри. Він нахилився, опустил руки в коробку і дістав маленького <i>песика такого кольору, як пісок на пляжі</i> [298, с. 212]. (...) До школи прийшов лист із результатами мого іспиту. Я отримав найвищий бал і <i>почувався дуже-дуже. Песика я назвав Сенді, бо він пісочного кольору</i> [298, с. 213].</p> | <p>Он встал с кресла, вышел в кухонную дверь и оставил ее открытой. В кухне на полу стояла картонная коробка, из которой торчало одеяло. Отец нагнулся, запустил руки в коробку и вынул маленькую, <i>песочного цвета собаку</i> [327, с. 88]. (...)</p> <p>Я узнал результат своего экзамена по математике: я получил степень А. И от этого я <i>чувствовал себя. Пса я назвал Сэнди</i> [327, с. 88].</p> | |

По-перше, знову спостерігаємо порушення стилю мовлення оповідача: в оригіналі читаємо: “*it made me feel like this* [happy]”, у перекладі — “*почувався дуже-дуже* [радісно]”. Додавання в перекладі слова зі значенням підсилення не виправдане, як показано в аналізі прикладу 1. Російський переклад у цьому

випадку чітко дотримується оригіналу — додавань або ж інших трансформацій немає.

По-друге, в цьому уривку з'являється потреба відтворити кличку собаки. Щоб зрозуміти її значення самотійно, читачеві знадобиться знання англійської мови, тому постає необхідність перекладу власної назви. Бачимо, що обидва перекладачі — український та російський — вдаються до транскрипції, а такий спосіб перекладу значення слова не передає. В англійському тексті вибір клички для собаки зроблений оповідачем цілком обґрунтовано, хоч він цього прямо не пояснює: *“he took a little sandy-colored dog out; I called the dog Sandy”*. Тут чітко видно логічність мислення персонажа. В українському перекладі знаходимо спробу показати цю логічність, проте зроблена вона, на нашу думку, невдало: *“песика я назвав Сенді, бо він пісочного кольору”*. Читач будь-якого віку, що не володіє англійською мовою, такого пояснення не зрозуміє. Таке додавання в тексті перекладу виглядає щонайменше дивним, а по суті — невмотивованим. Російський перекладач не робить жодних спроб пояснити мотиви вчинку оповідача, принаймні в такому разі не втрачається логічність оповіді, однак зникає ознака ідіостилію оповідача.

| | | |
|---|---|---|
| 4 | <i>Melissa Brown (who is a girl at school, who is not actually brown like Anil or Mohammed, it's just her name [338, c. 38].</i> | <i>Меліса Браун (це дівчинка зі школи. Вона насправді не така темношкіра, як Аніл чи Мохаммед, це просто її прізвище).</i> Brown (англ.) — коричневий (Прим. пер.) [298, с. 92]. |
|---|---|---|

Тут бачимо ідентичну проблему. Оповідачеві не подобається коричневий колір. В англійському тексті слово *“brown”* вживається і як прізвище, і як назва кольору. В українському варіанті значення транскрибованого прізвища пояснюється у примітці. Те ж саме можна було б зробити з кличкою собаки.

Отже, бачимо, що ситуація перекладу виразно спонукала українського перекладача звертати особливу увагу на стиль оповідача-аутиста, незважаючи на те, що такий стиль був радше породженням самого автора роману або ж спробою

імітації такого стилю. Певним чином це можна визначити як одну із цілей перекладу, до якої перекладач поставився непослідовно.

| | | |
|---|--|--|
| 5 | 1) And do you remember how we told you about train <i>timetabels</i> and you made a train <i>timetabel</i> and you had a clock and you made the trains run on time. And there was a little <i>woodden</i> station, too[338, с. 48]. | А ми тоді розказали тобі про розклад руху поїздів, і ти склав власний розклад і звиряв рух свого потяга за годинником. А ще там була маленька дерев'яна станція [298, с. 111]. |
| | 2) Your father is a much more <i>pacient</i> person [338, с. 48]. | Твій тато дуже терпляча людина [298, с. 111]. |
| | 3) And I remember looking at the two of you and seeing you together and thinking how you were really <i>differant</i> with him [338, с. 49]. | За тобою наглядав тато, а я дивилася на вас двох і думала про те, як ви на мене не схожі [298, с. 113]. |
| | 4) And Mr. Perkin is weird (<i>Angie calls him Pervy Perkin</i>). When he comes and stands next to me to ask a question he always puts his hand on my <i>sholder</i> and <i>squots</i> down so his face is really near mine and I can smell his toothpaste which gives me the creeps [338, с. 50]. | <i>Містер Перкін</i> досить дивний (<i>Енджі про нього так і каже — “збоченець”</i>). Коли він підходить до мене щось спитати, то завжди кладе руку мені на плече і присідає поруч так, що його лице дуже близько до мого і я відчуваю запах зубної пасти. Аж моторошно [298, с. 115]. |
| | 5) Roger and I saw it in a shop in Camden market and I know you've always liked <i>puzzles</i> [338, с. 50]. | Ми з Роджером побачили цю штуку в крамниці, і я одразу ж згадала, що ти любиш головоломки [298, с. 115]. |

Наведений текст — уривки з листів матері головного героя-оповідача. Бачимо, що написані вони з орфографічними помилками, що не були збережені в перекладі. Їх можна було б відтворити неправильно написаними українськими словами, наслідуючи типові порушення мовних норм, наприклад, так: “роСклад,

деревянний, тирпляча, плече, схиляєця, галаваломки". Окрім цього, у прикладі 3) переінакшено зміст оригінального висловлювання: ближче до тексту буде *"що з ним ти поводишся зовсім інакше/спокійніше"*; у прикладі 4) в перекладі втрачається алітерація, що в оригіналі має ефект не тільки зневаги, а й глузливості (останнє в перекладі втрачено): *"Pervy Perkin"* — *"так і каже — збоченець"* порівняно з російським *"Педик-Перкин"* [327, с. 79], завдяки чому зберігається алітерація, а разом і конотація оригіналу.

Отже, можна зробити висновок, що колорит англійського тексту в перекладі послаблено (неграмотність у даних уривках дещо компенсується вживанням розмовних слів і конструкцій *"розказати"*, *"щось спитати"* (немилозвучний збіг приголосних), або ж короткого речення *"аж моторошно"*, характерного для усного мовлення. Проте розмовний стиль і неграмотність — різні поняття). В даному випадку бачимо, що це важлива особливість стилю першотвору вже хоча б тому, що він поєднує в собі риси науково-популярного, розмовно-просторічного й літературного стилів. Загалом же, вдаючись до нормалізації тексту, перекладач збіднює його стильове розмаїття. Під час розгляду деформацій мовних норм ми дійшли висновку, що, коли твір призначено для молодших читачів, важливим стає не сам факт існування в перекладі деформацій мовних норм, а форма їх відображення, зокрема за допомогою графічних засобів. Тож якщо б український переклад цього твору призначався для різновікової аудиторії, порушення норм орфографії можна було б зберегти, виділивши, наприклад, неправильно написані слова курсивом. Що ж до лайливого *"pervy"*, то наведений переклад цілком задовольняє стратегію перекладу, коли всі лайливі слова вирішено передати більш нейтральними відповідниками, і ніяких застережень щодо невідповідності тексту для молодших читачів не виникло б узагалі. Однак ми маємо цілком визначену ситуацію перекладу, і в попередньому розділі ми побачили, що перекладач все-таки зберігає переважну більшість нелітературної лексики. Тож постає питання: а чи варто жертвувати стильовими особливостями першотвору в такій ситуації перекладу?

| | | |
|---|--|--|
| 6 | 1) Yellow Fever (which is a disease from tropical America and West Africa which causes a high fever, acute nephritis, jaundice and hemorrhages, and it is caused by a virus transmitted by the bite of a mosquito called <i>Aedes aegypti</i> , which used to be called <i>Stegomyia fasciata</i> ; and nephritis is inflammation of the kidneys) [338, с. 38-39]. | Жовта лихоманка (це хвороба, поширена в Тропічній Америці та Західній Африці. Вона викликає сильний жар, гострий нефрит, жовтяницю та кровотечі. Її спричиняє вірус, що передається через укуси комара, який називається <i>Aedes aegypti</i> , колись відомий як <i>Stegomyia fasciata</i> . А нефрит — це запалення нирок.) [298, с. 91]. |
| | 2) RANDYMAN , which is the name of the oldest Red-Faced Black Spider Monkey (<i>Ateles paniscus paniscus</i>) ever kept in captivity [338, с. 38-39]. | Рендімен . Це ім'я найстарішої червонолицької чорної павукоподібної мавпи (<i>Ateles paniscus paniscus</i>), яку коли-небудь тримали в неволі [298, с. 93]. |
| | 3) The word <i>metaphor</i> means carrying something from one place to another, and it comes from the Greek words <i>μετα</i> (which means <i>from one place to another</i>) and <i>φέρω</i> (which means <i>to carry</i>), and it is when you describe something by using a word for something that it isn't. This means that the word <i>metaphor</i> is a metaphor [338, с. 9]. | Дослівно “метафора” означає перенесення чогось з одного місця в інше, і походить від грецьких слів <i>μετα</i> (що означає <i>з одного місця в інше</i>) і <i>φέρω</i> (що означає <i>переносити</i>). Ви описуєте щось словами, які насправді означають зовсім інше. Отже, саме слово <i>метафора</i> є метафорою [298, с. 23]. |

Один зі стильових аспектів даного роману — вживання ним складних наукових термінів як прояв надзвичайної обдарованості героя-оповідача.

Примітка. Латинські терміни або ж грецькі слова можуть виявитися складними для сприйняття і дітьми, і дорослими, проте про їхню доступність

звичайному читачеві подбав сам автор твору — в тексті оповідач завжди пояснює значення таких слів, тому вдаватися до спрощення в перекладі немає потреби, тому український варіант повністю відтворює особливості першотвору. Тут виникає цікаве питання: чим саме в такому випадку переклад для різновікової аудиторії відрізнятиметься від перекладу для дітей? Розгляньмо це на прикладі з роману Джеймса Баррі “Пітер Пен”, що вийшов у серії романів для дітей:

"No, no," Mr. Darling always said, "I am responsible for it all. I, George Darling, did it. MEA CULPA, MEA CULPA." He had had a classical education [333, с. 8]. // — Ні-ні, — звичайно відповідав на це пан Дарлінг, — це я в усьому винен. Я, Джордж Дарлінг, допустив до цього. «МЕА CULPA, МЕА CULPA!» — він свого часу здобув класичну освіту [293, с. 23].

Переклад латинського вислову подано у виносці: MEA CULPA — лат. [меа кульпа] — МОЯ ПРОВИНА [293, с. 23]. Слід зауважити, що в цьому випадку перекладач також показав, як латинський вислів читається українською, отож бачимо, що й сам коментар написаний так, щоб дитина не тільки зрозуміла зміст, а й змогла правильно озвучити невідомі слова. Проте в дорослій літературі традиційно не подають вказівок щодо правильного читання неперекладених слів або фраз іноземною мовою, тож у випадку позиціонування такого роману для різновікової аудиторії таке пояснення може бути надмірним.

Отже, зважаючи на проаналізовані приклади, можна зробити висновок про те, що стиль художнього твору може суттєво впливати на спрямованість перекладу. Аналізований твір вирізняється з-поміж інших завдяки тому, що автор обрав нетрадиційного, здавалося б “малопритного” для такої ролі оповідача. Це вказівка на те, що стиль роману має дуже важливе значення, і попри на перший погляд неприйнятні для молодших читачів аспекти став типовим представником кросовер-літератури. Тому збереження стильової оригінальності твору — важливий фактор успіху перекладу.

3.3.3. Ілюстрації

Ілюстрації належать до екстралінгвістичних аспектів ситуації перекладу. Традиційно перекладознавці, як-от: Н. Е. Кастелла [148], М. Г. Дейвіс [154], Дж. Дю Туа [160], М. Іпполіто [173], А. Лампрехт [183], Р. Ойтіннен [199], С. Сімо-і-Альгадо [213], М. П. Тубау [218] розглядають їх у контексті перекладу дитячої літератури. Проте значущість ілюстрацій не зменшується і в перекладі художніх творів для різновікової аудиторії.

М. Б. Фішер зауважує, що ілюстрації завжди виконують різноманітні функції: а) творчість: по-перше, вони є унікальним проявом творчості митця та його тлумачення тексту; б) взаємодія: вони взаємодіють із текстом та його повідомленням; в) альтернативне прочитання твору; г) інтертекстуальність: як і сам текст, вони можуть містити алюзії на інші тексти чи образи; д) емоційний вимір: вони можуть поглиблювати будь-який емоційний аспект художнього твору; е) сучасні норми: ілюстрації зазвичай відображають сучасні течії, норми або ж смаки в мистецтві; є) зрештою, ілюстрації можуть містити інформацію про культурний контекст. Інформація такого типу може бути особливо корисною для перекладачів, тому що вона допомагає збагнути неоднозначні або ж незрозумілі місця в тексті [163, с. 99]. Український ілюстратор К. Штанко підтверджує таку думку, зазначаючи, що *“гарна ілюстрація містить культурний контекст, тобто пропонує дитині співтворчість”* [248, с. 8]. Так, Р. Ойтіннен наголошує на тому, що перекладач повинен перекладати не просто текст, а цілу ситуацію: словесну частину художнього твору, ілюстрації, тощо. Дослідниця розглядає текст як відкрите й незавершене ціле, в якому всі частини взаємопов’язані і навзаєм впливають одна на одну [200, с. 100].

Р. Якобсон виокремлює три види перекладу, з-поміж яких — інтерсеміотичний — інтерпретація вербальних знаків за допомогою знаків невербальних знакових систем [288]. На думку Ю. Найди мова складається не тільки із значень символів та комбінацій символів, це по суті код у дії, іншими словами, код, що функціонує з певною метою [цит. за 143]. Тому ілюстрації —

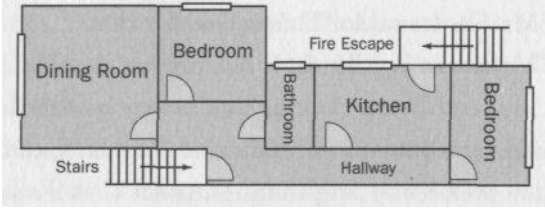

різновид невербального коду, що виконує важливу прагматичну функцію в оригіналі та перекладі, адже переклад книг з ілюстраціями — це інтерпретація не тільки вербальних, а й візуальних знаків.

Ілюстрація нерідко стає засобом інтерсеміотичної компенсації й заповнює культурно-обумовлену лексичну лакуну в мові перекладу. Як зазначає І.Бежауденгаут, знаки, які породжують певні значення в культурі й мові оригіналу, використовуються для досягнення певного ефекту. До того ж, відносини між різними знаками — унікальні й не можуть бути однаково відтворені в процесі перекладу. Однак, перекладач, створюючи нові знаки й відношення між вербальними та невербальними елементами, може створити ефект, подібний до того, який справляє текст оригіналу [143]. У такому разі перекладачеві доведеться співпрацювати з ілюстратором. Звісно, перекладач може вирішити цю проблему самостійно, вдаючись до приміток і коментаря. Так, М. Рильський стверджує, що “особливі труднощі створює для перекладача несхожість зображуваного в оригіналі життя з життям народу, мовою якого робиться переклад. У таких випадках не обійтися, мабуть, без приміток. Але чим менше їх буде, тим більша заслуга перекладача” [108, с. 59-60]. Цієї позиції дотримується Р. Зорівчак, коли зауважує, що “вибір способів передачі реалій у перекладі залежить також від жанрових особливостей тексту: у звичайній прозі можна дати пояснення у виносках і навіть коментарі до твору, а в дитячій літературі такий спосіб небажаний” [53, с. 150].

Звернімося до перекладу роману М. Геддона. Особливий спосіб мислення головного героя-оповідача виражається в частому використанні карт, діаграм, схем, графіків, малюнків тощо. Це виразна риса його ідіостилію — виняткова точність у змалюванні навколишньої дійсності, відображення ходу власних думок. Ситуація перекладу даного твору дозволяє нам зробити висновок, що ця риса оригіналу має таке ж важливе значення в перекладі. Тому в даному випадку постає необхідність відтворення англійських слів українською мовою, що є частиною вищеперерахованих ілюстрацій. В перекладі зауважуємо, що більшість

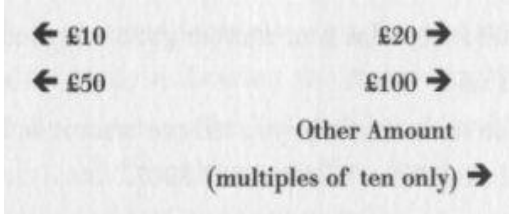
ілюстрацій була адаптована для українського читача, це, переважно, графіки, плани, карти і схеми (детальніше див. Додаток Е, табл. Е. 4.):

Приклад 1

| | |
|---|---|
|  <p>[338, с. 90]</p> |  <p>[298, с. 188]</p> |
|---|---|

Однак трапляються й випадки відсутності перекладу (детальніше див. Додаток Е, табл. Е. 5.):

Приклад 2

| Оригінал | |
|--|--|
| <p>And I put the cashpoint card into the machine like Father had let me do sometimes when we were shopping together and it said ENTER YOUR PERSONAL NUMBER and I typed in 3558 and pressed the ENTER button and the machine said PLEASE ENTER AMOUNT and there was a choice</p>  <p>[338, с. 69-70]</p> | |
| Переклади | |
| <p>Я вставив картку в банкомат так, як тато дозволяв мені робити, коли ми ходили до магазину. На екрані з’явився напис “ВВЕДІТЬ ПЕРСОНАЛЬНИЙ КОД”. Я набрав 3558 та натиснув кнопку “ВВЕСТИ”. Автомат відповів “БУДЬ ЛАСКА, ВВЕДІТЬ</p> | <p><i>И я вставил карточку в банкомат. Отец иногда позволял мне это делать, когда мы вместе ездили за покупками. И в банкомате появилась надпись: «Введите свой персональный код», и я набрал 3558 и нажал «Ввод», и банкомат написал: «Пожалуйста, введите сумму», и там был выбор:</i></p> |

| | | |
|---|--|-------|
| СУМУ” . Можна було вибрати з: [перекладу немає, ілюстрація взята без змін із першотвору] [298, с. 150]. | ← 10 | 20 → |
| | ← 50 | 100 → |
| | Иная сумма | |
| | (Допускается сумма, кратная десяти) → [327, с.58]. | |

У даному випадку немає жодних підстав на те, щоб залишати написи в ілюстрації без перекладу в українському варіанті. До того ж, текст винятково простий і жодних труднощів у перекладі не становить.

Отже, бачимо, що в даному романі постає необхідність перекладу ілюстрацій незважаючи на те, чи призначається він для дорослих, чи для дітей. Навіть в українському перекладі, орієнтованому на дорослих, слід було вдаватися до перекладу ілюстрацій, адже не всі читачі володіють англійською мовою на достатньому рівні (чи володіють взагалі?), щоб без перешкод сприймати цілісний текст роману. Вибірковий переклад ілюстрацій можна розглядати як перекладацьку хибу, адже окрім інформації, ілюстрації несуть ще й виразне стильове навантаження.

Ілюстрації доповнюють словесний образ, і можуть слугувати компенсаторним засобом надолуження неминучих втрат у перекладі. До того ж, як стверджує О.Славова, конкретне розшифрування змісту тексту не обмежується лише мовною компетенцією [116, с. 179]. Саме тому перекладач не повинен обмежуватися лише роботою з текстом, адже його завдання полягає в тому, щоб зробити доступним твір іноземного письменника для цільової аудиторії. Переклад — процес комплексний, і робота з текстом є лише його частиною, адже потрібно зважати не лише на мовні відмінності, а також враховувати, яким повинен бути кінцевий продукт відповідно до перекладацького завдання.

3.3.4. Підсумок аналізу

(1) Маркери табу

Аналізований у даному підрозділі роман призначається для дорослих. Зважаючи на відсутність в Україні якихось особливих заборон на певні теми в літературі для старших читачів, це дозволяє нам зробити припущення про те, що в такому випадку маркери табу не вимагають від перекладача якогось особливого ставлення. Це твердження справджується і щодо деформацій мовних норм (див. Додаток Е, табл. Е. 1. та Е. 2.). У випадку з темами-табу та порушеннями мовних норм у перекладі даного роману простежується тенденція до нейтралізації. Також спостерігаємо непослідовність у застосуванні обраних перекладацьких стратегій щодо табу або нелітературної лексики. Такий підхід виявляється нелогічним: якщо ж, на думку перекладача (окремих перекладачів), ці елементи першотвору занадто неприйнятні в їх оригінальній формі для середньостатистичного читача, тоді варто було б пом'якшити їх в усіх розглянутих нами сценах, адже в їхній наявності є певна закономірність, безпосередньо пов'язана зі світоглядною позицією оповідача. До того ж, такий спосіб відображення дійсності має на меті, залежно від прочитання, створити ефект комізму, іронії, може бути алюзією на повсякденне життя, навіть суто мовною грою самого автора роману. Нівелювання таких рис у перекладі може впливати на прочитання твору. З іншого боку, якби твір призначався молодшим читачам, тоді такий підхід не викликав би нарікань. До того ж, як стверджує Д.Міллер, *“те, що обдарований читач може читати більш складні тексти, не означає, що він емоційно готовий до дорослих тем і проблем”* [187, с. 190]. Це, знову ж таки, є доказом варіативності поняття табу в перекладі кросовер-літератури.

(2) Сильові маркери

Ситуація перекладу спонукала українського перекладача звертати особливу увагу на стиль оповідача-аутиста. Відтворення цього особливого стилю можна визначити як одну із цілей перекладу, до якої перекладач поставився непослідовно, адже стильова єдність роману подекуди порушується. Стиль

художнього твору може суттєво впливати на спрямованість перекладу. Якщо ми маємо справу з кросовер-літературою, то спрямованість перекладу не запозичується механічно із ситуації першотвору. Вона визначається ситуацією перекладу. Тому збереження стильової оригінальності твору — важливий фактор успіху перекладу, однак, знову ж таки, до тієї міри, до якої це дозволяє культура країни мови перекладу.

(3) Ілюстрації

В даному романі постає необхідність перекладу ілюстрацій, незважаючи на те, чи призначається він для дорослих, чи для дітей. Однак деякі ілюстрації подані без українського перекладу, що ускладнює його сприйняття читачем, а з іншого боку, спонукає до неуважного прочитання та ігнорування елементів твору. Зрештою, це свідчить про непослідовність застосування обраних перекладацьких стратегій, а також недоліки в роботі редактора.

Отже, бачимо, що головним критичним зауваженням до українського перекладу є брак послідовності в перекладі тих елементів твору, що, з одного боку, можуть впливати на реалізацію його кросовер-потенціалу, а з іншого боку, викликають суперечливе ставлення в літературі загалом. Слід зазначити, що переклад цього художнього твору — цікавий перекладацький проект: над ним працювало одинадцять перекладачок. Проте всі вони виступають під спільним псевдонімом, що дає нам підставу вважати, що переклад цього художнього твору планувався як один цілісний текст, а це означає обрання спільних для всіх учасників команди перекладацьких стратегій. Перекладачі мали спільну мету в одній і тій самій для всіх них ситуації перекладу, що не передбачає розбіжностей у перекладі на рівні однорідних елементів тексту.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 3

Отже, у даному розділі подано критичну оцінку перекладів кросовер-творів у-ситуації та визначено специфіку відтворення кросовер-маркерів і, внаслідок цього, способи реалізації кросовер-потенціалу творів. Метою постперекладного

ситуаційного аналізу кросвер-творів-у-ситуації (першотворів та їх перекладів), що слугують матеріалом даного дослідження, стало визначення специфіки відтворення кросвер-маркерів та їхньої ролі як засобів реалізації кросвер-потенціалу в перекладі. **Кросвер-маркери** в ситуації перекладу — це потенційні ресурси реалізації та фактичні ознаки прояву кросвер-потенціалу художнього твору. В результаті проведеного аналізу встановлено, що:

1) *Культурні маркери* (зокрема лексичні маркери етикету), а також *маркери інтертекстуальності* слугують індикатором культурного імпорту цінностей оригінальної та цільової культури в текст перекладу.

Насиченість першотвору й насичення тексту перекладу культурноспецифічними маркерами не залежить від його жанрового та вікового спрямування. Інформаційне навантаження культурних маркерів першотвору розраховане на високий рівень обізнаності читача, якою умовно наділений читач-експерт. Тому задля спрямування твору на середньостатистичного читача незалежно від віку такі маркери актуалізуються лише частково. Маркери інтертекстуальності мають універсальний культурний характер, проте їхнє значення для оригінального й цільового читача може бути нерівноцінним.

Для полегшення сприйняття цитат або ж привертання уваги читача-неексперта застосовується увиразнене цитування (уривки додатково беруться в лапки). Для створення ефекту впізнавання може використовуватися переклади цитат, створені іншими перекладачами (авторитет перекладача й поширеність перекладу — це вітчизняні культурні цінності, імпортовані до перекладеного тексту). Внаслідок цього відбувається привласнення такого тексту читачем-експертом. Способи відтворення культурних маркерів і маркерів інтертекстуальності вказують на ідеологічну, зокрема мовнокультурну позицію учасників перекладацького проекту. Перекладений текст може також виконувати захисну функцію стосовно цільової культури й мови (дотримання мовних норм, норм вітчизняного етикету, залучення вітчизняних культурних цінностей тощо). Нейтралізація (заміна на немарковані елементи) культурних маркерів і маркерів інтертекстуальності — це один із засобів звуження цільової аудиторії

перекладеного кросовер-твору. Паратексти й додавання-роз'яснення в тілі тексту використовуються як компенсаторний засіб збереження оригінальних рис тексту для читачів-експертів і для неекспертів. В аналізованих нами перекладених творах, спрямованих на молодшу аудиторію, широко використовується принцип вибірковості у відтворенні таких маркерів.

2) Стратегія відтворення *гендерних маркерів* прямо вказує на вікову спрямованість твору. В аналізованому нами творі, призначеному для молодшої аудиторії, відбулася послідовна нейтралізація (переважно шляхом генералізації) маркерів на позначення стосунків між протилежними статями. Проте гендерність визначається як типова риса фентезі, тому усунення таких маркерів із тексту перекладу може вказувати на порушення жанрової цілісності твору і свідчити, що орієнтиром для перекладацького проекту слугував стереотип молодшого читача.

3) Послідовне збереження *стильових маркерів* у перекладі може свідчити про подвійну спрямованість кросовер-твору попри його офіційний віковий ярлик. До стильових маркерів належать стилістичні фігури й засоби, які в сукупності утворюють підґрунтя для додаткового прочитання твору як вираження авторської мовної гри. Це уможлиблює так званий “елітний” спосіб поцінування художнього твору, не пов'язаний із “масовим/популярним” задоволенням від розвитку сюжету. Отже, реалізація стильових маркерів пов'язана зі спрямованістю твору на читача-експерта.

4) *Маркери табу* (зокрема й деформації мовних норм) спонукають до врахування культурної політики дитинства в країні мови перекладу як одного з основних факторів ситуації перекладу, якщо цільова аудиторія перекладу охоплюватиме молодшу вікову групу читачів. У творі для винятково дорослої цільової аудиторії такі маркери були переважно відтворені без змін. Проте загальна стратегія передачі маркерів табу залежить також від насиченості твору такими маркерами. Чим більшою буде їхня кількість, тим виразнішою буде послідовність їх відтворення/нейтралізації, а разом і політика видавництва стосовно вікових норм у літературі.

5) *Паратексти та ілюстрації*, незважаючи на позірно другорядну роль стосовно основного тексту твору, також повинні бути орієнтовані на цільового читача перекладу. Проте критерієм для орієнтації в даному разі слугує не вікова приналежність, а передбачуваний загальний рівень обізнаності цільового читача (читач-експерт/неексперт). Ілюстрації та паратексти слугують засобом (інтерсеміотичної) компенсації для заповнення культурно зумовлених прогалів і впливають на цілісність сприйняття перекладу.

6) Ідентифікація *кроскультурних ядрових семантичних структур* на найбільш загальному рівні гарантує перекладність твору та його сприйняття цільовою культурою. Такі структури можуть використовуватися як засіб актуалізації твору, якщо, наприклад, між виданням першотвору і його перекладу існує великий часовий розрив, або ж для його наближення до певної вікової групи запланованих читачів. Для цього можуть використовуватися паратексти.

7) *Перекладацькі хиби* в будь-якому разі стоять на заваді успішній спрямованості твору на цільову аудиторію (можлива реакція на переклад як “неякісний”) і свідчать про брак редагування тексту перекладачем/редактором. Конструктивний підхід до перекладацьких хиб передбачає їх характеристику та категоризацію для оцінки якості перекладу як культурного продукту та визначення й підвищення рівня компетентності перекладача. Певні типи перекладацьких хиб можуть бути виявлені тільки двомовним експертом, тому вони можуть бути використані для професійної критики перекладу художніх творів.

Моделювання ситуації перекладацької дії покликане запобігати появі помилок трансферу кросвер-твору, тобто перекладацьких хиб критичного рівня (порушення жанрової цілісності твору, порушень його макроконтексту, цільових культурних норм, вікової спрямованості твору тощо), на відміну від помилок нижчого рівня (лексичні, мікроконтекстуальні, граматичні тощо), які завжди будуть присутні в перекладі, зважаючи на людський фактор.

Основні положення третього розділу дисертації висвітлено в таких публікаціях автора [23; 24; 29; 34].

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

Отже, в дисертаційному дослідженні встановлено *засади моделювання ситуації перекладацької дії* для літератури, спрямованої на читачів різного віку (англо-український напрямок). **Література для різновікової аудиторії** (кросовер-література) визначається як різножанровий корпус сучасних художніх творів для різновікової читацької аудиторії: молодших і старших читачів. Однією з важливих рис такого типу літератури виступає добровільність її вибору читачем як спеціально для нього створеної. У даному разі спостерігається дія неінституціоналізованих критеріїв розподілу творів, внаслідок чого твори для різновікової аудиторії входять до літературного параканону, приналежність до якого залежить від фактичних, а не стереотипно визначених читацьких уподобань. *Параканон* — це альтернативне бачення вікового канону сучасної популярної літератури, що відкриває перспективи відходу від стереотипних перекладацьких рішень під час перекладу твору для певної вікової групи читачів і, таким чином, врахування їхніх фактичних потреб та очікувань.

Система понять “*ярлик — стереотип — канон — параканон*” може використовуватися для ідентифікації твору для різновікової аудиторії як такого, що в ситуації перекладу може бути потенційно спрямований на читачів певної вікової групи (груп). Отже, на етапі ідентифікації закладається можливість свідомого вибору цільової аудиторії запланованого перекладу.

Оригінальна аудиторія кросовер-твору може характеризуватися як така, що охоплює читачів-експертів і неекспертів. **Амбівалентність цільової аудиторії** — це риса, притаманна творові для різновікової аудиторії в оригінальній культурі його функціонування. В перекладацькому проекті й ситуації моделювання перекладацької дії амбівалентність оригінальної аудиторії доцільно розглядати як кросовер-потенціал першотвору в цільовій культурі. **Кросовер-потенціал** — це узагальнене поняття на позначення можливостей особливих ресурсів твору (кросовер-маркерів), використання яких у процесі перекладу уможливорює його (пере-)спрямування на нову читацьку аудиторію.

Засади перекладу літератури для різновікової аудиторії передбачають взаємозв'язок перекладеного твору з літературним процесом у цільовій культурі. У сучасному українському літературному просторі спостерігаються оригінальні кросовер-тенденції, як, наприклад, перехід не-дитячої класики до категорії дитячих творів шляхом адаптивного редагування, інтерсеміотичного перекладу та використання паратекстів, або ж ідентифікація нецільовими читачами певного твору як такого, що повинен належати саме до їхнього кола читання. Екстраполяція факторів ситуації, що сприяють виникненню питомих українських творів для різновікової аудиторії, а також стратегій вибору та пристосування текстів для нової читацької аудиторії на перекладацький ґрунт дозволить більш ефективно моделювати ситуацію перекладацької дії та органічно вводити перекладений твір у цільовий контекст функціонування. Характеристики вітчизняних кросовер-тенденцій дозволять виділити норми, що висуваються до такого типу творів українським соціокультурним контекстом.

Передумовою сприйняття текстів для різновікової аудиторії цільовою культурою виступає наявність *кроскультурних ядрових семантичних структур*. Така структура визначається як єдність наскрізних ідей, що в сукупності формують спільну й однаково актуальну для різних культур тему; це аргумент на користь перекладності. В перекладацькому проекті може бути запозичена спрямованість вітчизняного тексту, що містить таку саму кроскультурну ядрову семантичну структуру, що й інокультурний твір, задля успішної спрямованості запланованого перекладу. В такому випадку закладається підґрунтя для культурного імпорту вітчизняних цінностей у текст перекладу. Отже, процес перекладу аналізованої літератури визначається як міжкультурний трансфер.

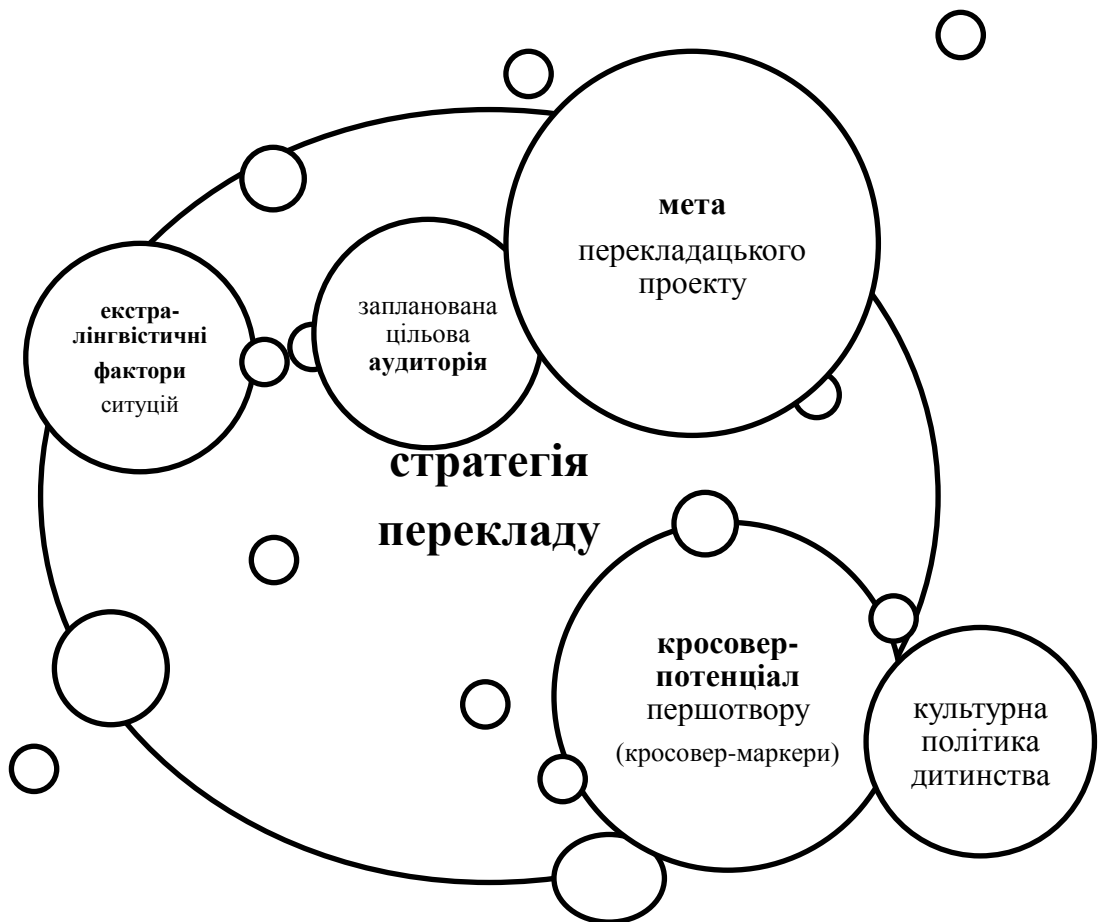
Моделювання ситуації перекладацької дії відбувається з позицій функціонального підходу (в основі такого підходу лежить теорія скопосу й теорія перекладацької дії). Мета моделювання полягає в реалізації кросовер-потенціалу відповідно до обраної спрямованості твору для різновікової аудиторії в рамках перекладацького проекту. Функціональний підхід передбачає широке міждисциплінарне підґрунтя, що виражається в оцінці й визначенні релевантності

для ситуації перекладу низки екстралінгвістичних факторів, як-от: культурних, економічних, політичних, соціальних тощо.

Функціональний підхід послуговується двома базовими поняттями: “*ситуація*” та “**-в-ситуації*”, які визначають загальну ситуативність (залежність від чинників передбачуваного середовища функціонування) перекладацького проекту й перекладацької дії. Агенти впливу (перекладач, видавець тощо), процес і продукт перекладу завжди розглядаються в ситуації. Перекладацькі стратегії розробляються й обираються відповідно до моделі ситуації перекладацької дії.

Отже, *модель ситуації перекладацької дії* — це спрощена система релевантних факторів впливу соціокультурного контексту, в якому функціонуватиме створюваний переклад, і зумовлених такими факторами стратегій реалізації кросвер-потенціалу твору, вираженого в кросвер-маркерах тексту.

Рис. 2. Модель ситуації перекладацької дії



Графічна модель ситуації умовно показує взаємовплив і взаємозв'язок між релевантними для неї факторами: спостерігаємо як незмінні чинники (названі), так і ситуативні (неназвані), які будуть активізуватися лише в певних випадках. Сила впливу факторів, а також відносини між ними змінюються й визначаються в кожній окремій ситуації моделювання перекладацької дії. З-поміж екстралінгвістичних факторів ситуації першотвору й перекладу виокремлюємо: соціально-економічні умови, ринок літератури, автора першотвору, політику видавництва, компетентність і досвід перекладача, потреби й очікування фактичних читачів, міжнародну популярність твору та зумовлені нею попередні очікування цільових читачів (фан-спільнот) тощо.

До основних *факторів впливу* на формування ситуації запланованого перекладу твору для різновікової аудиторії належать: прогнозована цільова аудиторія та культурна політика дитинства (у разі входження до цільової аудиторії молодшої вікової групи читачів). Читацька аудиторія такої літератури утворює неоднорідну спільноту з різним рівнем досвіду (читачі-експерти й неексперти) й очікуваннями від художнього твору.

Цільова аудиторія перекладу кросовер-твору визначається в кожній новій ситуації перекладу й може бути звужена й заново розширена відповідно до ситуації перекладу й мети перекладацького проекту. Оптимальна реалізація кросовер-потенціалу твору в перекладі вимагає побудови соціокультурного досє запланованого цільового читача, внаслідок і згідно чого здійснюється вікова (пере-)орієнтація твору для різновікової аудиторії. Проте необхідно враховувати як традиційне, стереотипне бачення цільового читача, так і фактичні, позначені ситуативністю особливості реального читача в сучасних обставинах.

Культурна політика дитинства визначається як сукупність культурних детермінант, політичних механізмів, інституціоналізованих та неофіційних норм, які формують і визначають дитинство й, відносно літератури для молодшої аудиторії, диктують норми, яким повинні відповідати художні твори.

Адаптація в процесі перекладу літератури для різновікової аудиторії — це водночас об'єктивно зумовлене явище та стратегія реконструкції першотвору,

його привласнення в цільовій культурі. Адаптація виступає способом культурного трансферу під час якого на різних рівнях відбувається культурний імпорт цінностей: іноземних у цільовий літературний контекст і вітчизняних у текст твору інокультурного походження. Адаптація — це стратегія створення набутого оригіналу, оскільки відхилення від першотвору становлять засіб і спосіб наближення чужорідного тексту до цільового читача. Адаптація передбачає врахування особливостей цільового читача й пристосування перекладеного тексту до його можливостей сприйняття незнайомих культурноспецифічних елементів першотвору, як формальних, так і змістових. Адаптація спрямована не тільки на молодшу аудиторію, а й на загальне коло читачів-неекспертів незалежно від віку. В ситуації перекладацької дії адаптація використовується як постійна стратегія опрацювання чужорідного культурного капіталу.

Амбівалентна природа літератури для різновікової аудиторії породжує множинність її прочитань, а отже — потенційну множинність перекладів. Вибір оптимальної перекладацької стратегії для досягнення мети перекладацького проекту можливий лише в ситуації. Тому моделювання ситуації перекладацької дії має на меті оптимізувати процес перекладу та його критики. Моделювання спирається на ключові фактори ситуації першотвору й запланованого перекладу, й визначає найбільш релевантні з них як основу для формування перекладацької стратегії, орієнтованої на цільового читача перекладу. Оскільки цільовий читач твору для різновікової аудиторії має по-новому визначатися на початковому етапі перекладацького проекту, моделювання забезпечує прогноз можливих читацьких реакцій відповідно до обраної стратегії перекладу. Отже, моделювання ситуації перекладацької дії показує фактичні можливості й способи реалізації кросовер-потенціалу твору.

В результаті постперекладного ситуаційного аналізу творів для різновікової аудиторії у перекладі було досліджено *кросовер-маркери* як фактичні ознаки прояву та потенційні ресурси реалізації кросовер-потенціалу (спрямованість твору на певну вікову групу/групи читачів). Моделювання ситуації перекладацької дії показує, які саме способи відтворення кросовер-маркерів

можуть бути застосовані для успішної орієнтації твору на певну обрану цільову аудиторію. Так, наприклад, культурні *маркери та маркери інтертекстуальності* можуть бути місцем культурного імпорту іноземних або вітчизняних цінностей у текст перекладу. Для зменшення інформаційного навантаження на цільового читача вони можуть відтворюватися частково або нейтралізуватися повністю шляхом заміни їх на нейтральні елементи, позбавлені вузькоспецифічного характеру (тобто для розуміння тексту не знадобляться спеціальні знання). До того ж, відтворення таких маркерів у перекладі вказує на політику видавництва та ідеологічну позицію перекладача. Усунення *гендерних маркерів* у перекладі використовується як засіб звуження аудиторії до винятково дитячої. Послідовне відтворення *стильових маркерів* може зберігати подвійну спрямованість перекладу. *Маркери табу* викликають необхідність орієнтації на культурну політику дитинства, якщо запланована цільова аудиторія охоплює молодшу вікову групу читачів. *Паратексти та ілюстрації* слугують засобом (інтерсеміотичної) компенсації з метою забезпечення цілісності сприйняття перекладеного твору. Кроскультурні ядрові семантичні структури можуть використовуватися як засіб актуалізації твору для різновікової аудиторії в цільовому культурному контексті.

Стосовно гарантування якості перекладу *моделювання покликане забезпечити послідовність та логічну єдність у застосуванні обраних перекладацьких стратегій* з урахуванням обраної цільової аудиторії перекладу. Моделювання ситуації перекладацької дії може бути найбільш ефективним у нетипових перекладацьких проектах, коли виконання перекладу покладене на команду перекладачів. Якщо переклад художнього твору здійснюється неодноосібно, зростає потреба в узгодженні обраних перекладацьких стратегій і використання тематичних словників для конкретного художнього твору. Непослідовність у використанні тих чи інших стратегій може призводити до порушення вікової спрямованості твору, а також лексичної та стильової однорідності тексту. Тому узгодження застосування перекладацьких стратегій має відбуватися шляхом вибудовування єдиної спільної моделі перекладацької дії

на доперекладній стадії проекту. Такий підхід також може повноцінно використовуватися для узгодження стратегій роботи всіх учасників перекладацького проекту з твором для різновікової аудиторії (наприклад, для запобігання суперечностей між перекладацькою стратегією та політикою видавництва). Індивідуальне використання перекладачем обраної моделі ситуації перекладацької дії також сприяє забезпеченню цілісного бачення перекладачем свого завдання, а отже і послідовного застосування обраних стратегій перекладу. *Критика перекладу* має враховувати мету перекладацького проекту, ситуацію перекладу та його заявлену цільову аудиторію. Об'єктом критики перекладу має виступати перекладений-твір-у-ситуації, оскільки відсторонена оцінка твору винятково як тексту не надає цілісної картини його функціонування в культурному контексті та успішності його вікової спрямованості.

Перспективи подальших розвідок вбачаємо в дослідженні: впливу нестереотипних сучасних груп обізнаних читачів, зокрема фан-спільнот, а також різновікової аудиторії як цілісної одиниці на формування перекладацьких стратегій; застосування нетрадиційних перекладацьких стратегій, що передбачають відхилення від усталених вікових норм перекладу і спрямовані на фактичного читача-неексперта (масова аудиторія) й можливого узгодження таких стратегій із прихованою просвітницькою та дидактичною метою перекладацького проекту; ролі книжкового ринку та необхідності власної ніші для такого типу літератури у перекладацькому проекті та впливу даних факторів на типові перекладацькі стратегії. Література для різновікової аудиторії потребує подальших загальних досліджень як об'єкт перекладу й перекладознавства для встановлення закономірностей роботи з таким типом літератури у перекладацькому проекті.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Басіна, К. Мотив персня в романі Едит Несбіт “Зачарований замок” / К. Басіна // Інозем. філол. – Львів, 2007. – Вип. 119 (2). – С. 86-93.
2. Бережна М. В. Ономастикон романів Дж. К. Ролінг циклу "Гаррі Поттер" в українському та російському перекладах : автореф. дис... канд. філол. наук : 10.02.16 / М. В. Бережна ; Київ. нац. ун-т ім. Т.Шевченка. – К., 2009. – 20 с.
3. Бистрицький, Максим. Неофіційні зміни в чинній українській орфографії / М. Бистрицький [Електронний ресурс] // Ізборник. – К., 2012. – Режим доступу : <http://izbornyk.org.ua/pravopys/zminy.htm>.
4. Бияк Н. Я. Особливості найменувань осіб в українській художній прозі та збереження їх функцій у німецькомовних перекладах : Автореф. дис... канд. філол. наук : 10.02.01 / Н. Я. Бияк ; Прикарпат. ун-т ім. В. Стефаника. – Івано-Франківськ, 2004. – 19 с.
5. Білоус М. Чарівні слова / М. Білоус // Урок української. – К. : 2002. – № 10 (44). – С. 36-38.
6. Богдан С. Мовний етикет українців : традиції і сучасність / С. Богдан. – Київ : Рідна мова, 1998. – 476 с.
7. Борисенко Н. Д. Гендерний аспект репрезентації персонажного мовлення в англійських драматичних творах кінця ХХ століття : Автореф. дис... канд. філол. наук : 10.02.04 / Н. Д. Борисенко; Київ. нац. лінгв. ун-т. – К., 2003. – 27 с.
8. Борисова О. В. Трансформація вербалізації в англо-українському перекладі : Автореф. дис... канд. філол. наук : 10.02.16 / О. В. Борисова ; Київ. нац. ун-т ім. Т.Шевченка. – К., 2005. – 20 с.
9. Бурда-Лассен О. В. Переклад як процес декодування ментальної ідентичності нації (на матеріалі українських і німецьких етнолексем міфологічного походження) : Автореф. дис... канд. філол. наук : 10.02.16 / О. В. Бурда-Лассен ; Київ. нац. ун-т ім. Т.Шевченка. – К., 2005. – 20 с.

10. Буркало Н. І. Етнокультурні особливості статевої ідентифікації особистості в підлітковому віці : автореф. дис. ... канд. психол. наук : 19.00.05 / Н. І. Буркало ; Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. – К., 2010. – 18 с.
11. Бялик В. Лінгвокультурний концепт як перекладознавча складова / В. Бялик / Наук. вісн. Чернів. ун-ту : зб. наук. праць. – Чернівці : Рута, 2007. – Вип. 341 : Германська філологія. – С. 111–128.
12. Вихор С. Т. Гендерне виховання учнів старшого підліткового та раннього юнацького віку : Автореф. дис... канд. пед. наук: 13.00.07 / С. Т. Вихор ; Терноп. нац. пед. ун-т ім. В. Гнатюка. – Т., 2006. – 20 с.
13. Вольштейн, Світлана. Асиметрія — основна лінгвістична характеристика сучасної дитячої літератури (на матеріалі досліджень німецькомовної сучасної літератури для дітей та варіантів її перекладів) [Електронний ресурс] / С. Вольштейн. – Режим доступу : http://www.rusnauka.com/15_APSN_2010/Philologia/67381.doc.htm.
14. Гавеля О. Прогнозування подальших змін в ієрархії культурних цінностей українського суспільства в аспекті глобалізаційних змін [Електронний ресурс] / Оксана. Гавеля // Вісник Книжкової палати. – 2010. – № 8. – С. 37-41. – Режим доступу : http://nbuv.gov.ua/j-pdf/vkp_2010_8_13.pdf.
15. Гадамер Г. Г. Герменевтика і поетика : Вибрані твори / Ганс-Георг Гадамер; пер. з нім. — Київ : Юніверс, 2001. – 288 с.
16. Гадамер Г. Г. Істина і метод / Ганс-Георг Гадамер; пер. з нім. О. Мокровольського. – Київ : Юніверс. – Т. 1 : Герменевтика I : Основи філософської герменевтики. – 2000. – 464 с.
17. Гарбузова Г. О. Лексична модуляція в англо-українському художньому перекладі : автореф. дис... канд. філол. наук : 10.02.16 / Г. О. Гарбузова; Київ. нац. ун-т ім. Т.Шевченка. – К., 2009. – 19 с.
18. Гнідець У. Дитина – читає, Україна – процвітає! : про небезпеку явища занепаду культури читання і яким чином можна запобігти цьому руйнівному процесу, забезпечивши шлях для ґрунтовного дослідження літератури для дітей та юнацтва / У. Гнідець / Укр. мова й л-ра в середніх шк., гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2009. – № 4 (79). – С. 70–76.

19. Гнідець, Уляна. Комунікативний процес. Візуалізація образу дитини-читача як спосіб здійснення комунікативного процесу у літературі для дітей та юнацтва / У. Гнідець // Інозем. філол. – Львів, 2007. – Вип. 119 (2). – С. 68-75.
20. Гончар Н. Г. Асимметрия в переводе художественного текста : этнолингвокультурный аспект : автореф. дисс. на соиск. уч. степени канд. филол. наук [Электронный ресурс] / Н. Г. Гончар. – Тюмень, 2009. — Кафедра иностранных языков, лингвистики и межкультурной коммуникации ГОУ ВПО «Пермский государственный технический университет». – 21 с. – Режим доступа : <http://www.tnmlib.ru/DbFileHandler.axd?1809>.
21. Грек Л. В. Інтертекстуальність як проблема перекладу (на матеріалі англomовних перекладів української постмодерністської прози) : Автореф. дис... канд. філол. наук : 10.02.16 / Л.В. Грек ; Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. – К., 2006. – 18 с.
22. Гриценко М. В. Адаптація в ситуації перекладу і реконструкція оригіналу / М. В. Гриценко // Мовні і концептуальні картини світу. Зб. наук. пр. – К. : ВПЦ “Київський університет”, 2015. – Вип. 51. – 664 с. – С. 137-146.
23. Гриценко М. В. Деформації мовних норм у перекладі дитячої літератури / М. В. Гриценко // Мовні і концептуальні картини світу. Зб. наук. пр. – К. : ВПЦ “Київський університет”, 2011. – Вип. 36. – С. 232-237.
24. Гриценко М. В. Інтертекстуальність і перекладацький коментар (на матеріалі перекладів дитячих романів) / М. В. Гриценко // Мова і культура. (Науковий журнал). – К. : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2010. – Вип. 13. – Т. IX (145). – С. 246-251.
25. Гриценко М. В. Кроскультурні ядрові семантичні структури в перекладі / М. В. Гриценко // Мова і культура. (Науковий журнал). – К. : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2013. – Вип. 16. – Т. V (167). – С. 403-410.
26. Гриценко М. В. Кросвер-література в теорії перекладацької дії / М. В. Гриценко // Мовні і концептуальні картини світу. Зб. наук. пр. – К. : ВПЦ “Київський університет”, 2012. – Вип. 41. – С. 288-297.

27. Гриценко М. В. Культурний імпорт цінностей як стратегія вікової переорієнтації художнього твору в перекладі / М. В. Гриценко // Мова і культура. (Науковий журнал). – К. : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2014. – Вип. 17. – Т. I (169). – С. 537-544.
28. Гриценко М. В. Осмислення понять "ярлик", "стереотип", "канон" крізь призму перекладної "дитячої" літератури / М. В. Гриценко // Мовні і концептуальні картини світу. Зб. наук. пр. – К. : ВПЦ "Київський університет", 2014. – Вип. 47. – Ч. 1. – С. 297-309.
29. Гриценко М. В. Особливості відтворення англійських звертань українською мовою (на матеріалі перекладів дитячої літератури) / М. В. Гриценко // Мова і культура. (Науковий журнал). – К. : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2011. – Вип. 14. – Т. III (149). – С. 357-361.
30. Гриценко М. В. Перекладач у ситуації перекладацької дії / М. В. Гриценко // Мовні і концептуальні картини світу. Зб. наук. пр. – К. : ВПЦ "Київський університет", 2013. – Вип. 46. – С. 336-345.
31. Гриценко М. В. Прагматичний аспект перекладу літератури для різновікової аудиторії (кросовер-літератури) / М. В. Гриценко // Мовні і концептуальні картини світу. Зб. наук. пр. – К. : ВПЦ "Київський університет", 2012. – Вип. 38. – С. 184-189.
32. Гриценко М. В. Ситуативність перекладу кросовер-літератури і культурна політика дитинства / М. В. Гриценко // Мовні і концептуальні картини світу. Зб. наук. пр. – К. : ВПЦ "Київський університет", 2014. – Вип. 50. – Ч. 1. – С. 212-220.
33. Гриценко М. В. Українська класика як кросовер-література в ХХІ ст. (на матеріалі видань роману Ірини Вільде «Повнолітні діти») / М. В. Гриценко // Мова і культура. (Науковий журнал). – К. : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2012. – Вип. 15. – Т. II (156). – С. 323-328.
34. Гриценко М. В., Пермінова А. В. Ілюстрації як вид інтерсеміотичного перекладу (на матеріалі перекладів дитячих романів) / М. В. Гриценко, А. В. Пермінова // Етнічні виміри універсуму : мова, література, культура. Зб. наук. пр. – К. : ВПЦ "Київський університет", 2011. – С. 53-57.

35. Гудманян А. Г. Відтворення власних назв у перекладі : Автореф. дис... д-ра філол. наук : 10.02.16 [Електронний ресурс] / А. Г. Гудманян ; Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. – К., 2000. – 40 с. – Режим доступу : http://www.irbis-nbu.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbu/cgiirbis_64.exe.
36. Гундорова Т. Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми : статті та есеї / Т. Гундорова. – К. : Грані-Т, 2013. – 548 с. (Серія “De profundis”)
37. Демецька В. В. Адаптація як поняття перекладознавства й культурології [Електронний ресурс] / В. В. Демецька // Вісник СумДУ. Серія Філологія. – № 1, 2007. – Том 2. – С. 96-102. – Режим доступу : [http://visnyk.sumdu.edu.ua/arhiv/2007/1\(102_2\)/19_Demetska.pdf](http://visnyk.sumdu.edu.ua/arhiv/2007/1(102_2)/19_Demetska.pdf).
38. Демецька В. В. Теорія адаптації в перекладі : Автореф. дис. ... доктора філологічних наук : 10.02.16 / Демецька В.В.; КНУТШ. – Київ, 2008. – 36 с.
39. Демецька В.В. Теорія адаптації : крос-культурні та перекладознавчі проблеми : монографія / Владислава Демецька. – Херсон : ТИТАН, 2007. – 346 с.
40. Дзюбишина-Мельник Н. Я. Мова дитячої літератури / Н. Я. Дзюбишина-Мельник // «Українська мова» Енциклопедія [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://litopys.org.ua/ukrmova/um48.htm>.
41. Доманська Е. Історія та сучасна гуманітаристика : дослідження з теорії знання про минуле / Ева Доманська; пер. з польськ. та англ. В. Склокіна; наук. ред. В. Склокін, С. Троян. – К. : “Ніка-Центр”, 2012. – 264 с.
42. Загороднюк Т. М. Виховання почуття корисності для іншого як моральної цінності підлітка : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.07 / Т. М. Загороднюк; Ін-т пробл. виховання НАПН України. – К., 2011. – 19 с.
43. Зайчук К. В. Розвиток перекладу дитячої літератури в сучасній Україні та його специфіка [Електронний ресурс] / К. В. Зайчук // Мовні і концептуальні картини світу. – К. : 2011. – Вип. 36. – С. 337-341. – Режим доступу : http://philology.kiev.ua/library/zagal/Movni_i_konceptualni_2011_36/337_341.pdf.
44. Засєкін С. В. Психолінгвістичні аспекти перекладу : навч. посіб. / С. В. Засєкін. – Луцьк : ВІЕМ, 2006. – 144 с.

45. Засекін С. В. Психолінгвістичні аспекти перекладу художнього тексту [Електронний ресурс] / С. В. Засекін // Мовні і концептуальні картини світу. – Київ : ВПЦ “Київський університет”, 2010. – Вип. 30. – С. 134–137. – Режим доступу : http://www.philology.kiev.ua/library/zagal/Movni_i_konceptualni_2010_30/134_137.pdf.
46. Засекін С. В. Художній текст, читач і перекладач : психолінгвістичний вимір у взаємодії / С. В. Засекін / Наук. вісн. Волин. нац. ун-ту імені Лесі Українки. Філологічні науки. Мовознавство. – 2009. – № 6. – С. 44–48. – Розд. II. Проблеми художнього та фахового перекладу.
47. Засименко В. В. Виховання в учнів 5 - 8 класів культури спілкування засобами мовного етикету: автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.07 / В. В. Засименко ; Миколаїв. держ. ун-т ім. В. О. Сухомлинського. — Миколаїв, 2010. — 20 с.
48. Здражко А. Є. Види авторського звертання до образу дитини у перекладних творах дитячої літератури [Електронний ресурс] / А. Є. Здражко // Наукові записки [Національного університету "Острозька академія"]. Сер. : Філологічна. – 2012. – Вип. 27. – С. 175-177. – Режим доступу : http://nbuv.gov.ua/j-pdf/Nznuoaf_2012_27_55.pdf.
49. Здражко А. Є. Еволюція підходів до перекладу дитячої літератури від кінця ХІХ ст. до початку ХХІ ст. (англо-український напрям) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.16 / А. Є. Здражко; Херсон. держ. ун-т. – Херсон, 2014. – 20 с.
50. Здражко А. Є. Роль пунктуації в перекладі дитячої літератури [Електронний ресурс] / А. Є. Здражко // Компаративні дослідження слов'янських мов і літератур. Пам'яті академіка Леоніда Булаховського. - 2011. - Вип. 15. - С. 68-74. – Режим доступу : http://nbuv.gov.ua/j-pdf/kdsm_2011_15_12.pdf.
51. Здражко, А. Є. Транслятологічна проблематика структуризації дитячої літератури / А. Є. Здражко // STUDIA LINGUISTICA. Збірник наукових праць. – ВПЦ "Київський університет", 2012. – Вип. 6. – Ч. 2. – С. 265-272.
52. Зорівчак Р. П. Перекладна література для дітей як чинник формування особистості / Р. П. Зорівчак // Інозем. філол. – Львів, 2007. – Вип. 119 (2). – С. 3–8.
53. Зорівчак Р.П. Реалія і переклад (на матеріалі англomовних перекладів української прози) / Р. П. Зорівчак. – Л. : Вид-во Львів, ун-ту, 1989. – 216 с.

54. Іваницька Д. Дитяча книга Галичини [Електронний ресурс] / Д. Іваницька // Вісник Книжкової палати. – 2010. – № 8. – С. 29-33. – Режим доступу : http://nbuv.gov.ua/j-pdf/vkp_2010_8_11.pdf.
55. Іваницька М. Особистість перекладача в українсько-німецьких літературних взаєминах : монографія / Марія Іваницька. – Чернівці : Книги – XXI, 2015. – 604 с.
56. Іваницька М. Структура мовної особистості перекладача художньої літератури як інтердисциплінарна категорія [Електронний ресурс] / М. Іваницька // STUDIA LINGUISTICA. Збірник наукових праць. – ВПЦ "Київський університет", 2012. – Вип. 6. – Ч. 2. – С. 151-158. – Режим доступу : http://www.philology.kiev.ua/library/zagal/Studia_Linguistica_6_2/151_158.pdf.
57. Калашник В. С. Про адекватність і безеквівалентність у художньому перекладі : (спостереження над мовою детективних оповідань Едгара По в українських перекладах) / В. С. Калашник, Г. В. Яновська / Од слова путь верстаючи й до слова.... – Львів : Вид. центр ЛНУ імені Івана Франка, 2008. – С. 81–90.
58. Кальниченко О. А. Роль перекладачів, перекладів та процесу перекладу у становленні національних мов / О. А. Кальниченко, В. О. Подміногін / Протей : перекладацький альманах / Народна українська академія, Каф. теорії та практики перекладу ; редкол. : О. А. Кальниченко (голов. ред.) [та ін.]. – Харків : Вид-во НУА, 2006. – Вип. 1. – С. 339–348.
59. Кикоть В. М. Декодування та відтворення підтексту як складника поетичного макрообразу : (на матеріалі поезії Роберта Фроста та її перекладів) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.16 “Перекладознавство” / Кикоть Валерій Михайлович; Київ. нац. ун-т імені Тараса Шевченка. – Київ, 2010. – 16 с.
60. Клименко Ж. В. Формування уявлення учнів про художній переклад у процесі вивчення зарубіжної літератури [Електронний ресурс] / Ж. В. Клименко. – Режим доступу : <http://eprints.zu.edu.ua/380/1/6A9F32C2.pdf>.
61. Ковалів Ю. І. Літературна герменевтика : монографія / Ю. І. Ковалів; КНУТШ. – Київ : Київський університет, 2008. – 240 с.

62. Коломієць Л. Еволюція напрямів в англо-українському поетичному перекладі кінця ХІХ – початку ХХІ ст. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філол. наук : [спец.] 10.02.16 “Перекладознавство” / Коломієць Лада Володимирівна ; Київ. нац. ун-т імені Тараса Шевченка. – Київ, 2006. – 41 с.

63. Коломієць, Л. Концептуально-методологічні засади сучасного українського поетичного перекладу [Текст] : на матеріалі пер. з англ., ірланд. та амер. поезії / Л. В. Коломієць ; Київський національний ун-т ім. Тараса Шевченка. – К. : ВПЦ "Київський університет", 2004. – 521 с.

64. Коломієць, Л. Українські перекладачі «Гамлета» В.Шекспіра : Пантелеймон Куліш, Юрій Клен, Леонід Гребінка, Михайло Рудницький, Ігор Костецький, Григорій Кочур, Юрій Андрухович / Л. Коломієць [Електронний ресурс] // Ренесансні студії. – Запоріжжя : Вид-во КПУ, 2009. – Вип. 12-13. – С. 163-188. – Режим доступу : <http://dspace.nbuu.gov.ua/bitstream/handle/123456789/15456/10-Kolomiyets.pdf?sequence=1>.

65. Копильна О. М. Відтворення авторської алюзії в художньому перекладі : (на матеріалі українських перекладів англomовної прози ХХ століття) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : [спец.] 10.02.16 “Перекладознавство” / Копильна Олена Миколаївна ; Київ. нац. ун-т імені Тараса Шевченка. – Київ, 2007. – 20 с.

66. Коптілов В. В. Теорія і практика перекладу [Текст] : навчальний посібник для студентів філологічних спеціальностей вищих навчальних закладів / В. В. Коптілов – К. : Юніверс, 2003. – 280 с.

67. Корольова Т. М. Особливості перекладу порівнянь з англійської мови на українську (на матеріалі дитячої художньої прози) [Електронний ресурс] / Т. М. Корольова, В. І. Могилевський, Г. О. Ровенських // Науковий вісник Південноукраїнського державного педагогічного університету ім. К. Д. Ушинського. Лінгвістичні науки. – 2012. – № 14. – С. 178-184. – Режим доступу : http://nbuv.gov.ua/j-pdf/Nvpupu_2012_14_24.pdf.

68. Кочур Г. П. На перекладацькі теми. Фрагмент / Г. П. Кочур // Григорій Кочур і художній переклад : життєвими та творчими стежками майстра [Текст] / Упоряд. Л. Коломієць. – Черкаси : Брама-Україна, 2008. – С. 23-28.
69. Кочур Г. П. Школа перекладачів / Г. П. Кочур // Григорій Кочур і художній переклад : життєвими та творчими стежками майстра [Текст] / Упоряд. Л. Коломієць. – Черкаси : Брама-Україна, 2008. – С. 32-38.
70. Кривонос Я. В. Методологія перекладацької інтерпретації метафоричного концептопростору першотвору (на матеріалі українських перекладів творів англійських та американських романтиків) : автореф. дис... канд. філол. наук : 10.02.16 / Я. В. Кривонос ; Київ. нац. ун-т ім. Т. Г. Шевченка. – К., 2008. – 20 с.
71. Кузьміна К. А. Трансформація номіналізації в англо-українському та українсько-англійському напрямках перекладу : Автореф. дис... канд. філол. наук: 10.02.16 / К.А. Кузьміна ; Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. – К., 2004. – 21 с.
72. Кулинич С. П. Сучасний дитячий фольклор: семантичний, структурний, функціональний аспекти : Автореф. дис... канд. філол. наук : 10.01.07 / С.П.Кулинич ; Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. – К., 2005. – 20 с.
73. Куниця Т. Ю. Виховання відповідальної поведінки в учнів 7 - 8-х класів загальноосвітньої школи : автореф. дис... канд. пед. наук: 13.00.07 / Т. Ю. Куниця; АПН України. Ін-т пробл. виховання. – К., 2008. – 20 с.
74. Курушина, М. Мовно-культурна специфіка онімів українських чарівних казок [Електронний ресурс] / М. Курушина // STUDIA LINGUISTICA. Збірник наукових праць. – ВПЦ "Київський університет", 2012. – Вип. 6. – Ч. 2. – С. 61-67. – Режим доступу : http://www.philology.kiev.ua/library/zagal/Studia_Linguistica_6_2/061_067.pdf.
75. Кушина Н. Міжкультурні аспекти перекладу в контексті глобалізації / Н. Кушина // Теорія і практика перекладу : матеріали Міжнар. наук. конф. : Studia in honorem : на пошану доктора філологічних наук, професора Олександра Чередниченка. – Київ ; Дрогобич : Ред.-вид. від. ДДПУ ім. І. Франка, 2008. – Т. 1. – С. 79–83. – (Наукові записки факультету романо-германської філології ; серія : Філологічні науки).

76. Лановик М. Б. Проблеми художнього перекладу як предмет літературознавчої рефлексії : Автореф. дис... д-ра філол. наук : 10.01.06 / М. Б. Лановик ; НАН України. Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка. – К., 2006. – 39 с.
77. Лебедева, А. Художественная литература для детей — высокое искусство // Инозем. філол. – Львів, 2007. – Вип. 119 (2). – С. 36-39.
78. Литвиненко О. Якісні параметри національного книговидання дитячої художньої літератури [Електронний ресурс] / О. Литвиненко // Вісник Книжкової палати. – 2010. – № 8. – С. 7-11. – Режим доступу : http://nbuv.gov.ua/j-pdf/vkp_2010_8_2.pdf.
79. Логвиненко, М. Текстовий концепт дитинство в прозі Еріка-Емменюеля Шмітта : досвід лінгвокогнітивного аналізу [Електронний ресурс] / М. Логвиненко // STUDIA LINGUISTICA. Збірник наукових праць. – ВПЦ "Київський університет", 2012. – Вип. 6. – Ч. 2. – С. 112-119. – Режим доступу : http://www.philology.kiev.ua/library/zagal/Studia_Linguistica_6_2/112_119.pdf.
80. Мартинюк А. П. Регулятивна функція гендерно маркованих одиниць мови : (на матеріалі сучасного англомовного публіцистичного дискурсу) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філол. наук : [спец.] 10.02.04 “Германські мови” / Мартинюк Алла Петрівна ; Київ. нац. ун-т імені Тараса Шевченка. – Київ, 2006. – 40 с.
81. Матюша В. І. Асиметрія в українських перекладах сучасної англомовної драми : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.16 “Перекладознавство” / Матюша Вікторія Іванівна ; Київ. нац. ун-т імені Тараса Шевченка. – Київ, 2008. – 21 с.
82. Мельник А. В. Особливості відтворення прислів'їв та приказок у перекладі текстів дитячої літератури (на матеріалі роману К. С. Льюїса "Кінь та його хлопчик" і його українськомовних версій) [Електронний ресурс] / А. В. Мельник // Мовні і концептуальні картини світу. – 2013. – Вип. 46(2). – С. 506-514. – Режим доступу : [http://nbuv.gov.ua/j-pdf/Mikks_2013_46\(2\)_61.pdf](http://nbuv.gov.ua/j-pdf/Mikks_2013_46(2)_61.pdf).
83. Мельник А. П. Функції сучасної американської анімації як основа вибору перекладацьких стратегій [Електронний ресурс] / А. Мельник //

STUDIA LINGUISTICA. Збірник наукових праць. – ВПЦ "Київський університет", 2012. – Вип. 6. – Ч. 2. – С. С. 175-178. – Режим доступу : http://www.philology.kiev.ua/library/zagal/Studia_Linguistica_6_2/175_178.pdf.

84. Мироненко Г. В. Вплив масової комунікації на часові уявлення підлітків : Автореф. дис... канд. психол. наук : 19.00.05 / Г. В. Мироненко ; Ін-т соц. та політ. психології АПН України. – К., 2007. – 17 с.

85. Мирошниченко В. В. Відтворення авторської концепції художнього твору в перекладі : (на матеріалі англомовних та франкомовних перекладів української художньої прози) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філол. наук. : [спец.] 10.02.16 “Перекладознавство” / Мирошниченко Валерій Васильович ; Київ. нац. ун-т імені Тараса Шевченка. – Київ, 2004. – 37 с.

86. Мушніна О. О. Граматичні особливості українського перекладу англомовної науково-технічної та художньої прози : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : [спец.] 10.02.16 “Перекладознавство” / Мушніна Олена Олександрівна ; Київ. нац. ун-т імені Тараса Шевченка. – Київ, 2006. – 20 с.

87. Недбайло К. М. Транспозиції частин мови в перекладі з англійської мови на українську (на матеріалі художніх текстів) : автореф. дис... канд. філол. наук : 10.02.16 / К. М. Недбайло ; Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. – К., 2009. – 20 с.

88. Некряч Т. Є. Засоби збереження природності драматичного діалогу під час перекладу творів для театру (на матеріалі автоперекладів) / Т. Є. Некряч. — Григорій Кочур у контексті української культури другої половини 20 віку : матеріали Всеукраїнської наукової конференції, (Львів, 14-15 жовтня 2005 року) / Львівський нац. ун-т ім. І. Франка; КНУ ім. Т. Шевченка; Літературний музей Григорія Кочура; [ред. кол. : Р. Зорівчак, О. Чередниченко, О. Волошин та ін.]. – Львів : Львівський національний університет ім. І. Франка, 2007. – 296 с.

89. Некряч Т. Є. Муки і радощі драматичного перекладу / Т. Є. Некряч. — Од слова путь верстаючи й до слова... = Paving the path that runs from word to word... : збірник на пошану Роксолани Петрівни Зорівчак, доктора філолог. наук, професора, заслуженого працівника освіти України / МОНУ; ЛНУ ім. І. Франка;

[редкол. : О.І. Чередниченко (гол.), О.С. Грабовецька, Н.Ф. Клименко та ін.]. – Львів : Львівський національний університет ім. І. Франка, 2008. – 1012 с.

90. Некряч Т. Ситуативна асиметрія у перекладі драми як елемент сценічності / Т. Некряч // Наук. записки / Кіровоград. держ. пед. ун-т імені Володимира Винниченка. Серія : Філологічні науки (мовознавство). – Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2010. – Вип. 89 (1) : *Studia in honorem*. Видається на пошану і з нагоди 35-річчя науково-педагогічної діяльності та 60-річчя від дня народження доктора педагогічних наук, професора Леоніда Миколайовича Черноватого. – С. 78–83.

91. Одрехівська І. Модель критики перекладу в рамках перекладознавчої концепції професора В. Коптілова [Електронний ресурс] / І. Одрехівська // Іноземна філологія. – Вип. 125. – 2013. – С. 123-129. – Режим доступу : http://www.franko.lviv.ua/faculty/inomov.new/Foreign_Philology/Foreign_Philology/Foreign_Philology_125/articles/18Odrekhivska.pdf.

92. Олійник І. Д. Інтерпретація дитячої літератури : погляди – переклади – трансформації [Електронний ресурс] / Ш. Д. Олійник // Наукові записки [Національного університету “Острозька академія”]. Сер. : Філологічна. – 2013. – Вип. 36. – С. 343-346. – Режим доступу : http://nbuv.gov.ua/j-pdf/Nznuoaf_2013_36_107.pdf.

93. Олікова М. О. Форми звертання як соціолінгвістичний маркер // Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки / М. О. Олікова. – Луцьк, 2009. - № 6 : Філологічні науки. Мовознавство. – С. 322-326.

94. Оришечко Т. А. Відтворення вигукової лексики в художньому перекладі (англо-український та українсько-англійський напрями) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.16 “Перекладознавство” / Оришечко Таміла Андріївна ; Київ. нац. ун-т імені Тараса Шевченка. – Київ, 2011. – 19 с.

95. Пелипась М. І. Лінгвістична діяльність Максима Рильського : автореф. дис... канд. філол. наук : 10.02.01 / М. І. Пелипась ; Тавр. нац. ун-т ім. В. І. Вернадського. – Сімф., 2007. – 20 с.

96. Перетятя О. С. Творчість Зірки Мензатюк і українська дитяча література другої половини ХХ - початку ХХІ століття : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 / О. С. Перетятя; Черкас. нац. ун-т ім. Б. Хмельницького. – Черкаси, 2012. – 19 с.
97. Пермінова А. О. Культурномовне буття художнього твору як перекладознавча проблема : автореф. дис... канд. філол. наук : 10.02.16 / А. О. Пермінова ; Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. – К., 2008. – 20 с.
98. Петренко О. Д. Ономастика дитячих творів Роалда Дала : Автореф. дис... канд. філол. наук : 10.02.04 / О. Д. Петренко ; Одес. нац. ун-т ім. І. І. Мечникова. – 2006. – 19 с.
99. Пономарів О. Культура слова : Мовностилістичні поради / Навч. посібник. 2-ге вид., стереотип. – К. : Либідь, 2001. – 240 с.
100. Пономарів, О. Д. Стилїстика сучасної української мови : Підручник. – 3-тє вид., перероб. і доповн. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2000. – 248 с.
101. Потапова А. Є. Дитяча література : підходи та критерії перекладу [Електронний ресурс] / А. Є. Потапова // С. 193-197. – Режим доступу : http://eprints.zu.edu.ua/4097/1/Vip_49_40.pdf.
102. Потятиник У. О. Сленгова лексика як засіб підвищення комунікативних потенцій мови / У. О. Потятиник // Од слова путь верстаючи й до слова... – Львів : Вид. центр ЛНУ імені Івана Франка, 2008. – С. 742–748.
103. Прекарні посередники : умови праці українських перекладачів художньої та наукової літератури / виконавці дослідження Ірина Когут та Олексій Ведров. – К., 2014. – 60 с.
104. Пронкевич О. Сергій Борщевський : “Переклад — це духовний опір, це інтелектуальний бунт” [Електронний ресурс] / Олександр Пронкевич. – Режим доступу : <http://litakcent.com/2014/03/20/serhij-borschevskiyi-pereklad-ce-duhovnyi-opir-ce-intelektualnyi-bunt/>.
105. Ребрій О. В. Сучасні концепції творчості у перекладі : монографія / О. В. Ребрій. – Х. : Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна, 2012. – 376 с.
106. Ребрій О. В. Творчі виміри перекладу дитячої літератури // Філологічні трактати / О. В. Ребрій. – Суми; Харків, 2012. – Т. 4, № 2 – С. 89-94.

107. Ребрій О. В. Бібліографічний покажчик "Українські видання перекладної дитячої літератури від 1900 до 2011 рр." [Електронний ресурс] / О. В. Ребрій // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія : Романо-германська філологія. Методика викладання іноземних мов. – 2013. – № 1052, вип. 74. – С. 207-209. – Режим доступу : http://nbuv.gov.ua/j-pdf/VKhIFL_2013_74_37.pdf.

108. Рильський М. Мистецтво перекладу. Статті, виступи, нотатки / М. Рильський // Упоряд. і коментарі Г. Колесника. – К. : Рад. письм., 1975. – 343 с.

109. Рудницька Н. М. Часова дистантність художнього твору як проблема перекладу (на матеріалі перекладів "Кентерберійських оповідей" Дж. Чосера сучасною англійською, німецькою, українською та російською мовами) : Автореф. дис... канд. філол. наук : 10.02.16 / Н. М. Рудницька ; Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. – К., 2005. – 19 с.

110. Русанівський В. М. Стосунок "Проекту" до реального українського правопису [Електронний ресурс] / В. М. Русанівський // Мовознавство. – 2002. – № 6. – С. 92-98. – Режим доступу : <http://izbornyk.org.ua/rizne/rusan.htm>.

111. Саволоцька А., Поворознюк Р. В. Переклад інтертекстуальних елементів у культурно маркованому тексті (на матеріалі роману Салмана Рушді "Опівнічні діти") [Електронний ресурс] / А. А. Саволоцька, Р. В. Поворознюк // Компаративні дослідження слов'янських мов і літератур. Пам'яті академіка Леоніда Булаховського. – 2013. – Вип. 21. – С. 310-318. – Режим доступу : http://nbuv.gov.ua/j-pdf/kdsm_2013_21_43.pdf.

112. Савчин. В. Р. Микола Лукаш — подвижник українського художнього перекладу : Монографія / В. Р. Савчин. – Львів : Літопис, 2014. – 374 с.

113. Саплін, Юрій. Підліткове мовлення в романах про Гаррі Поттера / Ю. Саплін // Іноземна філологія. – 2007. – Вип. 119 (2). – С. 10-16.

114. Сизова О. Ф. Особливості відтворення в перекладі гендерної ідентичності суб'єкта жіночого поетичного дискурсу : (на матеріалі англомовних перекладів з української) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : [спец.]

10.02.16 “Перекладознавство” / Сизова Олександра Федорівна ; Київ. нац. ун-т імені Тараса Шевченка. – Київ, 2007. – 20 с.

115. Скібіцька О. Передача культурно-маркованої лексики при передачі англомовних туристичних текстів / О. Скібіцька // Наук. вісн. Чернів. ун-ту : зб. наук. праць. – Чернівці : Рута, 2008. – Вип. 408/409 : Германська філологія. – С. 171–185.

116. Славова О. О. Відображення смислової структури оригіналу засобами цільової мови / О. О. Славова // Григорій Кочур у контексті української культури другої половини 20 віку : матеріали Всеукраїнської наукової конференції, (Львів, 14-15 жовтня 2005 року) / Львівський нац. ун-т ім. І. Франка; КНУ ім. Т.Шевченка; Літературний музей Григорія Кочура; [ред. кол. : Р. Зорівчак, О. Чередниченко, О. Волошин та ін.]. – Львів : Львівський національний університет ім. І.Франка, 2007. – 296 с.

117. Сливка М. І. Функціонально-когнітивні відповідники українських історико-культурних реалій в англомовних виданнях : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.16 “Перекладознавство” / Сливка Мирослава Іванівна; Київ. нац. ун-т імені Тараса Шевченка. – Київ, 2008. – 20 с.

118. Современные зарубежные литературоведческие концепции : герменевтика, рецептивная эстетика / [отв. ред. Е. А. Цурганова]. – Москва, 1983. – 183 с.

119. Сокол Л. М. Моральний вибір як умова становлення самосвідомості особистості підлітка : Автореф. дис... канд. психол. наук : 19.00.07 / Л. М. Сокол ; Нац. пед. ун-т ім. М.П.Драгоманова. – К., 2006. – 21 с.

120. Сучасна українська літературна мова : Підручник / М. Я. Плющ, С. П. Бевзенко, Н. Я. Грипас та ін.; За ред. М. Я. Плющ. – 5-те вид., стер. – К. : Вища школа, 2005. – 430 с.

121. Теличко В. О. Особливості відтворення реалій, що відображають стереотипи американського соціуму : (на матеріалі американських художніх творів та їх українських перекладів) / В. О. Теличко // Мовні і концептуальні картини світу. – Київ : ВПЦ “Київський університет”, 2010. – Вип. 30. – С. 235–239.

122. Українські видання перекладної дитячої літератури від 1900 до 2011 рр. : [бібліографічний покажчик] / Укладач Здражко А. Є. — Херсон : ПП Вишемирський В. С., 2012. — 132 с.

123. Филологическая герменевтика и общая стилистика : сборник научных трудов / М-во науки, высшей школы и техн. политики РФ; Тверской гос. ун-т; [редкол. : Г. И. Богин и др.]. — Тверь, 1992. — 159 с.

124. Чайковська Т. В. Види реалій та їх переклад / Т. В. Чайковська / Актуальні проблеми філології та перекладознавства : зб. праць та доп. Всеукр. наук. конф., 12–13 трав. 2005 р., м. Хмельницький). — Хмельницький, 2005. — С. 184–185.

125. Чала Ю. П. Відтворення культурно-маркованих знаків Вікторіанської доби в українських перекладах : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : [спец.] 10.02.16 “Перекладознавство” / Чала Юлія Петрівна ; Київ. нац. ун-т імені Тараса Шевченка. — Київ, 2006. — 20 с.

126. Чередниченко О. І. Про мову і переклад / О. Чередниченко. — К. : Либідь, 2007. — 248 с.

127. Чередниченко О. І. Проблема адаптації у світлі Кочурової концепції перекладу / О. Чередниченко / Творчість Григорія Кочура у контексті української культури XXI віку : до 100-річчя від дня народження Майстра : матеріали IV Міжнар. наук. конф. (Львів, 15–17 листоп. 2008 р. — Львів : Вид. центр ЛНУ імені Івана Франка, 2009. — С. 40–47.

128. Шапошник О. М. Жанрово-стилістична та ідіостилістична специфіка перекладу фентезі (на матеріалі англомовних текстів сучасної дитячої літератури та їх українських перекладів) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.16 / О. М. Шапошник; Херсон. держ. ун-т. — Херсон, 2014. — 20 с.

129. Шапошник О. М. Проблема збереження текст-типологічних ознак оригіналу у перекладі дитячої літератури (на матеріалі оригіналу та перекладу тексту Йоуна Колфера "Артемис Фаул") [Електронний ресурс] / О. М. Шапошник // Мова і культура. — 2012. — Вип. 15, т. 3. — С. 423-430. — Режим доступу : http://nbuv.gov.ua/j-pdf/Mik_2012_15_3_71.pdf.

130. Шелудько А. В. Труднощі словотвірного характеру в англо-українському та українсько-англійському художньому перекладі : автореф. дис... канд. філол. наук : 10.02.16 / А.В. Шелудько ; Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. – К., 2009. – 19 с.

131. Шмігер Т. В. Історія українського перекладознавства ХХ сторіччя : ключові проблеми та періодизація : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук. : [спец.] 10.02. 16 “Перекладознавство” / Шмігер Тарас Володимирович ; Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. – К., 2008. – 20 с.

132. Ясинецька О. А. Переклад нових англомовних публіцистичних метафор українською мовою : автореф. дис... канд. філол. наук : 10.02.16 / О. А. Ясинецька; Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. – К., 2009. – 20 с.

133. Apter, Emily. Crossover Texts / Creole Tongues : A Conversation with Maryse Condé / E. Apter // Translation in a Global Market / Public Culture / Society for Transnational Cultural Studies ; [Ed. by E. Apter]. – Durham : Duke University Press, 2001. – Volume 13, No. 1. – P. 89–96.

134. Apter, Emily. On Translation in a Global Market / E. Apter // Translation in a Global Market / Public Culture / Society for Transnational Cultural Studies ; [Ed. by E. Apter]. – Durham : Duke University Press, 2001. – Volume 13, No. 1. – P. 1–12.

135. Azenha, J., Moreira, M. Translation and Rewriting: Don't Translators 'Adapt' When They 'Translate'? / J. Azenha, M. Moreira // Translation, Adaptation and Transformation / Continuum Advances in Translation Studies / ed. by Lawrence Raw. – London, New York : Continuum, 2012. – P. 61-80.

136. Balcom, J. Translating Modern Chinese Literature / J. Balcom // The Translator as Writer / ed. by Susan Bassnett, Peter Bush. – New York: Continuum, 2007. – P. 119-134.

137. Bassnett, Susan; Trivedi, Harish. Of Colonies, cannibals and vernaculars // Post-colonial Translation : Theory and Practice / Ed. by Susan Bassnett and Harish Trivedi. – London and New York :Routledge, 1999. – 202 (xii) p. – P. 1-18.

138. Bassnett, Susan. Translation Studies / Susan Bassnett. — New York : Routledge, 2005. — 187 p.

139. Bastin, G. L, Vandal-Sirois, H. Adaptation and Appropriation : Is there a Limit? / H. Vandal-Sirois, G. L. Bastin // Translation, Adaptation and Transformation /

Continuum Advances in Translation Studies / ed. by Lawrence Raw. – London, New York : Continuum, 2012. – P. 21-41.

140. Beckett, Sandra L. *Crossover Fiction : Global and Historical Perspectives* / Sandra L. Beckett. – New York and London : Routledge, 2009. – 346 p.

141. Beckett, Sandra L. *Introduction // Transcending Boundaries : Writing for a Dual Audience of Children and Adults* / ed. by Sandra L. Beckett. – New York : Garland Publishing, 1999. – 304 p. – P. xi-xx.

142. Benjamin W. *The Task of the Translator* / Walter Benjamin. // *The Translation Studies Reader* / Ed. By Lawrence Venuti. London and New York : Routledge, 2000. – P. 15-25.

143. Bezuidenhout, Ilze. *A Discursive-Semiotic Approach to Translating Cultural Aspects in Persuasive Advertisements* [Electronic resource] / Ilze Bezuidenhout. – Access : <http://ilze.org/semio/017.htm>.

144. Billiani F. *Assessing the Boundaries — Censorship and Translation // Modes of Censorship and Translation. National Contexts and Diverse Media.* / Ed. by Francesca Billiani. – Manchester, UK & Kinderhook (NY), USA : St. Jerome Publishing, 2007. – P. 1-25.

145. Bongartz, Christiane; Richey, Esther Gilman. *Checkmate : Linguistic and Literary Play in Salman Rushdie's Haroun and the Sea of Stories* / C. Bongartz // *American Journal of PLAY*. – Spring 2010. – P. 452-470.

146. Bradford, Claire. *Children's literature in a global age : Transnational and local identities* / Claire Bradford // *Bamboken – Journal of Children's Literature Research*, 34 (1), 2011. – The Swedish Institute for Children's Books. – P. 20-34. – [Electronic resource] – Access : <http://www.sbi.kb.se/Documents/Public/Bamboken/Bamboken%202011%20nr1/Bradford/Bamboken0003.pdf>.

147. Bührig, Christin; House, Juliane; Thijs, Jan D. ten. *Translational Action and Intercultural Communication. Introduction // Translational Action and Intercultural Communication* // Edited by Kristin Bührig, Juliane House and Jan D. ten Thijs. — Manchester : St. Jerome Publishing, 2009. – P. 1-6.

148. Castella, Neus Espanol. When Tante Patent en de grote Sof found Un vikingo en el jardin (A Viking in the Garden) / Neus Espanol Castella // Whose Story? Translating the Verbal and the Visual in Literature for Young Readers / Edited by Maria Gonzalez Davies and Riitta Oittinen. – Newcastle : Cambridge Scholars Publishing, 2008. – 134 p. – P. 71-84.
149. Chandran, Mini. Fabulation as Narrative in *Haroun and the Sea of Stories* [Electronic resource] / M. Chandran // *Jouvert : A journal of Postcolonial Studies*. – Vol.7, issue 1. – Autumn 2002. – North Carolina State University. – Access : <http://english.chass.ncsu.edu/jouvert/v7i1/chand.htm>.
150. Cheetham, Dominic. Audience in Children's Literature [Electronic resource] / Dominic Cheetham. – Access : http://www.academia.edu/3600123/Audience_in_Childrens_Literature.
151. Coillie, Jan Van. Character Names in Translation : A Functional Approach / J. V. Coillie // *Children's Literature in Translation : Challenges and Strategies* / Edited by Jan Van Coillie, Walter P. Verschueren. – Manchester, UK & Kinderhook, USA : St. Jerome Publishing, 2006. – P. 123-139.
152. Coillie, Jan van; Verschueren, Walter. Harry Potter crosses over and a partial translation of Mugglenet.com's What Will Happen in Harry Potter 7? Who Lives, Who Dies, Who Falls in Love and How Will the Adventure Finally End? [Electronic resource] / J. van Coillie, W. Verschueren. – Hogeschool-Universiteit Brussel, 2006-2007. – 87 p. – Access : <http://www.scriptiebank.be/sites/default/files/4b8b41790c74af676d0d844cf8c8c725.doc>.
153. Cronin, Michael. Translation and Globalization / Michael Cronin. – London and New York : Routledge, 2013. – 198 (x) p.
154. Davies, Maria Gonzalez. Fairy Tale Retellings as Translation : Developing Verbal and Visual Intercultural Competence / Maria Gonzalez Davies // Whose Story? Translating the Verbal and the Visual in Literature for Young Readers / Edited by Maria Gonzalez Davies and Riitta Oittinen. – Newcastle : Cambridge Scholars Publishing, 2008. – 134 p. – P. 115-129.
155. De Lange, N., Schwartz, R. A Dialogue : On a Translator's Intervention / N. de Lange, R. Schwartz // *The Translator as Writer* / ed. by Susan Bassnett, Peter Bush. – New York : Continuum, 2007. – P. 9-19.

156. Dilthey, Wilhelm. *Awareness, Reality : Time* / W. Dilthey // *The Hermeneutics Reader : Texts of the German Tradition from the Enlightenment to the Present* / [ed. By Kurt Mueller-Vollmer]. – New York : Continuum, 1994. – P. 149-151.

157. Downie, Jonathan. *The End of an Era? Does Skopos theory spell the end of the “free vs. literal” paradigm?* [Electronic resource] / Jonathan Downie. – Access : <http://www.pneumafoundation.org/resources/articles/JDownie-EndOfAnEra.pdf>

158. Droysen, Johann Gustav. *The Modes of Interpretation* / J. G. Droysen // *The Hermeneutics Reader : Texts of the German Tradition from the Enlightenment to the Present* / [ed. By Kurt Mueller-Vollmer]. – New York : Continuum, 1994. – P. 126-131.

159. Drugan, Joanna. *Quality in Professional Translation* / Joanna Drugan. – London, New Delhi, New York, Sydney : Bloomsbury, 2013. – 222 (x) p.

160. Du Toit, Jackie. *“Content Follows Context” : Translating the Bible for Children* / Jackie Du Toit // *Whose Story? Translating the Verbal and the Visual in Literature for Young Readers* / Edited by Maria Gonzalez Davies and Riitta Oittinen. – Newcastle : Cambridge Scholars Publishing, 2008. – 134 p. – P. 33-44.

161. Ewers, Hans-Heino. *Fundamental Concepts of Children’s Literature Research : Literary and Sociological Approaches* / Hans-Heino Ewers. — New York : Routledge, 2009. – 176 p.

162. Falconer, Rachel. *The Crossover Novel : Contemporary Children’s Fiction and Its Adult Readership* / Rachel Falconer. – New York and London : Routledge, 2009. – 264 p.

163. Fisher, Martin B. *Changes and Exchanges. Variations of Illustrations in Translated Children’s Literature* / Martin B. Fisher // *Whose Story? Translating the Verbal and the Visual in Literature for Young Readers* / Edited by Maria Gonzalez Davies and Riitta Oittinen. – Newcastle : Cambridge Scholars Publishing, 2008. — 134 p. – P. 97-111.

164. Frank, Helen Therese. *Paddington bear in French translation : cultural stereotypes, food references and humour* [Electronic resource] / Helen Therese Frank. – Access : http://www.intralinea.it/volumes/eng_more.php?id=740_0_2_0_M%.

165. Frisvold, E., Rossholm, A. S. *The Paradoxes of Textual Fidelity: Translation and Intertitles in Victor Sjöström’s Silent Film Adaptation of Henrik Ibsen’s *Terje Vigen** / E. Frisvold, A. S. Rossholm // *Translation, Adaptation and Transformation* / Continuum

Advances in Translation Studies / ed. by Lawrence Raw. – London, New York : Continuum, 2012. – P. 145-161.

166. Ghesquiere, Rita. Why Does Children's Literature Need Translations? // Translational Action and Intercultural Communication / Edited by Kristin Bührig, Juliane House and Jan D. ten Thije. – Manchester : St. Jerome Publishing, 2009. – P. 19-33.

167. Gonzalez, Madelena. Fiction After the Fatwa : Salman Rushdie and the Charm of Catastrophe / M. Gonzalez. – Editions Rodopi B. V. : Amsterdam, New York. 2005. – 197 p.

168. Grytsenko, Mariia. Functional Approach to Translation of Crossover Fiction / M. Grytsenko // Science and Education a New Dimension. Philology, III (10). - Issue 47. - Budapest, 2015. - P. 23-25.

169. Harju, Maija-Liisa. Crossover Literature // Girl Culture : An Encyclopedia / Edited by Claudia A. Mitchell, Jacqueline Reid-Walsh. – Westport, Connecticut – London : Greenwood Press, 2008. – Vol. 1 – 744p.

170. House, Juliane. Moving Across Languages and Cultures in Translation as Intercultural Communication // Translational Action and Intercultural Communication // Edited by Kristin Bührig, Juliane House and Jan D. ten Thije. — Manchester : St. Jerome Publishing, 2009. – P. 7-39.

171. Hutcheon, L., O'Flynn, S.A Theory of Adaptation / 2nd ed. / L. Hutcheon, S. O'Flynn. – London and New York : Routledge, 2013. – 274 (xxx) p.

172. Ingram, M. The Mind's Ear : Imagination, Emotions and Ideas in the Intersemiotic Transposition of Housman's Poetry to Song / M. Ingram // Translation, Adaptation and Transformation / Continuum Advances in Translation Studies / ed. by Lawrence Raw. – London, New York : Continuum, 2012. – P. 188-209.

173. Ippolito, Margherita. The Relationship between Text and Illustrations : Translating Beatrix Potter's Little Books into Italian / Margherita Ippolito // Whose Story? Translating the Verbal and the Visual in Literature for Young Readers / Edited by Maria Gonzalez Davies and Riitta Oittinen. – Newcastle : Cambridge Scholars Publishing, 2008. – 134 p. – P. 85-96.

174. James A., James A. *Key Concepts in Childhood Studies* / A. James, A. James. – London : SAGE, 2008. – 152 p.
175. James, Kathryn. *Death, Gender and Sexuality in Contemporary Adolescent Literature* / Kathryn James. – New York and London : Routledge, 2009. – 208 (xii) p.
176. Joosen, Vanessa. *From Breaktime to Postcards : How Aidan Chambers Goes (Or does Not Go) Dutch // Translational Action and Intercultural Communication // Edited by Kristin Bührig, Juliane House and Jan D. ten Thije. — Manchester : St. Jerome Publishing, 2009. – P. 61-78.*
177. Kenward, Helen. *The Challenge of Crossover : An Investigation into the Existence and Implications of Crossover Fiction [Electronic resource]* / H. Kenward. – University of Sheffield, 2005. – 98 p. – Access : http://dagda.shef.ac.uk/dispub/dissertations/2004-05/External/Kenward_Helen_MALib.pdf.
178. Kohn, A., Weissbrod, R. *Waltz with Bashir as a Case of Multidimensional Translation* / A. Kohn, R. Weissbrod // *Translation, Adaptation and Transformation / Continuum Advances in Translation Studies* / ed. by Lawrence Raw. – London, New York : Continuum, 2012. – P. 123-144.
179. Krebs K. *Anticipating Blue Lines : Translational Choices as Sites of (Self)-Censorship *Translating for the British Stage under the Lord Chamberlain** / Katja Krebs // *Modes of Censorship and Translation. National Contexts and Diverse Media.* / Ed. by Francesca Billiani. – Manchester, UK & Kinderhook (NY), USA : St. Jerome Publishing, 2007. – P. 167-186.
180. Krebs K. *Translation and Adaptation — Two Sides of an Ideological Coin* / K. Krebs // *Translation, Adaptation and Transformation / Continuum Advances in Translation Studies* / ed. by Lawrence Raw. – London, New York : Continuum, 2012. – P. 42-53.
181. Kümmerling-Meibauer, Bettina. *Variety in Genres and Styles : Tendencies in Modern German-Speaking Children's Literature* / B. Kümmerling-Meibauer // *Інозем. філол.* – Львів, 2007. – Вип. 119 (2). – С. 10-16.
182. Kuwahara, Kuldip Kaur. *Myth and Magic in the Fictional Worlds of Salman Rushdie's *Haroun and the Sea of Stories* and Maxine Hong Kingston's *Tripmaster**

Monkey / K. K. Kuwahara // On the Road to Baghdad or, Traveling Biculturalism : Theorising a Bicultural Approach to Contemporary World's Fiction / Ed. by Gonul Pultar. – Washington : New Academia Publishing, 2005. – P. 191-198.

183. Lamprecht, At. The Cognitive Uncounsciousness in the Translation and Illustration for Children — An embodied Challenge / At Lamprecht // Whose Story? Translating the Verbal and the Visual in Literature for Young Readers / Edited by Maria Gonzalez Davies and Riitta Oittinen. – Newcastle : Cambridge Scholars Publishing, 2008. – 134 p. – P. 19-31.

184. Lathey, G. The Role of Translators in Children's Literature : Invisible Storytellers / G. Lathey. – New York and London : Routledge, 2010. – 241 p.

185. Lundin, Anne. Constructing the canon of children's literature : beyond library walls and ivory towers / A. Lundin. — New York and London : Routledge, 2012. — 180 (xviii) p.

186. Mendlesohn, Farah. Diana Wynne Jones : Children's Literature and the Fantastic Tradition / Farah Mendlesohn. — New York & London : Routledge, 2009. — 240 (xxxiii) p.

187. Miller, Donalyn. The Book Whisperer : Awakening the Inner Reader in Every Child / Donalyn Miller. – San Francisco : Jossey Bass, 2009. – 228 p.

188. Mossop, Brian. Revising and Editing for Translators / 3rd Edition / London and New York : Routledge, 2014. – 244 (xii) p.

189. Munday, Jeremy. Evaluation in Translation : Critical Points of Translator Decision-Making / Jeremy Munday. – London and New York : Routledge, 2012. – 190 (xiv) p.

190. Munday, Jeremy. Introducing Translation Studies : Theories and Applications / Jeremy Munday. – London and New York : Routledge, 2001. – 222 p.

191. Neubert A., Shreve, G. M. Translation as Text / Albrecht Neubert, Gregory M. Shreve. – Kent : The Kent State University Press, 1992. – 170 (xii) p.

192. Nida, Eugene A.; Taber, Charles R. The Theory and Practice of Translation / Eugene A. Nida, Charles R. Taber. – Leiden : The United Bible Societies, 1982. – 219 (viii) p.

193. Nodelman P. *The Hidden Adult : Defining Children's Literature* / Perry Nodelman. – Baltimore : The John Hopkins University Press, 2008. – 390 p.
194. Nord C. *Text Analysis in Translation : Theory, Methodology, and Didactic Application of a Model for Translation-Oriented Text Analysis* / Christiane Nord. – Amsterdam – New York, NY : Editions Rodopi B. V., 2005. – 274 p.
195. Nord C. *Translating as a Purposeful Activity : Functionalist Approaches Explained* / Christiane Nord. – Manchester, UK & Kinderhook (NY), USA : St. Jerome Publishing, 2012. – 154 p.
196. North, Michael. Ken Saro-Wiwa's *Sozaboy* : The politics of "Rotten English" / M. North // *Translation in a Global Market / Public Culture / Society for Transnational Cultural Studies* ; [Ed. By E. Apter]. – Durham : Duke University Press, 2001. – Volume 13, No. 1. – P. 97–112.
197. Nowacka, Magdalena. *A Crisis in a Family, a Family in a Crisis—The Forerunners of the Third Golden Age of Children's Literature* / M. Nowacka // *ІНОЗЕМ. ФІЛОЛ.* – Львів, 2007. – Вип. 119 (2). – С. 445-53.
198. O'Sullivan, Emer. *Comparative Children's Literature* / Emer O'Sullivan. – New York & London : Routledge, 2005. – 192 p.
199. Oittinen, Riitta. *Audiences and Influences : Multisensory Translations of Picturebooks* / R. Oittinen // *Whose Story? Translating the Verbal and the Visual in Literature for Young Readers* / Edited by Maria Gonzalez Davies and Riitta Oittinen. – Newcastle : Cambridge Scholars Publishing, 2008. – 134 p. – P. 3-18.
200. Oittinen, Riitta. *Translating For Children* / R. Oittinen. – New York & London : Garland Publishing, Inc. – 2000. – 205 (xvi) p.
201. Oster, Anette. *Hans Christian Andersen's Fairy Tales in Translation // Translational Action and Intercultural Communication* // Edited by Kristin Bührig, Juliane House and Jan D. ten Thije. – Manchester : St. Jerome Publishing, 2009. – P. 141-155.
202. Pascua-Febles, Isabel. *Translating Cultural References : The Language of Young People in Literary Texts // Translational Action and Intercultural Communication* //

Edited by Kristin Bührig, Juliane House and Jan D. ten Thije. — Manchester : St. Jerome Publishing, 2009. — P. 111-122.

203. Povinelli, Elizabeth A. Editor's Note / E. A. Povinelli // *Translation in a Global Market / Public Culture / Society for Transnational Cultural Studies* ; [Ed. By E. Apter]. — Durham : Duke University Press, 2001. — Volume 13, No. 1. — 166 (xiv) p.

204. Prasad G. J. V. The strange case of the Indian English novel / G. J. Prasad // *Post-colonial Translation Theory and practice* / Edited by Susan Bassnett and Harish Trivedi. — London and New York : Routledge, 1999. — P. 41-57.

205. Puurtinen, Tiina. *Translating Children's Literature : Theoretical Approaches and Empirical Studies* // *The Translation of Children's Literature: A Reader* / Edited by Gillian Lathey. — Clevedon : Multilingual Matters LTD, 2006. — P. 54-64.

206. Reimer, Mavis. *Homelessness and Globalization : The Evidence of Literature for the Young People* / M. Reimer // *Інозем. філол.* — Львів, 2007. — Вип. 119 (2). — С. 30-35.

207. Reiss, Katharina. *Translation Criticism — the Potentials and Limitations : Categories and Criteria for Translation Quality Assessment* / K. Reiss / Translated by Errol F. Rhodes. — Manchester : St. Jerome Publishing, 2000. — 127 p.

208. *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* / Ed. By Mona Baker. — New York and London : Routledge, 2005. — 654 p.

209. Rudvin, Mette; Orlati, Francesca. *Dual Readship and Hidden Subtexts in Children's Literature : The Case of Salman Rushdie's Haroun and the Sea of Stories* / M. Rudvin, F. Orlati // *Children's Literature in Translation : Challenges and Strategies* // Edited by Jan Van Coillie, Walter P. Verschueren. — Manchester, UK & Kinderhook, USA : St. Jerome Publishing, 2006. — P. 157-184.

210. Scott, Carole. *Dual Audience in Picturebooks* / C. Scott // *Transcending Boundaries : Writing for a Dual Audience of Children and Adults* / ed. By Sandra L. Beckett. — New York : Garland Publishing, 1999. — P. 99-110.

211. Shavit, Zohar. *The Double Attribution of Texts for Children and How It Affects Writing for Children* / Z. Shavit // *Transcending Boundaries: Writing for a Dual*

Audience of Children and Adults / ed. By Sandra L. Beckett. – New York : Garland Publishing, 1999. – P. 83-98.

212. Shavit, Zohar. Translation of Children's Literature / Z. Shavit // The Translation of Children's Literature : A Reader / Edited by Gillian Lathey. – Clevedon : Multilingual Matters LTD, 2006. – P. 25-40.

213. Simo i Algado, Salvador. Bearers of the Human Spirit : The Translator as a Social Activist / Salvador Simo i Algado // Whose Story? Translating the Verbal and the Visual in Literature for Young Readers / Edited by Maria Gonzalez Davies and Riitta Oittinen. – Newcastle : Cambridge Scholars Publishing, 2008. – 134 p. – P. 57-70.

214. Simon, Sherry. Gender in Translation : Cultural Identity and the Politics of Transmission / Sherry Simon. – London and New York : Routledge, 1996. – 196 (x) p.

215. Simpson, Paul. Stylistics: a Resource Book for Students / Paul Simpson. – New York : Routledge, 2004. – 247 p.

216. Stolt, Birgit. How Emiel Becomes Michael : On the Translatio of Children's Books / B. Stolt // The Translation of Children's Literature: A Reader / Edited by Gillian Lathey. — Clevedon : Multilingual Matters LTD, 2006. – P.67-83.

217. Tsui, C. S. The Authenticity in 'Adaptation' : A Theoretical Perspective from Translation Studies / C. S. Tsui // Translation, Adaptation and Transformation / Continuum Advances in Translation Studies / ed. By Lawrence Raw. – London, New York : Continuum, 2012. – P. 54-60.

218. Tubau, Miquel Pujol. Verbal and Visual Translations of Middle-Earth : Cultural References and Wordplay in The Lord of the Rings / Miquel Pujol Tubau // Whose Story? Translating the Verbal and the Visual in Literature for Young Readers / Edited by Maria Gonzalez Davies and Riitta Oittinen. – Newcastle : Cambridge Scholars Publishing, 2008. – 134 p. – P. 45-56.

219. Tunç, T. E. Adapting, Translating and Transforming : Cultural Mediation in Ping Chong's *Deshima* and *Pojagi* / T. E. Tunç // Translation, Adaptation and Transformation / Continuum Advances in Translation Studies / ed. By Lawrence Raw. – London, New York : Continuum, 2012. – P. 81-98.

220. Tymoczko, Maria. Post-colonial writing and literary translation / M. Tymoczko // Post-colonial Translation : Theory and Practice / Ed. By Susan Bassnett and Harish Trivedi. – London and New York : Routledge, 1999. – P. 19-40.

221. Urban, Anna. Clean Reads for Teens? Purification Strategy in Andreas Steinhofels *Rico, Oskar und die Tieferschatten* in the Chicken House's Edition / Anna Urban // Language in Cognition and Affect / Ed. By Ewa Piechurska-Kuciel, Elzbieta Szymanska-Czaplak. – Berlin, Heidelberg : Springer, 2013. – P. 17-31. [Electronic resource] – Access : <http://www.springer.com/978-3-642-35304-8>.

222. Using Slang in Children's Books [Electronic resource] // Children's Book Insider, The Newsletter for Children's Writers, 2008. – Access : <http://www.write4kids.com/blog/2008/08/11/using-slang-in-childrens-books/>.

223. Venuti, Lawrence. The Scandals of Translation : Towards an Ethics of Difference / L. Venuti. – London and New York : Routledge, 2013. – 210 (viii) p.

224. Wilcox, Carolynn E. Everyday Magic : *Howl's Moving Castle* and Fantasy as Sociopolitical Commentary / Carolynn E. Wilcox // Welsh Mythology and Folklore in Popular Culture : Essays on Adaptations in Literature, Film, Television and Digital Media / Ed. By Audrey L. Becker and Kristin Noone. – Jefferson : McFarland & Company, Inc., Publishers, 2011. – P. 160-170.

225. Wilkie-Stibbs, Christine. The Outside Child In and Out of the Book / C. Wilkie-Stibbs. – New York and London : Routledge, 2011. – 198 (xvi) p.

226. Winterman D. How 'gay' became children's insult of choice [Electronic resource] / D. Winterman // BBC News Magazine, 2008. – Access : <http://news.bbc.co.uk/2/hi/7289390.stm>.

227. Wong, J. The Transadaptation of Shakespeare's Christian Dimension in China's Theatre — To Translate, or Not to Translate? / J. Wong // Translation, Adaptation and Transformation / Continuum Advances in Translation Studies / ed. By Lawrence Raw. – London, New York : Continuum, 2012. – P. 99-111.

228. Zeeman, Rivkah. Crossing the Barriers : Translation Problems in Crossover Literature and Pullman's "Northern Lights" [Electronic resource] / R. Zeeman // Master thesis. – Utrecht University, 2009. – 102 p. – Access : <http://dspace.library.uu.nl/handle/1874/31791>.

СПИСОК ДОВІДКОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ

229. Абліцилов В. Г., Герасимова Г. П. КОНРАД Джозеф [Електронний ресурс] / В. Г. Абліцилов, Г. П. Герасимова // Енциклопедія історії України : Т. 5 : Кон-Кю / Редкол. В. А. Смолій (голова) та ін. НАН України. Інститут історії України. – К. : В-во “Наукова думка”, 2008. – 568 с. : іл. – Режим доступу : http://www.histoty.org.ua/?termin=Konrad_J.

230. Бондарев К. Эти взрослые дети кидалты [Электронный ресурс] / К. Бондарев. – Режим доступу : http://topcareer.ru/db/tc/37F9469F2DD5404FC32573BB0036A810/sprav_material.html.

231. Вакула В. Містична реальність [Електронний ресурс] / В. Вакула. – Режим доступу : <http://bukvoid.com.ua/reviews/books/2010/10/29/115730.html>.

232. Великий тлумачний словник сучасної української мови (з дод. і допов.) / Уклад. і голов. ред. В. Т. Бусел. – К.; Ірпінь : ВТФ "Перун", 2005. – 1728 с.

233. Енциклопедія постмодернізму / За ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора; Пер. з англ. В. Шовкун; Наук. ред. пер. О. Шевченко. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. – 503 с.

234. Каталог видань «Видавництва Жупанського» [Електронний ресурс]. – 44 с. – Режим доступу : http://publisher.at.ua/books/katalog_vidan_vidavnictvo_zhupanskogo.pdf.

235. Константінова І., Щербаченко Т. Паралельні світи перетинаються [Електронний ресурс] / І. Константінова, Т. Щербаченко. – Режим доступу : <http://bukvoid.com.ua/reviews/books/2011/01/13/072132.html>

236. Лисюк, Микола. Виробнича безпека в сільськогосподарському виробництві [Електронний ресурс] / М. Лисюк // Охорона праці і пожежна безпека. Щомісячний журнал. – Режим доступу : <http://oppb.com.ua/node/22776>.

237. Лінгвістичний портал Mova.info. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.mova.info/Default.aspx>.

238. Мистецький проект «Аут» : Аутизм як знак нового часу [Електронний ресурс] // 3 інтерв'ю куратора Оксани Грищенко. — Режим доступу : http://www.clinicdg.com/uk/projects/aut/Autism_as_a_Sign_of_Modern_Times/.

239. Національна бібліотека України для дітей. Додаток 1. “Foryoungadults”. Книги для юних дорослих. Сучасна дитяча література зарубіжжя. Вступ [Електронний ресурс]. – Режим доступу : www.chl.kiev.ua/default.aspx?id=5879.
240. Новый французско-русский словарь / В. Г. Гак, К. А. Ганшина. – 11-е изд., стереотип. – М. : Руз. яз.-Медиа, 2006. – XIV, 1160, [8] с.
241. Обрубані “Повнолітні діти” [Електронний ресурс]. – Режим доступу : www.uivovi.com/?p=8223 2010.
242. Презентація книжок в рамках мистецького проекту «АУТ» [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://artvertep.com/poster/9343/2/11538.html>.
243. Проект правопису 1999 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://uk.wikipedia.org/wiki/Проект_правопису_1999.
244. Розум.org.ua. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.rozum.org.ua/>.
245. Селіванова О. Сучасна лінгвістика : термінологічна енциклопедія / О.Селіванова. – Полтава : Дозвілля-К, 2006. – 716 с.
246. Словарь Мультитран [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.multitrans.ru/c/m.exe?a=1&SHL=2>.
247. Словник АВВУ Lingvo-Online [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.lingvo.ua/uk>.
248. Словник сучасного українського сленгу / упорядник Т. М. Кондратюк. – Харків : Фоліо, 2006. – 350 с.
249. Словник української мови : [В 11-ти т.] / АН УРСР. Інститут мовознавства / [Електронний ресурс]. – К. : Наукова думка. – 1970-1980. – Режим доступу : <http://sum.in.ua/>.
250. Словопедія : Словники [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://slovopedia.org.ua/>.
251. Тарасова, Олена. Життя в яскравій казці : Інтерв'ю з Катериною Штанко / О. Тарасова // Вечірній Київ. – № 25 (19052). – 27 червня, 2013. – С. 8.
252. Українська мова : Енциклопедія / НАНУ; Ін-т мовознавства ім. О. О. Потебні НАНУ; Редкол. : Русанівський В. М., Тараненко О. О., Зяблюк М. П. та

ін. – 2-вид., виправлене і доповнене. – Київ : Українська енциклопедія ім. М.П. Бажана, 2004. – 824 с.

253. Український орфографічний словник : Близько 165 тис. слів / За ред. В. М. Русанівського. Уклад. : В. В. Чумак та ін. – 5-е вид., переробл. і доповн. – К. : Довіра, 2005. – 940 с. – (Словники України).

254. Український правопис / НАН України, Ін-т мовознавства ім. О. Потебні; Інститут української мови – стереотип. вид. – К. : Наук. Думка, 2005. – 240 с.

255. Філософський енциклопедичний словник / НАНУ; Ін-тут філософ. ім. Г.С. Сковороди; [ред. кол. : В.І. Шинкарук, Є.К. Бистрицький, М.О.Булатов та ін.]. – Київ : Абрис, 2002. – 742 с.

256. Філософський словник / [за ред. В. І. Шинкарука]. — 2-е вид., доп. — Київ : УРЕ, 1986. – 796 с.

257. Флейта Пана [Електронний ресурс] // Вікіпедія. — Режим доступу : http://uk.wikipedia.org/wiki/Флейта_Пана.

258. “Видавництво Старого Лева” : Історія та місія видавництва [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://starylev.com.ua/old-lion/history>.

259. «Словники України» on-line [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://lcorp.ulif.org.ua/dictua/>.

260. Barbie. Каталог. Осінь — зима 2013. – «ТойДіКо Україна». – 59 с.

261. Chirina. Рецензія на «Мандрівний Замок Хаула» [Електронний ресурс] / Chirina. – Режим доступу : <http://www.livelib.ru/book/1000518049>.

262. Chollet, Isabelle; Robert, Jean- Michel. Précis. Les expressions idiomatiques / I. Chollet, J.-M. Robert. – Paris : CLE International, 2008. – 224 p.

263. Dictionnaire du français / sous la direction de Josette RayDebove. – Le Robert&CLE International, 2007. – 1234 (xiv) p.

264. Dictionnaires de français LAROUSSE [Ressource électronique]. – Accès : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais>.

265. Eder, Richard. Nightingale in a Cage : Haroun and the Sea of Stories by Salman Rushdie [Electronic resource] / R. Eder // Los Angeles Times. – November 11, 1990. – Access : http://articles.latimes.com/1990-11-11/books/bk-5969_1_salman-rushdie.

266. English – Ukrainian Dictionary in two volumes / Склав М. І. Балла. – К. : Освіта, 1996. – Т. 1-2.

267. Feeney, Nolan. The 8 Habits of Highly Successful Young-Adult Fiction Authors [Electronic resource] / Nolan Feeney // The Atlantic, 2013. – Access : <http://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2013/10/the-8-habits-of-highly-successful-young-adult-fiction-authors/280722/>.

268. Gladys May ‘Mai’ Jones [electronic resource] // Dictionary of Welsh Biography. – Access : <http://wbo.llgc.org.uk/en/s2-JONE-MAI-1899.html?query=1925+music&field=content>.

269. Howl’s Moving Castle [Electronic resource] / The Internet Movie Database. – Access : <http://www.imdb.com/title/tt0347149/>.

270. Jimmy Forrest [Electronic resource] // Wikipedia. – Access : http://en.wikipedia.org/wiki/Jimmy_Forrest.

271. Kellaway K. Autistic Differences [Electronic resource] / K. Kellaway // The Guardian, 2003. – Access : <http://www.guardian.co.uk/books/2003/apr/27/fiction.guardianchildrensfictionprize2003>.

272. Kidult [Electronic resource] // Wikipedia. – Access : <http://en.wikipedia.org/wiki/Kidult>.

273. La Barbe Bleue [Ressource électronique] // Wikipedia. – Accès : https://fr.wikipedia.org/wiki/La_Barbe_bleue.

274. Lurie, Alison. Another Dangerous Story From Salman Rushdie [Electronic resource] / A. Lurie // The New York Times on the Web. – November 11, 1990. – Access : <http://www.nytimes.com/books/99/04/18/specials/rushdie-haroun.html>.

275. Mai Jones [Electronic resource] // Wikipedia. – Access : http://en.wikipedia.org/wiki/Mai_Jones.

276. Mark Haddon live online Q&A with Guardian Unlimited readers / Transcript [Electronic resource] // The Guardian, 2004. – Access : <http://www.guardian.co.uk/books/2004/feb/02/fiction.markhaddon>.

277. Merriam-Webster Dictionary and Thesaurus [Electronic resource]. – Access : <http://www.merriam-webster.com/>.

278. Monster High. Каталог. Осінь — зима 2013. – «ТойДіКо Україна». – 24 с.

279. Moore, Charlotte. Just the facts, ma'am [Electronic resource] / Charlotte Moore. – Access : <http://www.guardian.co.uk/books/2003/may/24/booksforchildrenandteenagers.bookerprize2003>.
280. no_rush. Рецензія на «Мандрівний Замок Хаула» [Електронний ресурс] / no_rush. – Режим доступу : <http://www.livelib.ru/book/1000518049>.
281. Oxford Dictionaries [Electronic resource]. – Access : www.oxforddictionaries.com.
282. Oxford Thesaurus of English. — Oxford : Oxford University Press, 2006. — 988 p.
283. Political correctness [Electronic resource] // Wikipedia. – Access : http://en.wikipedia.org/wiki/Political_correctness.
284. Raziel. Рецензия на книгу «Что случилось с собакой однажды ночью» [Электронный ресурс] / Raziel. – Режим доступа : <http://www.livelib.ru/review/138084#more>.
285. Sosban Fach [Electronic resource] // Wikipedia. – Access : http://en.wikipedia.org/wiki/Sosban_Fach.
286. South Wales Valleys [Electronic resource] // Wikipedia. – Access : http://en.wikipedia.org/wiki/South_Wales_Valleys.
287. The Big Valley [Electronic resource] // Wikipedia. – Access : http://en.wikipedia.org/wiki/The_Big_Valley.
288. The Concept of Translation and Its Complexity [Electronic resource] // Science Encyclopedia. – Access : <http://science.jrank.org/pages/11495/Translation-Concept-Translation-ItsComplexity.html>>Translation - The Concept Of Translation And Its Complexity.
289. The High Chaparral Home Page [Electronic resource]. – Access : <http://www.thehighchaparral.com/>.
290. The Valleys : The foundry of modern industry [Electronic resource]. Access : www.thevalleys.co.uk/about/heritage.aspx.
291. Urban Dictionary [Electronic resource]. – Access : <http://www.urbandictionary.com/>.

292. Weich, David. The Curiously Irresistible Literary Debut of Mark Haddon [Electronic resource] / David Weich. – Access : <http://www.powells.com/blog/interviews/the-curiously-irresistible-literary-debut-of-mark-haddon-by-dave/>.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

293. Баррі Д. М. Пітер Пен / Пер. з англ. Наталії Трохим / Д. М. Баррі. – Львів : ТОВ «Видавництво Старого Лева», 2006. – 336 с.
294. Баум, Ліман Френк. Дивовижний чарівник країни Оз / Пер. з англ. Анатолія Сагана / Ліман Френк Баум. – Львів : Видавництво Старого Лева, 2006. – 256 с.
295. Бедзик Ю., Бердник О. Людина без серця / Ю. Бедзик, О. Бердник. – К. : Державне видавництво дитячої літератури УРСР, 1958. – 232 с.
296. Вільде І. Метелики на шпильках. Б'є восьма. Повнолітні діти : Повісті / І. Вільде. — 2-е вид. – Дрогобич : Видавнича фірма “Відродження”, 2009. – 488 с.
297. Вільде І. Повнолітні діти : роман / І. Вільде. – К. : Гамазин, 2009. – 416 с. – (Серія “А+В”).
298. Геддон М. Дивний випадок із собакою вночі / Перекл. з англ. Лотти Мейдз / М. Геддон. – Львів : Кальварія, 2010. – 216 с.
299. Дал Р. Джеймс і гігантський персик / Пер. з англ. В. Морозова за ред. І. Малковича / Р. Дал. – К. : «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА», 2009. – 224 с.
300. Дал Р. Матильда / Пер. з англ. В. Морозова за ред. І. Малковича / Р. Дал. – К. : «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА», 2008. – 272 с.
301. Денисенко О. Межник, або Всесвітнє свавілля. Ч.1. На грані світла й тіні : роман / О. Денисенко. – К. : Грані-Т, 2010. – 176 с.
302. Джонс Д. В. Мандрівний замок Хаула / Діана Вінн Джонс; пер. з англ. А. Поритко. – Львів : ТОВ «Видавництво Старого Лева», 2008. – 352 с.
303. Джонс Д. У. Ходячий замок / Диана Уинн Джонс; пер. с англ. А. Бродоцкая. – М. : «Азбука-классика», 2005. – 118 с.

304. Донн, Джон. Пісня [Електронний ресурс] / Дж. Донн / Пер. Віктор Марач. – Режим доступу : <http://www.ukrcenter.com/Література/Джон-Донн/78643-1/Пісня>.

305. Донн, Джон. Схід сонця [Електронний ресурс] / Дж. Донн / Пер. Віктор Марач // Поетичні Майстерні. – Режим доступу : <http://maysterni.com/user.php?id=629&t=1&rub=183&sf=1>.

306. Кафка, Франц. Процес : Роман та оповідання : Пер. з нім. / Авт. передм. Д. Затонського. – К. : МП. “Юніверс”, 1998. – 288 с.

307. Керрол, Льюїс. Аліса в Країні Див. Аліса в Задзеркаллі / Л. Керрол / Пер. з англ. В. Корнієнка за ред. І Малковича. – К. : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2007. – 264 с.

308. Комікс за мотивами п'єси Миколи Куліша "Мина Мазайло" [Текст] / відп. ред. О. Мовчан ; обробка тексту Л. Пархоменко ; худож. Н. Тарабарова. - К. : Грані-Т, 2008. - 55 с.: іл. - (Серія "Класні комікси")

309. Комікс за мотивами повісті Григорія Квітки-Основ'яненка "Конотопська відьма" [Текст] : для серед. та ст. шк. віку / відп. ред. О. Мовчан ; оброб. тексту Л. Пархоменко ; худож. Н. Тарабарова. - К. : Грані-Т, 2007. - 56 с. : кольор. іл. - (Серія "Класні комікси" ; №3)

310. Комікс за мотивами повісті Івана Нечуя-Левицького "Кайдашева сім'я" [Текст] / худож. Н. Тарабарова. - К. : Грані-Т, 2007. - 64 с.: іл. - (Серія "Класні комікси" ; №2)

311. Котляревський, Іван. Енеїда [Електронний ресурс] / І. Котляревський. – Режим доступу : http://www.e-reading.club/bookreader.php/1000521/Kotlyarevskiy_Ivan_-_Eneida_%5BEneida%5D.html.

312. Ле Гуїн, Урсула. Чарівник Земномор'я : Фантастичний роман : Для серед. шк. віку / Пер. з англ. А. Сагана. – Тернопіль : Навчальна книга-Богдан, 2006. – 672 с. – (Бібліотека світової літератури для дітей у 100 томах “Світовид”. Серія третя. Література ХХ століття.)

313. Пуллман, Філіп. Північне сяйво / Філіп Пуллман. – Харків : Книжковий Клуб “Клуб Сімейного Дозвілля”, 2008. – 400 с.

314. Пуллман, Філіп. Північне сяйво / Філіп Пуллман. – Харків : Книжковий Клуб “Клуб Сімейного Дозвілля”, 2006. – 400 с.
315. Росич О. Отто, Принц Львівський / О. Росич. – Львів : ТОВ «Видавництво Старого Лева», 2009. – 272 с.
316. Россетті К. Дж. Наспіви: Книжка дитячих віршів та пісень / пер. з англ. О. Мокровольського; худож. Д. Ракова / К. Дж. Россетті. — К. : «ВД «Перископ», 2008. – 244 с. : іл. – Укр., англ.
317. Рушді, Салман. Гарун і море оповідок : казк. повість / С. Рушді; з англ. пер. Т. Бойко. – К. : Вид-во Жупанського, 2012. – 153 с.
318. Рушді, Салман. Опівнічні діти / Пер. з англ. Н. Трохим / С. Рушді. – К. : Юніверс, 2007. – 704 с.
319. Свідзинський В. Ю. Поезії / Редкол. : Засенко О. Є. та ін.; Упоряд., вступ. ст. та прим. В. В. Яременка. – К. : Рад. письменник, 1986. – 349 с.
320. Симоненко В. А. На схрещених мечях : Вибр. твори. / В. Симоненко / Передм. О. Гончара; Упорядкув., післямова, комент. В. Костюченка. – 2-ге вид. – К. : Унів. вид-во “Пульсари”, 2004. – 384 с.
321. Симоненко, В. А. Цар Плаксій та Лоскотон. Казка / В. Симоненко. – К. : Видавництво “Троно”, 1995. – 13 с.
322. Смолич Ю. Прекрасні катастрофи : повість / Юрій Смолич. – К. : Грані-Т, 2010. – 112 с.
323. Сні Ганса Християна [Текст] : [вільний переказ казок Ганса Християна Андерсена] / переказ. Л. Воронина ; худож. К. Штанко. – К. : Грані-Т, 2009. – 104 с.
324. Стронг Дж. Гармидер у школі / Дж. Стронг. – Львів : Видавництво Старого Лева, 2007. – 192 с.
325. Українка, Леся. Лісова пісня : Драма-феєрія в 3-х діях / Леся Українка; Для ст. шк. віку / [Післяслово Я. П. Гояна]; Худож. С. П. Караффа-Корбут. – К. : Веселка, 2007. – 175 с.
326. Улюблені англійські вірші та навколо них / Пер. і упор. Максим Стріха. – К. : Факт, 2003. – 456 с. (Літ. Проект “Текст + Контекст”. Знакові літ. доробки та навколо них).

327. Хэддон М. Загадочное ночное убийство собаки / Пер. с англ. Анастасии Куклей / М. Хэддон. – М. : Росмэн-Пресс, 2005. – 304 с.

328. Чарівне горнятко // Українські народні казки [Електронний ресурс]. – С. 21-28. – Режим доступу :

<https://books.google.com.ua/books?id=DNRpBQAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=ru#v=onepage&q&f=false>.

329. Чухонцева, Наталя. Транзит поезії крізь час і простір [Електронний ресурс] / Н. Чухонцева // Микола Василенко. Транзит самоцвітів : переклади. – К. – Херсон : просвіта, 2012. – 247 с. – Режим доступу :

http://prosvitlib.at.ua/publ/avtory/vasilenko_mo/vasilenko_tranzit/14-1-0-123.

330. Шекспір, Вільям. Гамлет, принц данський / З англ. пер. Л. Гребінка. – К.: Вид-во Соломії Павличко “Основи”, 2003. – 198 с.

331. Шекспір, Вільям. Гамлет, принц данський / З англ. пер. Ю. Андрухович. – К. : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2008. – 238 с.

332. Шекспір, Вільям. Трагедії : Пер. з англ. / Передмова і примітки Н. М. Торкут; Худож.-іл. І. І. Яхін; Худож.-оформлювач Б. П. Бублик. – Харків : Фоліо, 2004. – 462 с. – (Б-ка світ. літ.).

333. Barrie J. M. Peter Pan [Electronic resource] / J. M. Barrie. – Access : <http://www.gutenberg.org/etext/16>.

334. Coleridge, Samuel Taylor. The Rime of the Ancyent Marinere, in Seven Parts / S. T. Coleridge [Electronic resource]. – Access :

<http://www.rc.umd.edu/sites/default/RCOldSite/www/rchs/reader/rime1.html>.

335. Dahl R. James and the Giant Peach [Electronic resource] / R. Dahl. — London : Puffin Books, 1988. – 41 p. – Access : <http://englishtips.org/index.php?newsid=1150791066>.

336. Dahl R. Matilda / R. Dahl. – London : Puffin Books, 2001. – 240 p.

337. Gaiman, Neil. M Is for Magic / Neil Gaiman. – New York : HarperCollinsPublishers, 2007. – 240 p.

338. Haddon, Mark. The Curious Incident of the Dog in the Night-time / Mark Haddon. – New York : Doubleday, 2003. – 226 p.

339. Jones, Diana Wynne. *Howl's Moving Castle*. Audiobook [Unabridged] / Narrated by Jenny Sterlin / Audible Audio Edition. – Publisher : Recorded Books, 2008. – ASIN : B001LFBO1C. – Listening Length : 8 h and 34 min.
340. Jones, Diana Wynne. *Howl's Moving Castle* / D. W. Jones. – New York : A Greenwillow Book. Eon. HarperCollins Publishers : 2008. – 429 p.
341. Jones, Diana Wynne. *Le château de Hurle* / D. W. Jones. – Paris : Pocket jeunesse, 2004. – 406 p.
342. Le Guin, Ursula K. *Earthsea. A Wizard of Earthsea* / U. K. Le Guin. – New York : Atheneum Books for Young Readers, 2012. – 252 p.
343. Le Guin, Ursula K. *Earthsea. The Farthest Shore* / U. K. Le Guin. – New York : Atheneum Books for Young Readers, 2012. – 260 p.
344. Le Guin, Ursula K. *Earthsea. The Tombs of Atuan* / U. K. Le Guin. – New York : Atheneum Books for Young Readers, 2012. – 188 (xiv) p.
345. Pullman, Philip. *His Dark Materials : The Golden Compass, The Subtle Knife, The Amber Spyglass* / Philip Pullman / Introd. by Lucy Hughes-Hallett, pref. by Philip Pullman. – New York, Toronto : Alfred A. Knopf, 2011. – 1102 (xxxvi) p.
346. Rushdie, Salman. *Haroun and the Sea of Stories : a novel* / S. Rushdie. – New York : Penguin Books, 2012. – 220 p.
347. Smith, Anna. *Spit Against the Wind* / Anna Smith. – London : Headline Book Publishing, 2003. – 248 p.
348. Strong, Jeremy. *Pandemonium at School* / Jeremy Strong. – London : Puffin Books, 1999. – 106 p.
349. The Beatles. *I Am the Walrus* [Electronic resource] / The Beatles. – Access : http://www.amalgama-lab.com/songs/b/beatles/i_am_the_walrus.html.

Додаток А. Термінологічний глосарій

Агенти впливу в ситуації перекладу бувають: безпосередні (перекладач, видавець), опосередковані (планований і фактичний цільовий читач, фан-спільноти).

Кроскультурна ядрова семантична структура — це єдність наскрізних ідей, що в сукупності формують спільну й рівноцінну для різних культур тему, яка характеризується незмінною актуальністю. Їхнє існування в українських та зарубіжних текстах — передумова сприйняття вітчизняною культурою, а отже й читацькою аудиторією кросовер-твору з можливим запозиченням спрямованості тексту, що містить таку саму структуру.

Кросовер-література

або

Література для різновікової аудиторії — це термін, що використовується на позначення книжок, які мають одночасно як дорослу, так і дитячу аудиторію. Цей перехід (crossing over) може відбуватися у двох напрямках: діти можуть читати “дорослі” книжки”, а дорослі можуть читати “дитячі”.

Приналежність тексту до кросовер-літератури визначають різні фактори: а) намір автора — кросовер-текст може бути навмисно або ж ненавмисно написаний автором, щоб охопити як молодших, так і старших читачів; б) роль видавця в рекламуванні та маркетингу певної книги для різних аудиторій; в) зміст — кросовер-текст зазвичай піднімає широкі теми, важливі для читачів будь-якого віку; г) читач — кросовер-текст має бути достатньо цікавим для того, щоб читач вийшов за рамки літератури, що її зазвичай читають у його віці.

Кросовер-маркери (виражені в таких маркерах, як-от: культурні, гендерні, лексичні, граматико-синтаксичні тощо) — це разом і потенційні ресурси (першотвір), і фактичні ознаки (переклад) прояву кросовер-потенціалу художнього твору. Вони є свідченням орієнтації перекладу, зокрема вікової, на цільового читача в його соціокультурному середовищі. Цей термін характеризує проблемний вузол, з якого починається різночитання кросовер-твору молодшою і старшою віковими групами і, відповідно, зародження множинності його перекладів.

Кросовер-потенціал — здатність кросовер-твору охоплювати подвійну аудиторію (дорослих і дітей), що зароджується в ситуації першотвору в країні його походження; здатність кросоверів змінювати цільову аудиторію в перекладі.

Культурна політика дитинства зосереджується на культурних факторах, які визначають різні образи й тлумачення дитинства, що існують у будь-якому суспільстві у будь-який момент історії. До неї також належить вплив, що його діти здійснюють колективно або індивідуально; політичні механізми та процеси, як-от: формування соціальної політики й законодавства, через які ці прояви дитинства отримують практичне вираження в повсякденному житті в будь-який час. У своїй сукупності ці культурні детермінанти, політичні механізми й дискурси, які вони породжують, формують і визначають дитинство, й таким чином контролюють, або, принаймні, обмежують те, що діти фактично можуть робити в даному суспільстві.

Культурний імпорт цінностей (іноземних у цільовий літературний контекст і вітчизняних у текст твору інокультурного походження) — стратегія

(пере-)орієнтації кросвер-твору в перекладі за допомогою культурного фільтру. Така стратегія охоплює не тільки процеси одомашнення, а й очуження тексту. Вона полягає у можливому альтернативному ціннісному насиченні твору. Під час міжкультурного трансферу культурноспецифічні елементи тексту можуть зберігатися, увиразнюватися або нейтралізуватися. В оригінальний текст можуть вноситися елементи цільової культури, проте не завжди як заміна оригінальних.

Культурний фільтр — засіб створення тексту перекладу, за допомогою якого перекладач компенсує культурну специфічність; він передбачає врахування культурних стандартів та норм очікування культури та мовленнєвої ситуації першотвору та перекладу. Призначений для пристосування першотвору до соціокультурного середовища адресатів у мові перекладу.

Культурноспецифічні маркери — це поняття в тексті художнього твору, які містять інформацію, що належить і походить із культурного контексту існування першотвору; такі маркери можуть бути сповна зрозумілими і сприйнятими переважно носіями цінностей оригінальної культури.

Модель ситуації перекладацької дії — це спрощена система релевантних факторів впливу соціокультурного контексту, в якому функціонуватиме створюваний переклад, і зумовлених такими факторами стратегій реалізації кросвер-потенціалу твору, вираженого в кросвер-маркетах тексту. *Моделювання такої ситуації* — це прописування релевантних параметрів для даного перекладацького проекту.

Набутий оригінал — перекладений твір, часто створений із використанням адаптації, оскільки відхилення від першотвору становлять засіб і спосіб наближення чужорідного тексту до цільового читача. Адаптація передбачає врахування особливостей цільового читача й пристосування перекладеного тексту до його можливостей сприйняття незнайомих культурноспецифічних елементів першотвору, як формальних, так і змістових. Адаптація спрямована не тільки на молодшу аудиторію, а й на загальне коло читачів-неекспертів незалежно від віку. В ситуації перекладацької дії адаптація використовується як постійна стратегія опрацювання чужорідного культурного капіталу.

Неприродні висловлювання — слова та словосполучення тексту перекладу, а також їх поєднання у синтаксичні структури, які, потрапляючи в мікроконтекст висловлювання персонажа художнього твору або в оповідь від третьої особи, спричиняють нелогічність викладу інформації, інформаційне перенавантаження, порушення типових зразків використання певних граматичних форм. В сукупності такі висловлювання суперечать загальному правилу перекладу на узус, що призводить до враження “*ми так не говоримо*”.

Перекладацький проект передбачає скоординовану роботу всіх його учасників, а отже — перекладацьку стратегію, яка від суто перекладацької роботи з текстом має поширюватися й на інші стадії трансферу художнього твору до країни мови перекладу:

Замовник (ініціатор перекладу) → різновікова аудиторія (на всіх етапах) → виконавець (видавництво з власною політикою) → перекладач (відповідальний за

трансфер/переклад) → етап редагування (враховується якість, мета, стратегія) → результат (продукт-художній твір) → ринок → фактичний читач → відгуки (не-/експертів).

Цільова аудиторія кросовер-літератури визначається в сукупності як:

- **подвійна; різновікова; змішана; мульти-аудиторія;**
- **співчитачі** — посередники–дорослі, які читають повідомлення, усвідомлюючи, що вони не входять до групи його фактичних адресатів, а тому не застосовуватимуть до цих повідомлень критерії, що вважаються прийнятними для “дорослого” читацького матеріалу.

Посередники-дорослі не розглядають дитячий художній текст у спосіб, який би задовольняв їхні власні читацькі вимоги. Вони зосереджуються на тому, чи даний текст відповідає їхнім основним уявленням про те, яка література може бути придатною для дітей. У такому випадку дорослі готові рекомендувати її до прочитання дітям та підліткам, навіть якщо вона не сподобається їм самим.

Додаток Б. Культурний фільтр як інструмент моделювання ситуації перекладацької дії

Таблиця Б. 1. Культурний фільтр

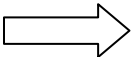
| | |
|---|--|
| <ul style="list-style-type: none"> • Теми-табу • Стиль • Культурноспецифічна інформація | } Акцентувати? Зберігати? Вилучати? |
| <p>Культурний фільтр означає засіб творення тексту, під час використання якого враховуються культурні стандарти та норми очікування культури та мовленнєвої ситуації як першотвору, так і перекладу [147, с. 3].</p> | |
| <p>Призначається, щоб:</p> <ul style="list-style-type: none"> • робити систематичні припущення щодо культурної специфічності, пристосовуючись до відмінностей у соціокультурних нормах та до відмінностей у традиціях творення тексту й комунікативних перевагах. Це засіб, за допомогою якого перекладач компенсує культурну специфічність [170, с. 17]. • пристосувати першотвір до соціокультурного середовища адресатів у цільовій мові. Саме для цього перекладач і застосовує культурний фільтр, щоб замінити соціокультурні риси оригіналу їхніми еквівалентами в культурі мови перекладу [176, с. 62]. | |
| <p>Приклад</p> | |
| <p>Текст</p> | <p>Коментар</p> |
| <p><i>But sometimes I have different versions of the dream, like when you can see two versions of a film, the ordinary one and the director's cut, like Blade Runner [338, с. 93].</i></p> | <p>Розгляньмо дію культурного фільтру на прикладі уривка з кросовер-роману британського письменника Марка Геддона “Дивний випадок із собакою вночі”. Спробуймо показати, як спрямованість даного твору на дорослого читача відобразилася (і чи відобразилася взагалі) в українському перекладі. Бачимо, що в перекладі згадка про фільм “<i>Blade Runner</i>” (“<i>Той, що біжить по лезу</i>”) була повністю вилучена. Що криється за цією реалією? Це культова стрічка режисера Рідлі Скотта, знята за мотивами науково-фантастичного роману Філіпа Діка. Вона існує в кількох версіях, із яких базовими вважаються дві — оригінальна версія зі щасливим кінцем, що дістала негативний відгук кінокритиків і провалилася в прокаті, й режисерська з відкритим фіналом, яка вважається одним із найкращих науково-фантастичних фільмів.</p> |
| <p><i>Іноді сон буває децю інакший, наче дивилися різні версії одного і того самого фільму —</i></p> | <p>Неважко помітити, що в перекладі втрачена не тільки глибина порівняння, а й один з аспектів тексту, що безпосередньо характеризує головного героя, від особи якого ведеться оповідь, — підлітка-аутиста з</p> |

| | |
|---|--|
| <p>звичайну та режисерську [298, с. 194].</p> | <p>надзвичайними математичними здібностями, який, з-поміж усього іншого, полюбляє наукову фантастику. До того ж, це прикмета його ідіостилю — надзвичайна точність у всьому, зокрема, що стосується описів тих чи інших явищ або понять. Питання в іншому: чи варто було вилучати цю реалію в перекладі? Адже український текст призначений для дорослого читача, і, власне, фільм, про який ідеться в першотворі, також спрямований передусім на дорослого глядача, а його популярність дозволяє припустити, що більшості українських читачів він також знайомий. Вищенаведений переклад був би доречніший у ситуації, коли переклад призначався б для молодшої вікової аудиторії, щоб не перевантажувати текст незрозумілими поняттями або ж реаліями.</p> |
|---|--|

Висновки

- переклад неможливо повністю зрозуміти поза межами *культурного середовища* [170, с. 8];
- використання культурного фільтру стає водночас дуже важливим і складним, адже ми маємо справу з *оцінкою і пристосуванням* відносин, соціальних ролей, соціальних ставлень, особистої позиції автора [170, с. 18];
- перекладацьке завдання — відтворити першотвір таким чином, щоб переклад оптимально *задовольняв вимоги*, поставлені перед ним у *даній ситуації*;
- провідна роль надається *функціональній адекватності* перекладу, а отже перекладач зосереджується на ***цільовій читацькій аудиторії***;
- культурний фільтр як інструмент перекладача використовується для того, щоб досягти міжкультурного порозуміння.

Таблиця Б. 2. Перекладацький коментар

| | | |
|---|---|---|
| Художній твір-у-ситуації ← → Ситуація перекладу Культурний фільтр | | |
| <ul style="list-style-type: none"> • взаємозв'язок текстів • досвід майбутньої читацької аудиторії |  | інтертекстуальність |
| ✓ Інтертекстуальність — це метод прочитання одного тексту супроти іншого, що дає змогу висвітлити спільні текстуальні та ідеологічні резонанси; це визнання того, що всі тексти та ідеї існують у мережі відносин. Інтертекстуальність передбачає, що всі тексти та ідеї є невід'ємною частиною мережі історичних, суспільних, ідеологічних і текстуальних відносин [233, с. 171]. ✓ Інтертекстуальний аналіз головним чином зосереджується на введенні в текст алюзій, на різних проявах інтертекстуальності, як-от: цитування, імітація, пародія [195, с. 38]. | | |
| <p><i>Задоволення від читання є важливим чинником: чим більше дитина дізнається із ситуації читання, тим більше вона хоче читати. Читання — це активний процес, подія, що нею керує читач. Читачі використовують текст із різною метою, вони можуть виявити зовсім різні повідомлення, які несуть одні й ті ж самі слова [200, с. 33].</i></p> <p><i>Р. Ойттінен</i></p> | <p><i>Сучасна дискусія, що розгорнулася навколо проблеми інтертекстуальності в дитячій літературі, наголошує на децентралізації та відкритості художнього твору. Переривання оповіді інтертекстуальними посиланнями розглядається як виклик юному читачеві стосовно його уявлень про те, із чого саме складається текст художнього твору, а це, в свою чергу, спонукає до активного, осмисленого ставлення до читання [198, с. 38].</i></p> <p><i>Е. О'Салліван</i></p> | <p><i>Учителеві слід націлити учнів на сприйняття специфічної пізнавальної цінності перекладної літератури, яка виявляється в насиченні їх екзотизмами, іншомовними власними назвами, різноманітними фактами, незнайомими іншокультурному читачеві. З цією метою необхідно пояснити учням, що надзвичайно важливу роль в осмисленні перекладного твору відіграють різноманітні коментарі, які допомагають читачеві пізнавати “білі плями” тексту [60].</i></p> <p><i>Ж. В. Клименко</i></p> |
| Перекладацьке завдання: | | |
| ✓ уможливити самостійне “спілкування” читача з твором ✓ зосередитися на контексті функціонування художнього твору, застосовуючи культурний фільтр ✓ за необхідності використовувати перекладацький коментар | | |

| Приклади | | |
|----------|---|--|
| № | Твір | Коментар |
| 1 | “Отто, Принц Львівський” Олекси Росича | |
| | <p><i>Кожен свій ранок вона розпочинала з того, що бігла до мера з вимогою негайно переселити пана Ступку до далекого Сибіру, аби він нарешті дав спокій не лишень їй, а й левам на фасаді нашого старезного будинку [315, с. 5].</i></p> <p><i>А саме цей трамвай, прямуючи з Привокзальної до Ринкової площі, на жаль, проходив по нашій Старій вуличці [315, с. 7].</i></p> | <p>У тексті відразу впадають в око слова-реалії, добре знайомі українському читачеві: пан Ступка (відразу викликає асоціацію з відомим українським актором); далекий Сибір (відомо, чому “переселити” і чому “далекий” — сумнозвісні факти нашої історії); Ринкова площа (реально існує у Львові, в якому й відбувається дія цього роману).</p> <p>Уявімо таку ситуацію: цей роман потрібно перекласти англійською. Відразу ж виникає питання — чи зрозуміє англійський читач (дорослий чи дитина тут не має значення, важливо те, що романи в жанрі фентезі, до яких і належить “Отто...”, потенційно можуть набути характеру кросовер-літератури) вищезгадані слова-реалії без пояснень? Вони, на нашу думку, є потенційними “білими плямами”. Отже, в такій ситуації знадобляться пояснення якщо не до всіх цих слів, то, принаймні, до слова “Сибір”, яке має в тексті значне смислове й емоційне навантаження.</p> |
| 2 | “Пітер Пен” Джеймса Баррі | |
| | <p><i>Ім'я головного героя походить із двох джерел: Пітером звали одного з синів пані Сильвії, а Пен (Pan) — по-нашому Пан — у грецькій міфології бог лісів і гаїв, покровитель пастухів і мисливців, який любив блукати з німфами і грати їм на сопілці, раптово з'являтися і лякати подорожніх: звідси, до речі, слово «паніка». Пітер схожий вдачею на свого античного тезку: теж виграє на сопілці і любить лякати публіку.</i></p> <p><i>Ім'я дівчинки Венді (Wendy) походить від застарілого слова wend, яке означає «іти — до раю чи до пекла» (to wend to heaven/hell), або ж «поринати у сон». Або просто “мандрувати”. Прізвище Венді — Дарлінг (Darling) — означає “улюблена, мила, кохана”, воно може бути лагідним звертанням — “голубко” [293, с. 327].</i></p> | <p>Розглянемо наступний приклад — тлумачення імен головних персонажів. У використаному нами виданні є післямова “Небувалія: острів скарбів (кілька зауваг перекладача)”. Перекладач Наталя Трохим пояснює значення імені <i>Peter Pan (Пітер Пен)</i> і <i>Wendy Darling (Венді Дарлінг)</i>.</p> <p>Отож, бачимо, що, здавалося б, такі звичайні імена мають важливе значення і сприяють глибшому розумінню роману. Цей коментар можна назвати лінгвокультурологічним, оскільки далеко не всі носії мови оригіналу можуть володіти цією інформацією. Даний приклад засвідчує, що перекладач несе відповідальність за тлумачення “білих плям” тексту з позиції мовознавця. Завдання перекладача в даному випадку було ускладнене ще й тим, що всі коментарі повинні бути адаптовані для легкого сприйняття їх дитиною, тому що аналізоване нами видання призначене для читачів молодшого та середнього шкільного віку.</p> |
| 3 | “Матильда” Роальда Дала | |
| 1) | <p><i>‘Who the heck do you think you are,’ he shouted, the Archbishop of</i></p> | <p>У цьому випадку героїню роману зіставляють із єпископом Кентерберійським, вказуючи на високий рівень авторитету, на який вона нібито претендує. Попри те, що далеко не всім відомо,</p> |

| | |
|---|--|
| <p><i>Canterbury or something, preaching to me about honesty? You're just an ignorant little squirt who hasn't the foggiest idea what you're talking about [336, с. 21]!</i></p> | <p>що архієпископ Кентерберійський — фактичний глава англіканської церкви, тобто людина дуже впливова, повідомлення сприймається правильно, адже про такий зміст слів неважко здогадатися. Цьому сприяє контекст як окремо взятого речення, так і ситуації, описаної у даній главі. У книзі немає ні коментарів, ні післямови, видання призначене для дітей. Тому в даному випадку коментар зайвий, хоча слід зауважити, що в тексті це місце можна назвати «білою плямою» для української дитини з точки зору фонових знань, адже її англійські ровесники відразу ж зрозуміють, про кого йдеться. Проте підмінити поняття (назвати архієпископа Папою Римським або патріархом) не можна. Разом з тим, якщо замість “архієпископа” перекласти “священик”, тоді прагматична мета висловлювання не буде досягнута і відбудеться зміщення акцентів із поняття “авторитет” до поняття “здатність виголошувати проповіді”. Компенсувати таку втрату може допитливість самої дитини, якщо вона відчує потребу в поясненні.</p> |
| <p>— <i>Та хто ти така, — крикнув він, — архієпископ Кентерберійський чи хто, щоб читати мені проповіді про чесність? Мала дурна нахабо, ти ж найменшої гадки не маєш, про що йдеться [300, с. 26]!</i></p> | |
| <p>2) <i>And all of a sudden, the answer hits me. I tell you, I felt exactly like that other brilliant fellow must have felt when he discovered penicillin. “Eureka!” I cried. “I’ve got it [336, с. 3]!”</i></p> | <p>У цьому уривку автор створює комічну ситуацію, щоб поглузувати з неосвіченості одного з героїв, а саме: “розумник, що винайшов пеніцилін” — це Олександр Флемінг, який випадково відкрив цей антибіотик у 1928 році; вигукнув “Еврика!”, за легендою, давньогрецький вчений Архімед (Ш ст. до н. е.), коли відкрив закон про виштовхувальну силу, який пізніше було названо його ім’ям. Як бачимо, щоб зрозуміти комічність ситуації, потрібно мати певні фонові знання. Питання в тому, чи є вони в дитини-читача, для якої призначено цей роман? Можна сперечатися про доречність пояснень в самому тексті перекладу, проте в першотворі вони відсутні.</p> |
| <p><i>I раптом мені стріляє відповідь. Я відчув це миттю, повір, точнісінько, як той розумник, що винайшов пеніцилін. “Еврика! — вигукнув я. — Знайшов [300, с. 24]!”</i></p> | <p>Отже, бачимо, що це речення має важливий підтекст, який помітить не кожна дитина, та й не кожен дорослий. Зауважмо, що ця прихована інформація не належить до суто англійського культурно-історичного контексту. Проте не слід недооцінювати фонові знання читача. Автор першотвору також не вважав за необхідне вдаватися до пояснень. Тому їх відсутність у перекладі не спотворить сприйняття змісту: в даному випадку українська дитина опиняється в тих самих умовах, що й англійська. Все залежить від допитливості читача або ж досвіду, адже перекладач не повинен брати на себе тлумачення всього тексту.</p> |
| <p>Підсумки</p> | |
| <p>Перекладацька позиція (умовно)</p> | <p>Висновки</p> |
| <ul style="list-style-type: none"> • “вчитель” (я розповідаю про щось невідоме дитині, а її завдання — продовжити пошук самостійно, це її | <ul style="list-style-type: none"> • різний рівень адаптації залежить, насамперед, від завдання перекладача: для кого здійснюється переклад і з якою метою; • множинність перекладів залишає читачеві право обирати, яким саме буде |

| | |
|---|---|
| <p>домашнє завдання);</p> <ul style="list-style-type: none"> • “старший співрозмовник” (я веду діалог, я сам розповідаю і сам пояснюю, даю відповіді на питання, що можуть виникнути у мого уявного співрозмовника-дитини); • “дитина в мені” (я дивлюся на світ очима дитини, я відкриваю чуже й невідоме і, відповідно, адаптую текст для дитини в мені). | <p>процес читання: розважальним, розважально-пізнавальним чи будь-яким іншим залежно від того, з якою метою він читатиме цей твір;</p> <ul style="list-style-type: none"> • перекладацький коментар — важливий засіб компенсації в перекладах дитячої літератури. Переклад можна зробити видимим, вказавши ім’я перекладача, передмову і післямову; • інтертекстуальність у кросвер-літературі — одне з явищ, яке спонукає до використання культурного фільтру, і таким чином впливає на вибір перекладача й допомагає визначити, коли саме слід використовувати перекладацький коментар. |
|---|---|

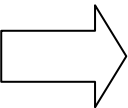
Таблиця Б. 3. Відтворення форм звертання

| <p align="center">Подвійна спрямованість кросвер-літератури</p> <p align="center"></p> <p align="center">захисна функція перекладу</p> | | |
|---|--|--|
| Фактори | Мовна ситуація | |
| <ul style="list-style-type: none"> • поширення мовного “антиетикету” серед сучасних дітей, підлітків і дорослих [6, с. 444-445]. • потужне соціокультурне значення перекладу — здатність сприяти поверненню до повсякденного вжитку традиційних українських форм звертання. • функціональний підхід — можливість узгодити власну стратегію перекладу з метою перекладу: якщо мета передбачає дидактичний аспект стосовно мовної компетентності читачів, тоді перекладач може здійснювати необхідні зміни в тексті. | <p><i>Останнім часом ми повертаємо собі багато цінного з того, що було втрачене на “переможних” шляхах до “світлого” майбутнього. На тих шляхах не одне покоління українців відучили від нормальних звертань одне до одного [99, с. 173].</i></p> <p align="right"><i>О. Пономарів</i></p> | <p><i>Повернення в сучасний мовний етикет звертань пане, пані, панно (і як окремих звертань, і як одного із засобів титулування особи)... супроводжується не менш болісними процесами в різних соціальних прошарках українського народу, як у часи їх штучного переслідування й забуття [6, с. 154].</i></p> <p align="right"><i>С. Богдан</i></p> |
| <p align="center">Тенденції відтворення форм звертання</p> | | |
| № | Приклади | Коментар |

| Одомашнення | | |
|---|---|--|
| 1 | <p><i>Mrs. Darling loved to have everything just so, and Mr. Darling had a passion for being exactly like his neighbours [333, c. 3].</i></p> <p><i>Пані Дарлінг любила, щоб усе було як слід, а пан Дарлінг любив, щоб усе було як у людей [293, c. 10].</i></p> | Зазвичай, іноземні форми звертань у перекладі зберігають для того, щоб перекладений твір не втратив колориту першотвору, тобто тих національних особливостей та елементів культури, які допомагають читачеві відчутти “дух оригіналу”. В аналізованих нами романах такої потреби немає, навпаки, це нагода навчити, як правильно вживати форми звертання, оскільки їх знають або ж адекватно сприймають далеко не всі. |
| 2 | <p style="text-align: center;">Очуження+одомашнення</p> <p>1) <i>Mr and Mrs Wormwood were two such parents [336, c. 5]. // Саме такими батьками були містер і місіс Вормвуду [300, c. 8].</i></p> <p>2) <i>Mrs Phelps looked along the shelves, taking her time [336, c. 11]. // Пані Фелпс глянула на полиці й не поспішала з відповіддю [300, c. 14].</i></p> <p>3) У цьому ж романі зустрічаємо: <i>міс Гані (Miss Honey), пані Транчбул (Miss Trunchbull).</i></p> | |
| 3 | <p style="text-align: center;">Очуження</p> <p>1) <i>The door suddenly flung open and Mr Shrapnell's angry head appeared. 'Have you got someone yet, Mrs Bunt? School starts in ten minutes.' 'I'm afraid Mrs Perkins can't come, Miss Juniper is, er, otherwise engaged, Mr Dunwoody has —' 'Don't give me feeble excuses, woman. This is an emergency. Find me a teacher for Mr David's class [348, c. 7].' // Двері раптом різко розчинилися, і в них з'явилася люта голова містера Шрапнелля:</i></p> <p style="padding-left: 20px;">— Ну що, місіс Штурх, ви вже когось знайшли? Через десять хвилин починаються уроки.</p> <p style="padding-left: 20px;">— Боюся, місіс Перкінс не зможе прийти, міс Джуніпер... е-е-е... зайнята в іншому місці, містер Данвуді...</p> <p style="padding-left: 20px;">— Шановна, мені не потрібні жальюгідні відмовки. Знайдіть мені вчителя для класу містера Дейвіда [324, c. 13].</p> <p>2) <i>Now, who's left on that list — Mrs Green and Miss Pandemonium [348, c. 8]. // Ну, хто в нас там залишився? Місіс Грін і міс Гармідер [324, c. 13].</i></p> | |
| Рекомендації | | |
| <p>Впродовж століть наш народ використовував дві основні форми звертання: типову українську <i>добродію</i> і західнослов'янську <i>пане, пані. Добродію, добродійко</i> — специфічно українське шанобливо ввічливе звертання як до знайомого, так і до незнайомого. Внутрішня форма його</p> | | <p>Зрозуміймо: незнання історії слова породжує супротив, а отже, потрібно уникати категоричності й насильницького запровадження норми. Конче потрібен час для просвітительства і соціальної адаптації цього звертання, інакше воно залишиться</p> |

| | |
|---|--|
| <p>прозора, не викликає ніяких негативних асоціацій і не містить соціального змісту... Поширене воно було в цій функції здебільшого на Східній Україні. Звертання <i>добродію(добродійко)</i> вживалися самостійно і в поєднанні з етикетними означеннями: <i>шановний(-а), ласкавий(-а), високошановний(-а), вельмишановний(-а), високоповажний(-а)</i> та з іменем по батькові. Уживаються <i>добродій (добродійка)</i> і як увічлива форма згадування про відсутню людину [5, с. 37].</p> <p>М. Білоус</p> | <p>“паперовою” формою для більшості громадян України ще не одне десятиліття [6, с. 161]. С. Богдан</p> <p>Без вагань повертаймо те, що належить нам як спадок. <i>Пан (пані)</i> треба вживати перед прізвищем, ім’ям, назвою посади, перед службовим чи науковим званням. <i>Добродію! (добродійко)</i> застосовуємо при звертанні без імені та прізвища [99, с. 173-174]. О. Пономарів</p> |
| Висновки | |
| <ul style="list-style-type: none"> • вибір форм звертання або його відсутність визначається, крім інтерактивних відносин між адресантом і адресатом, соціальною ситуацією та намірами співрозмовників [93, с. 323]. • для адекватного відтворення художнього цілого перекладач має зіставляти, бодай уявно, можливі естетичні реакції на нього як читачів оригіналу, так і читачів перекладу. [126, с. 153-158]. | <p style="text-align: center;"><i>Переклад</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • завжди відбувається “в-ситуації”, тому потрібно зважати на новий соціокультурний контекст існування художнього твору; • може виконувати захисну/дидактичну функцію, залежно від мети перекладацького проекту; • передбачає використання культурного фільтру для оптимально врахування вимог ситуації перекладу. |

Таблиця Б. 4. Прогнозування

| | | |
|--|--|--|
| 1 | <ul style="list-style-type: none"> • чому саме в даному контексті моделювання ситуації перекладу цілком можливе? • чи слід звинувачувати у фальсифікації першотвору перекладача, який обирає стратегію перекладу, узгоджуючи її з метою перекладу? | |
| <p>упередження видавців: <i>недооцінка того, що можна очікувати від дітей</i>, від їхньої уяви, інтуїтивного розуміння речей, їхньої готовності цікавитися новим, незнайомим, складним</p> |  <p>переклад стає більш поміркованим, блідим, менш ефективним, безбарвнішим, ніж оригінал [216, с. 71-73].</p> | |
| Кросовер-література | | |
| 1) відкидання / дотримання стереотипів | 2) ситуативність кросоверів | 3) обмежена суб’єктивність перекладача |

| | | | |
|---|---|--|---|
| <p>М. Рильський: “Переклад на будь-яку мову з будь-якої мови принципово можливий. (...) Звичайна річ, <i>ідеється про творчий, а значить не тільки вмілий, а й смілий переклад</i> (курсив наш — М. Г.), про той тип перекладача, який (...), рішуче розсуває його рамки, не відступаючи і перед словотворенням на міцній підвалині законів і особливостей рідної мови, вміло використовуючи інколи заведення до рідної мови іноземних слів і виразів” [108, с. 54-55].</p> | | | |
| <p>“Смілий переклад” для кросвер-творів:</p> | | | |
| <p>Кросвери можуть поєднувати в собі теми, що вважаються неприпустимими в дитячій літературі, або ж занадто “спрощений” стиль викладу, якого намагаються уникати автори дорослих романів.</p> | | | |
| <p>2</p> | <ul style="list-style-type: none"> • <i>Що таке дитяча література і як поняття про неї та її стандарти впливають на ситуацію перекладу кросвер-літератури?</i> • <i>Як за допомогою цих уявлень оптимально змоделювати ситуацію перекладу, щоб дії перекладача не суперечили меті перекладу?</i> • <i>Як увести перекладений твір у літературний контекст цільової культури, не викликаючи відвертого відторгнення в цільовій аудиторії?</i> | | |
| <p>П. Ноделман: 1) “Я беззастережно відкинув можливість того, що ряд загальних припущень дорослих про дітей та дитинство може бути загалом і повсякчас правильним, чи те, що такі припущення можна використати, щоб точно встановити, (...) які саме тексти можна відносити до дитячої літератури” [193, с. 188].</p> | <p>І. Паскуа-Феблез: 2) однією з найбільших проблем перекладу для дітей є саме амбівалентність читацької аудиторії та текстів. (...) Дитяча література й переклад для дітей — результат взаємодії різних систем у рамках однієї культури: соціальних, освітніх і літературних [202, с. 111].</p> | <p>А. Остер: 3) перекладаючи художній текст для молоді, перекладач повинен зосередитися не лише на природі першотвору, а й на його позиції в культурі мови оригіналу, на нормах і правилах цільової мови та культури, на обмеженнях, пов’язаних із іншими читачами (дорослими, батьками, видавцями) та на спільних цінностях сучасної молоді [201, с. 114].</p> | <p>М. Рудвін та Ф. Орлаті: 4) як текст, що наслідую структуру дитячої мови, може подібатися дорослим і навпаки? Як може “справжній” дитячий текст функціонувати як ефективна й потужна критика дорослого світу — на власне дорослій території та згідно з їхніми параметрами та літературними нормами [209, с. 163]?</p> |
| <p>Ситуація перекладу кросвер-літератури</p> | | | |
| <p>Умови</p> | | <p>Підсумок</p> | |
| <p>1) усталена й освячена традицією система норм, які роблять твір прийнятним для молодшої вікової аудиторії; 2) ціла низка тем і способів їх подання, що не узгоджуються з такою системою. 3) під час і після переходу з одного національно-культурного контексту до іншого позиція</p> | | <ul style="list-style-type: none"> • Від обраної стратегії перекладу значною мірою залежить успіх твору, адже якісний переклад (поняття “якісний” читачі визначають по-різному: це може бути і стилістична єдність або ж узгодженість тексту, мова твору, передача реалій) приваблює читача. • Важливо, щоб спрямованість перекладу була дотриманою і виважено обраною, інакше художній твір не стане популярним серед читачів, або ж викличе негативний відгук чи залишиться непоміченим. | |

| | |
|---|---|
| <p>художнього твору може доволі різко змінитися; 4) ринок означає подання книги, позиціонування її для аудиторії певного віку. Це вже нова ситуація, в яку потрапляє художній твір і його перекладач.</p> | <ul style="list-style-type: none"> • Перекладений твір має “знайти свого читача”, а це означає, що він може змінити свою цільову аудиторію. Така зміна провокує зміни на рівні тексту твору в перекладі. То чи означатиме це фальсифікацію першотвору? На мікрорівні — на рівні лексичних одиниць, фраз, та навіть окремих ідей автора — цілком можливо, проте на макрорівні — рівні цілісного художнього твору — зовсім ні. |
|---|---|

Таблиця Б. 5. Помилкове прогнозування

| Вітчизняний книжковий ринок: роман-фентезі Олександра Денисенка “Межник, або Всесвітнє Свавілья. На грані світла й тіні” | |
|--|---|
| Цільова аудиторія | Рецензії |
| “для дітей середнього та старшого шкільного віку” | І. Константінова та Т. Щербаченко: “З першого погляду здається, що чітка межа між книгою для дорослих та дитячою існує. (...) Та виявляється, бувають ситуації, коли видавнича “мітка” “для такого-то шкільного віку” робить ведмежу послугу й для автора, і для читача, і для самого видавництва. (...) Насамперед: роман сповнений істин, які неможливо “поділити” за віком. (...) Тут є всі атрибути, правда, доволі похмурої, сучасності: громадський транспорт, мафія, бомжі, сирітство, вбивства, дитина-індіго. Традиційні функції — естетичне задоволення від прочитання, спонукання до філософських роздумів — твір виконує. Проте складається враження, що твір все-таки є більш універсальним за “віковим цензом”, аніж це собі уявили видавці. “Межник” — це класичне фентезі, гідне уваги не лише терплячих дітей-читачів, а й, безперечно, дорослих шанувальників цього жанру. Помилкове позиціонування книги заперечило увагу до твору сотень читачів. Рідко який дорослий цікавиться в книгарнях полицками чи каталогами з дитячою літературою. Натомість підліткам часто купують видання без позначок адресності” (виділення наше — М. Г.) [235]. |
| Анотація | В. Вакула: |
| <p>“У видимому світі світле неможливе без темного. І той, хто бачить межу між світлозорим і посушенілим і готовий нею пройти, опиниться у Світині — світу над світом. Тільки там, юний читальнику...”</p> <p>Передбачалося продовження — друга частина роману: “І той, хто не злякається безмовності та безтілесності світу без тіні й світла, хто в лабіринті слів віднайде слід своєї душі, той збагне сутність Світині й долучиться до Зерен Всесвіту” [301].</p> <p>Таким чином визначає цільову аудиторію твору видавець.</p> | <p>“Світ кричить про найбільші проблеми сьогодення: викрадення і торгівлю дітьми, природні катаклізми, вбивства... Питання: це справді роман “для дітей середнього та старшого шкільного віку”? (...) Значна кількість філософських роздумів аж ніяк не утруднить сприйняття роману дітьми, навпаки, допоможе їм порозумітися зі світом дорослих. Напевне, змусить відхилитися від романтичного сприйняття світу дитячою літературою. (...) Кожен, як малий, так і дорослий, знайде в ньому щось для себе” (виділення наше — М. Г.) [231].</p> |
| Висновки | |

1. Сучасна власне українська кросвер-література — явище зовсім не чуже для нашого книжкового ринку; проблема в тому, що воно не отримало окремого, цілком визнаного статусу, як, скажімо, це зараз відбувається з дитячими виданнями.
2. Цитовані рецензенти “Межника...” погоджуються в тому, що цільову аудиторію роману було вибрано неправильно: книга мала б куди більший успіх, якби до читання долучилися й дорослі, не випадково, а цілком свідомо, тому що книга могла б бути адресована їм так само, як і підліткам.
3. Оглядачі вказують на вишукану мову роману та вживання автором образної лексики, а також зображення похмурої “недитячої” дійсності та філософське спрямування роману. Та попри всю оригінальність твору, його продовження ще й досі не видане, що, власне, й наштовхує нас на думку про те, що твори з кросвер-потенціалом варто виділяти в окрему категорію, особливо коли йдеться про їх переклад.
4. Помилкове позиціонування книги на вітчизняному ринку не сприяє ні її успіху, ні розвиткові того ж таки ринку. Ця проблема також стосується і перекладів літератури для різновікової аудиторії. Саме тому слід ще раз наголосити на необхідності визначити спрямованість тексту перекладу, коли ми маємо справу з кросвер-літературою. А отже ми підходимо до важливості моделювання ситуації перекладу.

Таблиця Б. 6. Нехудожній переклад для дітей

| № | Текст | Коментар |
|---|---|--|
| 1 | <i>Тут монстро-подружки можуть <u>розвіятись</u>, ніжачись під шатром, у джакузі або біля вогнища. (...) Клео де Ніл, яка <u>почувається як вдома</u>, вже готова <u>зручно уместитися</u> та <u>ніжитися</u> під променями сонця [278, с. 10].</i> | Зразки рекламних текстів з елементами художнього стилю взяті з каталогів “Monster High” (осінь-зима 2013) та “Barbie”. Вищенаведені приклади дозволяють нам зробити висновок про лексичну неоднорідність тексту: з одного боку — надмір молодіжного сленгу (<i>відірватися, відпадний, тусуватися, крутий, зависнути, тренд</i>), що подекуди переростає в тавтологію, стиль як слід псевдо-“дорослої” культури; з іншого — літературна та розмовна лексика (<i>збиратися, попоїсти, базікати, приголомшливий, оздоблення, сяйливий</i>), зокрема введення пояснень у текст: так, до слова “ <i>дівич-вечір</i> ” подається його сучасний аналог із західної культури — “ <i>піжамна вечірка</i> ”, або ж транскрипція — пояснення того, як потрібно читати англійську аббревіатуру <i>DJ</i> , хоча саму необхідність такого пояснення можна поставити під сумнів; у |
| 2 | <i>Коли в планах — <u>відірватися на крутій вечірці!</u> Лагуна, Рошель та Спектра <u>вбралися у відпадні вбрання</u> та <u>готові підкорити місто</u> [278, с. 12]!</i> | |
| 3 | <i>Страшилки — <u>найкраще заняття для дівич-вечора!</u> Робекка, Лагуна та Спектра <u>організували “піжамну вечірку”</u>. <u>Кожна з них має унікальний піжамний костюм, маску для сну, аксесуари</u> [278, с. 14].</i> | |
| 4 | <i>В холі, в якому монстро-подружки <u>люблять тусуватися на перервах</u>, є <u>шість докерів</u>, які можна <u>закрити на замки</u> [278, с. 17].</i> | |

| | | |
|---|---|--|
| | Бачимо порушення лексичної норми: слід вживати “замкнути” на замок. Початок речення можна перефразувати “у залі, де”. Також спостерігаємо сумнівне використання транскрипції замість перекладу “локер” — “шафка”. | прикладі 7 бачимо введені в текст пояснення до культурних реалій: вони не вигадані виробником, а взяті з високої “дорослої” культури, що можна розцінювати і як маркетинговий хід, і разом як спробу долучити цільових споживачів пропонованого продукту до такої культури. |
| 5 | Можуть <u>зависнути</u> на баскетбольному майданчику [278, с. 17]. | |
| 6 | Монстри обожають шкільну страшилотерію, де можна смачно <u>попоїсти</u> та <u>побазікати</u> . (...) На верхньому поверсі DJ (ДіДжей) влаштовує страшенно <u>круту вечірку</u> [278, с. 16]. | <p style="text-align: center;">Підсумок</p> <p>Цитований каталог — частково художній текст, наведені приклади з каталогу можна використовувати для того, щоб мова художнього твору звучала невимушено для цільового споживача-читача (діти й підлітки). Такий підхід робить переклад прийнятнішим для нього, а відповідно й успішним. Картонний персонаж із неприродною мовою призводить до протилежних наслідків. З іншого боку, такий приклад можна використовувати і для формування стратегії протидії негативним тенденціям у дитячій культурі. Отже, перекладач має справу із ситуацією-в-тексті, що безпосередньо стосується ситуації-довкола-тексту. Тобто в процесі перекладу перекладач оперує текстом-у-ситуації.</p> |
| 7 | Подружки-балерини уособлюють головних героїнь <u>класичних балетів “Жизель” та “Лебедине озеро”</u> [278, с. 37]. | |
| 8 | Цього сезону в <u>тренді</u> кольори з блискучим відливом, і ляльки в таких <u>вбраннях</u> виглядають просто <u>приголомшливо!</u> Кожна сукня унікальна. А <u>розкішні аксесуари</u> та <u>сяйливе оздоблення</u> <u>підкреслюють вишуканість стилю</u> [260, с. 27]. | |
| | Спостерігаємо тавтологію: <u>аксесуари</u> — це і є “оздоблення”, необхідно вилучити зайве. | |

Додаток В. Мандрівний Замок Хаула

Таблиця В. 1. Song: Go and catch a falling star

Підрозділ 3.1. Пункт 3.1.1. підпункт 1)

| Оригінал | Переклади | | |
|---|---|--|--|
| | Андрій Поритко (2008) | Жан Фюзьє та Ів Дені (1962) | Віктор Марач |
| <p>Go and catch <i>a falling star</i>, Get with child a mandrake root, Tell me <i>where all the past year's are</i>, Or <i>who cleft the Devil's foot</i>. Teach me to hear the <i>mermaids singing</i>, Or to keep off envy's stinging, And find What wind <i>Serves to advance an honest mind</i> [337, с. 176]. If thou beest <i>born to strange sights</i>, Things invisible to see, Ride <i>ten thousand days and nights</i> Till age snow white hairs on thee. Thou, when thou returnest, wilt tell me All strange wonders that befell thee, And swear No where Lives a woman true, and fair. If thou- [340, с. 220]</p> | <p>Йди і <i>зірку, що падає з неба</i>, впіймай, Мандрагоровий корінь з дитям <i>відшукай</i>, І скажи мені, <i>де всі минулі роки</i>, І <i>хто дідьку копитом розтроцив-таки</i>. І навчи, як почути <i>русалок пісні</i>, Як втекти від <i>укусів облуди й брехні</i>. Відшукай <i>вітер в полі</i>, Який мчить добру волю [299, с. 146]. Якщо ти <i>народився, щоб зріти дива</i>, Де невидимий світ — лиш для тебе <i>ява</i>, Верхи мчи <i>десять тисяч і днів, і</i> <i>ночей</i>, Поки біле волосся сягне до плечей. І розкажеш, як вернеш з далеких доріг, Про всі дивні дива, що спізнати устиг, І присягнеш, що не бачив ти дива — Жінки тієї, що чесна й правдива [302, с. 181].</p> | <p>Attrape <i>une étoile filante</i>, Fait qu'une mandragore <i>enfante</i>, Dis-moi <i>où sont les ans passés</i>, Qui du diable a fendu le pied, M'enseigne à ouïr <i>les sirènes</i>, Parer les brûlures de <i>la haine</i>, M'apprends Quel vent Pousse un cœur honnête en <i>avant</i> [338, с. 95]. Si tu es <i>né pour l'impossible</i> Pour voir des choses invisibles En dix mille journées le Temps Fera neiger tes cheveux blancs. Tu me diras à la rentrée Les merveilles qu'as rencontrées Et puis Qu'ici Il n'est belle fidèle aussi. Si tu... [341, с. 118]</p> | <p>Йди й піймай <i>зорю, що впала</i>, Добудь корінь мандрагори; Де, скажи, юнь, що промчала; З чорта рогів зроби гори; Чуть <i>русалок спів</i> навчи І з відчаєм розлучи, Й знайди Сліди Вітрів, що змовкли назавжди. Якщо <i>маєш такі очі</i>, Що й незримо ними зрієш, — В мандрах дні проводи і ночі, Поки в них не посивієш. Й будеш знов в цій стороні, Розкажи про все мені: Чи стрів, Як брів, Дівча те, що найкраще з дів [304]?</p> |

Таблиця В. 2. Цитати

(Підрозділ 3.1. Пункт 3.1.1. підпункт 1)

| № | Оригінал | Переклади | |
|---|---|--|--|
| 1 | "Busy old fool, unruly Sophie," said Howl [340, с. 198]. Маємо цитату з вірша Дж. Донна "The Sun Rising": " <i>Busy old fool, unruly Sun</i> ". В українській версії алюзія втрачена. В перекладі В.Марача: " <i>О сонце, дурню, ну й на жарт / Знайшло ти нас</i> " [305]. Процитувати даний переклад неможливо. | "Невгамовна стара дурепа, норавлива Софі," — сказав Хаул [302, с. 164]. | |
| 2 | The Witch of the Waste [340, с. 3] В українській версії, так само як і у французькій втрачено елемент інтертекстуальності. Ім'я одної з героїнь роману — алюзія на персонажа Лімана Френка Баума з "Дивовижного чарівника країни Оз" " <i>the Witch of the West</i> ", побудована на паронімії (West — Waste). В українському перекладі роману — Лиха Чаклунка Заходу [294, с. 136]. В оригіналі ім'я персонажа увиразнює алюзію. В романі також знаходимо інші посилання на цей твір: у її романі також є опудало (Солом'яник), собака (Тото), а також дівчина Софі, що потрапляє у вир пригод (як і Дороті). | Відьма Пустирищ [302, с. 6] la sorcière du Désert [341, с. 4] | |
| 3 | "By the way," Howl said, "Mrs. Pentstemmon will call you Mrs. Pendragon. Pendragon's the name I go under here." "Whatever for?" said Sophie. "For disguise," said Howl. "Pendragon's a lovely name, much better than Jenkins." " <i>I get by quite well with a plain name,</i> " Sophie said as they turned into a blessedly narrow, cool street. " <i>We can't all be Mad Hatters,</i> " said Howl [340, с. 227]. | — До речі, — заговорив Хаул, — пані Пентстеммон називатиме вас пані Пендрагон. Мене тут знають як Пендрагона. — Чому? — поцікавилася Софі. — Для маскуванн, — відповів Хаул. — Пендрагон — гарне прізвище, набагато краще, ніж Дженкінс. — А я цілком обходжуся простим прізвищем — <i>Хаттер, себто капелюшник</i> , — сказала Софі, повертаючи у блаженно вузьку і тінисту вуличку. — Не всім же бути божевільними капелюшниками, — парировав Хаул [302, с.186-187]. | — Да, кстати, — вспомнил Хоул. — Миссис Пентстеммон будет называть вас миссис Пендрагон. Здесь меня знают как Пендрагона. — Почему? — удивилась Софи. — Для маскировки, — ответил Хоул. — Пендрагон — это очень красиво, гораздо лучше, чем Дженкинс. — Меня моя простая фамилия вполне устраивает, — пожала плечами Софи, сворачивая наконец в узенькую тенистую улочку. — <i>Хаттер — это ведь значит «шляпник»?</i> — уточнил Майкл. — Не всем же быть безумными шляпниками, — криво усмехнулся Хоул [303, с. 65]. |
| | Тут маємо приклад перекладацького коментаря в тексті роману. Бачимо, що перекладачам потрібно було пояснити значення прізвища <i>Хаттер (Hatter)</i> головної героїні роману, тому в обох версіях є пояснення — в тексті з'являються фрази, яких немає в оригіналі. Так, в | | |

українському варіанті персонаж сам пояснює значення свого прізвища, в російському за нього це робить інший герой.

Примітка: в англійському тексті вжито “*Mad Hatters*”, в українському — “божевільними капелюшниками, в російському — “безумными шляпниками”. Відразу впадає в око, що англійські слова написані з великої літери, отже, це не загальна назва, а власне ім’я. Це гра слів: прізвище головної героїні Хаттер (Hatter — “капелюшник”), вжитез прикметником “божевільний” — це алюзія на ім’я Капелюшника (The Hatter), одного з персонажів роману Льюїса Керрола “Аліса в Країні Див”. В англійському світі цього літературного героя дуже часто називають Божевільним Капелюшником (the Mad Hatter), хоча в романі Керрола його так жодного разу не називають. До того ж, в англійській мові є приказка “as mad as a hatter”, що означає “абсолютно божевільний, зовсім скажений”; це допомагає героєві роману Хаулові точніше висловити своє ставлення до своєї співрозмовниці. Отже, в цьому випадку ми маємо справу з грою слів, використанням усталеного виразу, а також алюзією. В англійському тексті всі ці стилістичні фігури є повнозначними, тобто кожна з них виконує свою функцію, в перекладах ця особливість тексту втрачена. На нашу думку, для збереження стилістичної особливості тексту можна було б подати обидва слова “Божевільними Капелюшниками” з великої літери, згідно з правилами написання власних імен казкових істот. Таке написання привернуло б увагу читача і спонукало б його дошукатися до його причини. Коментар у такому випадку подавати не обов’язково, тому що згаданий роман Л. Керрола добре відомий в Україні. В цьому разі інтертекстуальність легко ідентифікується читачами різного віку.

Таблиця В. 3. Культурноспецифічні маркери

(Підрозділ 3.1. Пункт 3.1.1. підпункт 2)

| № | Оригінал | Переклади |
|---|---|--|
| 1 | The biggest jar had a name. It was called DRYING POWER in crooked letters. Sophie was <i>not sure whether there should be a D in that or not</i> [340, с. 66-67]. | Зрештою, найбільший слоїк назву все-таки мав. Він називався “ СУШИЛЬНИЙ ЗАСІБ ”, про що свідчили великі кривулясті літери [302, с. 59]. |
| | | Sur l’étiquette du plus gros flacon était gribouillé à la hâte pouvoir séchant à moins que ce ne fût poudre séchante [341, с. 37]. |
| | Оригінальний каламбур на основі паронімії відтворено у французькій версії: “ <i>power/powder</i> ” — “ <i>pouvoir/poudre</i> ” (значення ідентичне англійському). В українській версії він вилучений. Внаслідок цього втрачено важливу сюжетну рису — нерозуміння персонажем певної групи елементів побуту з іншого виміру (в цій ситуації Софі вважає, що в пакетиках у ванній знаходяться шматки вбитих чарівником дівчат, хоча насправді там косметика, адже чарівник — великий чепурун. І читач бачить це комічне непорозуміння). | |
| 2 | <i>The Milky Way</i> looked like a band of mist risen from the marshes [340, с. 182]. | <i>Чумацький Шлях</i> скидався на смугу імлі, яка піднялася з боліт [302, с. 150]. |
| | | Здійснено культурний імпорт українських цінностей в англійський текст. Реалія “чумак” в оригінальній культурі відсутня. |
| 3 | There's only about three weeks <u>left for them to come true in</u> , and the Witch gets me <u>as</u> | Залишилося тільки три тижні до того, <u>як усе це мало би збутися, і як тільки воно збудеться</u> , Відьма мене схопить. От тільки у <i>переддень Середини літа</i> збирається |

| | | |
|---|---|---|
| | soon as they do. But the Rugby Club Reunion is <i>Midsummer Eve</i> , so I shall get to that at least [340, c. 280]. | регбійний клуб, і вже куди-куди, а туди я таки потраплю [302, с. 229]. La réunion du club de rugby se tient <i>la veille de la Saint-Jean</i> ; voilà au moins une chose que je vivrai [341, c. 150]. |
| | У французькій версії оригінальну назву свята відтворено власне французьким відповідником. В українській версії бачимо її дослівний переклад. Можливі культурно нейтральні українські аналоги: “переддень літнього сонцевороту/сонцестояння”, а також культурно маркований відповідник “на Івана Купала”. Стратегія цілком протилежна до використаної у прикладі 2. <i>Примітка:</i> українське речення має нелогічну структуру. Відтворення всіх складових частин речення в перекладі призводить до появи надлишкової інформації та спотворення модальності речення (вказано, що умови прокляття неодмінно збудуться, в українській версії це вказано лише на вірогідність цього), що призводить до внутрішньої сюжетної суперечності. | |
| 4 | The demon at length fell to singing a gentle, flickering little song. It was not in any language Sophie knew- or she thought not, until she distinctly heard the word “ <i>saucepan</i> ” in it several times- and it was very sleepy- sounding [340, c. 62-63]. | Демон врешті-решт навіть заспівав якусь тиху мерехтливу пісеньку. Нічого схожого на цю мову Софі ніколи не чула — принаймні вона думала, що не чула, поки не вловила в ній слово “горщечок”, надзвичайно виразно повторене кілька разів, — причому звучала пісенька неймовірно сонно [302, с. 56]. Le démon finit par chanter une berceuse très douce, dans une langue que Sophie ne connaissait pas ou plutôt croyait ne pas connaître, jusqu’au moment où elle l’entendit prononcer distinctement le mot “ <i>casserole</i> ” à plusieurs reprises [341, c. 35]. |
| | Пісня, про яку йдеться, називається “ <i>Sosban Fach</i> ” (“ <i>Little Saucepan</i> ”) [285]. Це відома валлійська народна пісня. Найчастіше її пов’язують із регбійним клубом “Llanelli RFC” і співають на матчах. Цікава сюжетна деталь: головний герой Хаул — валлієць, регбіст, колишній гравець університетської команди, ходить на зустрічі регбійного клубу, носить куртку з його кольорами (червоний костюм перетворюється на куртку). Можна дійти до висновку, що він і є членом/уболівальником згаданого клубу. В обох версіях культурна специфічність даного маркера повністю втрачена. | |
| 5 | By that evening she was cheerful enough to join in Calcifer's <i>silly little song</i> about saucepans [340, c. 102]. | До вечора Софі настільки збадьорилася, що навіть стала підспівувати <i>дурнуватій пісеньці</i> Кальцифера про горщечки [302, с. 87]. |
| | Зважаючи на культурноспецифічну конотацію “пісеньки”, а також сюжетної інформації про те, що персонаж роману Софі не володіє валлійською (мова пісні), “silly” за змістом не “дурнувата” (таке оціночне судження можна зробити, знаючи її значення), а, наприклад, “безглузда”. | |
| 6 | "They think so much about me that they <i>always play</i> without me!" Howl bellowed [340, c. 373]. | “Ось так вони про мене дбають — завжди без мене <i>в ігри грають!</i> ” — проревів Хаул [302, с. 305]. |
| | В українській версії нейтралізується валлійський контекст уривка, оскільки йдеться не про “ігри”, а про одну-єдину гру — регбі. Можна було б перекласти “в регбі грають”. | |

| | | |
|---|---|---|
| 7 | <p>Michael's jacket had become <i>a waist-length padded thing</i>. He lifted his foot, wit a canvas shoe on it, and stared at <i>the tight blue things</i> encasing his legs [340, 203].</p> <p>The back of his <i>baggy jacket</i>, she saw, had <i>mysterious words on it: WELSH RUGBY</i>. Michael followed Howl, walking in a kind of tight strut because of <i>the things on his legs</i> [340, с. 204].</p> | <p>Майклова куртка перетворилася на <i>щось стьобане довжиною ледве до пояса</i>. Майкл підняв ногу, взуту в полотняну туфлю, і здивовано оглянув <i>тісні сині штани</i>, що обтягали його стегна [302, 168].</p> <p>На спині його <i>мішкуватої куртки</i> вона помітила <i>загадкові слова “ВАЛЛІЙСЬКЕ РЕГБІ”</i>. Майкл ішов за Хаулом, насилу переставляючи ноги у <u>свої</u> <i>нових тісних штанах</i> [302, с. 168].</p> |
| <p>У даному разі в оригіналі для персонажів роману відбувається відчуження звичних з точки зору читача речей — на їх позначення автор вживає іменник із узагальнюючим значенням “thing”. В українській версії вони частково конкретизовані: “щось” і “штани” (двічі) (з контексту розуміємо, що йдеться про сучасну стьобану куртку й джинси). Валлійський контекст в оригіналі абсолютно чужий для персонажів. У перекладі ступінь відчуження реалій значно знижений.</p> <p><i>Примітка:</i> в тексті маємо друкарську помилку “свої” (має бути “своїх”).</p> | | |
| 8 | <p>"When will you give me the new <i>tape</i> [340, с.210]?"</p> | <p>То коли даси мені нову <i>гру</i> [302, с. 173]?</p> <p>Tu me le donneras quand, le nouveau <i>jeu</i> [341, с. 113]?</p> |
| <p>В обох версіях перекладу спостерігаємо осучаснення й генералізацію геймерівської реалії “tape”. Роман виданий 1986 року, переклади — в 2000-х. Ігри на таких носіях (магнітних стрічках) уже не випускаються, в даному контексті це слово — історизм. Перекладачі свідомо чи несвідомо осучаснюють його за допомогою узагальнення “гра”. Таким чином вони уникають можливого непорозуміння.</p> | | |
| 9 | <p>"<i>There's a welcome in the valleys!</i>" said Howl [340, с. 208].</p> | <p><i>“Оце так валлійська гостинність!”</i> — з докором мовив Хаул [302, с. 172].</p> <p><i>Quel accueil, dit donc!</i> sourit Hurle [341, с. 112].</p> <p>“The valleys” у даному уривку означає не просто долини, а Долини Південного Уельсу (the South Wales Valleys) [290] — низку промислових долин Південного Уельсу, які місцеві жителі зазвичай називають просто “Долини” (“the Valleys”) [286]. До того ж, цю фразу можна розцінювати як приховану цитату з дуже відомої в Уельсі пісні “We’ll Keep a Welcome” (автор — валлійський композитор Гледіс Мей “Май” Джонс [268], слова — Лін Джошуа і Джеймс Харпер [275]), а саме рядка: “We’ll keep a welcome in the Vales”. У перекладі спостерігаємо часткову генералізацію місця дії (“валлійська гостинність”) для українського читача. У французькій версії валлійський колорит фрази втрачено повністю.</p> |
| 10 | <p>"Rugby Club Reunion," Howl replied with thick dignity. "Didn't know I <i>used to fly up the wing</i> for my university, did you, Mrs. Nose?" "If you <i>were trying to fly, you must</i></p> | <p>“Зустріч регбійного клубу!” — гідністю пролепетав неслухняним язиком Хаул. — “А хіба ви не знали, що я <i>захищав кольори</i> свого університету, пані Нишпорко?” “<i>А вас самого хто захистить</i>, якби що до чого?” — запитала Софі [302, с. 305-306].</p> <p>— Réunion du club de rugby, répondit Hurle avec une dignité pâteuse. Saviez pas que je <i>jouais</i></p> |

| | | |
|----|---|--|
| | <i>have forgotten how,"</i> Sophie said [340, с.374]. | <i>ailier</i> pour mon université, hein, madame Nez-indiscret ? — <i>Si vous avez des ailes, vous ne savez plus vous en servir</i> , ronchonна Sophie [341, с. 200]. |
| | Бачимо приклад відчуження понять реального світу (валлійське <i>регбі</i>) для персонажа твору, побудоване на двозначності лексеми “fly” у понятті “to fly up the wing”: пряме значення “літати”, єдине відоме героїні, та як частина вислову, що означає “бути крайнім нападником”. У французькій версії збережено оригінальну гру слів: “des ailes” (крила: “якщо у вас і є крила, ви забули, як ними махати”) та похідне від нього “ailier” (крайній нападник; дослівно — “той, що працює крилами, має крила”). Заразом збережено комічний ефект, яким наділений в оригіналі глузливий коментар Софі. В українській версії гра слів передана за допомогою перехідності дієслова “захищати”, проте комічний ефект втрачено. | |
| 11 | "My sorrow revealed," Howl said pathetically. I was born an unmusical Welshman [340, с. 370-371]." | “Ось і відкрилася моя печаль,” — жалібно сказав Хаул. — “Бо хоч я й народився в Уельсі, але мені ведмідь на вухо наступив” [302, с. 303]. |
| | У перекладі маємо спотворення інформації, адже не всі валлійці мають музикальний слух. У тексті йдеться про те, що персонаж валлієць, геть позбавлений здібностей до музики. | |
| 12 | She looked suspiciously at the King across the <i>yards</i> of carpet [340, с. 245-246]. | Вона з підозрою глянула на короля понад <i>ярдами</i> килима [302, с. 200-201]. |
| | Збережено англійську міру довжини “ярд”. Тут можлива заміна на традиційне в українському контексті поняття. | |
| 13 | He was conjuring handkerchiefs by the <i>half-dozen</i> soon [340, с. 268]. | Незабаром Хаул став виймати носовички з повітря не менше ніж по <i>півдюжини</i> [302, с. 219]. |
| | Збережено англійську кількісну міру “дюжина”. Тут можлива заміна на традиційне в українському контексті поняття. | |
| 14 | I suppose <i>the fierce English teacher</i> is bound to have a copy of that book [340, с. 213]. | Думаю, в тієї лютої <i>училки з англмови</i> має бути примірник [302, с. 176]. |
| | В українській версії бачимо, що нейтральне за стилем словосполучення відтворене дослівно, проте зі зсувом в український школярський сленг. Таким чином імпорт українських культурних цінностей відбувається без смислових спотворень оригіналу. | |
| 15 | the post of <i>Royal Magician</i> [340, с. 234] | посаду <i>придворного мага</i> [302, с. 192] |
| | <i>a Royal Wizard</i> [340, с. 261] | <i>придворний маг</i> [302, с. 215] |
| | [T]he King had commanded his <i>personal magician</i> , Wizard Suliman, to go into the Waste and deal with the Witch [340, с. 3]. | [К]ороль наказав своєму <i>лейб-магу</i> , чарівникові Саліману, вирушити на пустирища, аби впоратися з Відьмою [302, с. 7]. |
| | | [К]ороль велел своєму <i>придворному магу</i> , кудеснику Саліману, отправиться на Болота и разобраться с Ведьмой [303, с. 2]. |
| | В цьому уривку зустрічається слово на позначення “казкової професії” — “personal magician”. Одразу ж зауважимо, що в оригіналі це | |

словосполучення дуже просте і зрозумілим, воно буквально означає “особистий чарівник”. У російській версії воно передане як “придворный маг”. Це відразу вказує на те, що вищезгаданий чарівник перебуває на службі в короля.

В українській версії воно передане поняттям “лейб-маг”. Виникає питання — якого саме мага називають “лейб-магом”? В цьому разі на допомогу читачеві приходять контекст: йдеться про надзвичайно важливе завдання, до того ж, автор вживає присвійний прикметник “свій” (тут має значення “особистий королівський”). Проте саме слово, а точніше префікс “лейб-” — маловживане, це історизм, тому навряд чи дитина-читач сповна зрозуміє його значення. “Лейб-” — це перша частина складних слів, що означає: який входить в обслуговування монарха; придворний [232, с. 611]. В українській версії вжито перекладачевий неологізм. Чи виправдане таке слововживання в романі, що в перекладі спрямований на молодшу аудиторію? Безперечно, контекст легко допомагає визначити, про кого йдеться, проте зрозуміти його точне значення дитині може бути важко. Російський перекладач вживає слово-синонім цього префікса — “придворний”, тому жодних непорозумінь не виникає.

Примітка: в українській мові у давальному відмінку для іменників чоловічого роду другої відміни на позначення істот в однині бажано вживати закінчення *-ові, -еві (-єві)*. Отже, в українському тексті має бути форма “магові”, згідно з вимогам сучасної мовної норми.

Таблиця В. 4. Власні назви

(Підрозділ 3.1. Пункт 3.1.1. підпункт 2)

| Оригінал | Переклади | |
|--|--|---|
| The Land of Ingary [340, с. 1] | країна Інгарія [302, с. 5] | le pays d’Ingary [341, с. 1] |
| the prosperous town of Market Chipping [340, с. 1] | процвітаюче містечко Маркет-Чіппінг [302, с. 5] | la ville prospère de Halle-Neuve [341, с. 1] |
| Cesari’s, the pastry cook in Market Square [340, с. 8] | кондитерська пані Цезарі на Ринковій площі [302, с. 9] | avec-Savarin, le pâtissier de la place des Halles [341, с. 6] |
| Kingsbury [340, с. 3] | Кінгсбері [302, 6] | Magnecourt [341, с. 4] |
| the Folding Valley [340, с. 7] | Складчаста Долина [302, с. 9] | la Vallée du Méandre [341, с. 6] |
| Rivendell [340, с. 204] | Рівенделл [302, с. 168] | le Gai Vallon [341, с. 109] |
| Porthaven door [340, с. 82]! | Портхавенські двері [302, с. 71] | porte des Havres [341, с. 45] |
| High Norland and Strangia [340, с. 246] | Верхня Норландія і Чужокраїнія [302, с.201] | La Haute-Norlande la Strangie [341, с. 132] |
| Upper Folding [340, с. 270] | Апер-Фолдинг [302, с. 225] | Les Hauts de Méandre [341, с. 6] |

| | | |
|--|--|--|
| Sophie Hatter [340, с. 1] Annabel Fairfax [340, с. 7] Jane Farrier [340, с. 15] Count of Catterack [340, с. 14-15] Mari [340, с. 205] Megan Parry [340, с. 205] Michael Fisher [340, с. 205] Howell [340, с. 205] Howl [340, с. 4] Miss Angorian [340, с. 206] | Софі Хаттер [302, с. 5] Аннабель Ферфакс [302, с. 9] Джейн Фер'є [302, с. 13] граф Каттеракський [302, с. 17] Марі [302, с. 169] Меган Перрі [302, с. 169] Майкл Фішер [302, с. 169] Хауелл [302, с. 169] Хаул [302, с. 7] міс Ангоріан [302, с. 173] | Sophie Chapelier [341, с. 1] Annabel Bonnafé [341, с. 6] Jane Farrier [341, с. 8] le compte de Catterack [341, с. 10] Marie [341, с. 110] Mégane Paris [341, с. 110] Michael Marin [341, с. 110] Hubert [341, с. 110] Hurle [341, с. 4] Mlle Angorianne [341, с. 111] |
| <p><i>Географічні назви та назви закладів.</i> У французькій версії використано аналоги, наприклад, Kingsbury — Magnecourt; переклад: the Folding Valley — la Vallée du Méandre, деякі залишені без змін. В українській використано транскрипцію і транслітерацію, наприклад, Kingsbury — Кінгсбері; переклад: the FoldingValley — Складчаста Долина. Проте тут простежується певна нелогічність застосування стратегії: “Верхня Норландія” подано в частковому перекладі, а семантично близьке йому “Апер-Фолдинг” у транскрипції.</p> <p><i>Імена персонажів.</i> У французькій версії бачимо адаптацію англійських імен до французького написання, наприклад, Mari — Marie; переклад або французький аналог: Fisher — Marin (моряк); деякі залишені без змін. В українській простежується послідовна транскрипція імен.</p> <p><i>Примітка:</i> імена головного персонажа “Howl” (означає “виття, завивання, стогін, крик”) та “Howell” — пароніми, що читаються з дифтонгом і трифтонгом відповідно. У французькій версії вони передані зі збереженням оригінального змісту. Hurle (похідне від “hurler” — вити, завивати, горлати) також є паронімом до слова Hubert (французьке ім'я Юбер). В українській версії ця особливість повністю втрачена. Значення (двозначність) імені персонажа ніде не пояснюється. В перекладі відбулася втрата інформації.</p> | | |

Таблиця В. 5. Лексика на позначення жінки/дівчини

(Підрозділ 3.1. Пункт 3.1.2.)

| № | Оригінал / Переклад | Коментар |
|---|---|--|
| 1 | Why is this <i>girl</i> taking him so long [340, с. 93]? | Нейтральне “girl” передане зневажливим “дівуля”. Можна вжати народне “дівка”. |
| | І чого він так довго морочиться з тою <i>дівулею</i> [302, с. 80]? | |
| 2 | The <i>girl</i> must be giving in at last [340, с. 95]! | Нейтральність лексеми збережена. |
| | Мабуть, <i>дівчина</i> ось-ось піддасться на його залицяння [302, с. 81]! | |
| 3 | Not the <i>lady friend</i> again [340, с. 110]! | Оригінальне “подруга/дівчина (у значенні “партнер у романтичних |

| | | |
|----|--|--|
| | Невже знову ця <i>панянка</i> [302, с. 94]? | стосунках” замінене на позбавлену такої очевидної конотації лексему. |
| 4 | "Like an <i>old maid</i> [340, с. 15]!" | Стильового зсуву немає. |
| | Ну зовсім як <i>стара діва</i> [302, с. 16]! | |
| 5 | "Who am I to keep a <i>pretty lady</i> from her sister [340, с. 19-21]?" | Перекладене словосполучення звучить пишномовно за рахунок рідковживаного в розмовному мовленні слова “дама”. |
| | Хто я такий, щоби заважати <i>прекрасній дамі</i> побачитися із сестрою [302, с. 20]? | |
| 6 | the <i>girls'</i> dormitory [340, с. 8-9] | Виділене слово можна перекласти як “дівоча” — похідне від “дівчина”, для яких і призначається спальня. Слово “дівчача” — похідне від “дівча, дівчинка” (діти, за сюжетом роману, в кондитерській не працюють). |
| | <i>дівчача</i> спальня [302, с. 11] | |
| 7 | What a nosy <i>old woman</i> you are [340, с. 85]! | Бачимо заміну: нейтральне “жінка” перекладене як “баба”. Хоча англійське словосполучення й перекладається одним словом “баба”, яке в українській мові позбавлене негативної конотації, його можна вважати зневажливим з боку набагато молодшого чоловіка до літньої жінки (саме так можна шанобливо звернутися до “баби”, уникнувши відтінку розмовності). |
| | Ну що ви за влізлива <i>баба</i> [302, с. 74]! | |
| 8 | You're a dreadfully nosy, horribly bossy, appallingly clean <i>old woman</i> [340, с. 97]. | Бачимо спосіб перекладу, протилежний наведеному в прикладі 6. Нейтральне “woman” замінене на шанобливе “пані”. |
| | Ви страшенно влізлива, жажливо властолюбна, до огидного охайна <i>стара пані</i> [302, с. 83]. | |
| 9 | you overactive <i>old thing</i> [340, с. 98] | Неформальне звертання в перекладі відтворене словом “баба”. Схожу ситуацію маємо у прикладі 7. |
| | ви, гіперактивна <i>бабо</i> [302, с. 85] | |
| 10 | these poor <i>females</i> [340, с. 111] | Нейтральність лексеми збережена. |
| | цими бідними <i>дівчатками</i> [302, 96] | |
| 11 | she was feeling <i>somewhat foolish</i> [340, с. 112] | Спостерігаємо посилення негативної конотації словосполучення: частковість “трохи по-дурному” відтворена у вигляді повноцінної ознаки. |
| | вона раптом відчула себе <i>наївною дурепою</i> [302, с. 96] | |
| 12 | wet, slithery-looking <i>ladies</i> [340, с. 305] | Нейтральність лексеми збережена. |
| | мокрих і слизьких на вигляд <i>жінок</i> [302, с. 250] | |
| 13 | She just could not bear either of her sisters to see her as an <i>old woman</i> [340, с. 336]. | Див. пояснення до прикладу 7. |

| | | |
|--|---|---|
| | Софі здригалася від самої лише думки про те, що сестри побачать її <i>старою бабою</i> [302, с. 275]. | |
| 14 | Howl said you were an <i>old woman</i> [340, с. 363]. Хаул сказав, що ви <i>стара</i> [302, с. 297]. | Нейтральність словосполучення збережена. |
| 15 | I am an <i>old woman</i> [340, с. 364]. Я <i>стара жінка</i> [302, с. 298]. | Нейтральність словосполучення збережена. В даному випадку, на відміну від прикладів 7, 8, 9, 13 вживається слово “жінка”. |
| Коментар | | |
| Отже, бачимо, що в прикладах 2, 4, 10, 12, 14, 15 збережено нейтральність оригіналу. Зниження стилю спостерігаємо у прикладах 1, 7, 9, 11, 13; високий стиль — у прикладах 5, 8. Нейтралізація гендерних маркерів відбувається у прикладах 3, 6. | | |

Таблиця В. 6. Перекладацькі хиби

(Підрозділ 3.1. Пункт 3.1.3.)

| № | Оригінал | Переклад | Коментар |
|--|--|--|---|
| <i>Запозичення з російського перекладу</i> | | | |
| 1 | [T]o a caterpillar-green straw with a curly green feather she said, "You are <i>young as a spring leaf</i> [340, с. 13]. The lady began rejecting hats instantly. "Dimples," she said to the pink bonnet, and " <i>Youth</i> " to the caterpillar-green one [340, с. 34]. | А ядучо-зелений солом'яний капелюшок із загнутим зеленим пером запевняла: “Ви виглядаєте <i>юною, немов весняний листочок</i> [302, с. 14-15]”. “Просто чарівно”, — фиркнула дама на адресу рожевого чепчика. “ <i>Травнева троянда</i> ”, — обізвала вона ядучо-зелену соломку [302, с. 32]. | Спостерігаємо вірогідні запозичення з російського перекладу, які суперечать власним рішенням українського перекладача (відсутня в контексті української версії “травнева троянда”): А ядовито-салатную соломенную шляпку с кудрявым зеленым пером уверяла: — <i>Вы свежи как майская роза</i> [303, с. 5]! — Обаяшка, — фиркнула покупательница в адрес розового чепчика. — <i>Майская роза</i> , — припечатала она <i>ядовито-салатную соломку</i> [303, с. 11]. |
| 2 | Mystified, Sophie unwrapped things: several pairs of silk stockings; <i>two parcels of the finest cambric petticoats, with flounces, lace, and satin insets</i> [340, с. 194]. | Софі спантеличено розгортала пакунки. Там виявилися: кілька пар шовкових панчіх, <i>дві коробки з розкішними батистовими нижніми <u>спідницями</u> з <u>оборках і мереживами</u> та з</i> | Спостерігаємо вірогідні запозичення з російського перекладу, внаслідок чого порушується синтаксичний зв'язок між частинами словосполучення: [Т]ам было несколько пар шелковых чулок, <i>две коробки с роскошными батистовыми нижними</i> |

| | | | |
|-----------------------------------|---|---|--|
| | | <i>атласними вставками</i> [302, с. 160-161]. | <i>юбками в оборках и кружевах и с атласными вставками</i> [303, с. 56]. Мало бути, наприклад так: “спідниці з оборками й мереживами” або “мереживні спідниці з оборками”. |
| 3 | It was hard to say which of them was more astonished when the person who <i>slid rather cautiously round the door</i> turned out to be Miss Angorian [340, с. 345]. | Важко навіть сказати, хто з них більше здивувався, побачивши, <i>що — акуратно, бочком — у ледь привідкриті двері прослизнула</i> міс Ангоріан [302, с. 282]. | Спостерігаємо вірогідне запозичення синтаксичної структури речення з російського перекладу: Трудно даже сказать, кто из них больше поразился, увидев, <i>кто — аккуратно, бочком — проскользнул в приоткрытую дверь</i> . Это была мисс Ангориан [303, с. 96]. <i>Примітка:</i> українській версії мало бути “ <i>прочинені двері</i> ”. |
| Вживання кличного відмінка | | | |
| 4 | "And that, <i>Mrs. Nose</i> , (...) is the day I shall have to go back to the Witch of the Waste [340, с. 222]." | А це, <i>місіс Нушпорка</i> , (...) той день, коли мені доведеться повернутися до Відьми Пустирищ [302, с. 182]. | Згідно з правилами українського правопису [254, с.74], має бути: “ <i>місіс НушпоркО</i> ”, “ <i>Майкле ФішерЕ</i> ” (порівняймо з прикладом 6, де кличний відмінок вжито відповідно до правила), “ <i>не дай БожЕ</i> ”, “ <i>мадам чарівницЕ</i> ”. |
| 5 | " <i>Michael Fisher</i> , (...) tell your master, Howl, that he fell for my decoy [340, с.396-397]." | <i>Майкле Фішер</i> , (...) передайте вашому вчителеві Хаулу, що він клюнув на мою приманку [302, с. 323]. | |
| 6 | " <i>Howl!</i> (...) <i>Howl! Howell Jenkins</i> , the Witch has found your sister's family [340, с. 389]!" | <i>Хауле!</i> (...) <i>Хауле! Хауелле Дженкінсе</i> , Відьма знайшла сім'ю твоєї сестри [302, с. 317]! | |
| 7 | <i>Puts the fear of God</i> into them about getting work in on time [340, с. 206]. | Її бояться, немов страшного суду, <i>не дай Бог</i> невчасно здати роботу [302, 170]. | |
| 8 | Madam Sorceress [340, с. 249]! | Мадам чарівниця [302, с. 204]! | |
| Слово-паразит “НУ” | | | |
| 8 | Doesn't do Neil any harm, lazy little devil [340, с. 206]! | <i>Ну</i> та Нілові це тільки на користь. Ледаче бісеня [302, с. 170]. | Спостерігаємо зловживання словом “ну”. Аналогічні слова-паразити в оригінальному тексті твору відсутні. Слів-паразитів потрібно уникати, адже вони засмічують мовлення. До того ж, текст першотвору не позначений такою негативною рисою, отже, в |
| 9 | And what are you [340, с. 58]? | <i>Ну</i> , а як щодо тебе [302, с. 52]? | |
| 10 | Oh, what I won't do to her [340, с. 64]! | <i>Ну</i> , я їй ще покажу [302, с. 58]! | |
| 11 | What she could see were bands of low bluish mist and pale glimmers of | Бачила вона лише смуги низького синюватого туману і бліді вогники на | |

| | | | |
|-----------------------------------|--|--|---|
| | marshy pools, over and over again, until they built into a pale line where the sky started. The sky was everywhere else, huger still [340, c. 181]. | болотах, які тягнулися все далі і далі, зливаючись у сріблясту лінію там, де починалося небо. Ну , а небо займало всю решту простору [302, c. 150]. | читача або ж літературного критика може скластися хибне уявлення про стиль письменниці. Однак словниковий склад української мови дозволяє вживати синонімічні вставні слова та слова-вигуки, наприклад: хоча (приклад 8), постривай (приклад 10), бач (приклад 14), невже (приклад 16, 2-й випадок), ох (приклад 17, 2-й випадок). |
| 12 | "I knew he came from foreign parts [340, c. 225]." | Ну , я знав, що він не з наших країв [302, c. 184]. | |
| 13 | Howl had gone out very early [340, c.264]. | Ну , а Хаул пішов надзвичайно рано [302, c. 215]. | |
| 14 | [S]ophie could hardly wait to see what it would grow into [340, c. 338]. | [С]офі уже мало не вривався терпець — її ну просто страшенно цікавило, що ж усе-таки з нього виросте [302, c. 277]. | |
| 15 | "No, but-" Sophie began, but, just then, the castle door clicked and opened [340, c. 344]. | — Ну , але ж... — почала було Софі, та нараз двері Мандрівного Замку клацнули і відчинилися [302, c. 282]. | |
| 16 | "And did you know this dog was really a man?" (...) "He's not, is he [340, c.354]? " | — Ну а ти знав, що цей собака насправді людина? (...) — Та ну ? А що, справді [302, c. 290]? | |
| 17 | "It must be, since you're doing it yourself," he said. "What a strange family you are [340, c. 369]!" | — Ну авжеж, бо ви самі його накладаете, — повідомив він. — Ну й дивна у вас сімейка [302, c. 301]! | |
| Неправильний переклад слів | | | |
| 18 | The shop bell clanged and the <i>grandest</i> customer she had ever seen sailed in, with a sable wrap drooping from her elbows and diamonds winking all over her dense black dress [340, c. 31]. | Задзвенів дзвоник, і в двері впливла напрочуд огрядна пані — Софі таких ніколи й не бачила. З плечей клієнтки спадала соболина накидка, а туго обтисле чорне плаття так і виблискувало діамантами [302, c. 31]. | Внаслідок неправильного перекладу слова "grandest" (мало бути "найвеличніша", "ошатна" тощо) маємо суперечність із сюжетом твору: жінка (відьма), про яку йдеться не була огрядною, навпаки, вона чарами робила себе неймовірно вродливою. |
| 19 | 1) She ran after the door and hit it violently with her stick. " Open up! " she yelled [340, c. 49]. 2) The boy <i>shut</i> the door [340, c. 52]. | 1) — Відкривайся! — загорлала вона що мала сили [302, c. 45]. Хлопчик закрив двері [302, c. 47]. 2) — Тобі або Майклові відкрию я, — | За змістом, потрібно вживати слова "відчиняти" ("відводити, відхиляти вбік стулки дверей, вікон, роблячи вільним вхід, доступ до чогось"). Адже "відкривати" означає "піднімаючи або знімаючи те, |

| | | | |
|----|--|--|---|
| | "I'll <i>open</i> it for you, or Michael. Howl <i>does it</i> himself," said Calcifer [340, c. 128]. 3) Next morning the door was set to black-knob down and, to Sophie's great annoyance, it would not <i>open</i> at any setting [340, c. 323]. | пояснив Кальцифер. — А взагалі, Хаул сам <i>відчиняє</i> двері [302, с. 108]. 3) Наступного ранку ручка над дверима виявилася поверненою вниз чорним, і, хоч як не обурювалася Софі, двері не <i>відкривалися</i> [302, с. 264]. | чим закрите, накрите щось, робити вільним доступ усередину чого-небудь”. |
| 20 | I've reached that stage in my career when I need to impress everyone with my power and wickedness. <i>I can't have the King thinking well of me</i> . And last year I offended someone very powerful and I need to keep out of their way [340, c. 77]. | Я досяг того щабля своєї кар'єри, коли змушений справляти на всіх належне враження як своєю могутністю, так і злостивістю. <i>Змусити короля думати про мене добре я не в змозі</i> . А торік я образив одну надзвичайно могутню особу, і тепер мені потрібно триматися якнайдалі від них обох [302, с. 68]. | У перекладі суперечність із сюжетом роману внаслідок неправильного перекладу: чарівник Хаул хоче, щоб король вважав його ненадійною людиною, щоб не потрапити до нього на службу. Він посилає Софі чорнити його ім'я перед королем. Отже, значення цього речення прямо протилежне поданому в перекладі. Конструкція “ <i>I can't have him do it</i> ” означає “я не можу дозволити йому зробити це”. |
| 21 | Oh, yes, my child. I'm the best and <i>cleanest</i> witch in Ingary [340, c. 83]. | Авжеж, дитинко. Я найкраща і <i>найчистокровніша</i> <u>відьма у всій</u> Інгарії [302, с. 72]. | Виділене слово вживається у значенні “найохайніша, найчепурніша”, зрештою “найчистіша”, адже йдеться про надмір прибирання (назва розділу “У якому занадто багато прибирання”). Персонаж Софі, якому належить наведена репліка, не має на увазі чистокровність, адже ці слова були сказані жартома. Для того щоб стати прибиральницею в чарівника, вона вихваляла свої здібності до прибирання. Отже, маємо спотворення змісту. <i>Примітка:</i> має бути “відьма в усій”. |
| 22 | "What did Suliman have to get himself lost in the Waste for? The King seems to think <i>I'll do instead</i> [3, c. 104]." | І поясни мені, що потягло Салімана піти в Пустирища і зникнути? Здається, король думає, ніби <i>тепер цим займаюся я</i> [302, с. 89]. | Вислів “to do instead” означає “згодитися замість чогось, бути придатним за відсутності чогось”. З наведеного українського уривку можна зробити висновок, що Хаул теж зникне. Тут автор має на увазі персонаж “стане замість Салімана королівським чарівником”. |
| 23 | Martha and Lettie were good at having tantrums. She knew how to deal with | Марта і Летті нівроку вміли влаштовувати істерики, тож Софі | Слово “to spank” означає “відшьопати по сідницях” стосовно малих дітей як покарання. Саме про це |

| | | | |
|----|--|--|--|
| | those. On the other hand, it is quite a risk <i>to spank a wizard</i> for getting hysterical about his hair [340, c. 122]. | прекрасно навчилася давати собі з ними раду. З іншого боку, просто <i>надавати ляпасів чарівникові</i> за істерику з приводу кольору його волосся було ризикованою справою [302, с. 104]. | Йдеться в контексті, а тому таке висловлювання створює гумористичний ефект, коли дорослого чарівника порівнюють із маленькими вередливими дівчатками. Слово “ляпас”, ужите без додатків такого ефекту не створює. |
| 24 | A large red bull raised its <i>ringed nose</i> from the grass and thoughtfully lowered its horns [340, c. 157]. | Величезний червоний бик неспішно підняв від трави свою <i>закільцьовану голову</i> і почав задумливо нахилити роги [302, с. 132]. | Йдеться про “ніс” бика (носове кільце, яке вставляють у носову перегородку [236]). |
| 25 | "That was sad," Sophie said. Michael sighed. "Yes. <i>My heart sort of went out to it</i> [340, c. 184]." | — Сумно, — сказала Софі. Майкл зітхнув: — Так. <i>У мене мало серце з грудей не вискочило від цього</i> [302, с. 153]. | Англійський вислів означає “співчувати”. Про переляк або ж інші подібні сильні емоції (в оригіналі силу почуття пом’якшує додавання “sort of”) не йдеться. |
| 26 | [A]ll she had was a dim impression of golden <i>domes</i> and tall houses [340, c.227]. | [Софі] бачила лише розмиті обриси золотих <i>куполів</i> і якихось високих споруд [302, с. 186]. | Слово “dome” українською перекладається “баня”. О. Пономарів спостерігає, що “в сучасній мовній практиці (...) вживається, на жаль, тільки <i>купол</i> , хоча має на те найменше підстав” [99, с. 37]. |
| 27 | [A footman] led them into a wonderfully cool black-and-white checkered marble hall, where Michael tried secretly to wipe sweat off his face. Howl, who <i>always seemed to be cool</i> , treated the footman as an old friend and made jokes to him [340, c. 228]. | Він[лакей] провів їх у розкішно прохолодний хол, викладений у шаховому порядку плитками чорного і білого мармуру. Майкл спробував нишком витерти піт з обличчя рукавом. Хаул, який, здавалося, <i>ніколи не втрачав нахабства</i> , поведився з лакеєм як із давнім приятелем і жартував із ним [302, с. 187]. | У перекладі знехтувано контекстом твору (“прохолодний хол”, “Майкл витирає піт”): йдеться про те, що персонажеві ніколи не буває спекотно. До того ж, за сюжетом Хаул знав і міг, коли треба, поводитися дуже чемно. |
| 28 | Sophie and Michael joined <i>the hard core of watchers</i> who set off through the streets of Porthaven after the monsters [340, c. 309]. | Софі з Майклом долучилися до <i>основної маси глядачів</i> , які кинулися вулицями Портхавена услід за чудовиськами [302, с. 252-253]. | З огляду на контекст, а також семантику слів, дане словосполучення означає “група сміливців”. За сюжетом “основна маса глядачів” пішла додому. |
| 29 | "Five years ago," said Calcifer, "out on Porthaven Marshes, just after <i>he set up as Jenkin the Sorcerer</i> [337, c. 322]. | — П’ять років тому, — кивнув Кальцифер. — На Портхавенських болотах. Якраз після того, як він <i>затіяв</i> | Тут маємо недоречну неформальність: вислів “to set up as” нейтральний, він означає “відкрити власну справу”. Так, за сюжетом Хаул прибув із іншого |

| | | | |
|----|---|---|--|
| | | <i>ую цю справу, назвавшись чаклуном Дженкіном</i> [302, с. 263-264]. | виміру і став чарівником. |
| 30 | I think his notion was <i>to make the Waste flower and abolish the Witch that way</i> . (...) He was doing very nicely until the Witch caught him. (...) <i>I came and had another go at the place a few months later. It seemed a good idea</i> . That's how I came to meet the Witch. She objected to it [340, с. 329-330]. | Думаю, він <i>збирався перемогти Відьму, змусивши Пустурища завітнути</i> . (...) Усе в нього складалося пречудово, доки його не впіймала Відьма. (...) <i>Я всього лише був навідався колись сюди — кілька разів. І мені тут сподобалося</i> . Тому-то я і посварився з Відьмою. Вона заперечувала проти настільки буйної рослинності [302, с. 269-270]. | Вислів “to have another go” означає “спробувати ще раз”. Хибний переклад спотворює контекст: чарівник Хаул продовжив справу Салімана, оскільки вважав, що в такий спосіб справді можна позбутися Відьми. |
| 31 | She shut her eyes. (...) She opened one eye [340, с. 366]. | Вона <i>заплющила</i> очі. (...) Вона <i>відкрила</i> одне око [302, с. 299]. | З іменником “очі” вживаємо дієслова “заплющити / розплющити”. |
| 32 | "Let it <i>collect itself</i> ," said Calcifer. "No one's asked it to explain itself bef-" [340, с. 396]. | — Нехай воно спочатку <i>збереться докупи</i> , — сказав Кальцифер. — Його ніхто не просив нічого... Перш [302, с.322]. | Вислів “to collect oneself” означає “оговтатися, прийти до тями, зосередитися”. За сюжетом опудало не розпадалося на частини, тому “збиратися докупи”, йому не треба було. |
| 33 | <i>Claps of sound</i> rang round the pottery pillars [340, с. 410]. | Між колонами коминів зазвучали громові <i>розкати</i> [302, с. 333]. | “Розкат” — калька з російського “раскат”. Звуки грому називаємо “гуркіт, перекіт, перегуки”. |
| 34 | I think the rest of <i>what you were looking for</i> is over here [340, с. 411]. | Здається, решта <i>того, за чим ти шукав</i> , тут [302, с. 333]. | Дієслово “шукати” вживається з прямим додатком у родовому відмінку (<i>кого, чого, що</i>). Мало бути “що ти шукав”. |
| 35 | Miss Angorian is the fire demon. If it gets inside the castle, then <i>Calcifer's had it and so have I</i> [340, с. 413]! <i>See</i> : Sophie and I have to get back before that fire demon finds a way of getting inside my defenses [340, с. 413]. | Міс Ангоріан — це і є вогненний демон! Якщо він проникне в Мандрівний Замок, <i>Кальцифер його впіймає — і я теж</i> [302, с. 335]! Нам із Софі треба повернутися, поки вогненний демон не зумів прорвати мою оборону [302, с. 335]. | Вислів “to have had it” означає “зазнати поразки, померти” тощо. Згідно з контекстом, мало бути: “тоді буде кінець і Кальциферові, й мені (нам із Кальцифером)” або “біда буде нам обом”. Ніхто не збирався ловити демона. |
| 36 | And then you go and <i>play into the Witch's hands</i> [340, с. 415-416]! | І тут з'являється ви — і починаєте <i>грати на руку</i> Відьмі [302, с. 337]! | Дане висловлювання означає “потрапити до рук, у чийось пастку”, а не “сприяти комусь у чомусь”. Хоча, на відміну від попередніх прикладів, такий |

| | | | |
|---------------------------------|---|--|--|
| | | | переклад контексту не порушує. |
| 37 | "It should be <i>hair-raising</i> ," added Howl [340, с. 427]. | — Це буде <i>дуже страшно і просто жахливо</i> , — додав Хаул [302, с. 346]. | Тут, згідно з контекстом твору, "hair-raising" означає, що їхнє подружнє життя не буде спокійним, від майбутніх пригод у них перехоплюватиме подих тощо. Про майбутні нещастя не йдеться. |
| Неприродні висловлювання | | | |
| 38 | [A]ll three girls grew up <i>very pretty indeed</i> [340, с. 2]. 1) [B]сі три дівчинки вирости <i>дуже навіть гарненькими</i> [302, с. 5]. 2) [B]се три дівочки вирости <i>очень даже симпатичними</i> [303, с. 2]. | Слова "indeed" — двозначне: 1) справді, дійсно 2) (вживається для підсилення, підкреслення) навіть, більше того. По-перше, можна припустити, що в цьому уривку порушено порядок слів, такий варіант їх розташування — " <i>навіть дуже гарненькими</i> " — звучить більш природно і логічно; по-друге, український перекладач міг орієнтуватися на модель російського висловлювання, яку ми бачимо в російському перекладі. В цьому випадку калькування російських висловів на українську мову недоречне. В українському перекладі варто було б змінити порядок слів, або ж вилучити слово "навіть". | |
| 39 | And it seemed that Wizard Suliman had not only failed to deal with the Witch: <i>he had got himself killed by her</i> [340, с. 3]. | 1) І скидалося на те, що чарівник Саліман не тільки не впорався з Відьмою, <i>а й сам був нею вбитий</i> [302, с. 7]. 2) И судя по всему, кудесник Салиман не то что с Ведьмой не разобрался, <i>но и вовсе погиб от ее руки</i> [303, с. 2]. | Пасивні конструкції більш характерні для англійської мови, ніж для української чи російської. В оригіналі бачимо типову пасивну конструкцію "to get something done". В російському перекладі ця конструкція перекладена неперехідним дієсловом "погибнуть". В українській версії використана пасивна конструкція. Такий переклад зауважень не викликає, проте російський переклад у порівнянні з ним звучить природніше. |
| 40 | <i>What made it all the scarier was</i> that the castle did not stay in the same place [340, с. 4]. | 1) <i>А що було</i> ще страшнішим, <i>то це те, що</i> замок не стояв на місці [302, с. 7]. 2) Страшнее всего <i>было то, что</i> замок не стоял на месте [303, с. 2]. | Як бачимо, в оригіналі й російському перекладі є лише по два підрядних речення, а в українському — три. Ускладнення структури речення розсіює увагу і заважає відразу знайти комунікативний центр висловлювання. |
| 41 | Blue flames were shooting out of all four of the castle's turrets, bringing balls of blue fire with them that exploded high in the sky, <i>quite horrendously</i> [340, с. 18]. | З усіх чотирьох веж Мандрівного Замку виривалося блакитне полум'я, викидаючи блакитні вогняні кулі, які вибухали високо в небі, і це було <i>досить-таки страшно</i> [302, с. 18]. | Слово "quite" тут вживається у значенні "дуже" (вживається для посилення ознаки). |

| | | | |
|----|--|--|---|
| 42 | "You're not quite old enough!" said Sophie [340, c. 23]. | “Але ти ж іще не стала дорослою!” — здивувалася Софі [302, с. 25]. | Зазвичай до дитини звертаються так: “ <i>тобі ще треба підрости/ще мала для цього/тобі ще рано</i> ”. Український переклад позначений небажаним формалізмом. |
| 43 | This gray dress is quite suitable, but I shall need my shawl and some food [340, c. 36]. | Це сіре плаття <i>цілком придатне, аби у ньому ходити</i> , однак іще треба взяти <i>мою</i> шаль та що-небудь поїсти [302, с. 35]. | Бачимо розлоге неоковирне пояснення словосполучення “quite suitable” в перекладі; а також копіювання особливостей англійської мови: в українській мові відносно займенника першої особи однини вживається присвійний займенник “свій” (якщо потрібні уточнення, загалом він вилучається в перекладі). |
| 44 | Perhaps she was <i>a little mad</i> , but old women often were [340, c. 39]. | Що ж, мабуть, у неї <i>таки справді трохи не всі вдома</i> , зі старими жінками це часто трапляється [302, с. 36]. | У перекладі маємо розлогу конструкцію з надміром інформації. |
| 45 | A <i>countryman</i> came whistling down the lane toward her [340, c. 41]. | Путівцем їй назустріч ішов, насвистуючи, якийсь <i>сільський житель</i> [302, с. 38]. | Загальноновживана назва на позначення “сільського жителя” — “селянин”. |
| 46 | Sophie discovered a pile of Michael's clothes <i>that needed mending</i> [340, c.102]. | Софі знайшла цілу купу Майклогового одягу, <i>який потребував штопання</i> [302, с. 87]. | Бачимо нетипове для української мови вживання дієслова активного стану в даному контексті. Це калька граматичної конструкції англійської мови. В перекладі можна було використати безособове речення: “який треба було...” |
| 47 | [B]ut there's no need for you to copy me [340, c. 105]. | [А]ле тобі <i>зовсім не конче</i> наслідувати мене [302, с. 90]. | У перекладі маємо розлогу конструкцію з надміром інформації. |
| 48 | I <i>snoop</i> . (...) If Martha <i>had found this lot</i> , she'd still be at Mrs. Fairfax's [340, c. 106]. | Так, я <i>потикаю носа у не свої справи</i> , (...) Правда, якби Марта перейняла від пані Ферфакс <i>навіть тільки ці уміння, і більше нічого</i> , вона б і досі залишалася в неї [302, с. 91]. | Вислів “потикати носа у не свої справи” можна було б змінити так: “суну (свого) носа в чужі справи”. У перекладі також маємо розлогу конструкцію з надміром інформації. |
| 49 | You have quite a touch with your needle, don't you [340, c. 126]? | Ви прекрасно володієте голкою [302, с.107]. | Маємо буквалістський переклад фрази. Можна було передати її, наприклад, так: “Ви — чудова / вправна майстриня”. |
| 50 | He <i>smiled sunnily at Sophie</i> [340, | Він <i>посміхнувся Софі сонячною</i> | О. Пономарів попереджає: “За лексичними нормами |

| | | | |
|----|---|--|---|
| | с.127]. | <i>усмішкою</i> [302, с. 108]. | української мови з епітетами <i>м'яка, ласкава, привітна, приємна</i> вживаємо слова <i>усмішка</i> ” [99, с.106]. Можна було б перекласти так: “сонячно усміхнувся”. |
| 51 | [S]he realized that Michael had been one of that shouting group <i>leaning on</i> the counter in front of Martha. But Howl had been <i>outside</i> in Market Square [340, с. 138]. There was a carhorse <i>outside</i> . <i>The young fellow of fifty</i> who was leading it wondered (...) [340, с. 189]. | [Вона] зрозуміла, що бачила тоді Майкла серед галасливої юрби, котра <i>стовпилася</i> біля прилавка перед Мартою. А ось Хаул <i>був тоді назовні</i> — на Ринковій площі [302, с. 116]. <i>Назовні</i> виявився візок. Хлопчина <i>років п'ятнадцяти</i> , який сидів на козлах, хотів би знати (...) [302, с. 156]. | “Outside” можна передати як “надворі, на вулиці” або вилучити. <i>Примітка:</i> має бути “хлопчина років п'ятдесяти”, таке словосполучення вживається задля гумористичного ефекту. |
| 52 | But <i>he pulled himself together</i> and turned to Michael instead [340, с. 200]. | Але раптом <i>він схаменувся</i> — <i>чи, радше, узяв себе в руки</i> — і повернувся до Майкла [302, с. 165]. | У перекладі маємо розлогу конструкцію з надміром інформації (нагромадження синонімів). |
| 53 | It brings life to things, such as that stick in your hand, which you have evidently talked to, to the extent that it has become <i>what</i> the layman would call a magic wand [340, с. 236]. | Воно вселяє життя в неживі предмети, такі, наприклад, як оцей ціпок у вас у руці. Ви з ним явно розмовляли — і то настільки успішно, що перетворили його <i>на щось таке, що</i> дилетант назвав би чарівною паличкою [302, с. 193-194]. | З контексту бачимо, що йдеться про палицю (ціпок), невизначеність у перекладі непотрібна. До того ж, ці слова належать дуже освіченому персонажеві, отже таке мовлення для неї не характерне. |
| 54 | [I]am certain that <i>the Witch meant me to be without</i> him when I needed him most [340, с. 246-247]. | [Я] впевнений: <i>Відьмі йшлося про те, щоб залишити мене</i> без Джастіна саме тоді, коли він мені найбільше потрібний [302, с. 201-202]. | Калькування англійської синтаксичної конструкції. Мало бути, наприклад, так: “Відьма хотіла, щоб я / мала намір / хотіла накопостити мені” тощо. |
| 55 | "Not hats," she said. "You can buy the shop, but not <i>the business</i> , you know [340, с. 287]." | — Тільки не капелюшки, — відповіла вона. — Ми ж купуємо магазин, а не <i>бізнес</i> [302, с. 234]. | Сучасне слово “бізнес” випадає з псевдоісторичного контексту твору. Можна було замінити нейтральним словом “справа”. |
| 56 | I'd been expecting it <i>to be too small</i> to see [340, с. 295]. | А я вже чекав, що він виявиться настільки маленьким, <i>що я не зміг би</i> його розгледіти [302, с. 241]. | Вживання умовного способу “не зміг би” суперечить часовому контексту речення. Мало бути: “я не зможу” (неможливість дії в майбутньому). |
| 57 | He flung the shovel down and <i>went to bed</i> [340, с. 321]. | Він відкинув совок набік і <i>пішов у ліжку</i> [302, с. 262]. | Калькування англійського словосполучення. “Піти в ліжку/ліжечко” зазвичай вживають, звертаючись до |

| | | | |
|----|---|--|---|
| | | | малих дітей. За сюжетом чарівникові майже тридцять, тому виникає небажаний гумористичний ефект. Узвичаєне нейтральне — “ <i>пiти/лягти спати</i> ”. |
| 58 | So <i>she took out her impatience by fetching</i> a bucket of water <i>and scrubbing</i> the chalked signs off the floor [340, с. 323]. | Отож вона вирішила <i>зiгнати досаду, схопивши відро води і взявшись</i> відтирати знаки, намальовані крейдою на підлозі [302, с. 264]. | Калькування англійської синтаксичної конструкції. Два однорідні дієприслівникові звороти звучать неприродно. Їх можна було замінити, наприклад, однорідними присудками: “схопила і взялась”. |
| 59 | She found she could keep some plants fresh for days. So of course she experimented some more [340, с. 335]. | <i>Стало очевидним</i> , що деякі рослини залишаються свіжими по декілька днів. <i>Зрозуміло, це надихнуло</i> Софі на подальші експерименти [302, с. 274]. | Спостерігаємо нагромадження безособових речень. |
| 60 | She was sure that breaking it would be <i>the end</i> of both Howl and Calcifer. Howl might <i>deserve it</i> , but Calcifer did not [340, с. 337]. | Вона була переконана, що розірвання угоди означає <i>кінець</i> для обох — і для Хаула, і для Кальцифера. Хаул, можливо, і <i>заслужовував на щось таке</i> , але Кальцифер — аж ніяк [302, с. 276]. | Спостерігаємо невиправдану невизначеність у мовленні персонажа: “щось таке”. З контексту бачимо, що йдеться про “кінець (смерть)”. |
| 61 | I set out to seek my fortune and I end up exactly where I started, and <i>old as the hills</i> still [340, с. 342]! | Ще б пак, <i>подалася світ за очі</i> на пошуки щастя — і повернулася туди, звідки пішла, до того ж ще й досі <i>стара, як ці пагорби</i> [302, с. 280]! | Спостерігаємо калькування англійського фразеологізму. В українській мові вислів із пагорбами відсутній. Можна було передати так: “старезна / стара, як світ”. На початку речення бачимо, що перекладач вживає український фразеологізм. |
| 62 | Besides, it would be <i>unkind</i> [340, с.348]. | А крім того, це було б <i>якось трохи занадто</i> [302, с. 284]. | Спостерігаємо невиправдану невизначеність у мовленні персонажа (нагромадження прислівників, що суперечать один одному). |
| 63 | Howl <i>pounced</i> , and caught him by two handfuls of shaggy hair <i>before he could reach</i> the door [340, с. 353]. | Хаул <i>зробив кидок</i> і схопив пса обіруч за кошлату шерсть, <i>не дозволивши йому вискочити</i> у двір [302, с. 289]. | У даному випадку варто дотримуватися оригінальної конструкції речення. Можна було б перекласти так: “ <i>Кинувся на пса, схопив його обіруч, поки він не вискочив надвір</i> ”. |
| 64 | He jumped up and hauled the dog <i>across the tiles</i> [340, с. 353]. | Він підхопився на ноги і потягнув пса за собою <i>по плитках</i> [302, с. 290]. | Тут слід вживати збірний іменник “плитка” або ж використати слово “кахлі”. |
| 65 | While Michael carried the hamper to | Поки Майкл підтягував кошик до столу | Зазвичай вживаємо так: “холодна курятина”, “вино”. |

| | | | |
|-----------------------|---|--|--|
| | the bench and unpacked <i>cold chickens and wines</i> and honey puddings from it [340, с. 384]. | і діставав з нього <i>холодних курей, пляшки вина</i> і медові пудинги [302, с.313]. | Конкретизація не потрібна. |
| 66 | Michael <i>took things out of Sophie's hands</i> by greeting Miss Angorian with a beaming smile and a shout of welcome [340, с. 386]. | Майкл <i>вибив ініціативу з рук Софі</i> , зустрівши міс Ангоріан <i>сяючою</i> посмішкою і привітальним вигуком [302, с. 315]. | Можна було передати так: “ <i>випередив Софі</i> ”, “ <i>осяйна</i> ” (щоб замінити нехарактерний для української мови активний дієприкметник). |
| 67 | There was a certain amount of <i>screaming and hair-pulling</i> between those younger two [340, с. 1]. | А поміж меншими не обходилося без <i>криків</i> і навіть <i>смикання за волосся</i> [302, с. 6]. | В українському перекладі бачимо нехарактерне вживання віддієслівного іменника. Порівняймо з російською версією: <i>А младшие частенько вопили друг на друга и даже таскали за волосы</i> [303, с. 2]. |
| Стильовий зсув | | | |
| 68 | " <i>Wizard Howl</i> ," said Wizard Suliman, "I must apologize (...). In the normal way, I wouldn't dream of setting teeth in <i>a fellow countryman</i> [340, с. 428]." | — <i>Хауле</i> , — говорив чарівник Саліман, — я мушу просити у <i>вас, могутнього чарівника</i> , вибачення (...)! За звичайних обставин мені б і на думку не спало впиватися зубами у <i>колегу і співвітчизника</i> [302, с. 347]! | Український переклад вирізняється пишномовністю. Бачимо додавання “ <i>вас, могутнього</i> ” (має відтінок підлещування); словосполучення “ <i>fellow countryman</i> ” перекладається одним словом і означає “співвітчизник”. Додавання “колега” створює надмір інформації, адже вище згадується про “чарівника” (казкова професія). |
| 69 | She settled for stumping to the chair instead, where she sat and <i>fell into a deep sulk</i> [340, с. 370]. | Тоді Софі пошкутьгала до крісла, сіла в нього і <i>віддалася настроєві глибокої образи</i> [302, с. 302]. | Неформальне “ <i>fall into a deep sulk</i> ” передане пишномовною конструкцією. Такий стиль письма створює комічний ефект. |
| 70 | Another overdressed and scented messenger arrived with a letter and a long, long speech in which he wondered if Howl could possibly spare time, no doubt invaluable employed in other ways, to bend his powerful and ingenious mind to <i>a small problem experienced by His Royal Majesty</i> -to whit, how an army might get its heavy wagons through a marsh and rough | Тому що приходив ще один виряджений і напахчений посланець із листом і довжелезною промовою щодо того, чи не міг би Хаул приділити децицію свого дорогоцінного часу, який, поза будь-яким сумнівом, украй потрібен йому для виконання інших незмірно важливих завдань, і скерувати свій всемогутній і гострий розум на вирішення <i>однієї малесенької</i> | Посланець говорить вишукано, пишномовно, ввічливо й офіційно. Тому “малесенька проблемка” й “зіткнувся” створюють стилістичний дисонанс, адже йдеться про короля. |

| | | | |
|------------------------------------|--|---|---|
| | ground [340, с. 103]. | <i>проблемки, з якою зіткнувся Його Королівська Величність, а саме:</i> чи не міг би Хаул зметикувати, як можна провести армійський обоз трясовинами і по бездоріжжю [302, с. 89]. | |
| 71 | "I thought she'd done for you, you <i>old ball of gas</i> [340, с. 147]." | — А я вже думав, <i>старенький блукаючий вогнику</i> , вона тебе прикінчила [302, с. 124]. | В оригіналі звертання звучить по-товариськи неформально, трохи глузливо; в перекладі маємо ніжно-ліричний відповідник. |
| 72 | At every archway a splendidly dressed person wearing white gloves-still somehow white in spite of the heat- <i>inquired their business</i> and then led them on to the next personage in the next archway [340, с. 241-242]. | Біля кожних дверей розкішно вбраний лакей у білих рукавичках — якимось чудом, незважаючи на спеку, ідеально білих! — <i>випитував у гостей, хто вони та в якій справі прибули</i> , а тоді вів до наступного лакея біля наступних дверей [302, с. 197]. | У даному разі має бути формальний стиль мовлення в перекладі, адже йдеться про допуск на аудієнцію до короля. |
| 73 | [H]e carefully separated the white, thready roots and the soot and the remains of <i>the manure spell</i> [340, с.339]. [S]he rammed them into a bucket of <i>nutrition spell</i> [340, 350]. | Він (...) дуже обережно обтрусив білі нитяні корінці від попелу і залишків <i>живильного зілля</i> [302, с. 277-278]. [В]она збиралася поставити ці рослини у відерко з <i>живильним зіллям</i> [302, с.286]. | В обох випадках використано відповідник “живильне зілля”. Внаслідок цього відбулася заміна слова “manure” (гній, добриво) на нейтральне “живильне”. |
| 74 | " <i>Hell's teeth!</i> " he said. "I've got a hangover [340, с. 423]!" | — <i>О небо!</i> — глухо поскаржився він. — Яке похмілля [302, с. 343]! | Бачимо заміну лайливого вигуку на позначений пишномовністю. |
| Контекстуальні суперечності | | | |
| 75 | Her anger made her <i>jump up in a salvo of cracks and creaks</i> and hobble over to the unexpected window [340, с. 64]. | Злість змусила її <i>різко схопитися на ноги, під акомпанемент потріскування і скрипіння у вогнищі</i> , і пошкунтильгати до одного з вікон [302, с. 57]. | У тексті про вогнище не йдеться, це хрускотіли її власні суглоби, адже героїня роману перетворилася на дев'яносторічну бабу. |
| 76 | Sophie sniffed. "I'm old," she began. (...) Michael said <i>cheerfully</i> , "Well, it comes to us all in time [340, с. 70]." | Софі шморгнула носом. — Я стара... — почала вона (...) — Ну, старість рано чи пізно трапиться з кожним із нас, — <i>сухувато</i> проговорив Майкл [302, с. 62]. | Слово “cheerfully” вжито у значенні “бадьоро, підбадьорливо, безтурботно” тощо. Герой роману Майкл хоче підбадьорити Софі, яка через прокляття перетворилася на стару бабу. |

| | | | |
|----|--|--|---|
| 77 | "If he is, <i>you'll never pin him down</i> ," Michael answered [340, c. 80]. | — Якщо дозволить, то <i>ніколи більше не припирайте його до стінки</i> , — порадив Майкл [302, c. 70]. | Тут у значенні “ствердної відповіді на це ви ніколи від нього не почувете”, тобто в перекладі мало бути “вам ніколи не вдасться приперти його до стінки” (факт, а не порада). |
| 78 | This, she thought, was where <i>she slithered out</i> . She was leaving [340, c.146]. | Вона думала, що цього разу <i>вона таки вислизне</i> . <i>Вона таки</i> піде з Мандрівного Замку [302, c. 123]. | Відповідно до сюжету, “цього разу вислизатиме не Хаул (прикметна риса чарівника), а персонаж Софі”. <i>Примітка</i> : частка “таки” пишеться через дефіс, коли виділяє значення окремого слова [254, c. 44]. Тому в перекладі “ <i>вона-таки</i> ” в обох випадках потрібно писати через дефіс, щоб наголосити на тому, що це робитиме саме персонаж Софі. Можна також вдатися до інверсії підмета й присудка: “ <i>цього разу вислизне вона</i> ”. |
| 79 | Then she thought of the gray-and-scarlet suit and nearly fell downstairs with <i>dismay</i> . She was the one who had put the charm on that [340, c. 239]. Oh, dear! Sophie thought. I've gone and doubled the number of hearts he'll have broken [340, c. 239]! | Тут вона згадала сіро-червоний костюм — і мало не впала зі сходів від <i>страху</i> . Це ж вона сама наклала на нього приворот [302, c. 195]. “Ой лишенько! — вжахнулася Софі. — То я взяла і власними руками подвоїла кількість розбитих сердець [302, c. 196]! | Слово “ <i>dismay</i> ” у даному контексті означає “хвилювання, занепокоєння”, адже ні чарівника Хаула, ні своїх чарів персонаж Софі не боялася. Перший словниковий відповідник у даному разі не задовольняє вимог контексту. |
| 80 | [The King] was handsome in a plump, slightly vague way, but to Sophie he seemed quite youthful and just a touch too proud of being a king. She felt he <i>ought, with that face, to have been more unsure of himself</i> [340, c. 242-243]. | [Король] був на свій лад досить вродливим — принаймні як на повнуватого чоловіка з неухважним поглядом, — але Софі він здався досить молодим і трішечки занадто гордим тим, що він король. Як на її смак, <i>із таким обличчям треба було б бути менш самовпевненим</i> [302, c. 198]. | Значення таке: вона очікувала, що людина з такою зовнішністю буде менш самовпевненою. Тут виражена невпевненість Софі в самій собі. Король, на противагу її припущенням, не соромиться своєї зовнішності. |
| 81 | He was an undersized young man. "Oh, good gracious!" she said. "So the spell worked [340, c. 249-250]!" "But the important thing-" his face spread into a happy smile-"is that my | Це був той юнак-недоросток. (...) — Сили небесні! — охнула вона. — Закляття спрацювало! (...) Але головне, — і тут його обличчя розпливлося в щасливій усмішці, — що | За контекстом, друга виділена фраза має таке значення: “ <i>Мені здається, що навпаки</i> ” (у значенні, що Софі відчувається відповідальною за створення такої незугарної пари — дівчина вища за молодика). |

| | | | |
|----|---|---|---|
| | <p>dear Jane has come back to me! <i>I feel responsible for your happiness.</i>" "I'm not sure that it mightn't be the other way round," Sophie said [340, c. 250].</p> <p>Jane Farrier must be a good foot taller than he is! Sophie thought. It is all definitely my fault [340, c. 250].</p> | <p>моя люба Джейн повернулася до мене! То чим же я можу вам допомогти? <i>Я почувую себе відповідальним за ваше благополуччя.</i></p> <p>— Я не впевнена, <i>чи все не могло обернутися навпаки</i>, — вимовила Софі. (...)</p> <p>“Джейн Фер’є вища за нього на добрий фут! — подумки жажнулася Софі. — А все через мене [302, с. 204]”.</p> | |
| 82 | <p>Princess Valeria shunted herself out from under the desk <i>in sitting position</i>, grinning benignly. She had four teeth. (...) Staring up into Sophie's face, Valeria addressed a friendly remark to her in what was clearly <i>a private foreign language</i> [340, c. 259-260].</p> | <p>Принцеса Валерія вибралася з-під столу і <i>зайняла сидяче положення</i>, доброзичливо посміхаючись. Зубів у неї було чотири. (...) Дивлячись Софі в очі, Валерія звернулася до неї з привітальними словами — судячи з усього, <i>якоюсь таємною іноземною мовою</i> [302, с. 211-212].</p> | <p>“Зайняла сидяче положення” позначене формалізмом, його можна замінити одним словом “сіла”. У тексті йдеться не про “таємну”, а “ свою, особисту” іноземну мову (це жартівливий опис белькотіння дитини, яка ще не вміє розмовляти), однак суттєвих контекстуальних суперечностей українська версія не містить.</p> |
| 83 | <p>Sophie kept <i>muttering to the dog</i> [340, c. 278].</p> | <p>Та Софі <i>розмовляла із собакою</i> [302, с.227].</p> | <p>Згідно з контекстом твору, істота в собачій подобі не розмовляла. Софі “бурмотіла” до пса, однак вести з ним розмову не могла.</p> |
| 84 | <p><i>You have a choice between Market Chipping or the Witch. Don't go and be difficult</i> [340, c. 313].</p> | <p>Тоді вибирай між Маркет-Чіппінгом і Відьмою. <i>Не хочеш — не переїжджай, але тоді розбирайся з нею сам</i> [302, с.256].</p> | <p>Переклад виділеного речення суперечить змісту роману. У даному разі чарівник Хаул попереджає свого демона, щоб той не комизився. Зробити сказане в наведеному українському перекладі для демона самостійно без чарівника взагалі неможливо. Отже, такий переклад нелогічний у даному контексті.</p> |
| 85 | <p>"All set out there!" he said. (...) "As ready as I shall ever be," he said. "You know this could kill me, don't you?" "Look on the bright side," said Howl. "It could be me it kills [340, c. 316]."</p> | <p>— <i>Видійдїть усі!</i> — крикнув він. (...)</p> <p>— Наскільки це взагалі можливо, — проскімлив він. — Але ж я від цього і померти можу... — <i>Подивися на це з іншого боку</i>, — порадив Хаул. —</p> | <p>Фраза “all set out there” за контекстом означає “надворі все готово”.</p> <p>“Look on the bright side” означає “подивися на це оптимістично”. В оригіналі бачимо зразок чорного гумору, який було втрачено в перекладі.</p> |

| | | | |
|---|--|---|--|
| | | Померти від цього можу і я [302, с. 258-259]. | |
| 86 | Then Michael and Howl knocked a hole in the side wall of it. (...) At last they both <i>shouted for</i> Sophie. Sophie came, <i>meaningly carrying a broom</i> [340, с.325]. | Потім Хаул із Майклом продовжали у її бічній стіні отвір. (...) За якийсь час Хаул із Майклом <i>покликали на допомогу</i> Софі. Софі підійшла, <i>грізно вимахуючи над головою мітлюю</i> [302, с. 265]. | За сюжетом Хаул із Майклом не потребували нічиєї допомоги, щоб пробити стіну. “To shout for sb” означає “покликати когось”. У наступному реченні маємо комічний ефект від наведеного варіанту перекладу, в оригіналі комізму немає, персонаж несе мітлу. |
| 87 | It was a large tin tub with water in it, which <i>floated in the air</i> and followed Michael [340, с. 331]. They <i>fetchd</i> two bathloads of flowers [337, с. 376]. | Це були великі бляшані ночви з водою, які <i>літали</i> услід за ним [302, с. 271]. Вони <i>притягли</i> в крамницю аж двоє ночов квітів [302, с. 307]. | Згідно з контекстом, тут ідеться про летючі ночви, а тому їх не треба було “тягти”. Слово вживається у значенні “доправити”. |
| 88 | "Yes. There are several layers of it," said Calcifer."Let's get <i>the dog part</i> off anyway," said Howl [340, с. 355]. | — Так, причому в кілька шарів, — підтвердив Кальцифер. — Знімай <i>всі собачі шари</i> , — велів Хаул [302, с. 291]. | Згідно з контекстом, закляття мало кілька шарів, однак собачий був лише один. |
| 89 | "Oh, confound that gray-and-scarlet suit!" Sophie said. "I refuse to believe that <i>I was the one that</i> got caught with it [340, с. 365]!" | — А щоб йому, тому сіро-червоному костюму! — бушувала Софі. — Ніяк не повірю, що на нього клюнула <i>тільки я</i> [302, с. 298]! | Згідно з контекстом, а також зважаючи на значення виділеної синтаксичної конструкції в перекладі мало бути не “ <i>саме я</i> ” (за сюжетом на той час завдяки зачарованому костюму в Хаула закохалося ще двоє дівчат: Летті й міс Ангоріан). Отже аналізований переклад суперечить контексту. |
| 90 | "Got me on my weak flank, blast her!" he shouted as <i>he shot across the room</i> with his black sleeves flying. He <i>shoved</i> Fanny <i>aside</i> and <i>hauled open</i> the door [340, с. 389]. | — Вдарила в слабке місце, бодай би їй! — прокричав він, <i>метаючись по кімнати, вимахуючи</i> своїми розтріпанними чорними рукавами. Він <i>відсунув</i> Фанні убік і <i>відчинив</i> двері [302, с. 317]. | Лексика в оригіналі вказує на швидкість дій персонажа: “прожогом кинувся до дверей, що аж рукава залопотіли; відштовхнув Фанні; рвучко відчинив двері”. Тож в українській версії маємо небажаний комічний ефект. |
| Порушення / зміни синтаксичної структури речення | | | |
| 91 | He did it very gracefully, <i>but it was rather spoiled from the back view by</i> Howl flapping his other hand furiously | Він поклонився надзвичайно граційно, <i>однак, оскільки Софі дивилася на це із заднього ракурсу, то враження, яке на</i> | В українській версії бачимо розширення синтаксичної структури речення. Застосовується описовий переклад. |

| | | | |
|----|---|--|---|
| | at Michael behind his back [340, c.229]. | <i>неї справила уся ця церемонія, було дещо зіпсоване тим, що</i> вільною рукою Хаул почав люто махати на Майкла [302, с. 188]! | |
| 92 | Sophie (...) sat with her hands propped on her stick <i>like Mrs. Pentstemmon</i> , hoping that would make her feel better. But her mind was still simply <i>a roaring white blank of stagefright</i> [340, c.244]. | Софі (...) склала руки на набалдашнику свого ціпка (<i>як це неодмінно зробила би пані Пентстеммон</i>), сподіваючись, що це її підтримає. Але <i>в голові в неї не було взагалі нічого, вона почувала себе актором, який повинен уперше вийти на сцену перед повним залом глядачів</i> [302, с. 199]. | |
| 93 | <i>They tell</i> me she was not wicked once- though I have this only on hearsay , since she is older than either of us [340, c. 235]. | <i>Мені розповідали</i> , що колись вона зовсім не була злою, <i>хоча я можу знати це лише з чуток</i> , бо вона старша за нас обох [302, с. 192-193]. | Спостерігаємо порушення змістового наповнення речення: “я знаю” (оригінал) і “я можу знати” (переклад). Внаслідок цього стає нелогічною перша частина складного речення (“мені розповідали”). |
| 94 | It felt as if the whole room turned with them. The dog-man crouched close to Sophie. Michael staggered. <i>Sophie felt as if their piece of the world had come loose and was swinging and jiggling round in a circle, sickeningly. She did not blame Calcifer for looking so frightened.</i> Everything was still swinging and swaying as Howl took the same careful steps out of the star and out of the circle [340, c. 318-319]. | Відчуття було таке, ніби разом із ними перекутилася вся кімната. Людина-пес притулився до ніг до Софі. Майкл похитнувся. І коли Хаул знову зробив два обережні кроки і вийшов і з пентаграми, і з кола, усе навколо ще похитувалося, трепетало, оберталося і кружляло [302, с. 260-261]. | Відбулося вилучення двох речень. |
| 95 | When Howl offered to keep me alive the way humans stay alive, I suggested a contract on the spot [340, c. 323]. | І коли Хаул запропонував мені таке життя, як у людей, я погодився укласти з ним угоду, не надто й <i>замислюючись, що це таке</i> [302, с. 264]. | Бачимо ускладнення синтаксичної структури за рахунок дієприслівникового звороту з підрядним реченням, які мали б виконувати інформативну функцію. Однак фактичної інформації вони не містять. |

| | | | |
|-----|---|--|---|
| 96 | She stumped off into the shop, where she banged about, shutting the shop and putting things away for the night. She went to look at her daffodils. (...) They were wet brown things trailing out of a bucket full of the poisonous-smelling liquid she had ever come across [340, с.358]. | Вона <i>почовгала у крамниці</i> і почала там шумно хазяйнувати, <i>зачиняючи крамницю і збираючи всі речі на ніч</i> . Тоді Софі пішла <i>глянути до своїх нарцисів</i> . (...) Вони перетворилися на мокре буре ганчір'я, що звисало з відра, наповненого невідомою рідиною, яка смерділа <i>настільки отруйно, як Софі ще ніколи не доводилося чути</i> [302, с.293]. | Бачимо друкарську помилку, має бути “ДО крамниці” або “у крамницЮ”. Також мають невідредаговану структуру словосполучення (має бути “глянути НА свої нарциси”) та речення (сполучник “як” у такому контексті не вживається). Щоб уникнути підрядного речення, можна використати безсполучниковий зв'язок між частинами складного речення: “ <i>смерділа отрутою, такого смороду Софі..</i> ” |
| 97 | The bud had opened into a pink flower <i>like an orchid that had been</i> through a mangle [340, с. 339]. | За ніч пуп'янок розпустився, і з'явилася рожева квітка, трохи <i>схожа на орхідею, але на орхідею</i> , пропущену між валками [302, с. 277]. | Спостерігаємо дублювання слів у словосполученнях. Оригінал такої риси не має. У прикладах 97 і 99 дубльовані слова можна вилучити. В прикладі 98 можна відтворити висловлювання так “до брата-короля / до короля / до брата”. З контексту відомо, що принц Джастін — брат короля, отже, в перекладі мовлення персонажа можна відтворити лаконічно. |
| 98 | "I'd better get back <i>to my royal brother</i> ," Prince Justin said [340, с. 426]. | — Мені, мабуть, краще повернутися <i>до мого брата, до короля</i> , — сказав принц Джастін [302, с. 345]. | |
| 99 | That seemed to Sophie to be Lettie's problem. <i>She</i> had her own [340, с.427]. | <i>У неї, в Софі</i> , були свої власні проблеми [302, с. 346]. | У перекладі підрядне речення часу (виділене курсивом) виступає вставним у підрядному реченні мети, яке виступає головним стосовно підрядно-з'ясувального речення. Внаслідок цього в тексті майже один за одним стоять два дієслова в неозначеній формі. Проте вони не є однорідними, а належать до різних підрядних речень. Така структура речення в українській версії ускладнює сприйняття змісту написаного. |
| 100 | But I knew all about her-enough so that when the Witch made me tell her about Lettie, I said she kept a hat shop in Market Chipping [340, с. 361]. | Але я знав про Летті все — в кожному разі досить, щоб, <i>коли Відьма змусила мене розказати</i> про Летті, <i>відповісти</i> , що вона тримає капелюшну крамницю в Маркет-Чіппінгу [302, с. 296]. | |

Додаток Д. Гарун і Море Оповідок

Таблиця Д. 1. Маркери інтертекстуальності

(Підрозділ 3.2. Пункт 3.2.1.)

| № | Першотвір | Переклад |
|---|--|---|
| 1 | Gup City [346, с. 75] | Гуп-Сіті [317, с. 50] |
| | К. Бонгартц спостерігає: “Можливо, тому що Джордж Госсіп (англієць) кодифікував правила гри в шахи (зародилася в Індії) в серії книжок, Рушді жартома називає його ім’ям народ Гуп (гупізірян), світ Пліток (Gossip), вигадок і балачок” [145, с. 462]. Достеменно не відомо, чи мав намір С. Рушді створити прихований каламбур з ім’ям цього англійця, проте такі спостереження можуть зробити обізнані читачі оригінального тексту. Український читач не зможе зробити цього самостійно. | |
| 2 | <p>1) The houseboat was called <i>Arabian Nights Plus One</i> [346, с. 50].</p> <p>2) Admit, at the very least, that it is all (...) wholly Fantastick [346, с. 52].</p> <p>3) The little <i>blue-beard</i> [346, с. 55]</p> <p>4) <i>Mission impossible</i> to divulge [343, с. 56].</p> <p>5) Princess Rescue Story (...), better known as ‘<i>Rapunzel</i>’ [346, с. 73].</p> <p>6) I suppose <i>you</i> always eat up all the <i>food</i> on your plate, even the <i>cauliflower</i> [346, с. 108].</p> <p>7) ‘Bolo and the Wonderful Lamp’, ‘Bolo and the Fourty Thieves’, ‘Bolo the Sailor’, ‘Bolo and Juliet’, ‘Bolo in Wonderland’ [346, с. 99]</p> <p>8) This little minging fellow? What an <i>anticlimax</i> [346, с. 153].</p> <p>9) <i>Pleasure domes</i> [346, с. 88]</p> | <p>1) Плавучий готель називався “1001 ніч + 1 ніч” [317, с. 31].</p> <p>2) Сказав би хоч (...) “фантастично” [317, с. 32]!</p> <p>3) Маленький синьобородий чоловічок [317, с. 35]</p> <p>4) Мені заборонено розголошувати мету своєї місії [317, с. 36].</p> <p>5) Оповіді про порятунок принцеси (...), відомої широкому загалу як “Рапунцел” [317, с. 49]</p> <p>6) Я хочу сказати, що ти завжди з’їдаєш усю їжу, яка є на тарілці, навіть цвітну капусту [317, с. 74].</p> <p>7) “Боло і Чарівна Лампа”, “Боло і Сорок Розбійників”, “Боло-мореплавець”, “Боло і Джульєтта”, “Боло у Країні Чудес” [317, с. 66]</p> <p>8) Цей невиразний чолов’яга? Ніколи б не подумав [317, с. 108].</p> <p>9) намети розваг [317, с. 59]</p> |
| | У даних прикладах маємо згадки про: (1) збірку арабських казок; (2) мюзикл “The Fantasticks” (1960) на основі комедії “Романтики” Е.Ростана; (3) казку про Синю Бороду; (4) голлівудський фільм “Місія неможлива”; (5) казку про Рапунцель; (6) епізод із “Піноккіо” К. Коллоді; (7) арабські казки, “Ромео і Джульєтту” В. Шекспіра, “Алісу в Країні Див” Л. Керрола; (8) літературознавчий термін “антиклімакс”; (9) поему “Кубла Хан” С. Колріджа (<i>In Xanadu did Kubla Khan / A stately pleasure dome-decree</i>). Бачимо, що у прикладах 2, 4, 8 алюзії не збережені. У прикладі 9 можливе відтворення прихованої цитати за рахунок використання | |

| | |
|---|---|
| відомого українського перекладу. | |
| The Plentimaw Fishes were what he called ‘ <i>hunger artists</i> ’ — ‘Because when they are hungry they swallow stories through every mouth, and in their innards miracles occur; a little bit of one story joins on to an idea from another, and hey presto, when they spew the stories out they are not old tales but new ones’ [346, с. 86]. | Багатопащевим Риbam найбільше б підійшла назва “ голодні читачі ”. — Коли риба голодна, то геть усіма ротами ковтає усі оповіді поспіль, і в її череві стається диво: частинка однієї оповіді приєднується до думки з іншої оповіді, а тоді — гопля! — вони випльовують уже не старі, а нові оповіді [317, с. 58]. |
| Маємо контекстуальну суперечність: “читач” — це споживач, “митець (artist)” — творець. У даному уривку сказано, що Риби створюють нові історії. Також маємо алюзію на оповідання Ф. Кафки “Голодомайстер” (пер. Петра Тарашука) [306, с. 260] / “A Hunger Artist” (англ. пер.). Однак, за його сюжетом, “голодомайстер”, навпаки, нічого не їв, тож спостерігаємо міжсюжетну смислову антонімію аналізованого поняття. Зважаючи на існування українського перекладу цього оповідання, а даному прикладі можна було зберегти алюзію на нього, скориставшись вищезгаданим перекладом назви. | |
| <i>Water, water everywhere</i> ; nor any trace of land [347, с. 68]. | <i>Вода, вода, всюди вода</i> ; жодного натяку на сушу [317, с. 45]. |
| Цитата з “Повісті про Старого Мореполавця” (The Rime of the Ancient Marinere) С. Т. Колріджа: “ <i>Water, water every where</i> ” [334]. // “ <i>Вода, вода — куди не глянь</i> ” [329] (пер. М. Василенка) // “ <i>А навкруги — вода</i> ” [326, с. 152] (пер. М. Стріхи). В даному разі також можна було використати один із наявних перекладів даного рядка з відповідним посиланням на автора використаної версії. | |
| Its goodname is Chattergy’s Wall, named after our King, who of course had absolutely nothing to do with building it [346, с. 80]. | Його назвали Муром Торохтія на честь нашого короля, який, зрозуміло, ніякого стосунку до будівництва не мав [317, с. 53]. |
| Можлива алюзія на вірш Б. Брехта “Запитання читача-робітника”: “ <i>Хто звів семибрамні Фіви? / в книгах стоять імена королів. / А хіба королі лупали скелі / й тягали каміння?</i> ” | |

Таблиця Д. 2. Лексичні маркери етикету

(Підрозділ 3.2. Пункт 3.2.2.)

| Оригінал | Переклад |
|---|---|
| Yes, <i>sir</i> [346, с. 19]. | Так, <i>пане</i> [317, с. 9]. |
| Miss Oneeta [346, с. 21] | Пані Оніта [317, с. 10] |
| Mr Sengupta [346, с. 21] | Пан Сенгупта [317, с. 11] |
| Yes, <i>sir</i> , so it is [346, с. 25]. | Так <i>пане</i> , саме так [317, с. 14]. |
| No plane for you, <i>mister and sonny</i> [346, с. 27]. | Нема для тебе літаків, <i>панночку</i> [317, с. 15]. |
| What’s your wish, <i>my young mister</i> [346, с. 33]? | Чим можу прислужитися, <i>юний пане</i> [317, с. 18]? |

| | |
|---|---|
| Madam [346, с. 36] | Мадам [317, с. 21] |
| a <i>gent</i> as slick as this [346, с. 41]. | такого рафінованого <i>пана</i> [317, с. 25]. |
| The sleek <i>gent</i> [346, с. 41] | прилизаний <i>панисько</i> [317, с. 41] |
| Hold your horses [346, с. 68]. | Не жени коней, <i>хлопче</i> [317, с. 45]. |
| <i>Young master</i> Haroun [346, с. 138] | <i>Юний</i> Гаруне [317, с. 96] |
| Nice work, <i>mister</i> , too good [346, с. 164]! | Ну ти й даєш, <i>пане</i> , просто чудово [317, с. 116]! |
| <i>Fellow</i> [346, с. 182]. | <i>Хлопче</i> [317, с. 129]. |
| You noticed, <i>sire</i> [346, с. 183]. | Як бачите, <i>ваша високосте</i> [317, с. 130]. |
| ‘Oh, no, I’m not,’ Blabbermouth shouted back. ‘ <i>Mister, I quit</i> [346, с.183]!’ | “О ні, <i>пане</i> , ви мене не звільняєте! — закричала у відповідь Лепетуха. — Я сама звільнююся [317, с. 130]”. |
| Then, perhaps <i>Miss</i> Blabbermouth would care to work for me [346, с.184]? | То, можливо, <i>панна</i> Лепетуха захоче працювати на мене [317, с.131]? |
| Where are you, Batcheat, my golden girl, my love? Batcheat, O Batcheat mine [346, с. 186]! | Де ти, Бачет, моя золота <i>дівчинко</i> , моє кохання? Бачет, о моя Бачет [317, с. 132]! |
| Hoo, somnolent <i>Mr</i> Rashid [346, с. 203]! | Шановний <i>пане Рашид</i> [317, с. 145]! |
| <p>У перекладі бачимо послідовне використання українських форм звертання (<i>пан, пані, панна</i>) й загалом правильне вживання кличного відмінка.</p> <p><i>Примітка 1:</i> за правилом українського правопису, у звертаннях, що складаються з загальної назви та імені, форму кличного відмінка набуває як загальна назва, так і власне ім’я [254, с. 74]. Отже, в перекладі мало бути “шановний <i>пане РашидЕ</i>”.</p> <p><i>Примітка 2:</i> в реченні “<u>Так <i>пане</i></u>, саме так [317, с. 14]” бракує коми. Відповідно до правил української пунктуації, звертання виділяються комами. До того ж, у даному реченні є стверджувальне слово “так”, після якого теж ставиться кома [254, с. 133]. Отже, мало бути: “<u>Так, <i>пане</i>, саме так</u>”.</p> <p><i>Примітка 3:</i> в українській мові для звертання до осіб чоловічої статі молодшого віку, зокрема дітей, використовувалося слово “<i>панич</i> — <i>паничу</i>”. Тому англійське “young mister [346, с. 33]” можна було б передати саме таким звертанням, адже воно й означає “юний пан”. Це зауваження стосується й речення “Нема для тебе літаків, <i>панночку</i> [317, с. 15]”, оскільки вжита в перекладі словоформа “панночку” видається сумнівною, адже має бути похідною від слова “*панночок”, відсутнього в українській мові (правильно: “панок — паночку”).</p> | |

Таблиця Д. 3. Власні назви

(Підрозділ 3.2. Пункт 3.2.2.)

| № | Оригінал | Переклад |
|---|---|--|
| 1 | Rashid <i>the Ocean of Notions</i> , the Shah of Blah [346, с. 15]. Rashid Khalifa, <i>the Ocean of Notions</i> , the shah of Blah [346, с. 205] | Рашид- <i>Море Оповідок</i> , Шах-Казна-Що [317, с. 5-6]. Рашид Халіфа, <i>Океан Думок</i> , Шах-Казна-Що [317, с. 147] |
| 2 | So now kindly desist from this <i>Iffing and Butting</i> and be happy with the stories you enjoy [346, 18]. My goodname is <i>Butt</i> [346, с. 33]. To <i>Butt</i> the Hoopoe [346, с. 145] <i>Iff</i> [346, с. 69] | Тому, будь ласка, облиш свої <i>мудрування</i> й слухай, що я розповідатиму [317, с. 8]. Мене звати <i>Алеж</i> [317, с. 18]. <i>Алежу</i> -Одуду [317, с. 101] <i>Якщоб</i> [317, с. 46] |
| | Бачимо, що в оригіналі слова “ <i>Iffing and Butting</i> ” написані з великої літери. Це внутрішньотекстова алюзія на імена персонажів повісті. В українському перекладі таке посилання не відтворене: відбулося контекстуальне узагальнення “ <i>мудрування</i> ”. | |
| 3 | the Prince of Silence and the Foe of Speech [346, с. 39]. He is th Prince of Silence and the Foe of Speech [346, с. 79]. | Принц <i>Мовчання</i> й Ворог Мовлення [317, с. 23]. Принц <i>Мовчанки</i> й Ворог Мовлення [317, с. 52] |
| 4 | the Water Genie [346, с. 59] Thieflet [346, с. 63] the lost Gift of the Gab [346, с. 70] the Sea of Stories [346, с. 70] The Cultmaster of Bezaban [346, с. 75] Gup City [346, с. 75] The Land of Chup [346, с. 75] About Guppees and Chupwalas [346, с. 77] King Chattergy [346, с. 88] The Parliament of Gup, known as the <i>Chatterbox</i> [346, с. 88] The Speaker (that is, the leader) of the Chatterbox [346, с. 89] The Princess Batcheat [346, с. 89] The Mystery of Bezaban, a Cult of Dumbness or Muteness [346, с. 101] The Dumb Piness — the Princess Khamosh [346, с. 104-105] Mudra [346, с. 130] a Gardener [346, с. 139] | Джин Води [317, с. 39] Злодійчук [317, с. 40] втрачений Дар Базікати [317, с. 46] Моря Оповідок [317, с. 47] Культмайстер Безабан [317, с. 51] Гуп-Сіті [317, с. 50] країна Чуп [317, с. 51] Про гупізян і чупвалів [317, с. 51] король Торохтій [317, с. 61] Парламент країни Гуп, відомий як говорильня [317, с. 60] Спікер (себто голова) Говорильні [317, с. 60] принцеса Бачет [317, с. 61] “Таїна Безабана”, Культ Мертвої Тиші, чи Німоти [317, с. 68] Німа Принцеса Хамаш [317, с. 72] Мудра [317, с. 90] Малі [317, с. 97] |

| | | |
|---|--|---|
| 5 | The Guppee Army [346, с. 115] The Guppee armada [346, с. 120] | гупізірійська армія [317, с. 78] Гупізірянська армада [317, с. 83] |
| 6 | And up there is <i>the leader of the entire "Library"</i> , which is our name for the army — General Kitab himself [346, с. 88]. | А найвище — <i>завідувач Бібліотеки, лідер нашої армії</i> , себто сам генерал Фоліант [317, с. 60] |
| 7 | This Page , who didn't look much older than Haroun, introduced himself as ' Blabbermouth ', which, as it turned out, was a popular name in Gup for girls as well as boys . Blabbermouth was wearing one of the Pages' regulation rectangular tunics [346, с. 98]. | Сторінка , на вигляд не старша від Гаруна, відрекомендувала себе як " Лепетун ", що виявилось дуже поширеним як дівчачим ("Лепетуха"), так і хлопчачим іменем серед гупізірян. Лепетун мав на собі прямокутну туніку [317, с. 66]. |

Бачимо, що в українській версії власні імена перекладені, окрім запозичених із мови гіндустані. В перекладі спостерігаємо непослідовність: у прикладах 1, 3, 5 наведено по два варіанти відтворення власних імен. Проте імена персонажів у першотворі мають лише один варіант написання, тому слід зробити вибір на користь уніфікованого варіанту.

Примітка 1: у прикладі 2 втрачено алюзію на імена персонажів.

Примітка 2: у прикладі 6 спостерігаємо відхід від загальної стратегії перекладу імен-запозичень із гіндустані (мало бути "генерал Кітаб"). В українській версії це ім'я перекладене.

Примітка 3: у прикладі 6 маємо одомашнення "завідувач Бібліотеки".

Примітка 4: у прикладі 7 спостерігаємо культурний імпорт вітчизняних цінностей на лексико-граматичному рівні (наводиться жіноча форма імені в дужках, в англійській мові розрізнення даного імені за флексією немає). Однак у даному разі можна було використати слово, що належить до категорії спільного роду, наприклад, "базікало" (на позначення осіб як чоловічого, так і жіночого роду).

Таблиця Д. 4. Римуння
(Підрозділ 3.2. Пункт 3.2.2.)

| № | Оригінал | Переклад |
|---|---|--|
| 1 | ALL THE DANGEROUS OVERTAKERS END UP SAFE AT UNDERTAKER'S [346, с. 31] | На обгін іди уважно, Бо потрапиш у трупарню [317, с. 16] |
| 2 | LOOK OUT! SLOW DOWN! DON'T BE FUNNY! LIFE IS PRECIOUS! CARS COST MONEY! [346, с. 31] | Обережно, нехороші! Жити треба! Тачка — гроші! [317, с. 16] |

У прикладі 1 бачимо римуння за рахунок спільнокореневих словоформ. До того ж, у даній парі слів мітяться антонімічні префікси "over-" й "under-". Отже, в даному уривку можна констатувати морфемну антонімію як стилістичний засіб. У перекладі дані особливості оригіналу не відтворені.

У прикладі 2 рима збережена.

| | | |
|---|--|--|
| 3 | Not a chance, not in a million years, <i>no way, José</i> [346, с. 59]. | Жодного шансу, навіть за мільйон років, жодним чином, <i>дороженький</i> [317, с. 39]. |
| 4 | But Butt's a straight man, not a <i>twister</i> . What's your wish, my young <i>mister</i> [346, с. 33]? | Але ж Алез прямий чоловік, не якийсь там крутій. Чим можу прислужитися, юний пане [317, с. 18]? |
| 5 | Oooh I'm talking 'bout my Bolo And I ain't got time for nothin' else [346, с. 186]. Lemme tell you 'bout a boy I know, He's my Bolo and I love him so. He won't play polo, He can't fly solo, Oo-wee but I love him true, Our love will grow-lo, I'll never let him go-lo, Got those waiting-for-my- <i>Bolo Blues</i> [346, 187]. His name ain't Rollo, His voice ain't low-lo, Uh-huh but I love him fine, So stop the show-lo, Pay me what you owe-lo, I'm gonna make that Bolo Mine [346, с. 187]. | О-о-о, заспіваю я про свого Боло, Більш ні про кого, тільки він, — Як я кохаю свого Боло, Він — мій Боло, більше він нічий. Він не грає в поло о-го, І не співає соло о-го, Але кохає щиро. Його нікому не віддам. Я Боло не покину. Я ж бо чекаю Боло, Блюз [317, 133]. Звати його не Роло, Має він гарний голос, Дуже кохаю у-гу, Більш не скажу я у-гу, Тому що скоро Буде вже Боло Мій [317, с. 134]. |

У прикладах 3 і 4 римування не відтворене. У прикладі 5 римування збережене, однак в оригіналі штучно створюється рима за іменем “Bolo”: “grow-lo, go-lo, low-lo, show-lo, owe-lo”. Це засіб характеристики недолугого персонажа — принцеси Бачет, позбавленої музикального слуху. В українській версії римування відтворюється за рахунок вигуків “о-го, у-гу” або за рахунок звичайного римування зі словами. Штучність рими оригіналу втрачена.

Примітка 1: у прикладі 3 не відтворена приказка; у прикладі 5 відбулася десемантизація фразеологізму “to get the blues” (сумувати) за рахунок дослівного перекладу. До того ж, втрачається явище омонімії в лексемі “blues” (сум, понурість — блюз).

Примітка 2: приклад 5 містить алюзію на композицію “Bolo Blues” (1951) — один із найбільших хітів американського джазового музиканта Джиммі Форреста (1920-1980) [270].

Таблиця Д. 5. Однорідні члени речення / синонімія

(Підрозділ 3.2. Пункт 3.2.2.)

| № | Оригінал | Переклад |
|---|---|--|
| 1 | [A]nd out would pop some brand-new saga, complete with sorcery, love-interest, princesses, wicked uncles, fat aunts, mustachioed gangsters in yellow check pants, fantastic locations, cowards, heroes, fights, and half a dozen <i>catchy, hummable tunes</i> [346, с. 17]. | [Й] звідти виплигне <i>новісінька легенда, де</i> справжнісіньке чаклунство, велике кохання, чудові принцеси, злі дядьки, тлусті тітки, вусаті бандити в жовтих картатих штанах, чудові гаї, великі негідники, хоробрі герої, завзяті сутички та ще півдюжини <i>тихих мелодій</i> [317, с. 7]. |
| 2 | However, I regret to report, the gentleman no longer requires the service; has discontinued narrative activities, <i>thrown in the towel, packed it in</i> . He has cancelled his subscription [346, с. 57]. | Однак мушу сказати, що на превеликий жаль, цей джентльмен відмовляється від наших послуг; він припиняє розповідну діяльність, бо <i>визнав себе переможеним, себто здався</i> . Відмовляється від поставок [317, с. 36-37]. |
| 3 | 'Bull's-eye (...). Got it in one, ten out of ten, spot on [346, с. 59]. | "Пряме попадання (...). Десять з десяти. Саме так [317, с. 39]". |
| 4 | 'Impossible (...). <i>No can do, it's off the menu</i> , don't even dream about it [346, с. 59].' | "Неможливо (...). <i>Виключено, не передбачено жодними приписами</i> , навіть не мрій [317, с. 39]". |
| 5 | A person may mention a bird's name even if the creature is not present and correct: crow, quail, hummingbird, bulbul, mynah, parrot, kite. A person may even select a flying creature of his own invention, for example winged horse, flying turtle, airborne whale, space serpent, aeromouse [346, с. 63]. | Людина може назвати птаха, навіть якщо його нема поблизу або ж він має форми, відмінні від узвичаєних: ворона, перепілка, колібрі, дрозд, шпак, папуга, паперовий змій. Людина може вибрати навіть вигадану летючу істоту, приміром, крилатий кінь, летюча черепаха, повітряний кит, космічна змія, аеромиша [317, с. 40]. |
| 6 | Hold your horses. (...) Cool down. Don't blow your top, keep your hair on [346, с. 68]. | Не жени коней, хлопче (...). Вгамуйся, охолонь, не парся [317, с. 45]. |
| 7 | And what is available to us here is a short cut, avoidance of bureaucratic procedures, a means of cutting the red tape [346, с. 68-69]. | А ми тут для того, аби скоротити шлях й обійти деякі бюрократичні процедури, спробуємо оминати паперову тяганину [317, с. 45]. |
| 8 | Go on now; knock it back, have a swig, do yourself a favour [346, с. 72]. | Давай же, перешили одну! Випий хоч трішки! Зроби собі послугу [317, с. 48]! |
| 9 | These plans were itemized, scrutinized, rationalized, analyzed, mulled over, chewed over, <i>made much of, made little of</i> , and even, | Плани були розглянуті, удосконалені, обмірковані, пережовані, <i>високо оцінені, розкритиковані</i> й навіть — після сварок — |

| | | |
|---|--|---|
| | after interminable wranglings, agreed [346, c. 120]. | затверджені [317, c. 83]. |
| 10 | And one of the Water Genie's attractively embroidered and twirly pointed slippers fell (from, to be precise, his left foot) into the Ocean; where, quick as blink, <i>with a fizz and a hiss and a burble and a gurgle</i> , it was instantly eaten away, right down to the tip of its twirly toe [346, c. 147]. | А одна з гарно розшитих <u>пантофель</u> . Джина Води упала (якщо бути точним, то з лівої ноги) в Океан і тут же з <i>шипінням і бульканням</i> розчинилася аж до кінчика свого задертого носа [317, c. 102]. |
| 11 | The boy is crazy, bananas, out to <i>lunch</i> [346, c. 153]. | Хлопець з розуму скрутився. <i>Несосвітенний</i> [317, c. 107]. |
| 12 | What a whirring of whirrers and stirring of stirrers, what ranks of lifters and banks of sifters, what a humming of squeezers and thrumming of freezers was there [346, c. 159]! | Шуміли шестерні, вищали коліщата, стугоніли підйомники, шипіли фільтри, скреготіли преси, гуділи холодильні установки [317, c. 112]! |
| 13 | It's curtains for him, he's history, goodnight Charlie. I.e.: he's <i>khattam-shud</i> [346, c. 176]. | Усе, завіса. Він — надбання історії. Бувайте здоровенькі. Коротше кажучи, хаттам-шуд [317, c. 125]. |
| 14 | 'Knaves, scoundrels, rascals, bounders, rogues [346, c. 181]! | Падлюка, негідник, шахрай, нікчема, пройдисвіт [317, c. 128]! |
| Збереження кількості однорідних членів речення спостерігаємо у прикладах 1, 2, 4, 5, 6, 7, 8, 12, 13, 14. У прикладах 3, 9, 10, 11 кількість однорідних членів речення в перекладі зменшилася. У прикладах 2 і 4 відбувся стильовий зсув: розмовні вислови замінено нейтральними або канцеляризмами. <i>Примітка 1:</i> у прикладі 1 бачимо нелогічно побудоване підрядне речення в перекладі. Сполучник <i>де</i> вказує на те, що однорідні члени речення мають бути або підметами, або додатками. Дане підрядне речення має бути з'ясувальним, однак це речення структурно незавершене (бракує присудка). Отже, в перекладі спостерігаємо помилку на синтаксичному рівні. Слово "catchy" означає не "тихий", а "такий, що відразу запам'ятовується; якого постійно наспівують; причепливий". <i>Примітка 2:</i> у прикладі 9 автор вдається до антонімії на рівні як на рівні фразових дієслів, так і їх складових частин (<i>much — little</i>), у перекладі другий вид антонімії втрачено. <i>Примітка 3:</i> у прикладі 10 кількість синонімічних слів-звуконаслідувань у перекладі зменшилася вдвічі. У даному реченні бачимо друкарську помилку в перекладі (підкреслено): крапка після слова "пантофель" непотрібна. | | |

Таблиця Д. 6. Інші стилістичні засоби

(Підрозділ 3.2. Пункт 3.2.2.)

| № | Оригінал | Переклад |
|---|---|--|
| 1 | 'It was a figure of speech,' Mr Butt replied. 'But but but I will stand by it! A figure of speech is <i>a shifty thing</i> ; it can be <i>twisted or it can</i> | — Це просто так кажуть, — відповів пан Алеж. — Але ж, але ж, але ж, я не заперечую! Кожен вислів — <i>гнучка річ</i> ; його можна гнути, а |

| | | |
|---|--|---|
| | <i>be straight</i> . But Butt's <i>a straight man, not a twister</i> [346, с. 33].' | можна <i>не гнути й залишити прямим</i> . Але ж Алеж <i>прямий чоловік, не якийсь там крутій</i> [317, с. 18]. |
| | Двозначність слів "twist" та "straight" збережено. Використані в перекладі відповідники так само двозначні. | |
| 2 | They were riding what looked like large, <i>dark sea horses</i> (...). 'These dark horses are machines also. But <i>a dark horse</i> , as is well-known, <i>is unreliable, and not to be trusted</i> [346, с. 148].' | Вони сиділи на великих <i>темних морських кониках</i> (...). — Ці темні конячки, — пояснював Алеж-Одуд, — також машини. Але <i>на темну конячку, як відомо, не ставлять, у них не вірять</i> [317, с. 103]. |
| | Значення фразеологізму "dark horse" у перекладі збережено шляхом дослівного перекладу. Отже, в перекладі вжито фразеологізм-запозичення з англійської (спортивний контекст). Проте в українській версії такий підхід цілком виправданий внаслідок застосування слова "темний" у переносному значенні: вжите зі словом "людина, душа", воно означає "такий, якого не можна або дуже важко зрозуміти; скритний, потайний" [259]. | |
| 3 | Cause is located in his <i>pussy-collar-jee</i> [346, с. 24]. It took Rashid and Haroun a few moments to work out that she meant <i>psychology</i> [346, с. 24]. | <i>Си-хо-ло-гія</i> , та й годі [317, с. 12]. Рашид з Гаруном на мить-другу оторопіли, поки здогадалися, що вона має на увазі <i>психологію</i> [317, с. 12]. |
| | В оригіналі спостерігаємо паронімію. В українській версії цей стилістичний засіб замінено іншим — використанням просторічної вимови даного слова. | |
| 4 | 'Desist from your speeding, or <i>my possessions will be thrown to Kingdom Come!</i> ' 'It is we ourselves who will be thrown, madam [346, с. 37].' | Припини гонитву, бо всі мої пожитки <i>підуть котові під хвіст!</i> — <i>Ми всі підемо туди</i> , мадам [317, с. 21]. |
| | Відбулася заміна англійського фразеологізму на український. | |
| 5 | [A]nd <i>home you go to bed, and end of saga</i> [346, с. 69]. | [І] повертаєшся у люлю, а казочці кінець [317, с. 45]. |
| | Англійські сталі вислови відтворено власне українськими. | |
| 6 | ' <i>Down the hatch,</i> ' he cried (...) and took a goodly gulp [346, с. 70]. | "Ось так!" — вигукнув він (...) і зробив величенький ковток [317, с. 46]. |
| | Тост (фразеологізм) не збережено. Його український аналог — "будьмо; до дна". | |
| 7 | [S] <i>he's no oil painting</i> , either [346, с. 97]. | І вродливою її не назвеш [317, с. 65]. |
| | У перекладі стилістичний троп — порівняння — не збережено. | |
| 8 | And after an eternity of having to wear <i>kissy-poo</i> and <i>cuddly-bunny</i> and <i>vomitious</i> texts like that she changed her mind [346, с. 106]. | Довелося нам цілу вічність носити тексти з " <i>цьомаю, пупсик</i> ", " <i>обнімаю, зайчик</i> ", від яких аж нудило, а потім вона передумала [317, с. 73]. |
| | Виділені розмовні слова-оказіоналізми замінені українськими реченнями зі збереженням оригінальної семантики. | |
| 9 | You probably had your whole <i>life handed to you on a plate</i> , probably got a whole <i>mouth full of silver spoons</i> , but some of us | Ти <i>одержав</i> своє життя, мабуть, <i>на блюдечку</i> , але декому з нас за нього треба боротися [317, с. 74]. |

| | | |
|----|---|---|
| | have to <i>fight</i> [346, с. 107]. | |
| | Другий трансформований фразеологізм-синонім (початкова форма “to be born with a silver spoon in one’s mouth” — народитися в сорочці) в перекладі не відтворений. | |
| 10 | ‘ <i>Rise and shine,</i> ’ she whispered menacingly [346, с. 109]. | “ <i>Сонце, моє, вставай і світи,</i> ” — прошепотіла вона загрозово [317, с. 76]. |
| | Бачимо дослівний переклад фразеологізму. Його українські відповідники — “пора вставати; годі спати; прокидайся, соньку” тощо. | |
| 11 | <i>Our goose,</i> I regret to inform, <i>is cooked</i> [346, с. 142]. | На жаль, мушу визнати: <i>ми потрапили в серйозну халепу</i> [317, с. 100]. |
| | Англійський образний фразеологізм (зрощення) відтворений за допомогою нейтрального фразеологічного звороту. | |
| 12 | Up the creek, pretty pickle, had our chips [346, с. 145]. | Оце так халепа. Посічуть нас на капусту [317, с. 101]. |
| | Фразеологізми в перекладі збережені. | |
| 13 | There must be <i>lightbulbs</i> — except they’d have to be called ‘ <i>darkbulbs</i> ’ [346, с. 150] | Є <i>світильники</i> , але вони, очевидно, називаються “ <i>пітьмильники</i> ” [317, с. 105] |
| | Авторський неологізм-антонім до слова “lightbulb” відтворений перекладацьким неологізмом “пітьмилник” суфіксальним способом словотвору за зразком слова “світильник”. Антонімія збережена. | |
| 14 | His followers sew up their lips and he talks and <i>talks like billy-o</i> [346, с. 154]. | Його послідовники зашивають собі рота, а він собі <i>тріщить, як та баба горохова</i> [317, с. 108]. |
| | Порівняння в українському перекладі відтворене зі збереженням фразеологізму. | |
| 15 | I see that education <i>is not quite at a standstill</i> on Earth [346, с. 163]. | Бачу, освіта <i>не пасе задніх</i> на Землі [317, с. 115]. |
| | Фразеологізм відтворено. | |
| 16 | Cheek! <i>Cheek</i> of the <i>chappie</i> [346, с. 31]! | Нахаба! Нахабний виродок [317, с. 16]! |
| | Алітерацію в перекладі не відтворено. | |
| 17 | Take <i>more’n</i> that. A little poison, <i>bah</i> . A little acid, <i>rah</i> . A Gardener’s <i>a tough old bird</i> . It won’t stop me [346, с. 139]. | Бувало й гірше. Трохи отрути. Трохи кислоти. Малі — <i>стріляний горобець</i> . Його не <u>зупиниш</u> : [317, с. 97] |
| | В оригіналі бачимо вживання редукованої форми “more’n”, а також вигуків “bah, rah”. Ці стильові особливості оригіналу в перекладі не збережені. Оригінальний фразеологізм відтворено аналогічним українським. <i>Примітка:</i> в останньому реченні — друкарська помилка. Замість крапки стоїть двокрапка. | |

Таблиця Д. 7. Перекладацькі хиби

(Підрозділ 3.2. Пункт 3.2.5.)

| № | Оригінал | Переклад |
|---|--|--|
| 1 | ‘Tip-top type,’ cried Iff in great relief [346, с. 69].’ Бачимо порушення правила чергування голосних і приголосних звуків. Мало бути “Якщоб Із”. | “Супер, — вигукнув Якщоб з полегшенням [317, с. 46]. |
| 2 | ‘Lethal. But nature as yet unknown.’(...) ‘Certain <i>popular romances</i> have become <i>just long lists of shopping expeditions</i> . <i>Children’s stories</i> also. For instance, there is an outbreak of talking helicopter <i>anecdotes</i> [346, с. 83-84].’ В оригіналі йдеться про “ <i>popular romances</i> ” (любовні / жіночі романи; або ж узагальнено: <i>дешеві /бульварні романи / популярне читиво</i> тощо). Тому наступне речення має іронічний зміст. В українській версії бачимо буквальный переклад із поясненням значення словосполучення “ <i>shopping expeditions</i> ” (це своєрідний епітет, вжитий у значенні “ <i>рекламні проспекти, глянцева журналістика, перелік модних речей</i> ” тощо). Дослівно лексема “anecdote” означає “цікава бувальщина”, а не “жарт”. Отже, в тексті маємо “хибного друга перекладача” (міжмовний омонім). В оригіналі має значення “історія, оповідка; книжка” тощо. <i>Примітка 1:</i> в українській версії є друкарська помилка. Мало бути: “природа”. <i>Примітка 2:</i> дитячі казки не уособлюють дитячу літературу загалом, вживаючи таке звуження, ми принижуємо її статус. | — Забруднення — смертельне. <i>Природна</i> — невідома. (...) — Деякі <i>популярні романи</i> перетворилися на <i>довгі переліки речей, які потрібно купити в крамницях</i> . Також <i>дитячі казки</i> . Наприклад, помічено спалах <i>анекдотів</i> про балакучий вертоліт [317, с. 56]. |
| 3 | A road that climbed like a serpent through the Pass of H towards <i>the Tunnel of I</i> (which was also <i>known as J</i>) [346, с. 33] Відповідно до сюжету, за браком літер абетки для того, щоб дати назву всім місцям, часто трапляється плутанина. Тому автор марно використовує для назви тунелю дві подібні за написанням літери абетки “I” та “J”. В українській версії ця особливість оригіналу втрачена. Можна було використати аналогічну особливість написання літер “I” та “J” або “Ш” та “Щ” тощо. | дорогу (...), яка серпантинно виляла через Перевал Г до <i>тунелю I</i> (також <i>відомого як Д</i>) [317, с. 18] |
| 4 | All these filthied-up sagas passing through their insides, (...) no wonder they [the Plentimaw Fishes] look green about the gills [346, с. 86]! В оригіналі бачимо двозначність фразеологізму — “green about the gills” вживається в буквальному значенні (йдеться про рибу) і у власне фразеологічному “комусь погано; нудить;”. В перекладі двозначність втрачена. | Адже через їхні [Багатопащевих Риб] нутроші проходять усі забруднені казки (...), тому вже й не дивує <i>зелений відтінок їхніх зябер</i> [317, с. 58]. |
| 5 | the super poor [346, с. 18] it’s done a bunk [346, с. 18] | геть упосліджені [317, с. 8] усе щезає [317, с. 8] |

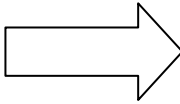
| | | |
|---|--|---|
| | В оригіналі висловлювання належать до розмовного стилю. В українській версії спостерігаємо зсув у літературний стиль. | |
| 6 | <p>1) And my, as you say, goodname is Haroun [346, с. 33].</p> <p>2) My goodname is Butt [346, с. 33].</p> <p>3) It is my goodwife you are insulting [346, с. 37]!</p> <p>4) For so long she has been shouting-shouting in my husband's goodear [346, с. 37].</p> <p>5) Some Shadows — such as my goodself [346, с. 132]</p> | <p>1) А мене звати Гарун [317, с. 18].</p> <p>2) Мене звати Алеж [317, с. 18].</p> <p>3) Ти ображаєш мою шановну дружину [317, с. 21]!</p> <p>4) Вона так довго лементує над його вухом [317, с. 21].</p> <p>5) Деякі Тіні, скажімо, такі як я [317, с. 91]</p> |
| | Характерна особливість мовлення деяких персонажів твору — додавання до слів префікса “good-”, що створює комічний ефект. В українській версії не відтворена, окрім додавання в приклад 2 слова “шановну”. | |
| 7 | <p>‘Surely you don’t want me to tell just sugar-and-spice tales? (...) Not all good stories are of that type. People can delight in the saddest of sob-stuff, as long as they find it beautiful [346, с. 48].’</p> | <p>Але ж ви не хочете, аби я розповідав людям лишень солоденькі казочки? (...) Гарні оповідки не обов’язково мусять бути такими. Людям можуть подобатися й найсумніші оповіді [317, с. 29].</p> |
| | Спостерігаємо стильовий зсув: розмовне поняття оригіналу в перекладі відтворене за допомогою нейтральної лексики, тут втрачена авторська іронія над слухачами Рашидових оповідок. | |
| 8 | <p>1) But also, there are serious purposes for the variation of orbit [346, с. 67].</p> <p>2) Speed, Most Necessary of Qualities [346, с. 67]!</p> <p>3) Relative speed synchronized. Landing procedures initiated. Splashdown in thirty seconds, twenty-nine, twenty-eight [346, с. 68].</p> <p>4) [T]hey die slowly of hunger and thirst, sacrificing themselves for the love of Bezaban [346, с. 101]...</p> <p>5) A few moments later Haroun saw huge clumps of vegetation flying into the air, as Mali got to work [346, с. 141].</p> | <p>1) Однак існують серйозні причини мінливості орбіти [317, с. 44].</p> <p>2) Швидкість — це Необхідність Якості [317, с. 43]!</p> <p>3) Синхронізація відносно швидкості. Готуємося до посадки. Точки дотику досягнемо за тридцять секунд, двадцять дев’ять, двадцять вісім [317, 44].</p> <p>4) [П]овільно помирають від голоду й спраги, офіруючи собою в ім’я любови до Безабана [317, с. 68].</p> <p>5) За мить-другу Гарун побачив, як у повітря здійнялися величезні в’язанки рослинності — Малі приступив до роботи [317, с. 99].</p> |
| | <p>Бичамо, що в написанні виділених слів перекладач/редактор керувався правилом, наведеним зокрема у “Проекті правопису 1999 року”: “В іменниках III відміни з кінцевою групою приголосних, а також у словах (...) любов (...) у родовому відмінку однини вживати флексію -и” [243].</p> <p>Так, наприклад, В. М. Русанівський пише: “Не так просто і з закінченням -и у родовому відмінку іменників жіночого роду III відміни. (...) Наскільки це морфологічне явище накладається на діалектну карту України? [110]”.</p> <p>М. Бистрицький підсумовує: “Проте, це щорічне перевидання “Науковою думкою” чинної редакції правопису залишається єдиним на сьогодні нормативним і загальноприйнятним, що так чи так дозволяє нам зберігати єдність української мови в інформаційну добу [3]”.</p> <p>М. Бистрицький спостерігає, що “правописні дискусії надовго перейшли у сферу політичної боротьби консервативних проєктів з радикальними “проєктами [3]”. Перекладач моєхить відчуває на собі вплив таких дискусій. Завдання перекладача полягає в</p> | |

| | | |
|----|---|---|
| | дотриманні стилю видавництва. Який правопис застосовувати — це один із пунктів перекладацького завдання. Вирішення цього питання в ідеалі не залишається на розсуд перекладача. Отже, в даному випадку виразно простежується політика даного видавництва. <i>Примітка 1:</i> лексему “splashdown” (утворене за аналогією до “touchdown” — “посадка, приземлення”) перекладено терміном “точка дотику”. В даному разі можна використати семантично ближчий ситуативний український відповідник: “при-вод-н-енн-я” (термін “приводнення” зареєстрований у словниках української мови). <i>Примітка 2:</i> у прикладі 4 бачимо стильовий зсув — нейтральне англійське “sacrificing themselves” перекладено виразно літературним (належить до високого стилю) “офіруючи собою”. | |
| 9 | If he tried to concentrate on his father’s lost storytelling powers and his cancelled Story Water subscription, then the image of his mother insisted on taking over, and he began to wish for her return instead, for everything o be as it had been before ... and then his father’s face returned, pleading with him, <i>just do this one thing for me, my boy, just this one little thing</i> ; and then it was his mother again, and he didn’t know what to think, what to wish—until with a jangling noise like the breaking of a thousand and one violin strings, the golden glow disappeared and he was back with Iff and the Hoopoe on the surface of the Sea of Stories [346, с. 70]. | Якщо зосереджувався на втраченому батьком умінні розповідати казки і його відмові від Оповідної Води, то виринав образ мами, й тоді він починав бажати її повернення й хотів, щоб усе було так, як раніше... А тоді знову повертався образ тата, який просив: зроби це, хлопче, для мене, зроби цю дрібницю. Відтак знову бачив маму і вже не знав, що й думати, що побажати, аж поки не почувся різкий звук, ніби лопнула тисяча й одна скрипкова струна, золоте марево зникло, і він знову був біля Якщоба й Одуда на поверхні Моря Оповідок [317, с. 46-47]. |
| | Наведений оригінальний уривок — одне речення. В перекладі воно відтворене трьома реченнями. В оригіналі даний уривок дещо нагадує потік свідомості. Враховуючи спрямування твору на молодшу аудиторію, можемо вказати на адаптацію тексту на рівні синтаксису. | |
| 10 | Let us say, moonberries, comet’s tails, planet rings, washed down with a little <i>primal soup</i> [346, с. 100]. | Це можуть, приміром, бути місячні ягоди, хвости комет, планетні кільця, що їх слід запити <i>звичайним супом</i> [317, с. 67]. |
| | У наведеному реченні автор використовує астрономічну тематику. До неї належить авторський новотвір “primal soup” (“первісний суп”). Слово “primal” можна перекласти як “примітивний”, але не “звичайний”. Тут можна також зазначити алюзію на “prima materia” (першоматерія / субстрат тощо) — поняття в алхімії. | |
| 11 | I, for example, know a large many <i>secrets of great juiciness and interest</i> [346, с. 119]. | Я, наприклад, знаю, безліч <i>страшенних таємниць</i> [317, с. 83]. |
| | Спотерігаємо узагальнення означення (в оригіналі “дуже скандальних і цікавих”). | |
| 12 | Blabbermouth [346, с. 134] | Плетусі [317, с. 92] |
| | Друкарська помилка. Мало бути “Лепетусі”. | |
| 13 | ‘I know what you mean,’ said Haroun, <u>with a pang of what might have been <i>jealousy</i></u> [346, с. 135]. | “ <i>Ажеж</i> ,” — промовив Гарун з <u>деяким болем, що міг означати <i>ревність</i></u> [317, с. 94]. |

| | | |
|----|--|--|
| | <p>В українській версії бачимо неправильний переклад слова “jealousy”. Його український відповідник — “ревнощі; заздрість”. В українській мові слово “ревність” означає “ретельність, старанність у чому-небудь; щирість”. Отже, слід розрізняти значення слів “ревний — ревнивий”.</p> <p>В українській версії бачимо калькування англійської синтаксичної конструкції, нехарактерної для української мови. Близько до тексту можна перекласти, наприклад, так: “із заздрістю в голосі; намагаючись приховати ревнощі; ревниво” тощо.</p> <p><i>Примітка:</i> в реченні є друкарська помилка “ажеж” (мало бути “авжеж”).</p> | |
| 14 | <p>‘So we’re prisoners already,’ Haroun fumed. ‘<i>Some Hero I turned out to be</i> [346, с. 142].’</p> <p>Українська версія схиляє до різночитань. Оригінальне судження однозначне, до того ж, у цьому випадку вплив сказаного підсилюється завдяки інверсії.</p> | <p>“Ми в полоні, — бідкався Гарун. — <i>Усе, я став героєм</i> [317, с. 100]”.</p> |
| 15 | <p>And then they simply left Butt the Hoopoe floating there, its circuits disconnected, its <i>memory cells</i> and command module removed [346, с. 149].</p> <p>За сюжетом Алеж-Одуд — механічний птах, отже в даному контексті слід вживати технічний термін “комірки пам’яті”.</p> | <p>А відтак просто залишили Алежа-Одуда хитатися на воді без живлення, <i>клітин пам’яті</i> й командного модуля [317, с. 104].</p> |
| 16 | <p><i>What’s the use of stories that aren’t even true</i> [346, с. 27].</p> <p>Answer me this: what’s the use of <i>stories</i> that aren’t even true [346, с. 155]?</p> <p>Дане питання дослівно повторюється кілька разів у тексті повісті (в українській версії — другий варіант перекладу). В найпершому випадку вживання цієї фрази перекладач порушує послідовність вживання тотожного формулювання. Оскільки це питання — ключове для розгортання сюжету, для нього має бути лише один відповідник, адже послідовність його відтворення спрямована на те, щоб читач звернув особливу увагу на цей сюжетний елемент.</p> | <p>Навіщо комусь потрібні твої казочки [317, с. 15]?</p> <p>Яка користь з оповідок, якщо всі вони брехливі [317, с. 109]?</p> |
| 17 | <p>Маємо непослідовність на рівні оформлення тексту: розділ 10 [317, с. 111] і розділ 12 [317, с. 139] позначені арабськими цифрами, решта римськими. В оригіналі використовуються тільки арабські цифри.</p> | |
| 18 | <p>‘After all,’ Iff the Chief Water Genie whispered to Haroun as they stood together on the balcony, a little way from the happy couple, ‘it’s <i>not as if we really let our crowned heads do anything very important around here</i> [346, с. 193].’</p> <p>В українській версії спотворено зміст оригіналу. Поданий переклад не можна охарактеризувати навіть як контекстуальну заміну, адже йдеться про те, що “<i>наші короновані особи тут майже нічого важливого не вирішують</i>”.</p> | <p>“Зрештою, — прошепотів на балконі Головний Джин Води на вухо Гарунові, стоячи недалеко від щасливої пари, — <i>здається, і ми доклали до цього зусиль</i> [317, с. 138]”.</p> |
| 19 | <p>(...) turning into the silhouette of a flame-breathing dragon, and then into other creatures: a gryphon, a <i>basilisk</i>, a manticore, a troll [346, с. 134].</p> <p>В оригіналі бачимо перелік міфічних істот, до яких належить і “basilisk” — “василіск” (двоногий дракон із головою півня). Василіск — це також і рід ящірки, однак такий переклад суперечить контексту повісті.</p> | <p>(...) спочатку перетворившись у силует вогнедишного дракона, а тоді в інші створіння: грифона, <i>ящірку</i>, мартихора й троля [317, с. 93].</p> |

Додаток Е. Дивний випадок із собакою вночі

Таблиця Е. 1. Маркери табу

| ДЕФОРМАЦІЇ МОВНИХ НОРМ як стилістичний засіб | |
|---|---|
| <p>Застереження:</p> <ul style="list-style-type: none"> • проблема культури мови перекладу була і залишається гостро дискусійною [126, с. 159]; • нерозвиненість українського сленгу й відсутність усталеної традиції його використання [126, с. 159]; • не існує особливої мови, яка б по своїй суті була незмінно і повсякчас “літературною” [215, с. 98]. |  |
| <p>Факт:</p> <ul style="list-style-type: none"> • мовні норми порушують усі читачі незалежно від віку (для прикладу, нелітературна лексика відома молодшій віковій категорії читачів): <p><i>Кожне покоління школярів вживає свої власні слова, які згодом стають модними. (...) Такі слова вживаються здебільшого для того, щоб подратувати друзів, а не образити їх [226].</i></p> <p style="text-align: right;"><i>Д. Вінтерман</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • стиль/мова кросвер-твору впливає на мовлення читача, його літературний смак. | <p>У перекладі кросвер-літератури:</p> <ul style="list-style-type: none"> • зважати на ситуацію перекладу, а саме на фактор запланованого цільового читача, оскільки спосіб відтворення деформацій мовних норм впливає на ставлення читача до такого явища; <p><i>У даному разі першочергове значення має мета перекладу, й саме від неї залежить вибір стратегії перекладу [157].</i></p> <p style="text-align: right;"><i>Дж. Дауні</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • вживання певного сленгу відразу ж дає змогу визначити, коли саме було зроблено переклад того чи іншого художнього твору. Сленг виникає в молодіжній культурі, й тому його використання допомагає точніше передати ставлення підлітків до певних явищ. Однак сленг слід використовувати лише в прямій мові, тобто власне мовленні персонажів. Такий підхід дозволяє краще охарактеризувати літературного героя й показати, чим саме він відрізняється від інших. Але перш за все, потрібно зважати на читацький загал [222]. |

Таблиця Е. 2. Деформації мовних норм

| № | Оригінал | Переклад |
|----|---|---|
| 1 | She was shouting, "What <i>in fuck's name</i> have you done to my dog [338, с. 4]?" | Місіс Шірз кричала: "Що ти <i>в біса</i> зробив з моїм собакою [298, с. 10]?" |
| 2 | "Let go of the dog," she shouted. "Let go of the <i>fuckin</i> g dog for Christ's sake [338, с. 4]." | "Ану відійди! — верещала вона. — Заради бога, облиш того <i>бісового</i> пса [298, с. 10]!" |
| 3 | He was shouting, "I want to see my son," and " <i>Why the hell</i> is he locked up?" and "Of course I'm bloody angry [338, с. 9]." | Він кричав: "Я хочу побачити мого сина!.. <i>Якого дідька</i> ви його замкнули?! Так, чорт забирай, я страшенно обурений [298, с. 24]!!!" |
| 4 | And Father said, "Christopher <i>is getting a crap enough deal</i> already, don't you think, <i>without you shitting on him from a great height</i> as well [338, с. 21]." | І тато сказав: "Хлопцеві в житті <i>вистачає лайна, якого біса ще й ви мусите його так обсирати</i> [298, с. 52]?" |
| 5 | You are to stop this ridiculous <i>bloody</i> detective game right now [338, с. 21]. | І ти зараз же припиниш цю <i>чортову</i> гру в детектива [298, с. 56]. |
| 6 | Then he said, " <i>Holy fuckin</i> g Jesus, Christopher. How stupid are you [338, с. 36]?" | Тоді він сказав: " <i>Дідька лисого!</i> Крістофере, як можна бути таким примурком [298, с. 88]?" |
| 7 | But Father interrupted me and said, " <i>Don't give me that bollocks, you little shit</i> . You knew exactly what you were <i>bloody</i> doing. I've read the book, remember [338, с. 37]." | Але тато перебив мене і сказав: " <i>Не заливай, ти, гівнюк малий</i> . Ти точно знав. Що робиш, <i>хай йому грець</i> . Я читав книжку, не забувай [298, с. 89]". |
| 8 | And the first man said, "Perhaps we should feed him some nuts." And the second man said, "You're the one who's <i>bloody nuts</i> [338, с. 77]." | А перший сказав: — Може в нього <i>не всі вдома?</i> — Наче в тебе всі вдома, <i>придурку!</i> — зареготав другий [298, с. 167]. |
| 9 | And the man with the diamond patterns on his socks said, "Him? <i>Thanks a fuckin</i> g bundle. Jesus Christ. A pet rat. <i>Oh shit</i> . My train." And then he ran to the train and he banged on the door, which was closed, and the train started to go away and he said, " <i>Fuck</i> [338, с. 85]." | І чоловік у шкарпетках з ромбиками перепитав: — З ним? З ним усе гаразд, <i>хай йому грець</i> . Господи, ручний шур йому... <i>Чорт забирай</i> , мій потяг. Потім він побіг до потяга і почав стукати у зачинені двері, але потяг вже рушив. — <i>Чорт забирай</i> , — сказав чоловік [298, с. 179-180]. |
| 10 | And the man who had shoes that did not match stood in front of me and said, "Big cheese. Oh yes. The nurses. Never. <i>Bloody liar. Total bloody liar</i> [338, с. 88]." | Чоловік у різних черевиках став переді мною і сказав: "Велика шишка, так-так. Медсестри. Ніколи. <i>Брехло. Повне брехло</i> [298, с. 184]". |

| | | |
|---|---|--|
| 11 | And he said, " <i>What the fuck are you</i> . . . ? That's my cupboard, Christopher. Those are. . . Oh <i>shit</i> . . . <i>Shit, shit, shit, shit, shit</i> [338, с. 52]." | <i>І що в біса ти...</i> Крістофере, це моя шафа! І це мої... О <i>чорт</i> . <i>Чорт, чорт, чорт, чорт, чорт</i> [298, с. 117]. |
| 12 | And Father shouted, "Is your <i>fucking fancy man</i> here as well [338, с. 98]?" | А тато кричав: "А <i>хахаля</i> свого з собою не <i>притягла</i> , ні [298, с. 203]?" |
| 13 | And when we were getting into the car, Mrs. Shears came across the road and said to Mother, " <i>You've got a fucking nerve</i> [338, с. 98]." | Коли ми йшли до машини, до нас підійшла місіс Шірз і сказала до мами: " <i>Ах ти ж і стерво нахабне</i> [298, с. 204]". |
| 14 | And he said, "You think you're <i>so fucking clever</i> , don't you. Don't you ever, ever think about other people for one second, eh? Well, I bet you're really pleased with yourself now, aren't you [338, с. 97]." | Він сказав: "Гадаєш, ти тут <i>найрозумніший</i> , га? Ти хоч раз думав про інших людей? Хоч би одну хвилику, га, <i>мала потворо</i> ? <i>Ач, як воно із себе радіє</i> [298, с. 201]..." |
| <p>Бачимо, що у вищенаведених прикладах нелітературна лексика зберігається в перекладі, вилучень або ж нейтралізації немає. Слід зазначити, що в даних прикладах синонімічний ряд лайливих слів не надто розмаїтий, найчастіше трапляються такі "<i>bloody, fuck, hell, shit</i>". Така ж ситуація простежується і в перекладі: їхні відповідники — "<i>біс, чорт</i>" та їх похідні, "<i>дідько, грець</i>". Розгляньмо, наскільки ці слова близькі за своєю конотацією. Згідно з Urban Dictionary [291], "<i>shit</i>" — "одне з найпопулярніших лайливих слів", "найбільш функціональне англійське слово", такі визначення жартівливі, однак це користувацький он-лайн словник, який, попри всі його недоліки, щонайкраще і найшвидше реагує на зміни, що відбуваються в розмовній англійській мові; в оксфордському словнику англійської мови воно має позначку "вульгарне". В одинадцятитомному словнику української мови слова "<i>бісів, чортів, дідько</i>" позначені як розмовні та лайливі. Однак слід зауважити, що наведений ряд англійських лайливих слів все-таки можна охарактеризувати як більш сучасний не з точки зору часу виникнення слова, а з точки зору популярності в сучасній мові, то українські відповідники, хоч і мають ту ж саму конотацію, все-таки належать до того прошарку лексики, який, на нашу думку, можна назвати "українською літературною лайкою" з огляду на те, що в перекладі вони виявляються найтипівішими відповідниками, і вони не звучатимуть настільки грубо, як наприклад, семантично ближче англійському слову "<i>shit</i>" український відповідник "<i>лайно</i>". У решті прикладів у перекладі було використано контекстуальні відповідники, як наприклад, у дванадцятому реченні: "<i>fucking fancy man</i>" — "<i>хахаль</i>" (запозичення з російської).</p> | | |
| 15 | He said, " <i>The little bugger just had a pop at me</i> , Kate [338, с. 6]." | Він сказав: "Кейт, цей <i>шмаркач мене вдарив</i> [298, с. 10]". |
| 16 | He sometimes say things like, "We've got to get out of this town, kiddo." And sometimes he says, "Swindon is <i>the arsehole of the world</i> [338, с. 21]." | Іноді він каже: "Нам треба вибиратися звідси, дитино". Або: "Свіндон — <i>забута богом діра</i> [298, с. 52]". |
| 17 | But after this particularly <i>nasty little blowout, she chucked me out of the house</i> . And you know what that <i>bloody dog</i> was like after the operation. <i>Bloody schizophrenic</i> [338, с. 55]. | Але цього разу ми <i>так посварилися</i> , що вона просто <i>викинула мене зі свого будинку</i> . А ти знаєш, <i>який став після операції її собака? Геть сказився</i> [298, с. 123]. |
| 18 | ... only one person saw me and they said, " <i>You are fucking weird, mate</i> ," and that was a man in a suit [338, с. 77]. | Мене побачив лише один чоловік у костюмі та сказав: " <i>А це що таке, чорт забирай</i> [298, с. 167]?" |

| | | |
|----|--|---|
| 19 | And the first one said, "Come on, <i>shift it, you daft cunt</i> . I need more beers before I sober up [338, c. 77]." | А перший сказав: "Ходімо, <i>йолоне, рухайся</i> . Вип'ємо ще пива, бо я аж протверезів [298, с. 167]." |
| 20 | And someone said, "Get out of there, <i>for fuck's sake</i> [338, c. 85]." | Хтось сказав: " <i>Ти що, здурів?</i> " Вилазь звідти [298, с. 179]!" |
| 21 | And Mr. Shears said, " <i>Jumping Jack Christ</i> [338, c. 90]." | А містер Шірз сказав: " <i>Ну нічого собі</i> [298, с. 187]!" |
| 22 | And the man with the diamond patterns on his socks said, " <i>Mad as a fucking hatter</i> . Jesus [338, c. 86]." | А потім чоловік у шкарпетках з ромбиками сказав: " <i>Хворий на голову</i> . Господи Ісусе [298, с. 181]..." |
| 23 | And Rhodri said, "So, it looks like Parky <i>stitched them up</i> , then?" But this was to Father, not to me. And Father said, "Well, those circuit boards looked like they'd come <i>out of the bloody ark</i> [338, c. 30]." | А Родрі сказав: "То Паркі їх <i>надурив?</i> " Він це казав до тата, а не до мене. А тато сказав: "Ну, ті панелі, що він їм поставив, — з <i>Носового ковчега, коли не старші</i> [298, с. 75]". |
| 24 | And then the policeman said, " <i>Shitting fuck</i> [338, c. 74]." | Полісмен вилаявся: " <i>Дідько</i> [298, с. 159]!" |

У даному випадку, навпаки, простежується певний відхід від оригіналу порівняно з першою групою прикладів. У реченні 16 бачимо, що вислів "*the arsehole of the world*" перекладений як "*забута богом діра*". Оригінал звучить значно грубіше, зважаючи на семантику англійського слова. Український вислів можна охарактеризувати як фразеологічне сполучення. У прикладі 17 лайливі вислови зустрічаються двічі: "*bloody dog*", "*bloody schizophrenic*", в українському перекладі — лише один раз "*геть сказився*", а якщо врахувати, що розмовне англійське "*nasty little blowout*" було передано українським нейтральним словом "*посваритися*" зі словом "*так*" для підсилення, тоді грубість стилю суттєво зменшується. У прикладі 23 лайливе слово було вилучене — в результаті грубий вислів у перекладі набуває літературного звучання, порівняймо: "*the bloody ark*" — "*Ноїв кочег*". Зважаючи на те, що вживання лайливих слів — ознака стилю мовлення персонажа, котрому належить ці слова, можна поставити під сумнів доречність такої заміни, якщо ж перекладач свідомо намагався уникнути вживання лайливих слів, тоді це йому вдалося блискуче.

Підсумки

| | |
|---|--|
| <ul style="list-style-type: none"> • тяжіння перекладу до нормалізації мовлення; • збереження лексичних особливостей оригіналу виразно переважає; • за словами Ш. Мур, Геддон використовує невинність свого оповідача як засіб критики емоційного та морального сум'яття в житті дорослих, що його оточують [279]; • надмірне вживання лайливих слів (гіперболізація) — умисне, автор вдається до перебільшення, щоб загострити увагу читача на певному аспекті життя суспільства. <p>— <i>Навіщо стільки лайки? Більшість дорослих у романі, здається, не можуть розмовляти не вживаючи слова "fuck". Може, саме</i></p> | <ul style="list-style-type: none"> • <i>Чи можна зіставити цей аспект життя англійського суспільства з українським?</i> <p>Стосовно мовної ситуації можна стверджувати напевне — сучасним українцям у побуті частенько бракує культури мовлення.</p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>В такому випадку як це впливає на ситуацію перекладу?</i> <p>Нелітературна лексика нестиме важливе смислове навантаження, і її нейтралізація може спричинити фальсифікацію першотвору в перекладі. До того ж, в аналізованій нами ситуації цільовою аудиторією виступають дорослі, тому немає достатніх причин вилучати або ж замінювати нейтральною такою лексику.</p> |
|---|--|

| | |
|--|--|
| <p>так говорять у Свіндоні/Лондоні, але нам це здалося трохи неприродним. — Що ж, недалеко від нашого дому знаходяться два тату-салони...” (переклад наш — М. Г.) [276] Марк Геддон для “Guardian Unlimited”</p> | |
|--|--|

Висновки

Деформації мовних норм можна використовувати як засіб зміни спрямованості перекладу. Тож повернімося до основного питання даного підрозділу: як зміна спрямованості твору впливає на відтворення нелітературної лексики? По-різному: вона може спонукати до вилучень та заміни таких слів їхніми нейтральними відповідниками, або ж ніяк не відобразитися в перекладі, або ж деформації можуть виникати там, де їх не було в оригіналі. Потенціал твору в такому разі реалізуватиметься відповідно до мети перекладу, а вмотивованість використання перекладачем обраних стратегій залежатиме від ситуації перекладу.

Примітки

| | |
|--|--|
| <ul style="list-style-type: none"> • Як саме змінилися б перекладацькі стратегії, якби роман “Дивний випадок із собакою вночі” виразно позиціонувався як такий, що належить до кросовер-літератури? • Як вплинула б зміна спрямованості твору на відтворення нелітературної лексики? | <p>Таку ситуацію перекладу ми можемо сконструювати лише гіпотетично за браком необхідної інформації. Тому поставимо більш традиційне питання:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Чи слід зберігати нелітературну лексику в перекладі, якщо художній твір призначатиметься як дорослим, так і дітям? |
|--|--|

“Джеймс і гігантський персик” Р. Дала

| № | Оригінал | Переклад | Коментар |
|---|--|--|--|
| 1 | nasty little beast lazy good-for-nothing brute disgusting little worm lazy little beast hideous brat horrid little boy little twerp [335, с. 14] | мала бридка потвора ледачий гультіпака бридкий хробак [299, с. 14] ледача тварюка негідник [299, с. 25-26] дурноверхий малявчик [299, с. 75], малий плюгавець [299, с. 41] хамло [299, с. 35] | Так називають головного героя роману Джеймса його власні тітки. ці лайливі слова дають непряму характеристику негативних персонажів і допомагають сформуванню відповідне ставлення до них у юних читачів. Таке перекладацьке рішення можна підтвердити словами дослідника дитячої літератури П.Ноделмана, який стверджує, що найчастіше тексти спонукають читачів ототожнювати себе з головними героями й зробити висновки стосовно ситуації, описаної в художньому творі [193, с. 77] . |
| 2 | "I've eaten fresh mudburgers by the | Я куштувала бутерброд з елітного | У цьому уривку з вірша бачимо вживання слів, яким |

| | | | |
|---|--|--|--|
| | <p>greatest cooks there are, And scrambled dregs and stinkbugs' eggs and hornets stewed in tar, And pails of snails and lizards' tails, And beetles by the jar. (A beetle is improved by just a splash of vinegar.) "I often eat boiled slobbages. They're grand when served beside Minced doodlebugs and curried slugs. And have you ever tried Mosquitoes' toes and wampfish roes Most delicately fried? (The only trouble is they disagree with my inside.) [335, c. 33]</p> | <p>багна, Омлет із жаб'ячих яєць і відбивну з лайна; Шикарний це делікатес — лайняна відбивна! До неї склянку додаєш хробачого вина, П'ятнадцять бліх, з вошами міх, дванадцять тарганів, Слимачий слиз, зацвілий хмиз і 35 клопів. Щоб описати диво це — мені бракує слів... (Коли мій милий це із'їв, то зовсім ошалів.) [299, с. 99-100]</p> | <p>нібито не місце в художньому творі, тим паче дитячому. Бачимо, що на такі непристойності перекладач не накладає табу, навпаки, навіть вдається до трансформації додавання. "Заборонені" слова завжди спокушають дитину, проте відкрите їх вживання дозволяє вплинути на дитину в емоційному плані: перекладач не заперечує існування цих слів, і вони органічно знаходять своє місце в тексті. Це сприяє частковому задоволенню апетиту до такої лексики. Важливо в цій ситуації те, що дитина чітко бачить контекст, в якому вони вживаються: жартівливі несерйозні віршування комах, й аж ніяк не серйозні розмови. Ці слова мають свою сферу вживання, там їхнє місце. Тут ми бачимо приховану пораду на щодень від автора й перекладача.</p> |
| 3 | <p>1) "I think you must be mistaken, my dear Spiker. That miserable tree never has any peaches on it [335, c. 12]." 2) Right up on the highest branch, you say? I can't see a thing. Very funny. . . Ha, ha [335, c. 12]. . . 3) "A beauty, a beauty!" Aunt Sponge cried out [335, c. 12]. 4) "Then why don't we eat it?" Aunt Sponge suggested, licking her thick lips [335, c. 12]. 5) "Watch it! Watch it!" "I am watching it [335, c. 13]!" 6) It must weigh twenty or thirty pounds at least [335, c. 14]! 7) "Hallelujah!" Aunt Spiker shouted. "What a peach! What a peach!"</p> | <p>1) — Мабуть, ти обшиблася, люба Шпичечко! Це нікчемне дерево ще ніколи не вродило ані персика [299, с. 28]. 2) Де, кажеш, на найвищій гілці? Нічого я там не видю. Дуже смішно... Га-га [299, с. 28...] 3) — Красавчик, просто красавчик! — вигукнула тітка Шкварка [299, с. 28]. 4) — То, мо', з'їмо його? — облизала жирні губи тітка Шкварка [299, с. 29]. 5) — Дивися! Дивися, бодай тобі повилазило! — Та ж дивлюся, не репетуй [299, с. 31]! 6) Він уже важить щонайменше з десять-п'ятнадцять кеге [299, с. 33]! 7) — Алилуя! — волала тітка Шпичка. — Що за персик! Що за персик!</p> | <p>У даній групі прикладів знаходимо випадки вживання русизмів, варваризмів і просторіччя Безперечно, неграмотність у художній літературі, тим більше дитячій, — неприпустима. Проте вона цілком себе виправдовує, якщо на ній перекладач зумисне наголошує в романі, як у вищенаведених прикладах: русизми й варваризми виділені курсивом, до того ж, таке мовлення властиве лише негативним персонажам, які чимось ображають головних героїв-дітей або ж негідно себе поведуть, як, наприклад, батько-шахрай із "Матильди". Таким чином у дитини нелітературне мовлення, що на нього повсякчас накладають табу, підсвідомо асоціюється із негативними рисами персонажів: їхню поведінку можна зневажати, над нею можна насміхатися, так само, як і над невмінням правильно розмовляти. Отже, бачимо, що такі додавання перекладач робить не тільки для розваги й увиразнення перекладу, а й із</p> |

| | | |
|---|--|---|
| <p>"Terrifico!" Aunt Sponge cried out, "Magnifico! Splendifico! And what a meal [335, с. 14]!"</p> <p>8) And the massive round fruit towered over them so high that they looked like midgets from another world beside it [335, с. 15].</p> <p>9) Why don't we go and get us a shovel right away and dig out a great big hunk of it for you and me to eat [335, с. 15]?</p> <p>10) There's a pile of money to be made out of this if only we can handle it right [335, с. 15].</p> <p>11) "Just wait till I get my hands on him," Aunt Spiker said, waving her cane [335, с. 26].</p> <p>12) "Good-by, sharks [335, с. 40]!"</p> <p>13) 'What's wrong with the telly, for heaven's sake [335, с. 8]?'</p> | <p>— Фантастіко! — репетувала тітка Шкварка. — Повний капець! Оце персець! Шикарний ням-ням [299, с. 35]!</p> <p>8) А величезний круглий плід був такий височезний, що поряд з ним вони скидалися на двох причмелених карлиць з якогось іншого світу [299, с. 37].</p> <p>9) Давай візьмемо лопату, відчикрижимо собі добрячий шмат персика і з'їмо [299, с. 38].</p> <p>10) Ми можемо заробити на цьому купу грошей, якщо все добре провернемо [299, с. 38].</p> <p>11) — Пожди, пожди, я ще до нього доберуся, — пригрозила тітка Шпичка, розмахуючи ціпком [299, с. 75-76].</p> <p>12) — Гуд бай, акули [296, с. 124]!</p> <p>13) — А чим поганий телік, заради всіх святих [299, с. 10]?</p> | <p>цілком серйозною виховною метою. Звичайно ж, першотвір піддається одомашненню (проблема русизмів аж ніяк не стосується англійської мови), але таким чином наближає читачів до сучасних проблем (зауважмо, що Р. Дал написав "Джеймса..." ще в 1961 році), які стосуються не тільки дорослих, а й дітей. Тобто в цьому випадку ми бачимо яскравий приклад мовної адаптації роману для української дитини-читача завдяки деформації українських мовних норм. Так, за О. Чередниченком, перекладач має володіти всіма розмовними шарами, а не лише розмовно-літературним, і не боятися вжити національний сленг або просторіччя для відтворення відповідних явищ оригіналу [126, с. 155].</p> |
|---|--|---|

Висновки

(до вищенаведених запитань)

Сучасна мовна ситуація в Україні спонукає до виваженого вибору лексичних відповідників, адже художні твори стають для дитини чи не найголовнішим і найавторитетнішим джерелом нових слів і прикладом їх правильного вживання як у суто мовному контексті з погляду граматики, так і безпосередньо в спілкуванні.


Перекладацькі завдання:

- показати багатство рідної мови й, зокрема, ті цікавинки, що зможуть заохотити читача до її глибшого вивчення;
- розширити сферу вживання української мови, щоб вона звучала не лише в школі, а й у розмовах дитини зі своїми однолітками. Таким чином гра з мовою робить внесок у її розвиток.

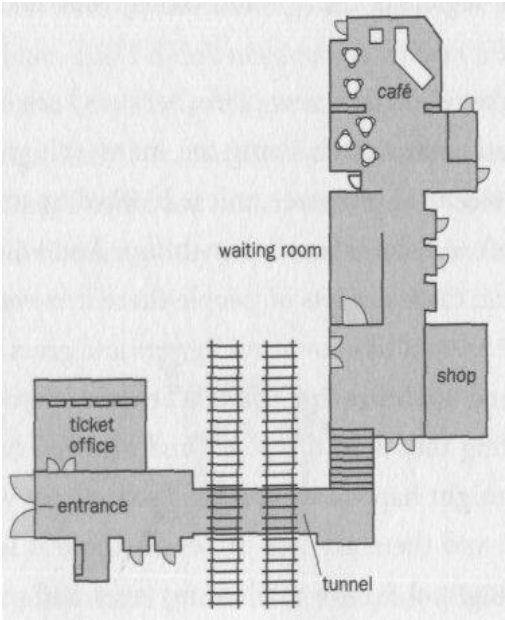
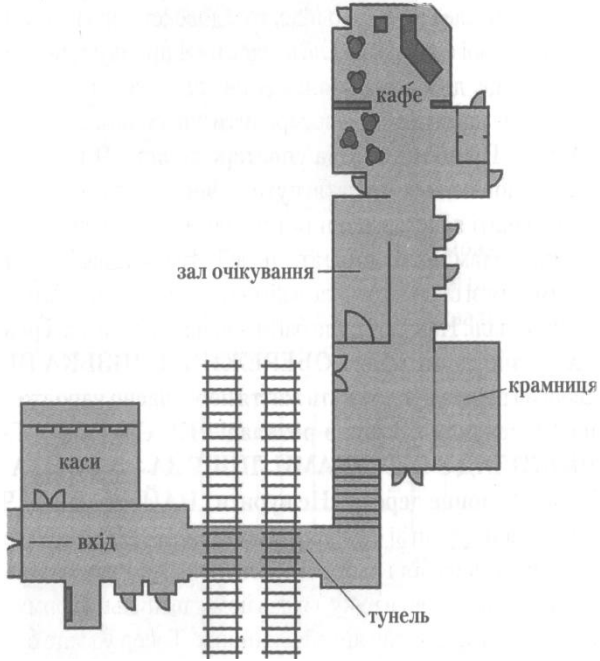
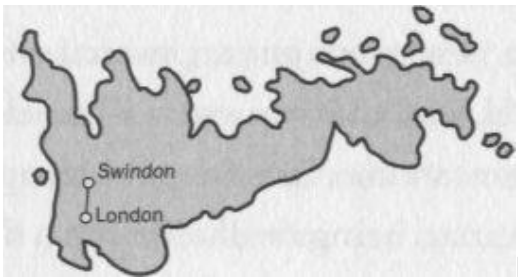

- Якщо нелітературна лексика — не табу в дитячій літературі, то в такому випадку зберігати й відтворювати відповідним чином такі слова можна, інколи й необхідно.
- Проте для кожного ще неперекладеного твору складатиметься своя окрема ситуація, а якщо, наприклад, така лібералізація в дитячій літературі суперечитиме політиці видавництва, що планує випустити цю книгу, тоді цей лексичний шар у перекладі відтворений не буде.
- Політика окремого видавництва — це одна зі складових ситуації перекладу.


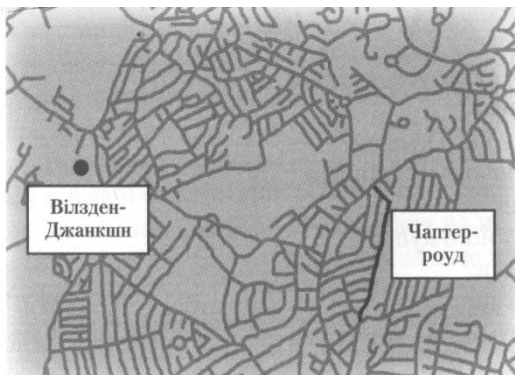
Таблиця Е. 3. Ілюстрації

| Функція ілюстрації: | | Завдання перекладача: | |
|--|--|---|--|
| • передати реалію | | • підібрати відповідник, який забезпечував би взаємодію тексту й ілюстрації | |
| № | Твір | | |
| 1 | “Пітер Пен і Венді” Д. М. Баррі | | |
| Приклад | | Коментар | |
| (1) |  | <p>На обкладинці книги (1) бачимо зображення Пітера Пена: при боці в нього — музичний інструмент (2), але на сопілку він не схожий, хоча для передачі англійського слова “<i>pipes</i>” перекладач Н. Трохим використала українське слово “<i>сопілка</i>”. Перекладач скористалася методом уподібнення, суть якого полягає у відтворенні семантико-стилістичних функцій реалії мови-джерела іншомовним аналогом — реалією мови-переймача. Проте в такому випадку виникає небезпека штучного перенесення читача в рідне середовище [53, с. 135-136]. Сопіллка — український народний духовий музичний інструмент із дерева або очерету, що має форму порожнистої трубки з отворами [232, с.1357]. Англійським відповідником цього слова є “<i>pipe</i>”. Слід зауважити, що “<i>pipe</i>” — слово багатозначне, а, вжите у множині, воно набуває конкретного значення. А на малюнку зображено саме флейту пана (“<i>pan flute, panpipes</i>”, або ж, як у романі, просто “<i>pipes</i>”). Це багатоствольна флейта, що складається з кількох (3 і більше) бамбукових, очеретяних, кістяних або металевих порожнистих трубок різної довжини, що ступінчасто зменшується, закритих знизу [257]. Проте в українській музичній культурі є дуже схожий народний інструмент — кувиці або свиріль. Як бачимо, в українській мові існує точніший відповідник слову “<i>pipes</i>”, аніж “<i>сопілка</i>”. Та чи був би такий відповідник адекватним? Певною мірою так, адже сопіллка зовсім не є атрибутом давньогрецького бога Пана. Проте, врахувавши історичний та культурний контекст, побачимо, що слова “<i>кувиці</i>” або “<i>свиріль</i>” — маловідомі історизми. З іншого боку, “<i>сопілка</i>” — слово загальноновживане і набуло фольклорної символічності. Тому в культурному плані воно все ж таки виявляється еквівалентом <i>флейти пана</i>. “<i>Сопіллка</i>” — слово нейтральне, позбавлене стилістичної маркованості, тому його можна з певними застереженнями вживати в широкому культурному контексті, чого не можна сказати про “<i>кувиці</i>” або “<i>свиріль</i>”, які б недоречно принесли в англійський текст елемент української народної культури. Такий варіант</p> | |
| (2) |  <p>(Ілюстратор — О. Левська)</p> | | |
| <p><i>She explained in quite a matter-of-fact way that she thought Peter sometimes came to the nursery in the night and sat on the foot of her</i></p> | | | |

| | | |
|---|---|--|
| | <p><i>bed and played on his pipes to her</i> [333, с. 6]. Далі Венді пояснила, цілком логічно і доказаво, що Пітер інколи ночами приходять до них в дитячу кімнату, сідає в ногах її ліжка і грає на сопілці [293, с. 18].</p> | <p>перекладу ускладнив би сприйняття українського тексту. Втрат у перекладі не уникнути, проте можна їх компенсувати, зокрема за допомогою ілюстрацій, що й було зроблено в даному випадку: текст сприймається природно, без лінгвістичних перешкод, а малюнок ненав'язливо допомагає читачеві скоригувати уявлення про головного персонажа. Тому, на нашу думку, поданий у романі переклад враховує особливості читацької аудиторії і відповідає ситуації перекладу.</p> |
| 2 | <p>“Наспиви” К. Россетті</p> | |
| |  <p style="text-align: center;">Ілюстратор — Д. Ракова.</p> | <p>У перекладі можуть виникнути певні розбіжності чи невідповідності, спричинені саме ілюстраціями. Зауважимо, що переклад книги — не кінцева мета не тільки перекладача. Текст перекладено, однак його мають супроводжувати ілюстрації. Тому в даному випадку важливо також виявляється співпраця перекладача і художника. Текст і малюнок взаємопов'язані вже тому, що цілісний образ в уяві дитини складається завдяки сприйманню на слух (або читанню) та розгляданню малюнків (Кожен вірш у книзі К. Россетті “Наспиви” супроводжується ілюстрацією). Так, у перекладі вірша “<i>Is the moon tired? She looks so pale...</i>” (“<i>Стомився місяць? Бо блідий...</i>”) вже помічаємо розбіжність між першотвором і перекладом, а саме: слово «moon» в англійському варіанті — жіночого роду, а в українському — слово “місяць” чоловічого роду. Місяць у цьому вірші виступає ключовим образом.</p> <p>Ця розбіжність не була б настільки помітною, якби не ілюстрація: на малюнку зображена дівчина у білій сукні й прозорому серпанку. Отож, малюнок цілком відповідає тому, про що йдеться в першотворі, проте суперечить змістові перекладу. До того ж в українському тексті помічаємо певну недоречність: основне значення слова “<i>намітка</i>” — частина жіночого одягу (покривало з тонкого серпанку, яким зав'язують поверх очіпка голову заміжні жінки [232, с. 724]).</p> |
| | <p><i>Is the moon tired? She looks so pale Within her misty veil: She scales the sky from east to west, And takes no rest</i> [316, с. 214].</p> | <p>“<i>Наспиви</i>” — двомовне видання, і, як сказано в передмові, призначене для читання дорослими дітям. Тож батькам, або молодшому читачеві самостійно доведеться вирішити цю проблему сприйняття, спираючись на власну уяву. Проте слід зауважити, що такий граматичний конфлікт не впливає на загальне враження від вірша. Тобто вплив на читача буде приблизно однаковим, оскільки перекладачеві вдалося зберегти наскрізний образ місяця і його мандрів. Дисонанс між першотвором та оригіналом спричинений саме ілюстрацією. Так, бачимо, що ілюстрація має двоїстий характер, тому у двомовних виданнях перекладений текст має узгоджуватися із супровідною ілюстрацією.</p> |
| | <p><i>Стомився місяць? Бо блідий Він у намітці млистій. Та знай пливе — звідкіль, куди? — Не спочива на місці</i> [316, с. 214].</p> | |



Таблиця Е. 4. Перекладені написи

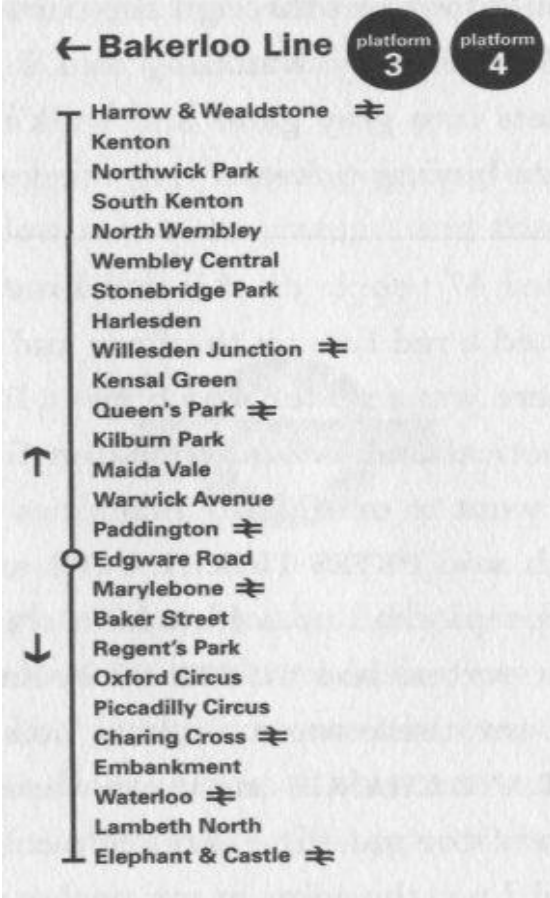

| | | |
|---|--|--|
| 1 |  <p>A floor plan of a station with English labels: 'ticket office', 'entrance', 'waiting room', 'café', and 'shop'. A 'tunnel' is indicated by two vertical lines with cross-ticks.</p> |  <p>A floor plan of a station with Ukrainian labels: 'каси' (ticket office), 'вхід' (entrance), 'зал очікування' (waiting room), 'кафе' (café), and 'крамниця' (shop). A 'тунель' (tunnel) is indicated by two vertical lines with cross-ticks.</p> |
| 2 |  <p>A map showing the railway line between Swindon and London, with the names 'Swindon' and 'London' written in English.</p> |  <p>A map showing the railway line between Swindon and London, with the names 'Свіндон' and 'Лондон' written in Ukrainian.</p> |

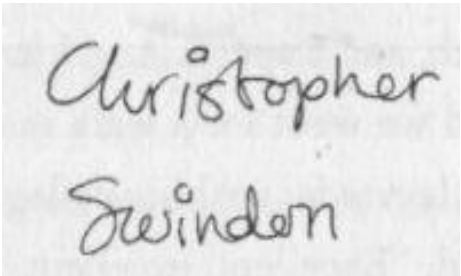
| | | |
|---|--|---|
| 3 |  <p style="text-align: right;">[338, с. 88]</p> |  <p style="text-align: right;">[298, с. 188]</p> |
|---|--|---|

Таблиця Е. 5. Неперекладені написи

| № | Оригінал | Переклади | |
|---|--|--|--|
| 1 | <p>And the lady said to me, "<u>Take the tube to Willesden Junction, honey. Or Willesden Green. Got to be near there somewhere.</u>"</p> <p>And I said, "What sort of tube?"</p> <p>And she said, "Are you for real?"</p> <p>And I didn't say anything.</p> <p>And she said, "Over there. See that big staircase with the escalators? <u>See the sign? Says Underground. Take the Bakerloo Line to Willesden Junction or the Jubilee to Willesden Green. You OK, honey?</u>"</p> <p>And I looked where she was pointing and there was a big staircase going down into the ground and there was a big sign over the top</p> | <p>А пані сказала:</p> <p>— <u>Їдь підземкою до Вилзден-Джанкшн або до Вилзден-Грін.</u> Це має бути десь у тому районі.</p> <p>А я сказав:</p> <p>— Якою підземкою?</p> <p>А вона сказала:</p> <p>— Жартуєш, га?</p> <p>Я промовчав.</p> <p>А вона сказала:</p> <p>— Дивись-но отуди, бачиш ті великі сходи з ескалаторами? <u>Бачиш знак? Там написано: «Метро».</u> Сідай на гілку Бакерлу і їдь до станції Вилзден-Джанкшн</p> | <p>И дама сказала:</p> <p>— <u>Подземкой до Уиллзден-Джанкшн, милый. Или до Уиллзден-Грин.</u> Это должно быть где-то там.</p> <p>А я сказал:</p> <p>— Что такое подземка?</p> <p>Она сказала:</p> <p>— Ты это серьезно?</p> <p>А я ничего не ответил.</p> <p>И она сказала:</p> <p>— Вон туда. Видишь большую лестницу с эскалаторами? <u>Видишь надпись? Написано: «Метро».</u> Сядешь на ветку Бейкерлу до Уиллзден-Джанкшн или на Джубили до</p> |

| | | |
|--|---|--|
| <p>of it like this</p>  <p>[338, с. 80]</p> | <p>або на гілку Джубілі до Вілзден-Грін. Зрозумів, золотенький? Я подивився туди, куди вона вказувала. Там були великі сходи, які вели вниз, під землю, а над ними був великий знак: [перекладу немає, ілюстрація взята без змін із першотвору] [298, с. 170]</p> | <p>Уиллзден-Грин. С тобой все в порядке, милый? Я посмотрел туда, куда она показывала. Там была широкая лестница, ведущая вниз, внутрь земли. А над ней был нарисован знак:</p>  <p>[327, с. 67-68]</p> |
| <p>Бачимо, що в українському варіанті переклад напису на ілюстрації відсутній, однак ми знаходимо його переклад у тексті, що передують цій ілюстрації: “<i>underground</i>” — “<i>метро</i>”. Тобто оповідач чітко вказує на одну назву, а на картинці читач бачить зовсім іншу. З погляду збереження ідіостилію головного героя, такий крок перекладача суперечить логічності викладу. До того ж, у російській версії напис був перекладений, і жодного конфлікту між елементами роману не виникає.</p> | | |
| <p>2 And then I had to work out which way to go, so I stood against a wall so people didn't touch me, and <u>there was a sign for Bakerloo Line and District and Circle Line but not one for Jubilee Line like the lady had said, so I made a plan and it was to go to Willesden Junction on the Bakerloo Line.</u> And there was another sign for Bakerloo Line and it was like this</p> | <p>Тут я мав з'ясувати, куди ж мені йти. Тож я притиснувся до стіни, щоб люди мене не торкалися. <u>На стіні була схема зі стрілками до гілки Бейкерлу, а також Кільцевої лінії, та жодна не вказувала на гілку Джубілі, про яку казала пані. Отже, я вирішив їхати до Вілзден-Джанкшн по гілці Бейкерлу.</u> І ще там була схема лінії Бейкерлу, отака: [перекладу немає, ілюстрація взята без змін із першотвору]. [298, с. 172]</p> | <p>Потом нужно было решить, в какую сторону идти. Я встал около стены, чтобы люди меня не толкали, а на стене была схема, и я увидел надписи «Линия Бейкерлу» и «Кольцевая линия», но нигде не было линии Джубили, о которой говорила дама. Так что я решил сесть на линию Бейкерлу до Уиллзден-Джанкшн. И еще там была схема линии Бейкерлу, и она выглядела вот так:</p> |

| | | |
|---|--|---|
|  <p>← Bakerloo Line platform 3 platform 4</p> <p>Harrow & Wealdstone ⇌ Kenton Northwick Park South Kenton North Wembley Wembley Central Stonebridge Park Harlesden Willesden Junction ⇌ Kensal Green Queen's Park ⇌ Kilburn Park Maida Vale Warwick Avenue Paddington ⇌ Edgware Road Marylebone ⇌ Baker Street Regent's Park Oxford Circus Piccadilly Circus Charing Cross ⇌ Embankment Waterloo ⇌ Lambeth North Elephant & Castle ⇌</p> <p>[338, с. 81]</p> | |  <p>← Линия Бейкерлу Платформа 3 Платформа 4</p> <p>Харроу и Вилдстоун ⇌ Кентон Южный Кентон Северный Уэмбли Центральный Уэмбли Стоунбридж-Парк Харлесден Уиллзден-Джанкшн ⇌ Кенсал-Грин Куинз-Парк ⇌ Килберн-Парк Мейда-Вейл Уорвик-авеню Паддингтон ⇌ Эджвезар-роуд Марилебон ⇌ Бейкер-стрит Риджентс-Парк Оксфордская площадь Площадь Пиккадилли Чаринг-Кросс ⇌ Набережная Ватерлоо ⇌ Северный Ламбет Элефант и Касл ⇌</p> <p>[327, с. 68-69]</p> |
| <p>Знову бачимо відсутність перекладу в українському варіанті та його наявність у російському. Обидва уривки — приклади 1 і 2 — у тексті роману слідуєть один за одним з інтервалом приблизно в одну сторінку. У прикладі 1 згадуються назви, що потім повторюються в тексті над ілюстрацією з прикладу 2, і на самому малюнку. В українському й російському варіантах вони перекладені або ж передані за допомогою транслітерації. На нашу думку, в українському варіанті також треба було відтворити перелік станцій метро українською мовою, адже в самому тексті роману це зроблено.</p> | | |
| <p>3 And then I noticed how the words</p> | <p>А потім я звернув увагу, як були написані</p> | <p>А потом я увидел, как были написаны слова</p> |

| | | |
|--|--|--|
| <p>Christopher and Swindon were written. They were written like this</p>  <p>I only know 3 people who <u>do little circles instead of dots over the letter i</u>. And one of them is Siobhan, and one of them was Mr. Loxely, who used to teach at the school, and one of them was Mother [338, с. 42-43].</p> | <p>слова “Крістофер” і “Свіндон”. Вони були написані ось так: [перекладу немає, ілюстрація взята без змін із першотвору]. Я знаю лише трьох людей, які <u>малюють кружечки замість крапок над літерою і</u>. Це Шівон, і ще містер Локслі, який колись викладав у школі, а третьою була мама [298, с. 101].</p> | <p>«Кристофер» и «Суиндон». [перекладу немає, ілюстрація взята без змін із першотвору]. Я знаю только трех человек, которые <u>ставят маленькие кружочки вместо точек над буквой i</u>. Один из них — мистер Локсли, который преподает в нашей школе, еще — Шивон, а третья была мать [327, с. 35].</p> |
| <p>Даний уривок — цікавий випадок можливості перекладу тексту. Бачимо, що в українському та російському текстах переклад відсутній. Якщо в російському варіанті це певною мірою можна виправдати несхожістю написання літер, то в англійському та українському варіантах вони ідентичні, графічне зображення літер “i” однаково: “Christopher” — “Крістофер”, “Swindon” — “Свіндон”, тому в українському перекладі слід було б вдатися до транскрипції власних назв і їх відповідного графічного відтворення з зазначеною героєм-оповідачем особливістю.</p> | | |