

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ
УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

На правах рукопису

ПІДГРУШНА ОЛЕНА ГРИГОРІВНА

УДК 81'255.4:821.111-7

**ВІДТВОРЕННЯ АНГЛІЙСЬКОГО ГУМОРУ
В УКРАЇНСЬКОМУ ХУДОЖНЬОМУ ПЕРЕКЛАДІ**

Спеціальність 10.02.16 – перекладознавство

ДИСЕРТАЦІЯ

на здобуття наукового ступеня
кандидата філологічних наук

Науковий керівник:

РАДЧУК

ВІТАЛІЙ ДМИТРОВИЧ

кандидат філологічних наук, доцент

Київ – 2015

ЗМІСТ

Вступ	4
Розділ 1. Специфіка англійського гумору в перекладацькому ракурсі	13
1.1. Природа та визначальні риси гумору як проблема перекладу	14
1.1.1. Універсальні характеристики гумору як естетичного явища.....	14
1.1.2. Особливості англійського та українського гумору	19
1.2. Загальні підходи до проблеми перекладу гумору	33
1.2.1. Взаємозв'язок мови і культури як фактор неперекладності гумору ...	33
1.2.2. Межі застосування концепції функціонально-естетичної рівності при відтворенні гумору.....	41
1.2.3. Відтворення гумору в художньому творі	48
1.3. Перекладач як посередник у процесі тлумачення гумору	55
Висновки з розділу 1	59
Розділ 2. Особливості відтворення ситуативного гумору (на матеріалі перекладів повісті Дж. К. Джерома «Троє у човні, як не рахувати собаки») ..	64
2.1. Відтворення мовних особливостей ситуативного гумору	67
2.1.1. Відтворення специфічних рис ситуативного гумору	67
2.1.2. Відтворення каламбуру як компоненту ситуативного гумору.....	81
2.2. Відтворення ситуативного гумору з етнокультурним компонентом	89
Висновки з розділу 2	106
Розділ 3. Особливості відтворення мовного гумору (на матеріалі українського перекладу роману Т. Пратчета «Правда»)	110
3.1. Відтворення гумористичних алюзій	111
3.2. Відтворення гри слів	126
3.3. Відтворення промовистих імен та назв.....	138
Висновки з розділу 3	146
Розділ 4. Відтворення гумору на межі двох культур: здобутки і втрати (на матеріалі українського перекладу роману М. Левицької «Коротка історія тракторів по-українськи»)	150

4.1. Переклад гумору, що базується на стереотипах англійської культури.....	153
4.2. Відтворення англо-української мішаної мови	163
4.3. Відображення гумористичної образності в перекладі	175
Висновки з розділу 4	184
Загальні висновки	188
Список використаних джерел	194

ВСТУП

Гумор важко передавати іншою мовою – це відомий факт. Поза межами спільноти, в якій гумор створено, він стикається з двома основними бар'єрами, які обмежують реалізацію його сміхової функції: з відмінністю мов та з відмінністю культур. Переклад гумору – це спроба перетнути і тим зруйнувати ці майже нездоланні бар'єри, та наслідок далеко не завжди відповідає меті такого завдання, а іноді буває і зовсім несподіваним. Ефект від перекладу твору, з якого сміються у середовищі, де постав оригінал, взагалі важко спрогнозувати. Тривалий час у теорії гумор вважали неперекладним, проте це не розхолоджувало практику, а часто навпаки – додавало їй завзяття. Хоч би яким твердим горішком був гумор, він завжди вабив своєю складністю перекладачів, які безнастанно шукали адекватних рішень, дерзновенно йдучи на нелегке випробування своїх творчих сил та опірності матеріалу.

Актуальність теми дисертації зумовлено підвищеним інтересом філології до багатьох аспектів її проблематики і засвідчено появою останнім часом великої кількості праць, в яких розкриваються різні аспекти гумору. Попри зацікавленість темою, переважна більшість вітчизняних і зарубіжних праць, що присвячені перекладу гумору, зосереджена на дослідженні окремих художніх засобів створення гумору (Н. Абросимова [1], С. Капкова [57], І. Орлова [110], І. Столярова [156] та ін.), мовної гри та каламбурів (Д. Вавринюк [18], В. Виноградов [2121], А. Гарамян [28], Д. Делабастіта [203; 204204; 205], М. Якименко [186] та ін.), фразеологізмів з гумористичним компонентом (С. Кузьмін [77] та ін.) чи окремих труднощях при його іншомовному перевираженні (Дж. Вандаеле [253; 254; 255], Р. Колесник [63; 64], Д. Корал [200], С. Лавіоза [218], Б. Лопес [224], В. Овсянников [108; 109], Е. Панченко [113; 114], Л. Пономаренко [125], Д. Рафаельсон-Вест [236], О. Соловей [150], Ц. Хан [211; 212] та ін.). Тим часом подальшого висвітлення потребує теоретичне осмислення поняття

перекладності гумору та практична потреба цілісного вивчення відтворення гумору в художньому перекладі, окреслення шляхів відтворення специфіки англійського гумору в українському перекладі. У цій студії переклад гумору досліджується не лише в аспекті мовних засобів його створення, але і як ментальний та культурний феномен, який уможливорює порозуміння і взаємодію народів.

Світ віддавна визнає існування «тонкого англійського гумору», визнаючи його як специфічну рису, що об'єднує англійський народ. Цьому визнанню сприяє високий статус англійської культури і глобальне поширення англійської мови. Проте Англія не утримує монополії на специфіку свого гумору, адже він зрозумілий у всьому світі, хоча, безумовно, позначений чіткими етнокультурними рисами. Завдяки перекладу чимало книжок англійських гумористів набули планетарної популярності. Значна кількість перекладів англійської літератури, зокрема українською мовою, лише підтверджує той факт, що властиво англійський гумор долає межі англійської мови, «відривається» від неї і просочується в інші мови та культури. Значною мірою це відбувається завдяки таланту та творчості перекладачів, які відтворюють у перекладах такі специфічні риси гумору, які пов'язані зі структурою мови і специфікою англійської культури. Проте зрозуміло, що цього не відбулося б і без об'єктивних передумов, тим більше, що нинішня глобалізація засвідчує динаміку меж перекладності, взаємодію і поступ культур. І те, й інше потребує в перекладі пильної уваги дослідника. При цьому, з огляду на множинність сучасних критеріїв оцінки праці перекладача та вимог до якості перекладу, залишається відкритим дискусійне питання, що його повсякчас порушують читач та критика: чи передають українські перекладачі англійський гумор адекватно в усіх його тонкощах. А в теорії актуальним залишається питання щодо того, що можна вважати адекватним перекладом іншомовного гумору: якщо це означає насмішити, змусити сміятися не лише з того самого, але й так само, то як це корелює з тим фактом, що у світі немає двох людей, хоч би і в межах однієї мовно-культурної спільноти, які б сміялися однаково.

Цілком природно, що у процесі переходу гумору з однієї мови в іншу певні його відтінки, властиві культурі-донору, втрачаються, при цьому гумор набуває вже інших, притаманних культурі-сприймачу нюансів. Вивчаючи феномен перекладу гумору, дослідник неминуче натикається на складну проблему перекладності і потребує (а також і відчуває певний брак) теоретичних напрацювань у цій важливій ділянці перекладознавства. Ставлення багатьох дослідників до певних аспектів гумору як до «неперекладних», а разом з тим і широка популярність гумористичних художніх творів та визнання їх фактами мистецтва, зокрема в перекладах, спонукають апелювати до практики перекладу як до критерію істини, до аналізу способів перекладу гумору як розгорнутих у тексті концептуалізованих систем творчої праці. Само собою, в теорії перекладу проблема меж перекладності гумору розв'язна лише з огляду на ступінь практичного її розв'язання, а тому в методиці перекладу особливої ваги набуває вивчення конкретного застосування арсеналу способів передачі гумору іншою мовою.

Зв'язок дисертації з науковими програмами, темами, планами. Роботу 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» (номер державної реєстрації: №11 БФ044-01), затвердженої Міністерством освіти і науки України.

Метою дисертації є визначення способів відтворення англійського гумору українською мовою та окреслення меж перекладності гумористичного наповнення художнього твору.

Для досягнення цієї мети передбачається розв'язати такі **завдання**:

- дослідити сутність і механізм гумору, з'ясувавши його характерні риси, насамперед ті, які релевантні для перекладознавства;
- порівняти національну специфіку англійського та українського гумору і з'ясувати причини нерозуміння та кривотлумачення гумору;

- систематизувати й оцінити запропоновані перекладачами способів відтворення гумору в художньому творі;
- встановити причини, які ставлять англійський гумор в українській спільноті на межу неперекладності;
- окреслити втрати, які виникають у процесі відтворення гумору в художньому творі;
- дослідити межі об'єктивних можливостей розуміння специфіки англійського гумору українцями, ступінь його переходу в українську мову та культуру через переклад;
- оцінити роль особистості перекладача при відтворенні гумору.

Предметом дослідження є способи відтворення в українському перекладі специфічних рис англійського гумору.

Об'єктом дослідження виступають англійськомовні гумористичні тексти та їх українські переклади як комплексний мовний, етнокультурний та когнітивний феномен.

Методологічною основою дисертації є основоположні теоретичні засади та здобутки української перекладознавчої школи, представлені іменами М. Зерова, Р. Зорівчак, В. Карабана, Т. Кияка, С. Ковганюка, Л. Коломієць, В. Коптілова, І. Корунця, Г. Кочура, О. Кундзіча, М. Лановик, Т. Некряч, М. Новикової, В. Радчука, М. Рильського, М. Стріхи, О. Фінкеля, І. Франка, О. Чередниченка, Л. Черноватого та багатьох інших науковців, серед яких і молода хвиля ХХІ століття.

Дослідження ґрунтується на філософських положеннях про взаємозв'язок і взаємовплив мови і культури народу, зокрема на здобутках таких учених як Б. Ворф, В. фон Гумбольдт, О. Потебня, Е. Сепір та ін. Дисертація спирається й на надбання перекладознавців з-поза меж України, таких як С. Баснет, В. Виноградов, С. Влахов, В. Комісаров, Ю. Левін, І. Лівий, Ю. Найда, П. Ньюмарк, А. Попович, Дж. Кетфорд, А. Федоров, С. Флорін, Г. Фермеер, К. Чуковський, О. Швейцер та ін, зокрема на погляди науковців на проблему неперекладності. Для дослідження перекладу гумору широко використовувались і

результати досліджень вітчизняних та зарубіжних дослідників у сферах лінгвокультурології, літературознавства, мовознавства, перекладознавства, які розкривають різні аспекти досліджуваного явища: його природу, психологію та функції (А. Бергсон, Ю. Борєв, Б. Дземідок, І. Кант, А. Карасик, А. Карасьов, А. Лук, В. Пропп, Б. Шопенгауер та ін.), механізми породження (С. Аттардо, А. Болдирєва, В. Раскін, Дж. Салз, Т. Шульц та ін.), національну специфіку гумору загалом та англійського гумору зокрема (Р. Александер, Б. Блейк, Е. Ізер, А. Карасик, В. Карасик, М. Кулинич, Д. Нільсен, Г. Почепцов, В. Самохіна, К. Фокс), мовні засоби його реалізації (Д. Вавринюк, В. Овсянников, М. Паніна, О. Шонь та ін.), підходи до аналізу та перекладу гумористичних текстів (Н. Абросимова, С. Аттардо, П. Забалбеско, Г. Рітчі та ін.).

Методику дослідження продиктовано сукупністю його завдань і комплексна в міру складності кожного завдання. В роботі застосовано аналітичні методи лінгвостилістики, зокрема зіставної для аналізу текстів та їх перекладів як цілісних, комплексних систем, мовні структури яких взаємопов'язані та співвідносяться із позамовними категоріями; структуралістські методи семіотики і поетики для встановлення значень мовних явищ у рамках художнього твору з урахуванням позамовної реальності; естетичні, літературознавчі та герменевтичні знаряддя пояснення, в тім числі описові, генезисні (історико-біографічні) та рецептивістські (декодування «від читача»), аналіз компонентний (сегментний), трансформаційний (перевираження), функціональний, контекстуальний (у вузькому і широкому розумінні) та перекладацький з метою виявлення та зіставлення досліджуваних мовних явищ у текстах оригіналу й перекладу, визначення перекладацьких способів та методів їх відтворення з урахуванням мовних та позамовних чинників, що впливають на процес перекладу.

Матеріалом для дослідження послужили такі твори: повість Джерома К. Джерома «Троє в одному човні (як не рахувати собаки)» (Jerome K. Jerome «Three Men in a Boat (To Say Nothing of the Dog)») та чотири його переклади українською мовою – В. Прокопчука, Ю. Лісняка, О. Якушика та О. Негребецького; роман Марини Левицької «Коротка історія тракторів

українською» (Marina Lewycka «A Short History of Tractors in Ukrainian») та його переклад українською мовою О. Негребецького; роман Тері Пратчета «Правда» (Terry Pratchett «The Truth») та його переклад українською мовою О. Михельсона; а також деякі інші гумористичні твори англомовних авторів та їх переклади. Із загального обсягу опрацьованого матеріалу (4620 с.) було вибрано й проаналізовано епізоди з чіткою орієнтацією авторів на сміховий ефект. Причому, тексти розглядаються в дослідженні і як закінчені цілісні художні структури, і як знакові посередники між автором та читачем.

Наукова новизна дисертації полягає в тому, що вперше в українському перекладознавстві відтворення специфіки англійського гумору в українському перекладі досліджено з погляду його перекладності як динамічного параметра стосунків між культурами; систематизовано межі перекладності гумору в художньому творі та чинники, що впливають на рухомість цих меж; виокремлено індивідуальні творчі шляхи та загальні тенденції відтворення гумору в художньому творі; продемонстровано об'єктивні та суб'єктивні причини втрат гумору в перекладі художнього твору.

На захист виносяться такі положення:

1. Гумор в художній літературі – це свідомо створена автором неоднозначність, успішне розуміння якої іномовним читачем залежить не лише від формального лексико-граматичного перевираження гумору, а й від перенесення образів за допомогою слова у свідомість читача і надання читачеві можливості відповідно ці образи тлумачити.

2. Опірність гумору в художньому творі перекладові зумовлено як розбіжністю власне мовних структур, так і тісним зв'язком гумору зі сміховою та загальною культурою народу, часовою дистанцією та естетичною природою явища, яка виводить переклад за межі комунікативного завдання і розкриває складну взаємодію етнічних цінностей.

3. Проблема перекладності гумору полягає не стільки в принциповій неможливості його перекладу взагалі, скільки в неможливості відтворити

ідентичний оригіналові вплив на читача, сміхова культура якого сформована в інакшому середовищі.

4. Перекладність англійського гумору в художній літературі можна визначити як динамічну категорію на рухомість меж якої впливають: місце реалізації гумору в творі; зв'язок гумористичного висловлювання з сюжетом твору; зв'язок змістового компоненту гумору з його контекстом; багатство засобів вираження гумору; наявність та насиченість гумору етнокультурними компонентами.

5. Функцію гумору в художній літературі підпорядковано певній художній меті, яка визначає прагматичні характеристики твору в цілому. У перекладі гумору в художньому творі перекладацькою домінантою є відтворення перебігу гумористичної тональності всього твору як цілого, а не окремих його елементів.

6. При відтворенні гумору у площині англо-українського перекладу простежується тяжіння до посилення його експресивності для забезпечення прийняття українською культурою та настанова на передачу розважальної функції гумору.

7. Часткові втрати при перекладі гумору в художньому творі виникають через низку об'єктивних (розбіжності у мовних структурах, сміхових культурах, смислотворчих контекстах тощо) та суб'єктивних (особистість перекладача) причин. Найбільше втрат у перекладі англійського гумору українською мовою виникає при відтворенні ситуацій, в яких реалізація гумору залежить від фонових знань читача.

Теоретична цінність дослідження полягає у збагаченні перекладознавчих студій, зокрема комплексним перекладознавчим підходом до поняття гумору як до складної когнітивної категорії з урахуванням не лише мовних, а й позамовних чинників, які впливають на його сприйняття. Аналіз перекладацьких способів передачі гумору може збагатити теорію художнього перекладу новими об'рями розуміння такого фундаментального поняття, як перекладність. Жанрово-стилістичні виміри перекладів у дисертації на предмет відповідності їх

першотворам складають раціональну основу для випрацювання як позиції науковця, так і творчого кредо майстра.

Практична цінність отриманих результатів визначається тим, що вони можуть прислужитися на лекційних та семінарських заняттях з практики перекладу, жанрових теорій перекладу, у спецкурсах із художнього перекладу та редагування. Готові зразки поглибленого аналізу гумористичних творів та критичні спостереження над відтворенням гумору, з'ясування підходів до розв'язання складних перекладацьких завдань можуть стати в пригоді перекладачам-практикам у їхніх творчих пошуках.

Перспективи дослідження вбачаються у можливості залучення до розгляду інших гумористичних творів, самотутніх сміхових культур і пар мов. Це дослідження має спонукати до глибшого теоретичного висвітлення фундаментальної проблеми перекладності та її меж, зокрема на матеріалі українських перекладів англійських гумористів, з акцентом на мистецтві тлумачення самотутнього гумору для іномовного середовища, на складнощах перебігу взаємодії культур, на ролі індивідуального перекладацького сприйняття і на стані критики перекладу в галузі міжкультурних взаємин.

Апробація результатів дослідження. Основні положення роботи були представлені та доповідались на таких наукових конференціях: Міжнародна конференція «Мова, свідомість, художня творчість, інтернет у дзеркалі сучасних філологічних студій» (м. Київ, 2013), XXII Міжнародній науковій конференції «Мова і культура» ім. Сергія Бураго (м. Київ, 2013), Всеукраїнська конференція «Етнознакові функції культури: мова, література, фольклор» (м. Київ, 2013), Третя міжнародна наукова конференція «Актуальні проблеми сучасної науки в 21 столітті» (м. Махачкала, Росія, 2013 р.), «Наукові роботи, практика, розробки, інновації 2013 року» (м. Закопане, Польща, 2013 р.), Міжнародна конференція «Філологічна наука в інформаційному суспільстві» (м. Київ, 2014), XXIII Міжнародна наукова конференція «Мова і культура» ім. Сергія Бураго (м. Київ, 2014), Міжнародна наукова конференція «Сучасна філологія: парадигми, напрямки, проблеми» (м. Київ, 2014), Науково-професійна конференція

«Філологія та мовознавство у цифровому суспільстві» (м. Будапешт, Угорщина, 2015 р.).

Публікації. Зміст дисертації відбито у 7 одноосібних публікаціях. Усі 7 вийшли друком у фахових виданнях, затверджених ДАК України.

Структура роботи. Мета і завдання дисертації обумовили її структуру, яка складається зі вступу, чотирьох розділів, загальних висновків та списку використаних джерел. У першому розділі висвітлюються теоретичні передумови та засади, релевантні для подальшого аналізу перекладу гумору. Другий розділ присвячений розгляду способів відтворення ситуативного гумору на матеріалі твору Дж. К. Джерома «Троє у човні (як не рахувати собаки)». У третьому розділі досліджено способи відтворення мовного гумору на прикладі роману Т. Пратчета «Правда» та його українського перекладу. Четвертий розділ присвячено аналізу відтворення гумору на межі української та англійської культур на матеріалі роману М. Левицької «Коротка історія тракторів по-українськи» та його українського перекладу. Загальний обсяг дисертації налічує 223 сторінку, із них 190 сторінок основного тексту. Список літератури складає 301 джерело.

РОЗДІЛ 1. СПЕЦИФІКА АНГЛІЙСЬКОГО ГУМОРУ В ПЕРЕКЛАДАЦЬКОМУ РАКУРСІ

Гумор, зокрема гумор, який визнають виразно національним, а надто ж гумор у художніх творах, є розмаїтим і багатолитим у своїх проявах явищем, і тому обережними та багаторазово підтвердженими практикою мають бути узагальнення щодо способів, ступеня та самої можливості його перекладу. Тим часом висловлювання щодо перекладу гумору, в тому числі й ті, що належать видатним гуманітаріям, перекладачам, теоретикам і критикам перекладу, нерідко претендують на роль незаперечних сентенцій, серйозність яких перевіряється тим, що вони й самі призначені більше для сміху, а не для того, щоб розкрити суть явища. Чого вартий один лиш афоризм О. Пушкіна: «Перекладений дотеп – банальність» [131, с. 280]. Належить він не просто поету-класикові, а й не менш талановитому перекладачеві. О. Потебня теж писав: «Дотепи неперекладні» [129, с. 263]. Але й висловлювання, такі як «для сміху немає кордонів» не менш поширені. Проблема можливості гумору переходити з мови в мову з одного боку окреслена небезпідставним песимізмом, з іншого – чи не надмірним оптимізмом. Очевидно, що крайнощі сходяться у своєму радикалізмі, проте між ними лежить не істина, а проблема.

Безумовно, це серйозна наукова проблема, і насамперед не просто порівняльно-естетична чи типологічна, а перекладацька і перекладознавча. Це передусім проблема міри, ступеня перекладності гумору і пошуку тих чинників, які визначають межі можливостей іншої етномови й іншої етнокультури сприймати, виражати своїми засобами і тим самим освоювати «чужий» гумор, не порушуючи при цьому власної цілісності і не руйнуючи власних традицій. Адже перекладач, а з ним і дослідник перекладу, не може бути байдужим до того, які позитивні та негативні наслідки несе з собою той чи інший різновид перекладу як творча стратегія і форма взаємодії культур.

1.1. Природа та визначальні риси гумору як проблема перекладу

1.1.1. Універсальні характеристики гумору як естетичного явища

На сьогодні гумор досліджують різноманітні галузі науки, такі як естетика, соціологія, психологія, культурологія, лінгвістика та ін. і розглядають його як моральний, інтелектуальний, культурний, психічний, мовний та естетичний феномен. Науковці вивчають різноаспектні риси цього явища, які, у своїй сукупності, становлять для перекладу гумору значну проблему.

Власне, саме слово «гумор» сягає корінням у Давню Грецію, де воно позначало одну з чотирьох рідин, які наповнювали людське тіло і визначало емоційний стан та здоров'я. У широкому розумінні гумор – це загальне поняття, як правило, з позитивним, соціально бажаним відтінком, яке описує всі слова та дії людини, які сприймаються як утішні та викликають у інших радість та сміх [96, с. 42]. У сучасних естетиках поняття «гумор» розглядається у значенні одного із видів категорії комічності (яка охоплює різноманітні прояви того, що може трактуватись людиною як «смішне»), одного з відтінків сміху, поряд із іншими, такими, як іронія та сарказм [98, с. 318-326; 44, с. 268-269].

А. Карасьов виділив дві «іпостасі» сміху: **сміх тіла** (прояв радості, тілесного тріумфу, який можна побачити і у тварин), який є «низом» людської сутності та **сміх розуму** (комічна оцінка дійсності, фіксує логічні парадокси та суперечності в докільлі), який є «верхом», інтелектуальним [56, с. 27-28, 208-209]. Схожим чином польський естетик Б. Дземидок поділяє наявні прояви комічного на простий комізм (однорідний за емоцією, який не містить інтелектуальних та оцінних елементів) та складний комізм (характерний для творів, які торкаються складних внутрішніх явищ і спонукають до аналізу та роздумів) [41, с. 90, 151]. До останньої категорії включений гумористичний комізм, у якому моменти схвалення урівноважені з моментами заперечення. Він же пише про те, що

гумористичний сміх тяжіє до «міркувань та узагальнень» і виникає в результаті розуміння неоднорідності світу та його контрастів [41, с. 90]. Отже, гумор, на відміну від інших проявів комічного, передбачає серйозніший, вдумливіший підхід до предмету сміху, тобто передбачає певну розумову діяльність, навіть більше – наявність певного рівня інтелекту і культури мислення, які характерні для зрілої особистості, що пройшла певні етапи становлення у середовищі своєї спільноти.

Поняття «сміх» та «гумор» часто розглядають як синонімічні. У багатьох книжках, названих на кшталт «Сміх у середні віки», йдеться не про сам сміх, а лише про приводи для нього, розглядається не те, як сміялися, а те, з чого. Для потреб нашого дослідження розрізняється поняття «гумор» та «сміх», адже сміх може обумовлюватись різноманітними причинами, які взагалі не пов'язані із гумором, як-от нервовий сміх чи сміх через зняковіння, сміх з радості чи від лоскотання. Сміх як категорія естетична – це не те саме, що сміх з погляду психофізіологічного. Гумор, отже, близький до сміху, проте не рівнозначний йому. Сміх не вимагає «розуму», а гумор – це не просто сміх сам по собі, а сміх, що виникає через «розуміння» [254, с. 148].

Механізм та умови виникнення гумору також потребують детального вивчення. Існує чимало різних поглядів на механізм постання гумору, в основу яких покладено такі поняття, як «контраст», «двозначність», «обмануті сподівання» тощо, однак усі вони у своїй основі зводяться до висновків філософії, а саме до так званої «**теорії несумісності**», за якою гумор народжується внаслідок зіткнення неоднорідних, несумісних між собою ідей, ситуацій чи понять, які виходять за рамки звичного, або до ситуацій, коли елементи, на перший погляд не пов'язані між собою, раптом поєднуються у цілісну картину. Вважається, що поняття про ефект неочікуваного сміху запровадив Аристотель [216, с. 8]. Його ідея збагатилася пізніше в роботах І. Канта та А. Шопенгауера. І. Кант писав, що «сміх – це афект, який виникає із несподіваного перетворення напруженого очікування в ніщо» [52, с. 207]. За А. Шопенгауером, причина сміху – це несподіване сприйняття несумісності між уявленнями та реальними об'єктами і

чим більша та неочікуваніша ця несумісність, тим голосніший буде її сміх [183, с. 181].

Якщо гумор – феномен людського розуму, то основною умовою його виникнення буде умова розуміння реципієнтом неузгодженості між своїми очікуваннями та тим, що відбувається в дійсності. Сучасні теорії гумору виходять саме з ідеї «розв’язання» несумісності, вони враховують когнітивні механізми продукування і сприйняття комічного [50, с. 79; 198, с. 312]. А. Болдирева, розглядаючи гумор у рамках когнітивної лінгвістики, пояснює його породження так: у процесі звичайного логічного спілкування свідомість активує споріднені концепти, образи, уявлення, а для гумористичного ефекту – неспоріднені. На думку дослідниці «суперечливість, що створює основу гумору, можна тлумачити як невідповідність між тим, що очікується, тобто нормою, і тим, що відбувається насправді» [1313, с. 8]. В. Раскін, який випрацював семантичну теорію гумору, спирається на поняття «протиставлення сценаріїв» («*script opposition*»). За його визначенням – це засвоєна мовцем когнітивна структура, яка надає інформацію про навколишній світ. Реципієнт має пройти дві стадії, щоб зрозуміти, що є привід сміятися. Спершу – переконатися, що його очікування не підтверджуються (адже кульмінація жарту – це несумісність), а далі знайти логічний принцип, за яким несумісні частини узгоджуються [237, с. 95–108]. Для того, щоб визначити, що текст є гумористичним, рекомендується провести детальний формальний лінгвістичний аналіз: виділити в текстовому фрагменті два таких «сценарії» та елемент, який відповідає за переключення з одного «сценарію» на інший та співвіднести їх [154, с. 140]. На тих самих засадах Т. Шульц розвинув «теорію розв’язання несумісності». Він доводить, що у будь-якому жарті є «кульмінаційний момент», коли з’являється інформація, що не узгоджується з первісним розумінням основної частини жарту, який і створює несумісність. Вчений пояснює, що розуміння гумору – це розв’язування певного роду завдання; а гумористичний ефект виникає у процесі пізнання, що включає дві стадії – сприйняття несумісності та її розуміння [245, с. 410-418]. Подібного погляду дотримується і Дж. Салз. На його думку, існують два можливих результати другої

стадії (тобто, розуміння несумісності), а саме сміх (якщо віднайдено логічний принцип) чи збентеження (якщо логічний принцип не віднайдено) [246, с. 39–57]. Однак дослідники не беруть до уваги той факт, що на розв'язання несумісності впливають також індивідуальне почуття гумору (наприклад, коли реципієнт розуміє, що з ним жартують, однак жарт не викликає у нього сміху) та інші аспекти, як-от присутність негативних асоціацій та емоцій, погане самопочуття, негативне ставлення до співрозмовника тощо.

Отже, сутність гумору полягає в несумісності між очікуваним і дійсним, зіткненням «стереотипної ситуації» та її «ігрового варіанту». «Будь-яке гумористичне повідомлення подвійне за своєю формою і змістом і на розкриття цієї подвійності спрямована ментальна діяльність адресата» [13, с. 7-8]. Таким чином, гумор, на відміну від буденного використання мови, в якому однозначність – це обов'язкова умова, навпаки, є свідомо створеною неоднозначністю [242, с. 11]. Головна умова реалізації гумору – це сприйняття несумісності, додаткового сенсу, другого плану, який різко контрастує з першим.

Хибним є поширене трактування гумору як винятково розважального явища. Адже, гумор – це ще й **оцінна категорія**, і, як правило, він виражає «терпиме, нерідко співчутливе ставлення до предмета осміювання; часто – це сміх, який виникає через недосконалість всього суцього і, в першу чергу, самої людини» [168, с. 179]. На відміну від власне комічного тлумачення, гумор налаштовує на серйозніше ставлення до предмета сміху, на його глибше осягнення. Ще С. Шамфор писав, що «жарт покликаний карати будь-які вади людини та суспільства; він оберігає нас від ганебних вчинків, допомагає ставити кожного на його місце і не поступатися власним» [268, с. 470]. Гумор виконує у суспільстві дуже важливу функцію – він є формою суспільної критики. А. Бергсон підкреслював, що головна суспільна функція гумору – це, перш за все, – виправлення вад суспільства [9, с. 58]. Тож і в художніх творах автори використовують гумор не лише для того, щоб потішити читачів, а й щоб у розважальній формі привернути їхню увагу до певних проблем. В. Текерей писав, що «гуморист намагається розбудити і направити в потрібне русло ваші почуття

любові, жалю, співчуття, поблажливості, вашу відразу до брехні, обману, фальшивого престижу, вашу ніжність до слабких, знедолених, пригноблених, нещасних. У міру своїх можливостей та хисту він коментує найбуденніші і повсякденні вчинки та почуття людей. Інакше кажучи, він бере на себе зобов'язання проповідника по буднях» [268, с. 665].

Цицерон був першим, хто помітив, що гумор можна розділити на такий, що ґрунтується на мовних особливостях, і такий, який залежить від ситуації: «Є два типи дотепності: один використовує факти, інший – слова» [199, с. 377]. Саме такий поділ пропонує і мовознавець Г. Почепцов. **Ситуативний гумор** у свою чергу має два підтипи. Перший базується на несумісності між зовнішніми якостями об'єкта та справжньою його природою, другий на двозначному трактуванні ситуації. Певний час цієї прихованої двозначності не помітно, тож це веде до різкої зміни у тлумаченні ситуації. Гумор – наслідок усвідомлення очевидної розбіжності між двома інтерпретаціями [232, с. 13]. По суті, ситуативний гумор порушує закони формальної логіки, ламає ситуативний стереотип, а також протиставляє зміст та форму, очікуване і несподіване у рамках одного текстового простору. **Мовний гумор**, у широкому сенсі, базується на двозначному трактуванні значення мовних одиниць, це гра смислами і формами мовних знаків [232, с. 14-15]. Типи мовних одиниць, які дозволяють створювати подібні двозначності, досить численні: омоніми (лексичні, словотвірні, синтаксичні), лексико-семантичні варіанти слів (полісемія), слова використані у метафоричних і прямих значеннях, фразеологізми та вільні комбінації їхніх елементів (деформація ідіом), гра на граматичних структурах тощо. Однак зауважмо, що термінологія тут надто умовна, плутана і неточна. Не слід розуміти протиставлення «мовного» та «ситуативного» гумору так, ніби ситуативний гумор не виражається мовою. Якраз навпаки: ефективність ситуативного гумору напряму залежить від вибору мовних засобів, якими описано ситуацію.

Хоч гумор притаманний усьому людству, однак він має і особливості, що властиві лише окремим країнам, націям або навіть соціальним групам. Таку двоякість гумору відзначав Ю. Борєв. Він писав, що «національні особливості

гумору визначаються своєрідністю народного життєво-історичного досвіду в його естетичному заломленні» [14, с. 70-71]. В. Пропп також зауважував, що не лише кожен народ, а й кожна епоха має особливе, специфічне почуття гумору, яке інколи незрозуміле і недоступне для інших епох [130, с. 21]. І. Корал доводить, що гумор нерозривно пов'язаний із культурою певного суспільства: людина навчається гумору, імітуючи своє оточення, адже почуття гумору – це не вроджена якість. З раннього дитинства вона опановує ситуації, коли прийнято сміятись, і її сміх стає плодом нормування, автоматичною реакцією на подразники, які вважаються гумористичними в її середовищі і культурі [200, с. 25]. Отже, гумор різноликий через різницю в умовах існування, це справедливо як щодо окремих особистостей, так і щодо різних соціальних груп та народів. Кожен народ сміється зі своїх, часто тільки йому зрозумілих нюансів життя. Свідомість людини завжди етнічно маркована, тому сміються в різних країнах з різних речаей і по-різному.

В такому практичному аспекті набуває актуальності питання про особливості англійського та українського гумору, зокрема про його традиційні художні вектори. Детального дослідження потребують насамперед специфіка сміхових культур обох країн, принципові розбіжності та схожість між цими культурами, а надто прагматика їхньої самобутності.

1.1.2. Особливості англійського та українського гумору

Гумор окремої нації формується під впливом багатьох чинників: історичних, соціальних, політичних тощо. Кожен народ йде своїм шляхом розвитку, виробляє власну систему цінностей. А гумор, будучи культурним поняттям, також має ціннісні характеристики, пов'язані з ключовими життєвими орієнтирами. Світосприйняття кожного окремого народу, яке формується століттями, коли не тисячоліттями, зумовлює характерні риси гумору. І в англійській, і в українській культурі гумор займає важливе місце у системах народної ментальності. Та очевидно, що це не один і той самий гумор.

Звертаючись до англійського гумору, можемо стверджувати, що саме словосполучення «англійський гумор» вже давно стало свого роду кліше. В. Пропп, спираючись на літературні асоціації, виділяє в англійському гуморі такі риси, як поєднання доброзичливості з їдкою насмішкою [130, с. 22]. Тісний зв'язок двох основних форм комічного – гумору та сатири та їх практично рівноправне положення у англійській художній літературі цілком пояснює таке суперечливе сприйняття комічного англійцями.

Д. Нільсен у вступі до бібліографічного покажчика «Гумор у британській літературі: від Середньовіччя до часів Реставрації Стюартів» пише, що витoki гумору в британській літературі простежуються в Середньовіччі, коли Д. Чосер розробив традиції ведення розповіді та ввів у комедії іронію, яка витікала із зіткнення людей з різних класів та різних поглядів на життя. Пізніше, В. Шекспір почав використовувати жаргон та «вуличний» гумор у своїх комедіях; гумор, пов'язаний з народними святкуваннями та карнавалами у романах й історіях та чорний гумор у трагедіях. А під час періоду Реставрації Стюартів, В. Конгрів заснував комедію характерів [230]. Д. Чосер відіграв значну роль у становленні англійської літератури загалом і у розвитку традицій смішного в літературі зокрема. Традиції, закладені Д. Чосером, розвивав В. Шекспір у своїх комедіях, де джерелом гумору стали не стільки викриття суспільних вад, скільки людська природа, яка впливає на пристрасті та характери. Комедіям В. Шекспіра притаманні специфічні жарти та каламбури. Видатний представник англійського Відродження, Б. Джонсон також залишив слід у становленні традицій англійської комедії, поєднуючи у своїй творчості гостру сатиру з підкресленим дидактизмом. Саме до творчості цього письменника відноситься традиція майбутньої англійської комедії та гумористичного роману XVIII-XIX ст. Цілу епоху у розвитку гумору в англійській літературі склали п'єси відомих драматургів часів Реставрації – О. Голдсмита, В. Конгріва, В. Вічерлі, Дж. Фаркера, які розвивали ідеї джонсівської теорії «гуморів» [115, с. 167]. В. Конгрів заклав витoki британської комедії звичаїв, його п'єси відзначаються дотепними діалогами, сатиричною подачею характерів та іронічним поглядом на суспільні манери

періоду Реставрації. Творчість Дж. Свіфта поклала початок соціально-політичної сатири в англійській літературі. Г. Філдінг заклав теоретичні та практичні засади гумористичної епопеї. Вагомим явищем у розвитку англійської комедії стала творчість Р. Шеридана, який почав широко використовувати різноманітні засоби у створенні комічного – іронію, парадокс, каламбур, афористичні вислови, гумор ситуацій та ін. На думку багатьох дослідників, саме творчість Р. Шеридана стала важливим етапом у становленні специфіки англійського гумору, з характерним для нього ексцентризмом, схильністю до парадоксу та грою протилежними поняттями.

Впродовж вікторіанського періоду гумор поступово ставав невід'ємним елементом літературних творів. Розвиток англійської гумористичної літератури підхопили видатні англійські романісти, а саме Ч. Діккенс та У. М. Теккерей. Гумористичні твори У.М. Теккерей, як-от «Ярмарок марнославства», пронизані іронією, пов'язаною з усвідомленням неможливості впливу на процеси моральної деградації сучасного суспільства, що цілковито його охопили. Твори Діккенса, натомість, сповнені добрим гумором і вірою у торжество добра, його сміх звучить весело та доброзичливо, примирюючи читача з зображуваними людьми та явищами. Стиль Діккенса формує переплетення гумору, дидактики та піднесеного моралізування. Своєрідний гумор О. Уайльда та Б. Шоу проявляється у любові до парадоксу в поєднанні з іронією та сарказмом. Письменники вважаються родоначальниками так званої «комедії ідей». Головним засобом досягнення гумору в п'єсах драматургів став дотепний діалог, сповнений влучних суджень про різні проблеми життя та суспільства. Творчість широковідомого письменника Л. Керола є яскравим зразком інтелектуальної, гумористично-пародійної прози, побудованої на мовній грі. Відома романістка цього періоду, Дж. Остен використовувала в своїх творах тонкий гумор та іронію для зображення характерів та способу життя тогочасного англійського суспільства. Неможливо не згадати про творчість Дж. К. Джерома, чиї твори звертаються до суспільних проблем його доби, пронизані легким гумором та іронічними мотивами. Подібний гумор простежується і в творчості гумористів В. та Дж. Гросмітів. Автори

активно використовували ситуативний гумор для створення гумористичного ефекту в своїх творах. Традиції Дж. К. Джерома та братів Гросмітів пізніше продовжив один із широковідомих гумористів Англії ХХ ст. П. Вудхаус. Його твори не лише насичені ситуативним гумором, а й включають елемент ексцентризму. Англійські письменники ХХ століття майстерно використовують увесь потенціал комічного, пов'язаний передусім з іронією, пародією, гротеском, які можуть приймати як гостросатиричне, так і гумористичне забарвлення. Серед яскравих представників – Т. Шарп, автор блискучих фарсів та І. Во – один з представників сатиричного напрямку, гумор якого має під собою серйозну філософську основу. Особливої популярності у англійській літературі ХХ столітті набули гумористичні твори у жанрі фантастики та фентезі, серед найяскравіших представників якого можна назвати Д. Адамса й Т. Пратчета.

Англійський гумор має надзвичайну цінність у своїй культурі. І. Воробйова наголошує, що почуття гумору для британця – це «природний і невід'ємний спосіб освоєння навколишнього світу і сприймається воно не як природна особливість, а як цілком осмислена, свідомо культивована риса» [24, с. 40]. Англійці дуже високо цінують гумор як рису людського характеру, надають йому провідного значення у світосприйнятті, культурі та спілкуванні. Ось що пише з цього приводу англійський етнолог К. Фокс: «Англійське почуття гумору – притча во язицех, хто тільки про це нього не говорить, включаючи і численних патріотів, які прагнуть довести, що наше почуття гумору – це щось унікальне, небувале і невідоме в інших народів. Багато англійців, схоже, впевнені, що нам даровано виключне право якщо і не на сам гумор, то принаймні на деякі його «типи», «найпрестижніші» – дотепність і, головне, іронію. Можливо, англійський гумор і справді особливий, але я в ході досліджень дійшла висновку, що його головна «характерна риса» – це цінність, яку ми самі йому надаємо, те центральне місце, яке займає гумор в англійській культурі та системі соціальних стосунків» [171, с. 96].

А. Сичов виділяє такі особливості англійського гумору як стриманість, незлобливість, симпатію до об'єкта осміювання. Їх можна пояснити певною

консервативністю британського характеру, традиційним кодексом поведінки і ввічливістю [161, с. 123-133]. Саме завдяки цим рисам національного характеру англійці вміють говорити смішні речі з незворушною серйозністю. Цікавим чином зв'язок специфічних рис англійського гумору з національним характером описав Д. Прістлі: «Англія – це країна приватності, тож іноземець тут завжди опиняється у невігідному становищі: він бачить лише високі мури, а не сади за ними. (...) Він бачить, як ми перешіптуємось у громадських місцях і вирішує, що ми обговорюємо статистику торгівлі чи сумні новини, й аж ніяк не жартуємо. Однак тих жартів він не зрозумів, хоч би й почув. Іноземець забуває, що практично все в Англії глибоко особисте, тож і наші жарти обнесені мурами й огорожами, а наш сміх не долітає до чужих вух» [235, с. 4].

А. Карасик доходить висновку, що «специфіка англійського гумористичного спілкування полягає в тенденції активно використовувати простір напівсерйозного стилю спілкування, що узгоджується з принципом високого самоконтролю в поведінці» [53, с. 164]. Витоки цих основних характеристик англійського гумору потрібно шукати на зворотному боці традиційної англійської зовнішньої стриманості. У дослідженні Дж. Горера вказано, що англійці шекспірівських часів були надто агресивними: бійки на вулицях траплялися на кожному кроці, чоловіки ходили озброєними, молодій жінці без супроводу було небезпечно виходити з дому, улюбленими ж розвагами юрби були собачі та півнячі бої [210, с. 13-17]. Дослідник вважає, що агресивність англійців не зникла, а лише строго контролюється ними самими, а одним із засобів цього контролю є сублімація агресії, в тому числі й через гумор. У зв'язку з тим, що в англійському середовищі існує чимало заборон і строгих норм, які обмежують поведінку, англійський гумор виступає способом компенсації внутрішнього обмеження.

Український народ також здавна і по праву відомий своїм специфічним гумором. З найдавніших віків веселе слово і жартівлива дія супроводили його численні обряди і свята – народження дітей, весілля, коляду, купалу та інші [35, с. 5-6]. Письменники, дослідники, громадські діячі та мандрівники

різних народів відзначали як одну з типових рис характеру українців їх непересічне почуття гумору [45, с. 12; 87, с. 282]. У найтяжчі часи нашої історії гумор скрашував людське життя, скріплював людські душі в час розпуки, додавав сили і в боротьбі проти ворога. Український народ не зломив ні війни, ні репресії, ні голодомори. Зважаючи на таку трагічну історію українського народу, цікаво, чому почуття гумору залишилось його невід'ємною рисою, а сміхові настрої так міцно закарбувалися в його мові. Для цього звернімо увагу на судження сучасного російського філософа С. Аверинцева (які, до речі, є відлунням думок З. Фрейда) про несвободу як головну умову виникнення сміху і сміх як тимчасове звільнення соціально невільної людини [2, с. 9]. З огляду на це можна цілком погодитись із думкою, що для українців, які протягом століть відчували на собі соціальний та національний гніт, при цьому перебуваючи в стані бездержавності та духовного пригнічення, сміх виконував водночас як визвольну, так і терапевтичну функції [153, с. 112-117]. Гумористичними мотивами пройнята всі українська народна творчість: казки, приказки, прислів'я, пісні тощо. Наприклад, українські фразеологізми мають гумористичну конотацію [100]. Широкий діапазон видів комічного можна знайти в українських приказках та прислів'ях, та й українське письменництво завжди тяжіло до гумористичного погляду на світ [60, с. 43]. Тож відділити гумористичну складову від мови й народного фольклору практично неможливо.

Впродовж тривалої боротьби за власну національну ідентичність український народ виявляв не лише героїзм та волю до перемоги, а й розвивав критичне світосприймання. Це було своєрідним засобом духовного утвердження та самозахисту [159]. М. Костомаров говорив: «Загальні страждання народу, тяжке лихоліття, які мусили українці виносити на своїх плечах, виховали в цьому народі свідомість мізерії життя, погорду до земного щастя (...), насмішуватий погляд на всі зміни, який і тепер, після довгих років спокою, складає вражаючу рису народного характеру» [72, с. 20]. Отже, для українського гумору, а особливо тепер, характерна актуалізація життєствердження і відчуття свободи, які він

дарує. Адже не глузуватимеш з того, чого боїшся. Глузують з того, що ненависне, але з чим уже знаходять у собі сили боротися, піднявшись зі свого страху.

Такі відмінності у ролі гумору в житті народів і викликають розбіжності у тому, як жартують англійці та українці. Українська та англійська культури випрацювали власні ієрархії цінностей, тому теми, що цілком прийнятні для осміювання в одній культурі, можуть сприйматися в іншій як недоторканні, заборонені. В англійській культурі можуть жартувати завжди і практично за будь-яких умов – як у колі друзів, так і під час ділової бесіди. Українці ж не схильні жартувати без упину. Для гумору має бути нагода та відповідний настрій. Англійці ж занадту серйозність у розмові сприйматимуть як зайву зарозумілість чи пихатість, що для них абсолютно неприйнятно і буде взято на кпини. В Україні ж навпаки – така схильність англійців використовувати «надмірну» кількість жартів, нехай і завуальованих, сприймається як легковажність, і то майже дитяча. Вважається, що в Англії цілком вільно жартують на теми Другої Світової війни і нікого не здивуєш гумором навіть під час промови на похороні, тобто, для англійського гумору практично не існує табу [61]. В цьому полягає одна з відмінностей англійського гумору від українського.

Специфічним у британській культурі вважається **чорний гумор**, де темою для жартів може стати війна, фізичні вади або хвороба, тобто ті теми, з яких в українській культурі не прийнято жартувати. Англійці можуть навіть посміятися з чогось сакрального та недоторканого, не впадаючи при цьому у блюзнірство та примітивну в'їдливність. Судячи об'єктивно (наскільки це можливо для українського автора), чорний гумор англійців тонкий і вишуканий, та українцям його сприймати важко. О. Брицина вважає, що «український гумор відрізняється від інших насамперед тим, що в ньому мало руйнівної рефлексії, чорного сарказму, переважає добродушність, самоіронія та утвердження вітаїзму» [цит. за 157, с. 321]. Тож, прояви чорного гумору, по суті, не є панівними в українській сміховій культурі. Самі англійці вважають, що такий гумор, бере гору здебільшого в періоди особистих драм і значною мірою направлений на їх подолання. А широке використання чорного гумору «без причини» – доволі нове

явище, що зумовлене появою радіо- і телепередач для масової аудиторії, де звичним стало висміювати фізичні недоліки і слабкості людей – вік, зайву вагу, наявність лисини, порушення мови тощо [207]. Усе це розглядається як привід для глузів, які нікого не ображають і нікому не шкодять.

Л. Феєрбах стверджував, що «будь-яке людське спілкування (слід гадати, і порозуміння між націями. – *О. П.*) ґрунтується на тій передумові, що люди мають однакові відчуття» [170, с. 256]. Психофізіологічна будова *homo sapiens* має, крім кліматично зумовленого «місцевого темпераменту», і визнані «міжнародні» норми, відхилення від яких зазвичай викликає занепокоєння, тим часом у мистецтві, зокрема у мистецтві слова, естетика, поетика та літературна критика досліджують та культивують самим фактом толерантної уваги і такі художні напрямки, стилі, «пошуки», які можуть видатись повною маячнею і несмаком. З погляду порівняльної естетики цікаво, як пересічний українець, вихований у своїй культурній традиції, реагує на англійський чорний гумор, маючи при цьому ті самі органи відчуттів, що й англієць. Адже здавалося б, що чорний гумор обом однаково потрібний як захисний механізм за стресових обставин. Ось типова ситуація: «*At the end of exams, I'll be a highly-qualified corpse*» [248]. («Після закінчення екзаменів я стану висококваліфікованим трупом») (переклад наш. – *О.П.*). Принаймні усміхнутися українець тут може. До речі, стриманий англієць від реготу так само утримається. Не можна категорично стверджувати, що в українській культурі взагалі відсутній елемент чорного гумору, проте він заявляє про себе зовсім не так, як у культурі англійців. Філософ С. Кримський наголошує: «Україна — кордонна цивілізація, на кордоні зі степом, із ворожими імперіями. У таких умовах сміх — це зневажливе ставлення до ворогів, до страху перед небезпекою, сміх — це бойова зброя. Для українців гумор — не просто елемент життя, це національна риса» [цит. за 112, с. 6.]. Люди схильні говорити про те, що їх турбує, про свої страхи, переживання, однак за тяжких умов не завжди всерйоз – саме гумор допомагає тут «виговоритися». Елементи чорного гумору в українській культурі проявляються у формі осміювання складних життєвих умов. Наприклад: «*Сидить баба на рядні і рахує трудодні*»; «*Ні корови, ні свині, тільки*

Сталін на стіні» [292, с. 18, 12]. Рядки Лесі Українки «Так, я буду крізь сльози сміятись (...)» ніби дають ще один відтінок характеристики нашого гумору: в багатьох випадках український гумор — це сутичка з безвихіддю, це виклик страхові і розпачу, дія наперекір смуткові та сльозам. І. Франко також писав, що український гумор поєднаний із сумним сміхом, в якому видніються сльози [172, с. 127].

Відмітною рисою англійського гумору є те, що він зазвичай існує на рівні **підтексту**. Варто лише згадати неймовірно популярне у Британії «Шоу Бені Гіла», де навіть не зовсім пристойні жарти подаються тонко і невинно. Ще один приклад: на морських курортах Британії продавали гумористичні листівки, які по суті були досить грубими. Однак цензуру вони проходили лише через те, що мали непрямий і завуальований натяк. На одній з листівок дама зверталась до офіціанта, який приніс їй водянисте желе з таким текстом: «*Take this back. There are two things that I like to have firm, and one of them is jelly*» [195, с. 40]. («*Заберіть це геть. Желе – це одна з двох речей, які, на мій смак, мають бути твердими*» (переклад наш. – О.П.)). Однією з основних рис англійського гумору – **недомовленість**. Цю рису відзначає і перекладач А. Лівергант, він говорить, що «англійський гумор непомітний, увесь на нюансах» [88]. Внаслідок неписаних правил англійської культури в гуморі важливе місце посідає й **іронія**, про що зауважує більшість дослідників. «Іронія – не пікантна приправа, а основний інгредієнт в англійському гуморі», – пише К. Фокс [171, с. 38]. Іронічністю пронизана практично кожна репліка англійця, що може стати великою перешкодою для порозуміння з чужинцем, адже вловити її не так вже й просто. Англійська стриманість часто маніфестує себе іронією. Наприклад, на емоційний опис жахливого ресторану англієць скоріше не обуриться, а іронічно запитає: «*О, то ти не радиш туди ходити?*». Певним чином подібна реакція викликана все тим же страхом здатися надмірно серйозним чи пихатим. Однак ця скромність скоріше показна, а манера іронізувати над собою – це поведінка продиктована суспільними правилами, найчастіше неусвідомлена. Тобто англієць іронізує зі своїх успіхів, хвалитися якими відкрито було б незручно. На відміну від

англійців, в українській психічній структурі домінують емоції та почуття, що, зокрема, проявляється і в гуморі. Д. Чижевський зазначав, що «безумовною рисою психічного укладу українця є емоціоналізм і сентименталізм, а одним з проявів емоціональності є своєрідний український гумор, який є глибоким виявом «артистизму» української душі» [176, с. 19]. Тож недовмленість як постійний реєстр іронічного спілкування не знайшов свого відображення в українському гуморі. Навпаки, українці найчастіше сміються голосно й відкрито.

Ще одна відмітна риса англійського гумору – схильність до **самоіронії**. В англійській культурі особливо люблять посміятися з себе. На жарт у англійців не прийнято ображатися, а саме вміння посміятися з себе вважається достоїнством. Англійці охоче потішаються зі своєї незворушності і повільності, зі своїх хиб [49, с. 155]. Можливо, саме це і лежить в основі знаменитої англійської стриманості та непохитності. У схильності до самоіронії знаходиться точка перехрещення англійського та українського гумору. Адже українці також сміються з себе – добродушно й трохи іронічно. Як, наприклад, в наступному анекдоті, що досить характерний для сміхової культури українського народу: *«Чумак варить у степу куліш. Зачепив випадково казанок, уміст перекинувся у вогнище. Ляснув рукою по коліну: «От бісова тіснота!»* [76].

Типовим для Англії є **абсурдний гумор**, нонсенс, що багато в чому пояснюється характерним для англійців своєрідним ексцентризмом мислення [147, с. 144]. Вважається, що «звернення «раціональної нації» до нонсенсу демонструє підсвідоме прагнення англійців уникнути правил та норм, що регулюють все їхнє буття. Насолода від абсурду може свідчити про прагнення повернутися в дитинство вільної, безтурботної думки» [8, с. 206]. Нонсенс порушує закони логіки і функціонує у відповідності з правилами вигаданого всесвіту, підкоряючись лише логіці контексту. У британській радіопередачі «The Goon Show» якось пролунало: *«Henry: “The cat wants to go out.” Min: “How can you tell?” Henry: “He’s put his hat on.”»* («Генрі: *Кім хоче вийти надвір. Мін: З чого ти взяв? Генрі: Бо він одяг капелюха»* (переклад наш. – О.П.)). Смішне тут те, що коти не носять капелюхів, звичних для чоловіків та жінок у часи радіопередачі

(1951-1960 pp.). За таким принципом створено чимало скетчів Монті Пайтона і всесвітньо відома «Аліса» Л. Керола, де автор змальовує паралельний світ, який керується правилами, що здаються смішними читачеві, проте цілком логічні в рамках вигаданого світу. Примітна тут фраза Чорної Королеви: «– *Now, here, you see, it takes all the running you can do, to keep in the same place. If you want to get somewhere else, you must run at least twice as fast as that!*» [295, с. 34]. (У перекладі В. Корнієнка: «– *А в нас, як бачиш, біжиш, мов ошпарений, аби тільки втриматися на місці. А хочеш дістатися куди інде – біжиш принаймні вдвічі шпаркіше!*») [285, с. 29]. До речі, тут перекладач ще й створив каламбур, щоб посилити гумор. Цікавий і той факт, що англійці люблять сміятись з **сюрреалістичного нонсенсу**, на відміну від континентальних європейців, які вдаються до сюрреалізму здебільшого у похмурих творах про сенс людського існування [248]. Дж. Колонезе також відзначає, що саме в Англії нонсенс має найбільший успіх [65, с. 257]. Нонсенс сприймається англійцями як невіддільна частина національної самосвідомості, як природна форма образного мислення.

Тісно прив'язаним до національної культури **жарти з чужинців** (етнічні жарти), що базуються на стереотипах сприйняття народів-сусідів, близьких та далеких. Вважається, що в основі етнічних жартів лежить злобливість, ворожість, висміювання, агресія. Однак, П. Кейт-Шпігель пише, що «не всі теоретики, які включають елемент ворожості до гумору вважають, що сміх – це результат зневаги чи глузування. Співчуття, жалість, співпереживання, поблажливість можуть поєднуватись з почуттям переваги» [215, с. 7]. Б. Блейк також наголошує, що жарти з чужинців не мають на меті образити. Вони просто функціонують на основі стереотипних рис, при чому, не завжди негативних, які вважаються основними у поведінці певної країни чи етнічної групи [195, с. 28]. Характерні риси інших народів сприймаються через призму особливостей власних рис, які у своїй країні вважаються нормою; внаслідок, риси притаманні іноземцям трактуються як відхилення від норми. Ці риси перебільшуються та осміюються у жартах як стереотипи, що характеризують весь народ. Таким чином, в етнічних жартах основу гумору складають етностереотипи.

Помітною рисою етнічного гумору є те, що українці й англійці сміються головним чином з тих народів, які їм ближчі і з якими вони мають справу частіше. Англійці сміються з ірландців, приписуючи їм надмірну любов до випивки та бійки, з шотландців, вбачаючи в них простакуватість і скупість (хоча бережливі й самі англійці, особливо на півночі Англії). Американці постають зазнайкуватими та хвалькуватими. Часто жартують з французів, а надто з їх гастрономічних смаків, з любові до спецій, прянощів, сирів із пліснявою, морепродуктів та жаб'ячих лапок [39, с. 390]. Хоч українцям узагалі притаманна толерантність, у тому числі й у ставленні до інших народів, однак етнічний гумор присутній і в українській культурі. Побутують в Україні анекдоти, в яких підсміюються з галасливості грузинів, хитрості євреїв, злодійкуватості циган, повільністю естонців тощо [71, с. 60]. Варто зауважити, що подібні жарти набули особливої популярності у Радянський період. Однак, чи не найбільше анекдотів в українській культурі про росіян. Відголоском довгих, але не безхмарних стосунків стало зображення росіян п'яницями, ледарями, некмітливими, байдужими до роботи та сім'ї. Так у народній творчості відбилися ті кривди, що їх чинили українцям сусіди. Жарти про «москалів» свідчать, що вияви національної ворожнечі, а з тим і опору в українському гуморі все ж таки є. Ось кілька прикладів з народної творчості: «З москалем дружи, а камінь за пазухою держи»; «Тату, лізе чорт у хату. Дарма, аби не москаль»; «На вовка помовка, а москаль кобилу вкрав» [289, с. 18-19].

Етнічний гумор включає в себе також обігравання акценту. Чужа вимова – це традиційний об'єкт жартів. Наприклад, у китайській мові відсутній звук [r], тож китайська діаспора Британії (а в Об'єднаному Королівстві, до речі, найбільша в Європі китайська діаспора) зазвичай замінює його на звук [l], який і чує в [r]. Акцент часто стає в центрі жарту: «*A man goes into the restaurant of Ah So and orders calamari. He finds it a bit chewy, so he calls Ah So and says, 'This is rubbery.' Ah So bows and replies, 'Velly kind of you to say so.'*» [195, с. 134]. Китаєць чує слово *lovely* (чудовий) замість *rubbery* (твердий, неїстівний). Такі жарти недоступні непосвяченим у тонкощі культурної парадигми сприйняття. В

українському гуморі частіше обіграється не вимова чужинців, а недолугий колоніальний «суржик» власних громадян, поширений через довготривале насадження в Україні російської мови. Українські гумористи здебільшого надають суржику комічного звучання і статусу соціолекту, як-от у В. Нестайка: «Атлічно! Пульс нормальний»; «Гражданє пасажури! Бігти по ескалатору не дозволяється» [288, с. 23, 32].

Специфіка сміхової культури проявляється не лише на рівні гумористичних традицій та норм, етнічних стереотипів, а й у виборі мовних засобів для створення гумору. Гумор виникає на різних рівнях мовної системи і забезпечується розмаїттям мовних засобів та прийомів. Засоби англійського гумору добре досліджені і багаторазово класифіковані, зокрема Д. Кристалом [202, с. 404-410], Р. Александером [189, с. 21-72], Б. Блейком [195], Е. Ізером [208]. В цілому мовні засоби створення гумору універсальні, тож немає сенсу детально розглядати кожен з них. Проте різні культури тяжіють до певних засобів, що зумовлюється, в першу чергу, можливостями національної мови і, звичайно ж, особливостями менталітету нації. Варто детальніше зупинитися на тих, що притаманні англійській мові і, відповідно, викликають труднощі в перекладі.

Специфічна мовна гра для української мови не типова, тож тут криються значні проблеми як для розуміння подібного гумору, так і для перекладу. Мовна гра може покладатись на особливості написання слів і в такому разі спрацьовувати лише при читанні: «– *What did one sheep say to the other? – I love ewe!*» [202, с. 406]. Перекласти українською такий жарт поза контекстом, так, щоб він залишався смішним, неможливо без використання пояснення. Без додаткових коментарів не можна відтворити й мовну гру, яка залежить від рис зв'язного мовлення чи обігравання звучання слів на стиках морфем: «*Did you hear about Robin Hood? He just had an arrow escape*». В українській сміховій традиції такі жарти – скорше виняток, тож чи будуть з них сміятись українці, залежить лише від почуття гумору окремо взятої особистості. На морфологічному рівні англійської мови гумор виникає у зв'язку з маніпулюванням елементами мовної структури, поєднанням елементів у нову форму, розділенням слів у незвичних

місцях. Наприклад: «*The “earth” without art is just “eh”*». На думку А. Карасика, такі явища особливо специфічні для англійської мови з огляду на її порівняно слабку афіксацію та тенденцію легко виділяти будь-який повторюваний елемент слова як афікса [53, с. 23]. А от мова українська до таких «ігор» не надто тяжіє, і перекласти наведений приклад зі збереженням мовної гри неможливо. В буквальному ж перекладі гумор безповоротно зникне: «*Земля без мистецтва просто «ex»*» (переклад наш. – О.П.). Український гумор рідко грає формами граматики, що пов'язано зі специфікою мови, як-от наявність родових закінчень, відмінків та ін., які не дозволяють так активно застосовувати простір граматики для створення гумору.

Д. Кристал вважає, що основним мовним засобом вираження гумору в англійській мові є каламбури, які поділяються на семантичні та фонологічні і ґрунтуються відповідно на полісемії («*The first thing that strikes you in Rome is the traffic*») та омонімії («*Why do cows have bells? Because their horns don't work*») [202, с. 408]. Каламбур виникає тоді, коли два непов'язані значення раптово та неочікувано сходяться в одному слові і саме така несумісність викликає гумористичний ефект. «Схильність англійських слів до полісемантичності й омонімії мотивує широку реалізацію прийому гри слів та каламбурів» [8, с. 205]. Омоніми та багатозначні слова й вирази – це ідеальна матерія для створення мовної гри. По суті, всі мови мають каламбурні можливості, однак діапазон їх значно варіюється. В українській мові у порівнянні з англійською каламбури – доволі рідкісне явище, що також зумовлене особливостями цих мовних систем. Та все ж омоніми також використовуються для створення гумору. Однак наявність такого ж способу створення гумору не означає, що мовна гра легко переноситься з культури в культуру. Навпаки, через різницю мов зовсім не просто віднайти еквіваленти, які б мали той самий потенціал і передали б і форму і сам зміст оригінального вислову.

Мовні утруднення при перекладі можна об'єднати у три групи: «специфічність семантики мовних знаків, нетотожність картин світу, створених мовою для відображення позамовної дійсності та різниця самої дійсності, в

культури і цивілізації носіїв різних мов» [99, с. 37]. Всі ці три типи набувають особливої актуальності при відтворенні гумору. Гумор і в Англії, і в Україні визначається мовними звичками суспільства та обумовлюється культурою народу. Англійський і український гумор мають точки сходження, що обумовлено спільністю законів суспільного розвитку. Але ж і розбіжностей у них спостерігається немало, а надто принципових, які пов'язані із глибинними цінностями культур. Від перекладу вимагають, щоб він адекватно передавав національну специфіку гумору. І саме перекладач покликаний перекинути місток взаєморозуміння, намагаючись перекласти англійський гумор так, щоб він став доступним українським читачам. Проте перекладачеві часто під силу відтворити лише предметний зміст вихідного тексту так, що в результаті гумористичний ефект не реалізується. Або він просто дає читачеві привід для сміху, не обтяжуючи себе самобутністю гумору. Перекладацьке завдання набагато глибше і полягає в тому, як відтворити одну культуру для сприйняття її іншою культурою, забезпечивши тим самим їхню активну взаємодію. З огляду на означені особливості гумору в Англії та Україні стає зрозумілим, що долати проблему неперекладності і налагоджувати мости взаєморозуміння перекладачеві доводиться на рівні надзвичайно тонких реєстрів і сенсів.

1.2. Загальні підходи до проблеми перекладу гумору

1.2.1. Взаємозв'язок мови і культури як фактор неперекладності гумору

Незалежно від того, що є об'єктом перекладу: окремий жарт, роман чи кінофільм, – та незалежно від того, що є засобом створення гумору, він потребує від перекладача вирішення складних проблем практичного, а з тим і теоретичного характеру. Саме тісний зв'язок гумору із культурними, мовними та психологічними особливостями певного народу може навести на думку, що гумор – категорія неперекладна. В культурі і психології кожного народу є риси, які складають його власну етнічну своєрідність, і риси, які поєднують цей народ з

іншими народами та, звичайно, з усім людством. Із сукупності таких рис постає народний менталітет або культурно-психологічна своєрідність нації. Як стверджує Р. Кісь, кожна мова «конструює, вибудовує саме ті виміри і грані безконечно вимірної позамовної реальності (у тому числі і щонайвищої реальності універсального людського духу), які невідомі іншим етнокультурним (лінгвокультурним) системам» [58, с. 15].

Питання взаємозв'язку мови і культури та його впливу на переклад неодноразово ставало у центрі дискусій. На думку П. Ньюмарка «культура – це всі прояви способу життя певного суспільства, яке використовує окрему мову як засіб вираження» [231, с. 94]. Однак, учений зазначає, що не вважає мову окремим компонентом чи відмінною рисою культури через те, що в такому випадку переклад було б неможливо здійснити. При цьому, П. Ньюмарк наголошує, що мова все ж містить у собі риси культури, які проявляються у граматичній та лексичній системі мови, специфічних формах звертання тощо [231, с. 95]. Однак більшість дослідників наголошує саме на тому, що мова і культура неподільні. Г. Фермеер стверджує, що «мова – це частина культури» [259, с. 222]. Ю. Лотман підкреслює, що в реально-історичному функціонуванні мова й культура нероздільні: «неможливе існування мови, яка не була б занурена у контекст культури і не існує культури, в центрі якої не було б структури мови» [91, с. 328]. С. Баснет також наголошує, що мова – це серце у тілі культури і виживання обох – явище взаємозалежне [197, с. 23].

В такому аспекті постає питання про те, якою мірою розуміють гумор один одного представники різних етнокультурних спільнот, який саме гумор доступний їхньому осягненню, за яких обставин і чи зрозумілий, чи не чужий їм іншокультурний гумор взагалі. Адже саме вірогідність нерозуміння гумору і становить одну з основних проблем при його перекладі. А. Карасик виділяє два основні типи нерозуміння гумору однієї культури представниками іншої. Перший – коли адресат не сприймає ситуації, що містить у собі несумісність, не бачить абсурдності або дивного стану речей. Дослідник вважає, що тут нерозуміння гумору пов'язане головним чином з нерозумінням предмета, з яким стикається

людина та культурно-значущих ознак речей, ситуацій, зразків поведінки, абстрактних понять і норм. Таке нерозуміння, на думку дослідника, можна усунути шляхом пояснення, тобто свідомого виділення відмінностей між своєю та чужою культурами та висвітлення значущості виділених ознак у системі іншої культури. Другий тип нерозуміння пов'язаний з такими обставинами, коли адресат чітко розуміє внутрішню несумісність, але вважає, що подібні ситуації не можуть трактуватись як гумористичні. Це відбувається в тих випадках, коли ситуація сприймається як надто жорстока, надмірно вульгарна або блюзнірська [53, с. 161].

Д. Рафаельсон-Вест ділить гумор залежно від критерію його потенційної перекладності на універсальний, мовний та гумор з етнокультурним компонентом [236, с. 130-133]. В основі універсального гумору лежить несумісність, яка виникає впродовж описуваної ситуації, тобто сміх викликається тим, що відбувається – процесом, конкретною дією чи явищем. На думку дослідниці, цей тип гумору сприймається найширшим колом людей. У мовному гуморі несумісність спричинена мовною грою, обіграванням мовних одиниць на лексичному, граматичному, синтаксичному рівні. Такий тип гумору базується на специфіці конкретної мовної системи і реалізується лише в тому випадку, коли адресат достатньо володіє мовою і в змозі зрозуміти гру слів. Принципова різниця між ситуативним та мовним гумором полягає в тому, що ситуативний гумор – це гра думкою, а мовний – це гра з мовними знаками. У третьому типі несумісність ґрунтується на явищах, поняттях, нормах, притаманних лише певній культурі. З погляду перекладу такий гумор викликає найбільше труднощів. Різним культурам властиве різне знання про світ, причому відстань між етнокартинами світу може бути більш або менш значною, а в історичному вимірі і більш чи менш сталою чи динамічною, що залежить і від творчої стратегії перекладачів, націленої на той чи інший спосіб взаємодії культур.

«Гумористичні тексти торкаються цінностей усіх гуманітарних сфер практично в усіх культурах, а оскільки ієрархія цінностей для кожної культури, для кожної сфери своя, то ця обставина багато в чому ускладнює розуміння

іншомовних гумористичних текстів» [188]. Труднощі, з якими зіштовхується перекладач у процесі роботи, стосуються передусім етнокультурної інформації, абсолютно чужої для середовища його читача. У кожній культурі діють свої правила поведінки та спілкування, тож гумор, який стосується певних нюансів цих правил, не буде зрозумілим чужинцеві бодай частково, коли не цілком. Перекладачеві ж, який піклується не лише про формальну репрезентативність свого тексту в логічно-образному плані, а й про відповідне художнє враження, про естетичну реакцію читача, належить оцінити вірогідність такого нерозуміння, його ступінь і наслідки.

Теза про принципову неможливість перекладу відома віддавна, проте сучасний скепсис у теорії перекладу бере початок від наукових досліджень співвідношення мови і культури німецького філософа В. фон Гумбольдта. Основним в його концепції мови є вчення про тотожність мови і духу народу: «Мова є наче зовнішній прояв духу народів: мова народу є його дух, і дух народу є його мова, і важко уявити собі щось більш тотожне» [31, с. 68]. Цікаво, що німецьке слово *geist*, яке використане в оригіналі цього висловлювання у перекладі має значення і «дух, душа», і «розум, спосіб мислення». Тож подану вище цитату можна перекласти й так: *«мова народу знаходить своє відображення у способі мислення народу, а спосіб мислення народу втілюється в його мові – і важко уявити собі щось більш тотожне»*. Вчений доводив, що від початку свого утворення мова відчуває на собі характерний вплив думки, мислення народу, системи його світосприйняття, які надають їй неповторної своєрідності, роблять її унікальним явищем світової культури. Мислення народу також формується під впливом його мови і залежить від її структури. Відповідно, через різницю мов у різних народів складаються й різні системи мислення: «У мові ми завжди знаходимо сплав докорінно мовного характеру з тим, що засвоєно мовою від характеру нації» [33, с. 373].

На думку В. фон Гумбольдта, матеріальна і духовна культура втілюються в мові, а національний характер будь-якої культури виражений у мові, якій, в свою чергу, притаманна специфічна для кожного народу внутрішня форма. Власне,

внутрішня форма мови, за Гумбольдтом, – це «постійне й одноманітне в діяльності духа, взяте в усій сукупності своїх зв'язків і систематичності, що відповідає за розвиток членороздільного звука до вираження думки» [31, с. 71]. Внутрішня форма мови – це мовна форма з одного боку і умонастрій з іншої. Саме в єдності цих сторін полягає сутність цієї форми [132, с. 255]. Внутрішня форма мови є «чимось неперекладним, щирим і в кожному випадку унікальним», це «спосіб мислення, який виявляється завдяки мові» [260, с. 203]. Іншими словами, своєрідність і систематичність, які можна спостерігати при проявах діяльності мови, обумовлені її зв'язком з народом, його національним характером, його способом мислення. Таким чином, мова завжди має національну форму, бо вона є цілком і повністю національним витвором. Отже, мова творчо переосмислює навколишню дійсність із властивою їй внутрішньою, породженою національними (народними) характеристиками формою.

Ключову причину відмінностей мов і основний принцип, який пояснює специфіку конкретних мов, вчений вбачає також у понятті «дух народу», його духовній силі. В. фон Гумбольдт визначає безпосередню залежність між характером мови і характером народу: «Кожна мова сукупно представляє людський дух, оскільки кожною мовою розмовляє певна нація, кожна з яких наділена певним характером, то цей дух зображено лише з одного боку» [34, с. 364]. В кожній мові, таким чином, втілено особливе світобачення, а сприйняття людиною дійсності залежить від специфіки мови, якою вона говорить. В. фон Гумбольдт наголошував на тому, що різні мови – це не просто різні оболонки загальнолюдської свідомості, не різні позначення одного і того самого предмета, а **різні бачення світу**. По суті, вчений трактував мову як певний проміжний світ між людиною та навколишньою дійсністю, який відображається у світогляді людини: «...різні мови за своєю суттю, за своїм впливом на пізнання і на почуття виявляються насправді різними світобаченнями» [33, с. 370].

Вважаючи, що мова – це дух нації, своєрідне світосприйняття, В. фон Гумбольдт запровадив поняття «мовна свідомість народу». Вчений досліджував ідею про те, що для того, щоб зрозуміти мову народу потрібно

зрозуміти й дух народу, його світогляду: «Мова пов'язана з формуванням духовної сили нації. Але розуміння самотнього життя народу і внутрішньої будови окремої мови повністю залежить від уміння побачити своєрідність національного духу в його повноті. Мова є органом внутрішнього буття, навіть самим буттям (значно пізніше й М. Гайдегер скаже: «Мова – це дім буття» [173, с. 314]. – *О.П.*). Вона тому усіма найтоншими нитками свого коріння зрослась із силою національного духу, і чим сильніший вплив духу на мову, тим закономірніший і багатший розвиток останньої» [31, с. 47].

Вважається, що В. фон Гумбольдт не висловлював оптимістичного погляду на можливість порозуміння між народами через переклад. Надзвичайно відомою є думка вченого, яку він висловив у своєму листі до А. Шлегеля: «Будь-який переклад здається мені безумовною спробою вирішити нездійсненне завдання. Адже кожен перекладач неминуче має розбитися об один із двох підводних каменів: занадто точно притримуватись або оригіналу за рахунок смаку і мови власного народу, або своєрідності власного народу за рахунок оригіналу. Чогось середнє між першим та другим досягти не лише складно, а й просто неможливо» [цит. за 170, с. 42]. Але ж В. фон Гумбольдт розглядав процес перекладу не лише як передачу думок висловлених однією мовою засобами іншої, а як відтворення всього світу в інакшій системі мислення, перенесення в іншу мову свого власного або чужого світорозуміння [81, с. 25].

Через те, що, на думку вченого, мова цілковито підпорядковується позасвідомій енергії людської особистості, то при перекладі потрібно відтворити усе те, що не належить дійсності, а виходить поза її межі. Разом з тим В. фон Гумбольдт писав: «У кожній мові закладено самотнє світобачення. Як окремий звук стає між предметом та людиною, так і вся мова постає між людиною та природою, яка впливає на неї зсередини та ззовні. (...) І кожна мова описує навколо народу, якому вона належить, коло, звідки людина може вийти лише остільки, оскільки вона одразу ж входить до кола іншої мови» [33, с. 80]. По суті, ця теза вже містить ідею перекладу [137, с. 393]. Так, мови неоднаково осмислюють життя і навколишній світ, по-різному трактують одні й ті самі явища

– але ж не заперечується тут думка про те, що існує можливість переходу з кола однієї мови в коло іншої, а значить, і можливість перекладу.

Ідеї В. фон Гумбольдта знайшли свій розвиток і у гіпотезі мовної відносності, сформульованої Б. Ворфом на основі думок його вчителя Е. Сепіра. Е. Сепір, як і В. фон Гумбольдт, вважав, що дійсність, яку відображає мова, залишається незмінною, але формальні способи позначення того чи іншого елементу досвіду настільки відрізняються, що не можуть бути тотожними для довільно взятої пари мов. І хоча всі мови здатні виконувати всю символічну чи смислову функцію, для якої вони призначені, все ж формальна техніка виконання цієї функції є індивідуальною для кожної мови [149, с. 252-253]. Вчений доводив думку про те, що чуттєве сприйняття дійсності визначається ментальними уявленнями людини, які, в свою чергу, можуть змінюватися під впливом мовних і культурних систем. Ментальні уявлення носіїв різних мов і культур можуть просто не збігатися, і навіть різнитись, через те, що в конкретній мові і культурі зосереджується історичний досвід їх носіїв: «Не знайдеться двох таких мов, які були б достатньо схожі, щоб вважати, що вони представляють одну й ту саму соціальну реальність. Світи, в яких живуть різні суспільства, по-суті – різні світи, а не один і той самий світ, позначений різними етикетками» [244, с. 209]. Б. Ворф присвятив свою роботу поглибленню і конкретизації положень Е. Сепіра. Основна теза Б. Ворфа полягає в тому, що люди використовують мови з надзвичайно різними граматиками і під впливом цих граматик приходять до типово різних спостережень і різної оцінки зовнішньо подібних явищ [166, с. 157-201]. Отже, за Б. Ворфом, специфіка конкретної мови впливає на спосіб мислення її носіїв, внаслідок чого зміст думки, вираженої засобами однієї мови, взагалі не можна адекватно передати засобами іншої мови.

До гумору досить легко застосувати поняття неперекладності через його зв'язок з культурними особливостями народу і опосередкований конкретною мовною системою вибір засобів та прийомів для його створення. П. Рікер, розважуючи про перекладність і неперекладність, говорив, що дилема невідворотно заводиться в умоглядний глухий кут. Він пропонував відкинути

альтернативу неможливості перекладу і замінити її альтернативою, яка випливає із самої практики перекладу – вірності чи невірності перекладу своєму джерелу [240, с. 14]. Вчений дійшов висновку, що перекладач висловлює ту саму думку іншими словами, а основна складність полягає у неможливості віднайти ідентичні засоби вираження одної й тої самої думки, щоб адекватно передати її зміст [240, с. 25]. Але ж і наявність ідентичних засобів вираження у двох мовах аж ніяк не може служити запорукою адекватного перекладу. Як уже зазначалося, наявність багатозначних слів в обох мовах не гарантує того, що переклад каламбуру буде повноцінним. Очевидно, що проблема порозуміння між народами, а надто у сфері гумору, лежить набагато глибше, аніж це підказує зіставлення виражальних арсеналів мов чи навіть встановлення відповідності текстуального змісту.

Ідеї В. фон Гумбольдта про внутрішню форму мови перейняв у ХІХ столітті О. Потебня. Український лінгвіст розглядав мову в контексті культури як породження і вияв народного духу, який втілює особливий національний світогляд. Особливості мови кожного народу визначаються насамперед етнопсихологією її носіїв, яка в свою чергу формується у процесі розвитку етносу. Вчений зазначав, що «єдність національної мови як неодмінної умови існування народу полягає не в тому **що** нею виражається, а в тому, **як** виражається» (виділено нами. – О.П.) [129, с. 187].

Ідею О. Потебні про триєдину сутність художнього слова можна узагальнити такою думкою: зміст або ідея твору мистецтва розкривається не стільки через його письмове вираження (тобто текст), як через художній образ, а саме через сприйняття цього образу окремою людиною, яке зумовлене позамовними чинниками, головними з яких є національна та індивідуальна свідомість [81, с. 26]. Художній образ у О. Потебні – це центр зображення дійсності і через нього сприймається значення, ідея, думка, а особливо в літературі, де кожне слово викликає різноманітні уявлення і створює різний зміст. Вчений вважав, що через потенційно можливе безкінечне трактування образу іншій людині неможливо передати свою думку за допомогою слів, а можливо

лише викликати в ній власну думку. По суті, вчений говорить про відмінність однієї і тієї ж словесно вираженої думки, а також про різницю значення висловленого і того, яке сприймається: «один і той же художній твір, один і той же образ по-різному діють на різних людей і на одну особу в різний час, так само як одне і те саме слово кожним розуміється інакше» [128, с. 157].

О. Потебня пояснював, що люди, які говорять однією мовою, досягають порозуміння лише через те, що їх уявлення про зміст слова подібні. При перекладі ж на іншу мову проблема полягатиме в тому, що не лише зміст, а й уявлення різнитимуться. На основі цього твердження вчений вважає, що «якщо слово однієї мови не покриває слова іншої, то тим менше можуть перекриватися комбінації слів, картини, почуття, які викликає мова; сіль їх щезає при перекладі; дотепи неперекладні. Навіть думка, відірвана від зв'язку зі словесним вираженням, не покриває думки оригіналу» [129, с. 263]. Погоджуючись з твердженням В. фон Гумбольдта про те, що навіть окреме слово матиме в іншій мові інше значення, мовознавець писав, що «переклад з однієї мови на іншу є не передача тої самої думки, а породження іншої, відмінної» [129, с. 265].

У наш час перекладність розглядається як категорія динамічна, межі якої можуть розширюватись чи звужуватись залежно від ступеня близькості мов, вивченості першотвору та його специфіки, ресурсів окремої мови, фонових знань читачів [133, с. 38-40; 136, с. 336]. Та утвердження ідеї перекладності не означає, що перекладним стало все. Реальність, осмислена крізь систему певної мови і перенесена на ґрунт іншої мови, все ж викликати у зміненого адресата зовсім інші асоціації. Отже, питання стоїть не про принципову неможливість перекладу взагалі, а про неможливість відтворити той самий вплив на читача перекладу, що його на свого читача здійснює оригінал.

1.2.2. Межі застосування концепції функціонально-естетичної рівності при відтворенні гумору

Радикальну позицію щодо неможливості перекладу взагалі заперечує, як писав О. Федоров, сама перекладацька практика. Теоретично ідея перекладності знайшла своє обґрунтування насамперед у принципі **функціональної відповідності** [136, с. 172]. Ще К. Чуковський закликав сміх перекладати сміхом, усмішку – усмішкою [178, с. 61]. Саме функціональний підхід до перекладу припускає, що текст перекладу в цілому і його окремі частини мають відтворювати функцію оригіналу і створювати однаковий комунікативний вплив. «Адже перекладність має під собою міцну основу – спільність логічного складу мислення, загальнолюдський характер логічних форм, наявність семантичних універсалій, спільність пізнавальних інтересів» – пише О. Швейцер [181, с. 109]. Важливо те, що вдало підібраний функціональний відповідник може передати відразу весь або майже весь функціональний та інформативний зміст оригіналу, а не лише домінуючу функцію і найважливішу інформацію [16, с. 74]. С. Баснет доходить думки, що «будь яке поняття тотожності між вихідним і цільовим текстом не можна брати за взірець, а робота перекладача, таким чином, має полягати, по-перше, у визначенні функції вихідної мовної системи і по-друге, у віднайденні цільової мовної системи, яка адекватно відтворить цю функцію» [196, с. 123].

А. Лібольд твердить, що переклад гумору передбачає «розшифрування гумору в рамках оригінального контексту, його перенесення в інший мовний та культурний простір, який часто не має нічого спільного з вихідним, і, нарешті, його убрання у нову мовну форму, яка, у свою чергу, має успішно відтворити функцію вихідної фрази і викликати відповідну реакцію у читацької аудиторії» [219, с. 109]. Доречною тут буде думка С. Ковганюка: «Сенс перекладу полягає в тому, щоб передати зміст, думки й почуття, виражені в формах чужої мови, засобами своєї мови, тобто надати їм нової форми, але зберегти створюване оригіналом враження, його емоційну функцію» [62, с. 10]. Та й А. Федоров писав про те, що «і оригінал і переклад становлять співвідношення плану змісту і вираження. Сміслова і стилістична функція певного мовного засобу породжується в результаті певного співвідношення між одиницею плану змісту та

одиницею плану вираження в загальному контексті. І при передачі цього співвідношення в перекладі важливим є не формальний, а функціональний аспект, який досить часто змушує вибирати мовні засоби що різняться за формою, від тих, що були в оригіналі, а власне вибір обумовлюється загальним характером конкретного співвідношення в широкому контексті» [169, с. 30]. Подібну думку знаходимо й у І. Лівого: «переклад не може бути рівним оригіналу, але має бути рівним йому за впливом на читача», який одразу ж додає, що перекладач має брати до уваги «перспективу» і враховувати те, що у його читача інший ценз знань та естетичний досвід, тож перекладач має зберігати не формальні риси тексту, а його естетичні та смислові якості [86, с. 93].

Тут варто звернутись до концепції **динамічної еквівалентності** Ю. Найди [228], яку він визначає як «якість перекладу, при якій повідомлення оригіналу переноситься у мову перекладу таким чином, що реакція сприймача перекладу є, по суті, подібною до реакції вихідних сприймачів» [227, с. 200]. П. Ньюмарк у свою чергу запропонував термін «комунікативний переклад», що використовується у ситуації, коли перекладач намагається здійснити такий вплив на адресата, як автор – на читача оригіналу [67, с. 13]. Як зазначав О. Швейцер, поняття «динамічної еквівалентності» ґрунтується на врахуванні прагматичних аспектів висловлювання, оскільки воно передбачає відповідність позамовних реакцій на повідомлення одержувача тексту оригіналу та одержувача тексту перекладу [180, с. 142]. Вважається, що **прагматична еквівалентність** існує тоді, коли переклад адекватно відтворює систему цінностей оригіналу в рамках основних прагматичних категорій тексту [97, с. 50]. При цьому прагматична еквівалентність може існувати й без семантичної і синтаксичної еквівалентності. Адже прагматичний потенціал висловлювання неоднаково реалізується у різних мовах, через що й доводиться вдаватися до прагматичної адаптації перекладу, вносячи при цьому у новий текст необхідні зміни. Тож переклад гумору спонукає перекладача виходити за власне мовні межі й досліджувати вихідний текст з позицій того, як справити на цільового читача відповідне враження.

Широкої підтримки набула теза про те, що гумор, в основі якого лежить гра з мовними знаками, є неперекладним у тому ж сенсі, що й поезія – через неможливість досягти формального відповідника [192, с. 28-29]. Концепція ж функціональної відповідності припускає, що перекладач має змогу змінювати формальні характеристики тексту з метою збереження його функції. Та все-одно перед перекладачем стоїть практично неможливе завдання: перекласти мовний гумор так, щоб зберегти якомога більше його змістового й прагматичного наповнення і, при цьому, відтворити той самий ефект [209, с. 1]. Природа гумористичних текстів обумовлена такою мовною і культурною специфікою, що перекладач просто змушений робити радикальні зміни у тексті перекладу, якщо хоче зберегти функцію оригіналу. Ось типова для англійців гумористична загадка: «— *What is that which occurs once in a minute, twice in a moment, and not once in a thousand years? – The letter M*» [300]. Щоб перекласти її українською, створивши еквівалент, тобто висловлювання, яке функціонуватиме, як така сама загадка, необхідно вдатися до змін: «— *Що зустрічається двічі на хвилину, один раз на годину і жодного разу на сто років? – Літера М*» (переклад наш. – О.П.). Звичайно, два варіанти загадки не формальні еквіваленти, однак функціонально вони адекватні.

У широкому ж контексті, в рамках художнього твору, важливу роль відіграють саме змістові компоненти каламбуру. Працюючи з мовною грою, в основі якої лежить каламбур, перекладач мусить йти на певні компроміси, адже можливість того, що одне й те саме слово в двох різних мовах матиме однакові каламбурні можливості, надзвичайно мала. Шанс створити той самий тип каламбуру: на основі омонімії, омографії чи омофонії, – рідко випадає навіть при перекладі з близькоспорідненої мови. При перекладі з мови іншої групи, як-от з германської на слов'янську, зазвичай пошук у мові перекладу відповідника з еквівалентним оригіналу прагматичним значенням – безплідне заняття. Розгляньмо приклад з «Аліси» Л. Керола: «*“If everybody minded their own business,” the Duchess said in a hoarse growl, “the world would go round a deal faster than it does.” “Which would NOT be an advantage,” said Alice, who felt very glad to*

get an opportunity of showing off a little of her knowledge. “Just think of what work it would make with the day and night! You see the earth takes twenty-four hours to turn round on its axis—” “Talking of axes,” said the Duchess, “chop off her head!”» [294, с. 71]. Гра слів в тексті оригіналу побудована на співзвучності слів «axis» ([ˈæksɪs], вісь) та «axes» ([ˈæksɪz] – множині від «ax» (сокира). В українській мові слова з цими значеннями не співзвучні. Щоб перекласти ефект від цього каламбуру, В. Корнієнко обіграє омонімічність слова «ніж» як сполучника та іменника: «– Якби ніхто не пхав свого носа до чужого проса, – хрипким басом сказала Герцогиня, – земля крутилася б куди шпаркіше. – Ну й що б це дало? – зауважила Аліса, рада похизуватися своїми знаннями. – Подумайте лишень, що сталося б із днем і нічю. Земля оберталася б навколо осі швидше, ніж... – До речі, про ніж! – сказала Герцогиня. – Відтяти їй голову!» [285, с. 58]. Як бачимо, тексти оригіналу та перекладу досить несхожі і фонетично, і семантично, але в перекладі новостворений каламбур органічно вплітається в текст, функціонально передаючи художній сенс оригіналу. Розглядаючи переклад гумору, абсурдно було б вважати, що перекладач може створити повну копію тексту оригіналу. Така б сама потребувала тлумачення шляхом перекладу. Д. Чіаро вважає, що те, що відбувається у процесі перекладу гумору – це мовний і культурний компроміс, внаслідок якого зміст оригінального тексту набуває нової форми у мові перекладу [201, с. 571]. Як бачимо, і нових нюансів.

Отже, концепція функціональної відповідності справді є продуктивною при перекладі мовного гумору. Основний фактор, який потрібно брати до уваги при перекладі гумору – це його функція. Д. Повпа доходить висновку, що, окрім основної прагматичної функції гумору – викликати сміх, існує інша, яка зазвичай залежить від ситуативного та культурного контексту і в кожному жарті своєрідна. Ці дві функції, на думку дослідниці, існують у симбіозі [233, с. 56]. Розгляньмо специфічний англійський жарт про ірландців: «*What do they write on the bottom of Guinness bottles in Ireland? Open other end*» [300]. Функція гумористичного анекдоту тут двостороння – не лише викликати сміх, а й сміх з конкретних причин, адже це – етнічний жарт. Якщо локалізувати жарт під українську культуру, перекладач може створити аналог,

який би корелював з етнічною парою, і відповідно замінити реалію: *«Що пишуть в Росії на дні пляшок з горілкою? Відкривати з іншого кінця»* (переклад наш. – О.П.). Однак, така заміна відтворить лише одну з функцій жарту – викликати сміх. По суті ж, це зовсім інший жарт – про росіян, а не про ірландців. Глибинні культурні підтексти оригіналу залишаться поза увагою українця. Інший варіант – перекласти жарт буквально, з надією, що його гумористичний сенс разом з культурним підтекстом перейде в українську мову сам: *«Що пишуть в Ірландії на дні пляшок (пива) «Гінес»? Відкривати з іншого кінця»* (переклад наш. – О.П.). Але сенс сам не переходить. Хіба що читач добре знає, що англійці часто сміються з ірландців, вважаючи їх завзятими пияками, та ще й трохи обмеженими, і назву ірландського пива *Guinness* прочитує як реалію, що має підтексти. Є й третій варіант – надати культурологічний коментар, але й у такому випадку це буде інформація про жарт, а не привід сміятися.

Це приклад перекладу жарту, який стосується третьої сторони. Ситуація надзвичайно ускладнюється, коли об'єктом сміху стає представник тієї нації, мовою якої треба перекласти. Навіть якщо адресат перекладу добродушний і може посміятися з себе, не слід заперечувати можливості, що він просто не зрозуміє, з чого сміються, яким усталеним образом-стереотипом постає він сам як об'єкт жарту. Д. Рафаельсон-Вест з цього приводу зауважує що «існують жарти, які означають одне й те саме у семантичному плані, однак саме у рамках прагматики й культури не вистачає того, що дозволило б їх перекласти» [236, с. 132]. В. Виноградов відзначає, що «хоч в перекладознавстві нерідко зустрічається теза про те, що головним визначальним принципом еквівалентності текстів є комунікативно-функціональна ознака, критерій рівності комунікативного ефекту, тобто вражень різномовних реципієнтів, проте у читачів оригіналу й перекладу сприйняття просто не може бути ідентичним через найрізноманітніші особистісні, культурні та соціальні причини» [20, с. 19].

Адже перекладачеві диктують свої умови обидві мови та культури – донора і приймача. З цього приводу В. Ганієв відмічає, що «опирається, перш за все, звичайно, оригінал, вихідний текст. Він, неначе не віддає перекладачу своїх

достоїнств, а якщо і віддає, то прирікає його на приблизність або багатоваріантність рішень (...). Бажання перекладача якнайповніше передати оригінал, відобразити його характерні риси зустрічає опір тепер уже зі сторони приймаючої культури і мови цієї культури» [27, с. 363]. І цей факт надзвичайно відчутний, коли гумористичне обігрування обумовлено глибинними культурними підтекстами. Ось у романі Дж. Остен «Емма» знаходимо епізод, в якому пані Елтон, яка вважає себе єдиною хранителькою секрету Джейн Ферфакс та Френка Черчіля (які таємно заручені), цитує такі слова: «*You remember those lines – I forget the poem at this moment: "For when a lady's in the case, "You know all other things give place." Now I say, my dear, in our case, for lady, read – mum! a word to the wise. – I am in a fine flow of spirits, an't I?*» [293, с. 277]. Цитата належить перу Джона Гея, її взято з байки про «Зайця та його друзів». Що важливо, ця байка була включена до неймовірно популярної у часи Дж. Остен збірки віршів «*Elegant Extracts of Verse*», яка також згадується у романі. У байці йдеться про зайця, який думає, що він має багато справжніх друзів, через те, що він з усіма ввічливий та не робить нікому шкоди. Однак, коли на його слід нападають мисливські собаки і він починає шукати притулку в своїх так званих «друзів», все стає на свої місця. Спочатку він не знаходить допомоги у коня, а потім просить допомоги у бика, який відповідає йому так: «*Since ev'ry beast alive can tell / That I sincerely wish you well, / I may, without offence, pretend / To take the freedom of a friend; / Love calls me hence; a fav'rite cow / Expects me near yon barley mow; / And when a lady's in the case, / You know, all other things give place*» [296, с.115]. Цитовані слова стосуються героя і героїні роману, які закохані і таємно заручені. По суті, пані Елтон порівнює молоду леді та джентльмена із биком та коровою, що абсолютно недоречно і викликає сміх у англійця. Але в перекладі В. Горбатька ніяким чином не реалізується гумор, адже українському читачеві віршований вираз не говорить зовсім нічого: «*Пам'ятаєте рядки – наразі забула, чий це вірш: Коли у справі жінка враз з'являється, Їй усе інше місцем поступається. Так ось, моя люба, в нашій справі під цією жінкою ми маємо на увазі... Ага, так і скажу! Щось сьогодні я надто весела й балакуча, еге ж?*» [290, с. 418]. Навіть якщо сам

перекладач і розуміє гумор оригіналу та відчуває пов'язаний з ним глибинний культурний контекст, це не означає, що він може словесно передати його функцію в іншу культуру. «Аудиторія інша – у її свідомості немає тих фонових знань (тезауруса), ціннісних настанов і орієнтирів, на актуалізацію яких розраховував автор оригіналу» [136, с. 173].

У контексті студій перекладу гумору годі заперечувати міцність сплаву мови, культури та ментальності народу. Можливо, надміру оптимістичним виглядає тверде переконання А. Мейє, що «кожна мова виражає все необхідне для суспільства, знярядям якої вона є. Будь-яка фонетика і будь-яка граматики придатні для того, щоб виражати все, що потрібно» [цит. за 111, с. 529]. Зрештою, практика перекладу, а надто гумору в художніх творах, знає як творчі злети, так і провали, які завдячують не так ступеню талановитості майстра, чиннику суб'єктивному, як об'єктивному стану культурних взаємин і співвідношенню мовних систем, відстані між лексиконами тощо. Так чи інакше, переклад гумору завжди порушуватиме вічну проблему: здатність етномови перевиразити «дух» іншого народу і якщо так – то якою мірою.

1.2.3. Відтворення гумору в художньому творі

Дослідники у сфері перекладу гумору неодноразово намагались вивести певну загальну формулу його відтворення і відшукати способи розв'язання проблемних ситуацій при перекладі. В. Дмитренко вважає, що «при перекладі гумористичних текстів навряд чи можна використовувати будь-які стандартні практичні рішення. Навпаки, однією із загальних закономірностей перекладу в цьому випадку визнається складність підбору стандартних кліше і готових рішень, при яких би не приймалися до уваги конкретні умови певного виду даного перекладного матеріалу, його виключно індивідуальні особливості» [42, с. 16]. Це твердження слушне тим, що воно спрямоване проти негнучкості у стратегії і тактиці перекладу гумору, коли одна й та сама модель розв'язку бездумно застосовується до, здавалося б, типових випадків. Справді, готових

рецептів перекладу тут нема. Однак це не означає, що в цій галузі взагалі відсутні певні закономірності й алгоритми праці. Існують певні загальні правила, яким підкоряється гумор, і чинники, які постійно ускладнюють процес його перекладу. Тому пропоновані перекладачами гумору підходи і варіанти подолання труднощів потрібно вивчати й осмислювати навіть у тих випадках, коли вони хибні, не кажучи вже про те, що позитивний досвід, який можна надалі застосовувати на практиці, цілком піддається накопиченню у певних умоглядних формулах, зокрема і наукових.

На наш погляд, пильної уваги заслуговує загальна теорія мовного гумору, розроблена В. Раскіним та С. Атардо [191] на основі семантичної теорії гумору В. Раскіна. Дослідники визначають жарт як єдність, яка складається з шести параметрів або, за визначенням авторів, «ресурсів попередньої обізнаності» («*knowledge resources*»): 1) Мова (матеріал, необхідний для набуття жартом конкретної форми). 2) Стратегія розповіді (визначає форму, у якій подається жарт – анекдот, діалог, римований вірш, ітд.). 3) Ціль (визначає те, на що направлений жарт). 4) Об'єкт (особа або група осіб – реципієнти жарту). 5) Ситуація («реквізити» жарту, все, що становить собою його структура – тема, учасники, засоби тощо). 6) Логічний механізм (визначення несумісності, яка лежить в основі жарту). 7) Протиставлення сценаріїв. Термін «сценарій» був запропонований В. Раскіним у рамках семантичної теорії гумору. За його визначенням – це когнітивна структура, засвоєна мовцем, яка надає йому інформацію про навколишній світ.

На основі цієї теорії в подальших своїх дослідженнях С. Атардо розробляє підхід до аналізу гумористичних текстів [193, с. 79-102] та формулює теорію перекладу гумору: у перекладі мають зберегтися шість вищеназваних параметрів (окрім найнижчого у структурі – мови), а припустимі відхилення можуть відбуватись на найнижчих рівнях [194, с. 183-184]. Отже, саме ієрархічна структура шести параметрів дозволяє використовувати у перекладі загальну теорію мовного гумору. Важливим моментом цього підходу є те, що він окреслює рівень важливості компонентів жарту. Звичайно, підхід цей структуралістський і

націлює на ретельний аналіз фактури тексту та властивостей кожного слова – аж до окремих сем конотації та нюансів імплікації. Подібний підхід застосовується і в теорії віршованого перекладу з огляду на жорсткість структури і тісну взаємодію елементів різних планів, що й створює майже непереборні труднощі для тлумача, якщо він втрачає здатність бачити естетичне ціле, тобто синтезувати його з окремих компонентів шляхом перерозподілу їх і заміни відповідними тих, які в мові перекладу не мають еквівалентів. Проте й там вихід вбачається саме у встановленні ієрархії художніх цінностей, а переклад визнається мистецтвом обдуманого жертви, яка компенсується функціонально рівноцінними творчими знахідками перекладача.

Звести переклад гумору до ієрархічної структури, а саме – п'ятирівневої також пропонує П. Забалбеско [262, с. 199-200]. Першим можливим варіантом є створення у мові перекладу ідентичного жарту. Однак, такий варіант нечасто може втілитись у життя, адже він припускає як близьку спорідненість мов, так і наявність однакових уявлень у реципієнтів. Другий варіант – створення у мові перекладу такого самого типу жарту, наприклад, на ту саму тему, що й в оригіналі. Проте цей варіант передбачає, що тема підлягає осміянню в обох культурах. Третім варіантом є створення взагалі будь-якого жарту. Але тут щодо доцільності використання абиякого жарту можуть постати серйозні сумніви, надто ж якщо він недолугий і кинутий невпопад. Четвертий можливий варіант перекладу – це компенсація жарту іншим стилістичним засобом, наприклад, порівнянням чи метафорою. До компенсації П. Забалбеско відносить і переміщення жарту чи гумористичного елемента в інше місце в рамках текстового простору, в якому він зустрічається, для того щоб зберегти його ефективність. У випадку, коли всі попередні варіанти виявляються нездійсненними, автор пропонує останній можливий варіант – це вилучення або нейтралізація жарту. Позитивною стороною цього підходу є те, що він окреслює арсенал конкретних можливостей відтворення гумору. Само собою – у найзагальніших термінах. Тому його недолік – відсутність орієнтації на контекст, у якому застосовується жарт. А саме контекст у більшості випадків може

визначити спосіб перекладу гумору. Зрозуміло, що пропоновані шляхи перекладу – це лише роздоріжжя, яке саме по собі вибору не пропонує, – його треба робити перекладачеві, спираючись на живу конкретику матеріалу.

Для подолання труднощів при перекладі гумору, коли досягнення функціонального відповідника неможливе, на думку А. Лібольд, існує три припустимих шляхи [219, с. 109]. Перший – виключення жарту з тексту. Другий – застосування буквального перекладу. Справді, таким чином можна зберегти вихідну інформацію, однак повністю втратити гумор. До того ж, буквально перекладений жарт може обернутися на беззмістовну нісенітницю. Третій шлях – це додавання коментаря. В. Карасик та А. Карасик також погоджуються, що нерозуміння гумору, що пов'язаний з реаліями, легко знімається за рахунок коментарів [55, с. 15]. Однак на це можна навести два заперечення. По-перше, гумор, який пояснили, втрачає силу свого ефекту. Особливо це стосується гри слів: носій іншої культури розуміє, що, напевно, такий випадковий збіг омонімічних одиниць може бути смішним; через те, що в рідній мові ці слова не будуть омонімами то й гумористичний ефект теж не виникає. Отже, пояснення гри слів фактично усуває неочікуваність смислового зіткнення, яке лежить в основі гумору. По-друге, навіть якщо гумор пояснити, все одно немає гарантії того, що його сприймуть як кумедний. Надто це очевидно через розбіжності у позамовному досвіді носіїв вихідної та цільової мов.

Особливість, якщо не обмеженість, цих методичних рекомендацій у тім, що вони орієнтовані головним чином на короткі тексти – жарти. Найповніше ж мовна і культурна специфіка гумору проявляється у художньому тексті, для якого застосовувати їх можна лише принагідно і ситуативно. «Гумор у літературі, на відміну від повсякденного соціального гумору, який швидко виникає і щезає у розмовах, може існувати протягом століть – він оживає кожен раз у свідомості читачів твору» [251, с. 523]. У своїй структурі художній твір набагато складніший за окремий короткий жарт, і функції гумору в ньому щоразу своєрідні. Щоб визначити специфіку гумору в художньому творі, потрібно розглянути основні компоненти структури твору.

Базовими ознаками структури твору є зв'язність і цілісність. «Зв'язність тексту зазвичай оформлена двома видами засобів: зовнішніми (або мовними – граматичними і лексичними) і внутрішніми (семантичними). Внутрішній зв'язок заснований на спільності предмета опису, що «стрижнем» проходить через весь текст і нібито «збирає» усі його частини в єдине ціле» [105, с. 152]. Важливими складниками художнього твору є сюжет і композиція. «Сюжет твору – це система подій у літературному творі, через які письменник розкриває характери персонажів і весь зміст твору. Композиція – це схема структурної організації та впорядкованості твору, що будується як послідовність функціонально різнорідних елементів та структурних домінант різних рівнів» [90, с. 204-264]. Це – «побудова твору, доцільне поєднання всіх його компонентів у художньо-естетичну цілісність, зумовлену логікою зображеного, представленого читачеві світу, світоглядною позицією, естетичним ідеалом, задумом письменника» [267, с. 361]

Як свідчать дослідження засобів створення гумору в художніх текстах [13; 29; 57; 186;], англійський гумор функціонує на всіх рівнях мовної системи. Гумористичні елементи вбудовані у структуру твору, в його сюжет та композицію і становлять його єство. Існує думка, що поняття «гумор у літературі» охоплює будь-які елементи в рамках літературного твору, драми чи розповіді, які можна визначити як «кумедні» [251, с. 524]. За визначенням Р. Колесник, комічне (в тому числі й гумор) у художній літературі – це «свідомо створювані автором несумісності між певним явищем і актуальним соціальним шаблоном, які усвідомлюються читачем і викликають у нього суб'єктивну позитивну оцінну реакцію» [63, с. 4]. Ключовим словом у цьому визначенні є «свідомо». Автор, використовуючи ресурси мови, надає персонажам, ситуаціям, описам, діалогам і монологам, загальному сюжету твору гумористичного забарвлення умисне, з певною естетичною метою. А. Федоров писав, що художній текст має «сміслову ємність», яка охоплює не лише предметно-логічну та ідейно-пізнавальну сторону висловлювання, але і його емоційне наповнення, його властивість впливати одночасно на розум, почуття і уяву читача [169, с. 335-336]. Отож і відтворення

гумору в перекладі, як і критична оцінка інтерпретаторських спроб, має бути процесом осмисленим, до якого має залучатися весь наявний арсенал методик аналізу, без яких неможливе визначення специфіки гумору, належних способів її перевираження і творчої стратегії тлумачення в цілому.

Гумор у художньому творі – це рушій перекладу і становить собою, за А. Поповичем «інваріантне ядро» [126, с. 181]. Майстер перекладу відтворює перебіг гумористичної тональності всього твору, а не окремий випадок гри слів чи жарт сам по собі. Важить тут не гра слів чи жарт поза ідеєю твору, а саме ця ідея, що надає тексту **цілісності**. Звичайно, перекладач має визначити функцію **кожного** елементу, але він шукає способів відтворення, керуючись образом цілого. «Якщо перекладач розглядатиме кожний окремий каламбур у тексті твору як окрему головоломку, що її конче треба розв'язати, то зрештою втратить сенс цілого твору» [225, с. 6].

Ціле, як відомо, «перекладне навіть у тому випадку, коли воно складається з неперекладних елементів» [80, с. 52]. Зрозуміло, що ідеального перекладу не існує в тому сенсі, що певні смислові чи функціональні елементи не будуть перенесені у текст перекладу. Навіть принципова перекладність, як відомо, не абсолютна і припускає втрати. В. Комісаров пише, що «неможливість відтворити в перекладі певну особливість оригіналу – це лише частковий вияв загального принципу нетотожності змісту двох текстів різними мовами» (а якщо говорити про «абсолютну тотожність», то й двох текстів однією мовою, що складаються з неоднакового набору мовних одиниць) і що «відсутність тотожності аж ніяк не заважає перекладу виконувати ті самі комунікативні функції, для виконання яких і було створено оригінал» [67, с. 9–10]. Ми тут обходимо питання про «ті самі функції», яке вже розглядалося в тому плані, що переклад, з огляду на прагматику сприйняття, може мати і свої функції, зокрема естетичні. Проте знаменний вже той факт, що автор лінгвістичної «теорії рівнів еквівалентності» визнає, що в перекладі неминучі жертви, а еквівалентність нерівнозначна тотожності. Як на наш погляд, перекладові, хоч він і представляє твір в усій його художній повноті як факт літературного процесу і цитується замість оригіналу, більше підходить

означення «відповідний», аніж «еквівалентний», і то навіть тоді, коли йдеться про переклад частковості у творі, яка **поза цілим і без цілого не існує**, хай би то був навіть технічний термін чи власне ім'я. У художньому творі кожне слово підпорядковане естетичному завданню і його смисл до номінації не зводиться.

Саме цю естетичну функцію перекладу лінгвістична теорія і не акцентує, віддаючи перевагу комунікативній, пізнавальній або ознайомчій. Взаємодія культур через переклад, зазначає В. Комісаров, передбачає перш за все прагнення надати читачеві перекладу в розпорядження факти та ідеї, притаманні чужій культурі, з метою розширити його світогляд, дати можливість зрозуміти, що в інших народів можуть бути інші звичаї, що потрібно знати і поважати чужі культури [66, с. 130]. Гумор як одне з найцікавіших явищ культури несе в собі широкий спектр її особливостей, проте гумор має свою мету, яка і визначає його суть. Справді, гумор, зрозумілий іномовному читачеві через переклад, розкриває особливості іноземної культури. Щоб читач адекватно сприйняв переклад гумору, перекладач має спромогтися на синтез культур, поєднати дві традиції, не спотворивши чужої і врахувавши особливості своєї. Переклад гумору – це завжди культурний компроміс, завжди зіставна стилістика і прагматика. Але переклади гумору робляться для людей, які шукають у книжках зазвичай не порівняння мов чи навіть культур, а задоволення своїх естетичних потреб. Коли гумор належить перекласти, то засоби досягнення мети читача, який бере до рук книжку, мають бути виправдані. Перекладач мусить постійно тримати в полі своєї уваги прагматичну функцію оригіналу. Той же факт, що певні аспекти іншопольовного гумору об'єктивно опираються його зусиллям і не піддаються відтворенню, аж ніяк не означає, що книжка взагалі неперекидана і свого читача тлумач, який вже насміявся з книжки, через своє безсилля має закликати до опанування мови оригіналу. Знову таки, відкритим залишається питання про межі, до яких можна відтворити гумор для представників іншої культури з мінімумом втрат і за якими мова оригіналу таки утримує монополію на гумор. Проте цілком можливо, що ступінь неперекиданості зменшиться за нових часів, коли взаємодія культур надасть нових потенцій обом.

1.3. Перекладач як посередник у процесі тлумачення гумору

Окрім мовних та культурно-зумовлених труднощів, які виникають при відтворенні гумору в перекладі, є ще один доволі вагомий чинник, який неминуче визначає якість перекладацького продукту. Це особистість самого перекладача, його смаки і творче спрямування, міра таланту та фаховості. Перекладач виступає як окрема мовна особистість і має цілу низку характеристик: мовних, соціальних, світоглядних, психологічних, які взаємодіють між собою [47, с. 151]. Мовну особистість розглядають як «закріплений у лексичній системі базовий національно-культурний прототип носія певної мови, утворений на основі світобачення, установок, цінностей і поведінкових реакцій» [54, с. 7.].

Думка М. Новикової про те, що «майстерність перекладача – це категорія особиста та особистісна» [105, с. 4] набуває особливої актуальності, адже сприйняття гумору варіюється індивідуально, а відтворення його іншою мовою дуже залежить від **почуття гумору** в перекладача. Це почуття розглядають і як властивість людини помічати кумедне довкола себе – і в собі, і як уміння творити гумор та смішити ним когось, і як здатність відчувати чийсь гумор. Однак знаходимо й інші судження та уточнення, зокрема дехто термінологічно розділяє здібність рецептивну і продуктивну. Наприклад, Ю. Борєв зауважує, що почуття гумору – це властивість до сприйняття комічного, що включає в себе цілий ряд особливостей мислення, а творча якість людини, здатність продукувати комічне, це – дотепність [14, с. 57]. Схожої думки притримується і А. Лук [92, с. 29]. Дослідник виходить з того, що дотепність і почуття гумору – різні психічні якості, які мають спільний прояв: служать пусковим механізмом сміху. Отже, «почуття гумору» – це інтелектуальна здібність людини оперувати декількома точками зору на реальність одночасно, вміння виявляти протиріччя у навколишньому світі і оцінювати їх з комічної точки зору, а «дотепність» – це вже певний талант, який передбачає уміння використати неочікувану асоціацію між несхожими словами чи ідеями з метою створення гумористичного ефекту. Існує й думка, що властивість

створювати гумор – це взагалі вроджена здібність [242, с. 43-44]. Відповідно, перекладач може відчувати гумор, однак бути неспроможним його відтворити. Дж. Вандаеле вважає, що для перекладу гумору треба мати хист, якому неможливо ні навчити, ні навчитися [253, с. 150]. Недарма ж існує думка, що треба бути й частиною «гумористичної парадигми», щоб просто сприйняти, не те що перекласти, певний парадигмо-специфічний гумор [252]. Отже, щоб насмішити читача, перекладач має відчувати нюанси як іншопольтурного, так і «рідного» гумору, адже його завдання становить не просто вловити гумор у тексті оригіналу, а й спрогнозувати, чи зрозуміє його цільова аудиторія, і віднайти відповідні варіанти його передачі.

Оскільки переклад гумору передбачає, зокрема, використання мовних засобів, які не збігаються з елементами оригіналу, але виконують ту саму смислову і художню функцію, то можна сказати, що, відтворюючи гумор, перекладач має умовно «переписати» його для цільової аудиторії, зберігаючи при цьому його прагматичний потенціал. Переклад тут не просто перевираження тексту іншою системою мовних знаків, а й перенесення цінностей в іншу культуру шляхом тлумачення їх наявними у ній засобами. Це не лише перекодування, а й пояснення, трактування. Ця теза підводить нас до поняття перекладацької інтерпретації, під яким пропонувалося розуміти «перехід від вихідного тексту до тексту перекладу не через систему відповідностей між вихідною мовою та мовою перекладу, а через звернення до ситуації в дійсності» [143, с. 56-58]. Сучасні філологи розглядають інтерпретацію значно ширше, як «опанування ідейно-естетичної, смислової та емоційної інформації художнього твору, яке відбувається шляхом відтворення авторського бачення та пізнання дійсності» [75, с. 6]; як «метод літературознавства й літературної критики, тлумачення змісту твору й його форми в певній культурно-історичній ситуації його прочитання» [73, с. 4]; як «дослідницьку діяльність, пов'язану з тлумаченням змістової, смислової сторони літературного твору на його структурних рівнях через співвідношення з цілістю вищого порядку» [267, с. 308].

Інтерпретація художнього тексту специфічна в таких ситуаціях, коли мовна ситуація чи окрема мовна одиниця не має відповідника в мові перекладу, і перекладач не має іншого вибору, окрім як вдаватися або до описового перекладу, або до використовувати співвідносну лексичну трансформацію, для того, щоб досягти функціональної відповідності. Мета інтерпретації – «дати нову якість, відмінну подібність, ту «іншість», що за певних умов і вимог обертається перевагою. Тому тлумаченням досягається варіантна відповідність, а не абсолютна еквівалентність чи математична рівність. У ньому стоїть проблема наближення до об'єкта, адекватності, репрезентативності, правдивості, істинності тощо» [134, с. 108]. М. Новикова формулює своє розуміння художнього перекладу як перекладацької інтерпретації, у якій відображаються автор і першотвір. Дослідниця зазначає, що в художньому перекладі інтерпретація принципово множинна і особистісна [105, с. 83] і наголошує, що інтерпретації без об'єктивної частини того, що нічого не додає до свого першоджерела, в художньому перекладі не буває [105, с. 126]. Перекладач, по суті, пропонує такий варіант перекладу, який, на його думку, є найвдалішим відповідником оригіналу і за формою, і за змістом. Роль мовної особистості перекладача тут вирішальна, адже лише його власне бачення конкретного вияву гумору визначає те, яким чином він буде відтворений у перекладі. О. Мазур наголошує, що «у сучасних перекладознавців не виникає сумніву, що переклади художньої літератури мають відбиток творчої особистості перекладача, навіть якщо він прагне самоусунення з тексту» [94, с. 65]. «Тлумачення від перекладача не може не зумовлюватись авторським, проте воно завжди чимось відмінне, отже залежне не тільки від тексту-об'єкта, але й від суб'єкта» [138, с. 276].

Перекладач пропускає гумор крізь своє власне сприйняття, яке обумовлене сміховою культурою його народу та його особистими мотивами. В Коптілов писав, що «перепускаючи ідеї та емоції оригіналу крізь свою свідомість, перекладач не залишається до них байдужим, осмислює їх, виявляє якоюсь мірою свої симпатії та антипатії і мимоволі підкреслює одне і затирає інше, дещо проминає, а дещо наголошує більше, ніж автор» [69, с. 36]. Це відбувається через

свідомі зусилля перекладача адаптувати оригінал для сприйняття перекладу іншою культурою, адже «у процесі перекладу художнього тексту перекладач представляє ту культуру, для якої він здійснює переклад і виконує при цьому функцію «фільтра» (передає те, що буде доступним для носія спільної з ним культури), «лупи» (підсилює те, що може пройти непоміченим, але є принципово важливим для твору) та «трансформатора» (переносить в інший культурно-мовний вимір елементи тексту оригіналу, які не можуть бути адекватно сприйнятими і зрозумілими читачам)» [106, с. 83]. С. Аттардо вважає, що перекладач, як представник своєї культури, знає який гумор сприйматиме його читацька аудиторія, а який ні [193, с. 249].

З іншого боку, О. Кундзіч пише: «Поринувши в атмосферу буття іншого народу, перекладач знаходить у ній нове, незвичне для його національного світовідчуття, що спочатку дивує його і не завжди зрозуміле, – щоб виник творчий імпульс, перекладачеві треба вжитися в новий національний світ, сприйняти його, захопитися ним, певною мірою стати громадянином країни, яка створила мистецтво, що сподобалося йому. І, знайомлячи свого читача з іншим народом, він уже якоюсь мірою є представником цього народу, носієм його національних особливостей» [80, с. 209]. Тож, намагаючись відтворити культурно-специфічні жарти, познайомити читача із сміховою культурою іншого суспільства, перекладач «неминуче вступає у відносини співтворчості з перекладним автором, переклад носить відбиток його творчої особистості...» [82, с. 214]. Але у процесі інтерпретації гумору невідворотно виникатимуть і такі проблемні ситуації, як зникнення гумору в тексті перекладу через нерозуміння або неувагу з боку перекладача. А може виникнути і незапланований комізм через те, що перекладач не розпізнав підтексту, реалії, натяку, алюзії тощо.

Тлумач, таким чином, балансує на межі двох сміхових культур і, як зазначає Дж. Волес, він з огляду на реакцію читача часто має вибирати, чи брати жарт з оригіналу чи створювати власний. У першому випадку він ризикує втратити гумор у перекладі, а у другому – створений автором гумористичний тон оригіналу

[261, с. 78]. Деякі дослідники дотримуються радикальної думки, що перекладачу недозволено створювати власний жарт і змушувати читача сміятися з його власних ідей, а не з ідей автора [247, с. 12]. Думка слушна в тому сенсі, що перекладач не має забувати, що він не автор твору і не може дозволяти собі зайвих вільностей. Практика ж знає випадки, коли «повперед автора» поривається розкрити власний літературний таланти, щедро додаючи гумор від себе. Про це свідчать подальші аналізи першотворів та їх перекладів у цьому дослідженні.

М. Рильський писав, що «кожен перекладач може при загалом вдалому відтворенні іншомовного оповідання, п'єси, поеми, вірша і т. ін. проминути ту чи іншу рису оригіналу, наголосивши зате на іншій, яка здається йому найістотнішою. Кожен перекладає по-своєму» [145, с. 79]. Індивідуальні тлумачення можуть значно розбігатися. Це пов'язано головним чином з тим, що «художній текст має визначений «інтерпретаційний діапазон», отож кількість його інтерпретацій стає практично необмеженою, що, в свою чергу обумовлює й існування різних перекладів однією мовою одного й того самого ж літературного твору. Ю. Левін писав, що «кожен з таких перекладів неминуче буде містити в собі індивідуальні риси, які відрізнятимуть його як від оригіналу, так і від інших перекладів цього ж тексту» [82, с. 213]. Цей факт багато в чому пояснює і різнобій у перекладацьких підходах та способах перекладу гумористичних творів. Кожен з перекладачів керується в першу чергу своїм особистим відчуттям гумору, хоч і представляє водночас автора, свою культуру та читача.

Висновки з розділу 1

Розглядаючи гумор не лише з позицій певних засобів його творення та не обмежуючи його формою жарту, а визначаючи його як певне психічне, мовне, культурне та естетичне явище, доходимо висновку, що гумор полягає у внутрішньому переосмисленні соціокультурної реальності. Для того, щоб відчутти або сприйняти гумор, людина має зрозуміти внутрішню несумісність, яка є основоположним елементом його структури. Несумісність базується на поєднанні

в рамках одного контексту суперечних, розбіжних понять, уявлень, образів, тобто є, по суті, свідомо створеною неоднозначністю, на відміну від буденного, логічного використання мови, де виклад думок передбачає поєднання співвідносних образів. Джерелом гумору може бути як двозначність, що спричинена самою описуваною ситуацією, так і така, що впливає з особливостей мовної структури.

Твердження про те, що гумор є універсальним явищем, притаманним усьому людству, незаперечне, однак при цьому гумор окремого народу має визначені характеристики. Це пояснюється тим, що сміхова культура (як частина загальної культури) формується впродовж всього шляху розвитку народу, відображає його особливості, специфіку мови і, отже, є унікальним феноменом, оскільки в ньому відбивається й ментальність речників цієї культури. Зважаючи на індивідуальну специфіку почуття гумору, гумор може бути незрозумілим навіть у межах свого етнокультурного простору. Вірогідність же часткового або повного нерозуміння гумору представником далекої культури досить висока і є наслідком як недостатньої культурної компетенції, необізнаності з іншокультурним життям, так і недостатнього володіння мовою. Творче переосмислення соціальної і культурної дійсності конкретного народу через гумор опосередковане специфікою традиційного мислення цього народу.

Принципові відмінності між українським та англійським гумором помітні у тій ролі, яку виконує гумор у рамках своєї спільноти. Через різну роль гумору в культурах виникли і нетотожні способи його вираження: недомовки, прихованість, іронічність, схильність до «чорного гумору» та ексцентричності в англійців та відкритість, щирість, відвертість в українців. Гумор позначений національною культурою, яка формує і унормовує тематичні його особливості, ставлячи умови щодо того, як, з чого і коли сміятися. Через тісний зв'язок культури й мови розвивались і специфічні засоби вираження гумору в мові, які деінде в інших мовах не мають аналогів або представлені значно вужчим застосуванням. Наявність ідентичних засобів створення гумору, як і у випадку з міжмовною омонімією та синонімією, аж ніяк не гарантує їх рівноцінного

перекладу. Навпаки, через відмінність їхнього виражального статусу зовсім непросто віднайти відповідники, які б мали той самий стильовий потенціал і передали б тонкощі оригіналу.

Означені відмінності можуть викликати сумніви щодо можливості адекватного відтворення гумору в перекладі. Лінгвофілософське вчення В. фон Гумбольдта та О. Потебні про тісний зв'язок народного менталітету й мови здатні навести на думку, що гумор не буде зрозумілим представникам інших лінгвокультурних спільнот. Ніби на підтвердження цього скепсису переклад розглядається крізь призму вимоги повного відтворення елементів оригіналу мовою перекладу і збереження абсолютно всіх визначальних рис оригіналу. Таку позицію, проте, здебільшого не приймає творча практика, яка доводить протилежне: переклад може насмішити свого читача чужим гумором, відтворення якого іншою мовою – це лише питання міри. Гумор неоднозначний за природою і розуміння його в перекладі забезпечується не так формальним перевираженням, як наданням читачеві можливості відповідно тлумачити думки та образи. З формалістських позицій відтворити гумор справді неможливо, адже очевидна різниця в системах мов, мислення та світобачення різних народів. З іншого ж боку, якби гумор можна було б відтворити в перекладі так, щоб він був цілком зрозумілим для іншомовної аудиторії та викликав ідентичні реакції, він став би цілковито універсальним явищем, позбавленим самотності.

Саме концепція функціонально-естетичної рівності якнайкраще застосовна для перекладу гумору, адже її суть і націлена на відтворення не формальних характеристик оригіналу, а рівноцінного впливу на читача. Проте, межі її застосування досить вузькі. Це пов'язано з тим, що функція гумору аж ніяк не одностороння. Гумор має викликати сміх з конкретних причин, визначених прагматичними характеристиками. І саме тут різниця між сміховими культурами призводить до того, що створити ідентичний вплив на читача перекладу видається неможливим. З тієї самої причини складно вивести і самий критерій ідентичності.

В теорії та методиці загальні підходи до перекладу гумору носять скоріше рекомендаційний характер. Позитивним у них є те, що вони орієнтують

перекладача на ієрархічність смислової структури гумору і визначення найважливіших її компонентів, наголошують на винятковій ролі системи смислотворчих контекстів, відзначають важливість для адекватного тлумачення належного аналізу гумористичного тексту і акцентують прагматичний аспект у перекладі гумору. Практична методика пропонує і ряд типових рішень для ситуацій, коли бракує прямих функціональних відповідників і доводиться йти на свідомі жертви в елементах та вдаватися до компенсації, щоб передати гумористичну тональність художнього цілого.

Переклад гумору – це не лише пошук мовних відповідників, а й вдумлива інтерпретація самотньої, прихованої і тонкої гри смислів для представників іншої культури. Переклад гумору – це особливий вид творчості, де важливу роль відіграє особистість перекладача, його талант, лексикон, налаштованість душі, здатність поперемінно і майже водночас перевтілюватися в автора та свого читача, щоб скоротити відстань між ними. Перекладач є посередником між культурами, та він сприймає чужий гумор як представник своєї рідної культури пропускаючи його через власні поняття та почуття гумору. Це означає, що, вступаючи у стосунки своєрідного співавторства з чужомовним письменником-гумористом, перекладач трактує оригінал по-своєму, приглушуючи або підсилюючи гумор оригіналу, надаючи йому нових відтінків, а іноді через опір матеріалу він вдається до вимушених вилучень та компенсаційних замінів. Звичайно, кожний перекладач обирає свій, відмінний від інших, шлях тлумачення твору, свою стратегію перекладу, зокрема керуючись і власними смаками, своїм розумінням потреб читача та завдань перекладу.

Переклад гумору вимагає насамперед прочитання прагматики контексту, актуалізації знань, які об'єднують автора та читачів оригіналу, з'ясування авторських оцінок, естетичних інтенцій та обріїв очікування, переймання настанов на досягнення комунікативного ефекту, бачення істотних деталей обстановки, в якій проходить дія чи розмова, а надто культурного тла, оскільки гумор у різних мовах має відмінну національно-культурну специфіку і відображає унікальність кожної мови та народу. З цих причин видається резонним

досліджувати переклад гумору саме в художній літературі, адже там він проявляється в усій своїй повноті, вбудований у контекст композиції та сюжету, наповнений ідейним змістом і має визначену функцію.

Зміст цього розділу висвітлено в публікаціях автора [116; 120; 124].

РОЗДІЛ 2. ОСОБЛИВОСТІ ВІДТВОРЕННЯ СИТУАТИВНОГО ГУМОРУ (НА МАТЕРІАЛІ ПЕРЕКЛАДІВ ПОВІСТІ ДЖ. К. ДЖЕРОМА «ТРОЄ У ЧОВНІ, ЯК НЕ РАХУВАТИ СОБАКИ»)

Коли йдеться про англійський гумор, чи не найпершою приходиться згадка про широко відомий твір Джерома К. Джерома. Адже в історію світової літератури Джером К. Джером увійшов саме як автор гумористичної повісті «Троє у човні, як не рахувати собаки». Книгу Джером написав після повернення з медового місяця, а світ вона побачила у 1889 році. Історія появи книги досить цікава. Після виходу збірки гумористичних есеїв Джерома «Дозвільні думки дозвільної людини» у 1886 році, редактор видання у якому публікувався Джером, Ф. Робінсон, схвалив наступний проект Джерома під назвою «Історія Темзи». Вважається, що автор спершу планував написати путівник по Темзі (адже в ті роки подорожі по Темзі набували дедалі більшої популярності), який би висвітлював історію прибережної місцевості, і додати до нього невеличкі смішні історії «для розрядки». Однак вийшло зовсім навпаки – з'явилася гумористична повість із описами пейзажів та історичних подій. Ф. Робінсон видалив з чернетки більшість таких «серйозних» уривків і наполіг на тому, щоб Джером дав книзі іншу назву. Так і народилася на світ книжка «Троє у човні, як не рахувати собаки».

У свій час вона набула широкої популярності завдяки новизні своєї ідеї. Стиль повісті «Троє у човні» був дуже новим і свіжим для тогочасного суспільства. На відміну від інших популярних тоді письменників, таких як А. Конан Дойл, Р. Кіплінг, Р. Стівенсон та інших, які писали загалом про фантастичні пригоди «нереальних» героїв, повість Джерома зображала звичайних людей, які жили у одному з читачами світі. Джером перший почав використовувати просту, «буденну» мову, робив це смішно і робив саме там, де з погляду «правильної вікторіанської літератури», робити це було категорично заборонено – в самому тексті твору, за межами реплік. Англійці вікторіанської епохи з таким ще не стикались [148, с. 315]. Критики неодноразово дорікали

автору за «новий вид гумору» і «вульгарність». Та як свідчить надзвичайний комерційний успіх твору, така критика не переконувала читачів, які хотіли відпочити від літературної пишномовності та урочистості і провести свій вільний час з книгою, яка змусила б їх сміятись [226, с. 57-61]. Цей факт підтверджує й ту основоположну тезу, що гумор у літературі – явище історичне.

Твори Джерома позбавлені сатиричного загострення. Персонажі йому потрібні для того, щоб ставити їх у смішні становища, і саме на цих становищах, на гуморі ситуації, Джером концентрує свою увагу [146, с.234]. Сюжет повісті «Троє у човні, як не рахувати собаки» обертається навколо подорожі по Темзі трьох друзів, які вирушають на пошуки розваг і відпочинку. Однак замість того, щоб відпочивати, вони постійно потрапляють у незручні та кумедні ситуації. Врешті-решт їхня подорож закінчується тим, що вони полишають свій човен під дощем і тікають до Лондона потягом. Окрім гумористичного опису подій та ситуацій, в які потрапляють герої, повість містить ліричні описи природи та роздуми головного героя. Події повісті тісно переплітаються з історією річки Темзи та прилеглої до неї місцевості. Таким чином, повість насичена різноманітними подіями, має цікавий і захопливий сюжет. Композиційно, твір становить набір гумористичних епізодів, об'єднаних основною темою подорожі. Головні герої – Джордж, Гаріс, та Джей – типові представники джентльменів із середнього класу, не обмежені у достатках, однак зовсім не пристосовані до реалій життя. Прототипами персонажів стали друзі Джерома – Джордж Вінгрейв (у творі Джордж) та Карл Геншель (у творі Гаріс) та сам автор (у творі – Джей). Лише пес Монтморенсі був вигаданий Джеромом. Троє персонажів складають образ колективного героя, який і є ключовим для повісті.

Джером К. Джером звертається до типового для британської літератури «гумору ситуацій». Він для творчості письменника визначальний. У своїх новелах, повістях та есе Джером часто порушує гострі соціальні та моральні проблеми, намагаючись показати безглуздість певних явищ дійсності через добродушний гумор. Ця повість не виняток. Крім пригод головних героїв, Джером також описує епізоди за участю інших персонажів, які потрапляють у

безглузді, абсурдні ситуації. Головні герої, як і інші герої повісті, постійно стають жертвою нещасливих обставин. Складається враження, ніби життя постійно створює для них перешкоди і випробовування, насправді – буденні та звичайні, однак для героїв повісті ці перешкоди перетворюються на катастрофу. Автор використовує гумор у повісті як форму соціальної критики вікторіанського суспільства [256, с. 13820]. Джером потішається зі становища «порожніх класів», з тих леді та джентльменів, які не могли зорієнтуватися і дати собі ради в буденному житті.

Гумор вікторіанської епохи, в якій Джером К. Джером створив свій літературний твір, можна описати як «домашній». Це означає, що він був націлений, головним чином, на риси прийнятого суспільного порядку та всілякі дивацтва стандартного набору персонажів, як-от поліцейські, лікарі, священнослужителі, вуличні хлопчачки, школярі, бродяги, п'яниці, професори, художники та різних ексцентричних особистостей [279, с. 488]. Це саме робить і Джером. Він обіграє соціальні лиха: бідність, надлишок багатства, злочинність; він незлостиво сміється з рибалок, залізничників, поліцейських, гордіїв, хвальків, педантів, а найбільше з самої трійці своїх основних персонажів.

Саме цю повість Джерома вважають класичним прикладом англійської гумористичної прози, тому з нього ми і починаємо свій розбір перекладацьких прочитань. Писати гумористичні твори – справа серйозна, писати їх так, щоб вони викликали сміх через століття ще складніше. Тим складнішим видається завдання їх перекладати. Надзвичайну цікавість викликає те, яким чином вдалося перекладачам відтворити специфіку англійського гумору, яка лежить у творі Джерома. Українською мовою повість перекладали чотири рази. Її видали у 1956 році в перекладі В. Прокопчука [281], у 1974 році – в перекладі Ю. Лісняка [282], у 2011 році – в перекладі О. Якушика [283] та у 2014 – за перекладом О. Негребецького [284].

Вже буквально з першої сторінки твору очевидно, що перекладацьких труднощів тут доволі. По-перше, це ті власне мовні засоби, які створюють гумор, насамперед іронія [46]. Її нелегко й розпізнати – ця здатність залежить передусім

від відчуття тонких механізмів мови натяків, вона базується на цінностях, які поділяють автор та його читач-земляк і менше – на загальних знаннях про світ. Важливо й те, що іронія використовується не для того, щоб приховати щось від читача, а навпаки, щоб підкреслити стан речей, тобто читач повинен розуміти, що вислів має ще одне значення, а не лише те, яке подається прямо. По друге, культурна зумовленість гумору проявляється через використання автором реалій, обігрування історичних подій та персоналій. Додаткова складність тут ще й у тому, що читачам-українцям невідомо багато понять, явищ дійсності пов'язаних із вікторіанською Англією, а саме ними щедро оперує Джером у своїй повісті. Розгляньмо далі, якими ж способами послуговувались перекладачі, відтворюючи специфічний гумор Джерома.

2.1. Відтворення мовних особливостей ситуативного гумору

Твір Дж. К. Джерома насичений ситуативним гумором, однак набуває гумористичної тональності він саме за рахунок ресурсів мови. Характерний вибір лексики, стилістичних прийомів – усе це сприяє виникненню специфічного гумору Дж. К. Джерома. Саме у повісті «Троє у човні» проявляють типові риси англійського гумору, які реалізуються завдяки використанню широкого спектру мовних засобів. Чи буде передано гумористичний ефект в цільову культуру, залежить від того, як перекладачі бачать і сприймають авторський стиль.

2.1.1. Відтворення специфічних рис ситуативного гумору

В гумористичних висловлюваннях автора чимало недомовок, які, як вже відзначалося, взагалі властиві англійському гумору. Перед перекладачами стоїть завдання відтворити недомовки Джерома таким чином, щоб вони були явними і зрозумілими цільовому читачеві. Ось ситуація, де головний герой під час пакування розповідає про свій купальний одяг: *«I always determine – when thinking over the matter in London – that I'll get up early every morning, and go and have a dip*

before breakfast, and I religiously pack up a pair of drawers and a bath towel. I always get red bathing drawers. I rather fancy myself in red drawers. They suit my complexion so» [297, с. 27]. Говорячи, що *red drawers suit my complexion* герой має на увазі, що, засмагаючи, він згорає на сонці і теж стає червоним. Це очевидно і для читача оригіналу, однак відтворення прихованого змісту викликало труднощі у перекладачів. Слово *complexion* – яскравий приклад міжмовної омонімії, так званих «псевдодрузів перекладача» і у перекладі має значення *колір обличчя*, а не *комплексія*. О. Якушик робить грубу помилку в перекладі: «*Купальні труси в мене завжди були червоного кольору. Ну, подобаються мені труси червоного кольору. Вони дуже пасують до моєї комплекції»* [283, с. 33]. О. Негребецький припускається практично тієї ж помилки, що й О. Якушик: «*Купальні труси завжди беру червоні. Я собі подобаюсь в червоних трусах. Вони так личать до моєї фігури»* [284, с. 31]. В. Прокопчук перекладає словниковим еквівалентом: «*Я завжди купую червоні труси. Я подобаюсь собі в червоних трусах. Вони дуже пасують до кольору мого обличчя»* [281, с. 25]. Ю. Лісняк дещо змінює зміст, не конкретизуючи, а обмежуючись загальною фразою: «*Труси я завжди купую червоні. Я подобаюсь сам собі в червоних трусах. Вони мені дуже личать»* [282, с. 31]. Вірогідно, що український читач зможе розпізнати гумористичний сенс в перекладах В. Прокопчука та Ю. Лісняка, а О. Якушик та О. Негребецький позбавили читача такої можливості.

Важливою рисою англійського гумору, яка досить часто спостерігається у творі Джерома – це різкий перехід від високого до низького. Приклад спостерігаємо у ситуації, коли Джей стернував і так захопився спогляданнями краєвидів, що врізався в інший човен і мало не перекинув свій: «*George said he would steer, after that. He said a mind like mine ought not to be expected to give itself away in steering boats—better let a mere commonplace human being see after that boat, before we jolly well all got drowned; and he took the lines, and brought us up to Marlow»* [297, с. 104]. Різкий перехід від високого до низького за рахунок використання підкреслено ввічливої мови поряд із фразою *jolly well all got drowned*. В. Прокопчук лише частково відтворює пишномовність оригіналу: «*Джордж*

сказав, що сам буде сидіти за стерном після цієї пригоди. Він оголосив, що такі здібності, які в мене є, не можна витратити на стернування – краще доручити човен звичайному смертному, поки ми не потонули к бісу. Тому він узяв у мене вірьовки і привіз нас у Марлоу» [281, с. 112]. Останню ж фразу перекладач підсилює, додаючи розмовне к бісу, що сприяє відтворенню гумору. У перекладі О. Якушика помітно, що перекладач не намагався відтворити особливість оригіналу: «Після цього Джордж сказав, що кермувати буде він. Він сказав, що навряд чи можна сподіватися, щоб мізки на кшталт моїх могли повністю присвятити себе керуванню човном, і поки ми не потонули, буде краще, коли за човном слідкуватиме звичайна людина. Він узяв мотузки і довів нас до Мерлоу» [283, с. 159]. Перекладач вводить у переклад розмовні лексичні одиниці (мізки, на кшталт), що дійсно звучить гумористично. Однак, остання фраза опиняється посеред речення, що унеможливорює створення контрасту. О. Негребецький, на відміну від О. Якушика, зберігає ввічливу тональність і підсилює останню фразу: «Після цього Джордж сказав, що він стернуватиме. Він сказав, що такий видатний розум як мій, неспроможний цілком присвятити себе стернуванню; краще турботу про човен доручити звичайній людині, поки ми всі пречудово не потопилися. Він сів замість мене і привів нас у Марлоу» [284, с. 151]. Ю. Лісняк же навіть підсилює загальну ввічливу тональність, вилучивши з речення згадку про човен і стернування: «Після цього Джордж заявив, що далі стернуватиме він. Мовляв, від таких високих натур, як я, не можна вимагати, щоб вони марнували себе на таке прозаїчне діло; краще доручити його простому смертному, поки ми ще не потопились. Він узявся за стернові шворки й довів човен до Марлоу» [282, с. 129-130].

Іншу ситуацію спостерігаємо у епізоді, де троє мандрівців обговорюють плани і вирішують, де і як їм відпочити, і оповідач віддається мріям: «I agreed with George, and suggested that we should seek out some *retired and old-world spot*, far from the *madding crowd*, and dream away a sunny week among its *drowsy lanes* — some *half-forgotten nook*, hidden away by the *fairies*, out of reach of the *noisy world* — some *quaint-perched eyrie on the cliffs of Time*, from whence the surging waves of

the nineteenth century would sound far-off and faint» [297, с. 13]. Аж раптом його думки переривають: «*Harris said he thought it would be humpy. He said he knew the sort of place I meant; where everybody went to bed at eight o'clock, and you couldn't get a Referee for love or money, and had to walk ten miles to get your baccy»* [297, с. 14]. Романтична тональність різко контрастує з буденними зауваженнями Гаріса.

В. Прокопчук не досить точно відтворює образність першого абзацу, наприклад *old-world* (старовинний), перетворюється у *патріархальний* (тобто, застарілий). *Біснுவатий натовп* приймає яскраво виражену негативну тональність, на відміну від *madding crowd*: «*Я погодився з Джорджем і запропонував розшукати яку-небудь безлюдну патріархальну місцинку подалі від біснுவатого натовпу і помріяти з тиждень, блукаючи по її дрімотних сонячних луках. Який-небудь затишний куток, захований феями від шумного світу, яке-небудь пристановище, що приліпилося на скелях Часу і до якого не долітають бурхливі хвилі дев'ятнадцятого сторіччя, цілком влаштують нас»* [281, с. 9-10]. У О. Якушика образність першотвору також постраждала у процесі перекладу, наприклад, грубе *шматок землі* різко виділяється на фоні подальшого опису: «*«Я погодився з Джорджем і запропонував пошукати якийсь віддалений, закинутий шматок землі подалі від навіженого натовпу. Я вже уявляв собі, як ми проведемо тиждень під сонцем, у спокої і тиші якогось напівзабутого, предковичного куточка, захованого чарівними феями від галасливого світу, в якомусь дивним чином розташованому десь на верхів'ях крутих скель Часу орлиному гнізді, звідки буде чути лише далекий тихий плескіт хвиль дев'ятнадцятого століття»* [283, с. 10]. О. Негребецький, як і попередні перекладачі, тяжіє до копіювання образних висловлювань першотвору: «*Я погодився з Джоджем і запропонував пошукати якесь глухе, старосвітське місце, далеке від божевільної юрби, і помріяти сонячний тиждень серед сонних польових доріг – напівзабутий закуток, який сховали феї від галасливого світу, химерне гніздо на скелях Часу, звідки рев бурхливих хвиль дев'ятнадцятого століття чутиметься далеко й слабо»* [284, с. 10]. Обтяжений синтаксис в усіх трьох перекладах також ускладнює сприйняття

читачем загальної картини описуваного. У Ю. Лісняка найточніше передано образність, завдяки тому, що перекладач не прив'язувався до букви оригіналу, а віднайшов у своїй мові виразні лексичні одиниці, такі як *людський мурашник*, *гамірний світ*, *забута світом місцина*: «Я погодився з Джорджем і сказав, що треба знайти якусь глуху, забуту світом місцину, далеко від людського мурашника, і промріяти погожий тиждень чи два у її сонній тиші — такий собі напівзабутий закуток, схований феями від гамірного світу, щось ніби орлине гніздо, приліплене на скелі Часу так високо, що рев бурхливих хвиль дев'ятнадцятого сторіччя лиш ледь чутно долинає туди» [282, с. 13]. В тексті твору мрійливі описи перериваються фразами, що різко опускають героя на землю. Контраст досягається за рахунок використання неформальної лексики та сленгу (*hitru*, *bassu*). У В. Прокопчука та О. Якушика ця лексика передається нейтрально. У В. Прокопчука: «Гарріс висловився, що на його думку в такому місці буде **нудно**. Він сказав, що знає, що я маю на увазі: місце, де всі лягають спати о восьмій годині і де **ні за яку ціну** не можна дістати «Рефері», а **за тютюном треба йти десять миль**» [281, с. 10]. У О. Якушика: «Гарріс сказав, що, на його думку, там буде **страшенна нудьга**. Він додав, що знає такі місця. Там усі лягають спати о восьмій, там **нізащо** не дістанеш спортивної газети, а **щоб роздобути тютюну, доводиться долати пішки десять миль**» [283, с. 11]. Таким чином у перекладах різкий перехід від високого значно послаблюється, якщо й взагалі не зникає. У Ю. Лісняка друга частина абзацу виглядає так: «Гарріс відказав, що це **бредня**. Він, мовляв, знає такі місця, як я маю на увазі; там лягають спати о восьмій годині, спортивної газети не дістанеш **ні за які гроші**, а по **куруиво треба ходити пішки за десять миль**» [282, с. 13]. Перекладач передає неформальне *hitru* стилістично-зниженим *бредня*, на відміну від попередніх перекладачів, які обмежились нейтральними *нудно* і *нудьга*. Таким чином у перекладі зберігається різкий перехід від високого до низького. О. Негребецький, як і Ю. Лісняк, передає розмовне *bassu* (скорочене від *tobacco* – *тютюн*) розмовним же *куруиво*: «Гарріс сказав, що, на його думку це має бути **невелика хижка**, запевняючи, що знає які місця я маю на увазі. Там усі лягають

спати о восьмій вечора, спортивної газети не дістанеш ні за які гроші, а по куриво треба десять миль йти пішки» [284, с. 10]. Однак слово *hutru* у О. Негребецького перетворюється на *невелику хижку*. Слово *hutru* як іменник позначає примітивне житло австралійських аборигенів, однак як прикметник у британському варіанті англійської мови має переносне значення – *похмурий, сердитий, насуплений* [278]. Отже, перекладач вибрав словниковий варіант і припасував його до змісту епізоду.

Однією з провідних рис, які сприяють створенню гумору в оригіналі – це художні перебільшення, гіперболізації як образів, так і ситуацій. Гіпербола – засіб, який у поєднанні з іншими стилістичними прийомами, утворює гіперболічні метафори, порівняння, епітети, які мають потужний гумористичний потенціал [156, с. 17]. Ось герої вирішили випрати свій одяг у Темзі – і що з цього вийшло: «*Before we had washed them, they had been very, very dirty, it is true; but they were just wearable. After we had washed them — well, the river between Reading and Henley was much cleaner, after we had washed our clothes in it, than it was before. All the dirt contained in the river between Reading and Henley, we collected, during that wash, and worked it into our clothes. The washerwoman at Streatley said she felt she owed it to herself to charge us just three times the usual prices for that wash. She said it had not been like washing, it had been more in the nature of excavating*» [297, с. 138]. Порівняння *washing* з *excavating* викликає гумор, адже важко уявити аж настільки брудний одяг. У перекладі В. Прокопчука: «*До прання вона була дуже брудною, але її можна було носити. Після того, як ми її випрали, річка між Редінгом і Хенлеєм стала набагато чистішою, ніж до нашого прання. Весь бруд, що був там у воді ми зібрали і втерли в свій одяг. Праля в Стрітлі сказала, що справедливо буде взяти з нас за прання рівно втричі більше звичайної ціни. Вона додала, що це не стільки прання, скільки одкопування*» [281, с. 151]. Словникове значення слова *excavate* дійсно *одкопувати*, однак в контексті перекладу не зовсім зрозуміло одкопування кого чи чого. О. Негребецький також схиляється до словникового значення, лише конкретизує його: «*До прання наш одяг був брудний, навіть дуже, дуже брудний, це правда, але його можна було*

носити. *А от після прання... Одно слово, Темза між Редінгом і Генлі, коли ми випрали в ній свої речі, стала значно чистіша, ніж була. Весь бруд, що містився у воді між Редінгом та Генлі, ми зібрали й втерли в наш одяг. Праля в Стритлі сказала, що мусить узяти з нас потрійну ціну за прання нашого одягу, бо це, сказала, було **не прання, а скоріше копання землі***» [284, с. 205] О. Якушик, як і попередні перекладачі, використав словниковий еквівалент, лише додав пояснення, щоб читач зрозумів суть вислову: *«Правду кажучи, до прання наш одяг був надзвичайно брудним, але все ж таки його можна було носити. Коли ж ми його попрали в річці, не помилюся, коли скажу, що після того річка стала значно чистішою. Під час того прання ми зібрали на свій одяг весь бруд, який був у річці між Редінгом та Хенлі. Праля в Стритлі сказала, що вона вважає своїм обов'язком взяти з нас за те прання втричі дорожче від звичайної ціни. Вона сказала, що **це більше було схоже не на прання, а на викопування нашого одягу із купи бруду***» [283, с. 215]. Лише Ю. Лісняк пішов іншим шляхом – він відтворює порівняння досить оригінально – змінює образ і таким чином передає гумористичне перебільшення: *«Наша одяга, поки ми її не прали, була брудна, дуже брудна, це правда; але її ще можна було носити. А після того, як ми її попрали... безперечно, вода в річці від Редінга до Генлі стала багато чистіша, ніж була до нашого прання. Весь бруд, який тільки був у Темзі від Редінга до Генлі, ми зібрали під час того прання на свою одягу і втерли в неї. Праля в Стритлі сказала, що почуття обов'язку перед собою не дозволяє їй узяти з нас менше, ніж потрійну плату. І пояснила, що **під час того прання почувала себе не пралею, а скоріше землекопом***» [282, с. 174]. Гумористичне перебільшення полягає й у тому, що від Редінгу до Генлі близько 8 миль (приблизно 12 кілометрів). Цей факт відомий читачам оригіналу, однак навряд про це знає читач перекладу. Та у перекладах цей нюанс не відтворено. Можливо, варто було б додати у перекладі уточнення на кшталт: *«А-от після прання... Що ж, чистішими стали вісім миль Темзи від Редінга до Генлі, бо ж весь бруд який там плавав ми зібрали і втерли у свій одяг»* (переклад наш. – О.П.).

Одній з тем, яку обіграє автор, присвячено майже половину четвертого розділу – це сир, а саме його запах. Весь цей епізод ґрунтується на гіперболізації. Герой розповідає, як йому якось довелося везти з Ліверпуля до Лондона сири, які його приятель просив передати своїй жінці. Привертає увагу образний опис лише самого запаху: «*Splendid cheeses they were, ripe and mellow, and with a two hundred horse-power scent about them that might have been warranted to carry three miles, and knock a man over at two hundred yards*» [297, с. 31]. У всіх перекладах збережено опис «сили» запаху. В наступному реченні В. Прокопчук не зберігає ні образності, ні експресії, присутньої в оригіналі, та й стилістично речення важко сприймається українською: «Чудові то були сири – достиглі, м'які, з запахом у двісті кінських сил. А цього досить, щоб відчутти їх присутність за три милі від вас і звалити людину з ніг на відстані двохсот ярдів» [281, с. 28]. О. Якушик звертається до розмовної лексики: «Сир був відмінний, витриманий, насичений і з потужним – десь у дві сотні кінських сил – запахом. Цей запах, без сумніву, можна було зачутти за три милі, а за дві сотні ярдів він міг звалити людину з ніг» [283, с. 40]. Ю. Лісняк завдяки використанню фраз *гарантована далекобійність* та *збити з ніг* набагато точніше відтворює образність оригіналу: «Чудовий був сир, видержаний, достиглий, із запахом у двісті кінських сил. Той запах мав гарантовану далекобійність три милі й міг збити людину з ніг за двісті ярдів» [282, с. 35]. О. Негребецький фактично повторив Ю. Лісняка, використавши ті самі фрази: «Чудовий сир, видержаний, достиглий, мав запах потужністю двісті кінських сил з гарантованою далекобійністю на три милі, а на двісті ярдів просто збивав людину з ніг» [284, с. 36]. Далі в розповіді описується, як саме герой добирався до вокзалу: «*I called for the cheeses, and took them away in a cab. It was a ramshackle affair, dragged along by a knock-kneed, broken-winded somnambulist, which his owner, in a moment of enthusiasm, during conversation, referred to as a horse. I put the cheeses on the top, and we started off at a shamble that would have done credit to the swiftest steam-roller ever built, and all went merry as a funeral bell, until we turned the corner. There, the wind carried a whiff from the cheeses full on to our steed. It woke him up, and, with a snort of terror, he dashed off*

at three miles an hour. The wind still blew in his direction, and before we reached the end of the street he was laying himself out at the rate of nearly four miles an hour, leaving the cripples and stout old ladies simply nowhere» [297, с. 32]. У наведеному абзаці увагу привертають образні епітети та порівняння, які описують кеб, самого коня та його швидкість. Вони використані у якості художнього перебільшення. Перекладачі по-різному підійшли до відтворення образності епітетів. В. Прокопчук називає кеб так: «*Це був старезний екіпаж (...)*» [281, с. 28]. Інші ж перекладачі вибирають розмовно-жартівливі іменники: у О. Якушика «*Це була напіврозвалена колимага (...)*» [283, с. 40], у О. Негребецького «*Це була розбита чортонхайка (...)*» [284, с. 36], у Ю. Лісняка: «*Їхав я старою розбитою тарадайкою (...)*» [282, с. 35]. Такі варіанти перекладу експресивніші та відтворюють образність оригіналу. Опис коня також відтворено по-різному: у В. Прокопчука «*запряжений замученим кривоногим сновидою, якого хазяїн в хвилину натхнення, розмовляючи зі мною, назвав конем*» [281, с. 29]; у О. Якушика: «*тягла якась засапана сновидка із вивернутими колінами, котру її господар із захопленням називав конем*» [283, с. 40]; у Ю. Лісняка: «*в яку була запряжена клишонога запалена сновидка, що її сам візник у розмові зі мною, захопившись, назвав конем*» [282, с. 35]; у О. Негребецького: «*запряжена кривоногою, запаленою й сонною шкапою, яку хазяїн, захопившись розмовою, запалу назвав конякою*» [284, с. 36]. Перший епітет, *knock-kneed*, О. Якушик відтворив словниковим еквівалентом, В. Прокопчук, О. Негребецький та Ю. Лісняк підібрали еквіваленти, які звучать природньо у контексті, при чому варіант Ю. Лісняка *клишоногий* має розмовне забарвлення. Другий епітет, *broken-winded*, у ветеринарії по відношенню до коня має цілком визначене значення – *запалений* (цим терміном описують стан здоров'я коня, якого застудили напоївши водою, коли тварина була ще гаряча від втоми). Саме цим терміном і переклали Ю. Лісняк та О. Негребецький. У В. Прокопчука передано нейтральним *замучений*. О. Якушик запропонував цікавіший варіант – *засапаний* – таким чином відтворив образність, передавши той факт, що кінь важко дихав. Далі автор твору наводить одиниці швидкості у милях на годину (що не дивно, адже в Англії саме

така система вимірювання, на відміну від метричної в Україні). Три милі на годину – це близько 4,8 кілометрів на годину, а неймовірна швидкість коня у чотири милі на годину – це аж 6,4 кілометри на годину. Якщо взяти до уваги, що швидкість людини, яка йде пішки в спокійному темпі коливається від 2,7 до 5 кілометрів на годину, то стає зрозуміло, що кінь ледве перебирав ногами і фрази *dashed off* (чкурнути, різко почати швидко рухатись) та *laying himself out* (викладатись, напружуватись) – використанні в іронічному сенсі. Різняться у перекладах способи відтворення цих фразових дієслів. Цікаво, що в першому реченні перекладачі зупинили свій вибір на словах з одного семантичного поля, а в другому пішли різними шляхами: у В. Прокопчука фразеологічний зворот зі *шкуру лізти*: «Тут вітер доніс запах сиру до ніздрів нашого **рисака**. Це примусило його прокинутись і **форкнути від жаху**; він **кинувся вперед з швидкістю трьох миль на годину**. Вітер продовжував думи в його бік, і ми ще не досягли кінця вулиці, як наш кінь вже аж із шкуру ліз несучись з швидкістю майже чотирьох миль на годину і залишаючи позаду всіх калік та товстих літніх дам» [281, с. 29]; у Ю. Лісняка нейтральне *розігнатись* (однак, додана частка *мало не* виконує підсилювальну роль): «А там вітер війнув сирним запахом просто на нашого **рисака**. Той прокинувся і, **хоркнувши з жаху, рвонувся вперед із швидкістю три милі на годину**. Вітер усе віяв на нього, і поки ми доїхали до другого рогу, він уже **розігнався мало не до чотирьох миль на годину й залишав позаду всіх калік та огрядних літніх жінок**» [282, с. 35]; О. Якушик замінив образ на *побити рекорди*: «Там вітер підхопив сирний дух і погнав його **прямісінько на нашого скакуна**. Той умить пробудився, **фуркнув від жаху і надав до трьох миль на годину**. Вітер усе ще дув у його напрямку, і поки ми доїхали до кінця вулиці, він **побив усі свої рекорди і досяг швидкості чотири милі на годину, залишаючи далеко позаду калік і старих огрядних пані**» [283, с. 40]; у О. Негребецького теж нейтральне *розвинути швидкість*, лише із підсилювальною часткою: «Там вітер доніс запах сиру до нашого **огира**. Той прокинувся, **хропнув з жаху і рвонув зі швидкістю три милі на годину**. Вітер віяв у тому самому напрямку, і, поки ми доїхали до кінця вулиці, **огир уже мчав**

щодуху, розвинувши швидкість мало не чотири милі на годину, лишаючи позаду калік і огрядних старих дам» [284, с. 36]. Всі, без винятку, перекладачі задля колориту зберігають автентичні одиниці вимірювання. Логічно, що читач-англієць розуміє, що описувана швидкість надзвичайно повільна, і вловлює іронію. Речення, що передує згадкам швидкості, прямо вказує, що кінь дуже повільний: по-перше, слово *shamble*, що означає *незграбна хода*, по-друге, порівняння з паровим котком (швидкість яких коливалась близько 4-7 кілометрів на годину) та *all went merry as a funeral bell* – все вказує на значну повільність. Таким чином, саме від того, чи змогли перекладачі достатньо ясно відтворити це речення залежить те, чи вловлять читачі гумор. У В. Прокопчука нейтральне *рушили*, росіянізм *найбиstroходніший*, не зрозуміло й що саме «все» йшло весело: *«Я поклав сири зверху і ми рушили зі швидкістю, яка зробила б честь найбиstroходнішому паровому катку на світі. Все йшло весело, як на похороні, поки ми не повернули за ріг вулиці»* [281, с. 29]. У Ю. Лісняка іронічний сенс відчутніший читачеві – уточнення *їхали весело, мов (...)* передає як загальний настрій поїздки, так і швидкість пересування: *«Я поклав сир нагору, ми рушили далі алюром, що зробив би честь найшвидшому в світі паровому коткові, і їхали весело, мов у похоронній процесії, поки не звернули за ріг»* [282, с. 35]. О. Якушик додає слово *поволі*, що вже розкриватиме подальший іронічний опис швидкості руху: *«Я поклав сир зверху, і ми поволі рушили, та так, що наша швидкість ддала б честі найшвидшому паровому катку, який будь-коли існував у світі. Було так весело, немов на похоронній процесії, доки ми не повернули за ріг»* [283, с. 40]. О. Негребецький також вводить слово *поволі* і підсилює гумористичний ефект, додаючи до порівняння із паровим котком фразу *всіх часів і народів*: *«Я поклав сири зверху і ми поплелися зі швидкістю, яка зробила б честь найшвидшому паровому коткові всіх часів і народів і все йшло жваво, мов на похороні, доки ми не завернули за ріг»* [284, с. 36].

Автор досягає гумористичного звучання і за рахунок використання суперечностей, як ось тут: *«The grocer's was full. An old woman we met in the shop then kindly took us along with her for a quarter of a mile, to a lady friend of hers, who*

*occasionally let rooms to gentlemen. This old woman **walked very slowly**, and we were twenty minutes getting to her lady friend's. **She enlivened the journey by describing to us, as we trailed along, the various pains she had in her back**» [297, с. 100].*

У В. Прокопчука перекладено словниковим відповідником – *пожсвавлювати*, який передає гумористичний сенс оригіналу: «*В бакалійника було повнісінько. Стара жінка, яку ми зустріли в крамниці, люб'язно повела нас за чверть милі до своєї приятельки, яка іноді здавала кімнати джентльменам. Ця стара жінка йшла дуже повільно, і до її приятельки ми добирались двадцять хвилин. Але **вона пожсвавлювала дорогу** розповідями про різні болі, які вона відчуває в спині*» [281, с. 107]. Так само перекладає і О. Негребецький: «*У бакалійника теж було повно. Стара жінка, яка в нього щось купляла, люб'язно провела нас за чверть милі до своєї подруги, яка іноді здає кімнати чоловікам. Стара жінка ледве йшла, і ми добиралися до її подруги хвилин двадцять. Довгу подорож старенька **пожсвавлювала** нам описами своїх численних болячок*» [284, с. 143].

А ось у О. Якушика в перекладі з'явилося слово *скрашувати*, яке додає експресивності, а фразове дієслово *trail alone* (яке В. Прокопчук та О. Негребецький випустили) він передає розмовним *плентатись*: «*У бакалійника все було **забито**. Якась стара пані, що трапилась нам у крамниці, люб'язно запропонувала пройти з нею за чверть милі до своєї подруги, котра інколи здає кімнати чоловікам. Ця стара пані ходила дуже повільно, тож до її подруги ми йшли хвилин зо двадцять. Ми **пленталися** за нею, і наш похід вона **скрашувала** розповідями про те, як у неї болить спина*» [283, с. 152]. Перекладач вводить у творі про джентльменів дев'ятнадцятого сторіччя сучасний сленгізм *забито* (який означає відсутність вільних місць). Ю. Лісняк використовує слово *бавити*, яке в українській мові зазвичай вживається по відношенню до дітей і має значення *забавляти, няньчити*: «*В крамаря теж було повно. Але одна бабуся, яку ми застали в крамниці, ласкаво запропонувала, що проведе нас за чверть милі до своєї знайомої, яка часом здає кімнати чоловікам. Бабуся ледве **переставляла ноги**; і до її знайомої ми дійшли **аж** за двадцять хвилин. Дорогою старенька **бавила** нас, розповідаючи, як у неї болить спина та поперек*» [282, с. 123]. Воно

настільки контрастує з подальшим текстом – розповідями про болі у спині, що прогледіти іронію практично неможливо. Важливим нюансом у цій ситуації є те, що автор не випадково вказує на відстань та час, за який герої її пройшли. Чверть милі – це 440 ярдів, що дорівнює близько 402 метрам, відстань, яку середньостатистична людина може пройти за п'ять хвилин. Герої ж долали її цілих двадцять хвилин. Перекладачі залишили англійську міру довжини в перекладі. Та цікаво, що Ю. Лісняк замість нейтрального *old woman walked very slowly* у переклад вводить фразеологізм *ледве ноги переставляти*, на відміну від інших перекладачів, які обмежились нейтральними фразами.

Як зазначалося, новаторською рисою гумористичного стилю Джерома став той факт, що він почав використовувати у тексті твору буденну розмовну мову. Так, у дванадцятому розділі герой розповідає про Генрі Восьмого та його залицяння до Анни Бoleйн. Додатковий гумор викликає й те, що саме при описах відомих історичних персоналій використана проста, розмовна лексика: «*It must have been much like this when **that foolish boy Henry VIII was courting his little Anne**. People in Buckinghamshire would have come upon them unexpectedly when they were **mooning round** Windsor and Wraybury, and have exclaimed, “Oh! you here!” and **Henry would have blushed** (...) Then those people would have gone away and said to themselves: “Oh! we’d better get out of here while this **billing and cooing** is on. We’ll go down to Kent.” And they would go to Kent, and the first thing they would see in Kent, when they got there, would be **Henry and Anne fooling round** Hever Castle. “Oh, drat this!” they would have said. (...) And when they reached St. Albans, there would be that **wretched couple, kissing under the Abbey walls**» [297, с. 96]. Загальновідомо, що в Англії прийнято шанобливо ставитись до королів, до власної історії, тож вибір саме такої розмовно-побутової тональності при описі історичних подій як відхилення від загальноприйнятої норми смішить англійця. В. Прокопчук тяжіє до буквалізму та обирає нейтральну лексику: «*Певно, було що-небудь дуже подібне до цього, коли **отой нерозважливий хлопець Генріх VIII залицявся до маленької Анни**. Люди в Букінгемширі, можна гадати, несподівано наштотувались на них, коли ті гуляли навколо Віндзорського замку і Рейсбері, і**

вигукували: «О, ви тут!» **Генріх, мабуть, червонів** (...). Тоді люди йшли геть і казали самі до себе: «Нам краще забиратися звідси, поки тримають ці **ніжності і воркування**. Поїдемо в Кент». Вони їхали в Кент і першими, кого вони бачили, коли діставались до Кента, були **Генріх та Анна, що пустували у Геверському замку**. – **Хай йому біс**, – казали, мабуть, приїжджжі. (...) Під'їжджаючи до Сент-Альбанса, вони бачили цю **нещасну пару, що цілувалася під стінами абатства**» [281, с.103-104].

О. Якушик також тяжіє до нейтральної лексики, лише у декількох реченнях перекладач обирає більш розмовні варіанти: «Щось подібне, напевно, було й тоді, коли **той безрозсудний Генріх VIII упав за своєю маленькою Анною**. Несподівано нашттовхнувшись на них, коли вони при місячному сяйві **блукали довкола Віндзора та Рейсбері**, мешканці Бекінгемшира, напевно, вигукували: «О-о! Це ви!», **Генріх, червоніючи, відповідав** (...). Ті люди йшли і, напевно, говорили поміж собою: «**Забираймося звідси, нехай вони собі тут воркочуть і муркочуть**. Їдемо до Кента». Вони вирушали до Кента. І перше, що вони бачили в Кенті, були Генріх і Анна, **які прогулювались біля замку Хевер**. – **Та що за напасть!** – казали вони. – **Ходімо звідси**. (...) Коли вони прибувають до Сент-Олбенса, там вони знову ж таки бачать **ту парочку, яка цілується під стінами абатства**» [283, с. 146].

О. Негребецький ситуативно вибирає розмовну лексику поряд із нейтральною, через що абзац втрачає органічність: «**Мабуть, так було й тоді, коли той навіжений хлопець Генріх VIII залицявся до маленької Анни**. Вони бродили навколо **Віндзора чи Рейсбері**, а люди в Бекінгемширі несподівано на них натикались і вигукували: «О! Це ви!» **Генріх заливався краскою і казав** (...). І ті люди відходили й казали самі собі: «Ох, краще звідси кудись поїхати, поки вони тут **цілуються й милуються**. Поїдемо в Кент». І їхали в Кент, але перше, що там бачили, були Генріх з Анною, що **блукали навколо Гіверського замку**. «**А нехай йому!** – казали ті бекінгемширці. – **Їдьмо звідси**. (...) **Та коли вони добирались до Сент-Олбанса, то надокучлива парочка вже там була, цілувалася під мурами абатства**» [284, с. 139].

Ю. Ліснюк зупиняє вибір на лексиці розмовній, яка органічно впливається в контекст: «**Отак само, певне, було тоді, коли той легковажний юнак Генріх VIII залицявся до**

своїї маленької Анни. Коли вони тинялись довкола Віндзора чи Рейзбері, бакінгемшірці несподівано натикались на них і вигукували: «Ах, ви тут!» Генріх, спаленівши, відказував: «Та я щойно приїхав побачитися з одним чоловіком». Анна жебоніла: (...) Бакінгемшірці відходили геть і казали самі собі: «Чи не краще кудись податися звідси, поки вони тут цілуються та милуються. Поїдьмо-но в Кент». І вирушали до Кенту, але перше, що вони бачили, приїхавши туди, були Генріх з Анною, що отирались біля замку Гівер. «А, бодай йому! — вигукували бакінгемшірці. — їдьмо звідси. (...) А прибувши до Сент-Олбенза, і там заставали цю капосну парочку, що цілувалась під монастирськими мурами» [282, с. 119-120]. Переклад Ю. Лісняка, завдяки дещо зниженій розмовній лексиці, може створити на читача перекладу той самий ефект, що й на читача оригіналу.

2.1.2. Відтворення каламбуру як компоненту ситуативного гумору

Одним із найпотужніших лексико-стилістичних засобів створення ситуативного гумору у повісті Джерома є каламбури. В кожному окремому випадку автор використовує їх, як додаткові засоби створення гумору, при обігранні конкретної ситуації чи певного явища. Випадки гри слів знаходимо вже в першому розділі твору. На декількох сторінках розгортається опис гумористичної ситуації, в яку потрапив знайомий одного з головних героїв твору – вирушивши вперше у морську подорож, він поскупився переплатити за їжу і, замість того, щоб оплачувати кожен з прийомів їжі окремо, заплатив за всі дні наперед. Однак він захворів на морську хворобу, а запахи їжі взагалі змусили його відчувати себе зовсім недобре: «*A pleasant odour of onions and hot ham, mingled with fried fish and greens, greeted him at the bottom of the ladder; and then the steward came up with an oily smile, and said: “What can I get you, sir?” “Get me out of this,” was the feeble reply. And they ran him up quick, and propped him up, over to leeward, and left him*» [297, с. 17]. Мовна гра базується на обігранні багатозначності дієслова *to get*: у першому реченні *подати, принести*, а в другому *забрати*,

вивести. В. Прокопчук робить спробу відтворити гру слів: «До нього підійшов офіціант і з ележною посмішкою спитав: – Що вам **подати**, сер? – **Подайте** мене звідси, – пролунала ледве чутна відповідь» [281, с. 11-12]. Справді, слово *подати* в українській мові має значення *переміщувати, пересувати*, однак у тлумачному словнику це аж шосте значення у переліку [265, с. 820]. Отож у першу чергу це слово асоціюватиметься в читача з його основним значенням, що й призведе до неточності при трактуванні діалогу. О. Якушик не передає гри слів узагалі: «Потім з'явився стюард з улесливою посмішкою на устах і запитав: – Що накажете вам **подати**, сер? – **Забери мене звідси**, – ледве чутно пролунало у відповідь» [283, с. 16]. До того ж, тут порушено і правила ввічливості – хоч в англійській мові і відсутня диференціація між «ти» та «Ви», та дивним видається, що в Англії джентльмен міг би звертатися до малознайомого стюарда зверхньо на «ти». У О. Негребецького гра слів також відсутня: «– Що вам **запропонувати**, сер? – **Виведіть мене звідси**, – була квота відповідь» [284, с. 12]. Ю. Лісняк перекладає так: «Підійшов, улесливо всміхаючись, стюард і спитав: — Чого вам **принести**, сер? — **Краще винесіть...** мене звідси, – насилу відповів мій знайомий» [282, с. 14-15]. Використанням однокорених паронімів *принести* і *винести*, перекладачеві вдається, хоч і частково, зберегти гру слів.

У тому ж епізоді знаходимо ще один каламбур, який привертає увагу: «*For the next four days he lived a simple and blameless life on **thin captain's biscuits** (I mean that the biscuits were thin, not the captain) and soda-water*» [297, с. 18]. Автор обіграє реалію *captain's biscuits* – назва широко відомого в Англії сухого, твердого печива, яке, насправді, не має ніякого відношення до капітана корабля [272, с. 82]. Вважається, що назва пов'язана з тим, що таке печиво брали з собою моряки, бо воно могло досить довго зберігатись і не псуватись. Джером відразу пояснює що він має на увазі в дужках і, таким чином, ще більше акцентує увагу на неоднозначності у каламбурі. У перекладі В. Прокопчука гру слів не відтворено, але перекладач спробував створити певний асоціативний ряд в уявленні читачів, протиставивши пісню моряцьку страву та зовсім не худого капітана: «*Наступні чотири дні він вів чисте і бездоганне життя на **пісних***

корабельних галетах (незважаючи на це капітан зовсім не виглядав худим) і содовій воді (...)» [281, с. 12]. О. Негребецький намагається зберегти в перекладі саме мовну форму гри слів, даючи крекерам власну назву і обіграючи омонімічність слова *тонкий*: *«Наступні чотири дні він прожив простим і непорочним життям на крекерах «Тонкий капітан» (хоч тонкі були крекери, а не капітан) та на газованій воді»* [284, с. 13]. О. Якушик також гру слів не передає, але змінює образ і обіграє вже не раціон капітана, а вигляд офіціанта: *«Наступних чотири дні він прожив скромним і бездоганим життям, жуючи сухий крекер, який йому приносив офіціант (щодо офіціанта, то не схоже було на те, що він їв лише крекери), і запиваючи його содовою»* [283, с. 17]. Ю. Лісняк взагалі вирішив вилучити гру слів з тексту твору: *«Наступні чотири дні він жив скромно й безгрішно, живлячись самими сухариками та содовою водою (...)*» [282, с. 16]. Однак, за рахунок розмовної лексики в наступному реченні перекладач зберігає загальний гумористичний тон ситуації. В оригіналі «постраждалий» герой проводить корабель вже з пристані очима і промовляє: *«“There she goes,” he said, “there she goes, with two pounds’ worth of food on board that belongs to me, and that I haven’t had.”*» [297, с. 25]. Інші перекладачі відтворюють фразу у нейтральному тоні: В. Прокопчук: *«– Відплив, – сказав він. – Відплив і повіз на два фунти їжі, яка належить мені і якою я не скористався»* [281, с. 12]; О. Якушик: *«– От він і поплив, – сказав чоловік, – поплив з їжею на борту на цілих два фунти, яка належить мені і якої я так і не скуштував»* [283, с. 17]; О. Негребецький: *«– Он, поплив, – сказав він, – поплив геть з харчами на два фунти, які належать мені, і яких я не з’їв»* [284, с. 13]. У Ю. Лісняка ж фраза звучить ось так: *«— Бач, поплив, — нарікав він.— і моя їжа на ньому зосталась. На два фунти їжі! Заплатити заплатив, а з’їсти не з’їв...»* [282, с. 16]. Перекладач переінакшує фразу, і її простий розмовний стиль підкреслює як розпач героя, так і його жадібність, з якої й потішався автор.

Важливий нюанс, який ускладнює відтворення мовної гри у перекладі – це наявність у ній реалій. Розгляньмо епізод, де йдеться про погоду. Тут привертає увагу ось такий опис барометрів: *«Then there are those new style of barometers, the*

long straight ones. I never can make head or tail of those. There is one side for 10 a.m. yesterday, and one side for 10 a.m. to-day; but you can't always get there as early as ten, you know. It rises or falls for rain and fine, with much or less wind, and one end is "Nly" and the other "Ely" (what's Ely got to do with it?), and if you tap it, it doesn't tell you anything. And you've got to correct it to sea-level, and reduce it to Fahrenheit, and even then I don't know the answer» [297, с. 43]. Основна трудність тут полягає в тому, що автор твору використовує омонімічність скорочення *Ely* (позначення східного напрямку вітру) та назви міста *Ely* (відомого своїм собором). Позначення *Nly* та *Ely* на барометрі розшифровуються як «*notherly*» та «*easterly*», що відповідає українським «північний вітер» (норд) та «східний вітер» (ост). За допомогою цього обігрування автор підкреслює необізнаність героя та його неспроможність розібратись у показниках барометра. Ю. Лісняк у перекладі вилучає гру слів, не знайшовши можливості її відтворити і однак додає коротке пояснення: «*Він підіймається й падає на дощ і на погоду, на сильний і на слабкий вітер, і з одного кінця у нього написано «Пн», а з другого «Сх», але що воно означає, ніхто не міг мені пояснити. А коли по ньому постукати, він вам однаково нічого не покаже» [282, с. 49].* В останньому реченні Ю. Лісняк використовує розмовну лексичну одиницю («*І ще треба приводити його дані до рівня моря та перераховувати на градуси Фаренгейта, але й тоді нічого не добереш» [282, с. 49]*), що певним чином підсилює гумористичний тон. О. Якушик не додає в перекладі нічого і також вилучає жарт: «*На одному кінці написано «Пн», на іншому «Сх»» [283, с. 58].* У В. Прокопчука спостерігаємо спробу відтворити мовну гру за рахунок обігрування слова *захід*: «*на одному кінці його написано «північ», а на другому «захід» (який захід, скажіть, будь ласка?)» [281, с. 41].* Однак успішність такого підходу сумнівна – не зовсім зрозуміло, чому на барометрі написано *захід* і що саме намагався обіграти перекладач. Крім того, стилістично в останній фразі В. Прокопчука підводить ще й росіянізм: «*все одно нічого не узнаєш» [281, с. 41].* О. Негребецький також намагається відтворити мовну гру, розшифровуючи скорочення «*Пн*» та «*Сх*» досить несподіваним чином: «*(...)і з одного кінця написано «Пн», а з другого –*

«Сх» (до чого тут «повний» та «схуд»?)» [284, с. 52]. Та у випадку подібного розшифрування, виходить що герой зовсім не обтяжений інтелектом – подумати, що на барометрі написи «Пн» і «Сх» розшифровуються як *повний* та *схуд* інший не міг. Привертає увагу й те, як перекладачі відтворили ідіому *can't make head or tail of smth* (бути не в змозі зрозуміти або розібратися): В. Прокопчук передає нейтральною лексикою: «Я ніколи не міг нічого на них розібрати» [281, с. 41], як і О. Якушик: «Я ніколи не міг у них розібратися» [283, с. 58]; Ю. Лісняк використовує розмовну лексичну одиницю: «В тих я вже ніколи не міг нічого добрати» [282, с. 49]; А. О. Негребецький перекладає ідіому буквально, що в кінцевому результаті може призвести до виникнення незапланованого гумору: «Я ніяк не розрізню, де в них голова, а де хвіст» [284, с. 52].

Ось герої обговорюють куди б їм податись на відпочинок і в кінці-кінців зупиняють свій вибір на річці: «*Harris said, however, that the river would suit him to a "T." I don't know what a "T" is (except a sixpenny one, which includes bread-and-butter and cake ad lib., and is cheap at the price, if you haven't had any dinner). It seems to suit everybody, however, which is greatly to its credit. It suited me to a "T" too, and Harris and I both said it was a good idea of George's*» [297, с. 19]. Тут автор обіграє ідіоматичний вираз *to suit somebody to a "T"*, який означає *цілком, повністю* та схожості у звучанні літери «Т» та слова *tea* (чай) – автор тут звертається до реалій англійського суспільства, а саме до чаю за шість пенні, в вартість якого входили бутерброди та тістечка. Переклавши подібний вислів дослівно, в результаті отримаємо абсолютно беззмістовний текст, тож і цікаво, яким чином відтворили його перекладачі. О. Якушик усунув із тексту складову вихідної культури і обіграв вираз *саме в раз*: «*Однак Гарріс сказав, що як на нього, то річка йому «саме в раз». Можливо, коли б у два рази, то воно було б і краще, та, коли всі так говорять, то воно, напевно, добре. Мені вона також була «саме в раз», і ми з Гаррісом в один голос сказали, що Джордж добре придумав*» [283, с. 20]. В. Прокопчук цілком змінює абзац і обіграє порівняння *підходити, як карасю річка*, вводячи при цьому в текст цілком собі українську страву *карасі* в

сметані: «Проте Гарріс сказав, що річка йому **підходить, як карасю**. **Не знаю, які там в річці карасі, але в сметані вони смачні і, здається, підходять усім**. Я теж сказав, що річка мені підходить, і ми обидва висловили думку, що пропозиція Джорджа хороша (...)» [281, с. 14]. Ю. Лісняк знайшов власний підхід: «А втім, додав Гарріс, йому самому Темза **підійде «на всі сто»**. **Я ніколи не розумів, що це за «сто» — сто пенсів чи сто шилінгів, сто дюймів чи сто футів, — але так кажуть усі; отже, мабуть, і справді це якесь дуже підходяще «сто»**. Мені Темза теж підходила «на всі сто», і ми з Гаррісом обидва сказали, що Джорджеві набігла непогана думка» [282, с. 18]. Як і у О. Якушика, Ю. Лісняк обіграє ідіому, однак вводить при цьому у текст реалії вихідної культури (назви грошових одиниць, мір довжини і ваги). Таким чином, він зберігає і гумор оригіналу, і його культурну складову. О. Негребецький використовує у своєму перекладі ту саму ідіому, що і Ю. Лісняк, однак обіграє її іншим чином: «Гарріс однак сказав, що особисто йому річка **підходить «на всі сто»**. **Я не знаю, про які сто йдеться – може про сто градусів, чи про сто шилінгів, але, схоже, це означає цілковите схвалення, бо всі так кажуть»** [284, с. 15-16].

Відтворення гри слів вимагає від перекладача і пильності, адже далеко не завжди її легко помітити у тексті твору. Ось герої після вечері закурюють люльки і розмовляють: «*Harris said that the danger about desert islands, as far as he had heard, was that they were so damp: but George said no, not if properly **drained**. And then we got on to **drains**, and that put George in mind of a very funny thing that happened to his father once*» [297, с. 81]. Завдяки двозначності слова *drain* автор створює гру слів: у першому випадку воно означатиме процес відведення зайвої вологи з землі, а в другому ж автор звертається до інших значень слова, пов'язаних з процесом пиття (*drain* може означати і *чарочка*, і *порція пива*, і *випивати до дна*). Виходить, що не розмова про дренажі нагадала Джорджеві про кумедну історію, а саме слово *drain* та інше його значення. Таким чином, перехід до історії Джорджа стає абсолютно логічним, адже її кумедність якраз і пов'язана із вживанням алкоголю – Джорджів тато та його друг мали ночувати в готелі, та, перед тим як іти спати, гарно провели час у веселій компанії й були напідпитку,

через що лягли в одне ліжко й вирішили, що біля кожного лежить якась інша людина й натовкли один одному боки. Та ось у перекладах спостерігаємо не зовсім логічні варіанти. В. Прокопчук вводить у текст вирази *дренажні роботи* та *дренажні канали*: *«Гарріс заявив, що, наскільки йому відомо, небезпека на безлюдних островах полягає в тому, що вони заболочені. Але Джордж заперечив проти такого твердження, сказавши, що ніякої небезпеки там нема, якщо провести дренажні роботи. Потім ми поговорили про дренажні канали, і це нагадало Джорджу один дуже смішний випадок, що трапився одного разу з його батьком, коли той подорожував з своїм приятелем по Уельсу»* [281, с. 89]. Чому б то дренажні канали нагадали Джорджеві про ту історію, яка описується далі по змісту зовсім не зрозуміло, тож такий переклад порушує логіку викладу. Та й сумнівно, що гумор зберігся. О. Якушик зупиняє вибір на дієслові *осушування*: *«Гарріс сказав, що, наскільки він чув, найгірше на безлюдних островах те, що там дуже волого. Джордж відповів, що, якщо добре осушити острів, то буде все гаразд. Тоді ми перейшли до теми осушування. Тут Джорджеві згадалася дуже смішна історія, яка одного разу трапилася з його батьком»* [283, с. 126]. О. Негребецький перекладає словом *осушення*: *«Гарріс сказав, що, як він чув, безлюдні острови небезпечні тим, що мокрі; однак Джордж заперечив, що не мокрі, якщо на них проведено осушення. Розмова перейшла на осушення, і це нагадало Джорджеві дуже смішний випадок, що колись був стався з його батьком»* [284, с. 118]. На відміну від О. Якушика перекладач ставить дієслово в однакових формах в обох реченнях. Зазначимо, що слово *осушення* в українській мові має ті самі значення – і процес зневоднення землі, і процес пиття певної рідини до дна. Тож, можна сказати, що О. Якушик та О. Негребецький частково відтворюють гру слів. Та немає гарантії, що в уяві читачів реалізується друге значення, особливо в контексті попередньої розмови. Ю. Лісняк також використав слово *осушення*: *«Гарріс зауважив, що на безлюдних островах, як він чув, буває дуже вогко, а вогкість небезпечна для здоров'я; однак Джордж заперечив, що це діло не страшне, коли острів добре осушений. Далі розмова перейшла на осушення, і Джорджеві пригадалась одна кумедна історія, що сталася з його*

батьком» [282, с. 102]. Однак, перекладач додає ще й невелике уточнення далі по тексті – повторює слово *осушити* в лапках вже в іншому контексті: «Компанія склалась весела, засиділись допізна, **«осушили» чимало**, і, коли настав час лягати спати, Джорджів батько з товаришем (обидва тоді ще зовсім молоді) були трохи напідпитку» [282, с. 102]. Завдяки такому прийому перекладач забезпечує реалізацію значення *осушити* у сенсі *випити алкогольний напій*.

Передача гумористичного наповнення твору з англійської культури в українську напряму залежить від того, як перекладачі сприймають самого автора. Силою художнього слова Джером викликає в читачів усмішку. При прямій і відкритій авторській настанові на гумористичний ефект, де сміється і сам автор, і його герої, і читач-англієць, сміється зазвичай і читач перекладу. Але Джером описує події у притаманній англійському гумору тонкій манері – автор відверто не виявляє свого ставлення до зображуваного, а примушує читача добудовувати сенсові структури, залишаючи гумор на рівні натяку. Звичайно, прозорість чи імплікованість гумору має національну специфіку. В українській культурі гумор тяжіє до відкритості, неприхованості. Через це виникає одна з труднощів передачі глибоко прихованого англійського гумору українською мовою, адже перекладач має забезпечити йому такі умови, щоб український читач зумів розпізнати гумор. Виходячи з аналізу чотирьох перекладів повісті Джерома, можемо стверджувати, що конкретна стратегія, націлена на відтворення гумористичної тональності твору простежується лише у Ю. Лісняка. Він свідомо підсилює експресивність, вводить у текст перекладу розмовну лексику і розширює текст поясненнями. Ю. Лісняк зосереджується саме на відтворенні загального гумористичного тону ситуацій, які обіграються в оригіналі. Важливо й те, що Ю. Лісняк додає експресії ситуаціям у тих випадках, де вилучає каламбури. В тих випадках, де перекладач каламбури відтворює, він надає мовній грі природного українського звучання. Вважається, що Ю. Лісняк цілком відчував «поріг» комічності оригіналу, використовуючи співмірні йому гумористично-іронічні засоби [160, с. 275]. Перекладацька манера В. Прокопчука схиляється до буквалізму, через що у перекладі гумор Джерома стає ще менш помітним українському читачеві. В. Прокопчук також

концентрується на відтворенні каламбурів, однак часто втрачає їх змістовий компонент, а в певних випадках порушує логіку викладу змісту. Найскладніше визначити певну систему роботи у сучасних перекладачів – О. Якушика та О. Негребецького. Їхні методи взагалі виявляють дуже мало ознак системності.

2.2. Відтворення ситуативного гумору з етнокультурним компонентом

Джером К. Джером в гумористичній манері обіграє різноманітні реалії, культурно-специфічні поняття, які невідомі цільовому читачеві. «У процесі перекладу ми маємо справу з текстами, отже, специфіка культури може проявлятися двома способами: «культура в мові» (особлива мовна картина світу), і «культура, яку описує мова» (презентація артефактів культури у змісті текстів). Ці два аспекти створюють два рівні перекладацьких проблем» [102, с. 18]. Відповідно, в Джерома знаходимо і гумор, реалізація якого залежить від розуміння читачем значення реалій, і гумор, який базується на специфічному баченні світу англійцями. Відтворення перших ситуацій потребує чіткого розуміння, з якою метою введена реалія і з чого саме в даному випадку сміється автор твору. Розгляньмо, які способи застосовували перекладачі.

Одна з найперших описаних автором гумористичних ситуацій – похід головного героя до бібліотеки з метою пошуку лікування хвороби, яка начебто у нього з'явилась. У першій же фразі – «*I remember going to the British Museum one day to read up the treatment for some slight ailment of which I had a touch (...)*» [297, с. 12] – міститься реалія – «Британський музей». Англійцям відомо, що Британський музей має у своєму складі чималу бібліотеку з читальним залом. Лише Ю. Лісняк: «*я пішов до бібліотеки Британського музею, щоб прочитати, чим лікують одну легку хворобу, що саме причепилася до мене*» [282, с. 8], та О. Негребецький «*Пам'ятаю, якось я ходив у бібліотеку Британського музею почитати, як лікується невеличка недуга, що була до мене причепилася, – сінна лихоманка*» [284, с. 5] у своїх перекладах додають уточнення, яке відсутнє у перекладах В. Прокопчука: «*я одного разу пішов у Британський музей, щоб*

прочитати про спосіб лікування невеличкою нездужання, що тоді було в мене» [281, с. 6] та Ю. Якушика «одного разу я пішов до Британського музею, щоб почитати, як лікувати якість дріб'язкове нездужання, що до мене вчетилося» [283, с. 9]. Далі по тексту твору автор обіграє схильність головного героя до іпохондрії. Він знаходить у себе всі хвороби, які містяться у довіднику, окрім однієї: «*I began to get interested in my case, and determined to sift it to the bottom, and so started alphabetically—read up ague, and learnt that I was sickening for it, and that the acute stage would commence in about another fortnight. Bright's disease, I was relieved to find, I had only in a modified form, and, so far as that was concerned, I might live for years. Cholera I had, with severe complications; and diphtheria I seemed to have been born with. I plodded conscientiously through the twenty-six letters, and the only malady I could conclude I had not got was **housemaid's knee***» [297, с. 12]. *Housemaid's knee*, буквально: коліно покоївки, а мовою медицини – бурсит – запалення колінного суглоба. Головними причинами захворювання є серйозні травми коліна або ж сильні фізичні навантаження. Як свідчать інші «народні» назви захворювання англійською (наприклад, *beat knee* (нобите коліно), *carpet layer's knee* (коліно устилача килимів), *coal miner's knee* (коліно шахтаря), *rug cutter's knee* (коліно закрійника) та ін.), хвороба ця була притаманна загалом нижчому класу, робітникам, аж ніяк не джентльменам. Лексема ж *housemaid* ще й однозначно вказує на жіночу стать. Тож і суть гумору лежить в тому, що саме цієї єдиної хвороби наш герой – джентльмен, чоловік з середнього класу у себе і не знайшов. В. Прокопчук переклав хворобу просто – «єдиним захворюванням якого в мене не було, як я міг зробити висновок, був **ганіт**» [281, с. 6]. Ганіт – це артрит колінного суглобу. По суті, В. Прокопчук лише передав медичну назву описуваної в оригіналі хвороби малозрозумілим для загалу словом і, відповідно, не передав гумору. Ю. Якушик теж вірно передає суть хвороби: «єдине, чого в мене не було, то це **води в коліні**» [283, с. 8]. Однак в обох випадках в перекладі не збережено потрібних асоціацій. Ю. Лісняк домігся збереження тих асоціацій, які виникали у читача-англійця – як в оригіналі, так і в перекладі функціонує хвороба, притаманна нижчому класу: «не знайшов у себе тільки однієї — **раку**

сажотрусів» [282, с. 9]. Що не менш важливо – перекладач не порушив і самотності твору, адже цю хворобу вперше було клінічно описано англійським лікарем, хірургом шпиталю св. Варфоломія в Лондоні – сером П. Потом у 1775 р і визнано професійною хворобою лондонських сажотрусів [270, с. 68]. Єдине, що не відтворив перекладач – це прямий натяк на жіночу стать. А от О. Негребецький зовсім змінює назву хвороби: «*єдиною хворобою, якої я у себе не знайшов, була мастопатія»* [284, с. 5]. Мастопатія – це захворювання молочної залози, притаманне більшою мірою жінкам. Використовуючи назву цієї хвороби, перекладач, хоч і порушує самотність твору, адже у вікторіанській Англії такої назви ще не існувало, та передає суть гумору – герой не знайшов у себе цієї хвороби через те, що він чоловік, а не жінка, але не зберігає натяку на те, що джентльмени вікторіанської Англії не займалися важкою фізичною працею. У наведеному прикладі фігурує ще один цікавий перекладацький момент. Герой твору читає медичний довідник за алфавітом, про що вказано в тексті, і переліковує хвороби: «*ague, Bright's disease, Cholera, housemaid's knee, gout, zymosis»* [297, с. 12]. Завершується перелік фразою: «*There were no more diseases after zymosis, so I concluded there was nothing else the matter with me»* [297, с. 13]. Назви хвороби перекладено за словником у В. Прокопчука: «*малярія»*, «*Брайтова хвороба»*, «*холера»*, «*дифтерит»*, «*ганім»*, «*подагра»*, «*інфекційні захворювання»* [281, с. 6] та у О. Якушика: «*малярія»*, «*хвороба Брайта»*, «*холера»*, «*подагра»*, «*інфекційні хвороби»* [283, с. 8]. І обидва перекладачі не опускають у перекладах уточнення «*alphabetically»*: «*почав у алфавітному порядку»* [281, с. 6] – у В. Прокопчука, та «*почав за алфавітом»* [283, с. 8] у О. Якушика. Наступним чином виглядають останні фрази: у перекладі В. Прокопчука: «*Інфекційні захворювання знаходились в книзі на останньому місці, тому я вирішив, що більше хвороб в мене нема»* [281, с. 6] та у О. Якушика: «*Після інфекційних хвороб у переліку не залишилось нічого, і я вирішив, що більше жодна хвороба до мене не вчепиться»* [283, с. 8]. З цього виходить, що останньою літерою алфавіту є літера «І». Цей нюанс призводить до спотворення тексту оригіналу, адже створює гумор там, де його не має бути. У перекладі ж Ю. Лісняка спостерігаємо зовсім інший

підхід. Він також зберігає фразу «за алфавітом», а от назви хвороб у його перекладі такі: «ангіна», «брайтова хвороба, тобто запалення нирок», «віспа», «рак сажотрусів», «сухоти», «ящур» [282, с. 9]. Таким шляхом пішов і О. Негребецький, у нього хвороби перекладено так: «анурія», «хвороба Брайта», «віспа», «дифтерія», «мастопатія», «подагра», «ящур» [284, с. 5]. Таким чином, хвороби у перекладах Ю. Лісняка та О. Негребецького перелічені у алфавітному порядку. Зважаючи на те, що автор мав на меті обіграти саме постійне занепокоєння героя своїм здоров'ям, а самі назви хвороб грають лише побіжну роль, то такий підхід до перекладу цілком виправданий і сприяє створенню органічного тексту перекладу.

Труднощі при відтворенні гумору значним чином викликані етнокультурними реаліями. Наприклад, у сьомому розділі герої обговорюють куртку, яку придбав Джордж для цієї подорожі по Темзі. Оповідачу куртка видається надто крикливою – він навіть не може підібрати слова, щоб описати її колір, а Гаріс висловлюючи думку з приводу надто яскравої куртки, використовує реалію *Margate nigger*, яка стосується популярної на час написання твору форми розваги – менестрель-шоу («Minstrel show»), де загримовані під чорношкірих білі актори у строкатому недоладному вбранні виконували комічні сценки із життя чорношкірих: «*Harris said that, as an object to hang over a flower-bed in early spring to frighten the birds away, he should respect it; but that, considered as an article of dress for any human being, except a Margate nigger, it made him ill. George got quite huffy; but, as Harris said, if he didn't want his opinion, why did he ask for it?*» [297, с. 57]. У читача-англійця відразу з'являється відповідний образ, який викликає усмішку і дає досить чітке уявлення про саму куртку. Перекладачі різними шляхами переносять реалію в українську культуру. О. Негребецький просто перекладає реалію і не додає коментаря: «Гарріс сказав, що як предмет виставлений навесні в городі, щоб розганяти пташок, він би це схвалив, але від думки, що якийсь представник людського роду, крім маргітського негра може використати цю річ, як частину одягу, йому стає погано» [284, с. 74]. Тож, читач лише губиться в здогадках, стосовно того, хто ж такий цей маргітський негр. А О.

Якушик частково змінює у перекладі реалію: *«Гарріс сказав, що якщо це те, що можна було б розвісити навесні біля квітника, аби відлякувати птахів, то досить-таки нічого. Але якщо це вважається предметом одягу для будь-якої людської істоти, окрім хіба що якогось **темношкірого з околиць Маргіта**, то йому робиться недобре»* [283, с. 81]. Однак подібна зміна може викликати зовсім інший образ у свідомості цільового читача. Фраза *якийсь темношкірий з околиць Маргіта* може описувати як і простого обивателя, так і бандита. Таким чином, перекладач не передає потрібних асоціацій у текст перекладу. В. Прокопчук передав реалію, і частково намагався відтворити її суть: *«Гарріс відповів, що це найкраща річ, яку він знає, щоб повісити на клумбі серед квітів навесні і лякати птахів, але самий лише вигляд цього одягу на когось із людей, за винятком **маргейтських комедіантів**, що удають з себе негрів, зробив би його хворим»* [281, с. 57]. Хоч фраза *маргейтські комедіанти* і не викликатиме в українця конкретних асоціацій, та слово *комедіанти* може дати хоч непевне уявлення про щось строкате. У перекладі Ю. Лісняка: *«Гарріс відповів, що повісити її над грядками навесні, відстрашувати птахів, мабуть, можна, але на саму думку, що її могла б надягти якась людина, крім хіба **маргітського негра***, його бере млість»* [282, с. 67]. Але тут надається коментар (*«*У Маргіті, курортному містечку на східному узбережжі Англії, естрадні співаки, загримовані під негрів, співали негритянські пісні»*), який може створити в уяві українського читача потрібний образ, та гумору він не відтворить.

Повістяр часто уводить і алюзії в описи ситуацій, в які потрапляють його герої. Ось Гаріс та Джей повертаються серед ночі до човна із бару, в якому трохи перебрали. Друзі заблукали і ніяк не можуть знайти у темряві місце, де залишили човен з Джорджем. Описуючи блукання під дощем та свій розпач оповідач говорить: *«We began to understand the sufferings of the Babes in the Wood»* [297, с. 122]. Це – алюзія на страждання дітей із казки «Babes in the Wood», відомої практично кожному англійцеві, але не кожному українському читачеві. Алюзія досить смішна, якщо знати той факт, що у казки кінець зовсім не щасливий, а герої твору сплутали дорогу просто через те, що були напідпитку. В.

Прокопчук взагалі вилучає алюзію з тексту: «*В нас починало виникати почуття, що ми діти, які заблудилися в лісі*» [281, с. 133]. Ю. Лісняк також не вводить у текст алюзію, однак залишає порівняння із казковими героями: «*Ми почали розуміти страждання тих дітей з казки, що заблудились у лісі*» [282, с. 153], так само чинить і О. Негребецький: «*Ми почали розуміти муки тих малих дітей з казки, що заблукали у темному лісі*» [284, с. 179]. О. Якушик же пропонує такий переклад: «*Ми починали розуміти, як страждали залишені в лісі маленькі діти**» [283, с. 189]. Додає він і наступний коментар: «**Ідеться про двох дітей-сиріт, персонажів англійської казки «Діти у лісі», які були залишені в лісі і померли, і пташки вкрили їх своїм пір'ям*» [283, с. 189]. Так, коментар дає уявлення читачеві-українцю про алюзію, однак повністю стирає гумор. Цей приклад показовий тим, що розкриває специфіку англійського гумору, який тяжіє до чорного гумору, до здатності бачити смішне у біді чи халепі. У першотворі прямо не розкрито підтекст казки, і у читача-англійця суть прочитаного виявиться лише на рівні культурних асоціацій, у перекладі О. Якушика у коментарі прямо написано, що діти помирають. Тож шлях нівеляції, згладжування асоціацій, який обрали тут В. Прокопчук та Ю. Лісняк, є доцільнішим, ніж шлях естетичної переорієнтації.

Далі по сюжету герої все ж почули гавкіт свого пса, який залишився у човні і почали голосно кричати, щоб догукатись й до залишеного у човні друга: «*We shouted back loud enough to wake the Seven Sleepers — I never could understand myself why it should take more noise to wake seven sleepers than one — and, after what seemed an hour, but what was really, I suppose, about five minutes, we saw the lighted boat creeping slowly over the blackness, and heard Harris's sleepy voice asking where we were*» [297, с. 123]. Автор використав образ з раннього християнства — *the Seven Sleepers* (Сім Ефеських отроків — християнські мученики, яких заживо замурували у печері і які проспали там декілька віків) та подальшому обігранні цього образу. Перекладачі вибрали різні способи у відтворенні. В. Прокопчук нейтралізує образ, висловлюючись так: «*Ми знов закричали, досить голосно, щоб розбудити сімох мертвих, - щодо мене, то я ніколи не міг зрозуміти, чому для*

того, щоб розбудити сімох мертвих, треба більше галасу, ніж для того, щоб розбудити одного (...)» [281, с. 133]. Однак, якщо в англійській мові фраза *to wake the Seven Sleepers* вживається сталим висловлюванням, то в українській мові фраза *розбудити сімох мертвих* такого статусу немає. Ю. Лісняк вилучає біблійну алюзію, використавши нейтральний і традиційний образ «ведмедя в барлозі» і не відтворює подальшого обігрування фрази: «*Ми знов закричали, досить гучно, щоб розбудити ведмедя в барлозі (...)*» [282, с. 153]. Таким чином Ю. Лісняк передає лише суть перебільшення. Варто зазначити, що В. Прокопчук та Ю. Лісняк перекладали в Радянську добу, коли викорінювались всі натяки на Біблію, що й мало вплив на перекладацькі рішення. О. Негребецький підходить до проблеми творчо і використовує сталий вираз в українській мові *що й мертвий би прокинувся*: «*Ми закричали ще раз, та так, що й мертвий би прокинувся – не розумію, до речі, чого цей спосіб не застосовують у реанімації – і, як нам здалося (...)*» [284, с. 180]. Таким чином перекладачеві вдалося не лише створити гумористичне порівняння, а й обіграти його у гумористичній манері. О. Якушик зберігає образ оригіналу: «*Ми знову закричали. Від нашого крику могли прокинутися навіть ті семеро сплячих отроків* — я ніколи не міг зрозуміти, чому для того щоб розбудити сімох, потрібно більше галасу, аніж для одного*» [283, с. 189]. Перекладач додає і ось такий коментар: «**Сім сплячих отроків з Ефеса (бл. 250 р., Ефес) — сім воїнів-отроків ефеських. Гонителі християн зачинили їх у печері, де вони пробули більше 170 років, потім були відкриті, пробудилися від свого чарівного сну, розповіли про себе і свої страждання і через кілька днів померли*» [283, с. 189]. Важливо зазначити, що саме образ використовуваний автором виконує роль перебільшення, сама суть, історичні та релігійні конотації, які з ним пов'язані не грають провідної ролі в наведеній ситуації. Тож чи доречно вводити його в текст і давати розгорнуте пояснення – питання сумнівне.

Неодноразово у творі автор згадує відомих особистостей. Наступний випадок стався на ранок першого дня подорожі, коли трійця друзів з усіма своїми пожитками виходила з дому. Їх поява викликала пожвавлення серед вуличних

роззяв: «*“They ain’t a-going to starve, are they?” said the gentleman from the boot-shop. “Ah! you’d want to take a thing or two with you,” retorted “The Blue Posts,” “if you was a-going to cross the Atlantic in a small boat.” “They ain’t a-going to cross the Atlantic,” struck in Biggs’s boy; “they’re a-going to find Stanley”*» [297, с. 44]. Генрі Мортон Стенлі – відомий валлійський мандрівник і дослідник Африки, який у 1871 році знайшов місіонера Девіда Лівінгстона, і який у часи написання та видання твору теж перебував в Африці, очолював експедицію, яка повинна була врятувати Емін-пашу, відомого дослідника Східної Африки. Власне ім’я тут використовується задля створення гумору («на пошуки Стенлі» – тобто, кудись дуже далеко). Тут автор обіграє й прагнення англійців колонізувати Африку. У перекладі В. Прокопчук залишає прізвище: «– Вони не збираються перепливати Атлантичний океан, вони **будуть шукати Стенлі***, – втрутився хлопчик Біггса» [281, с. 43]. У перекладі додано коментар («**Стенлі, Генрі Мортон (1841-1904) – відомий англійський мандрівник (Прим. ред.)*») [281, с. 43], який, на жаль, не дає пояснення тому, чому герої мали б вирушити на пошуки згаданої особистості. У Ю. Лісняка такий переклад: «— *Та ні, вони не попливуть через океан,— устряв Бігсів хлопець.— Вони **виряджаються на розшуки Стенлі****» [282, с. 52]. Коментар перекладач подає дещо розширеніший: «*Стенлі, Генрі-Мортон (1841—1904) — англійський журналіст і дослідник Африки; 1871 року вирушив на розшуки мандрівника Лівінгстона*» [282, с. 52]. Коментар тут також не допомагає зберегти гумористичний ефект, хоч і створює у свідомості цільового читача той образ, який виникає і в свідомості англійця. О. Якушик це місце переклав загадкою: «– *Вони не збираються перетинати океан. – втрутився хлопець Біггса. – Вони **вирушають на пошуки Стенлі***» [283, с. 61]. Така сама загадка і у О. Негребецького: «– *Вони не перепливатимуть Атлантичний океан. – втрутився Бігсів хлопець, – вони **вирушають на пошуки Стенлі***» [284, с. 56]. Немає ні коментарів, ні будь-якого пояснення, ні навіть ініціалів, через що читачеві перекладу залишається лише губитися у здогадках, про що йде мова.

Особливої уваги перекладача заслуговує гумор в описах та згадках історичних подій, пов’язаних із Темзою. Такі є в кожному розділі твору. Тут автор

у гумористичному стилі описує відомі історичні постаті, різноманітні події, та соціальну дійсність тогочасної Англії. Відтворення обігрань специфічних явищ, притаманних англійському суспільству також непросте завдання для перекладача. На початку шостого розділу зустрічаємо декілька цікавих, з погляду перекладу, абзаців: *«Cæsar, like, in later years, Elizabeth, seems to have stopped everywhere: only he was more respectable than good Queen Bess; he didn't put up at the public-houses. She was nuts on public-houses, was England's Virgin Queen. There's scarcely a pub of any attractions within ten miles of London that she does not seem to have looked in at, or stopped at, or slept at, some time or other»* [297, с. 47]. Тут автор обіграє характерне явище свого суспільства, а саме пристрасть англійців до «історичних місць» та «історичних легенд». У другій половині XIX сторіччя, коли в Англії почав активно розвиватись туризм, мало не кожен придорожній паб чи трактир рекламувався господарями як місце, де побувала якась історична особа. У наведеному прикладі обіграються образи Цезаря та британської королеви Єлизавети I. Гумористичний ефект виникає ще й за рахунок використання розмовної лексики. В. Прокопчук відтворює абзац у нейтральному тоні, навіть ідіому *to be nuts on* (дуже любити, шаліти) нейтралізує: *«Цезар, як і королева Єлизавета через багато років, здається, зупинявся всюди; тільки більше поважав себе і не зупинявся в трактирах, як наша добра королева Бесс*. Вона відчувала надзвичайне уподобання до трактирів, ця англійська королева. Навряд чи можна знайти на відстані десять миль від Лондона такий трактир будь-якого гатунку, в якому б вона не зупинялась, не ночувала коли-небудь або щось інше»* [281, с. 46]. Не відтворює він і народного імені Єлизавети (Virgin Queen - Королева-Дівиця), перекладаючи просто – *ця англійська королева*. Таким чином, неначе, відчужуючись від того, що мову таки веде англієць. До того ж, перекладач ще й додає невеликий коментар: *«*Бесс – скорочене від Єлизавета»* [281, с. 46], доцільність якого сумнівна. У Ю. Лісняка перекладено простою розмовною мовою, яка органічно вливається в контекст: *«Цезар, як згодом Єлизавета, здається, зупинявся всюди, тільки він більше додержував пристойності, ніж королева Бесс: не ночував у корчмах. Ох, як вона любила*

корчми, наша королева-панна! За десять миль навкруг Лондона навряд чи знайдеться хоч одна більш-менш пристойна корчомка, до якої вона не заїздила, чи не спинялась, чи не ночувала там» [282, с. 54]. Ідіому перекладач теж передає нейтрально, однак за рахунок вигуку *ох*, розмовного *більш-менш пристойна корчомка*, і т.д., домагається такого самого невимушеного тону, як і в оригіналі. О. Негребецький вибирає лексику експресивнішу: *шанувати себе, шаліла, готельчик*: «Цезар, як і значно пізніше Єлизавета, здається, зупинявся скрізь. Тільки він шанував себе більше, ніж добра королева Бес, – не ночував у трактирах. Вона шаліла від трактирів і пивних, наша англійська королева-діва. Навряд чи був хоч один пристойний паб або готельчику межах десяти миль од Лондона, куди б вона свого часу не зазирнула, де б не зупинилась чи не переночувала» [284, с. 59]. О. Якушик також вибирає експресивну лексику: *бігати по пивницях, обожнювати*: «Здавалося, Цезар, як пізніше і Єлизавета*, був усюди. Щоправда, він був більш розсудливим, ніж королева Бесс, і не бігав по пивницях. Ця Непорочна Королева Англії просто обожнювала пивниці. Навряд чи можна знайти більш-менш привабливий заклад у десяти милях довкола Лондона, де вона не бувала б – чи зупинялася на ніч, чи просто інколи зазірала» [283, с. 65]. До того ж, він подає культурологічний коментар: «* Єлизавета I (королева Бесс, Непорочна Королева) – королева Англії з династії Тюдорів (1558-1603)» [283, с. 65]. Цікаво, що О. Якушик єдиний зберіг народне ім'я Єлизавети, попередньо подавши його у коментарі. Таким чином він обіграв протиставлення: саме Непорочна королева обожнювала паби. До речі, й у Ю. Лісняка це протиставлення збережено: фраза *любила корчми* поряд із шанобливим *королева-панна*, як і у О. Негребецького – стилістично знижене *шаліла* у поєднанні із *королева-діва*.

Єдине, що ніяким чином не відбилось в усіх трьох перекладах – це глибинний культурний підтекст гумористичного обігравання. До речі, з прив'язаності англійців до «історичних» місцин автор жартує неодноразово. Ось, у восьмому розділі, знову маємо згадку про Єлизавету та Цезаря: «*Cæsar, of*

*course, had a little place at Walton – a camp, or an entrenchment, or something of that sort. Cæsar was a regular up-river man. Also Queen Elizabeth, she was there, too. You can never get away from that woman, go where you will. Cromwell and Bradshaw (not the guide man, but the King Charles’s head man) likewise sojourned here. They must have been quite a pleasant little party, altogether» [297, с. 70]. Цікавий цей приклад і тим, що тут обіграно одразу декілька відомих в Англії особистостей. Що стосується Цезаря – Джером тут обіграє два його походи на Британію, жоден з яких так і не закінчився особливим успіхом. Бачимо й обігравання однофамільців Джона (1602-1659) і Джорджа Бредшоу (1801-1853) (*guide man – head man*), перший – діяч часів О. Кромвеля, юрист, який засудив короля Чарльза Першого до смертної кари та другий – англійський картограф, художник та видавець, заснував фірму, що видавала та створювала розклади поїздів під назвою «Щомісячний залізничний путівник Бредшоу» та туристичні путівники. І, як вже зазначалось, мова автора залишається буденною, що лише сприяє гумористичній тональності твору. Викликає інтерес, яким чином відтворювали перекладачі цей невеликий, однак насичений культурно-обумовленим гумором абзац. В. Прокопчук лексику вибирає нейтральну, яка тональності не передає: «Зрозуміло, що в Уолтоні теж залишилися сліди перебування Цезаря: щось схоже на табір або укріплення. Він, виявляється, любив підніматись вверх по річці. Була тут і королева Єлизавета. Куди б ви не пішли, ви скрізь натрапите на цю жінку. Кромвель і Бредшоу* (не путівник, а людина, яка судила короля Карла) теж побували тут. Разом вони, мабуть, являли собою надзвичайно приємну маленьку компанію» [281, с. 73]. Варто зазначити, що надано тут і два коментарі, один – стосується Джона Бредшоу («видатний політичний діяч, брав участь в англійській буржуазній революції, голова верховного суду» [281, с. 73]), а другий виглядає так: ««Бредшоу» – назва відомого путівника» [281, с. 73] – а це, по суті, недостовірна інформація. Не намагався він і передати культурний фон, щоб пояснити цільовому читачеві з чого, власне, сміється автор. У О. Якушика читаємо: «У Цезаря, звичайно, також було невеличке пристанище біля Волтона – щось на зразок табору чи якогось укріплення. Цезар узагалі любив зупинятися*

*поблизу річок. Та й королева Єлизавета тут побувала. Від тієї жінки не захватися, хоч би як ви намагалися це зробити. Кромвель та Бредшоу (не той, що склав путівника, а той, за чий наказом відтяли голову королю Карлу) також навідувались сюди. Весела, напевно, була компанія» [283, с. 104]. Є й тут коментар, який надає інформацію про О. Кромвеля та Джона Бредшоу («Олівер Кромвель (1599-1658) – англійський державний діяч і полководець, вождь Англійської революції. Джон Бредшоу – англійський юрист; у 1649 р. очолив суд, за вироком якого було засуджено до страти короля **Карла I (1625-1649)**») [283, с. 104]. Що стосується гумору – він у перекладі втрачений. Ремарку про Цезаря перекладач відтворив загальною фразою, яка повністю стирає натяк на посягання Цезаря на територію Англії. О. Негребецький схиляється до лексики експресивнішої: «Цезар, як відомо, щось таке мав біля Волтона – табір, укріплення чи щось подібне. Цезар буквально не вилазив з верхів'їв Темзи. І так само королева Єлизавета. Ніде не дінешся від цієї жінки, хоч би куди поїхав. Кромвель і Бредшоу (не розклад поїздів, а той, що Карлу Першому відрубав голову) теж тут бували. Мабуть гарно вони гуляли всі разом» [284, с. 95]. Ремарка про Цезаря тут навіть підсилює іронічний зміст оригіналу. Що стосується обігрування однофамільців Бредшоу – тут перекладач створює двозначність: чи то під назвою «Бредшоу» приховано розклад поїздів, чи ім'я людини. Цей прийом зберігає гумористичний ефект. У Ю. Лісняка привертає увагу і розмовна лексика, яку обирає перекладач (учащати, веселенька), яка відповідає тону оригіналу і сприяє відтворенню гумористичної тональності твору: «І поблизу Уолтона, звісно, є щось пов'язане з Цезарем — табір, чи вал, чи щось таке. Той Цезар, видно, дуже любив Темзу. І королева Єлизавета теж учащала сюди. Від цієї жінки ніде не сховаєшся, куди не поїдь. Кромвель і Бредшо (не той, що склав путівник, а той, що через нього позбувся голови король Карл) також бували тут. Мабуть, веселенька була компанія» [282, с. 84]. Перекладач також додає коментарі про О. Кромвеля та обох Бредшоу («Бредшо, Джон (1602—1659) — діяч революції, очолював комісію, що винесла смертний вирок королю **Карлові I**. У XIX сторіччі його однофамілець Джордж Бредшо видавав путівники й довідники для*

туристів») [282, с. 84]. Ремарка про Цезаря у перекладі звучить вже по-іншому, і фраза *любив Темзу* не передає прихованого натяку на його зазіхання на територію.

На початку восьмого розділу автор веде мову про власників прибережних земельних ділянок, які заодно привласнюють і затони, навішують таблички з попереджувальними написами та натягують ланцюги вздовж берега. Ближче до кінця того ж розділу автор вже описує історичні події: *«At “Corway Stakes”—the first bend above Walton Bridge — was fought a battle between Cæsar and Cassivelaunus. Cassivelaunus had prepared the river for Cæsar, by planting it full of stakes (and had, no doubt, put up a notice-board). But Cæsar crossed in spite of this. You couldn’t choke Cæsar off that river. He is the sort of man we want round the backwaters now»* [297, с. 71]. Таким чином, Джером знову повертається до теми привласнення берегів та попереджувальних табличок і жартує з приводу того, що на річці не вистачає тих, хто міг би притягти власників до відповідальності. Тут же і натяк на посягання Цезаря на територію Англії. В. Прокопчук розкриває суть останнього речення, додаючи пояснення: *«За першим заворотом вище уолтонського мосту, біля «Корвейських паль» відбулася битва між Цезарем та Кассівелаунусом. Останній приготувався зустріти Цезаря, понабивавши в дно річки паль (і, немає сумніву, вивісив дошку з відповідною об’явою). Але, незважаючи на це, Цезар перейшов її. На Темзі ви ніяк не уникнете Цезаря. От таку б людину напустити тепер на власників прибережних ділянок»* [281, с. 73-74]. Помітно, що й фразове дієслово *choke off* (позбутись, здихатись) В. Прокопчук передає нейтральним *не уникнути*. Ю. Лісняк також додає пояснення: *«Біля «Корвейських Паль» — першого коліна річки за Уолтонським мостом — відбулася битва між Цезарем і Кассівелауном. Кассівелаун, дожидавши Цезаря, понабивав у дно паль (і, напевне, почепив таблицю). Але Цезар однаково перейшов Темзу. Його від цієї річки, напевне, й батою не можна було відігнати. От якби нам тепер мати такого, щоб воював із прибережними землевласниками!»* [282, с. 85]. Помітний і розмовний тон, який обирає перекладач – *дожидавши, батою не відігнати, от якби*. О. Негребецький також пояснює значення останнього речення: *«Біля*

«Корвейських паль» – першого вигину річки після Волтонського моста – відбулася битва між Цезарем та Кассівелауном. Кассівелаун підготував річку, щоб Цезар не зміг її форсувати – понабивав у дно паль (і, поза сумнівом, почепив таблицю із заборноюю). Однак Цезар перетнув Темзу все одно. Такий, як він, нам би й тепер знадобився – замувати прибережних землевласників» [284, с. 96].

Загальна тональність у перекладача залишається нейтральною. О. Якушик же залишає останнє речення без змін: *«Поблизу Коруей-Стейкс – першої звивини вгору за Волтонським мостом – відбулася битва між Цезарем та Кассівелауном. Кассівелаун чекав Цезаря біля річки і повбивав у дно безліч кілків (поставивши, поза всяким сумнівом, попереджувальні таблички). Та, попри це, Цезар річку перейшов. Примусити його відмовитись від цього було неможливо. От такий чоловік зараз нам знадобився б на наших заводах» [283, с. 105].* Таким чином, під питанням стоїть той факт, чи зможуть читачі розпізнати гумор у перекладі О. Якушика. Інші перекладачі розкрили гумористичний зміст додавши пояснення. З одного боку, експлікація, того, що мало би бути прихованим, робить його аж занадто очевидним. Однак, гарантує те, що читач перекладу вловить гумор.

Звертається автор і до гумористичного обігрування характерних рис англійців, як ось тут: *«I heard a man, going up a mountain in Switzerland, once say he would give worlds for a glass of beer, and, when he came to a little shanty where they kept it, he kicked up a most fearful row because they charged him five francs for a bottle of Bass. He said it was a scandalous imposition, and he wrote to the Times about it» [297, с. 102].* «Bass» – це торгова марка англійського світлого пива, яку ще з 1777 року почала випускати компанія «Bass and Co» у місті Бертон-на-Тренті. За часів Джерома ця компанія вже експортувала своє пиво у велику кількість країн. Тож тут автор, по суті, жартує з англійського консерватизму – англієць вкрай обурений тим, що пиво, яке він купляє вдома за смішні гроші, за кордоном далеко в горах чомусь виявляється набагато дорожчим. У перекладі передати такі нюанси можна лише за допомогою коментаря. Однак, перекладачі коментарів не дають. В. Прокопчук обмежується загальним пляшка: *«Одного разу в Швейцарії я чув, як чоловік, йдучи на гору, казав, що віддасть всі скарби світу*

за кухоль пива, а коли дістався до халути, де воно було, то зняв **страшений скандал**, бо з нього запросили п'ять франків за пляшку. Він назвав це **грабіжництвом** і написав в «Таймс»» [281, с. 109]. Неможливо не помітити й те, що в першому реченні помилка: герой твору не тільки чув про наведену історію, а сам піднімався на гору у Швейцарії. О. Якушик також не передає суті гумору: «Мені розповідали про одного чоловіка, який вирушив у гори у Швейцарії. Якось він сказав, що **віддав би все на світі** за кухоль пива. Та коли дістався якоїсь невеличкої пивнички, де воно було, **обурення його не мало меж**, бо з нього запросили п'ять франків за пляшку. Він назвав це **грабунком** і навіть написав до «Таймс»» [283, с. 155]. Та й в Ю. Лісняка епізод відтворено описово: «Я колись чув, як один чоловік, сходячи в Швейцарії на гору, казав, що **віддав би все на світі** за склянку пива, а коли дійшов до хатинки, де продавалось пиво, то **зчинив страшенну бучу**, коли з нього **заправили п'ять франків за пляшку світлого**. Сказав, що це **безсоромне здирство**, а потім написав про це до «Таймсу»» [282, с. 125]. Однак увагу в перекладі Ю. Лісняка привертає лексика. Він використовує набагато експресивніші лексичні одиниці, у порівнянні з попередніми перекладачами (фразеологізм *зчинити бучу*, розмовне *заправити*, *безсоромне здирництво* (у порівнянні з *грабіжництво* й *грабунок*), що більше відповідає оригіналу. Цікаво, що у перекладі О. Негребецького знаходимо такі самі лексичні одиниці, що й у Ю. Лісняка: «Я чув про чоловіка, який, сходячи на гору у Швейцарії, сказав, що **віддав би все на світі** за склянку пива, а як дійшов до хатини, де те пиво продавали, **здійняв цілу бучу**, бо з нього **заправили п'ять франків за пляшку**. Заявив, що це **безсоромне здирництво**, і написав **обуреного листа** в «Таймс»» [284, с. 146]. Суть гумору О. Негребецький також не передає і не пояснює. Можливо, частково передати гумористичне обігрування автора можна було б навівши уточнення: «за пляшку *англійського елю*». Тоді б читач перекладу зміг би здогадатись, що англійське пиво в Англії коштує набагато дешевше, ніж у горах Швейцарії і вловити задум автора.

У різноманітних гумористичних епізодах Джером жартує з соціальної дійсності та вад суспільства свого часу. Викликає інтерес епізод, в якому йдеться

про те, як Гаріс співає жартівливі пісні. Гаріс співає таке: «*Harris: “‘When I was young and called to the Bar’ ”*» [297, с. 65]. Він сплутує слова пісень з двох комічних опер, які були популярні в часи Джерома, а саме пісеньки судді з «Суду присяжних» («*Trial by Jury*») та пісні першого лорд-адмірала з «Корабель її Величності «Фартух» («*H.M.S. Pinafore*»). Рядок першої звучить так: «*When I, good friends, was called to the Bar*», а другої: «*When I was young I served a term*». Джерел гумору тут декілька. По-перше, сюжет «Корабля її Величності» пов'язаний із помилкою годувальниці: двох немовлят переплутали у колиці, в результаті чого син аристократа став матросом, а син простолюдина – капітаном. Тож лінія «сплутування» набуває додаткового гумористичного забарвлення. По-друге, обидві пісні – жартівливі арії і мають схожий віршований розмір і музичний супровід. Важливо, що тексти обох мюзиклів належить В. Гілберту, а музика – А. Салівану. Тож Джером обіграє і той факт, що публіка готова постійно споживати однаковий продукт, і що автори, знайшовши потрібний прийом, використовують його знову і знову. Звичайно ж, українці навряд чи знайомі з цими мюзиклами, бо в Україні вони не перекладались і не виконувались. Перекладачам не вдалося відтворити явища, які обіграє автор. В. Прокопчук, щоправда, додав два коментарі: ««*Фартух*» - йдеться про одну з комічних опер Джілберта і Суллівана «*Його величність «Фартух*». «*Суд присяжних*» - комічна опера Джілберта і Суллівана» [281, с. 67]. Та ця інформація не допоможе розкрити ні сюжетів, ні мелодій оперет читачеві. Таким чином, у перекладах відтворено лише гумористичне обігрування неспроможності Гаріса співати комічні куплети.

Специфічна риса гумору притаманна англійській культурі, яка чітко проявляється у творі – це тонке обігрування різноманітних ситуацій та явищ, про які в українській культурі зазвичай не жартують. У першу чергу це тема смерті. Ось, наприклад, в епізоді, коли герої п'ють чай з прокип'яченої річкової води, вони бачать таку картину: «*Harris and I followed his gaze, and saw, coming down towards us on the sluggish current, a dog. It was one of the quietest and peacefulest dogs I have ever seen. I never met a dog who seemed more contented—more easy in*

its mind. It was floating dreamily on its back, with its four legs stuck up straight into the air. It was what I should call a full-bodied dog, with a well-developed chest. On he came, serene, dignified, and calm, until he was abreast of our boat, and there, among the rushes, he eased up, and settled down cosily for the evening» [297, с. 113].

Показово те, що автор не описує прямо, що саме побачили герої, замість цього подає лише тонкі натяки читачеві. Цілком зрозуміло, що пес неживий. Гумор викликає той факт, що автор описує його, так, наче він живий. Однак у перекладі В. Прокопчука перша ж фраза відтворена так: «*Ми з Гаррісом простежили за його поглядом і побачили, що течія несе до нас собаку*» [281, с. 122]. Перекладач одразу стирає ту недомовленість, яка була в оригіналі і всі подальші описи вже будуть очевидними. У перекладах О. Якушика, Ю. Лісняка та О. Негребецького такої помилки не зроблено. Та проблема в іншому – навіть за умови збереження недомовок немає впевненості в тому, що широкий загал зможе адекватно оцінити такий жарт.

Для перекладу англійського гумору, в основі якого лежить культурно-специфічна складова, в першу чергу потрібно правильно визначити, яку функцію вона виконує у створенні гумористичного ефекту. Важливо й те, що Джером писав повість для англійців свого часу і тематика його гумору притаманна вікторіанській добі, тож історична віддаль теж ускладнює передачу гумору. Неабияку трудність для перекладача складають випадки, коли культурно-специфічна деталь – це компонентом конкретного образу і саме цей образ, а надто його конотації, покладено в основу сміхового ефекту. Ю. Лісняк при перекладі вдається до змін образів на ті, які були б знайомі українцю і передавали б при цьому такий ефект. Використовує перекладач і коментарі, які є успішним способом створення потрібного образу у свідомості цільового читача. Саме перекладацький коментар є одним із основних способів компенсації смислових втрат при перекладі [3, с.211]. Проте гумору в перекладі коментар компенсувати не в змозі. В. Прокопчук намагається пояснювати реалії прямо в тексті, розширюючи його, однак такий спосіб здебільшого не приносить успіху, бо не передає самої суті реалій. Подекуди в його перекладі наявні й коментарі, які

частково компенсують смислові втрати або надають лише загальну культурологічну інформацію, що також не сприяє відтворенню гумору. Коментарі О. Якушика переобтяжують текст твору історичною та культурологічною інформацією, а в певних випадках навіть мають негативний вплив і нівелюють гумор. О. Негребецький не вводить в текст перекладу коментарі, що подекуди має негативні наслідки – читачі не знають багатьох реалій, зокрема історичних імен, через що зникає й гумор.

Висновки з розділу 2

Твір Джерома К. Джерома «Троє у човні, як не рахувати собаки» насичений специфічним гумором й чотири українські перекладачі: В. Прокопчук, Ю. Лісняк, О. Якушик та О. Негребецький, – вибрали різні підходи до його відтворення.

1. Переклад В. Прокопчука (1956 р.) тяжіє до буквалізму. Його обтяжливі стилістичні конструкції та неточні тлумачення образності значно послаблюють гумор оригіналу. Хоча загальний гумористичний потенціал твору в перекладі збережено, однак він не настільки відчутний, як у наступному перекладі Ю. Лісняка. В. Прокопчук передає майже всі випадки мовної гри, однак не завжди зберігає при цьому її змістовий компонент. До того ж, його переклад мовної гри здебільшого звучить українською мовою доволі силувано і неприродно. В. Прокопчук вводить у переклад коментарі при відтворенні гумору, який пов'язаний із реаліями, історичними постатями тощо. Однак, коментарі не відтворюють гумору оригіналу, що різко знижує його гумористичну тональність.

2. Переклад Ю. Лісняка (1974 р.) характеризується невимушеністю мовлення і природним звучанням. Аналіз перекладу дозволяє виділити декілька основних тактик перекладача. По-перше, це свідоме підсилення експресивності гумору за рахунок розмовної та стилістично-зниженої лексики, що допомагає українському читачеві вловити гумор. По-друге, Ю. Лісняк в основному зосереджується на відтворенні загального гумористичного тону ситуацій, які обіграє автор і в більшості випадків не зберігає гри слів. У тих випадках, де

перекладач відтворює мовну гру, він робить це досить зважено, надаючи їй природного звучання. По-третє, у перекладі Ю. Лісняка простежується системний підхід до відтворення культурно-обумовленого гумору. Перекладач вдається до двох основних способів передачі культурних складників гумористичної ситуації. (1) Заміна на образ, знайомий цільовому читачеві зі збереженням його зв'язку із змістом. Такий спосіб забезпечує відтворення гумору. (2) Додавання перекладацького коментаря, який має на меті пояснити саме той аспект, який у даному випадку важливий для розуміння гумору. Фахове кредо Ю. Лісняка – це висока перекладацька компетентність і творчий підхід до вирішення складних проблем на шляху до адекватності.

3. Переклад О. Якушика (2011 р.) характеризується нижчим, у порівнянні із попередніми перекладами, рівнем відтворення гумористичного наповнення повісті. У його перекладі спостерігається додавання або розширення тексту задля пояснення того, що має читатись між рядків, та невиправданим тяжінням до використання сленгу. У випадках, коли компонентом ситуативного гумору виступає мовна гра, О. Якушик, у більшості випадків її не відтворює і не компенсує іншими засобами. Певної системи відтворення гумору Джерома у праці перекладача немає: домінантним для перекладача стає не цілісний твір, а окремі спорадичні епізоди. При відтворенні гумору з етнокультурним компонентом перекладач або додає перекладацькі коментарі із загальною культурологічною інформацією, або вводить реалію у текст перекладу, не додаючи пояснень. Такі підходи призводять до того, що гумор у перекладі притлумлюється або втрачається зовсім.

4. Переклад О. Негребецького (2014 р.) також характеризується відсутністю чіткої стратегії. В одних випадках він підсилює гумористичне наповнення оригінального твору, додаючи непритаманні оригіналу елементи, в інших, навпаки, звертається до буквалізму. У перекладі О. Негребецького каламбури також відтворюються спорадично. Можна зауважити й те, що перекладач створює гру слів в тексті перекладу, дещо змінюючи змістові акценти. Простежується у перекладі О. Негребецького і його особистий стиль – тяжіння до зниженої та

розмовної лексики, що, певним чином, сприяє відтворенню загального гумористичного наповнення оповідання.

5. Чотири переклади твору були виконані за різних суспільно-історичних обставин, причому проміжки між публікаціями відповідно 18, 37 і 4 роки. Розбіжності тлумачень гумору пов'язані і з цим фактом. Не лише особисті якості перекладачів, зокрема їх особисте почуття гумору та бачення стилю автора, вплинули на вибір стратегії перевираження. Не лише висока майстерність, а й усвідомлення важливості місії перекладу спонукали, зокрема, Ю. Лісняка обережно й ґрунтовно підходити до тексту оригіналу. Сучасні ж переклади поставлені на комерційні рейки, що й призводить до зниження якості перекладів й нівелювання однієї з основних функцій перекладу – бути стимулом розвитку національної мови.

6. В цілому, перекладачі, за рахунок різних підходів, більшою чи меншою мірою, відтворюють і переносять в українську культуру специфіку англійського гумору Джерома. Єдине, що залишається не відтвореним в усіх чотирьох аналізованих перекладах – це глибинні культурно-історичні контексти, які обіграє Джером заради сміхового ефекту. Значну частину гумористичного змісту твору в перекладах втрачено не лише з причин об'єктивного співвідношення сміхових традицій й культурну віддаленість обіграваних автором явищ, а й через їх значну часову дистанцію. Багато явищ, які Джером піддає гумористичній критиці в повісті, втратили свою актуальність, внаслідок чого сумнівним видається, що деякі з них справлять гумористичний ефект навіть на сучасного англійського читача. Національний гумор знає не лише міру переходу в інші культури, а й міру сприйняття у власній культурі, яка змінюється історично.

7. Порівняння тлумачень з оригіналом доводить, що українському читачеві іноді видна лише верхівка айсберга і гумор виникає не зі справжньої суті обіграваних явищ, а, здебільшого, з кумедних ситуацій та з експресивної мови, а не з тих вишуканих поворотів думки і тонкої гри імплікованими смислами, якими пишуться англійці. Чотири українських переклади повісті Джерома свідчать, що існують об'єктивні межі перекладності англійського гумору, які не регулюються

наявністю творчого хисту чи хибної стратегії та помилок у перекладача. Цей неперекладний залишок – це гарант національної самобутності гумору і цілком узгоджується з вченням В. Гумбольдта і О. Потебні про мову кожного народу як унікальне знаряддя пізнання світу, зокрема і в його аж до смішного суперечливих рисах.

Результати дослідження, викладені у розділі 2, висвітлено в публікаціях автора [117; 119; 122; 123;].

РОЗДІЛ 3. ОСОБЛИВОСТІ ВІДТВОРЕННЯ МОВНОГО ГУМОРУ (НА МАТЕРІАЛІ УКРАЇНСЬКОГО ПЕРЕКЛАДУ РОМАНУ Т. ПРАТЧЕТА «ПРАВДА»)

Автор гумористичних романів у жанрі фентезі Тері Пратчет був одним із найвідоміших сучасних письменників Великобританії. Широку популярність автору забезпечила серія книг про Плаский світ («Discworld»), яка налічує 41 твір, перший з яких, «Колір магії» («The Colour of Magic»), був виданий у 1983 році. Книги Т. Пратчета перекладено на 37 мов. Наразі, українською мовою перекладено лише один роман із циклу – «The Truth» («Правда»). «Правда» – це 25-й роман названого циклу. Оригінал опубліковано у 2000 році, а переклад українською з'явився у 2010 році. Автор перекладу – київський журналіст і публіцист Олександр Михельсон.

Сюжет роману досить багатоплановий та заплутаний. Дія відбувається в одному з великих міст Плаского світу – Анк-Морпорку. Головний герой книги Вільям де Ворд – біла ворона із впливової родини де Вордів у Анк-Морпорку. Він веде досить скромний спосіб життя, заробляє гроші, працюючи писарем і розсилаючи на замовлення знаті листи з місцевими плітками та новинами. У місті з'являються гноми-друкарі із пересувним друкарським верстатом. Вільям знайомиться з гномами і разом із ними започатковує першу у Пласкому світі газету, набираючи команду: репортерку Сахарису Кріпслок, фотографа-вампіра Отто, охоронця-гобліна Скеля. Тим часом таємничий «Комітет з Переобрання Патриція», який складається із заможних та владних (однак, анонімних) мешканців міста, готує змову проти Патриція, лорда Ветерані. «Комітет» наймає пана Шпильку та пана Тюльпана, пару лиходіїв, які за межами Анк-Морпорку широко відомі як «Нова Фірма», щоб підставити і звинуватити Патриція у розкраданні міського бюджету. Вільям, разом із Сахарисою, займається журналістським розслідуванням справи Патриція і, зрештою, допомагає його виправдати.

Жанр пародійного фентезі, у якому й написана «Правда», створює сприятливе мовне середовище для гумору [165, с. 237]. Гумор у романах Т. Пратчета реалізується як в авторській розповіді, так і в монологах та діалогах персонажів. У діалогах гумор реалізується завдяки реакції учасників, тоді як в авторському тексті та монологах цієї реакції немає, тож гумор розрахований на те, що в словесну гру включиться читач, на його очікування та наявні знання про світ і його закони [156, с. 14]. Різноманітні явища суспільства та людської природи, такі, як релігія, ведення ділових справ, політика, ставлення до інших людей тощо, Т. Пратчет описує та критикує у гумористичній формі. Автор використовує гумор не просто з метою розважити читача, у більшості випадків за гумором стоїть цілком чітке повідомлення, яке має на меті дати певний «урок» читачеві.

3.1. Відтворення гумористичних алюзій

Алюзія – складне і багатогранне явище, яке потребує особливої уваги в перекладі, оскільки від її відображення залежить розкриття авторського задуму. Поняття «алюзія» розуміється як художньо-стилістичний прийом, який виступає натяком, відсиланням до певного твору, сюжету чи образу, а також до явищ історичного, політичного, культурного, літературного, міфологічного характеру. Підкреслюється, що алюзія є проявом текстової категорії інтертекстуальності, прийомом художньої виразності, який змістовно збагачує текстову інформацію і створює численні асоціації шляхом натяку на події, факти тощо [74, с. 89]. Важливо, що алюзія є стилістичною фігурою референційного характеру, яка спирається на екстралінгвістичні пресупозиції мовця (автора) і слухача (читача), на історико-культурний компонент їх фонових знань [15, с. 187].

Традиційна роль алюзії – це мовна гра, адже завдяки їй у свідомості читача виникає несумісність між тим, що він прочитує, та тим, що виникає у його свідомості. Використовуючи свій запас фонових знань, читач може розв'язати головоломку автора і отримати задоволення від алюзивної гри. Проте розважальна функція – не єдина функція алюзії. Автори звертаються у своїх

творах до алюзії через те, що цей прийом може забезпечити розвиток думки читача у потрібному руслі й привернути увагу до порушених проблем. За допомогою алюзії автор ніби закликає читача усвідомити важливість інформації, яка подається через його власне сприйняття. Для розтлумачення авторської алюзії перекладач має пройти декілька стадій: 1) виявити алюзію в тексті; 2) співвіднести її з відповідним джерелом; 3) визначити її функції в повідомленні; 4) віднайти адекватний відповідник у цільовій мові [68, с. 210]. Вже на першій стадії можуть спостерігатися труднощі, адже виявлення алюзії у тексті можливе лише за умови наявності широких фонових знань практично про всі сфери людського життя. Пошук способу адекватного відтворення алюзії взагалі становить значну проблему і тут не існує єдиного правильного рішення. По суті, перекладач має обирати між двома стратегіями: залишити алюзію незмінною і сподіватись на те, що читач зможе її декодувати, або ж замінити алюзію художнім відповідником-аналогом. Виходячи з аналізу кожної алюзії і беручи до уваги її значимість, функцію та легкість для упізнання в цільовій культурі, перекладач має визначати допустимий ступінь асоціативної трансформації кожної окремої алюзії і вирішити, чи необхідно адаптувати її до цільової мови та культури і якою мірою.

Роман «Правда» передусім апелює до сучасних ЗМІ. Сам Т. Пратчет був журналістом, тож він мав уявлення про те, що відбувається у світі медіа. Таким чином, значна частина гумору у творі напряму пов'язана із цією тематикою. Одна з алюзій – це натяк на назви газет, вона виявляється в опозиції між газетою Вільяма де Ворда, яка друкує справжні новини, та газетою, яка втілює в собі типовий розважальний таблоїд і друкує неправдиві «сенсаційні» статті. Самі назви газет *Ankh-Morpork Times* та *Ankh-Morpork Inquirer* є алюзіями на реально існуючі газети. *Ankh-Morpork Times* – натяк на серйозну пресу, таку як британська «The Times». *Ankh-Morpork Inquirer* апелює до газет на кшталт «National Enquirer», тобто «жовтої» преси. Це стає зрозуміло протягом прочитання роману, адже у *Ankh-Morpork Times* прагнуть правдиво інформувати жителів міста про події, а *Ankh-Morpork Inquirer* публікує вигадані сенсації для втіхи – історії про жінку, яка нібито народила змію чи про чоловіка, що його начебто викрали

інопланетяни тощо. Таким чином, Т. Пратчет висміює таблоїди, які не друкують справжніх новин, однак користуються популярністю у широкого загалу. Тож переклад назв цих газет має зберегти протиставлення, закладене в них: the quality press (серйозна преса) – the popular press (таблоїди). «*Ankh-Morpork Inquirer*» у перекладі стає «*Анк-Морпорські Сенсації*», а «*Ankh-Morpork Times*» як «*Час Анк-Морпорку*».

Цікаво, як появу останньої назви описано у творі: «*How about "Ankh-Morpork Items"?*» said William. 'Sorry, but I'm not much good at names.' Gunilla pulled his little hod out of his apron and selected some letters from one of the cases on the table. He screwed them together, inked them, and rolled a sheet of paper over them. William read: *Ankh-Morpork times*. 'Messed that up a bit. Wasn't paying attention,' muttered Gunilla, reaching for the type. William stopped him. 'I don't know,' he said. 'Er. Leave it as it is . . . **just make it a bigger T and a smaller i**'» [299, с. 48]. Як бачимо, назва газети по сюжету завдячує одруку. До того у діалозі і мовна гра: обіграється подібність у написанні слів *times* та *items*, однак, у перекладі діалог набуває іншого вигляду: «– Може, «Анк-Морпоркські **хроніки**»? – спитав Вільям. – Я, на жаль, не дуже вмю вигадувати. Гунілла витягнув з кишені фартуха свій пенал і виклав на стіл кілька літер. Щось із них склавши, він змочив літери чорнилом та притис до них аркуш паперу. Вільям прочитав: «**Час**». – **Трохи переплутав...** Секунду, – промимрив Гунілла, забираючи літеру. Вільям спинив його. – Не знаю, – сказав він. – Гм. **Лишіть-но так, як є. Тільки дайте більшу «с»**» [291, с. 17]. Через неуважність перекладача у тексті перекладу з'явився неочікуваний гумор – перетворити слово *хроніки* у *час* – це аж ніяк не *трохи переплутати*. Вірогідно, що перекладач чинить так через те, що вирішує перекласти назву газети «*Ankh-Morpork times*» саме як «*Час*». Але ж слово «*times*» типове у назвах англійських газет, а слово «*час*» у назвах українських не надто популярне. Один з можливих варіантів відтворення – створити подібне обігравання у перекладі, наприклад: «*Анк-Морпоркські Повісті*» та «*Анк-Морпоркські Вісті*». До того ж, таке обігравання виправдане і у контексті твору,

так як слово *вісті* частіше використовується у назвах газет в Україні, які друкують серйозні новини.

Заголовки, які фігурують у газеті «Анк-Морпорські Сенсації», є алюзіями на реальні події. Ось приклад: «*He noted glumly that they'd used the talking dog story. Oh, and one he hadn't heard before: a strange figure had been seen swooping around the rooftops of Unseen University at night, HALF MAN HALF MOTH? Half invented and half made up, more likely*» [299, с. 188]. «Людина-Метелик» («The Mothman») – велетенське створіння, яке нібито бачили люди у західній Вірджинії у другій половині 1960-х років і про яку декілька разів згадували у британській газеті «Fortean Times» (цілком присвяченій аномальним феноменам). Цей факт навряд чи широковідомий поза межами Великобританії, тож у перекладі назва не матиме алюзивного потенціалу: «*Він із сумом зауважив, що в «Сенсаціях» використали й історію про собаку, котрий вміє розмовляти. О, і ще одну, якої він раніше не чув: ночами довкола шпилів Невидної Академії ширяє дивна істота. «ЛЮДИНА-МЕТЕЛИК?» – кричав заголовок. Дурниця-брехенька, подумав Вільям*» [291, с. 71]. Один з варіантів відтворення алюзії – подати невеликий коментар з поясненням. До того ж, у наведеному прикладі наявна гра слів – обігравання слова *half*. Перекладач намагався її відтворити, однак обіграв не слова, а спосіб написання заголовку. Можна було б зберегти гру слів, обігравши у перекладі частку *напів*: «*О, а оцю він ще не чув: ночами дивна істота шугає над дахами Потаємної Академії. У заголовку писало: «НАПІВЛЮДИНА-НАПІВМЕТЕЛИК?». Швидше, напіввигадка-напівнебилиця, подумав Вільям*» (переклад наш. – О.П.). До речі, назва *Unseen University* – це алюзія на «Invisible College» (Таємна Колегія), назву групи британських мислителів XVII століття, яку вважають попередницею лондонського королівського товариства. Алюзивний потенціал назви, знов-таки, у перекладі О. Михельсона не реалізується.

Важливе значення має заголовок роману, адже питання щодо того, що таке правда і що таке брехня – одне з основних питань твору. Однією з ключових фраз у романі є наступна: «*...lies could run round the world before the truth could get its boots on*» [299, с. 101]. Вона неодноразово повторюється у книзі різними

персонажами і є ключем до розгадки того, хто стоїть за змовою проти Патриція. Ця фраза – це дещо видозмінений афоризм, що, як вважається, належить перу Марка Твена: «A lie can travel half way around the world while the truth is putting on its shoes» (буквально – «брехня встигне обійти півсвіту, поки правда взується»). Висловлювання у творі також відіграє роль афоризму, тож перекладач зберігає його мовну форму і у перекладі, щоб забезпечити відтворення алюзії: «(...) *брехня може перетнути світ швидше, ніж правда взує одну ногу*» [291, с. 38]. До речі, цю фразу автор неодноразово обіграє у гумористичній манері впродовж тексту твору: «'Didn't you say a lie can run round the world **before the truth has got its boots on?**' he said. 'But this is the truth.' 'So? **Where's its boots?**'» [299, с. 181]. Тут автор обіграє одне із слів у фразі – *boots* (черевики). Через те, що у перекладі фраза звучить по-іншому, перекладач використовує однокореневі слова: «*Хіба не ти казав, що брехня може перетнути світ швидше, ніж правда **взує** одну ногу? – спитав він. – Але ж це правда! – І де ж її **взуття?***» [291, с. 68]. Ще одне обігравання цього висловлювання з'являється майже в кінці книги, коли головний герой дізнається, що його батько стоїть за змовою проти Патриція: «*The truth **has got its boots on,**' he said. 'It's going to start kicking'*» [299, с. 292]. Знов-таки, у перекладі використано однокореневе слово, до того ж, перекладач трохи посилює експресивність і додає гумору: «*Правда **нарешилі** вулася, – вимовив він. – І тепер буде бити ногами*» [291, с. 111].

Інша алюзія, до якої автор неодноразово звертається у творі – це алюзія на досить відому сентенцію з Євангеліє від Івана (8:32): «*and you will know the truth, and the truth will set you free*». У творі фраза відіграє роль «девізу» газети, вона незначно видозмінена і легко впізнавана: «*The truth shall make ye free*» *What's the quote from? It's very meaningful without, er, meaning anything very much.'* 'I think it's just a quote,' said Sacharissa» [299, с. 90]. У перекладі фраза відтворена за українським перекладом Євангелії, здійсненим І. Огієнком: «і пізнаєте правду, а правда вас вільними зробить» [264, с. 1322 с.]: ««**І правда зробить вас вільними!**» – А звідки це гасло? Виглядає дуже змістовним, хоча, гм, не несе жодного змісту. – Гадаю, просто гасло, та й годі, – сказала Сахариса» [291, с.

34]. Протягом твору ця фраза декілька разів обіграється автором, наприклад: «*She walked around behind Vimes and peered over his shoulder. "The Truth Shall Make Ye Fret"?' 'Printer's error,' said William shortly*» [299, с. 131]. Слово *fret* означає *злитися, хвилюватись, турбуватись, мучитись*, тобто з одруком фраза означає зовсім інше: «Правда вас розсердить». Отже «одруківка» має досить неоднозначний характер, особливо, якщо взяти до уваги той факт, що з'являється вона у досить напружений момент твору: «*Вона обійшла Ваймза й зазирнула йому через плече. – «I правда зробить вась вільними»? – Одруківка, – коротко сказав Вільям*» [291, с. 49]. На жаль, у перекладі ця одруківка обрана навмання: перетворює *вас* на *вась*, що, по суті, ніякого додаткового змістового навантаження не несе. Але це неприпустиме спотворення оригіналу – одруківка має важливе значення як для подальшого розвитку подій, так і для розкриття загальної ідеї твору.

У центрі сюжету роману, окрім заснування і становлення газети, перебуває спроба усунути Патриція від влади. І тут простежується явна пародія на вотергейтський скандал, щодо якого автор залишає читачеві чимало натяків. Вже на початку твору головні герої книги прибувають в місто через *Water Gate* (відомо, що саме у вашингтонському комплексі «Watergate» було затримано шпигунів, які незаконно проникли в штаб кандидата в президенти від демократичної партії Джорджа Макговерна): «*Then the two watchmen trailed through the slush and muck to the Water Gate, by which the river Ankh had the good fortune to enter the city. (...) There was the creak of an oar, far below*» [299, с. 6]. У перекладі ж *Water Gate* перетворюється на просту *Річкову Брону*, тобто алузії не збережено: «*Потому двоє вартових попленталися через бруд і перегній до Річкової Брами, крізь яку мала честь входити до міста річка Анк. (...) Далеко внизу почулось рипіння весла*» [291, с. 2]. Наступна алузія – це назва групи людей, які організували змову: «*I'm sure we understand one another. And now . . . this meeting of the Committee to Unelect the Patrician is declared closed. And hasn't happened*» [299, с. 68]. Вотергейтський скандал, який розгорівся в офісі демократичного національного комітету, був пов'язаний з комітетом за

переобрання президента (Committee to Re-Elect the President) адміністрації президента Ніксона. У перекладі: «— *Отже, ми порозумілися. А тепер дозвольте оголосити, що засідання **Комітету з відкликання Патріція** закрито. І ніколи не відкривалося*» [291, с. 25]. Найочевиднішою алюзією на вотергейтський скандал є ім'я, яким назвався єдиний свідок: «*You can call me... **Deep Vone***» [299, с. 190], що становить прозорий натяк на псевдонім вотергейтського інформатора, який повідомив про скандал газеті «Вашингтон пост» і який називав себе «Deep Throat» (буквально – *Глибока горлянка*). У перекладі інформатора названо *Кость*, однак подано коментар, який має на меті пояснити читачеві значення алюзії: «*Можеш звати мене... Кость*» [291, с. 72] ; ««*Кость*» – *насправді співрозмовника Вільяма звати, звісно, не Костянтинном. Його псевдонім – Deep Vone, «Глибока кістка*». Як відомо, журналісти «Вашингтон пост», які ініціювали Вотергейтську справу, називали своє анонімне джерело «Глибока горлянка» (*Deep Throat*)» [291, с. 124]. Ще один явний натяк на вотергейтську справу криється у назві *Hobson's Livery Stable*: «*This part of the city had no real existence other than as a place you passed through to somewhere more interesting. The dull street was made up of high-windowed warehouses and broken-down sheds and, significantly, **Hobson's Livery Stable***» [299, с. 189]. Віллі Гобсон, герой серії романів «Плаский Світ», винайшов багатопверхові стайні, аналог багатопверхових автомобільних стоянок. Саме там зустрічаються журналіст Вільям та його інформатор. Алюзія очевидна для читачів оригіналу, у пам'яті яких ще залишилися деталі скандалу – саме на багатопверховій стоянці зустрічались журналісти та інформатор у справі про вотергейтський скандал. Варто додати, що тут нашаровується ще одна алюзія – на Томаса Гобсона (1544-1630 рр.), який був відомим власником стайнь у Кембриджі. Людям, які бажали орендувати в нього коня, пропонували всіх коней у стайні, але врешті-решт переконували взяти саме того, який був ближче за всіх до виходу, завдяки чому ні один кінь не застоювався в стійлі. Від його імені пішов відомий у Британії вираз «Hobson's choice», який означає «вибір без вибору» (тобто, коли начебто й існує вибір між декількома варіантами, та насправді існує лише один варіант). У перекладі цю алюзію також передано дослівно: «*Як*

правило, до цієї місцини ви потрапляли, лише перетинаючи її дорогою до чогось цікавішого. На самому ж провулку можна було побачити тільки напівсліпі стіни складських приміщень, напіврозвалені повітки та – увага! – **«Прокатні стайні Гобсона»»** [291, с. 72]. Як бачимо, перекладач, по перше, не достатньо точно відтворює ключі, які ведуть читача до розуміння того, що пародіюється справа про вотергейтський скандал. Не менш важливим є й те, що цей скандал хоч і був значною політичною подією, та стався він у іншій країні, ще й близько сорока років тому. Як часова, так і культурна віддаленість події від тутешнього читача лише послаблює шанс того, що він зрозуміє гумористичну алюзію.

Цікавими з погляду перекладу є ситуації, що пов'язані із персонажами-бандитами – паном Шпилькою та паном Тюльпаном. Вперше описуючи бандитів, автор уводить у текст гру слів: *«As for Mr Pin and Mr Tulip, all that need be known about them at this point is that **they are the kind of people who call you 'friend'. People like that aren't friendly**»* [299, с. 11]. Перекладач відтворює цю гру слів, орієнтуючись на цільову культуру і навіть трохи посилює експресивність фрази: *«Що ж до пана Шпильки та пана Тюльпана, то головне, що слід про них знати – це те, що вони належали до категорії людей, які зазвичай називають вас **«братан»**. Як правило, такі люди не викликають **братніх почуттів**»* [291, с. 4]. Зазвичай називають незнайомців «братаном» маргінальні особи, близькі до кримінального світу, якими, по суті, пан Шпилька та пан Тюльпан і є. Таким чином, перекладач, не лише зберіг гру слів, а й надав героям яскравої і зрозумілої читачеві характеристики.

Варто зазначити, що ці персонажі мають декілька прототипів – пан Вінт та пан Кід (Mr Wint та Mr Kidd) з фільму про Джеймса Бонда «Діаманти залишаються назавжди» («Diamonds Are Forever»). Пан Круп та пан Чудомар (Mr Croup, Mr Vandemar) із книги Ніла Геймана «Ніде й ніколи» (N. Gaiman, «Neverwhere»). Ці двоє також звертались один до одного з приставкою «містер» й називали себе «Старою Фірмою» («Old Firm»), а пан Шпилька та пан Тюльпан себе називають «Новою Фірмою» («New Firm»). А також бандити Джуліус Вінфілд та Вінсент Вега (Jules Winnfield, Vincent Vega) з фільму К. Тарантіно

«Кримінальне читиво» (Q. Tarantino, «Pulp Fiction»). І саме алюзія на фільм К. Тарантіно «Кримінальне читиво», який вийшов на екрани у 1994 році, проходить через всю книгу. У фільмі бандити – Вінсент Вега і Джулс Вінфілд – проводять час у «філософських» бесідах в перерві між з'ясуваннями й «розв'язанням проблем» із боржниками свого кримінального боса Марселаса Волеса. Пан Шпилька та пан Тюльпан теж часто філософствують та виконують завдання таємних замовників. Ось один з найяскравіших прикладів: «*'Do you know what they called a **sausage-in-a-bun** in Quirm?' said Mr Pin, as the two walked away. 'No?' said Mr Tulip. They called it **le sausage-in-le-bun,**' 'What, in a --ing foreign language? You're --ing kidding!' 'I'm not a --ing kidder, Mr Tulip.' 'I mean, they ought to call it a . . . a . . . **sausage dans lar derriere,**' said Mr Tulip. He took a bite of his Dibbler delight. 'Hey, that's what this --ing thing tastes of,' he added, with his mouth full. **In a bun, Mr Tulip.**' 'I know what I meant. This is a --ing awful sausage.'*» [299, с. 79]. Це пряма алюзія на широковідомий діалог «про Біг-Мак» із згаданого фільму [301, с. 9]. У перекладі ж діалог значно трансформовано і надано йому зовсім іншого відтінку: «– Знаєш, як **перепічки** називаються в Квірмі? – спитав він, коли парочка вже відійшла від торгової точки Нудля. – Ну? – спитав пан Тюльпан. – **Сасіска в тєстє.** – І після цього вони там думають, що в них якась ненаша мова? Та ти смієшся. – Я вам не гуморист зі сцени, пане Тюльпане! – Та я тільки подумав, що, ну, зрозуміліше було б, якби вони називали їх «**сасіскамі в іспєчьоннам хлєбє**», – знітився пан Тюльпан. Намагаючись змінити тему, він відкусив шматок продукту Нудля. – Ну і смак... – вичавив він із набитим ротом. – «**Сасіска**», пане Тюльпане, їхньою мовою також означає певний орган тіла. – Я так і думав... Мля» [291, с. 30]. В оригіналі, якщо не брати до уваги алюзію, учасники діалогу висміюють манеру говорити в іншій країні. В українському перекладі чітко простежується натяк на росіян та властиву їм вимову. Таким чином перекладач не зберіг алюзивності оригіналу, однак додав специфічний етнічний жарт, який викликає зовсім інші асоціації у читача перекладу. Але ж таким чином перекладач зміщує акценти і надає перекладу рис, які відсутні в оригінальному творі. Читачеві перекладу, відповідно, нав'язуються хибні асоціації.

Алюзій на цитати та ситуації з фільму «Кримінальне читиво» у тексті твору досить багато. Ось герої знаходять загублений гаманець пана Шпильки: «*'Er . . . there's something done on the leather in pokerwork,' said Sacharissa. 'What does it say?' ' "Not A Very Nice Person At All",'* she read. *'I wonder what kind of person would put that on a wallet?' 'Someone who wasn't a very nice person,' said William*» [299, с. 275]. У одного з бандитів, Джулса, теж був тиснений напис на гаманці із текстом «*Bad Motherfucker*». У перекладі, як видно, напис відтворено буквально: «– Е... На гаманці є тиснений напис, – сказала Сахариса. – Який? – **«Дуже неприємна персона»**, – прочитала вона. – Цікаво, хто міг би замовити такий напис на власному гаманці?! – *Яка-небудь неприємна персона, – сказав Вільям*» [291, с. 104]. Алюзії на фільм «Кримінальне читиво» зустрічаються у тексті «Правди» і в непов'язаних із героями-бандитами ситуаціях. Наступна фраза звучить з вуст Сахариси, коли команда газети вирішує викрасти друкарські верстати іншої газети, після того, як їх друкарню розтрощили конкуренти: «*"Let us use your "ing" presses or I'll "ing" shoot your "ing" head "ing" off!" she screamed*» [299, с. 279]. Цей вибух емоції Сахариси нагадує викрик героїні «Кримінального читива» Хані Бані (Honey Bunny) при спробі пограбувати кафе: «*Any of you f***in' p***ks move and I'll execute every motherf***in' last one of ya!*». У перекладі: «*Давай, «мля», верстат, або я прострілю, «мля», тобі голову, «мля»!!! – закричала вона. – Мабуть, це саме так треба говорити?*» [291, с. 106]. На жаль, алюзії на фільм не знаходять свого відображення у перекладі – всі вони відтворені буквально, без пояснень і коментарів. І це не провина перекладача – адже, цей фільм не отримав такого широкого визнання в українській публіки, як в Америці та Великобританії.

Також у творі чітко простежується алюзія на «Товариства анонімних алкоголіків». У центрі алюзії знаходяться вампіри загалом і Отто Крик зокрема, який «бореться» із згубною звичкою пити кров. Вампірів порівнюють із алкоголіками, а їхнє бажання пити кров сприймається як певна наркотична залежність, а не нормальний спосіб життя: «*A thin, blue-veined hand was held up, gripping a small twist of shiny **black ribbon**. 'Oh? You've signed the pledge?' said Sacharissa. 'At the Meeting Rooms in Abattoirs Lane,' said Otto triumphantly, 'where I*

attend every veek for our big singsong and tea and a bun and wholesome conversation on themes of positive reinforcement keeping off the whole subject of bodily fluids by strict instruction. I am not any longer any stupid sucker!'» [299, с. 97]. Обіцянка утримуватись від залежності (*to take the pledge*) – це основна умова при приєднанні до «Товариства анонімних алкоголіків» (чи будь якої іншої групи по боротьбі з залежністю). Тут же фразу видозмінено – *sign the pledge*. На знак відречення від крові вампіри носять *black ribbon* (алюзія на «червону стрічку» (*red ribbon*), яка символізує боротьбу з алкогольною, ніотиною та наркотичною залежністю). У перекладі ці маркери, які вказують на аналогії із анонімними алкоголіками, перекладено: «З-за скрині з'явилася ще одна худа, помережана блакитними венами рука, на якій було **пов'язано глянцево-чорну стрічку**. – **То ви дали обітницю?** – сказала Сахариса. – Під час наших зборів на Бійницькій вулиці, – **тріумфально сказав Отто**. – Я щотижня ходити туди на наші спільні піснеспіви, спільне чаювання та спільну благочинну бесіду про відмофу від гетрункен тілесних рідин. Я більше не п'ю!» [291, с. 36]. Однак, нема гарантій, що український читач зможе вловити алюзію. Загалом, всі звичаї «вампірів що утримуються», які описані у книзі є алюзіями на реально існуючі звичаї згаданих товариств. А ось, Отто говорить: «*Every day, in every way, ve get better and better*» [299, с. 296]. «*Every day, in every way, I am becoming better and better*» – це мантра, яку має повторювати собі той, хто лікується від залежності. Вона була запроваджена ще у 1920 роках психологом Емілем Купе у рамках психотерапевтичної техніки самонавіювання. У перекладі: «*Щодня й щомиті ми стаємо кращі...*» [291, с. 113]. В Україні подібні анонімні товариства з боротьби із залежністю не надто поширені, та й з'явилися не надто давно, тож існує можливість, що читачі не вловлять алюзії. Гумор же викликатимуть самі ситуації, в яких фігурує герой.

Т. Пратчет створює й низку каламбурів, які органічно переплітаються і з сюжетом твору, і з темою анонімних алкоголіків. Наприклад, Отто вдалося створити кольорові фотографії і він говорить: «*'And if I am not mistaken, ve have a successfully etched picture! All of vich only goes to show vot ve can achieve ven our*

*brains are not clouded by thoughts of open windows and bare necks, vich never cross my mind at all zese days because I am **completely beetotal.**'» [299, с. 195]. Слово *beetotal* створено по аналогії із реально існуючим словом *teetotal*, яке означає *непитующий* або *стриманий* у вживанні *спиртних напоїв*. Префікс *bee* у новотворі – це фонетичне звучання англійської літери «B», яка, у свою чергу приховує слово «blood», яке заборонено вимовляти «вампірам, що утримуються». У перекладі: «— *I якшчо я не помиляйт, ми маємо успішно відгравіруваний знімок! Ось чого ми можемо досягти, коли наш мозок не туманить думка про відчинене вікно і голу шию, шчо не цікавить мене усі ці дні, бо я **зофсім зав'язайт!**» [291, с. 74]. Каламбуру не відтворено, перекладач же використав розмовне *зав'язати*, що має значення *припиняти щось робити* або *відмовлятися від вживання чогось*. В іншій ситуації вампір Отто мало не зірвався і говорить наступне: «*I mean, I haf been going through "cold bat" now for more than three months,' muttered Otto. 'It is such a disgusting thing to break down now and--'*» [299, с. 160]. Тут спостерігаємо обігравання видозміненої ідіоми *to go cold turkey*, яка означає «різко й безповоротно відмовитись від певної діяльності (найчастіше від шкідливої звички)». Автор, замість слова *turkey* (індик) вводить слово *bat* (кажан), що й створює гумор. Адже, за легендами, вампіри вміють перетворююватись у кажанів. У перекладі бачимо, що перекладач віднайшов у мові перекладу сталий вираз з подібним значенням: *класти зуби на полицю*, і видозмінив його так, щоб зберегти натяк на природу героя: «*Я вже більше трьох місяцен, як **поклаф ікла на полицю**, – пробурмотів Отто. – Так гидко зламаттись саме зарас і...*» [291, с. 61].**

Як і в інших романах циклу «Плаский Світ», Т. Пратчет у «Правді» зображує явну пародію на різноманітні сучасні технології. Подібні пристрої набувають середньовічного і трохи магічного вигляду – всі без винятку пристрої працюють на *бісиках* (*imps*). У «Правді» фігурує прилад під назвою «The Dis-organizer Mk-II» – це явна пародія на різноманітні сучасні пристрої, на кшталт планшетних ПК й смартфонів: «*The imp gave a nervous cough. 'Good for you!' it said. 'You have wisely purchased the **Dis-organizer Mk II**, the latest in*

biothaumaturgic design, with a host of useful features and no resemblance whatsoever to the Mk I which you may have inadvertently destroyed by stamping on it heavily!» [299, с. 85]. Перекладач вигадав свою назву пристрою: «Біс нервово кахикнув. – Вітаю! – бадьоро промовив він. – Ви придбали «Смартгон-2», останню розробку компанії «Чаро-Чарко»! Використані тут маготехнології ніяк не повторюють напрацювання «Смартгону-1», тож, якщо останній перебуває у вашому розпорядженні, ви маєте цілковите право **знищити його фізично, магічно та/або морально!**» [291, с. 32]. Смартгон звучить схоже на вже усталене в українській мові слово «смартфон» – загальної назви сучасних мобільних телефонів з встановленою операційною системою. Таким чином перекладач робить алюзію прозорішою. Привертає увагу слово *biothaumaturgic*, що складається із поєднання префікса *bio* (щось живе, пов'язане із живими організмами) та *thaumaturgic* (чудотворний). До того ж, згідно з історією Плаского світу, *thaum* – це основний складовий елемент магії [273]. І, що також важливо, у попередніх книгах серії йдеться про те, у Пласкому світі існує ціла «чудотворна промисловість» (*thaumaturgical industry*), в результаті якої накопичуються «магічні відходи» і виникає шкідливе «фонове випромінення магії» – очевидно, що це яскраві паралелі із проблемами сучасних виробництв та забрудненням навколишнього середовища. Перекладач не бере до уваги цих фактів, а вигадує компанію «Чаро-Чарку», тобто створює кумедну гру слів, а далі компенсує втрату вводячи слово *маготехнології*.

Згаданий прилад пропонує новим власникам змінити його звукове оформлення і перелічує наявні звуки: «*The imp took a deep breath. 'May I introduce to you the rest of my wide range of interesting and amusing sounds, **Insert Name Here?**' Mr Pin glanced at Mr Tulip. 'All right.' 'For example, I can go "tra-la!"* 'No.' 'An amusing **bugle call?**' 'No.' ' "**Ding!**"?' 'No.' 'Or I can be instructed to make **droll and diverting comments when performing various actions.**' 'Why?' 'Er . . . some people like us to say things like "**I'll be back when you open the box again**", or something like that...' 'Why do you do noises?' said Mr Pin." 'People like noises'» [299, с. 85]. По суті, бісик перелічує так звані «стандартні» звукові ефекти, наявні в будь-якому

мобільному телефоні. При глибокому погляді на діалог стає очевидно, що автор підсміюється з тих, хто хизується незвичайними сигналами на телефоні. У перекладі діалог виглядає зовсім по-іншому: *«Біс удихнув. – Чи представити Вам решту моїх функцій, пане Логін/Пароль? Пан Шпилька зиркнув на пана Тюльпана. – Ну, давай. – Наприклад, я маю в пам'яті набір спеціальних звукових доріжок і можу щоранку кричати «Воздух!» – Ні. – Або співати «Ще не вмерла». – Ні. – «We are the champions»? – Ні! – В такому разі, я можу в певні моменти співати «Вставай, мила моя, вставай – більшого вимагай!..» – Нащо? – Ну, дехто таке любить... В певні моменти. – Але нащо?! – Ну... клієнти це люблять»* [291, с. 32]. Перше, що впадає в око, це те, що перекладач відтворив цілком стандартну клішовану фразу *Insert Name Here* (впишіть своє ім'я) фразою *пане Логін/Пароль*, що є некоректним перекладом. По друге, можемо бачити, що перекладач відтворює стандартні звуки, які пропонує встановити власникам прилад, на зовсім інші. Ця ситуація в перекладі нагадує розглянуту вище, стосовно діалогу між паном Шпилькою та паном Тюльпаном. Це – цілковите свавілля, адже абсолютно змінює смисл діалогу. Переклад назв стандартних звуків, які перекладач перетворює на знайомі українцю мелодії, ще можна виправдати бажанням перекладача підсилити гумор за рахунок наближення до цільової культури. Але ж кінець діалогу взагалі змінений. Якщо в оригіналі мова йшла про те, що люди загалом схильні створювати гамір і шум, то в перекладі з'являється незрозумілий натяк на «декого» і на якісь «певні моменти». Такі кардинальні й немотивовані відхилення від оригінального тексту нічим не пояснюються, адже вихідний текст не викликає труднощів.

Важливо, що альянзи на сучасні технології пов'язані із попередніми книгами серії, тож для повного розуміння їх суті потрібно бути знайомим із попереднім контекстом: *«We have to change the way we think. We have to move with the times. Have you heard of c-commerce?» 'Certainly. The merchant ships are always – 'I mean that you may now send a clacks all the way to Genua to order a . . . a pint of prawns, if you like. Is that not a notable thing?'»* [299, с. 33]. Клакси (*clacks*) у романах Т. Пратчета – це мережа семафорних веж, які простягаються між великими

містами Плаского світу. Це – перша телекомунікаційна мережа вигаданого світу, про яку розповідається у попередньому романі серії – «П'ятий слон». Хоча структура цієї мережі і нагадує телеграф, та у книгах Т. Пратчета принцип її роботи уподібнено до інтернету, а повідомлення, які надсилають та отримують через цю систему називають *c-mail* (прозорий натяк на *e-mail* – електронну пошту). Таким чином і *c-commerce* – це алузія на *e-commerce*, тобто електронну комерцію, яка включає всі фінансові та торгові операції, які проводяться за допомогою комп'ютерних мереж. Важливо й те, що саме слово *clacks* – це не лише гра слів із словом *fax*. Воно походить від назви операторів механічних комп'ютерів у романі В. Гібсона та Б. Стерлінга «Машина розбіжностей» – *clackers* (клакери), що, в свою чергу теж гра слів зі словом *hacker* (хакер – комп'ютерний шахрай). Тож, для того, щоб правильно відтворити і зберегти алузію потрібно зважати на нюанси, які стоять поза цими назвами: «– І нам слід змінювати спосіб мислення. Нам слід іти в ногу з часом. Ви чули про **семаptronну торгівлю**? – Звичайно. **Купецькі семаграми**... – Я маю на увазі, що тепер кожен може **відправити семафорний запит** аж до Геної, щоб замовити, наприклад, півкіло лобстерів. Хіба це не вражає?» [291, с. 11]. Перекладач не зважає на те, що літера *c* у слові *c-commerce* – це скорочення від *clacks*, що й призводить до плутанини: *семаptronна торгівля*, але *семафорний запит*.

Розглянувши гумористичні алузії, наявні у тексті твору Т. Пратчета, та те, яким чином відтворив їх О. Михельсон можна твердити, що їх передача для української читацької аудиторії не була домінантою перекладача. Звичайно, об'єктивний чинник (те, що більшість алузій досить далекі від читачів-українців) ускладнює процес перекладу. Але ж авторські алузії в аналізованому творі несуть у собі значну частину смислового та ідейного наповнення твору. Перекладач дбає лише про те, щоб текст перекладу викликав сміх у його читачів, ігноруючи при цьому англійську природу цього сміху. Джерелом же сміху у перекладі стають жарти самого перекладача, а не несподіване виявлення алузій, закладених автором.

3.2. Відтворення гри слів

«Гра слів — це спеціальне використання звукової, лексичної або граматичної форми слів, а також частин слів, фразеологізмів, синтаксичних конструкцій для створення певних фонетико- та семантико-стилістичних явищ, що ґрунтуються на зіставленні й переосмисленні, обіграванні близькозвучних або однозвучних мовних одиниць з різними значеннями» [162, с. 37]. Інколи, у науковій літературі окремо виділяють і каламбур, як один із підтипів гри слів. Наприклад, М. Якименко пропонує таке визначення каламбуру: «це стилістичний зворот мови, який твориться завдяки комічному використанню різних значень однозвучних чи близькозвучних слів, частин слова, словосполучень або речень, або на різних значеннях однієї і тієї мовної одиниці» [186, с. 8]. З одного боку, гра слів не завжди створюється просто заради сміху і може мати на меті досить серйозні речі. З іншого боку, гра слів зазвичай розважає читача і викликає усмішку або й навіть сміх. Гра слів має значний гумористичний потенціал, адже в її основі лежить несумісність мовних структур і у визначеному контексті гра слів – це потужне джерело створення гумору. «Справді, оскільки наша мовна інтуїція підказує, що існує однозначна відповідність між словами та речами, то гру слів можна сприймати як мовну несумісність. До того ж, з точки зору прагматики, ми зазвичай прагнемо до однозначного використання мови, гру слів же з такої позиції можна розглядати і як прагматичну несумісність» [205, с. 601].

Основною трудностю при перекладі гри слів дослідники вбачають той факт, що неможливо у перекладі відтворити одночасно і предметно-логічний, конотативний компонент змісту і його формальне вираження. «Перекладач зіштовхується з труднощами, практично нездоланими. Гумор характерів, гумор ситуацій порівняно легко піддаються перекладу, однак мовна гра адекватно практично не перекладається. Найчастіше перекладачу доводиться вибирати між тим, що говориться, і тим, як це говориться, тобто робити вибір між змістом висловлювання і гумористичним прийомом» [36, с. 324]. І перекладач має вибирати, спираючись на контекст і враховуючи стиль першотвору та

функціональне призначення елемента в тексті. «Як частина цілого каламбур тісно пов'язаний з контекстом і залежить від нього, що, з одного боку ускладнює переклад, а з другого – є основою для пошуку найвдалішого рішення» [23, с. 288].

Д. Делабастіта вважає, що, якщо перекладач зважає на різноманітні функції, які гра слів виконує у тексті, то він обов'язково знайде шлях чи спосіб її перекладу [204, с. 134]. Вчений навіть пропонує систему методів перекладу мовної гри – від перекладу каламбуру каламбуром в мові перекладу за рахунок зміни одного типу гри слів на іншу, перетворення каламбуру на інший мовний засіб (наприклад, повтор, алітерацію чи риму) та інші, включаючи різноманітні редакторські техніки, такі як додавання коментаря [203, с. 191-221].

М. Якименко вважає, що змінити семантичну основу мовної гри заради збереження форми у перекладі можна лише тоді, коли функціональна інформація домінує над конкретним предметно-логічним змістом. Лише коли в інформативній структурі каламбуру домінує предметно-логічна інформація і неможливо зберегти форму засобами мови-перекладу, його зміст передається в некаламбурній формі. Втрати, на думку вченого, компенсуються за рахунок заміни невідтвореного елемента оригіналу аналогічним або іншим, який покриватиме втрачену інформацію і здійснюватиме аналогічний (або подібний) вплив на читача. Компенсаторними засобами вчений вважає створення мовної гри іншого типу чи в іншому місці тексту, використання інших прийомів (рима, алітерація, графічне виділення та ін.) з аналогічними стилістичними функціями [186, с. 11].

Дж. Вандаеле також зазначає, що «конкретне мовне вираження мовної гри є лише одним із факторів, які необхідно брати до уваги при перекладі, і рівень його важливості залежить у першу чергу від текстових та позатекстових чинників» [255, с. 181].

В. Виноградов зазначав, що «переклад гри слів – це творчість, і тому навряд чи можна вказати прийоми відтворення каламбурів, які б були придатними у всіх випадках» [20, с. 219]. Переклад гри слів не може мати єдино можливих і визнаних рекомендацій. Від перекладача вимагається виявити максимум творчості для її подолання. Найголовніше, про що перекладач має пам'ятати: при

перекладі тексту, в якому наявна гра слів, найціннішим є збереження її смислу та риторичної функції [11, с. 41].

Роман Т. Пратчета «Правда» свідомо насичений специфічним мовним гумором. Наявна величезної кількості випадків гри слів як і в описах ситуацій, так і в діалогах між героями і, навіть, в іменах персонажів, які й насичують твір гумором. Для того, щоб побачити ясну картину перекладацьких рішень потрібно заглибитись у роботу перекладача і проаналізувати які шляхи відтворення гумору він обирає. На початку твору, коли гноми з'являються у місті читаємо фразу: «*The dwarfs dwarfhandled their overloaded, creaking cart along the street, peering ahead in fog*» [299, с. 10]. Використаний автором okazionalizm *dwarfhandle* створений на основі дієслова *manhandle* – *тягти на руках, пересувати вручну*. Гумор викликає контраст між існуючим словом та вигаданим. Перекладач по аналогії створює неологізм *негномський* на основі існуючого прикметника *нелюдський*, який досить точно відтворює гумористичний елемент оригіналу: «*Гноми, докладаючи нелюдських, чи то пак – негномських зусиль, штовхали свою перевантажену рипучу фіру вулицею, вдивляючись у туман*» [291, с. 2]. Однак, варто зазначити, що додана фраза *нелюдських, чи то пак* не дає можливості читачеві самому сприйняти різницю між вигаданим та реально існуючими, що певним чином зменшує гумористичний ефект.

Цікава ситуація складається там, де Сахариса намагається вивідати у грубуватого і недалекого Скеля, гобліна-охоронця, чи не надто вульгарну сукню вона обрала, однак виховання не дозволяє їй спитати про це прямо, а брак його освіти не дає йому можливості зрозуміти приховану суть запитання: «*'You don't think a dress like this would be a bit . . . forward, do you?'* said Sacharissa, holding the dress against herself. Rocky looked worried. He hadn't been hired for his dress sense, and certainly not for his grasp of colloquial Middle Class. *'You're quite a lot forward already,'* he opined. *'I meant make me look like a fast woman!'* 'Ah, right,' said Rocky, getting there. *'No. Def'nitly not.'* 'Really?' 'Sure. *No one could run much in a dress like dat.'* Sacharissa gave up» [299, с. 254]. По суті, наведений діалог повністю побудований на різному значенні одних і тих самих слів: Сахариса використовує

слово *forward* у значеннях *зухвалій, розв'язний*, Скель же сприймає його у значенні *прогресивний, рішучий*. Те саме стосується обігравання слова *fast* – Сахариса використовує фразу *fast woman* в переносному значенні: *легковажна, нерозбірлива жінка*, Скель розуміє у прямому: *швидка жінка*. Власне така невідповідність у тлумаченнях одних і тих самих слів героїв і викликає у читача сміх. Тож і завдання перекладача полягає в тому, щоб створити таку гру слів, яка б показала різницю у сприйнятті героїв та й органічно вписалась у контекст: «– *Ти не думаєш, що ця сукня... надто відверта?* – спитала Сахариса, прикладаючи одяг до себе. Скель набрав стурбованого вигляду. Його винаймали не за навички модельєра, і вже тим паче – не за знання тонкощів мовлення середнього класу. – *Ви завжди були відверта людина*, – нарешті зважився він. – *Я питаю, чи не здаватимусь я легковажною жінкою!* – *А, он воно що*, - сказав Скель, підходячи. – *Не, звісно, не. – Справді? – Авжеж. Ви важите не так і мало. Сахариса здалася*» [291, с. 96-97]. Перекладач вдало переклав діалог завдяки грі зі словом *відвертий*, яке створює практично аналогічну двозначність як стосовно до вигляду сукні, так і до рис характеру людини. Щодо гри з виразом *fast woman* – то тут ситуація складніша, однак із нею перекладач впорався обігравши слово «*легковажний*», що успішно зберегло гумористичний ефект.

Очевидно, що перекладач має використовувати власний творчий потенціал, щоб успішно відтворити гру слів: «*Otto emerged, very slowly and nervously, from behind the lens. He was thin, pale and wore little oval dark glasses. He still clutched the twist of black ribbon as if it was a talisman, which it more or less was. 'It's all right, we won't bite you,' said Sacharissa. 'And one good turn deserves another, eh?' said Goodmountain. 'That was a bit tasteless, Mr Goodmountain,' said Sacharissa. 'So am I'*» [299, с. 99]. Тут гумор базується на двозначності яка виникає при використанні в одному контексті слів *to bite* та *tasteless*. В оригіналі герої звертаються до нового співробітника редакції, який є вампіром. Перша фраза *we won't bite you* використана у переносному значенні і означає *ми вас не скривдимо*, однак вона трактується у прямому сенсі далі, де ідіома *one good turn deserves another* означає *сподіваємось, що й ви нас не вкусите*. Тобто, тут обіграється характерна риса

вампірів – кусати й пити кров. Далі по тексті обіграється і двозначність слова *tasteless*. У третій фразі воно вжите у значенні *недоречний*, однак, завдяки вживанню слів *So am I* реалізується його пряме значення – *несмачний*. У перекладі ж випущено одну із фраз, через що має вона дещо видозмінений вигляд: «З-за скрині з лінзою нарешті невпевнено з'явився Отто. Він був худим, блідим і носив овальні чорні окуляри. Його рука все ще стискала чорну стрічку – ніби талісман, яким ця стрічка, власне, й була. – Не бійтесь, – сказала Сахариса. – Ми не кусаємось, – додав Вернигора. – Пане Вернигоро, **вашим дотепам часом не вистачає смаку!** – Головне, що я сам **несмачний**» [291, с. 37]. Так, перекладач віднайшов в українській мові фрази, які б могли б реалізувати протиставлення «нетактовний-несмачний» – *дотепам не вистачає смаку і я сам несмачний*. Однак, з невідомих міркувань, перекладач випускає фразу *one good turn deserves another*, яка легко відтворюється українською мовою. Адже в українській мові *ми не кусаємось* матиме ті самі значення, що й в англійській.

Перекладач успішніше відтворює гру слів у перекладі в тих випадках, коли існує можливість створити обігравання по аналогії з вихідним, однак у випадках, коли в українській мові відповідники неочевидні, перекладач вдається до інших способів відтворення: «'Sorry about your head,' he said. 'Looks like **we made a bit of an impression on you**. Have this one on the house.' (...) The messengers gave him some very odd looks. He went back to his lodgings and had a look at himself in the mirror over the washbasin. **A large R, printed in bruise colours, occupied a lot of his forehead**» [299, с. 22]. Слово *impression* багатозначне, перше значення – *враження*, а у сфері поліграфії – *відбиток, слід*. Читач спершу сприймає перше значення слова і лише через декілька абзаців розкриває його значення в описуваній ситуації: «Вибачте за завдану травму, - сказав він. – **Схоже, ми вас вразили... буквально.** (...) Листоноші подивились на нього дуже дивно. Повернувшись додому, Вільям зазирнув у дзеркало над умивальником. На пів-лоба йому визрівав величезний синець у **формі букви «R»**» [291, с. 6]. Перекладач відтворив багатозначне слово *impression* українським словом *буквально*, щоб надалі пов'язати його зі словом *буква* у свідомості читачів. Однак цей варіант

може не спрацювати – читач просто не помітить таке обігрування – адже з’явиться воно лише через декілька абзаців. До речі, тут спостерігаємо й недолік – саму літеру перекладач не змінює, вона залишається, як і в оригіналі – написана латиницею. І це може мати негативні наслідки – адже і в попередніх, і в наступних епізодах тексту перекладу всі літери, які використовують гноми для друкування кириличні. Тож, не зрозуміло, звідки на лобі у персонажа взявся цей відбиток.

Досить цікаву гру слів знаходимо у ситуації, де описується бар, в якому збираються різноманітні надприродні істоти: «*For the vampires, it was a place to hang up. For the werewolves, it was where you let your hair down. For the bogeymen, it was a place to come out of the closet. For the ghouls, it did a decent meat pasty and chips*» [299, с. 164]. Гумор пов’язаний із характерами та поведінкою міфологічних та демонічних істот які описані такими фразеологізмами, які одночасно можуть трактуватись і у переносному, і у прямому значенні. Тож переклад цього абзацу – справжній виклик. Перекладач, як можна побачити, зосередився саме на відтворенні формальних характеристик: «*Вампіри приходили сюди повисіти, перекинчики – перекинутись слівцем, барабашки – погриміти горнятками, а упирів приваблювала тутешня «кривава Мері» із завжди свіжих інгредієнтів*» [291, с. 62]. Для опису вампірів (*vampires*) в оригіналі використано фразу *to hang up*, яка в розмовній мові має значення *весело проводити вільний час*, а буквально означає *висіти*, що натякає на специфічну рису вампірів зависати вниз головою, як летючі миші. Але в українській мові слово *повисіти* не викликає неоднозначного трактування, доцільніше було б перекласти розмовним *зависати*, яке б у перекладі теж трактувалось і в значенні *висіти* буквально, і в значенні *весело проводити час*. В тексті оригіналу вовкулак (*werewolves*) описано ідіомою *to let ones hair down* (*бути чесним, щирим у розмові*), яка буквально означає *розпустити волосся* – це натяк на кудлатість істот. Перекладач змінив їх на *перекинчиків* (очевидно, створене на основі синоніма до слова вовкулака – *перевертень*), щоб обіграти зі сталим виразом *перекинутись слівцем*. Але ж варто зазирнути в тлумачний словник, щоб дізнатися, що слово *перекинчик* має цілком

визначене значення в українській мові: «той, хто перейшов на бік ворога; зрадник» [265, с. 728] і, на відміну від *перевертня*, нічого спільного із міфологічною істотою немає. Насправді, в українській мові існує маса фразеологізмів, які б могли зберегти у перекладі натяк на наявність у персонажів шерсті і влились би в поданий контекст, наприклад: *вовкулак тут завжди гладили за шерстю (ставитись прихильно, поблажливо)* або *вовкулаки тут могли просто поганяти бліх (нічого не робити, байдикувати)*. Бугімен (*bogeymen*) – це істота, якою лякають дітей у Великобританії, живе у шафах. В оригіналі їх описано ідіомою *to come out of the closet*, що буквально означає *вийти з шафи*, а у значенні фразеологічного звороту – *говорити на людях те, чого соромились і тримали у секреті*. У перекладі фраза *барабашки – погріміти горнятками* навряд чи викличе додаткові асоціації. Гулії (*ghouls*) – істоти з арабської міфології, які живуть на кладовищі, перекидаються на привабливих жінок, заманюють до себе чоловіків та харчуються ними. Таким чином, фраза *decent meat pasty (достойний м'ясний пиріг)* натякає на те, яке саме м'ясо подають у барі. Перекладач змінює їх на *упирів*, що спричиняє ї деяку хибу, адже *вампіри* та *упирі* – це одна й та сама міфічна істота. Та лише тут стратегія перекладача дає адекватний переклад, бо фраза «*кривава Мері*» із *завжди свіжих інгредієнтів* стосовно упирів буде тлумачитись читачами перекладу як і пристойний м'ясний пиріг для гулій читачами оригіналу.

У більшості проаналізованих ситуацій перекладачу не вдається адекватно відтворити гру слів, зберегти і гумористичний тон, і смислове наповнення оригіналу. Частково це стається через те, що він прив'язується до формальних характеристик мовної гри: «*William's brother Rupert, being the elder, had gone to the Assassins' School in Ankh-Morpork, widely regarded as being the best school in the world for the full-glass class. William, as a less-important son, had been sent to Hugglestones, a boarding school so bleak and spartan that only the upper glasses would dream of sending their sons there*» [299, с. 26]. Тут автор підсміюється з «вищих класів суспільства» обіграючи співзвучність слів *class* (*класи суспільства*) та *glass* (*склянки, бокали*). Така мовна гра додає виразу іронічного значення. У

перекладі цю гру не збережено: «Вільямів брат Руперт, як старший, вступив до Анк-морпоркської Школи найманців, широко відомої як найкраща школа для **повноскляночників**. Вільям, як мені важлива дитина, був відданий до Гагльстону. Цей елітний заклад був настільки непривітним і спартанським, що віддати туди свою дитину могли тільки **істинні вершки з найбільших склянок суспільства**» [291, с. 8]. Перекладач прив'язується до слова «склянка», через що й не може адекватно передати закладене автором обігрування. Неологізм *повноскляночники* не передає закладеного автором обігрування, лише фраза *істинні вершки з найбільших склянок суспільства* додає іронічності у перекладі.

Інша причина – перекладач не знаходить в українській мові відповідників, які б могли забезпечити передачу гри слів. В епізоді, коли до друкарні Вільяма і гномів приходить один із компанії жебраків, щоб заробити трохи грошей, роздаючи листівки. Гуніла питає у Вільяма, чи є у нього друзі, які б також погодились на цю роботу, на що Вільям відповідає: «*'Probably yes,' said William. 'He hangs out with a bunch of . . . er . . . unfortunates who live under one of the bridges. Well, not exactly "hangs out". More "droops"'*» [299, с. 50]. Автор використовує двозначність фразового дієслова *to hang out* (буквально *звисати* і *проводити час* у значенні переносному) та протиставляє його слову *droop* (*падати, нахилитися, засмучуватись*). Перекладач не знаходить відповідного протиставлення в українській мові і передає слова героя так: «*Мабуть, так, – сказав Вільям. – Він водить компанію з купкою, е-е-е, невдах, що живуть під одним з мостів. Тобто не те що «водить компанію»... Там у них вельми специфічний колектив*» [291, с. 18]. По суті, гумористичне протиставлення мало на меті явно натякнути на те, що друзі жебрака – такі самі, як і він – ведуть асоціальний спосіб життя. У перекладі ж цей натяк видозмінюється і стає більш завуальованим, аніж в оригіналі – зважаючи на попередні описи цієї компанії жебраків у романі, фраза *специфічний колектив*, вжита в іронічному значенні, досить влучна і частково зберігає гумор.

Досить важливим нюансом є обігрування слова *press* у романі, яке розкривається протягом прочитання усього твору. На початку роману у місті

з'являються гноми, які привозять із собою *press* – друкувальний верстат. У романі, з самого початку, читач зустрічає різноманітні вирази з цим словом, наприклад: «*'Stop the press!'*» [299, с. 12]; «*'Because the press doesn't go to sleep,' said William*» [299, с. 170]; «*'Dead time on the press?' said Goodmountain. The press is dead*» [299, с. 269]; ітд. На перший погляд слово *press* у наведених фразах у контексті дійсно означає «друкарський верстат», проте, взявши до уваги сюжет твору, який обертається навколо заснування у місті газети, стає зрозуміло, що автор натякає на слово *press* у значенні *преса*, *друк*. Таким чином, автор розраховує, що гумористичний ефект розкриється упродовж прочитання всього твору. Однак, у перекладі слово *press* у всіх випадках, крім останнього, було передано як *верстат*, що виключило можливість подвійного трактування лексичної одиниці читачем перекладу: «*Спиніть верстат!!!*» [291, с. 4]; «*Тому що верстат ніколи не спить, – відповів Вільям*» [291, с. 64]; «*Верстат стоїть без роботи? – перепитав Вернигора. – Він уже не запрацює!*» [291, с. 102]. Перекладач лише додав коментар-пояснення (до першого випадку), де розписався у безпорадності: «*Гра слів не піддається перекладу. Англійською «друкарський верстат» означається тим самим словом, що й «преса» – «press». Це широко використовується в книзі (див. зноску 34). В даному разі вигук «Спиніть верстат!» («Stop the press!») може читатися також як «Спиніть пресу!»» [291, с. 123]. Тут доцільно було б процитувати наступну думку: «деякі перекладачі часто використовують тезу про неперекладність гри слів як “пасування” перед проблемою, відмову протистояти проблемі можливості перекладу гри слів і використовують зноски (підрядкові примітки) або зовсім опускають» [11, с. 38]. У даному випадку коментар позбавляє читача можливості самому сприйняти гумор, тож такий прийом абсолютно не рятує ситуації. Практично в самому кінці твору, розкривається сутність слова *press* де відбувається ось такий діалог між звільненим Патрицієм та Вільямом де Вордом: «*'Oh, yes. Busy, of course. Such a lot of reading to catch up on. But I thought I should take a moment to come and see this "free press" Commander Vimes has told me about at considerable length.'* He tapped one of the iron pillars of the press with his cane.*

'However, it appears to be firmly bolted down.' *'Er, no, sir. I mean "free" in the sense of what is printed, sir,' said William*» [299, с. 308]. Знов-таки, фраза *free press* має подвійне значення – і буквальне *незакріплений верстат*, і *незалежна преса*. Тут перекладач відтворює фразу як *вільна преса* і бере її у лапки, що все-одно позбавляє читача самому вловити подвійне тлумачення ситуації: *«О, чудово. Звісно, дуже зайнятий – стільки доводиться читати, щоб бути в курсі справ. Та все ж я подумав, що міг би зайти поглянути на цю вашу «вільну пресу», про яку мені так розлого й барвисто розповідав командор Ваймз, – Ветерані стукнув ціпком по пригвинчених до долівки опорах верстата. – Втім, здається, далеко на ній не заїдеш. – Але, ваша високосте, під «вільною пресою» я маю на увазі те, що ми друкуємо, – сказав Вільям»* [291, с. 117]. Один з можливих виходів – передавати *press* не словом *верстат*, а словом *прес* у перекладі. Адже *прес*, певною мірою, викликає асоціації, які можуть наштотхнути читача перекладу на сприйняття гумористичного елемента: *газети – прес – преса*, які відсутні при сприйнятті слова *верстат*.

Найвідмітнішою рисою стратегії перекладача є те, що значну частину випадків мовної гри він не передає у тексті, а лише пропонує читачеві виноски з коментарями: *«'Ah,' he said, when the man had finished. 'I reckoned that was it. The boy's a born muckraker. Shame for him he was born a long way from honest muck'»* [299, с. 157]. Цю фразу вимовляє міський бізнесмен, який займається переробкою та сортуванням сміття, коли говорить про Вільяма. Слово *muckraker* буквально означає *розгрібач бруду*, однак має інше значення у журналістиці – так називають кореспондентів, які проводять ризиковані журналістські розслідування. Гумористичний ефект реалізується завдяки тому, що слово *muckraker* використане у прямому значенні; читач же з попереднього сюжету знає, що герой насправді проводить журналістське розслідування. У перекладі ні двозначності, ні гумору не відтворено: *«– Ех, – сказав він, коли читання було закінчено. – Я таки не помилився. Цей хлопець – природжений розгрібач бруду. Як шкода, що він народився так далеко від чесного, справжнього сміття»* [291, с. 59]. Однак, перекладач додає коментар: *««Розгрібач бруду» – англ. «muckraker» означає*

також журналіста-розслідувальника» [291, с. 123]. Подібний коментар лише тлумачить чужу мову читачеві, якому потрібен твір. Та й доцільність його практично нульова – адже він навіть не пояснює того, що мало б бути смішним.

Ось відбувається діалог між Патрицієм та гномом: «*'I speak as I find, me,' he said. 'Always have done, always will –' 'And what is it that you call a spade?' said Lord Vetinari. 'What? Never use spades,' said the glowering dwarf. 'Farmers use spades. But I call a shovel a shovel.' 'Yes, I thought you would,' said Lord Vetinari*» [299, с. 42]. У наведеному прикладі обіграється фразеологізм *to call a spade a spade*, який означає *називати речі своїми іменами*. Однак інший учасник діалогу натяку не розуміє і трактує висловлювання у прямому значенні. Слово *spade*, як і *shovel* в українській мові мають одне й те саме значення – *лопата*. У перекладі ні двозначності ситуації, ні обігравання ідіоми не збережено: «– Я говорю, як звик, – сказав він, – і називаю речі своїми іменами... – **А що ви називаєте лопатою?** – урвав Правитель. – **В житті не тримав у руках лопати**, – ображено сказав гном. – **«Лопати» бувають у селян. Але я називаю заступ заступом!** – Я так і думав, – сказав Ветерані» [291, с. 15]. Перекладач лише додає наступний коментар: ««Назвати лопату лопатою» – англійська ідіома, що означає «назвати речі своїми іменами». Чергова гра слів – у даному разі між інтелігентом Ветінарі та не обтяженим зайвою ерудицією гномом» [291, с. 123]. В цій ситуації така перекладацька стратегія взагалі призводить до того, що діалог в тексті перекладу набуває усіх ознак абсурдності.

Смисл мовної гри може виходити за рамки власне твору, тож від перекладача залежить чи зможе він його зрозуміти і відтворити: «*'I should have got a proper education like you,' said Dibbler despondently. 'A nice job indoors with no heavy lifting. I could have found my nitch, if'n I'd have got a good education.' 'Nitch?'* *'One of the wizards told me about 'em,' said Dibbler. 'Everything's got a nitch. You know. Like: where they ought to be. What they was cut out for?'* William nodded. *He was good with words. 'Niche?' he said*» [299, с. 13]. Це обігравання базується на етнічних стереотипах: британці вимовляють слово *niche* як [niʃ], а вимова цього слова як [nitʃ] типова для американців. У перекладі, культурний контекст, який

існував в оригіналі, втрачено: «– *Треба було мені отримати добру освіту, як от ви, – засмучено сказав Нудль. – Гарна робота в теплом приміщенні й ніяких фізичних трудів. Якби я мав добру освіту, я міг би знайти свою нищу. – Нищу? – Це мені розповідав один із тих чаклунів, – пояснив Нудль. – У всього є нища, ну, ви знаєте. Тобто ніби своє місце. Для чого все існує. – Вільям кивнув. Він тямив у словах. – Ніша? – спитав він.» [291, с. 3]. Перекладач передає слово *nitch* неіснуючим в українській мові словом *нища*, через що створює додаткові асоціації, які відсутні у оригіналі (*нища* – *нищити*). Подібні ситуації неможливо відтворити зі збереженням і змістової і гумористичної складової.*

Варто зазначити, що в ряді ситуацій складається враження, що перекладач невірно розуміє смисл авторського обіграння, через що в перекладі спостерігаємо неточності й навіть помилки. Ось, йде розмова між Вільямом та його інформатором, готовим розповісти про те, що сталося із Патрицієм і хто його підставив, проте який не хоче давати ці відомості безкоштовно: «*There was another pause. 'Y'know,' said Deep Bone, 'it'd save a lot of trouble if you just gave me the money and I told you everything.' 'So far you haven't told me anything. Tell me everything, and then I'll pay you, if it's the truth.' 'Oh, yes, pull one of the others, it's got bells on!' 'Then it looks like we can't do business,' said William, putting his notebook away*» [299, с. 193]. Тут бачимо обіграння ідіоми *pull the other leg it's got bells on*, яка виражає недовіру до мовця. (Ця фраза вважається розширенням ідіоми *to pull one's leg*, яка означає жартувати чи жартівливо обманювати) В оригіналі звучить фраза *pull one of the others, it's got bells on*, тому що мовець – собака і у нього більше ніж дві ноги. Зважаючи на відсутність прямого аналогу в українській мові, перекладач змінює її на прислів'я *язик не тільки без кісток*, яке має продовження *що хоче, те й лопоче*: «– *Знаєш, – сказав Кость, – було б набагато простіше, якби ти просто приніс гроші, а я б усе р-розповів. – Поки що ви не розповіли нічого. Розкажіть мені все, і тоді я вам заплачу. Якщо це правда. – Аякже! Язык не тільки без кісток! – Тоді, схоже, нам не домовитись, – сказав Вільям, ховаючи записник*» [291, с. 73]. Однак дана ідіома має інше значення –

вона натякає на надмірну балакучість мовця. Таким чином, в перекладі не збережений ні гумор, ні значення оригінального діалогу.

Схожа ситуація у перекладі діалогу між паном Шпилькою та паном Тюльпаном: «*If we wanted to scrag him, here and now, **how useful** would, say, four bodyguards be?*» *'As a --ing chocolate kettle, Mr Pin'*» [299, с. 44]. Тут спостерігаємо обігрування видозміненої ідіоми *to be useful as a chocolate teapot*, яка має значення *абсолютно непридатний*. У перекладі, окрім того, що не відтворено гри слів, невірно трактується значення епізоду загалом: «*Якби ми хотіли скрутити йому в'язи просто тут і зараз, **наскільки б цьому зарадили, скажімо, четверо охоронців?** – **Як ситечко для заварки, пане Шпилько***» [291, с. 15]. Адже *ситечко для заварки* навпаки, досить придатна річ.

При відтворенні мовної гри перекладач не керується певною системою – в одних випадках, які не завдають значних труднощів, йому вдається відтворити каламбури, в інших, коли відтворення гри слів вимагає творчих пошуків, перекладач відмовляється від її передачі. Однак О. Михельсону не вдається одночасно відтворити і гумористичний потенціал, і зміст висловлювання.

3.3. Відтворення промовистих імен та назв

Загалом, промовисті імена персонажів та назви у художніх творах – це потужний експресивний та інформативний засіб, а в романі «Правда» вони ще й засіб створення додаткового гумору в творі: «Промовисті імена є самодостатніми засобами творення комічного, вони не вимагають контекстного підживлення» [26, с. 12]. Важливо й те, що імена й назви у Т. Пратчета не лише виразно промовисті, вони містять алюзії, каламбури та активно включаються в гру слів у творі. Автор створює всю систему імен та назв, виходячи із власного задуму, знаючи характери, душевні й фізичні дані своїх персонажів, майбутній перебіг подій. Той факт, що світ роману фентезійний, вигаданим автором, дозволяє активно використовувати тут простір мовної гри, особливо в тих ситуаціях, що стосуються реалій, назв та імен його світу. Це, в свою чергу, надає

такі можливості й перекладачу, адже він не прив'язаний до існуючих в реальному світі явищ, на які мусить орієнтуватись, а обмежений лише авторським задумом.

Л. Бархударов писав, що такі промовисті імена містять характеристику певних властивостей і якостей даної особистості, тому відмова від передачі, хоча б приблизної, значення цих прізвищ (які особливо часто зустрічаються саме в гумористичних творах) без сумніву призводить до втрати інформації вихідного твору [6, с. 139]. Адже «промовисті імена є лексико-семантичним засобом передачі критичного ставлення автора до персонажа» [152, с. 5]. Імена і назви, можуть мати не лише подвійний, а навіть потрійний смисл і викликати підсвідомі асоціації у читача і їх переклад відіграє важливу роль у сприйнятті читачами всього твору. Перекладач має відтворити їх таким чином, щоб зберегти закладені в них оцінки, а в досліджуваному творі ще й передати їх гумористичний потенціал. Якщо при перекладі звичайних імен перекладач зазвичай використовує транскрипцію або транслітерацію, то до перекладу промовистих імен потрібно шукати семантико-конотативний підхід, бо вони «виконують не стільки номінативну, як характеристично-оцінюючу функцію» [59, с. 127].

Ім'я головного героя – *William de Worde* звучить на французький лад, однак у ньому простежується очевидний натяк на професію героя: *word* у перекладі – *слово*. Цей натяк частково збережено в перекладі, де ім'я транскрибовано – *Вільям де Ворд*, адже слово *ворд*, завдяки поширенню комп'ютерів, має алюзивний потенціал і може викликати у читацької аудиторії асоціацією із комп'ютерною програмою для роботи з текстовими документами. Сенс імені героя, той факт, що слова – це його стихія, має важливе значення у романі і неодноразово підкреслюється й автором у обіграннях слова *word* та прізвища *Worde*: «*Wasn't the family motto Le Mot Juste? The Right Word In The Right Place, said Lord de Worde*» [299, с. 26]. Та через те, що перекладач транскрибує промовисте ім'я в перекладі, жодне з подібних обігрань не знаходить свого відображення в перекладі: «*Хіба фамільним гаслом не було «Le Mot Juste»? Слушне Слово у Слушний Час, сказав вельможний де Ворд*» [291, с. 9]. Один з можливих варіантів відтворення промовистого імені – назвати героя у перекладі

Вільям де Слов чи *Вільям де Мов* – це не порушить «іншомовного» звучання імені героя і передаватиме потрібні конотації читачеві.

Ім'я однієї з головних героїнь твору також привертає увагу. В оригінальному творі дівчину звати *Sacharissa*. Ім'я героїні походить від дієслова *to saccharise*, що означає *перетворювати на цукор* і має на увазі підкреслити надзвичайно привабливу зовнішність дівчини. Перекладач вибирає найлегший із шляхів й транскодує ім'я героїні: *Сахаруса*. Таким чином, в ньому чітко проглядається слово *sachar*. Та відтворити ім'я дівчини українською мовою зі збереженням натяку на солодощі та «іншомовного» звучання насправді не видається значною трудністю. Найпростіше – обіграти в перекладі українське слово *цукор* (наприклад, *Цукорничка* чи *Цукринка*).

Ім'я іншого важливого персонажа твору – вампіра і фотографа газети – *Otto von Chriek*. Воно дуже схоже на ім'я голландського художника 17-го століття Отто Марсеуса ван Скрика (*Otto Marseus van Schrieck*). З іншого боку, ім'я героя – це й гра слів. Воно звучить подібно до фрази *Ought To Shriek* (буквально – *повинен кричати*). У перекладі героя звать *Отто Крикк* – О. Михельсон зберігає у прізвищі прозорий натяк на крик. Важливо й те, що герой приїхав до міста із *Überwald* яке є буквальним переклад німецькою мовою румунської назви Трансильванія. Тут важливо знати, що в період колонізації Трансильванії Німеччиною в одній з її історичних областей (Бурценланд) основне населення складало саме етнічні німці. В перекладі назву міста транскрибовано – *Убервальд*, завдяки тому, що префікс *убер-* зазвичай асоціюється з Німеччиною, то й назва міста також асоціюватиметься у читача з цією країною. У попередніх підрозділах згадувалось, що герой у романі розмовляє з німецьким акцентом, і що цей факт знаходить своє відображення у перекладі.

Наступне важливе ім'я – це алюзивне ім'я гнома, який винайшов друкувальний верстат. В оригіналі його звати *Gunilla Goodmountain*. Прізвище *Goodmountain* – буквальний переклад з німецької прізвища винахідника друкарського станка з ручним набором літер Йогана Гутенберга (*Johannes Gutenberg*). У перекладі гнома звати *Гунілла Вернигора*, тобто, гном отримав

цілком українське прізвище. Можливо, варто було б відтворити прізвище, хоча б як *Доброгорський* і хоч частково зберегти алюзію. Імена інших гномів, які фігурують у творі (*Caslong, Gowdie, Boddony*) також несуть додатковий зміст – всі вони названі на честь розробників типографічних шрифтів. *Caslong* – алюзія на Вільяма Каслона (William Caslon) та його широко відомий шрифт, яким було вперше надруковано Декларацію незалежності та Конституцію США. *Boddony* – алюзія на Джамбатісту Бодоні (Giambattista Bodoni), італійського видавця, друкаря, художника-шрифтовика і гравера, автора сотні шрифтів, який жив у 1740-1813 рр. *Gowdie* – алюзія на Фредеріка Гауді (Frederic William Goudy), американського художника шрифтів, що жив у 1865-1947 рр. У перекладі їх імена відтворені за рахунок калькування: *Каслонг, Гоуді, Боддоні*. Варто зазначити, що такі алюзії може розпізнати лише читач, який безпосередньо пов'язаний з темою друкарства, верстки, поліграфії. Однак, перекладач в будь-якому випадку має намагатись відтворювати алюзії для максимально близького розуміння їх читачами.

Промовисте й ім'я лорда, Патриція міста – *Havelock Vetinari*. Вважається, що його прізвище – це каламбур із прізвищем відомої сім'ї Медичі: *Medici* – *medicine*, *Vetinari* – *veterinary*. Ту же варто зазначити той факт, що сам персонаж має досить холодний і розважливий характер, та при цьому обожнує свого собаку. Щодо імені Патриція, то вірогідніше за все воно походить від прізвища відомого британського генерал-майора, Генрі Гевлока (Henry Havelock), який вважається одним із найхаризматичніших англійських воєначальників. Його статуя височіє на Трафальгарській площі в Лондоні, його ім'ям названо новозеландське місто і військовий корабель британського флоту. У перекладі Патриція звати *Хевлок Ветерані* – прізвище більше нагадує слово *ветеран*, ніж *ветеринар* – очевидно, що перекладач не транслітерував його, а запропонував власний переклад. Зберегти каламбур у прізвищі – а саме паралель і з прізвищем Медичі та ветеринарією – видається складним завданням, через те, що українською мовою написання прізвища *Медичі* не нагадує слово *медицина*, як в англійській.

Можливо, варто було б назвати лорда *Ветинарі*, щоб хоч частково зберегти асоціації оригіналу.

Найвірнішого слугу патриція звати *Rufus Drumknott*. Його прізвище походить від назви специфічного вузла, яким підв'язують кімоно. Це найпростіший і найшвидший спосіб підперезатись, яким користувались домогосподарки та жінки-служниці: потрібно було лише зручно зав'язати вузол, щоб кімоно не заважало робити повсякденні справи. Це дозволяє припустити, що прізвище покликано обіграти відданість своїй роботі. В перекладі ми зустрічаємо таке ім'я – *Руфус Тулумбас*. *Тулумбас* – це ударний музичний інструмент, за принципом дії схожий на барабан. Очевидно, що перекладач орієнтувався не на значення всього прізвища, а лише на першу його частину – *drum* (*барабан*), проігнорувавши загальне значення.

Інші підходи знаходимо при перекладі імен другорядних й епізодичних персонажів у творі, які також промовисті. Ось, *Mr. Dibbler*, який має прізвисько *Cut-Me-Own-Throat*. Прізвисько *Cut-Me-Own-Throat* прив'язалось до героя через те, що в інших книгах він широко використовує рекламну фразу: «*I'm selling this at such a low price that it's cutting me own throat*». Тобто, прізвисько покликане підкреслити жадібність персонажа. У перекладі – *Від-Душі-Відриваю*, однак в оригіналі воно звучить набагато експресивніше. Слово ж *dibbler* – це назва поширеного у Австралії хижого гризуна, єдиного виду з роду крапчастих сумчастих мишей (лат. *Parantechinus apicalis*). Тож, у прізвищі героя спостерігаємо натяк на його характер. Прізвище *Mr. Dibbler* відтворене у перекладі як *Нудль*. Можливо, перекладач дав герою саме таке ім'я, лише для того, щоб обіграти його у такій ситуації: «*'Ah, Mr Word. Times is hard in the hot sausage trade,' said Dibbler. 'Can't make both ends meet, eh?' said William*» [299, с. 11]. Це обігравання ідіоми *to make both ends meet* (*ледве зводити кінці з кінцями*), де останнє слово замінене на *meat* (*м'ясо*). Попередній сюжет книги тут грає вирішальну роль – читачеві відомо, що придбати у персонажа сосиску з м'ясних продуктів можна лише якщо дуже пощастить. Перекладач створює гру слів на основі імені персонажа, зберігаючи таким чином натяк на погану продукцію: «*Ах,*

*пане де Ворде, зараз такі кепські часи для торгівлі перепічками, – пожалівся Нудль. – Еге ж, як подумаєш, то аж нудить, – вставив Вільям» [291, с. 3]. Та чи раціонально змінювати промовисте ім'я заради збереження одного випадку гри слів? Зважаючи на те, що перекладач переклав лише один роман, можливо, що він і не орієнтувався на той факт, що книг ціла серія і герої фігурують і в інших романах. На нашу думку, було б доречніше зберегти промовисте ім'я у перекладі, назвавши героя *Пан Щур* чи *Пан Пацюк* з прізвиськом *Я-б-Вдавися*.*

Доволі винахідливо перекладач відтворив імена персонажів з компанії жебраків, які відіграють не останню роль у творі та час від часу з'являються й в інших книжках автора. Компанія ця, до речі, має цілком офіційну назву, яка й згадується у книзі: «*William realized, as his nostrils shut down, that he was visiting the Canting Crew*» [299, с. 240]. Слово *cant* по відношенню до жебраків означає *плаксивий тон, канючення, випрошування*. Та перекладач називає групу описово: «*Вільямові ніздрі закрились, і він зрозумів, що прибув на побачення до Гурту-нід-Мостом*» [291, с. 94]. Так у перекладі втрачається прямий натяк на основне заняття членів групи. Розгляньмо тепер як перекладено їх імена. Один з найвизначніших представників групи – це *Foul Ole Ron*. Слово *foul* означає щось брудне огидне й смердюче й, зважаючи на те, що постійним супутником персонажа є жахливий сморід, то очевидно, що має на увазі автор твору. *Ole* – це, по суті, *old*, але вимовлене із ковтанням останнього звуку. У перекладі жебрака названо *Старий Тхір Рон* – спостерігаємо деяку видозміну: натяк на запах завуальовано під словом *тхір* (адже загальновідомо, що тхори мають специфічний неприємний запах). Наступний персонаж – це *Altogether Andrews*. Згідно з книгою, у нього спостерігається розлад множинної особистості, адже в його тілі існують одночасно аж восьмеро персон, і, що цікаво, ні одна з них не носить ім'я *Andrew* [299, с. 52]. Можна сказати, що ім'я цього персонажа – це гра слів, адже слово *altogether* означає *ціле, сукупність*. У перекладі ім'я таке – *Ендрюз-Разом-Нас-Багато*. Так перекладач відразу розкриває приховану гру слів. До того ж, фраза «*разом нас багато*» має цілком визначені асоціації в українського читача, а саме з одноіменним синглом гурту «Гринджоли», який

став неофіційним гімном Помаранчевої революції у листопаді-грудні 2004 року. Інший член групи – це *Arnold Sideways*, фізичною вадою якого є відсутність ніг [299, с. 52]. Очевидно, що його прізвище покликане підкреслити цей факт. В перекладі ж він – *Арнольд-Колобок*, що по відношенню до безногої людини тяжіє до чорного гумору. Наступний – *Duck Man*, жебрак із качкою (*duck*) на голові, присутність якої він постійно заперечує (власне, з цим фактом і пов'язане його ім'я) [299, с. 52]. У тексті перекладу також зазначено, що в нього на голові саме *качка* [291, с. 33], але ім'я персонажа перекладено як *Качур. Coffin Henry* – ще один представник світу жебраків. Цікаво, що ім'я його, *coffin (труна)*, означає не те, що може здатись на перший погляд. Персонаж з'являється і в інших книгах серії, і відмітна його риса це те, що він постійно хворіє на різноманітні шкірні захворювання і натужно кашляє. Тож стає зрозуміло, що *coffin* – це омофон до слова *coughing (кашляння)*. Проте перекладач випускає гру слів і залишає тільки те значення, що лежить на поверхні: *Домовина Генрі*.

Цікаве ім'я і в голови гільдії адвокатів, який фігурує у творі. Воно багато говорить про особистість персонажа – *Mr. Slant* [299, с. 56]. Значення слова *slant* асоціюються із *нахилом, напрямком* як в буквальному значенні, так і з *схильністю* до визначених точок зору, *тенденції* представляти щось у потрібному світлі. Таким чином ім'я говорить за адвоката – описує той факт, що захищатиме він будь-яку сторону, незалежно від власних переконань. Перекладач називає персонажа *пан Підступн*. Так йому вдається описати *підступну* вдачу адвоката, а подвоєння літер *n* в кінці прізвища може додати дещо «іноземного» звучання. Ще одне ім'я – *Rocky*, яке носить кремезний троль-охоронець. В описі персонажа впізнається прямий натяк на однойменні фільми Сільвестра Сталоне «Рокі» («Rocky»). У перекладі троль має ім'я *Скель*, яке чудово відтворює натуру і характер персонажа, однак, алюзія втрачається. Незвичайне ім'я носить і власниця квартири, в якій живе головний герой – Вільям. Її повне ім'я згадується в романі лише один раз: «*Mrs Arcanum, proprietress of Mrs Eucrasia Arcanum's Lodging House for Respectable Working Men*» [299, с. 70], далі ж героїня фігурує у творі як *Mrs Arcanum*. Слово *eucrasia* означає нормальний стан фізичного

здоров'я; *arcanum* – це чарівне зілля, еліксир, походить від *arcana* – слово, значення якого пов'язане із таємничим та надприродним. З певних причин перекладач випускає ім'я героїні, а прізвище відтворює так: «**Пані Секретова**, власниця «Апартаментів для пристойних осіб»» [291, с. 26]. Та ж українське слово секрет не має таких асоціацій із надприродним, як англійське *arcana*. Тож перекладач подає лише наближене відображення промовистого імені героїні.

На декількох сторінках твору фігурує один із мешканців міста, який начебто збирався стрибати з даху, але виявилось, що він всього-лише хотів привернути до себе увагу і влаштує таку виставу вже не вперше. В цьому епізоді Вільям бере інтерв'ю у цього верхолаза: «*'So, what was your name?' 'What do you mean, was?' 'Well, you know. . .obviously. . .'* said William wretchedly. *He waved his hand towards the void, and almost lost his balance. 'If you. . .'* **Arthur Crank.** *'And where did you live, Arthur?' 'Prattle Alley'»* [299, с. 81]. Значення імені досить прозоре: *crank* означає *примха, каприз* або *дивак*, що якнайкраще описує поведінку персонажа. Назва вулиці, **Prattle Alley**, також досить прозора – *prattle* означає *белькотання, балаканина, несерйозна розмова*. У перекладі: «– Отже, як вас звали? – Що значить «звали»? – Ну... це здається очевидним... – пробелькотів Вільям. Він спробував підкріпити свої слова жестом, і ледь не втратив рівновагу. – **Артур Дурко.** – Де ви мешкали, Артуре? – На вулиці **Пюсіна**» [291, с. 30]. У перекладі чоловіка названо *Артур Дурко* – тобто перекладач змінює акценти, перетворюючи дивака на дурня. Назва вулиці у перекладі також цілковито видозмінена.

Торкнувшись перекладу власних назв, хотілося б коротко прокоментувати і їх. Вже згадувалось, що роман насичений алюзіями на Вотергейтський скандал, і ряд власних назв, які є алюзіями на реально існуючі, у перекладі не відтворено (*Water Gate* – *Річкова Брама*; *the Committee to Unelect the Patrician* – *Комітет з відкличання Патриція*; *Deer Bone* – *Кость*; *Hobson's Livery Stable* – *Прокатні стайні Гобсона*). Єдиною назвою, яка хоч частково зберегла алюзивну силу – це назва робочого кабінету Патриція – *the Oblong Office* [299, с. 113]. Явна алюзія на *the Oval Office* – робочий кабінет президента у білому домі. У перекладі він стає

Еліптичним кабінетом, перекладач створює назву по аналогії із Овальним кабінетом.

Не хотілося б оминати й випадки, в яких звичайна, не промовиста власна назва, яка не несе додакових асоціацій і гумористичного потенціалу набуває цілком нових рис у перекладі: «*Mr Tulip grinned. '–ing right,' he said. 'I want to go back to the Museum of Antiquities!' 'Now, now, Mr Tulip. Business first, pleasure later,' said Mr Pin*» [299, с. 83]. Музей, що фігурує у творі – це просто музей, в якому проводили час пан Шпилька та пан Тюльпан і в якому виставлено на огляд різноманітні предмети старовини. У перекладі ж бачимо зовсім не музей: «*Пан Тюльпан вищірівся. – Мля, єдиний плюстик на цьому твоєму папірці мав би стояти на місці Мистецького Арсеналу. – Спершу сейф, потім кайф, – сказав пан Шпилька*» [291, с. 54]. «Мистецький Арсенал» – це культурно-мистецький та музейний комплекс в місті Києві і цей факт відомий багатьом українцям. Надаючи таких чітко визначених культурних конотацій цій назві в перекладі перекладач забезпечує реалізацію гумору, адже читач упізнає знайому реалію у чужому творі. За рахунок одомашнення перекладач дійсно може компенсувати втрати гумористичних алюзій.

Відтворення промовистих імен та назв у перекладі роману «Правда» не має чіткої системи, що й призводить до того, частина гумористичних імен не знаходить свого відображення. Транскрипція і транслітерація, які використовує перекладач, у більшості випадків не забезпечують відтворення і смислового значення імені, і гумору, який пов'язаний з авторськими обіграваннями. Намагаючись творчо переосмислити імена, до уваги не береться ні закладена автором характеристику, ні навіть контекст твору. Можна простежити схильність О. Михельсона жертвувати відтворенням «промовистим» потенціалом імен та назв, які вклав у них автор.

Висновки з розділу 3

Роман Т. Пратчета, написаний у жанрі гумористичного фентезі, наповнений специфічним мовним гумором. Роман не виключно розважальний – письменник огортає у гумористичну форму важливі філософські питання: яка правда цікавить людей у сучасному світі і що взагалі таке – правда. Не можна оминати й того факту, що аналізований твір є одним із цілої серії, а значить певні його аспекти пов'язані з попередніми книгами і мають свої визначені витoki. Тож перекладачу необхідно розуміти й структуру вигаданого автором світу. Підхід до відтворення гумору у романі перекладача О. Михельсона досить неоднорідний і націлений не так на висвітлення глибинних проблем, що їх у гумористичній формі порушує автор і пропонує читачеві, як на відтворення поверхнево гумористичних ситуацій. Перекладач не передає алюзивного потенціалу оригіналу, позбавляючи читача можливості оцінити головну ідею твору, яка реалізується через винахідливе застосування гри на усіх мовних рівнях.

1. Алюзії автора в цілому стосуються не надто відомих в українській культурі явищ, що й становить основну трудність при їх відтворенні. Інша проблема – часова віддаленість певних історичних подій, на які натякає автор, використовуючи алюзії. Перекладач не має гарантій, що уся цільова аудиторія ідентифікує алюзію, чи що алюзія справить на неї гумористичний ефект, на який розраховував автор оригіналу. Хоча авторські алюзії й несуть у собі значну частину смислового та ідейного наповнення твору, їх відтворення в перекладі не стає домінантою перекладача. О. Михельсон робить вибір на користь збереження загального гумористичного ефекту в перекладі, а не передачі гумористичних алюзій автора. Таким чином, алюзії в перекладі зникають, однак, за рахунок жартів, створених перекладачем, епізоди залишаються гумористичними і здатними справити гумористичний ефект на цільового читача.

2. Мовна гра, яку активно використовує Т. Пратчет в романі, здебільшого не відтворена у перекладі. Передати кожен випадок мовної гри, зберігаючи при цьому одночасно і її мовне вираження, і гумористичний потенціал, і смисловий компонент – це надзавдання. Найчастіше О. Михельсон змінює мовну форму, що зумовлено об'єктивними чинниками, та при цьому він далеко не завжди

переносить в текст перекладу саме те обігрування, що було присутнє в оригіналі, замінюючи його на своє власне. Серед основних тактик, які використовує перекладач для передачі мовної гри, можна виділити наступні: (1) гра слів, яка частково відрізняється за семантичним потенціалом, однак передає її смисловий компонент і зберігає гумористичний ефект; (2) вилучення гри слів і використання в перекладі фрази з гумористичним потенціалом, яка: (а) передає лише одне із значень оригінального висловлювання; (б) не відтворює або частково відтворює смисл оригінального висловлювання; (в) послаблює силу гумористичного ефекту. Загальна гумористична домінанта твору таким чином зберігається. (3) Буквальне відтворення гри слів з додаванням перекладацького коментаря, який пояснює смисл мовної гри, що була присутня в тексті оригіналу. Останній прийом, проте, не забезпечує передачі гумористичного ефекту і призводить до деформації змісту епізоду.

3. Гумористичний потенціал роману «Правда» значним чином залежить від промовистих імен та назв, які автор ще й активно включає в мовну гру впродовж твору. Серед основних способів відтворення промовистих імен О. Михельсоном виділено наступні: (1) транскодування, що забезпечує передачу смислового значення імені лише в тих випадках, коли транскодоване слово має подібну семантику чи здатне викликати подібні асоціації. В інших випадках смислове значення імені та його гумористичний потенціал, який залежить від контексту, втрачається; (2) калькування, яке полягає у буквальній передачі смислового змісту промовистого імені чи назви. Цей спосіб забезпечує відтворення промовистих імен та назв у випадках, коли ім'я чи назва однозначні. Калькування не відтворює в усій повноті гумористичний потенціал промовистих імен та назв, коли вони мають подвійний або потрійний смисл; (3) творче переосмислення промовистих імен та назв, яке не в усіх випадках збігається з закладеною автором характеристикою.

4. У перекладі О. Михельсона простежується тенденція до одомашнення, яка проявляється у додаванні в текст перекладу знайомих українському читачеві явищ та назв. Вона спостерігається у досить прозорих ситуаціях, які не складають

особливих труднощів при їх відтворенні та не вимагають додаткових пояснень. З одного боку, подібний підхід сприяє підсиленню гумористичного ефекту, саме за рахунок виникнення в іноземному творі українських реалій. Певним чином, таку тенденцію можна трактувати як спосіб компенсації втрат на рівні відтворення алюзій та мовної гри. З іншого боку, цей спосіб змінює смислові акценти твору та призводить до видозміни гумору оригіналу. Таким чином, перекладач наділяє текст перекладу такими асоціаціями, які ведуть цільового читача хибним шляхом і можуть відволікати від розуміння саме ідейного змісту твору.

5. Одна зі специфічних рис англійського гумору, а саме схильність до мовної гри, яка яскраво проявляється в романі «Правда», помітно втрачається у перекладі О. Михельсона. Цей факт, передусім, пов'язаний з потребою зберегти смислове ядро мовної гри і його зв'язок з контекстом твору, що ускладнюється через розбіжність семантичної та граматичної структури української та англійської мов. Утруднюють адекватну передачу мовної гри українською мовою такі випадки, коли в основі цієї гри лежать реалії або натяки на невідомі цільовій аудиторії події, етнічні стереотипи тощо, які націлені на породження певних асоціацій у вихідних читачів. Збереження і мовної гри, і створення відповідних асоціацій у рамках одного епізоду в перекладі рідко видається можливим.

6. Гумор першотвору може зазнавати видозмін у перекладі і через відсутність у перекладача чіткого творчого кредо. О. Михельсон передає лише поверхнєве бачення твору, а глибинні контексти, на які розраховував Т. Пратчет, залишаються недовираженими, спрощеними, що, зрештою, викривлює наміри автора та цілісне розуміння твору. Настанова перекладача на розважальність, недооцінка стильової палітри оригіналу і спрощення авторських ідей значно послаблює художню вагу роману Т. Пратчета в українському перекладі.

Положення розділу 3 висвітлено в публікаціях автора [118; 120; 122; 123].

**РОЗДІЛ 4. ВІДТВОРЕННЯ ГУМОРУ НА МЕЖІ ДВОХ КУЛЬТУР:
ЗДОБУТКИ І ВТРАТИ (НА МАТЕРІАЛІ УКРАЇНСЬКОГО ПЕРЕКЛАДУ
РОМАНУ М. ЛЕВИЦЬКОЇ «КОРОТКА ІСТОРІЯ ТРАКТОРІВ ПО-
УКРАЇНСЬКИ»)**

Роман «Коротка історія тракторів по-українськи» («A Short History of Tractors in Ukrainian») Марини Левицької вперше опубліковано у Великобританії в 2005 році. Твір мав шалений успіх і отримав чимало престижних нагород, серед яких премія Вудхауза за гумористичне письменництво. Роман потрапив до каталогу Букера-2005, до списку газети «The Telegraph» з 50 книжок, які варто неодмінно прочитати. Книжку визнано найуспішнішим дебютом року – лише за рік після виходу книги на ринок розійшлося понад 100 тисяч примірників. Певним чином комерційний успіх книзі забезпечив той факт, що видано її було саме тоді, коли Україна перебувала в центрі уваги міжнародної преси – одразу після подій Помаранчевої революції та інавгурації президента В. Ющенка. Цей успіх багато в чому завдячує й тому, що авторка використала саме той літературний жанр, який вже досить давно займав панівні позиції на зарубіжному книжковому ринку, – жанр сімейного роману, який зазвичай поєднує у собі риси літератури про міграцію та мемуари. (Тут варто згадати дебютний роман американського письменника Дж. С. Фоера «Все ясно» (J.S. Foer «Everything Is Illuminated»), який вийшов у 2002 році і мав надзвичайний успіх, – в ньому у гумористичній манері описано подорож американця в Україну з метою пошуку жінки, яка врятувала його діда у часи Другої світової війни). Роман М. Левицької також має автобіографічні риси, адже батьки авторки виїхали з України у часи Другої світової війни, а сама вона народилась 1946 року в таборі для біженців у Німеччині.

Роман М. Левицької надзвичайно цікавий з перекладацького погляду, і не через його художню цінність, а через те, що він синтезує в собі дві сміхові

культури: адже авторка, натуралізована англійка, але етнічно – українка, написала гумористичний роман про Україну для англійців. Роман перебуває на межі двох культур, що, в свою чергу, створює і низку розбіжностей у тлумаченні – він став не тільки сенсацією в англійській Європі, але й приводом до гарячої дискусії в українській критиці стосовно іміджу України та українців, зображених у творі. Роман М. Левицької, по суті, міжкультурний феномен і викликає інтерес те, чи вдалося перекладачу адекватно відтворити і задум, і гумористичний потенціал цього твору.

Роман переклали тридцятьма п'ятьма мовами. Цікаво, що російський переклад побачив світ ще у 2006 році, менше ніж через рік після виходу книги, а український – аж у 2013-му, отже, зі значною часовою дистанцією. Українською мовою твір переклав О. Негребецький (справжнє ім'я – Леонід Дмитренко), біолог за освітою, який перекладає з 1994 року – переважно художні фільми, серіали й анімаційні стрічки. Саме він переклав знайомі усім комедійні телесеріали «Альф» та «Друзі», низку мультфільмів, зокрема «Тачки», «Шрек», «Веселі ніжки», з художніх фільмів – «Зоряний пил», «Реальні кабани» тощо. В останні роки перекладач звернувся й до художньої літератури, в його доробку переклади таких книг як «Сон № 9» Д. Мітчела (2007 р.), «Такі самі оповідки» Р. Кіплінга (2012 р.), «Троє у човні (не кажучи про пса!)» Джерома К. Джерома (2014 р.) та інший роман М. Левицької «Різні домашні тварини: живі й мертві» (2013 р.). Звичайно, переклад кінострічок і художньої літератури – речі зовсім різні й мають свою специфіку. Не виключено, що власний випрацюваний підхід до перекладу кінофільмів перекладач застосовує й до перекладу художньої прози. Сам О. Негребецький так міркує про свою працю: «Книжки перекладати порівняно легко. Але довго й матеріально не вигідно. І відповідально, бо допущена тобою помилка залишиться навіки» [101].

Основний сюжет книги обертається навколо подій у родині етнічних українців Маєвських, старше покоління яких іммігрувало до Англії після Другої світової війни. Старий удівець, інженер-пенсіонер Микола Маєвський у свої 84 роки, після двох літ по смерті дружини, збирається одружитися з молодою, вкрай

прагматичною українкою Валентиною, яка приїхала зі своїм сином Станіславом по туристичній візі і хоче легально залишитися в країні та не бідувати. Дві дочки Маєвського, Віра та Надія, які між собою практично не розмовляли після матеріної смерті (бо не поділили її спадку) намагаються депортувати Валентину із країни, розглядаючи її як «загрозу цивілізованому суспільству», і тим вберегти батька від необачного вчинку. Гумористичний потенціал твору проявляється в тому, як і заради чого зображено персонажів. Смішні не так життєві випадки, як сприйняття їх персонажами, живий діалог та коментарі оповідачки. Легкий іронічний стиль та гумор авторки тісно переплітаються і з драматичними мотивами, пов'язаними із темою минулого, у відсилках до якого розкривається складна і заплутана історія родини Маєвських, яка збіглася з трагічними для України подіями – тут і згадка про часи УНР, і про репресії, що не оминули роду Маєвських-Очеретків, і про Голодомор 1933 року, і про безнадію Другої світової війни, і про жахи німецьких концтаборів. Люди пережили табір біженців, війну, – такий досвід залишає в душі шрами на все життя, обтяжує пам'ять і впливає на поведінку персонажів твору: покійна Людмила Маєвська навіть після еміграції продовжувала жити в страху перед голодом та війною, економно та бережно розпоряджалась майном; старий Микола Маєвський впадає в дитинство, уявляє ідилічну Україну та вірить, що допомагає батьківщині, приймаючи Валентину з її підлітком-сином; його старша дочка Віра, «дитя війни», народжена у 1937 році, також добре пам'ятає пережиті жахи і страждає від повоєнної ментальності, на відміну від молодшої, Надії, «дитини миру», що зростала вже в Британії у мирних 60-х, ідеалістки, яка прагне зробити світ кращим. За словами М. Левицької, в основу роману лягли записи материних спогадів про своє життя [223]. Власне, сама «історія тракторів» – це книга, яку пише Микола Маєвський – головний герой роману. Він періодично зачитує з неї уривки всім, хто готовий його слухати. Авторка спершу планувала робити вкраплення «історії тракторів» лише заради розваги, однак пізніше заглибилася в тематику і уривки про «трактори» вплела в основну сюжетну лінію роману. У творі вони звучать в унісон як із соціальними та політичними подіями минулого століття, так і з подіями, які

відбуваються у сім'ї Маєвських. По суті, Микола пише не так про трактори, як про історію Європи, людські душі, політичну ідеологію. Тож проблематика твору охоплює широке поле – від невдалої історії про одруження до роздумів над долею людини ХХ-го століття, події якого залишають слід навіть на дітях та внуках жертв воєн і репресій.

Роман відносять до розряду виключно розважальних, і таке поспішне рішення різко критикується [151]. Матеріал, на якому книга базується – трагічний та сумний, однак М. Левицька обирає саме гумористичну тональність його викладу. По більшості її гумор проявляється при описі «сучасної» трагікомедії, яка відбувається у сім'ї. Зображуючи ж події минулого, авторка не намагається перетворити їх у фарс. Беручи у неї інтерв'ю, газета «Гардіан» зазначала, що «визначною рисою стилю Левицької є те, що вона звертається до серйозних тем – таких як вік, сімейні конфлікти, давні історії про війну, горе та розлуку – у гумористичному стилі...» [223]. Сама М. Левицька говорить, що у своїх творах «використовує гумор як ключ, який відмикає те, що вона має на меті сказати».

Отже, роман «Коротка історія тракторів по-українськи» синтезує в собі дві культури: англійську й українську, за рахунок чого і виникає питання щодо складності відтворення в перекладі його гумористичного наповнення. Зрозуміло, що якість перекладу напряму залежить від того, як перекладач бачить смисл твору, тонкощі його сюжету, від його чуття мов та вміння компенсувати мовні й ментальні розбіжності, що й набуває особливо важливого значення при перекладі цього роману.

4.1. Переклад гумору, що базується на стереотипах англійської культури

Надзвичайно проблематичне для перекладу джерело гумору у романі – це активне обігрування авторкою культурних стереотипів. «Стереотипи, які поділяє нація, можна розглядати як форму культурних знань, і М. Левицька «використовує їх і з метою створення гумору і для того, щоб «зачепити» британського читача» [221, с. 443]. Та обіграє вона стереотипи, притаманні

англійському суспільству, а не українському, що й може призвести до того, що українського читача такий гумор не зачепить, бо він його не зрозуміє. Власне, і не сприйме його як гумор. Основна трудність полягає у тому, що сміховий ефект цілком залежить від фонових знань читачів. Само собою, перекладач має задумуватись над тим, як передати у творі культурно-специфічні іронічні зауваження та гумористичні ремарки оповідачки. І, звичайно, у певних випадках відповідальність за те, чи буде гумор реалізовуватись, лягає саме на плечі перекладача і залежить лише від його творчих здібностей.

Певні труднощі при відтворенні гумористичного наповнення твору викликають апелювання до англійських явищ та реалії, які не є широковідомими у цільовій культурі. Ось Надія обурюється поведінкою свого батька, який одружився із вульгарною, на її думку, Валентиною, і говорить наступне: «– *No he's not, he's being a lad. An eighty-four-year-old lad. You're all being lads together. Wink wink. Nudge nudge. What a great pair of knockers. For goodness' sake! – My voice has risen to a shriek*» [298, с. 56]. Вислів «Wink wink. Nudge nudge», за яким слідує «Say no more, say no more» був популяризований у Великобританії ще на початку 1970-х років Еріком Айдлом, британським комедійним актором у телешоу «Монті Пайтон» («Monty Python»). Цю фразу використовував герой Айдла, який постійно і помилково намагався натякнути на непристойний підтекст у цілком звичайній розмові. Очевидно, що пересічний читач перекладу незнайомий з британською гумористичною програмою і відповідні асоціації навряд чи виникнуть у його свідомості: «– *Ні, він поводить ся як хлопчак. Вісімдесятичотирьохрічний хлопчак. Ви, хлопчак, завжди заодно. Морг-морг. Штурх-штурх. «ого, які цицьки! Нічого собі!» – мій голос зривається на крик*» [286, с. 52]. Фактично, *wink wink* – це мовне тлумачення підморгування, а *nudge nudge* – штурхання ліктем. Фразами *морг-морг, штурх-штурх* О. Негребецький відтворює зовнішню форму вислову, завдяки чому у наведеному контексті частково й реалізується вкладений у неї підтекст, натяк на непристойність. Однак саме культурна складова вилучена у перекладі.

Цікаво обіграно культурну специфіку там, де Надія сперечається з сестрою Вірою стосовно статусу мігрантів. Вона говорить про те, що їх сім'ю, яка іммігрувала до Англії після Другої світової війни, англійське суспільство не сприймало так, як сприймає мігрантів зараз, на що Віра каже, що й їхня ситуація була зовсім іншою: «*“When we first came here, Vera, people could have said the same things about us – that we were ripping off the country, gorging ourselves on free orange juice, growing fat on NHS cod-liver oil. But they didn't. Everyone was kind to us.”“But that was different. We were different.” (We were white, of course, for one thing, I could say, but I hold my tongue.) “We worked hard and kept our heads down. We learned the language and integrated. We never claimed benefits. We never broke the law.”*» [298, с. 244]. Ремарка Надії стосується того, як англійське суспільство реагувало у 1950-х роках на хвилю міграції чорношкірих з карибського басейну. Саме в ті роки міграція з колишніх британських колоній посилилась, а політика була така, що всі мігранти автоматично отримували британське підданство (тобто мали повний набір громадянських прав та свобод на рівні з корінним населенням Англії). У зв'язку з цим наприкінці 1950-х відбулася серія заколотів та нападів на чорношкірих громадян. Тож авторка натякає на цей факт, іронізуючи з приводу того, що їх сім'ї просто пощастило мати «потрібний» колір шкіри. Переклад О. Негребецького звучить так: «– Віро, коли ми сюди тільки приїхали, про нас могли говорити те саме – що ми обдираємо країну, обжираємося безплатним апельсиновим соком, жиріємо на риб'ячому жирі від Служби охорони здоров'я. Але не говорили. Усі були з нами доброзичливі. – То було інакше. Ми були інакші. – **(Аякже, насамперед ми були білі, хочу сказати я, але притримую свого язика.)** – Ми тяжко працювали і не висовувались. Вчили мову й інтегрувались. Не просили соціальної допомоги. Не порушували закону» [286, с. 225]. Перекладач не додає ні коментарів, ні пояснень у самому тексті перекладу. Таким чином, у перекладі подібні ремарки й зауваження втрачають своє гумористичне наповнення. Існує вірогідність, що цільовий читач, вгледить лише натяк на расизм, через те, що не знайомий з історичними подіями у Великобританії.

Використання М. Левицькою реалій також вимагає уважного ставлення від перекладача. Тут Надія згадує свою юність: «*They carried on singing as the police picked them up by their arms and legs and put them into furniture vans (they seemed to have run out of **Black Marias**)*» [298, с. 173]. Оповідачка описує перший студентський протест проти війни у В'єтнамі, який відбувся у 1962 році. Цей протест мав досить мирний вигляд: студенти сиділи, співали пісні, не було заворушень чи протиправних дій. Сленгізм *Black Maria* – це поліцейська машина, в яких перевозяться затримані. У перекладі: «*Вони продовжували співати, коли поліція піднімала їх за руки й за ноги й несла в меблеві фургони (очевидно, «воронків» не вистачило)*» [286, с. 160]. «Воронок» або ж повністю «чорний воронок» – також сленг, який з'явився у часи сталінізму і означав службові машини співробітників НКВС. Лексична одиниця, використана в оригіналі, носить скоріше описовий характер, тоді як «воронки» може викликати в українського читача, особливо старшого віку, цілком певні негативні конотації: відомо, що ті, кого забирали на «чорних воронках», назад вже не повертались. Очевидно, що заміна реалії на реалію лише зашкодила змісту. Значно меншим злом міг би бути тут прийом узагальнення: «*мабуть, поліцейських машин на всіх не вистачало*» або збереження реалії.

У своєму творі М. Левицька активно обіграє вирази-кліше, стереотипи, які пов'язані з індустрією англійських мас-медіа. Такі кліше неодноразово з'являються по тому, як сестри Надія та Віра твердо вирішують вислати Валентину з Англії. Надія, яка завжди вважала себе лібералкою, приймає позицію сестри Віри щодо того, що Валентина – це «загроза для англійського суспільства» і її потрібно депортувати: «*What has happened to me? I used to be a feminist. Now I seem to be turning into **Mrs Daily Mail***» [298, с. 81]. Газету «*The Daily Mail*» в Англії традиційно вважають прихильною до Консервативної партії Великобританії. Зважаючи на той факт, що саме консерватори завжди виступали проти послаблення імміграційної політики, не дивно, що Надія асоціює себе саме з цією газетою. Саме різка зміна у поведінці Надії, яка завжди захищала мігрантів лише до того часу, поки одна з них не з'явилася у її сім'ї лежить в основі гумору.

Ось як перекладач подає це місце: *«Що зі мною сталося? Я ж була феміністкою. А тепер, здається, перетворююсь на міссіс «Дейлі мейл»»* [286, с. 75]. Назва транслітерована, можливо, не кожен читач навіть зрозуміє, що йдеться саме про назву газети. Немає й примітки чи коментаря. Таким чином, гумор, закладений у порівняння, у перекладі втрачається.

Такий самий прийом використано в іншому епізоді, коли сестри обурюються з приводу того, що Валентина не оплачує телефонних рахунків за свої дзвінки в Україну, а батькові не вистачає на це грошей і він просить позику в дочок: *«“You’ve heard about the telephone bill? Honestly! Whatever next?” “I told him he must get Valentina to pay. I’m not going to subsidise her.” My voice is Disgusted of Tunbridge Wells. “Of course that’s exactly what I said, Nadezhda.” My sister is even better at D. of T. W. than I am. “And do you know what he said? He said, she can’t pay for the telephone bill because she has to pay for the car”»* [298, с. 92]. *Disgusted of Tunbridge Wells* – це загальна назва, яка використовується у Великобританії для позначення людини, зазвичай із різко консервативними політичними поглядами, яка пише листи до газет у тоні морального гніву. Тож, такий образ справляє гумористичний ефект на англійця. Однак читачеві-українцю фраза *голос як в «Обуреного з Танбрідж-Велсу»* взагалі нічого не говорить: *«– Чула про телефонний рахунок? От же ж! Що далі буде? – Я йому сказала, що нехай Валентина платить. Я її фінансувати не буду. – Мій голос як в «Обуреного з Танбрідж-Велсу». – Надіє, так само і я сказала. – Голос Обуреного в сестри виходить навіть краще ніж у мене. – І знаєш, що він відповів? Що вона не може платити за телефон, бо має платити за машину»* [286, с. 85]. Перекладач зберігає лише смисл вихідного виразу. Можливо, у перекладі варто було б подати хоча б невеликий коментар для того, щоб пояснити, що ховається під цим образом. В наведеному випадку, навіть описовий переклад (наприклад, *«Мій голос кипить від обурення й морального гніву»*) не забезпечить збереження гумору, адже гумористичний ефект реалізується саме за умови виникнення у свідомості реципієнта закладеного автором образу.

Гумор у творі ґрунтується і на обіграванні норм, стереотипних правил поведінки в англійському суспільстві, а саме на протиставленні їх до поведінкових традицій, що склалися в Україні, як-от тут: «– *Come, come, Volodya Simeonovich, – murmurs my father in Ukrainian, reaching his arm around Dubov’s shoulder. – Be a man! I have never heard him use the patronymic before. Now he and Dubov are starting to sound like something out of War and Peace*» [298, с. 255]. В Англії, на відміну від України, не прийнято звертатись до інших використовуючи по-батькові. Подібне звертання, особливо у поєднанні із згадуванням героїв Л. Толстого, буде звучати незвично й кумедно для англійців. Однак для українського читача подібне звернення цілком природне, тому гумористичний ефект не матиме такої самої сили у перекладі: «– *Та ну, перестань, Володя Семенович, – бурмоче батько українською, обнімаючи Дубова за плечі. – Будь мужчиною!*». *Я ніколи не чула, щоб батько називав когось по батькові. Тепер вони з Дубовим заговорили, як герої «Війни і миру»* [286, с. 236]. Неабияка складність для перекладача, який узявся передати художню функцію звернення, полягає в тому, що воно виглядає неприродно, незвично для англійця, порушує його систему цінностей, а для українського читача – близьке і зрозуміле.

Саме питання різниці традиційних цінностей у різних суспільства становить ще одну з труднощів при перекладі гумору: «*Veterinary surgeons at that time worked only with big animals – animals that had value – cows, bulls, horses. (“Just imagine, Nadia, these English people will spend one hundred pound to save the life of a cat or dog that can be pick up in street for nothing. Such foolish kind hearts!”)*» [298, с. 66]. Піклування про домашніх тварин, таких як кіт чи пес, в Англії не просто буденність, що є і в Україні, а має під собою довговікову традицію. Тож для читача-англійця подібні судження звучать абсолютно неприродно і, таким чином, викликають насмішку. Однак, ці слова звучать з вуст жінки, яка жила зовсім в іншому суспільстві і якій з дитинства прививали інші цінності. Читачеві-українцеві набагато простіше зрозуміти логіку мислення героїні, і її фрази не викликать у нього здивування: «*У ті часи ветеринари лікували й оперували тільки великих тварин – тварин, що мали велику цінність – корів, биків, коней.*

(«Надю, ти тільки уяви – ці англійці потратять сто фунтів, щоб спасти kota чи собаку, яких можна підібрати на вулиці за безплатно. Добресенькі дурні!»)» [286, с. 61]. Тож, хоч зміст ситуації і відтворено, та сумнівно, що гумор сповна реалізується в перекладі з огляду на зміну читача.

Досить негативний відгук роман отримав від російськомовного письменника України А. Куркова. Він пише: «Жалість та симпатію у читача викликають практично всі персонажі, зображені у романі, окрім українців, які більше схожі на карикатури. (...) Після прочитання роману у мене виникло враження, ніби я прочитав шкільний підручник з історії України і дивився при цьому серію «Вулиці Коронації» («Вулиця Коронації» («Coronation Street») – найдовший британський трагікомічний телесеріал – прим. наша) [217]. Сама М. Левицька думає, «що це жахлива тенденція тут (в Україні – прим. наша) — сприймати себе надто серйозно, надто претензійно. Думають, мабуть: «За кого вона себе вважає?» Інколи, коли я роблю читання в Англії, приходять українці й кричать на мене. То дуже сумно, бо мої книжки більше глузують із британців, аніж з українців. Але британці вміють посміятися з самих себе. Українці теж мають велику традицію комедії й сміху з самих себе, взяти хоча б того ж таки Гоголя. Мабуть, це через те, що Україна – новопостала держава, тут люди напружені, легко засмучуються, шукають ідентичність, замкнені в самих собі, дивляться більше на себе й бояться втратити обличчя, бояться, аби хтось не подумав, що всі українці – як ота Валентина з «Тракторів». Сумно, що люди мають таке уявлення. Британці думають інакше: «Це лише книжка»» [40].

Та, на нашу думку, справа зовсім не в тому, що українці «напружені» чи занадто серйозні. Зважаючи на те, що через весь роман проходить тема історії України, не дивно, що й тут авторка виходить із стереотипного бачення історії англійцями. Микола досить часто порівнює свою старшу дочку Віру із відомими діячами часів СРСР. Наприклад: «“*You see, this Vera, she is terrible autocrat. Tyrant. Like Stalin. She is always pestering me. Must do this, must do that. Why must I always do as I’m told? Can I not make up my mind about something?*» [298, с. 54]. З одного боку, порівняння звучить кумедно, адже зрозуміло, що порівнювати дочку,

яка всього лише переживає за батька, із справжнім кривавим тираном, через якого настраждалися цілі народи, – це явне перебільшення. Англomовні читачі знайомі зі Сталіним та його політикою лише з книжок історії, а більшість читачів-українців про жахи тих часів знають з розповідей старших поколінь, які на власні очі все бачили і пережили. Таким чином, реальність того, що відбувалось у країні, стоїть набагато ближче до цільових, аніж до вихідних читачів. Перекладач відтворює порівняння так: «– *Розумієш, Віра страшна диктаторка. Тиранка. Як Сталін. Вона завжди мене мучить. Ти повинен зробити се, ти повинен зробити те. Чого це я завжди повинен робити те, що мені скажуть? Що, я не можу мати власної думки?*» [286, с. 50]. В Україні порівняння власної дочки зі Сталіним скоріше можна уявити в саркастичному контексті, сварці, а не жартома, бо насправді то міг би бути й не жарт чи занадто злий жарт, етичний надмір. Тож є привід сумніватись, що в українців таке порівняння викличе сміх чи посмішку.

Трагічні події, які відбувались в Україні, для пересічного англійського читача значно віддалені, і справа не лише в часових рамках, а в тому, що англійське суспільство не переживало подібних потрясінь і не в змозі осягнути глибини тих шрамів, які ці події залишили в душах українців. Ось сестри ведуть розмову про те, як відучити кошенят бруднити в домі: «*“Every time there is a mess, you rub all their noses in it.” “All six of them?” (It sounded like something out of Russia in the 1930`s.)*» [298, с. 222]. СРСР 1930-х років – це часи колективізації і масових репресій та чисток. Об’єктивно порівнюючи покарання кошенят із трагічними подіями, авторка формує перебільшений образ, що має на меті створити гумористичний ефект. Англійці можуть сміятись, бо вони сприймають цей образ погляду стороннього глядача, українці ж були безпосередніми жертвами голодомору та репресій, для них це образ жаху, апеляція до якого не смішна і на суто поняттєвому рівні: «– *Щоразу, як буде напаскуджено, товчи носами всіх. – Усіх шістьох? – (Це нагадувало Росію в тридцятих роках)*» [286, с. 205]. О. Негребецький чесно відтворює апеляцію до історичних реалій. Та невідомо, чи його читач сміятиметься. Тим більше, що й країну названо не Радянським Союзом, а Росією, тобто звичним для британців та світу способом.

Ще складніша ситуація складається при наявності у гуморі компонентів, які можуть трактуватись представниками цільової культури як образливі. Ось тут гумор у перекладі може не просто не реалізуватись, а й взагалі набути негативного забарвлення: «*Ukraina: he sighs, breathing in the remembered scent of tawn hay and cherry blossom. But I catch the distinct synthetic whiff of New Russia*» [298, с. 3]. Для англійця, жителя іншої країни, подібне протиставлення виглядає химерним і смішним. Існує вірогідність, що цільовий читач з негативом сприйме те, що його країну сьогодні називають Новоросією. Навіть перекладач тут, розбивши сполуку на два слова, дещо видозмінив термін: «*Україна: він зітхає, вдихає незабутній запах скошеного сіна та вишневого цвіту. А я вношую відчутний синтетичний душок Нової Росії*» [286, с. 1]. Таким чином, елемент, який в оригіналі провокував смішну гру понять, у перекладі може перетворитись на ідеологічний випад проти суверенної країни і перетвориться на образу.

На початку твору читач дізнається про українську іммігрантку Валентину лише з розмов інших героїв про неї. Коли ж вона сама нарешті з'являється на сторінках книги, то перша фраза, яка злітає з її вуст звучить так: «*She smiles at Mike, a slow, wicked smile. "You like vodka?"*» [298, с. 76]. Звичайно, у читача-англійця це викликатице щонайменше усмішку – адже така поведінка виглядає абсолютно несподівано і суперечить нормам пристойності. Образ Валентини М. Левицька «списала» з веб-сторінок дівчат та жінок, які шукають закордонних женихів на сайтах знайомств, з пліток бульварних газет про меркантильних іммігранток та ще з розповідей постояльців у притулку для літніх, у якому авторка сама було працювала [222]. По суті, Валентина постає у творі як до смішного гіперболізований стереотип східно-європейської іммігрантки. Перекладач відтворює діалог без оцінок чи поправок, не втручаючись: «*Вона всміхається Майкові – повільною, грішною усмішкою. – Горілку будете?»*» [286, с. 70]. Сприйняття читачами оригінального твору й перекладу цього персонажа може значно різнитись, адже подібний опис співвітчизниці з вуст іноземки може викликати й негативну реакцію, а не усмішку.

В діалозі між сином Валентини Станіславом та донькою Віри Анною в основі гумору лежить цікаве протиставлення: *apples – vodka*: «*“My school was better,” says Stanislav. “More discipline. More homework. But now in Ukraine you have to pay the teachers if you want to pass the exams.” “No different to your new school then,” I say drily. Mike kicks me under the table. “No different to my school,” chirps Anna. “We’re always having to bribe our teachers with apples.” Stanislav looks astonished. “Apples?” “Just a joke,” says Anna. “Don’t children in your country give their teachers apples?” “Apples never,” says Stanislav. “Vodka, yes.”*» [298, с. 113]. Об’єктивно, гумор тут покладається на ефект неочікуваності: підкуп вчителів горілкою – не зовсім стандартна ситуація. Можливо, подібні речі десь і мають місце, однак такі випадки не трактуються в Україні як норма. У творі ж ситуація подана як цілком нормальна і звична для країни. Знову-таки, не можна заперечувати можливість, що на подібні заяви цільовий читач відреагує обуренням і негативною оцінкою. Перекладач відтворює діалог наступним чином: «*–У мене школа була краща, – каже Станіслав. – Більше дисципліни. Більше домашніх завдань. Але тепер в Україні треба платити вчителю, якщо хочеш скласти іспити. – Виходить нема різниці з твоєю новою школою, – кажу сухо. Майк під столом штурхає мене ногою. – Нема різниці з моєю школою, – щобече Анна. – Ми завжди підкупляємо вчителів яблуками. Станіслав дивується. – Яблуками? – Це жарт! – каже Анна. – Хіба в твоїй країні учні не пригощають учителів яблуками? – Яблуками – ні, каже Станіслав. – Горілкою – так*» [286, с. 104-105]. Як бачимо, у перекладі з’явилося слово *пригощати*, якого в оригіналі немає, що можна розглядати як спробу згладити потенційну негативну реакцію читача.

Існує думка, що «якби цей роман було написано українською мовою, то, певно, функціонував би в національній літературі як твір, що продовжує традиції «Кайдашевої сім’ї» Івана Нечуя-Левицького» [187]. Може, так і сталося б, адже коли свої сміються зі своїх, то сприймається це толерантніше, зовсім не так, як у випадку, коли зі своїх сміються чужі. М. Левицька ж не ідентифікує себе як українку – в одному із численних інтерв’ю авторка говорить, що «виросла в Англії

і сприймає себе як істинну англійку» [223]. Тут доречно було б процитувати думку самої авторки, щодо негативного сприйняття її твору українськими читачами: «Може, також, свою роль зіграло те, що я написала книгу для британського, а не для українського читача. Шкода, що так сталося, звичайно! Іронічне ставлення до себе завжди було частиною традиції українського гумору. Сподіваюся, що коли Україна трохи більше повірить у себе, вона не буде боятися сміятися з себе» [85]. Власне тут звучить сама суть проблеми: книга орієнтована на британського, а не українського читача, чи, навіть скоріше на британський ринок. Самоіронія справді властива українського гумору – досить згадати Остапа Вишню. Та в силу вступають тонкощі міжетнічних взаємин, сказати б, міжнародна етика, бо, знову наголосимо, одна справа, коли представник певної культури сміється сам зі своїх національних рис чи своєї країни і, зовсім інша, коли це робить речник іншої культури. Подібні жарти від митців інших лінгвокультурних спільнот неминуче сприймаються як злісна насмішка чи образа. Не варто забувати, що хоча М. Левицька у своєму романі жартує також з англійців, сміється з їх бюрократизму та снобізму, однак вихідними читачами її жарти про себе сприймаються скоріше як самоіронія. Істотно й те, що попри хвалені англійський здоровий глузд та стриманість, англійці так само не люблять, коли з них кепкують іноземці, як і будь-яка нація. Така закономірність – імунітет до чужих жартів на свою адресу – відбиває природне прагнення кожної нації до самоідентифікації, цілості і культурного суверенітету.

4.2. Відтворення англо-української мішаної мови

Одним з основних джерел гумору в романі М. Левицької «Коротка історія тракторів по-українськи», яке відзначають іноземні критики, є «(...) надзвичайна "змішана мова", гібрид англійської та української, завдяки якій у тексті з'являються чудові жарти та яка викликає гомеричний сміх» [214]. Авторка коментує цю мову наступним чином: «Насправді, деякі вислови, які звучать дико та смішно англійською мовою – це просто буквальный переклад того, що люди

сказали б українською. Кожна мова має свої риторичні фігури та образність, яку ми сприймаємо як належне, не звертаючи уваги, але в перекладі іноземною мовою вона буде звучати абсолютно вражаюче. (...)» [222]. Піджин персонажів у творі індивідуалізовано, і для перекладача це неабияке випробування.

Виразний приклад ідіолекту та соціолекту – це мова одного з головних персонажів – Миколи Маєвського. В оригіналі Микола зазвичай розмовляє граматично правильною англійською мовою, однак його вимова далека від англійських норм, на що авторка і вказує у тексті: «– *Thirty-six. She's thirty-six and I'm eighty-four. So what?*» (*He pronounces it 'vat'. There is a snap in his voice. He has anticipated this question. – Well, it's quite an age difference. – Nadezhda, I never thought you would be so bourgeois.*) (*He puts the emphasis on the last syllable – wah!*)» [298, с. 4]. Звичайно, мешканець Альбіону, звичний з нашествиям іммігрантів, викривлення вимови сприймає толерантно і не піднімає на сміх, проте в душі потішається тим, що сам він інший, вищий (*superior*) у вимові, яка в цій країні зусиллями вищих класів здобула статус соціальної драбини (з чого насміхався вже Дж. Б. Шоу в «Пігмаліоні»). Очевидно, що Микола не вивчав досконально англійської мови, тож не ідеальна вимова для нього природня. В іншій ремарці авторка вказує на те, що герой зробив наголос на останньому складі слова *bourgeois*. Воно французького походження і французи наголошують в ньому останній склад (як, до речі й українці), однак у нормативній англійській вимові наголошується перший склад. Микола зберігає звичний йому наголос, що свідчить скоріше про те, що він освічена людина і тяжіє до так званого «мовного снобізму». Цього перекладач не відтворює: «–*Тридцять шість. Їй тридцять шість, а мені вісімдесят чотири. То й що? (Він вимовляє «шо».) В його голосі чути холод. Він передбачав це питання. – Ну, це солідна різниця у віці... – Надіє, я не думав, що ти така міщанка*» [286, с. 2]. Отже, виходить, що у тексті перекладу Микола – малоосвічений недоріка і розмовляє нелітературною українською мовою. Можна сказати, що переклад цього уривка неправдивий у тому сенсі, що замінює соціолект. В іншій ситуації в тексті оригіналу персонаж вимовляє слово так, як звук вимовляти його українською мовою, ставлячи

наголос на останній склад: «“(…) *He measures the process.*” (*The accent is on the second syllable – “pro-cess”*)» [298, с. 55]. Якщо в попередньому прикладі маркер того, як Микола розставляє наголоси, випущено задля кривотлумачення освіченості, то в перекладі наступного змінюється сама ситуація спілкування, бо ж персонаж постає таким собі диваком: «– «*Він заміряє процес. – (Батько смачно наголошує слово «процес»)*» [286, с. 51]. В іншому місці О. Негребецький зовсім не відтворює особливості вимови персонажа: «“*Yes. No. But the relationship is quite Platonic now. She has assured me.*” (*He pronounces it with three syllables-a-shoo-red*)» [298, с. 72] ; «*Так. Ні. Але в них тепер чисто платонічні стосунки. Вона мені казала*» [286, с. 67].

В текст роману М. Левицька вводять українські слова, які англійською мовою подаються у транслітерованому вигляді: «“*Tak tak. Yes, yes, I know. Passport. Visa. Work permit. So vat?*”» [298, с. 5]. Для перекладача це складна ситуація, адже в перекладі персонаж і так розмовляє українською мовою: «– *Так, так, знаю. Паспорт. Віза. Дозвіл на працю. То й що?*» [286, с. 3]. Як видно, перекладач просто не передає цієї особливості мови. Тут же не відтворено й специфіки вимови (*vat*), яку в інших випадках перекладач передає українським просторічним *шо* замість *що*. Привертає увагу ще й переклад ось такої ситуації: «*You see in this country Lada is not considered to be chic car.*” (*He pronounces it the French way – “sheek”. He fancies himself as a bit of a francophone*)» [298, с. 94]. Слово *chic* – французького походження, і французькою вимовляється трохи інакше ([ʃi:k]), ніж англійською ([fɪk]). Таким чином, авторка підсміюється з героя. У перекладі маркер відтворено так: «*Розумієш, у нас «Ладу» не вважають за шикарну машину. – (Батько вимовляє «шикарну» по-французькому – «шьікарну». Він себе вважає трошечки франкофоном)*» [286, с. 87]. По-перше, слово *шикарний* українською зовсім не схоже на вимову його по-французькому, просто через те, що такого слова у французькій мові немає. По-друге, пом’якшення «и» до «і» – це швидше мішана говірка одеських модників початку ХХ ст., яка навіть у якості суржику не потребує м’якого знаку. Інша справа була б, якби перекладач зазначив, що Микола це слово «*пишномовно вимовляє на*

французький манір», бо ж неповна асиміляція французьких слів може натякати на претензію вченості і належності до вищого світу, який кілька століть тому в Англії був нормандським, отже, така вимова з вуст Миколи звучить справді кумедно. У перекладі ж гумору не збережено – друге речення сприймається лише як констатація факту.

У ситуаціях же, де в оригіналі в мові Микола допускає граматичні відхилення від норми, перекладач здебільшого не акцентує на цьому уваги. Ось ще характерний випадок: «*“Nadezhda, this is absolutely none of your business. Why you so bothered what I am doing with my money? You thinking there will be none left for you, hah?”*» [298, с. 33]. Єдине, що бачимо в перекладі замість пропущених слів *are* (двічі) і накиненого українізму *га?* (*hah*) – це суржик і те ж таки питоме українцеві *га?*: «– *Надіє, це не твоє діло. Чого тебе хвилює, що я роблю зі своїми грішми? Боїшся, що тобі нічого не **останеться**, га?*» [286, с. 31]. Використання суржику в українському перекладі можна зустріти й у мові доньок Миколи: «*“Pappa, have you talked to Vera about this business with Bob Turner? I think she would be very **upset**.”*» [298, с. 43]; «– *Тату, ти балакав з Вірою про це діло з Бобом Тернером? Думаю, вона б дуже **розстроїлась***» [286, с. 40]. Це суперечить змісту оригінального твору, де доньки розмовляють граматично правильною англійською мовою – вони ж бо навчались, росли й виховувались в англійському суспільстві. Використання перекладачем суржику у мові Миколи можна пояснити тим, що англійську мову герой не знає досконально (така стратегія тлумачення не спрацьовує, але як дослід зрозуміла). Схожий підхід вибрав О. Негребецький і для відтворення мови покійної дружини Миколи. Ось у своїх спогадах Надія згадує про те, як мати любила поратись у саду й городі, і розповідає про те, як вона підживлювала рослини перегноєм: «*Black **chocolate**,*” *my mother called it. “Come on, my **little darlings**,*” *she would whisper to the marrows, “have some black **chocolate**.”*» [298, с. 13]. Перекладач витлумачив це місце так: ««*Чорний **шиколад***», називала його мати. «*Їжте, мої **маненькі**, – шепотіла вона кабачкам, – їжте чорний **шиколадик***»» [286, с. 12]. Перекладач вводить у текст спотворені українські слова. Однак, згідно з текстом твору, Людмила Маєвська мала освіту,

тривалий час жила у місті, а запропонований перекладачем стиль мовлення асоціюється хіба що з малограмотною і недалекою людиною. З іншого боку, настанову перекладача можна трактувати і як бажання передати живу, розмовну мову, таку, якою гіпотетично могли б розмовляти персонажі твору М. Левицької. В такому ракурсі використання суржику та інші відхилення від літературної норми можуть бути виправдані.

Цікавим з точки зору перекладу постає й характерний ідіостиль, вимова української іммігрантки Валентини. В оригіналі вона спілкується ламаною англійською мовою, що й викликає гумористичний ефект. Сміх викликають як самі неправильні конструкції її фраз, так і той факт, що жінка, яка приїхала, щоб жити у Великій Британії, так кепсько володіє мовою країни. Перекладач по-різному відтворює її мовлення: «—*You think you very clever, Mr Engineer, but you wait. Remember I always get what I want*» [298, с. 216]. В одних ситуаціях в перекладі зустрічається суржик: «— *Ти **щитаєш**, що дуже **умний**, пан **інжінєр**, но ти **подожди!** **Запомни** – я **всігда** **получаю то, що хочу**» [286, с. 200]. В інших, наприклад: «“*I no time eating. Only sandwich*” (she pronounces it san-yeedge). “*I come get car. After finish working I go Peterborough with Margaritka shopping.*”» [298, с. 154] у перекладі О. Негребецького спостерігаємо граматично неправильну українську мову на манір мови іноземця, яка невідомо звідки могла взятися в людини, яка приїхала з України: «— *Нема час їсти. Тільки бутерброд. Я прийти взяти машина. Після кінець робота я їхати Пітерборо з Маргаритка по крамницях*» [286, с. 143]. А інколи навіть і вкраплення транслітерованих англійських слів: «“*You foolish man. If you no go, immigration bureaucraczia will say, where you husband? Why you no husband?*”» [298, с. 125], як тут: «— *Ти дурний. Якщо ти не їхати, імміграційні бюрократи казати – де твій чоловік? Чого ти **ноу** чоловік?*» [286, с. 116]. Художньої правди від такого способу відтворення не залишається. Використання «суржику» у мові Валентини хоч і не можна назвати еквівалентом ламаної англійської граматики, та воно служить прагматичній меті – вказати на недостатній рівень освіченості персонажа. Однак заміна спотвореної англійської граматики на таку саму українську зовсім не досягає художньої мети*

(адже перекладач не дає зрозуміти, що таким чином «імітує» її ламану англійську). Виходить, що Валентина не просто неосвічена і не знає мови країни, в яку планує емігрувати, а не знає навіть рідної мови.

Ідіолект Валентини пересипаний лайкою та прокльонами, які мають на меті створити ефект сміховинного очуднення за рахунок незвичного звучання та комбінування слів: «*“You dog-eaten-brain old bent stick, you go in room you shut up.”*» [298, с. 191] Звичайно, така лайка зовсім не типова і незвична для англійців, але тим вона й викликає гумористичний ефект. У перекладі: «*Ти, безмозглий старий пеньок! Заткнися і йди в свою комнату*» [286, с. 177]. О. Негребецький лайку Валентини відтворює різними способами: «*“Nikolai! Nikolai! What is this?” she screams at my father. “Nikolai, you crazy dog-eaten-brain graveyard-deadman!”*» [298, с.197]. Зустрічаються росіянізми і стилістично-знижена розмовна лексика: «*Миколо! Миколо! Що це таке? – верещить вона на батька. – Миколо, ти прицюцьканий безмозглий здохляк з цвинтаря!*» [286, с. 182]. А ось тут: «*“You she-cat-dog-vixen flesh-eating witch!”*» [298, с. 198] навіть неологізми та вульгаризми: «*Аж ти ж відьма кошеча, сука ти стервозна!*» [286, с. 183]. Можливо, що перекладач обрав таку палітру для портрета героїні, щоб і в такий спосіб підсилити і без того багату гаму рис її неосвіченості, з одного боку, та додати гумору в текст перекладу. На нашу думку, достатнім було б використати трохи знижену лексику для перекладу такої оригінальної, як для слуху англійця, лайки. Як варіант – «традиційну» для України і навіть напівзабуту, яка сягає корінням у прадавні народні звичаї та вірування. Таким чином можна було зберегти і колоритний образ Валентини, не доводячи її поведінки до безглуздя, і прийнятний для українського читача гумор: «*– Миколо! Миколо! – кричить вона на батька. – Миколо, чи ти зовсім здурів, чи тобі пси всі мізки виїли? За тобою кладовище плаче!*» (переклад наш. – О.П.).

Слід підкреслити, що широкий загал в Україні доволі негативно сприйняв суржик персонажів як прийом перекладу. Багато в чому це зумовлено тим, що українська аудиторія вже встигла познайомитися із твором через переклад російською мовою харків'янина В. Нугатова, виданий раніше від українського.

У 2006 році, одразу після виходу російського перекладу, в журналі «Всесвіт» з'явилася стаття Д. Дроздовського, де різко критикувався роман і на закінчення зроблено такий висновок: «маємо патологічно брехливу і відверто жахливу «Краткую історію тракторів по-українські!»» [43, с. 191]. Очевидно, що не сам роман дає всі підстави критику говорити і про пародію на українців, і про приниження нації, і навіть про те, що твір написано «на замовлення», щоб збезчестити цілий народ. Автор статті огріхи російського перекладу ставить у докір авторці твору, очевидно, не звіривши доскіпливо тексти. Справді, у В. Нугатова мова персонажів повністю відтворена «суржилом», причому «суржилом» навдивовижу робленим, штучним, якого в природі не існує. Ось в оригіналі Микола розповідає онучці про історію виникнення колеса: «*You see in prehistoric times, great stones were mowed on wooden rollers, made out of tree-trunks. Look![...] Some men are pushing the stone, but others – after the stone has passed over the roller – they must pick up the tree from the back of the stone and run round to put it in the front...*» [298, с. 75]. У В. Нугатова: «*Понимаешь, в доисторически времена большие камни перетаскивали с помощью деревянных роликов, сделанных из стволов деревьев. Дивись![...]Одни люди толкали камень, а други – после того как камень перекатывался через ролик – должны были вынуть ствол иззади, оббижать камень и перенести его наперед...*» [287, с. 90]. Саме подібні нюанси і викликали значний негативний резонанс в українських критиків та читачів. Адже така дика вимова спотворює образ персонажів, тут – перетворює освіченого інженера-винахідника Миколу на недалеку людину, яка навіть говорити нормально не вміє. Те, як розмовляють персонажі в російському перекладі – це не просто суржик, це покруч, якого в реальності не існує. У результаті, читач перекладу сміється не з ситуацій, в які потрапляє персонаж, а з його вимови і, власне, з нього самого. В одній із українських критичних статей висловлено думку, що В. Нугатов орієнтувався на стереотип українського мігранта в Росії, виплеканий віками, нехтуючи при цьому тим фактом, що у творі зображено декілька поколінь українських мігрантів у Британії, кожне з яких має специфічний психотип. Однак, В. Нугатов вирішив не ламати цього кліше і

зробив із героїв Левицької «тарапуньок» та «верок сердючок» для того, щоб текст влився у російський постколоніальний дискурс [10]. До речі, російський автор відгуку на книгу гадає інакше: «Україна починає захоплювати захід зсередини, проникаючи в масову свідомість стараннями не зовнішніх, а внутрішніх загарбників, автохтонних мешканців Вільного Світу» [103]. Там же високо оцінено переклад В. Нугатова і сказано, що «декому» книга здалась карикатурою на українців, що «багато українців гумору не оцінили» [103]. Хоч О. Негребецький і вибрав досить схожу стратегію тлумачення, та українська критика відзначала, що «переклад О. Негребецького виглядає цілком пристойним (...), а відтак дає українському читачеві новий шанс прочитати цю насправді не дуже коротку історію на триста сторінок про українських емігрантів трьох поколінь та їхні трактори у голові» [187]. Цей факт, можливо, ще одне підтвердження висловленої раніше думки стосовно того, що сприйняття гумору цільовою аудиторією, а надто гумору який обіграє цільову культуру, значним чином залежить не лише від того, як цей гумор подано, а й від того хто його подає.

Розглядаючи специфіку перекладу вимови і слововжитку персонажів згадаймо ще одну колоритну ситуацію. У творі фігурує співробітниця англійської міграційної поліції, яка в оригіналі розмовляє зі специфічним акцентом, на що й звертає увагу авторка: «*“Yer poor Dad. Yer get some right villains.” Her voice sounds young and chirpy, with a **broad fenland accent.** (...). “I’ll do my best, but don’t hold **yer** breath.” (...). “Phone me a week or so after the hearing.” (...) “**Yer** sound as if **yer** a bit desperate.”*» [298, с. 165]. На акцент у тексті оригіналу вказує *yer* замість «you», «your» та «you are». Така вимова властива мешканцям північної частини Кембріджширу, що на Сході Англії, на що вказується у самому тексті оригіналу. Зрозуміло, що англійські читачі звичні до вимови своїх співвітчизників, тож і вимова персонажа для них звучить хай і трохи кумедно, та досить звично, а головне – вона промовиста як індикатор соціуму і місцевості. У перекладі: «– *Але бідолашній тато. Але ви зіткнулися зі справжніми негідниками. – У неї молодий веселий голос з **сильним східноанглійським акцентом.** (...) – Зроблю все, що зможу, але **ві особливо** не надійтесь. (...) – Дзвоніть **міні** через **тіждень** **чі** десь*

так після розгляду. (...) – **Ві так говоріте, наче у вас безнадійна ситуація**» [286, с. 152]. Український читач чує тут абсолютно дику вимову. Це не що інше, як калічення мови, тоді як героїня говорить нормальною для своєї місцевості. Такої говірки, яку пропонує перекладач, в українській мові нема. А якби й була – вона не могла би стати адекватним аналогом для будь-якої англійської. Як правило, діалекти передаються просторіччям, якщо треба підкреслити простоту та малоосвіченість персонажів. Перекладач же, неначе пародіює «сильний східноанглійський акцент» екс-прем'єра М. Азарова. Звичайно, спосіб, який вибрав О. Негребецький провокуватиме виникнення гумористичного ефекту у читачів, однак, по своїй художній суті він зовсім неадекватна для твору.

Специфіка мови персонажів доволі часто стає об'єктом обігравання у романі. Показовим є діалог, де лаються між собою донька Миколи Надія та його новоспечена дружина Валентина: Надія має претензії до Валентини, через те, що їй вистачило нахабства оженити на собі батька і тягнути з нього гроші, Валентина ж зла на Надію за те, що вона «налаштує» батька проти неї та «лізе в справи сім'ї». Розмовляють вони таким чином: «*“Aren't you ashamed of yourself?” I have slipped into the mongrel language, half-English half-Ukrainian, fluent and snappy. “Ah-shamed! Ah-shamed!” she snorts. “You shame. No me shame. Why you no visit you mamma grave? Why you no crying, bringing flower? Why you making trouble here?” The thought of my mother lying neglected in the cold ground while this usurper lords it in her kitchen drives me to a new pitch of fury. “Don't dare to talk about my mother. Don't even say her name with your filthy-talking boil-in-the-baggage mouth!” “You mother die. Now you father marry me. You no like. You make trouble. I understand. I no stupid.” She speaks the mongrel language too. We snarl at each other like mongrels*» [298, с. 98]. Звернути увагу тут варто на декілька речей. Авторка вказує, що героїні розмовляють на *mongrel language, half-English half-Ukrainian*. Слово *mongrel* як прикметник до *language* матиме значення *мішаний*, та як іменник воно означає *нечистокровний пес, помісь, покруч*. Друге значення реалізується в останньому реченні у порівнянні (що забезпечує і використання дієслова *to snarl*, яке також має два значення: *бурчання, сердите зауваження* та

гарчання по відношенню до тварини), таким чином авторка створює гру слів. В обох репліках Валентина висловлюється ламаною англійською, мова ж Надії грамотна. А ось так цей діалог виглядає у перекладі: «– *Тобі за себе не соромно? – Я сповзаю на собачу мову, англо-український суржик, швидкий і уривчастий. – Со-ромно! Со-ромно! – пирхає вона. – Тобі соромно. Чого ти не ходиш на мамину могилку? Чого не плачеш, не носиш квітки? Чого ти тут колотиш? Думка, що мати лежить забута в холодній землі, поки ця загарбниця панує в її кухні, викликає в мене новий напад люті. – Не смій так говорити про мою матір. Навіть згадувати її не смій своїм брудним обжертим напівфабрикатами ротом! – Твоя мати вмерти. Твій батько женитись на мені. Тобі не подобатись. Ти піднімати бучу. Я розумію. Я не дурна. Вона теж говорить собачою мовою. Ми гавкаємо одна на одну, як дві собаки» [286, с. 90-91]. Як бачимо, *mongrel language* О. Негребецький перетворює на собачу мову і таким чином зберігає обігрування у останньому реченні: *гавкаємо, як дві собаки*. Однак український вираз *собача мова* набуває яскраво вираженої негативної конотації, тоді як в оригіналі її немає, М. Левицька лише констатує факт і вказує на те, що жінки розмовляють сумішню двох мов. Можливо, це саме той випадок, коли варто пожертвувати грою слів заради того, щоб не нашкодити змісту. Дивно й те, що мова Валентини у перекладі в рамках одного діалогу виглядає по-різному: спершу вона говорить граматично правильно, використовуючи розмовну лексику (*колотити*), а потім переходить на покруч. Цікаво й те, як перекладач передає складні епітети, зокрема *filthy-talking boil-in-the-baggage mouth* (*брудний обжертий напівфабрикатами рот*). Справді, саме слово *filthy* має таке значення *брудний*. Та ж епітет же *filthy-talking* означає те саме, що й *dirty-talking, dirty language*, тобто вказує на використання лайки та брутальної мови. В оригіналі роздратована Надія наголошує, що Валентина не готує їжу сама, а харчується напівфабрикатами (*boil-in-the-bag food*, буквально: «їжа, яка готується в пакеті» – саме так називають заморожені продукти, які перед вживанням потрібно лише проварити до повної готовності). Перекладач знижує стилістичний тон епітета, використавши розмовне слово *обжертий*, таким чином він додає експресивності*

вислову. Динаміку оповіді та реплік передано бездоганно, однак, використання спотвореної української граматики не характеризує і не смішить.

М. Левицька вдається до обігрування українсько-англійської мовної мішанки, що спричиняє безліч труднощів при перекладі твору. Інколи таке обігрування зринає протягом декількох розділів книги. Ось, одинадцятий розділ, який називається в оригіналі так: «*Eleven. Under duress*» [298, с. 125]. Англomовному читачеві відомо, що фраза має стосунок до англійської правової системи і має значення *під тиском* чи *під примусом*. Перекладач залишає у назві розділу англійський термін: «*11. Under duress*» [286, с. 116]. Та для читача в Україні ці два англійські слова – незрозумілі, що й далі по тексту веде до неабияких втрат як змісту, так і гумору. У цьому розділі Валентина везе Миколу на апеляцію до Імміграційної служби для того, щоб він дав свідчення на її користь. Однак Микола вже бажає позбутися Валентини і відмовляється їхати. Зрештою, Валентина все ж змушує його поїхати і залякує для того, щоб він дав потрібні їй свідчення. Та коли Микола дає свідчення, він вирішує схитрувати: «*“I will speak **under duress,**” he says. They take him through the same series of questions, and his replies are just the same as Valentina’s. At the end when he has finished he says, “Thank you. Now I want you to record that all I have said is spoken **under duress.**” He is taking a gamble on her lack of English*» [298, с. 133]. Англійцеві зрозуміло, що тут відбувається, – Микола прямим текстом говорить суддям, що його змусили дати неправильні свідчення *під тиском*. Лише одна Валентина нічого не розуміє в тих словах. У перекладі: «*Я говоритиму **андер дьюрес**, – каже він. Йому ставлять таку саму низку запитань, і він відповідає так само, як Валентина. Закінчивши говорити, він додає: – Дякую. А тепер я хочу, щоб ви записали в протокол, що все це я сказав **андер дьюрес**. Він робить ставку на її недостатнє знання англійської*» [286, с. 123]. На відміну від заголовку розділу тут перекладач передає англійську фразу за допомогою транскодування. Та від цього ситуація не змінюється – український читач, так само як і Валентина, не розуміє, що саме відбувається. Виходить, що перекладач «робить ставку» не лише на незнання тонкощів англійської мови Валентиною, а й читачем також. Далі

Валентина запитує у Миколи: «*“What it mean, **this dooh-ress word?**” she asks him, as they are waiting for the train to take them home. “It means love,” my father says. “Like the French, **tendresse.**”*» [298, с. 133]. Авторка твору продовжує обігрувати той факт, що Валентина не розуміє значення англійського правового терміну. У перекладі ж і читач продовжує залишатись у невіданні: « – *Що це означати, **це «ду-рес»?** – питає вона в нього, коли вони ждуть поїзда, який завезе їх додому. – Це означає «кохання», – відповідає батько. – Як французьке **тандрес***» [286, с. 123]. Більшість читачів, так само, як і Валентину, цікавить значення «цього дурес», тож відповідь Миколи він сприйме так, як і Валентина у тексті твору, тобто щиро вважатиме, що Миколине пояснення правдиве. Далі авторка ще раз повертає читача до цієї ж ситуації. Тринадцятий розділ починається словами: «*Of course Valentina finds out the **true meaning of ‘duress’**. Stanislav tells her. Worse, she finds out on the same day that a letter comes from the Immigration Service, telling her that her appeal has been refused once more*» [298, с. 139]. У перекладі: «*Звісно, Валентина довідується, що **насправді означає «дьюрес**», – Станіслав їй каже. Іще гірше – вона про це довідується в той самий день, коли з імміграційної служби приходить лист з повідомленням, що її апеляцію знову відхилено*» [286, с. 129]. Англійця забавляє ця смішна ситуація, адже Валентина так довго не знала, що чоловік її надував. А от український читач опиняється в дивній ситуації, бо навіть героїня твору дізналась, що зробив Микола, а йому, читачеві, це так і не пояснили. Тож не зрозуміла йому і подальший розвиток подій у творі, а саме, жахлива лють та лайка, яка посипалась на голову Миколи. Єдине, про що може здогадатися читач перекладу, – це те, що *дьюрес* напевно не означає *кохання*. Лаючи Миколу, Валентина каже: «*Soon you will return where you belong! **Under ground. Under dooh-ress!***» [298, с. 140]. По суті – це мовна гра, яка основана на обіграванні фраз *under duress* (*під тиском*) та *under ground* (*під землею*). Перекладач же все ще говорить загадками: «– *Скоро ти вернешся на своє місце! **Під землю! Андер граунд! Андер дурес! Ха!***» [286, с. 130]. Можна припустити, що перекладач намагався зберегти гру слів, однак безповоротно втратив сміховий ефект. Навряд чи здогадається читач і про те, що фраза *під землю* має на меті

пояснити, що означає «андер граунд». До того ж, українською «дурес» звучить досить схоже на «дурня» чи «дурепу», що в свою чергу викликати й додаткові асоціації у цільового читача.

Так вивірюється в перекладі значна частина гумористичного змісту роману. Можливо, перекладач розраховував на те, що читач знає англійську мову. Проте очевидно, що це досить ризикована стратегія. Питання відтворення «мішаної мови» досить неоднозначне, адже коли в англійській мові текст оригіналу вкраплюються особливості українського слововживання, то досить непросто віднайти спосіб, який відтворить цю особливість у перекладі, адже тут персонажі й так розмовляють українською. Ось Надія згадує, як розмовляла її мати: «*She talked in her own DIY language – Ukrainian sprinkled with words like handheldblendera, suspenderbeltu, green-fingerdski*» [298, с. 8]. Зрозуміло, що жінка, перебуваючи в еміграції, знайомилась із безліччю реалій, яких не було у неї на Батьківщині, тому й змушена була запозичувати іншомовні слова у свою рідну мову. Це нормальний процес мовної інтерференції чи скоріше адаптації. Англійські читачі відчують це, адже бачать у тексті знайомі слова, однак із слов'янськими флексіями *-ra, -tu, -ski*. О. Негребецький відтворює так: «*Вона говорила своєю саморобною мовою – українською, побризканою словами на зразок гeндблендера, саспендербельта, гардену*» [286, с. 7]. Отже, перед читачем перекладу ряд транслітерованих англійських слів. По суті, перекладач покладається на те, що український читач зрозуміє, що ці слова насправді є англійськими, які стара жінка запозичувала і модифікувала для зручності. Але, викликає здивування те, що останнє слово у перекладі стало *гарденом* – напевне ж стара жінка знала, як *garden (садок)* буде українською.

Звичайно, аналізований матеріал опирається на перекладу, адже тонкощі гумору тут цілком залежать саме від того, в якому мовному середовищі він вжитий. Для адекватної передачі таких ситуацій у перекладі має бути продумана чітка стратегія і вмотивованість перекладацьких рішень.

4.3. Відображення гумористичної образності в перекладі

Значну частину авторського гумору не вдається перенести в цільову культуру через те, що гумор орієнтовано саме на англійську аудиторію. Логічно припустити, що у зв'язку з цим фактом основним завданням перекладача мало би стати максимально можливе відтворення загальної гумористичної тональності твору, яка реалізується завдяки різноманіттю художніх засобів та яскравій образності.

О. Негребецький тяжіє до посилення експресивності і використання стилістично-зниженої та розмовної лексики. У тексті роману можна знайти велику кількість порівнянь, які мають яскраво виражене гумористичне забарвлення. Характерною особливістю гумористичних порівнянь є те, «що і об'єкт і суб'єкт порівняння мають в собі ознаку комічного. Чим більша невідповідність між ознаками порівнюваних об'єктів, чим більша їх полярність у семантичному і стилістичному планах, тим більше комізму в самому порівнянні» [182, с. 7]. Зазвичай, при перекладі таких порівнянь перекладач тяжіє до підсилення їх експресивності, як-от тут: «*Valentina's steak is like a slab of wood*» [298, с. 113]. Такий спосіб перекладу зберігає і навіть підсилює гумор: «*Валентинин стейк нагадує дровиняку*» [286, с. 105]. В іншому місці знаходимо порівняння старої зламаної машини з лебедем: «*Mike bursts out laughing when he sees the Roller. It flops crookedly on the grass in front of the sitting-room window like a swan with a broken wing*» [298, с. 178]. У перекладі: «*Майк заливається сміхом, коли бачить «Ролика». Машина перехняблено розчепірилась перед вікном вітальні, наче лебідь з переламаним крилом*» [286, с. 164]. Дієслово *flop* описує незручний стан після падіння, а прислівник *crookedly* означає *киво*. Відтворення цих слів розмовно-зниженим *перехняблено розчепіритись* додає додаткового гумористичного забарвлення, варто лише уявити *перехняблено розчепіреного лебедя*. Подібний підхід можна трактувати як бажання перекладача компенсувати ті втрати, які невідворотно виникали при відтворенні мовлення персонажів.

Посилення експресивності у перекладі порівнянь зустрічається досить часто: «*In a brown envelope I find some copies of the wedding pictures-Valentina*

smiling to camera, bent low towards my father so that her fabulous cleavage is revealed, and my father wide-eyed, grinning like a dog with two tails» [298, с. 154]. Досить звичне для англійця ідіоматичне порівняння *to be like a dog with two tails* (буквально – як пес з двома хвостами), що означає «дуже радісно», перетворюється у перекладі на *скалиться наче слон після купання*: «У бурому конверті я знаходжу копії весільних фотографій – Валентина всміхається в об'єктив, нахилившись до батька так, що видно всю її неймовірну ущелину між персами, а батько широко розплющив очі й **скалиться наче слон після купання**» [286, с. 142]. Перекладач використав незвичний образ, дещо змінивши російський фразеологізм «доволен как слон после купания», який і створює гумористичний ефект. Цікавий приклад знаходимо в ситуації, де авторка вдається до оригінального порівняння, описуючи голос одного з персонажів: «“How can I help?” **The voice is both oily and gritty, like burnt engine oil**» [298, с. 180]. Прикметник *oily* по відношенню до голосу людини означає, що вона нещира і промовляє улесливо, вкрадливо, шукаючи довіри; прикметник *gritty* позначає легку хрипоту в голосі. Стосовно ж моторної оливи прикметники *oily* та *gritty* описують її консистенцію (маслянисту густину та наявність піщинок). Таким чином, у порівнянні міститься гра слів на значеннях. Перекладач гри слів не зберігає: «**Чим можу допомогти? – голос маслянисто-улесливий і водночас шорсткий, наче спалена моторна олива**» [286, с. 166]. У перекладі бачимо свіжий образ, який хоч і звучить досить незвично, і, можливо, не зрозуміло, однак в змозі відтворити ефект оригінального порівняння.

Однак, підсилення експресивності у перекладі може призвести і до негативних наслідків: «*Valentina, wearing a lycra denim **mini-skirt** and a fluffy **baby-pink** jumper with a white satin heart for the pocket, is **perched** on a high stool, with her legs crossed and her **peep-toe mules** casually dangling on her bare toes» [298, с. 148]. У перекладі О. Негребецького: «Валентина, у джинсовій з лайкрою міні-спідничці та пухнастому немовлятсько-рожевому джемпері з білим атласним серцем замість кишені, **сидить, наче курка на сідалі**, на високому стільці, закинувши ногу за ногу, а її **безп'яті домашні туфлі на каблучці** періодично*

сповзають і гойдаються на голих пальцях» [286, с. 137]. Як видно, О. Негребецький немало додає від себе: *baby-pink*, що в англійській мові лише позначає ніжно-рожевий колір, стає *немовлятсько-рожевим*; дієслово *to perch* не має такого яскраво вираженого зневажливого значення, як додане перекладачем порівняння з *куркою на сідалі*, та й зменшувальний суфікс у слові *спідничка* у контексті перекладу також набуває відтінку зневаги. Можна припустити, що таким чином перекладач хотів посилити сміховий ефект за рахунок, знов-таки, підсилення негативних рис образу Валентини.

Стилістично-знижена лексика з'являється в перекладі й у цілком неочікуваних місцях. Ось власник ресторану надміру зацікавився особою Валентини, аж так, що його перервали й попросили принести меню: «*Thwarted, he fetches the menu and plonks it on the table*» [298, с. 111]. У перекладі замість нейтрального *thwart* з'являється розмовне слово *обламати*: «**Обламаний**, він приносить меню й кидає його на стіл» [286, с. 103]. Певним недоліком перекладу є знижена розмовна лексика в абзацах, де йдеться про минуле. Наприклад: «*Shura had no children of her own, and fussed over Sonia's*» [298, с. 65]. Фразове дієслово «*to fuss over*» по відношенню до дитини означає «нянчити», «балувати». У перекладі: «*Шура не мала своїх дітей і трусилася над Соніними*» [286, с. 60]. Тим часом стратегія емоційного пересичення, надто при викладі трагічних історичних подій дещо сумнівна, адже вона може спотворити тональність твору. Скажімо, М. Левицька описує жахи, які пережила Соня, бабуся Надії та Віри на допиті у НКВС: «*But Sonia the survivor never recovered from her six days of interrogation*» [298, с. 185]. У перекладі: «*Однак Соня хоч і вижила, але так уже і не оклигала після шести днів допитів*» [286, с. 171]. Розмовне слово *оклигати* дисонує з контекстом, через що знижується й тон усього попереднього викладу – знижується нота трагічності. Особливо відчутно це ось тут, де йдеться про часи голодомору: «*The only way to outwit hunger is to save and accumulate, so that there is always something tucked away, a little something to buy him off with*» [298, с. 18]. Фразове дієслово *to tuck away* має як пряме (*сховати, відкласти*) так і переносне (*з'їсти*) значення. Очевидно, що в оригіналі частково реалізуються обидва

значення – щоб відкупитись від голоду, завжди має бути відкладена якась їжа. У О. Негребецького ж фразове дієслово перекладено так: «Єдиний спосіб перехитрувати голод – заощаджувати й нагромаджувати, щоб завжди було **щось заникане**, якась дрібниця, щоб од нього відкупитися» [286, с. 17]. Сучасне молодіжне розмовне слово *заникати* теж має значення *сховати, відкласти*, та воно дещо знижує драматичний тон розповіді.

Перекладач активно вводить у текст оказіоналізми. У низці ситуацій ці перекладацькі саморобки з'являються там, де М. Левицька творить свіжі, незвичні образи за допомогою оригінальних епітетів. Ось вона наголошує, що суддя активно топтав свій недопалок дорогим черевиком, а вже в залі відбувається наступне: «*Then he rises (we all rise) and he walks silently across the blue carpet in his shiny black **cigarette-stubbing shoes** and out through the door*» [298, с. 293]. Епітет *cigarette-stubbing* створює гумористичний ефект. В іншій ситуації для опису пахв у гумористичній манері обіграно вираз *English rose*, звичний для опису британського стандарту дівочої краси, у набір якого входять каштанове волосся, зелені очі, бліда шкіра та рожеві щічки: «*She has taken off her black jacket and there are circles of sweat under her **English-rose armpits***» [298, с. 294]. О. Негребецький відтворює ці епітети, конструюючи зі словникових відповідників досить довгі і трудновимовні оказіоналізми: «*Потім він устає (ми всі встаємо), йде мовчки по синьому килиму в блискучих чорних **недокуркотоптальних туфлях** і виходить із залу*» [286, с. 271]; «*Вона знімає чорний жакет і під її **англійськотрояндовими пахвами** видніються плями поту*» [286, с. 271]. Як бачимо, в обох випадках форма епітета перелицьована. В оригіналі гумор створював сам образ, а не епітет, побудова якого в англійській мові традиційна і для читача звична. В перекладі ж гумористичний ефект посилиться, адже перекладач у оказіоналізмах *недокуркотоптальний* та *англійськотрояндовий* привертає увагу не стільки прихований за ними образ, скільки їх незвична конструкція.

Переклад О. Негребецького характеризується наявністю оказіоналізмів у нейтральних епізодах оригіналу. Наприклад, у дитинстві Миколи та Людмили був

чудовий день, який вони провели разом на ковзанці, де катались аж доки... «...*till they fell in a dizzy heap on the ice*» [298, с. 147]. У перекладі: «...доки не *попадали малакупою на лід*» [286, с. 136]. М. Левицька пише про те, що діти кружляли на ковзанах так довго, що попадали одне на одного від запаморочення в голові. Вигадане перекладачем слово *малакупою* походить, очевидно, від дитячого вигуку-спонуки «купа мала!» – після нього діти влаштовують загальну сутичку і падають одне на одного, створюючи живу купу. Отже, okazіоналізм не передає смислу сказаного в оригіналі. В іншому епізоді йдеться про зламаний Ролс-Ройс: «*“I think it’s past repair,” says Mike. “Anyway, where would you get the parts?”*» [298, с. 178]. В оригіналі звучить звичайнісінька, банальна фраза, у перекладі ж з’являється okazіоналізм: «*Думаю, вона не ремонтбельна, – каже Майк. – Крім того, де до неї взяти запчастини?*» [286, с. 165]. Слово *ремонтбельний* не зареєстровано в жодному українському словнику і пояснити його появу тут, де переклад не завдає труднощів, можна хіба що спробою компенсувати втрати на інших рівнях мови.

Відмітна риса авторського стилю М. Левицької – використання фразових епітетів – семантично монолітних словосполучень чи речень, подібних до слова у написанні, синтаксисі та інтонації. В англійській мові слова-компоненти фразового епітета відділяються дефісом. Така форма епітета досить типова для англійської мови, проте українській мові вона загалом невластива. (Хоча, справедливо зауважити, що в книгах сучасних українських письменників має місце така форма епітету). Ці епітети оригінальні, містять незвичну образність і служать у романі для створення додаткового гумористичного забарвлення описуваного об’єкта чи ситуації. Наприклад, оповідачка веде мову про свою матір, яка пережила голод і війну, в свідомості якої навічно закарбувались жахливі спогади: «*Yes, my generous dumpling-hearted stuff-‘em-with-food-till-they-burst mother was a devoted supporter of Mrs Thatcher*» [298, с. 209]. Епітети покликані відобразити і підкреслити постійну надмірну стурбованість матері тим, щоб її діти були нагодовані. Переклад подібних епітетів – виклик для перекладача, адже тут потрібно зберегти і його гумористичний потенціал і

закладений в нього смисл: «*Так, моя великодушна, вареникосерда мати, яка завжди нас годувала «поки не луснете», була відданою прихильницею місис Темчер*» [286, с. 193]. Свіжий, проте синтаксично прозорий епітет *dumpling-hearted* обертається на okazіоналізм *вареникосердий*, який може викликати асоціації, ніби в матері замість доброго серця був вареник. Фразовий епітет перекладач відтворює описово, проте використаний ним український фразеологічний вислів *доки не луснеш* підсилює гумор й додає фразу експресивності.

Примітно, що при відтворенні фразових епітетів перекладач систематично посилює їхню експресивність. М. Левицька лишень активізує потенціал аналітичної будови англійської мови: «*That was proper work – not this **namby-pamby molly-coddly waste-of-time do-gooding nonsense**. It would have been more useful to grow vegetables*» [298, с. 22]. Виразом *namby-pamby* що походить від назви однойменного вірша британського поета, драматурга та композитора Генрі Кері, послуговуються, описуючи щось сентиментальне чи надто сльозливе. *Molly-coddly* кажуть, щоб описати надзвичайно поблажливе ставлення. Тут перекладач на відміну від попередньої ситуації, імітує мовну будову оригіналу: «– *То була справжня робота, не твоя **уті-пугі-сюсі-мусі-як-би-згаяти-час доброчинна дурня**. Більше було б користі, якби ти поралася на городі*» [286, с. 20]. Розмовне *уті-пугі-сюсі-мусі* значно знижує стилістичний тон розмови, однак має й гумористичний потенціал, який реалізуватиметься у тексті перекладу.

Привертає увагу те, що О. Негребецький нерідко відмовляється від попередніх способів відтворення оригіналу і посилення експресивності, як ось тут: «*We both subscribe to the **best-defence-is-attack school** of diplomacy*» [298, с. 20]. Це місце передано описово: «*Ми обидві послідовниці тієї **школи дипломатії, за якою найкраща оборона – це наступ***» [286, с. 19]. Або в іншому прикладі: «*On the **divorce front**, my sister has a cunning plan. A contested divorce is going to be complex and expensive, she has discovered, so she hits on the idea of annulment – **the no-consummation-therefore-no-marriage angle** so popular with European royalty in the sixteenth century*» [298, с. 120] перекладач бере цитату у перекладі у лапки,

через що епітет набуває вигляду цитати, яка досить органічно вливається в текст, однак послаблює гумористичний ефект: «*На розвідному фронті сестра виробила хитрий план. Розлучення через суд, як вона дізналася, це складно й дорого, тож у неї з'явилась ідея анулювання – «без шлюбних стосунків немає й шлюбу» – дуже популярний підхід у королівських родах Європи шістнадцятого століття*» [286, с. 111]. Варто акцентувати увагу на тому, як перекладач відтворив фразу *divorce front – розвідний фронт*. *Divorce* означає розрив шлюбу, за словником – *розлучення*. Перекладач же вибирає слово *розвід*, яке, за тлумачним словником, має значення *розлучення* аж четвертим, до того ж у розмовному стилі. Та ще й *розводити* на слензі означає *дурити*. Беручи до уваги кількість росіянізмів, які можна віднайти у тексті перекладу слово *розвід* також сприймається як росіянізм.

Бажання перекладача компенсувати втрати інколи призводить і до часткового спотворення тексту оригіналу. Ось Надія прибирає будинок після того, як Валентина остаточно виїхала з нього, і говорить наступне: «*I am not usually the sort of woman who finds cleaning therapeutic, but this had the feel of a symbolic purging, the utter eradication of an alien invader who had tried to colonise our family*» [298, с. 220]. Валентину порівнюють із *alien invader* – чужинцем-загарбником. Цей образ досить загальний і не викликає у читача конкретних асоціацій. У перекладі ж читаємо: «*Я не з тих жінок, на яких прибирання має лікувальну дію, проте цього разу в мене з'явилося відчуття символічного очищення, остаточного викорінення космічного Чужого, що хотів колонізувати нашу сім'ю*» [286, с. 203]. Таким чином О. Негребецький додає явну алюзію на відомий науково-фантастичний фільм жахів «Чужий» («*Alien*») про огидних та жорстоких інопланетян, створюючи в уяві українського читача цілком конкретний образ. Можна припустити, що перекладач керувався думкою про те, що таке порівняння звучатиме смішніше. Однак, він знову трансформує образ Валентини, а тим і спотворює спосіб мислення Надії. Такі відхилення від оригіналу мають системний характер, і можуть призвести до викривлення його сприйняття. Ось фраза Надії: «*I am forty-seven years old and a university lecturer,*

but my sister's voice reduces me instantly to a bogey-nosed four-year-old» [298, с. 9]. Тут епітет *bogey-nosed* (буквально – із сопливим носом) позначає маленьку, ображену, сердиту на сестру дитину. У перекладі ж маємо явне перекручення першотвору: «Мені сорок сім років, я викладаю в університеті, проте сестрин голос негайно зменшив мене до козуленосої чотирирічної дитини» [286, с. 8]. Оказіоналізм *козуленосий* означатиме з носом, як у козулі. Отже, оригінальний образ втрачено, а натомість з'являється домисел.

У перекладі можна зустріти й випадки незапланованого гумору, що спричинений деякими огріхами перекладача. Просте речення: «*His words come stumbling, limping out, as though just speaking it aloud hurts»* [298, с. 119] – перетворюється у дещо важку синтаксичну конструкцію: «Його слова спотикаються, шкандибають, наче від самого говоріння їх уголос йому боляче» [286, с. 110]. В іншому епізоді Надія читає витяг з листа від адвоката Валентини: «*You are advised that you should avoid at all costs giving your husband grounds for divorce, as this could seriously jeopardise your case...*» [298, с. 154]. Адвоката О. Негребецький робить недорікою: «Раджу за всяку ціну уникати давання вашому чоловікові приводів для розлучення, бо це може поставити вашу справу під серйозний ризик» [286, с. 142]. Якщо у ситуації з «говорінням» ще можна припустити умисний намір тлумача посмішити цільову аудиторію, то у цілком серйозному листі від адвоката граматика щонайменше викликає подив. Фігурують в перекладі і очевидні неточності, як-от тут: «*It's all idealistic nonsense»* [298, с. 10] – «Усе це ідеологічне безглуздя» [286, с. 9]. Слово «*idealistic*», «ідеалістичний», має відношення до ідеалізму. «Ідеологічний» же стосується ідеології і не його синонімом. Тим більше, що цю фразу промовляє Віра, лаючись з Надією. У романі Віра неодноразово звинувачує свою молодшу сестру саме у надмірному ідеалізмі та наївності. В іншому епізоді, на Різдво вся сім'я відвідує індійський ресторанчик, у якому раніше часто бував Микола. Там він знайомить власника закладу зі своєю сім'єю: «*The proprietor greets my father like a long-lost friend. My father introduces me and Mike and Anna. "My daughter, husband, granddaughter»* [298, с. 107]. У перекладі читаємо наступне: «Власник вітає

батька наче давнього загубленого друга. Батько представляє мене, Майка та Анну. – Моя дочка, її чоловік, онук» [286, с. 103]. Звісно, що такий огріх буде помітним цільовим читачам і, відповідно, викликатиме сміх.

Відтворюючи нестандартну та багату образність М. Левицької О. Негребецький виявляє власний творчий потенціал. Перекладач намагається не лише зберегти, а й посилити гумористичний потенціал твору. Такий підхід можна трактувати як бажання перекладача компенсувати втрати, що виникали при відтворенні вимови персонажів та гумору, в основі якого лежить культурна специфіка. Однак, такий підхід може мати й негативні наслідки, особливо в тих ситуаціях, коли перекладач концентрується на незвичності звучання авторських мовних одиниць, а не на тій функції, яку вони виконують у тексті. Адже «культура мови перекладача заперечує не лише буквальний переклад, а й мовне штукарство, яке власне перетворює переклад на довільний переказ, або переспів» [269, с. 287]. В результаті, у тексті перекладу може відбутись стилістична переорієнтація, яка призведе до порушення його смислу.

Висновки з розділу 4

Українців та англійців розділяє етномовний і етнокультурний бар'єр, що становить ідейну основу роману М. Левицької. Це створює асиметрію сприйняття гумористичного ефекту у вихідній і цільовій аудиторіях. Відтак, загальне гумористичне наповнення роману М. Левицької «Коротка історія тракторів по-українськи» відтворено у перекладі О. Негребецького зі значними втратами.

1. Важливою рисою роману є те, що сприйняття гумору М. Левицької зустрічає опір з боку культури-сприймача. Частина гумористичного потенціалу роману не може бути відтворена саме внаслідок відмінностей між народами у побуті, культурі та оцінних орієнтаціях. Відтворюючи ситуації, в яких гумор реалізується за умови, що у свідомості читача виникнуть певні, конкретні асоціації, перекладач надає перевагу передачі лише поверхневого значення реалій, вилучаючи з тексту перекладу натяки на культурний підтекст. Таким чином

перекладачу вдається відтворити саме гумористичну складову оригіналу. Ситуації, в яких гумор базується на протиставленні цінностей та норм англійської та української культури, О. Негребецький передає без змін. Об'єктивно, гумор у перекладі зберігається, і лише від конкретного читача залежить, чи буде він реалізований. Ситуації, в яких гумор базується на обіграванні стереотипного бачення української культури англійцями, перекладач відтворює без змін або дещо згладжує, використовуючи нейтральну лексику. Гумор М. Левицької орієнтується, насамперед, на англійського читача, і, хоч перекладач правдиво відтворює зміст таких епізодів, немає гарантії, що гумор реалізується в тексті перекладу і викличе відповідну реакцію аудиторії. Означені розбіжності практично не піддаються нівелюванню за допомогою перекладацьких трансформацій. У випадках, коли національне бачення певних предметів і явищ не збігається з поглядом на них інших народів, відтворити гумор – завдання дуже складне.

2. Відтворення специфічної вимови персонажів – характерної українсько-англійської мішанки також становить собою значну трудність. У тексті оригіналу вона покликана створювати гумор – вкраплення українських слів в англійський текст та спотворена англійська мова потішають англійця незвичністю форми та контрастом із «стандартною» вимовою. О. Негребецький використовує дві основні тактики у відтворенні специфічної вимови персонажів: (1) використання українсько-російського суржику – цей спосіб відображає одну з функцій англо-української мішаної мови, а саме, показує недостатній рівень освіченості персонажів, до того ж, суржик у тексті перекладу здатний викликати гумористичний ефект; (2) використання граматично викривленої української мови у тексті перекладу, що стає у тексті перекладу джерелом додаткового гумору. Однак, у ряді ситуацій використання суржику й викривленої вимови в перекладі суперечать змісту оригіналу – адже англо-українська мішанка не в усіх випадках її використання покликана показати низький рівень освіченості персонажів. О. Негребецький включає суржик й у мовлення персонажів, які в оригіналі розмовляють грамотною англійською мовою або специфічним для Англії

діалектом, що негативно позначається на цілісному образі персонажів. Спостерігаються й повні втрати гумору в епізодах, де авторка в гумористичній манері обіграє недостатнє знання англійської мови персонажами. Реалізація гумору в таких ситуаціях цілком залежить саме від того, в якому мовному середовищі він вжитий. Тож гумор, реалізація якого залежить від нестандартного сполучення іноземної мови та мови цільової культури майже не піддається адекватному перевираженню.

3. Переклад О. Негребецького характеризується й низкою рис, які ведуть до посилення загального гумористичного наповнення роману М. Левицької в перекладі, серед яких можна виділити такі: (1) посилення експресивності авторських художніх засобів з гумористичним потенціалом за рахунок: використання стилістично-знижених лексичних одиниць, розмовної лексики та сленгу; (2) введення в текст перекладу okazіоналізмів, які набувають гумористичного потенціалу через незвичність чи неприродність їх мовного вираження; (3) введення в текст перекладу лексичних засобів з гумористичним потенціалом в епізодах, у яких у тексті оригіналу гумор відсутній. Зважаючи на значну кількість втрат гумору в перекладі роману такі перекладацькі тактики можна трактувати як компенсацію. Однак, рішення перекладача подеколи наділяють okazіоналізми в українській мові іншим значенням, що у низці епізодів веде до кривотлумачень: часткових змін смислових акцентів твору та образів персонажів.

4. Ступінь адекватності перекладу в естетично-функціональному вимірі у передачі гумору на межі вихідної та цільової культур залежить не стільки від майстерності перекладача, скільки від об'єктивних розбіжностей між двома культурами. Зберігаючи такий вид гумору в тексті перекладу, перекладач ризикує втратити гумористичний ефект, а внесення змін до тексту, підлаштовування вихідного гумору до цільової культури призведе до зсувів у змісті твору, до викривлення авторського задуму. Певним компромісом, а відтак і частковою компенсацією втрат у тексті перекладу, можуть бути примітки перекладача, його коментарі чи передмова до перекладу, які дійсно стають необхідними саме в

таких складних випадках. Зблизити ж дві культури, не порушуючи при цьому цілісності й самобутності вихідного гумору видається практично невіршуваним завданням і ставить переклад гумору на стику двох культур на межу перекладності.

Зміст розділу 4 висвітлено в публікаціях автора [121; 122; 123; 124].

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

У цьому дослідженні ми вивчали переклад гумору не лише з позицій визначених мовних засобів створення, а насамперед як ментальний та культурний феномен, який уможлиблює міжкультурну комунікацію.

1. Основним елементом механізму породження гумору є внутрішня несумісність, яка базується на поєднанні в рамках одного контексту розбіжних понять, уявлень, образів. Джерелом гумору може бути як двозначність, що спричинена грою з мовними знаками, так і така, що йде від гри з думкою. На відміну від звичайного мовлення, де виклад думок логічний і передбачає поєднання співвідносних образів, гумор ґрунтується на свідомо створеній неоднозначності і розрядці суперечності. Успішне розуміння гумору сприймачем залежить не так від буквальної ідентифікації форм вираження, як від надання можливості відповідно тлумачити думки та образи.

2. На переклад гумору прямий вплив справляє двоїста природа явища, яка проявляється в тому, що гумор притаманний усьому людству, але при цьому має самобутні національні характеристики. Принципова відмінність між українським та англійським гумором полягає у ролі, яку гумор виконує в рамках означених спільнот, і в нетотожних (а надто в плані дисперсії) способах вираження: недововки, прихованість, іронічність традиційні в англійців, а відкритість, щирість, відвертість – в українців. Етнічно обумовлена і тематика гумору, і специфічні засоби його вираження, на які англійська мова утримує монополію, не віддаючи перекладові. Ці факти є причинами, що призводять до часткового чи повного нерозуміння англійського гумору представниками інших культур.

3. Творча практика не підтверджує радикального песимізму щодо здатності гумору долати етномовний бар'єр. Труднощі перекладу чужомовного гумору лежать, головним чином, у функціональній площині і полягають не в принциповій опірності самобутніх засобів художності іншій мові, а в неможливості досягти

ідентичного оригіналові впливу на читача, світ якого сформовано у відмінній сміховій традиції.

4. Перекладність англійського гумору в рамках художнього твору є динамічною категорією. На рухомість межі перекладності впливають: місце реалізації гумору в творі; зв'язок гумористичного висловлювання з сюжетом твору; зв'язок змістового компоненту гумору з його контекстом; багатство лінгвостилістичної палітри (засобів вираження) у мові перекладу (перекладача); наявність етнокультурних компонентів у гуморі і насиченість гумору ними. У перекладі гумору в художньому творі перекладацькою домінантою є відтворення перебігу в нюансах гумористичної тональності всього твору як цілого, а не окремих його елементів.

5. Ступінь перекладності гумору залежить не так від його мовних особливостей, як від тісного зв'язку з культурою народу, здатною продукувати розмаїття специфічних рис, у тім числі художніх, естетична природа яких виводить переклад за межі комунікативного завдання і розкриває складну взаємодію етнічних цінностей. Надто це очевидно з огляду на те, що функція гумору аж ніяк не одностороння – він має викликати не просто сміх заради сміху, а сміх з певних, конкретних причин, він підпорядкований певній меті, зокрема художній, яка визначає і прагматичні характеристики кожного окремого гумористичного прийому та твору в цілому.

6. Виокремлюючи індивідуальні творчі стратегії перекладачів гумору, можна визначити і певні загальні тенденції. Задля відтворення загальної тональності англійського гумору в художньому творі перекладачі подекуди тяжіють до посилення його експресивності, щоб забезпечити його прийняття українською культурою. У відтворенні мовного гумору спостерігається схожість певних прийомів навіть у цілком розбіжних стратегіях. Серед них привертають увагу такі: 1) Збереження форми мовної гри в перекладі. При цьому нерідко відбувається зміна смислового або функціонального наповнення. 2) Заміна мовної гри на троп або стилістичну фігуру з гумористичним значенням. 3) Вилучення мовної гри з подальшою її компенсацією в рамках одного текстового простору. 4)

Вилучення мовної гри з додаванням коментаря. 5) Виключення мовної гри з тексту твору. У відтворенні гумору з етнокультурним компонентом, спостерігаємо такі шляхи: 1) передача гумористичного елементу без змін; 2) передача гумористичного елементу без змін з додаванням коментаря, який має на меті створити потрібний образ у свідомості читачів-українців; 3) зміна культурно-зумовленого образу на інший, знайомий читачеві-українцеві.

7. Часткові втрати при перекладі гумору в художньому творі неминучі через низку об'єктивних та суб'єктивних причин. До об'єктивних належать різниця у мовних структурах оригіналу та перекладу, розбіжності вихідної та цільової сміхових культур, відмінності смислотворчих контекстів оригіналу і перекладу тощо. Суб'єктивні причини пов'язано з особистістю перекладача, який може не сприймати гумор через брак почуття гумору, недостатню компетенцію в мові та культурі оригіналу чи свідоме рішення випустити гумор. Певна річ, такий поділ умовний, бо не тільки індивідуальність тлумача, але й етнокультуру, яка його виPLEкала і мовою якої він промовляє до свого читача як її (а не лише автора) речник, тобто і самого читача як уособлення соціуму з певними естетичними потребами та ресурсами для сприйняття можна вважати суб'єктом перекладу.

8. Найбільше втрат у перекладі англійського гумору українською мовою виникає при відтворенні ситуацій, побудованих на реаліях, етнічних стереотипах та асоціаціях. Труднощі полягають у тому, що реалізація гумору залежить від фонових знань читача. Перекладачі широко використовують пояснювальні вставки в тексті перекладу та перекладацький коментар у примітках з метою поповнити фонові знання читача. Однак, такий спосіб значно знижує гумористичний ефект, або й призводить до повної втрати гумору.

9. Особистість перекладача має прямий вплив на якість гумору в перекладі. Перекладач сприймає гумор як представник культури-сприймача і пропускає його через особисте почуття гумору. Саме від його тлумачення залежить те, чи буде відтворено гумор і як саме. На стратегію перекладацьких рішень при відтворенні гумору впливають не лише особистісні якості, а й часові рамки та суспільно-історичні умови, в яких відбувався процес перекладу. Про це свідчить

порівняльний аналіз чотирьох перекладів повісті Дж. К. Джерома «Троє у човні, як не рахувати собаки», який наочно демонструє, що якість першого та двох сучасних перекладів помітно нижча від перекладу Ю. Лісняка, який належав до когорти перекладачів-шістдесятників, мав виплекане кредо митця та випробувані досвідом фахові навички. Усвідомлення важливості місії перекладача спонукало Ю. Лісняка бережно й ґрунтовно підходити до тексту оригіналу та виважувати кожну його деталь. Сучасні ж переклади поставлені на комерційні рейки, що й призводить до зниження якості та нівеляції однієї з основних функцій перекладу – бути стимулом розвитку національної мови. Прямий вплив на ступінь переходу гумору з англійської культури в українську має і часова віддаленість першотвору. Явища, які піддавались критичній оцінці за допомогою гумору, втрачають свою актуальність, що й зумовлює неможливість адекватної передачі їх в цільову культуру. Гумор же, який тяжіє до обігрування універсальних явищ, таких як загальнолюдські цінності й норми, може бути адекватно відтвореним при перекладі.

10. Існує межа переходу англійського гумору в українську культуру. Англійський гумор опирається на перекладу в тих випадках, коли об'єктом його критичної оцінки стають цінності української культури та коли розбіжним є сприйняття культурами певних універсалій. Цю тезу підтверджує аналіз перекладу О. Негребецьким роману М. Левицької «Коротка історія тракторів по-українськи». Авторка виходить із стереотипного бачення України та українців через призму англійської культури. І гумор у романі орієнтовано передусім на представників англійської культури, які поділяють з авторкою ці стереотипи. Перекладач опиняється в тій ситуації, в якій не в змозі забезпечити рівноцінний вплив на читача-українця. Коментарі тут лише можуть пояснити, чому читачам оригіналу смішно, а читачам перекладу – ні, тобто чому зникає гумор у перекладі. Зміна ж образів задля компенсації (врівноваження сили) сміхового ефекту можлива тут лише за рахунок перекручення (спотворення) змісту твору. Англійський гумор М. Левицької, по-об'єктивістському перенесений у текст

перекладу без змін, іноді не просто не смішить українського читача, а що характерно, може викликати в нім обурення чи гнів.

11. Гумор у перекладі може набувати нових, відмінних від оригіналу рис і викликати в українського читача відмінні асоціації від тих, що гумор викликав у читача оригінального твору. Це може відбуватися з причин як об'єктивних – через розбіжність сміхових культур та етнокодів, так і суб'єктивних – через смакові уподобання перекладача тощо. Відмінні асоціації (та інший гумористичний ефект або його зникнення взагалі) є наслідком невмотивованої зміни образів та непродуманих перекладацьких коментарів. Таку особливість можна простежити практично в усіх аналізованих перекладах, де вона багатоліка і проступає більш чи менш виразно, а найяскравіше – у перекладі роману Т. Пратчета «Правда», що його здійснив О. Михельсон. Загальна стратегія одомашнення твору, введення в його текст близьких українцям реалій та образів призводить до переорієнтації змістових акцентів і, відповідно, до зміни гумору.

12. Українські перекладачі здебільшого надають перевагу відтворенню розважальної функції гумору, тобто прагнуть за будь-яку ціну і в міру свого таланту викликати у читача сміх, нерідко нехтуючи при цьому авторськими художніми намірами та обріями очікування, тоді як зазвичай у резонансному художньому творі за означеною функцією стоїть набагато глибша – окреслити суспільні болі і привернути до них увагу, тим самим і стимулювати до пошуку способів їх полегшення та виправлення людських вад, які їх спричиняють. Розважальність перекладів стимулює і масовий погляд на гумористичну літературу як виключно веселу, яка має сміхом відволікати від серйозних проблем у житті. Як наслідок, українські читачі отримують неповноцінний текст твору, позбавлений істотних нюансів свого змісту, передусім ідейного.

Проблема відтворення національно самобутнього гумору цікава вже тим, що це – драма суперечностей. Тим самим це дослідження окреслює і перспективи для майбутніх досліджень, які можуть включати ширше висвітлення невичерпної проблеми меж перекладності, нові осяяння у вивченні мистецтва тлумачення літератури, гумористичної зокрема, пошук нових обріїв у взаємодії культур

шляхом перекладу, належне суспільне поцінування перекладацької праці, насамперед з боку критики, глибше розуміння творчої природи перекладацького покликання і розкриття місії перекладача у сучасному світі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

Науково-теоретичні праці

1. Абросимова Наталья Андреевна. Языковые особенности переводов комических текстов (на материале рассказов М. Твена, О. Генри и С. Ликока) : дис. на соискание ученой степени канд. филол. наук : 10.02.20 / Абросимова Наталья Андреевна. – Казань, 2007. – 172 с.
2. Аверинцев С. С. Бахтин, смех, христианская культура / Аверинцев С.С. // М.М. Бахтин как философ. – М. : Наука, 1992. – с. 7–19.
3. Алексеева В. Н. Переводческий комментарий в художественном тексте / В.Н. Алексеева // Ярославский педагогический вестник. Гуманитарные науки. – Ярославль : 2012. – № 4. Т.1. – С. 211-213. – ISSN 1813-145X.
4. Алексеева М.Л. Осмысление феномена непереводимости философами XX столетия / М. Л. Алексеева // Вопросы философии. – 2014. – № 2. – С. 164-171. – ISSN 0042-8744.
5. Арнольд И.В. Стилистика современного английского языка. Стилистика. Современный английский язык: Учебник для вузов / И.В. Арнольд. – 4-е изд., испр. и доп. – М.: Флинта: Наука, 2002. – 384 с. – ISBN 5-89349-363-X (Флинта), ISBN 5-02-022688-2 (Наука).
6. Бархударов Л. С. Язык и перевод (Вопросы общей и частной теории перевода) / Л.С. Бархударов. – М. : «Междунар. отношения», 1975. – 240 с.
7. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М.М. Бахтин. – М. : Издательство «Художественная литература», 1990. – 544 с. – ISBN 5-280-00710-2.
8. Беженар І. С., Рибалкіна Ю. В. Універсальне і національне в англійському гуморі / І. С. Беженар, Ю. В. Рибалкіна // Вісник Черкаського університету. Серія «Філологічні науки». – Черкаси : Видавництво ЧНУ ім. Богдана Хмельницького, 2009. – Випуск 169. – С. 204-211. – ISSN 2076-5770-229.

9. Бергсон А. Смех / Анри Бергсон ; Предисл. и примеч. И. С. Вдовина. – М. : Искусство, 1992. – 127 с. – ISBN 5-210-02205-6.
10. Белей Л. «Російський оригінал» «Короткої історії тракторів по-українськи» [Електронний ресурс] / Л. Белей // ЛітАкцент: Електронний журнал про світ сучасної літератури. – 2013. – Режим доступу : <http://litakcent.com/2013/06/26/rosijskyj-oryhinal-korotkoji-istoriji-traktoriv-po-ukrajinsky>.
11. Білоус О.М. Гра слів як перекладацька проблема / О.М. Білоус // Вісник Сумського державного університету. Серія «Філологічні науки». – Суми, 2005. – №5(77). – С. 35-41. – ISSN 1817-9215, ISSN 1817-9290.
12. Богачов А. Можливість перекладу. До герменевтичної феноменології перекладу / А. Богачов // Філософська думка. Український науково-теоретичний часопис / НАН України, Інститут філософії. – К. : 2010. – № 3 : Філософія перекладу. – С. 5-21. – ISSN 0235-7941.
13. Болдирєва А. Є. Мовні засоби створення гумористичного ефекту: лінгвокогнітивний аспект (на матеріалі романів П.Г. Вудхауза) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.04 «Германські мови» / А. Є. Болдирєва ; Одеський національний університет імені І.І. Мечникова. – Одеса, 2007. – 23 с.
14. Борев Ю.Б. Комическое или о том, как смех казнит несовершенство мира, очищает и обновляет человека и утверждает радость бытия / Ю.Б. Борев. – М. : Искусство, 1970. – 268 с.
15. Бурковська Л. Д. Проблеми перекладу стилістичного прийому алюзії / Л. Д. Бурковська // Вісник Житомирського державного університету ім. І. Франка. Філологічні науки. – Житомир, 2008. – № 39. – С. 187-190.
16. Бузаджи Д.М. Векторы смысла. О функциональном подходе к переводу / Дмитрий Бузаджи // Журнал переводчиков «Мосты». – М. : Р.Валент, 2008. – № 3 (19). – С. 43-59.

17. Бузаджи Д.М. Культурно-ассоциативное значение в переводе / Дмитрий Бузаджи // Журнал переводчиков «Мосты». – М. : Р.Валент, 2012. – № 3 (35). – С. 62-76.
18. Вавринюк Д. М. Юмор в комедиях Шекспира и средства его передачи в переводе : автореф. дис. на соиск. ученой степени канд. филологических наук / Д.М. Вавринюк ; Львовский гос. ун-т им. И. Я. Франко. – Львов, 1965. – 20 с.
19. Васильченко А. Перекладання неперекладностей: семіотична проблема і філософський метод / Андрій Васильченко // Філософська думка. Український науково-теоретичний часопис / НАН України, Інститут філософії. – К. : 2010. – № 3 : Філософія перекладу. – С. 138-147. – ISSN 0235-7941.
20. Виноградов В.С. Введение в переводоведение (общие и лексические вопросы) / Виноградов В.С. – М. : Издательство института общего среднего образования РАО, 2001. – 224 с. – ISBN 5-7552-0041-6.
21. Виноградов В. Формально-обусловленный перевод каламбуров-созвучий / В. Виноградов // Тетради переводчика ; [под редакцией доктора филологических наук профессора Л. С. Бархударова]. – М. : Издательство «Международные отношения», 1972. – Вып. 9. – С. 69-80.
22. Верещагин Е. М., Костомаров В. Г. Язык и культура. Три лингвострановедческие концепции: лексического фона, речеповеденческих тактик и сапиентемы / Е.М. Верещагин, В.Г. Костомаров ; под редакцией и с послесловием академика Ю. С. Степанова. – М. : «Индрик», 2005. — 1040 с. – ISBN 5-85759-289-5
23. Влахов С., Флорин С. Непереводимое в переводе / Сергей Влахов, Сидер Флорин. – М. : Международные отношения, 1980. – 341 с.
24. Воробйова І. А. Концепт “гумор” у британській лінгвокультурі / І. А. Воробйова // Вчені записки Тавричного національного університету ім. В.І. Вернадського. Серія «Філологія. Соціальні комунікації». – Сімферополь :

- Тавричний національний університет ім. В.І. Вернадського, 2011. – Т. 24 (63), № 2, ч 1. – С. 38-42.
25. Ворона О.В., Крисало О.В. Переклад промовистих імен (на матеріалі казки-притчі Дж. Оруелла «Колгосп тварин» / О.В. Ворона, О.В. Крисало // Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка. – Луганськ : Вид-во ЛНУ ім. Тараса Шевченка, 2013. – № 9 (268). – Ч. 1. – С. 11-17. – ISSN 2227-2844.
26. Гальперин И.С. Очерки по стилистика английского языка / И.С. Гальперин. – М. : Издательство литературы на иностранных языках, 1958. – 458 с.
27. Ганиев В.А. Сопротивление оригинала как закономерность процесса перевода / В.А. Ганиев // Литература и перевод: проблемы теории. – М. : Изд. Группа «Прогресс», 1992. – С. 361-368.
28. Гарамян А. Особенности передачи субъективно-комического эффекта в переводах комедий У. Шекспира при отсутствии прямых языковых соответствий : дис. на соискание ученой степени канд. филол. наук : спец 10.02.20 «Сравнительно-историческое, типологическое и сопоставительное языкознание» / Гарамян Арусяк Вячеславовна ; Пятигорский государственный лингвистический университет. – Пятигорск : 2004. – 169 с.
29. Главацька Ю. Лексико-синтаксичні особливості реалізації комічної тональності (на матеріалі текстів англійських байок) [Електронний ресурс] / Юлія Главацька // Науковий вісник Херсонського державного університету. Серія: «Лінгвістика». – Херсон : Херсонський державний університет, 2013. – Випуск 19. – С. 35-39. – Режим доступу : <http://ekhsuir.kspu.edu/bitstream/123456789/335/1/лексико-синтаксичні%20особливості.pdf>.
30. Гумбольдт В. Избранные труды по языкознанию / Вильгельм фон Гумбольдт ; [перевод с немецкого языка под редакцией и с предисловием доктора филологических наук Г.В. Рамишвили]. – М. : Издательская группа «Прогресс», 2000. – 395 с.

31. Гумбольдт В. О различии строения человеческих языков и его влиянии на духовное развитие человека / Вильгельм фон Гумбольдт // Избранные труды по языкознанию. – М. : Прогресс, 1984. – С. 37-300.
32. Гумбольдт В. Язык и философия культуры / Вильгельм фон Гумбольдт [переводы с немецкого языка]. – М. : Издательская группа «Прогресс», 1985. – 450 с.
33. Гумбольдт В. Характер языка и характер народа / Вильгельм фон Гумбольдт // [пер. О.А. Гулыга]. – Язык и философия культуры. – М. : Прогресс, 1985. – С. 370-381.
34. Гумбольдт В. Опыт анализа мексиканского языка / Вильгельм фон Гумбольдт // [пер. М.А. Журиной]. – Язык и философия культуры. – М. : Прогресс, 1985. – С. 360-368.
35. Давній український гумор і сатира / [упорядник, вступна стаття і примітки Махновець Л.Є.]. – К. : Державне видавництво художньої літератури, 1959. – 496 с.
36. Демурова Н. М. О переводе сказок Кэрролла / Н.М. Демурова // Алиса в стране Чудес. Алиса в Зазеркалье. — М. : «Наука», 1978. – С. 315-336.
37. Денисенко Н.В. Особливості відтворення емфатичного курсиву в перекладах з англійської мови / Н.В. Денисенко // Мовні і концептуальні картини світу. Зб. наук. пр. – К.: Київський нац. ун-т імені Тараса Шевченка. – К.: Видавничий дім Дмитра Бураго. – 2013. – Вип. 46, Ч. 1 – С. 421-431.
38. Денисова Г.В. Проблемы переводимости культурологически обусловленной лексики : автореф. дис. на соискание ученой степени канд. филол. наук : спец 10.02.05 «Романские языки» / Денисова Галина Валерьевна ; Московский государственный университет им. М. Ломоносова. – М. : 1998. – 22 с.
39. Дербенева А.М. Этнические анекдоты и причины их непонимания представителями других культур при переводе (на материале английского языка) / А.М. Дербенева // Россия и Монголия: современное состояние и

- перспективы развития сотрудничества : труды научно-практической конференции, 16 мая 2005 г. – Иркутск, 2005. – С. 389-397.
40. Десятерик Д. Марина Левицька: Мої книжки більше глузують з британців, аніж з українців [Електронний ресурс] // Газета «День». – Рубрика «Українці – читайте!». – 2011. – № 190. – Режим доступу : <http://www.day.kiev.ua/uk/article/ukrayinci-chitayte/marina-levicka-moyi-knizhki-bilshe-gluzuuyut-z-britanciv-anizh-z>.
41. Дземидок Б. О комическом / Богдан Дземидок ; пер. с польского. – М. : Прогресс, 1974. – 223 с.
42. Дмитренко В.А. Реалии в юмористическом тексте и особенности их перевода / В.А. Дмитренко // Вісник Харківського національного університету. – Харків : Константа, 2003. – № 609. – С. 16-19.
43. Дроздовський Д. “Трактори” з невдалої історії не по-українськи / Д. Дроздовський // Всесвіт : журн. інозем. літератури : незалеж. літ.-мистец. та громад.-політ. місячник. – 2006. — № 7-8. – С. 188-191. - ISSN 0320-8370.
44. Етика. Естетика. Навчальний посібник / [за редакцією професора Панченко В. І.]. – К. : Центр учбової літератури, 2014. – 432 с. – ISBN 978-611-01-0109-7.
45. Жартівливі пісні. Родинно-побутові / [упорядники : О.І. Дей, М.Г. Марченко, А.І. Гуменюк.]. – Серія «Українська народна творчість», книга 7. — К. : Наукова думка. – 1967. – 800 с.
46. Жуйкова М.В., Литвин О.Л. Засоби іронії у повісті Дж. Джерома "Three men in a boat" Юрія Лісняка та Родислава Доценка / М.В. Жуйкова, О.Л. Литвин // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка Філологічні науки. – Житомир, 2011. – Вип. 57. – С. 149-152. – ISSN 2076-6173.
47. Іваницька М. Структура мовної особистості перекладача художньої літератури як інтердисциплінарна категорія / Іваницька М. Л. // Studia Linguistica. – К. : Київський національний університет імені Тараса Шевченка, 2012. – Вип. 6 (2) – С. 151-158.

48. Іваненко С.М. Поліфонія тексту [Монографія] / С.М. Іваненко. – К. : Вид. центр КДЛУ, 1999. – 318 с.
49. Ильина О.К. Особенности английской шутки / О.К. Ильина // Россия и Запад: Диалог культур. Сборник статей XIII международной конференции 26-28 ноября 2009 года. – М., 2010. – Выпуск 15. – Ч. 1. – С. 154-162.
50. Казакова Д.В. Теории вербального юмора в современной зарубежной лингвистике / Д.В. Казакова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2013. – № 8 (26). Ч. II. – С. 77-80. – ISSN 1997-2911.
51. Кам'янець А.Б., Некряч Т.Є. Інтертекстуальна іронія і переклад. Монографія / А.Б. Кам'янець, Т.Є. Некряч. – К.: Видавець Карпенко В.М., 2010 р. –176 с.
52. Кант И. Критика способности суждения / Иммануил Кант. – М. : Искусство, 1994. – 367 с. – ISBN 5-210-02324-9.
53. Карасик А.В. Лингвокультурные характеристики английского юмора : дис. на соиск. ученой степени канд. филол. наук : спец. 10.02.04 «Германские языки» / Карасик Андрей Владимирович ; Волгоградский государственный педагогический университет – Волгоград, 2001. – 193 с.
54. Карасик В.И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс / В.И. Карасик. – Волгоград: Перемена, 2002. – 477 с. – ISBN 5–88234–552–2.
55. Карасик А.В., Карасик В.И. Непонимание юмора в межкультурном общении / А.В. Карасик, В.И. Карасик // Язык, коммуникация и социальная среда. – Воронеж : Изд-во ВГТУ, 2004. – Вып. 1. – С. 13-27. – ISSN 2224-0101.
56. Карасев Л.В. Философия смеха / Л.В. Карасев. – М. : Российский государственный гуманитарный университет, 1996. – 232 с. – ISBN 5-7281-0036-8.
57. Капкова С. Ю. Лингвостилистические средства выражения комического и эксцентрического в языке современной детской английской литературы и специфика их перевода на русский язык (на материале произведений С. Миллигана и Дж.К. Роулинг) : автореф. дис. на соиск. ученой степени канд.

- філол. наук : спец 10.02.04 «Германские языки» / Капкова Светлана Юрьевна ; Воронежский государственный педагогический университет. – Воронеж, 2005. – 26 с.
58. Кісь Р. Мова, думка і культурна реальність (від О. Потебні до гіпотези мовного релятивізму) / Роман Кісь. – Львів : Літопис, 2002. – 304с.
59. Кияк Т.Р. Перекладознавство (німецько-український напрям) / Т.Р. Кияк, А.М. Науменко, О.Д. Огуй. – К. : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2008. – 543 с. – ISBN 978-966-439-213-3.
60. Кобякова І.К, Столяренко В.М. Категоризація гумору: лінгвокультурні аспекти / І.К. Кобякова, В.М. Столяренко // Вісник Сумського державного університету. Серія «Філологічні науки». — Суми : 2008. – №1. – С. 40-44. – ISSN 1817-9215, ISSN 1817-9290.
61. Коваленко Н., Шерстюк Н. «Про сміх – без жартів»: особливості українського гумору / Н. Коваленко, Н. Шерстюк [Електронний ресурс] // Радіо Свобода : Суспільство. – 2010. – Режим доступу : <http://www.radiosvoboda.org/content/article/1999890.html>.
62. Ковганюк С. Практика перекладу (з досвіду перекладача) / С. Ковганюк. – К. : Видавництво художньої літератури «Дніпро», 1968. – 274 с.
63. Колесник Р.С. Відтворення комічного у художньому перекладі (на матеріалі творів німецькомовних авторів ХХ століття) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.16 «Перекладознавство» / Колесник Руслана Сергіївна ; Київський нац. ун-тет ім. Т. Шевченка. – К., 2011. – 20 с.
64. Колесник Р.С. Специфіка відтворення комічного в художньому перекладі (на прикладі коротких оповідань Курта Тухольського) / Р.С. Колесник // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. – Житомир : Видавництво ЖДУ ім. І. Франка, 2010. – № 49. – С. 171-174. – ISSN 2076-6173.

65. Колоннезе Дж. Нонсенс как форма комизма / Дж. Колоннезе // Логический анализ языка. Языковые механизмы комизма. – М. : Индрик, 2007. – С. 254-262.
66. Комиссаров В.Н. Современное переводоведение. Учебное пособие. / В.Н. Комиссаров. – М.: ЭТС. — 2001. — 424 с. – ISBN 5-93386-030-1.
67. Комиссаров В.Н. Теория перевода (лингвистические аспекты): Учеб. для ин-тов и фак. иностр. яз. / В.Н. Комиссаров. – М. : Высш. шк., 1990. – 253 с. – ISBN 5-06-001057-0.
68. Копильна О. М. Алюзія як перекладознавча проблема / О. М. Копильна // Проблеми семантики, прагматики та когнітивної лінгвістики: Зб. наук. пр. ; під ред. Н. М. Корбозерова. – Київ. нац. ун-т. імені Т. Шевченка. – К. : Логос, 2007. – Вип. 12. – С. 209-213.
69. Коптілов В. Першотвір і переклад: роздуми і спостереження / В. Коптілов – К. : Дніпро, 1972. – 215 с.
70. Коптілов В.В. Актуальні питання українського художнього перекладу / Віктор Коптілов. – К. : Вид-во Київського університету, 1971. – 181 с.
71. Корнева Л. Про деякі типологічні риси українського анекдоту / Людмила Корнева // Збірник наукових праць Полтавського державного педагогічного університету ім. В.Г.Короленка : Філологічні науки. – Полтава : Полтавський держ. пед. ун-т ім. В.Г. Короленка, 2009. – Вип.1. – С. 55-61.
72. Костомаров Н.И. По поводу книг: «Чорна рада, хроніка 1663 р.» и «Проповеди на малороссийском языке» протоиерея В. Гречулевича / Н.И. Костомаров // Современник. — 1858. — Т. 67. — Кн. 1, отд. 2 — С. 1–28.
73. Краснова Л. В. До проблеми аналізу та інтерпретації художнього твору / Л. В. Краснова. – Дрогобич : ТзОВ "Вимір", 1997. – 147 с.
74. Кузнецова Г.В. Алюзія як лінгвістичне явище / Г.В. Кузнецова // Науковий вісник міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія: збірник наукових праць – Одеса : Міжнародний гуманітарний університет, 2014. – Вип. № 9. – С. 89-91.

75. Кухаренко В.А. Интерпретация текста / В.А. Кухаренко. – М. : Просвещение, 1988. – 192 с.,
76. Котляр А. Про раблезіанство, «перець» і український гумор [Електронний ресурс] / Алла Котляр // Дзеркало Тижня : Суспільство. – 2005. – Режим доступу : http://gazeta.dt.ua/SOCIETY/pro_rablezianstvo,_perets_i_ukrayinskiy_gumor.html.
77. Кузьмин С. С. Смех как переводческая проблема (На примере фразеологизмов) / С.С. Кузьмин // Тетради переводчика ; [под редакцией доктора филологических наук профессора Л. С. Бархударова]. – М. : Издательство «Международные отношения», 1976. – Вып. 13. – С. 47-58.
78. Кулинич М.А. Лингвокультурология юмора (на материале английского языка) / Кулинич М.А. – Самара : Издательство СамГПУ, 1999. – 180 с. – ISBN 5-8428-0143-4
79. Кулинич М.А. Семантика, структура и прагматика англоязычного юмора : автореф. дис. на соискание ученой степени д-ра филол. наук : спец. 24.00.04 «Прикладная культурология» / Кулинич М.А. ; Моск. гос. ун-т им. М.В. Ломоносова. – М., 2000. – 35 с.
80. Кундзіч О. Творчі проблеми перекладу / Олексій Кундзіч ; [упоряд. та приміт. Городецька-Кундзіч К.А.]. – К. : Дніпро, 1973. – 204 с.
81. Лановик М. Психолінгвістична теорія О. Потебні у перекладознавстві: витоки, становлення, розвиток / Мар'яна Лановик // Питання літературознавства. Науковий збірник. – Чернівці : Чернівецький національний університет, 2010 – Вип. 81. – С. 24-36. – ISBN 966-568-658-5
82. Левин Ю. Д. Проблема переводной множественности // Литература и перевод: проблемы теории. – М.: Прогресс, Литера, 1992. – С. 213-223.
83. Левицька М. Марина Левицька: «Чомусь існує очікування, що українські автори мають бути страшенно серйозними» [Електронний ресурс] : [інтерв'ю з письменницею М. Левицькою] / спілкувалась Світлана Пиркало // Україна Молода. – 2009. – № 032. – Режим доступу : <http://www.umoloda.kiev.ua/number/1353/164/47703>.

84. Левицька М. Марина Левицька «Дослідниця складності, дурості й слабкості» : [інтерв'ю з письменницею М. Левицькою] / спілкувався Лесь Белей // Український тиждень. – 2013. – № 25-26 (293-294) 28.06-4.07.2013. – С. 36-37
85. Левицька М. «Марина Левицька: «Коли Україна більше повірить у себе, вона не буде боятися сміятися з себе»» [Електронний ресурс] : [інтерв'ю з письменницею М. Левицькою] / спілкувалась Алла Лазарева // Тиждень.ua. – 2012. – 22 листопада – Режим доступу до інтерв'ю : <http://tyzhden.ua/Culture/65627>.
86. Левый И. Искусство перевода / Иржи Левый. – М. : Прогресс, 1974. – 396 с.
87. Лепеха Т.В. Українознавство: Навч. посібник. / Т.В. Лепеха – К.: Просвіта, 2005. – 376 с. – ISBN 966-8547-37-3.
88. Ливергант А. «Английский юмор — как айсберг» [Електронний ресурс] : [інтерв'ю з перекладачем О. Лівергантом] / спілкувалась Наталя Бокарева // ВФМ. – 2012. – Режим доступу : <http://www.bfm.ru/news/175646>.
89. Лихачев Д.С. Смех в Древней Руси / Д.С. Лихачев, А. М. Панченко, Н. В. Поньрко. – Ленинград : Наука, 1984. – 298 с.
90. Лотман Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман // Об искусстве. – СПб. : «Искусство – СПб», 1998. – С. 14-285.
91. Лотман Ю. О семиотическом механизме культуры / Ю.М. Лотман, Б.А. Успенский // Избранные статьи в трех томах. Том 3. – Таллин : «Александра», 1993. – С. 326-345.
92. Лук А. Н. Юмор, остроумие, творчество / А.Н. Лук. – М. : «Искусство», 1977. – 183 с.
93. Любимов Н. М. Перевод — искусство. 2-е изд., доп. / Н.М. Любимов. – М. : Советская Россия, 1982.— 128 с.
94. Мазур О. В. Дослідження творчої особистості перекладача у світлі теорії контекстів / О. В. Мазур // Науковий вісник Волинського нац. ун-ту ім. Лесі Українки. Філологічні науки. – 2011. – № 6. – Ч. 2. – С. 65–71.

95. Маслова В. А. Лингвокультурология: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / В.А. Маслова. – М. : Издательский центр «Академия», 2001. – 208с. – ISBN 5-7695-0745-4.
96. Мартин Р. Психология юмора / Р. Мартин ; пер. с англ., под ред. Л.В. Куликова. – СПб. : Питер, 2009. – 480 с. – ISBN 978-5-91180-839-6.
97. Михеев А.В. Семиотические уровни перевода / А.В. Михеев // Перевод как процесс и как результат: язык, культура, психология. – Калинин : Калининский государственный университет, 1989. – С. 43-51.
98. Мовчан В.С. Эстетика: Навч. посіб. / В.С. Мовчан. — К. : Знання, 2011. – 527 с. – ISBN 978-966-346-690-3.
99. Мунэн Ж. Теоретические проблемы перевода. Перевод как языковой контакт / Жорж Мунэн // Вопросы теории перевода в зарубежной литературе. – М. : Международные отношения, 1978. – С. 36-41.
100. Назаренко О.В. Українська фразеологія як вираження національного менталітету : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.01 «Українська мова» / Назаренко Олена Володимирівна ; Дніпропетр. нац. ун-т. — Д., 2001. — 18 с.
101. Негребецький О. Олекса Негребецький: «Книжки перекладати порівняно легко» [Електронний ресурс] : [інтерв'ю з перекладачем О. Негребецьким] / спілкувалась Ірина Троскот // ЛітАкцент: Електронний журнал про світ сучасної літератури. – 2013. – Режим доступу : <http://litakcent.com/2013/07/01/oleksa-nehrebeckyj-knyzhky-perekladaty-porivnjano-lehko>.
102. Некряч Т.Є. Чала Ю.М. Вікторіанська доба в українському художньому перекладі. Монографія / Т.Є. Некряч, Ю.М. Чала. – К.: Кондор-Видавництво, 2013. – 194 с. – ISBN 978-966-2781-66-3.
103. Нестеров В. Эти забавные украинцы [Електронний ресурс] / Вадим Нестеров // Газета.ru. – Раздел «культура». – 2006. – Режим доступу : http://www.gazeta.ru/culture/2006/03/16/a_563848.shtml.

104. Новікова Є.С. Композиція художнього гумористичного тексту в сучасній лінгвістичній парадигмі / Є.С. Новікова // Вісник Харківського національного університету ім. В.Н. Каразіна. Серія Романо-германська філологія. Методика викладання іноземних мов. – Харків : Видавництво ХНУ ім. В.Н. Каразіна, 2011. – Вип. 67 (972). – С. 150-155. – ISSN 2227-8877.
105. Новикова М.А. Прерасен наш союз: Литература – переводчик – жизнь: Литературно-критические очерки. – К. : Рад. Письменник, 1986. – 224 с.
106. Нуриев В.А. Адекватность перевода как лингвистическая проблема / В.А. Нуриев // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. – Воронеж : Воронежский государственный университет, 2003. – № 1. – С. 80–87. – ISSN 0234-5439; ISSN 1680-5755.
107. Овсянников В. В. Перевод как вид интерпретации / В.В. Овсянников // Филологические исследования: международный сборник научных трудов. – Запорожье : ЗИГМУ, 2002. – Вып. 1. – С. 79 – 94.
108. Овсянников В.В. Drei Kameraden – перевод юмора / В.В. Овсянников // Нова філологія. Збірник наукових праць. – Запоріжжя: ЗНУ, 2009. – С. 179 – 184.
109. Овсянников В. В., Клименко А. Ю. Проблемы лингвистического описания лудической функции в английском языке / В.В. Овсянников, А.Ю. Клименко // Вісник Запорізького державного університету: Збірник наукових статей. Філологічні науки / Запорізький державний університет [Головний редактор Савін В. В.]. – Запоріжжя : 2003. – С. 97-102.
110. Орлова І.С. Дискурсивні засоби вираження гумору та їх відтворення у перекладі / І.С. Орлова // Проблеми семантики слова, речення і тексту: Збірник наукових праць. – К. : Вид. центр КНЛУ, 2009. – Вип. 23. – С. 217-224.
111. Ортега-И-Гассет Х. Нищета и блеск перевода / Х. Ортега-И-Гассет // Дегуманизация искусства и другие работы. – М. : Радуга, 1991. – С. 518-542.

112. Островський І. Над чим сміємося? Чи існують у гумору національні особливості [Електронний ресурс] / Ігор Островський // Газета «День», 2002. – № 214. – Режим доступу : <http://www.day.kiev.ua/uk/article/taym-aut/nad-chim-smiemosya-chi-isnuyut-u-gumoru-nacionalni-osoblivosti>.
113. Панченко Е. И. Роль единицы перевода при переводе юмористического текста / Е.И. Панченко // Вчені записки Тавричного національного університету ім. В.І. Вернадського. Серія «Філологія. Соціальні комунікації». – Сімферополь, 2012. – Т. 25 (64), № 1, ч 1. – С. 144-148.
114. Панченко Е. И. Юмор как переводческая проблема / Е.И. Панченко // Вісник Дніпропетровського університету ім. О. Гончара. Серія "Мовознавство". – Дніпропетровськ, 2010. – Вип. 16. – С. 260-265. – ISSN 9125-0912.
115. Петрова О.В. Комічне у контексті англійської національної художньої традиції / О.В. Петрова // Київське музикознавство. Збірник наукових праць. – К. : Київський інститут музики ім. Р.М. Глієра, 2012. – Вип. 42. – С. 166-168.
116. Підгрушна О.Г. Відтворення у перекладі культурно-художньої специфіки гумору / О.Г. Підгрушна // Мовні і концептуальні картини світу. Зб. наук. пр. – К.: Київський нац. ун-т імені Тараса Шевченка. – К.: Видавничий дім Дмитра Бураго. – 2013. – Вип. 46, Ч.3 – С. 162-169.
117. Підгрушна О.Г. Переклад гумору: відтворення культурно-специфічної лексики / О.Г. Підгрушна // Мова і культура. (Науковий журнал). – К.: Видавничий дім Дмитра Бураго. – 2013. – Вип.16, Том IV (166) – С. 572-577.
118. Підгрушна О.Г. Використання коментаря при перекладі гумору в художньому творі / О. Г. Підгрушна // Zbiór raportów naukowych «Naukowe p race, praktyka, opracowania, innowacje 2013 roku» (30.12.2013-31.12.2013). – Zakopane: Wydawca: Sp. z o.o. «Diamond trading tour». – 2013. – P. 77-80. – ISBN: 978-83-63620-22-6 (t.5).
119. Підгрушна О.Г. О переводе юмора в художественной литературе / О.Г. Підгрушна // Актуальные проблемы современной науки в 21 веке: сборник материалов 3-й Международной научно-практической конференции (г.

- Махачкала, 28.12.2013 г.) – Махачкала: ООО "Апробация". – 2013. – С. 106-108.
120. Підгрушна О.Г. Відтворення гумору в перекладі роману Тері Пратчета «Правда» / О.Г. Підгрушна // Мовні і концептуальні картини світу. Зб. наук. пр. – К.: Київський нац. ун-т імені Тараса Шевченка. – К.: Видавничий дім Дмитра Бураго. – 2014. – Вип. 47, Ч. 2 – С. 92-99.
121. Підгрушна О.Г. Відтворення гумористичного наповнення роману М. Левицької «Коротка історія тракторів по-українськи» у перекладі / О.Г. Підгрушна // Мовні і концептуальні картини світу. Зб. наук. пр. – К.: Київський нац. ун-т імені Тараса Шевченка. – К.: Видавничий дім Дмитра Бураго. – 2014. 2014. – Вип. 50. – Ч2. – С. 218-225.
122. Підгрушна О.Г. Способи відтворення гумору в українському художньому перекладі / О.Г. Підгрушна // Мова і культура. (Науковий журнал). – К.: Видавничий дім Дмитра Бураго. – 2014. – Вип.17. – Т. III (171). - С. 329-334.
123. Підгрушна О.Г. Гумор в аспекті перекладності (на матеріалі англійських художніх творів) / О.Г. Підгрушна // Мовні і концептуальні картини світу. Зб. наук. пр. – К.: Київський нац. ун-т імені Тараса Шевченка. – К.: Видавничий дім Дмитра Бураго. – 2015. – Вип. 51. – С. 386-392.
124. Підгрушна О.Г. Специфіка перекладу гумору на межі англійської та української культур / О.Г. Підгрушна // Science and Education a New Dimension: Philology III(10). – Budapest : Rózsadomb Contact Kft nyomdájában. – 2015. – Issue 47. – P. 92-96.
125. Пономаренко Л.В. Особливості перекладу німецькомовного гумору / Л.В. Пономаренко // Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки. – Луцьк : ВНУ ім. Лесі Українки, 2011. – №6, Ч. 2. – С. 91-95. – ISSN 1729-360X.
126. Попович А. Проблемы художественного перевода / Антон Попович. – М. : Высшая школа, 1980. – 199 с.
127. Потєбня А.А. Мысль и язык / А.А. Потєбня // Собрание трудов. – М. : Лабиринт, 1999. –с. 5-198.

128. Потебня А. О национализме / А. Потебня // Мысль и язык. 3-е издание. – К. : СИНТО, 1993. – С. 186-190.
129. Потебня А.А. Язык и народность / А.А. Потебня // Эстетика и поэтика. – М. : Искусство, 1976. – С. 253-285.
130. Пропп В.Я. Проблемы комизма и смеха. Ритуальный смех в фольклоре (по поводу сказки о Несмеяне). Собрание трудов В. Я. Проппа / Владимир Яковлевич Пропп ; научная редакция, комментарии Ю. С. Рассказова. — М. : Издательство "Лабиринт", 1999. — 288 с. – ISBN 5-87604-065-7 (т. 4) ISBN 5-87604.072-X.
131. Пушкин А. С. Заметки на полях 2-й части "Опытов в стихах и прозе" К. Н. Батюшкова / Пушкин А.С. // Полное собрание сочинений: В 16 т. 1937-1959. – Т. 12. Критика. Автобиография. — М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1949. — С. 257-284.
132. Радченко О.А. Язык как мирозидание: Лингвофилософская концепция неогумбольдтианства / О.А. Радченко. – Изд. 2-е, испр. и доп. (История лингвофилософской мысли.). – М. : Едиториал УРСС, 2005. — 312 с. – ISBN 5-354-00875-1.
133. Радчук В.Д. Перекладність в динаміці / В.Д.Радчук // Філологія і культура. Збірник наукових праць. – К. : Національний університет ім. Т. Шевченка, 1996. – С. 35-40.
134. Радчук В.Д. Що таке інтерпретація? / В.Д. Радчук // Нова філологія. – Запоріжжя: ЗДУ, 2001. – № 1 (10). – с.108–121.
135. Радчук В.Д. Забобон неперекладності (чи під силу мові Тараса переклад цитат?) / В.Д. Радчук // Науковий часопис НПУ імені М.П.Драгоманова. Сучасні тенденції розвитку мов.– К.: НПУ імені М. П. Драгоманова, 2006. – Серія №9. – Випуск 1. – С. 329-336.
136. Радчук В.Д. Принцип функціональної рівності перекладу / В.Д. Радчук // Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Мовознавство. – Луцьк, 2009. – № 17. – С. 170–177.

137. Радчук В.Д. Як перекласти поетичне «ледь-ледь»? / В.Д. Радчук // Мовні і концептуальні картини світу : зб. наук. пр. – Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка, Ін-т філол. – К. : КНУ ім. Т. Шевченка. – 2014. – Вип. 48. – С. 382-396.
138. Радчук О. Герменевтика перекладу: зміст поезії і сутність тлумачення / О.В. Радчук // Донецький вісник НТШ. – Донецьк : Східний видавничий дім, 2012. – Т. 34. Історія. Філософія. – С. 262–286.
139. Ребрій О.В. Когнітивний аспект інтерпретації та перекладу okazіональних лексичних каламбурів / О. В. Ребрій // Вісник Київського національного лінгвістичного університету. – К. : КНЛУ, 2011. – Т. 1, № 1. – С. 140–148.
140. Ребрій О. В. "Образ перекладача" vs "образ автора": взаємодія чи протидія? / О. В. Ребрій // Вісник Житомирського державного університету. – Житомир : ЖДУ ім. І. Франка, 2011. – Вип. 56. – С. 170-174.
141. Ребрій О.В. Сучасні концепції творчості у перекладі : [монографія] / О. В. Ребрій. – Х. : ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2012. – 376 с.
142. Ребрій О. В. Естетичний функціоналізм як принцип художнього перекладу / О. В. Ребрій // Записки з романо-германської філології. – Одеса: КП ОМД, 2015. – Вип. 1(34). – С. 143–150.
143. Ревзин И. И., Розенцвейг В. Ю. Основы общего и машинного перевода / И. И. Ревзин, В. Ю. Розенцвейг. – М. : Высшая школа, 1964. – 244 с.
144. Рецкер Я.И. Теория перевода и переводческая практика // Якоб Рецкер. – М. : Международные отношения, 2001. – 216 с.
145. Рильський М. Мистецтво перекладу / Максим Рильський. – К. : Радянський письменник, 1975. – 341 с.
146. Савина Ю. Языковые средства реализации форм комического в художественной литературе (на материале произведений Джером К. Джерома) / Юлия Савина // Наукові записки. Серія Філологічні науки Філологічні науки (мовознавство). – Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В.Винниченка, 2010. – Випуск 96 (1). – С. 233-236. – ISBN966-8089-24-3.

147. Самохіна В. О. Жарт у сучасному комунікативному просторі Великої Британії та США: монографія / В.О. Самохіна. – Вид. 2-е, перер. і доп. – Х. : ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2012. – 360 с. – ISBN 978-966-623-552-0.
148. Север Г. Послесловие. Джордж, Уильям Сэмюэл Гаррис, я сам и Монтморенси / Гай Север // Джером К. Джером. Трое в лодке (не считая собаки). Трое за границей : [перевод с английского Гай Север]. – М. : Aeterna Publishing, 2014. – С. 311-316. – ISBN 9781300371922.
149. Сепир Э. Избранные труды по языкознанию и культурологии / Эдвард Сепир. – М. : Издательская группа «прогрес» «Универс» 1993. – 629 с. – ISBN 5-01-002079-3.
150. Соловей О. Відтворення гумору в перекладі: до стратегії О. Стешенко / Олена Соловей // Іноземна Філологія. – 2013. – Вип. 125. – С. 168-175. – ISSN 2078-2373.
151. Соколянський М. Багатозначність «комічного роману» (ще раз про «Коротку історію тракторів українською мовою» М.Левицької) [Електронний ресурс] / М. Соколянський // ЛітАкцент: Електронний журнал про світ сучасної літератури.. – 2008. – Режим доступу : <http://litakcent.com/2008/01/21/mark-sokoljanskyj-bahatoznachnist-komichnoho-romanu-sche-raz-pro-kоротku-istoriju-traktoriv-ukrajinskoju-movoju-mlevyuskoji>.
152. Сорокин Ю. А. Переводоведение: Статус переводчика и психогерменевтические процедуры / Ю. А. Сорокин – М. : ИТДГК «Гнозис», 2003. – 160 с.
153. Скіданова В. Гумор у фольклорній творчості українського народу / Валентина Скіданова // Докса. Збірник наукових праць з філософії та філології / Одеський національний університет ім. І. І. Мечникова. – Одеса : 2005. – Вип. 7 : Межі смішного в бутті та пізнанні людини. – С. 111-118.
154. Сніховська І.Е. Когнітивно-прагматичний підхід до аналізу гумористичного тексту / І.Е. Сніховська // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка, 2004. – №16. – С. 140-141. – ISSN 2076-6173.

155. Степанова Н.Ю. Контраст как средство создания комического эффекта (лингвостилистический аспект) : автореф. дис. на соискание ученой степени канд. филол. наук : спец 10.02.04 «Германские языки» / Степанова Наталья Юрьевна ; Литературный институт имени А.М. Горького. – М., 2009. – 20 с.
156. Столярова И.А. Некоторые особенности перевода комического в литературе жанра фетези (на материале произведения Т. Пратчетта) : автореф. дис. на соискание ученой степени канд. филол. наук : спец 10.02.04 «Германские языки», 10.02.20 «Сравнительно-исторические, сопоставительное и типологическое языкознание» / Столярова Ирина Анатолиевна. ; Санкт-петербургский государственный ун-т. – Спб., 2009. – 25 с.
157. Стражний А.С. Украинский менталитет / Александр Стражний. – К. : Изд-во Подолина, 2008. – 384 с. ISBN 978-966-2111-07-1.
158. Стріха М. Український художній переклад: між літературою і націєтворенням / Максим Стріха. – К. : Факт – Наш Час, 2006. – 344 с.
159. Сурай Ю. Гумор в історії української культури [Електронний ресурс] / Юрій Сурай // Газета «День», 2004. – № 44. – Режим доступу : <http://www.day.kiev.ua/uk/article/ukrayina-incognita/gumor-v-istoriyi-ukrayinskoji-kulturi>.
160. Сушко З. Концепт комічного в інтерпретаціях Юрія Лісняка (на прикладі перекладів творів Дж.Свіфта, Джерома К.Джерома) / Зоряна Сушко // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Сер. Літературознавство [редкол.: М. Ткачук, Р. Гром'як, О. Куца та ін. ; за ред. М. П. Ткачука]. – Тернопіль, 2011. – Вип. 32 : Володимир Гнатюк у контексті розвитку культури України : матеріали Міжнар. наук. конф. : до 140-річчя від дня народж. В. Гнатюка. – С. 262-267.
161. Сычев А.А. Природа смеха или Философия комического / А.А. Сычев ; науч. ред. д-р филос. наук Р. И. Александрова. – Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2003. – 176 с. – ISBN 5-7103-0910-9.

162. Тараненко О.О. Гра слів // Культура слова. Збірник наукових праць. – К. : Національна академія наук України, Інститут мовознавства, 1997. – №50 – С. 37-41.
163. Тер-Минасова С. Г. Язык и межкультурная коммуникация: (Учеб. пособие) / Светлана Григорьевна Тер-Минасова. — М.: Слово/Slovo, 2000. — 624 с. — ISBN 5-85050-240-8.
164. Тимко Н. В. Фактор «культура» в переводе / Н.В. Тимко. – 2-е изд., перераб. и доп. – Курск : Курск. гос. ун-т, 2007. – 224 с. – ISBN 978-5-88313-562-9.
165. Українська Є. Комізм магічного у творах Т. Пратчетта у лінгвопоетологічному аспекті / Є. Українська // Наукові записки. Серія: Філологічні науки (мовознавство). – Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В.Винниченка, 2011. – Випуск 96 (Ч. 1). – С. 235-238. – ISBN966-8089-24-3.
166. Уорф Б.Л. Отношение норм поведения и мышления к языку / Бенджамин Л. Уорф // Языки как образ мира. – М. : ООО «Издательство АСТ»; СПб. : Terra Fantastica, 2003. – С. 157-201. – ISBN 5-17-019254-1, ISBN 5-7921-0648-7.
167. Фінкель О. Теорія й практика перекладу / Олександр Фінкель. – К. : Державне видавництво України, 1929. – 167 с.
168. Федь Н.М. Искусство комедии или мир сквозь смех / Н.М. Федь. — М. : Наука, 1978. — 216 с.
169. Федоров А.В. Основы общей теории перевода (лингвистические проблемы): Для ин-тов и фак-тов иностр. языков. Учеб. пособие. / А.В. Федоров. – 5-е изд. – СПб. : Филологический факультет СПбГУ ; М. : ООО «Издательский Дом «ФИЛОЛОГИЯ ТРИ», 2002. – 416 с. – ISBN 5-8465-0019-6 (Филологический факультет СПбГУ) ; ISBN 5-94545-014-6 (ИД «ФИЛОЛОГИЯ ТРИ»).
170. Фейербах Л. Собрание произведений в трех томах. Том второй / Людвиг Фейербах – М. : Издательство социально-экономической литературы «Мысль», 1974. – 478 с.

171. Фокс К. Наблюдая за англичанами. Скрытые правила поведения / Кейт Фокс ; перев. с англ. И. Новоселецкая. – М. : Рипол Классик, 2008. – 512 с. – ISBN 978-5-386-00400-2.
172. Франко І. Зібрання творів у п'ятдесяти томах. Том 26 / Іван Франко. — К. : Видавництво «Наукова думка», 1980. — 460 с.
173. Хайдеггер М. Письмо о гуманизме / М. Хайдеггер // Проблема человека в западной философии: переводы ; составитель П.С. Гуревич. – М. : Прогресс, 1988. – С. 314-356.
174. Харченко О.В. Феномен комічного у комунікативному просторі США : монографія / О.В. Харченко. – К. : МП Леся, 2014. – 463 с. – ISBN 978-966-8126-89-6.
175. Чаплыгина Ю.С. Юмористические креолизованные тексты: структура, семантика, прагматика (на материале английского языка) : автореф. дис. на соискание ученой степени канд. филол. наук : спец 10.02.04 «Германские языки» / Чаплыгина Юлия Сергеевна ; Самарский государственный педагогический университет. – Самара, 2010. – 18с.
176. Чижевський Д. Нариси з історії філософії на Україні / Д. І. Чижевський. – Нью-Йорк, 1991. – 176 с.
177. Чередниченко О. Про мову і переклад / Олександр Чередниченко. – К. : Либідь, 2007 – 248 с.
178. Чуковский К. Высокое искусство. / Корней Иванович Чуковский – М. : «Советский писатель», 1968. – 384 с.
179. Шалдаісова Г.В. Гумор як відображення англійського менталітету / Г.В. Шалдаісова // Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. Філологічні науки. – Луганськ : Вид-во ЛНУ ім. Тараса Шевченка, 2012. – №9 (244). – С. 190-195. – ISSN 2227-2844.
180. Швейцер А. Д. Перевод и лингвистика / А.Д. Швейцер. — М. : Воениздат, 1973. — 280 с.
181. Швейцер А.Д. Теория перевода: статус, проблемы, аспекты / А.Д. Швейцер. – М. : Наука, 1988. – 213 с.

182. Шонь О.Б. Мовностилістичні засоби реалізації гумору, іронії і сатири в американських коротких оповіданнях : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.04 «Германські мови» / Шонь Олена Богданівна ; Львів. нац. ун-т ім. І.Франка. — Л., 2003. — 20 с.
183. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление / А. Шопенгауэр. — М. : Наука, 1993. — 664 с. — ISBN 5-02-008194-9, ISBN 5-02-008071-3.
184. Шульга Т. Гумористичний компонент в семантиці епітетів / Т. Шульга // Культура слова / Інститут української мови НАН України. — К, 2010. — Вип. 73. — С. 103-107.
185. Эко У. Сказать почти то же самое. Опыты о переводе / Умберто Эко ; перев. с итал. А. Н. Коваль. — СПб. : «Симпозиум», 2006. — 574 с. — ISBN 589091-316-6.
186. Якименко Н. В. Каламбур как лингвостилистический прием в английском языке и пути его воссоздания в переводе : автореф. дис. на соиск. ученой степени канд. филол. наук : спец. 10.02.04 «Германские языки», 10.02.20 «Сравнительно-историческое, типологическое и сопоставительное языкознание» / Николай Васильевич Якименко ; Киевск. пед. ин-т иностр. яз. — Киев, 1984. — 26 с.
187. «Кайдашева Сім'я» в умовах британської еміграції [Електронний ресурс] // Газета «День». — Рубрика «Українці — читайте!». — 2013. — № 145. — Режим доступу : <http://www.day.kiev.ua/uk/article/ukrayinci-chitayte/kaydasheva-simya-v-umovah-britanskoyi-emigraciyi>.
188. Ярмина Т.Н. Английский юмор в лингвистике и аспекты комического [Електронний ресурс] / Т.Н. Ярмина // Пятигорский государственный лингвистический университет / Университетские чтения. — 2010. — №2. — 4с. —
Режим доступу : http://www.pglu.ru/lib/publications/University_Reading/2010/II/uch_2010_II_00016.pdf.
189. Alexander J.R. Aspects of verbal humour in English / Richard J. Alexander. — Tübingen: Narr, 1997. — 223 p. — ISBN 3-8233-4936-8.

190. Antonopoulou E. Humor theory and translation research: Proper names in humorous discourse/ Eleni Antonopoulou // *Humor: International Journal of Humor Research*. – 2006. – Vol. 17, Issue 3. – P. 219–255. – ISSN (Online) 1613-3722, ISSN (Print) 0933-1719.
191. Attardo S., Raskin V. Script theory revis(it)ed: Joke similarity and joke representation model / Salvatore Attardo, Raskin Victor // *HUMOR: International Journal of Humor Research*. – 1991. – Number 4. – P. 293-347.
192. Attardo S. *Linguistic Theories of Humor* / S. Attardo. – Berlin ; New York : Mouton de Gruyter, 1994. –426 p.
193. Attardo S. *Humorous Texts: A semantic and pragmatic analysis*. Humor Research Series, 6. / Salvatore Attardo. — Berlin ; New York : Mouton de Gruyter, 2001. – 238 p. – ISBN 3-11-017068-X.
194. Attardo S. *Translation and Humour: An Approach Based on the General Theory of Verbal Humour (GTVH)* / Salvatore Attardo // *The Translator*. Special Issue: *Translating Humour*. – 2002. – Volume 8. – Number 2. – P. 173-194.
195. Blake B.J. *Playing with words: humour in the English language* / Barry J. Blake. – London : Equinox Publishing Ltd, 2007. – 181 p. – ISBN-13: 978-1-84553-330-4.
196. Bassnett S. *Translation Studies*. Third edition / Susan Bassnett. – London : Routledge, 2005. – 175 p. – ISBN 0-203-42746-7.
197. Bassnett S. *Constructing cultures: Essays on literary translation* / S. Bassnett, A. Lefevre. – Cleveland, Toronto : Multilingual matters, 1988. – 143 p.
198. Carrell A. *Historical views of humor* / Amy Carrell // *The primer of humor research* ; edited by Victor Raskin. – *Humor Research* 8. – 2008. – P. 303-332. – ISBN 978-3-11-018616-1 2008.
199. Cicero M. T. *Cicero in twenty-eight volumes*. / Cicero ; trans. E. W. Sutton and H. Rackham. – London: Heinemann, 1965. – Vol 14. – 546 p.
200. Corral D.I. *Humor: When Do We Lose It?* / Irene Del Corral // *Translation Review*. – 1988. – Vol. 27, Issue 1. – P. 25–27.

201. Chiaro D. Verbally expressed humor and translation / Delia Chiaro // *The primer of humor research* ; edited by Victor Raskin. – 2008. – *Humor Research* 8. – P. 569-608. – ISBN 978-3-11-018616-1.
202. Crystal D. *The Cambridge encyclopedia of the English language* / David Crystal. – 2-nd edition. – Cambridge : Cambridge University Press, 2003.– 499 p. – ISBN: 0-521-53033-4.
203. Delabastita D. *There's a Double Tongue: An Investigation into the Translation of Shakespeare's Wordplay, with Special Reference to Hamlet* / Dirk Delabastita. – Amsterdam: Rodopi, 1993. – 522 p. – ISBN 90-5183-495-0.
204. Delabastita D. Introduction / Dirk Delabastita // *The Translator: Wordplay and Translation: Essays on Punning and Translation* ; edited by D. Delabastita. – New York/London: Routledge, 1996. – Vol. 2. – Number 2. – P. 127-139. – ISBN 1757-0409 (Online) / 1355-6509 (Print).
205. Delabastita D. Wordplay as a translation problem: a linguistic perspective / Dirk Delabastita // *Übersetzung, translation, traduction* ; edited by H. Kittel, A. P. Frank, N. Greiner, T. Hermans, W. Koller, J. Lambert, F. Paul. – Berlin: Mouton de Gruyter, 2004. – P. 600–606.
206. *Dimensions of Humor: Explorations in Linguistics, Literature, Cultural Studies and Translation* / [edited by C. Valero-Garcés]. – Universitat de València, 2010. – 478 p. – ISBN 978-84-370-8290-5.
207. Dobson R. Joking aside, British really do have unique sense of humour [Электронный ресурс] / Robert Dobson // *Independent*, 2008. – Sunday, 09, March. – Режим доступа : <http://www.independent.co.uk/news/uk/this-britain/joking-aside-british-really-do-have-unique-sense-of-humour-793491.html>.
208. Esar E. *Humorous English* / Evan Esar. – New York : Horizon Press, 1961. – 318 p.
209. Gall L. K. Translating Humor across Cultures: Verbal Humor in Animated Films / Laura- Karolina Gall // *The Round Table. Partium Journal of English Studies*. – 2008. – Vol.1, №1. – P. 1-11. – ISSN 1844-2021.

210. Gorer G. Exploring English Character [Электронный ресурс] / Geofry Gorer. – New York: Criterion Books, 1955. – 328 p. – Режим доступа : <https://archive.org/details/exploringenglish002763mbp>.
211. Han Q. On Over-compensation and Principles of Linguistic Humor E-C Translation / Qian Han // Journal of Language Teaching and Research. – Academy Publisher, 2011. – Vol. 2, №. 4. – P. 832-836. – ISSN 1798-4769.
212. Han Q. On Untranslatability of English Linguistic Humor / Qian Han // Theory and Practice in Language Studies. – Academy Publisher, 2011. – Vol. 1, №. 2. – P. 149-152. – ISSN 1799-2591.
213. Harrison Ch. Difficulties of translating humour: From English Into Spanish Using the Subtitled British Comedy Sketch Show "Little Britain" as a Case Study / Charles Harrison. – Hamburg : Anchor Academic Publishing, 2012. – 52 p. – ISBN 978-3-95489-028-6.
214. Hueston P. A Short History of Tractors in Ukrainian [book review] [Электронный ресурс] / Penny Hueston // : «The Age» newspaper website. – 2005. – Режим доступа : <http://www.theage.com.au/news/Reviews/A-short-history-of-tractors-in-Ukrainian/2005/05/19/1116361670048.html>.
215. Keith-Spiegel P. Early conceptions of humor: Varieties and issues / Patricia Keith-Spiegel // The Psychology of Humor ; edited by J. H. Goldstein and P. E. McGhee. – New York: Academic Press, 1972. – P. 3-39.
216. Krishtafovitch I. Humor Theory: Formula of Laughter / Igor Krishtafovitch. – Outskirts Press, 2006. – P. 168. – ISBN-13: 978-1598002225, ISBN-10: 1598002228.
217. Kurkov A. Human traffic [Электронный ресурс]/ Andrey Kurkov // The Guardian : The Guardian, 2005. – Saturday 19 March. – Режим доступа : <http://www.theguardian.com/books/2005/mar/19/featuresreviews.guardianreview20>.
218. Laviosa S. (De)constructing humour across languages and genres / Sara Laviosa // US-China Foreign Language. – USA : David Publishing Company, 2010. – Volume 8, Issue 7 (Serial No.82). – P. 26-37. – ISSN: 1539-8080.

219. Leibold A. The Translation of Humor; Who Says it Can't Be Done / A. Liebold // *Meta: Translators' Journal*, 1989. – Vol. 34, № 1. – P. 109-111. – ISSN 0026-0452.
220. Lechner D. Eastern European memories? The novels of Marina Lewycka / Doris Lechner // *Facing the East in the West. Images of Eastern Europe in British literature, film and culture* ; [edited by B. Korte, E.U. Pirker, S. Helff]. – Netherlands : Rodopi, 2010. – P. 437-450. – ISBN 978-90-420-3049-7.
221. Lechner D. Interview with Marina Lewycka / Doris Lechner // *Facing the East in the West. Images of Eastern Europe in British literature, film and culture* ; [edited by B. Korte, E.U. Pirker, S. Helff]. – Netherlands : Rodopi, 2010. – P. 451-460. – ISBN 978-90-420-3049-7.
222. Lewycka M. A conversation with Marina Lewycka [Электронный ресурс] / Marina Lewycka official website. – An introduction to «A short history of tractors in Ukrainian». – Режим доступа : <http://marinalewycka.com/tractors.html>.
223. Lewycka M. Marina Lewycka “Better Late Than Never” : [interview with writer M. Lewycka] / interviewed by Stephen Moss [Электронный ресурс] / *The Guardian* : *The Guardian*, 2007. – Thursday, 31 May. – Режим доступа : <http://www.theguardian.com/books/2007/may/31/hay2007authors.guardianhayfestival>.
224. López B.S. Wie wird das Komische übersetzt? Das Komische als Kulturspezifikum bei der Übersetzung spanischer Gegenwartsliteratur / Belén Santana López. – Berlin : Frank & Timme GmbH, 2006. – 456 s. – ISBN 3-86596-006-5.
225. Maher B. Recreation and style: Translating humorous literature in Italian and English / Brigid Maher. – John Benjamin Publishing Co, 2011. – 188 p. – ISBN 978-90-272-2438-5; 978-90-272-8688-8.
226. Nicholas J. Three men in a boat and three men on the bummel. The story behind Jerome's two comic masterpieces [Электронный ресурс] / Jeremy Nicholas //

- The Jerome K. Jerome Society website. – Jerome in words. – 2007. – Режим доступа : <http://www.jeromekjerome.com/jerome-in-words/three-men>.
227. Nida E.A., Taber C.R. The theory and practice of translation. / Eugene A. Nida, Charls R. Taber. – Leiden : E.J. Brill, 1982. – 219 p. – ISBN 90-04-06550-4.
228. Nida E. Principles of correspondence / Eugene Nida // The Translation Studies Reader. Third edition ; [edited by L. Venuti]. – London : Routledge, 2012. – P. 141-155. – ISBN 978-0-415-61347-7.
229. Nilsen D. L.F. Better than the Original: Humorous Translations that Succeed / Don L. F. Nilsen // Meta: Translators' Journal, 1989. – Vol. 34, № 1. – P. 112-124. – ISSN 0026-0452.
230. Nilsen D. L. F. Humor in British Literature, from the Middle Ages to the Restoration: A Reference Guide / Don Lee Fred Nilsen. – Westport, Conn : Greenwood Press, 1997. – 226 p. – ISBN 0313297061; 9780313297069.
231. Newmark P. A textbook of translation / Peter Newmark. – Shanghai : Foreign language education press, 1988 — 311 p. — ISBN 0-13-912593-0 1987.
232. Pocheptsov G.G. Language and humour / G.G. Pocheptsov. – Kiev : “Vysca skola” publishers, 1982. – 325 p.
233. Popa D-E. Jokes and translation / Diana-Elena Popa // Perspectives: Studies in Translatology. – Routledge, 2005. – Vol.13, issue 1. – P. 48-57. – ISSN 0907-676X (Print), 1747-6623 (Online).
234. Popa D-E. Language and culture in joke translation / Diana-Elena Popa // Ovidius University Annals of Philology. – Romania : Aleea Universității Constanta, 2004. - Volume XV, Number 153-159. – P. 153-159.
235. Priestley J.B. English humour / J.B. Priestley. – London, New York, Toronto : Longmans, Green and Co,1930. – 181 p.
236. Raphaelson-West D. S. On the Feasibility and Strategies of Translating Humour / Debra S. Raphaelson-West // Meta: Translators' Journal, 1989. – Vol. 34, № 1. – P. 128-141. – ISSN 0026-0452.
237. Raskin V. Semantic mechanism of humor / Victor Raskin. – Dordrecht/Boston/Lancaster : D.Reidel Publishing Company, 1985. – 256 p.

238. Raskin V. Theory of humor and practice of humor research: Editor's notes and thoughts / Victor Raskin // *The primer of humor research* ; edited by Victor Raskin. – 2008. - *Humor Research* 8. – P. 1-15. – ISBN 978-3-11-018616-1 2008.
239. Rebrii O.V. Constraints to Creativity in Translation / O.V. Rebrii // *The Advanced Science : open access journal*. – Torrance, CA (USA), 2013. – January, Issue 1. – P. 42–45.
240. Ricoeur P. On translation / Paul Ricoeur ; translated by E. Brennan, introduction by R. Kearney. – London and New York : Routledge, 2006. – 72 p.
241. Ritchie G. *The Linguistic Analysis of Jokes* / Graeme Ritchie – London : Routledge, 2004. – 242 p. – ISBN 0-203-40695-8.
242. Ruch W. *Psychology of humor* / Willibald Ruch // *The primer of humor research* ; edited by Victor Raskin. – 2008. – *Humor Research* 8. – P. 17-100. – ISBN 978-3-11-018616-1.
243. Ruch W., Attardo S., Raskin V. Toward an empirical verification of the General Theory of Verbal Humor / Willibald Ruch, Salvatore Attardo, Victor Raskin // *Humor: International Journal of Humor Research*. – 1993. – №6 (2). – P. 123-136.
244. Sapir E. The Status of Linguistics as a Science / Sapir Edward // *Language*. – Linguistic Society of America, 1929. – Volume 5. – Number 4. – P. 207-214.
245. Schultz T. R. Order of cognitive processing in humour appreciation / T.R. Schultz // *Canadian Journal of Psychology*. – 1974. – № 25(4). – P. 409-420. – ISSN 1196-1961.
246. Suls J. M. Cognitive processes in humor appreciation. / Suls Jerry M. // *Handbook of Humor Research* ; edited by Paul E. McGhee and Jeffrey H. Goldstein. – New York : Springer, 1983. – Volume 1: Basic Issues. – P. 39–57. – ISBN 978-1-4612-5572-7.
247. Stackelberg von J. *Translating Comical Writing* / Jürgen von Stackelberg // *Translation Review*. – Routledge, 1988. – Volume 28, Issue 1. – P. 10-14. - ISSN 0737-4836 (Print), 2164-0564 (Online).

248. Tayler I. Feature: The English sense of Humour [Электронный ресурс] / Isabel Tayler // Albion Magazine Online / Albion. – 2004. – Vol. 1, issue 2. –
Режим доступа : <http://www.zyworld.com/albionmagazineonline/features2.htm>.
249. The primer of humor research ; [edited by Victor Raskin] – Berlin : Mouton de Gruyter, 2008. – Humor Research 8. – 673 p. – ISBN 978-3-11-018616-1.
250. Translation, Humour and Literature: Humour and Translation. Volume 1 / [edited by D. Chiaro]. – London : Bloomsbury Academic, 2012. – 236p. – ISBN 978-4411-5823-9.
251. Triezenberg K.E. Humor in literature / Katrina E. Triezenberg // The primer of humor research ; edited by Victor Raskin. – 2008. – Humor Research 8. – P. 523-542. – ISBN 978-3-11-018616-1.
252. Tymoczko M. Translating the Humour in Early Irish Hero Tales: A Polysystems Approach / Maria Tymoczko // New Comparison: A Journal of Comparative and General Literary Studies. – British Comparative Literature Association, 1987. – Number 3. – P. 83–103.
253. Vandaele J. (Re-) Constructing Humor: Meanings and Means / Jeroen Vandaele // The Translator, 2002. – Vol. 8, № 2. – P. 149-172.
254. Vandaele J. Humor in translation / Jeroen Vandaele // Handbook of Translation Studies ; edited by Yves Gambier and Luc van Doorslaer. – Amsterdam & Philadelphia : John Benjamins, 2010. – Vol. 1. – P. 147-152. – ISBN 978-90-272-0331-1.
255. Vandaele J. Wordplay and translation / Jeroen Vandaele // Handbook of Translation Studies ; edited by Yves Gambier and Luc van Doorslaer. – Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins, 2011. – Vol. 2. – P. 180-183. – ISBN 978-90-272-0332-8.
256. Varghese L.M., Idiculla A. Humour as Social Critique in Pickwick Papers & Three Men in a Boat / Lata Marina Varghese, Algy Idiculla // European Academic Research. International Multidisciplinary Research Journal, 2015. – Vol. II, Issue 10. – P. 13817-13830. – ISSN 2286-4822.

257. Veatch T. C. A Theory of Humor / Thomas C. Veatch. // *Humor: International Journal of humor research*. – 1998. – №11. – P. 161-215.
258. Venuti L. Local Contingencies: translation and national identities / Lawrence Venuti // *Nation, Language, and the Ethics of Translation*; [edited by S. Bermann and M. Wood]. – Princeton University Press, 2005. – P. 177-203. – ISBN 0-691-11608-3.
259. Vermeer H. Skopos and Commission in Translational Activity / Hans Vermeer // *The Translation Studies Reader*; edited by L. Venuti. – London : Routledge, 2000. – P. 221-233. – ISBN ISBN 0-203-75486-7.
260. Vossler K. Geist und Kultur in der Sprache / Karl Vossler. – Heidelberg : C. Winter, 1925. – VI. – 267 s.
261. Wallace J.C. Translating laughter: humor as a special challenge in translating the stories of Ana Lydia Vega / Carol J. Wallace // *The Journal of the Midwest Modern Language Association*. – 2002. – Vol. 35, No. 2 : *Translating in and across Cultures*. – P. 75-87.
262. Zabalbeascoa P. Humor and translation — an interdiscipline / Patrick Zabalbeascoa // *Humor: International Journal of Humor Research*. – 2005. – Vol. 18, Issue 2. – P. 185–207. – ISSN (Online) 1613-3722, ISSN (Print) 0933-1719.

Довідкова література

263. Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов / О.С. Ахманова. – М. : Сов. Энциклопедия, 1969. – 607 с.
264. Біблія або Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту [Текст] : із мови давньоєврейської й грецької на українську дослівно наново перекладена / пер. І. Огієнко. – К. : Українське Біблійне товариство, 2002. – 1376 с.
265. Великий тлумачний словник сучасної української мови / уклад. і голов. ред. В.Т. Бусел. – К.; Ірпінь : ВТФ «Перун», 2002. – 1440 с. – ISBN 966-569-013-2.

266. Словники України on-line [Електронний ресурс] / Український лінгвістичний портал : Словники України on-line: Словозміна. Синонімія. Фразеологія, 2001-2015. – Режим доступу : <http://lcorp.ulif.org.ua/dictua>.
267. Літературознавчий словник-довідник. Друге видання / За ред. Гром'як Р.Г., Ковалів Ю.І., Теремко В.І. – К. : Видавничий центр «Академія», 2007. – 752 с. – ISBN 978-966-580-244-0.
268. Мудрость тысячелетий. Энциклопедия ; автор-составитель В. Балязин. – М. : Олма-Пресс, 2004. — 848 с. – ISBN 5-224-04783-8.
269. Українська мова: Енциклопедія ; редкол. Русанівський В.М., Тараненко О.О., Зяблюк М.П. та ін. – 2-ге вид., випр. і доп. – К. : Вид-во "Українська енциклопедія" ім. М.П.Бажана, 2004. – 824 с.
270. Brown J. R. Thornton J. L. Percivall Pott (1714-1788) and Chimney Sweepers' Cancer of the Scrotum / John R. Brown, John L. Thornton // *British journal of industrial medicine*. – 1957. – Issue 14 (1). – P. 68-70.
271. Collins Dictionary [Електронний ресурс] / English Dictionary : англomовний тлумачний словник он-лайн. – Режим доступу : <http://www.collinsdictionary.com>.
272. Davidson A. *The Oxford Companion to Food* ; edited by T. Jaine. – Oxford : Oxford University Press, 2014. – 960 p. – ISBN 0-19-967733-6.
273. Dictionary.com [Електронний ресурс] / Dictionary.com, LLC : електронний тлумачний словник та тезаурус англійської мови. – Режим доступу : <http://dictionary.reference.com>.
274. Discworld wiki [Електронний ресурс] / An encyclopedia based on Terry Pratchett's novels. – Режим доступу : <http://discworld.wikia.com>.
275. Encyclopaedia Britannica [Електронний ресурс] / Encyclopaedia Britannica : офіційний сайт «Британської Енциклопедії» – Режим доступу : <http://www.britannica.com>.
276. L'Estrange A. G. K. *History of English humour : with an introduction upon ancient humour. Volume 1* / Alfred Guy Kingan L'Estrange. – London : Hurst and Blackett, 1878. – 380 p.

277. L'Estrange A. G. K. History of English humour : with an introduction upon ancient humour. Volume 2 / Alfred Guy Kingan L'Estrange. – London : Hurst and Blackett, 1878. – 372 p.
278. The Free Dictionary [Електронний ресурс] / The Free Dictionary : англomовний тлумачний словник та енциклопедія он-лайн – Режим доступу : <http://www.thefreedictionary.com>.
279. The Oxford Companion to the English Language ; edited by T. McArthur. – Oxford : Oxford University Press, 1992. – 1184 p. – ISBN-10: 019214183X ; ISBN-13: 978-0192141835.
280. Urban Dictionary [Електронний ресурс] / Urban Dictionary : он-лайн словник англomовного сленгу. – Режим доступу : <http://www.urbandictionary.com>.

Ілюстративні джерела

281. Джером К. Джером Троє в одному човні (нічого не кажучи про собаку) / Джером К. Джером ; пер. з англ. Володимир Прокопчук – К. : Державне видавництво художньої літератури, 1956. – 176 с.
282. Джером К. Джером Троє в одному човні (як не рахувати собаки). Оповідання / Джером К. Джером ; пер. з англ. Юрій Лісняк – К. : «Дніпро», 1974. – 311 с.
283. Джером К. Джером Троє в одному човні (якщо не рахувати собаки) / Джером К. Джером ; пер. з англ. Олег Якушик – К. : «Країна Мрій», 2011. – 250 с.
284. Джером К. Джером Троє у човні (не кажучи про пса) / Джером К. Джером ; пер. з англ. Олекса Негребецький – К. : «Знання», 2014. – 236 с. – ISBN 978-617-07-0177-0.
285. Керрол Л. Аліса в Країні Чудес. Аліса в Задзеркаллі. / Керрол Льюїс ; перекл. з англ. мови В. Корнієнко. – К. : Видавництво І. Малковича «А-ба-ба-га-ла-ма-га», 2001. – 122 + 142 с. – ISBN 978-617-585-068-8.

286. Левицька М. Коротка історія тракторів по-українськи / М. Левицька ; пер. з англ. Олекса Негребецький. – К. : Темпора, 2013. – 312 с. – ISBN 978-617-569-144-1.
287. Левицкая М. Краткая история тракторов по-украински. Роман / М. Левицкая ; пер. с англ. Валерій Нугатов. – М. : Изд-во «Эксмо», 2006 – 352 с. – ISBN 5-699-15539-2
288. Нестайко В. Тореадори з Васюківки: трилогія про пригоди двох друзів / Всеволод Нестайко. – К. : Веселка», 2000. – 436 с. – ISBN 966-01-0133-3.
289. Номис М. Українські приказки, прислів'я і таке інше / М. Номис. – С-Петербург : Друкарня Тиблена, 1867. – 304 с.
290. Остен Дж. Емма / Джейн Остен; перекл. з англ. мови В.К. Горбатько. – Харків : Фоліо, 2013. – 447 с. – ISBN 978-966-03-5103-5, 978-966-03-6547-6.
291. Пратчетт Т. Правда [Електронний ресурс] // Террі Пратчетт; пер. з англ. Олександр Михельсон – Буквоїд, 2010. – 125 с. – Режим доступу: http://bukvoid.com.ua/library/terri_pratchett/pravda_pereklad_-_oleksandr_mihelson/1.html.
292. Тільки Сталін на стіні. Фольклор епохи соціалізму та будівництва комунізму / Упорядник П. Юрик. – Запоріжжя : Видавництво Запорізької обласної організації "Просвіта" імені Т.Г.Шевченка, 2003. – 72 с. – ISBN 966-95366-0-0.
293. Austen J. Emma / Jane Austen. – Oxford : Wild Jot Press, 2009. – 298 p. – ISBN 097-919-40-40, 978-0979-194-047.
294. Carroll L. Alice's adventures in Wonderland / Lewis Carroll. – Penguin books, 1994. – 150 p. – ISBN 0-14-062086-9.
295. Carroll L. Through the Looking Glass / Lewis Carroll. – Penguin books, 1994. – 176 p. – ISBN-10: 0140620877; ISBN-13: 978-0140620870.
296. Extracts, Elegant, Instructive, & Entertaining, in Poetry. Volume 1-5. Book I. Sacred and Moral – London : Rivingtons, 1791. – 994 p.

297. Jerome K. Jerome Three men in a boat. Three men on a bummel / Jerome K. Jerome. – Oxford : Oxford university press, 1998. – 368 p. – ISBN 0191611328; 9780191611322.
298. Lewycka M. A Short History of Tractors in Ukrainian / Marina Lewycka // London : Viking, 2005. – 325 p.
299. Pratchett T. The Truth : The 25th Discworld Novel / Terry Pratchett // London : Doubleday, 2000. – 319 p. – ISBN 0385-6010-26.
300. Riddles and brain teasers [Електронний ресурс] / Riddles and brain teasers : онлайн колекція загадок та головоломок. – Режим доступу : <https://riddlesbrainteasers.com>.
301. Tarantino Q., Avary R. Pulp fiction script [Електронний ресурс] / Quentin Tarantino, Roger Avary. – Pulp fiction. Last draft. – 1993. – 159 p. – Режим доступу : http://www.pages.drexel.edu/~ina22/splaylib/Screenplay-Pulp_Fiction.pdf