

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ЛІНГВІСТИЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

Факультет перекладознавства

Кафедра англійської і німецької філології та перекладу  
імені професора І.В.Корунця

Кваліфікаційна робота магістра з перекладознавства

СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ЕЛЕМЕНТІВ  
КОМІЧНОГО У ТВОРАХ ЛЬЮЇСА КЕРРОЛА *ALICE'S ADVENTURES IN  
WONDERLAND AND THROUGH THE LOOKING-GLASS* ('ПРИГОДИ АЛІСИ У  
ДИВОКРАЇ' ТА 'АЛІСА В ЗАДЗЕРКАЛЛІ') ТА ЇХ ПЕРЕКЛАД  
УКРАЇНСЬКОЮ МОВОЮ

Студентки групи МПа 52-18  
денної форми навчання  
факультету перекладачів  
спеціальності 035 Філологія,  
спеціалізації 035.041 Германські мови і  
літератури (переклад включно),  
перша – англійська,  
освітньо-професійної програми  
Перекладознавство: професійно-  
орієнтований переклад (англійська мова і  
друга іноземна мова)  
Чібісової Катерини Дмитрівни

Допущена до захисту  
«\_\_\_»\_\_\_\_\_ 2019 року

Завідувач кафедри

\_\_\_\_\_ проф. Ніконова В.Г.  
(підпис) (прізвище та ініціали)

Науковий керівник:  
доктор філологічних наук,  
професор Семенець О. Є.

Національна шкала \_\_\_\_\_  
Кількість балів: \_\_\_\_\_  
Оцінка: ЄКТС \_\_\_\_\_

Київ – 2019

MINISTRY OF EDUCATION AND SCIENCE OF UKRAINE

KYIV NATIONAL LINGUISTIC UNIVERSITY

School of Translation Studies

Korunets Department of English and German Philology and Translation

Master Qualifying Paper in Translation Studies

THE STRUCTURAL AND SEMANTIC ASPECTS OF COMIC ELEMENTS  
IN LEWIS CARROLL'S *ALICE'S ADVENTURES IN WONDERLAND AND  
THROUGH THE LOOKING-GLASS* AND THEIR TRANSLATION INTO  
UKRAINIAN

Group MPa 52-18  
Faculty of translation  
Full-time student  
Majoring 035 Philology,  
Specialization 035.041 Germanic  
Languages and Literature (including  
Translation), English as the first language,  
Educational Programme Translation  
Studies: Specialized Translation (English  
and Second Foreign Language)  
Kateryna D. Chibisova

Research supervisor:  
O. Y. Semenets  
Doctor of Philology,  
Full Professor

Kyiv – 2019

Київський національний лінгвістичний університет  
Кафедра англійської і німецької філології та перекладу  
імені професора І.В.Корунця

**Затверджую:**

Завідувач кафедри англійської і німецької філології  
та перекладу імені професора І.В.Корунця  
\_\_\_\_\_ (підпис)  
д.ф.н., проф. Ніконова В.Г.  
“10” вересня 2019р.

**ЗАВДАННЯ**  
**на кваліфікаційну роботу магістра з перекладознавства**

студентки     II     курсу   52-18   групи факультету перекладознавства КНЛУ  
Чібісової Катерини Дмитрівни

(ПІБ студента)

спеціальності 035. Філологія, спеціалізації 035.041 Германські мови і літератури (переклад включно), перша – англійська, **освітньо-професійної програми Перекладознавство: професійно-орієнтований переклад (англійська мова і друга іноземна мова)**

**Тема роботи** Структурно-семантичні особливості елементів комічного у творах Льюїса Керрола *Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass* ('Пригоди Аліси у Дивокраї' та 'Аліса в Задзеркаллі') та їх переклад українською мовою

**Науковий керівник** доктор філологічних наук, професор Семенець О. Є.

**Дата видачі завдання** “10” вересня 2019 р.

**Графік виконання кваліфікаційної роботи магістра з перекладознавства**

№ п/п	Найменування частин і план кваліфікаційної роботи	Графік виконання	Підписи студента і керівника
1.	Аналіз наукових першоджерел і складання бібліографії	Жовтень 2018 р.	
2.	Написання теоретичної частини кваліфікаційної роботи (розділ 1)	Листопад 2018 р.	
3.	Добір мовного матеріалу тексту і складання Додатку (100 англійськомовних речень та їх переклад)	Грудень 2018 р.	
4.	Аналіз мовного матеріалу тексту, який досліджується, і написання аналітичної частини кваліфікаційної роботи (розділ 2)	Березень 2019 р.	
5.	Проведення перекладацького аналізу досліджуваного мовного явища і написання практичної частини кваліфікаційної роботи (розділ 3)	Травень 2019 р.	
6.	Написання вступу і висновків дослідження, подання завершеної кваліфікаційної роботи науковому керівнику для попереднього перегляду	Вересень 2019 р.	
7.	Попередній захист кваліфікаційної роботи і подання завершеної кваліфікаційної роботи на кафедру	17 жовтня 2019 р.	
8.	Оформлення документації (відгуки) і підготовка презентації до захисту кваліфікаційної роботи	Жовтень 2019 р.	
9.	Захист кваліфікаційної роботи магістра з перекладознавства	Грудень 2019 р.	

**Науковий керівник** \_\_\_\_\_ (підпис)

**Студент** \_\_\_\_\_ (підпис)

**ВІДГУК НАУКОВОГО КЕРІВНИКА  
НА КВАЛІФІКАЦІЙНУ РОБОТУ МАГІСТРА З ПЕРЕКЛАДОЗНАВСТВА**

студентки   II   курсу   52-18   групи факультету перекладознавства спеціальності   035. Філологія, спеціалізації 035.041 Германські мови і літератури (переклад включно), перша – англійська, освітньо-професійної програми Перекладознавство: професійно-орієнтований переклад (англійська мова і друга іноземна мова)  

Чібісової Катерини Дмитрівни

(ПІБ студента)

за темою   Структурно-семантичні особливості елементів комічного у творах Льюїса Керрола *Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass* ('Пригоди Аліси у Дивокраї' та 'Аліса в Задзеркаллі') та їх переклад українською мовою  

<b>Відповідність кваліфікаційної роботи нормативним вимогам (необхідне позначити √ або +)</b>		
1.	Наявність основних структурних компонентів	<input type="checkbox"/> усі компоненти присутні , <input type="checkbox"/> один компонент відсутній <input type="checkbox"/> декілька компонентів відсутні
2.	Відповідність оформлення, посилань і списку використаних джерел нормативним вимогам	<input type="checkbox"/> повна відповідність <input type="checkbox"/> незначні помилки в оформленні <input type="checkbox"/> оформлення неправильне
3.	Відповідність побудови вступу нормативним вимогам	<input type="checkbox"/> повна відповідність <input type="checkbox"/> відповідність неповна <input type="checkbox"/> не відповідає вимогам
4.	Відповідність огляду наукової літератури нормативним вимогам	<input type="checkbox"/> повна відповідність <input type="checkbox"/> відповідність неповна <input type="checkbox"/> не відповідає вимогам
5.	Відповідність аналітичної частини дослідження заявленій меті та завданням	<input type="checkbox"/> повна відповідність <input type="checkbox"/> відповідність неповна <input type="checkbox"/> не відповідає вимогам
6.	Відповідність практичної частини дослідження нормативним вимогам	<input type="checkbox"/> повна відповідність <input type="checkbox"/> відповідність неповна <input type="checkbox"/> не відповідає вимогам
7.	Відповідність висновків результатам теоретичної та практичної складових дослідження	<input type="checkbox"/> повна відповідність <input type="checkbox"/> відповідність неповна <input type="checkbox"/> не відповідає вимогам

Особиста думка керівника \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

Кваліфікаційна робота \_\_\_\_\_ може бути (не може бути)

(ПІБ студента)

рекомендована до захисту

\_\_\_\_\_  
(підпис керівника)

(\_\_\_\_\_)  
(ПІБ керівника)

” \_\_\_ ” \_\_\_\_\_ 2019 року.

## РЕЦЕНЗІЯ НА КВАЛІФІКАЦІЙНУ РОБОТУ МАГІСТРА З ПЕРЕКЛАДОЗНАВСТВА

студентки     II     курсу   52-18   групи факультету перекладознавства спеціальності 035. Філологія, спеціалізації 035.041 Германські мови і літератури (переклад включно), перша – англійська, освітньо-професійної програми Перекладознавство: професійно-орієнтований переклад (англійська мова і друга іноземна мова)

Чібісової Катерини Дмитрівни

(ПІБ студента)

за темою Структурно-семантичні особливості елементів комічного у творах Льюїса Керрола *Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass* ('Пригоди Аліси у Дивокраї' та 'Аліса в Задзеркаллі') та їх переклад українською мовою

	Критерії	Оцінка в балах
1.	Наявність основних компонентів структури роботи — <b>загалом 10 балів</b> (усі компоненти присутні – 10, один компонент відсутній – 5, декілька компонентів відсутні – 0)	
2.	Відповідність оформлення роботи, посилань і списку використаних джерел нормативним вимогам до кваліфікаційної роботи — <b>загалом 10 балів</b> (повна відповідність – 10, поодинокі огріхи у форматуванні – 8, незначні помилки в оформленні – 6, значні помилки в оформленні – 4, оформлення переважно не відповідає вимогам – 0)	
3.	Відповідність побудови вступу нормативним вимогам — <b>загалом 10 балів</b> (повна відповідність – 10, поодинокі огріхи стилістичного характеру – 8, несуттєві помилки у формулюваннях – 6, суттєві помилки у формулюваннях – 4, не відповідає вимогам за структурою і змістом – 0)	
4.	Відповідність огляду наукової літератури нормативним вимогам — <b>загалом 10 балів</b> (повна відповідність – 10, несуттєві помилки у формулюваннях – 8, недостатня кількість проаналізованих іноземних джерел (мін. 30%) – 6, відсутній критичний аналіз наукових праць – 4, не відповідає вимогам за структурою і змістом – 0)	
5.	Відповідність аналітичної частини дослідження заявленій меті та завданням — <b>загалом 10 балів</b> (повна відповідність – 10, несуттєві огріхи стилістичного характеру – 8, несуттєві помилки при аналізі фактичного матеріалу – 6, суттєві помилки при аналізі фактичного матеріалу – 4, відсутність власного аналізу фактичного матеріалу (100 речень) – 0)	
6.	Відповідність практичної частини дослідження нормативним вимогам — <b>загалом 10 балів</b> (повна відповідність – 10, несуттєві огріхи стилістичного характеру – 8, несуттєві помилки при перекладі фактичного матеріалу – 6, суттєві помилки при перекладі й аналізі фактичного матеріалу – 4, відсутність перекладацького аналізу фактичного матеріалу (100 речень) – 0)	
7.	Відповідність висновків результатам теоретичної та практичної складових дослідження — <b>загалом 10 балів</b> (повна відповідність – 10, несуттєві огріхи стилістичного характеру – 8, неповне висвітлення результатів дослідження – 6, часткове висвітлення результатів дослідження – 4, не відповідає результатам дослідження – 0)	

Усього набрано балів: \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_  
(ПІБ рецензента)

\_\_\_\_\_  
(підпис рецензента)

” \_\_\_\_ ” \_\_\_\_\_ 2019 р.

## ЗМІСТ

Затверджую:.....	3
Завідувач кафедри англійської і німецької філології.....	3
та перекладу імені професора І.В. Корунця.....	3
_____ (підпис).....	3
д.ф.н., проф. Ніконова В.Г.....	3
“10” вересня 2019 р.....	3
Дата            видачі            завдання ____ “10”            вересня            2019	
р. _____.....	3
Підписи студента і керівника.....	3
ВСТУП.....	1
РОЗДІЛ 1 ЛІНГВІСТИЧНА ТА ПЕРЕКЛАДОЗНАВЧА ПРИРОДА КОМІЧНОГО В ХУДОЖНЬОМУ ДИСКУРСІ.....	4
1.1 Поняття комічного та мовні засоби його творення.....	4
1.2 Комічне у світлі перекладознавчої науки.....	11
1.3 Комічне як компонент художнього дискурсу.....	18
Висновки до першого розділу.....	24
РОЗДІЛ 2 СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ЕЛЕМЕНТІВ КОМІЧНОГО У ТЕКСТАХ ХУДОЖНЬОГО ДИСКУРСУ: НА МАТЕРІАЛІ ТВОРІВ ЛЬЮІСА КЕРРОЛА «АЛІСА В ДИВОКРАЇ» ТА «АЛІСА В ЗАДЗЕРКАЛЛІ».....	26
2.1 Лексичні засоби створення комічного та особливості їх застосування у творах Л. Керрола.....	26
2.2 Лексико-стилістичні засоби створення комічного у творах Л. Керрола...34	
2.3 Текстово-жанрові і дискурсивні засоби створення комічного у творах Л. Керрола.....	43
Висновки до другого розділу.....	51

РОЗДІЛ 3 ПЕРЕКЛАДАЦЬКІ ТРАНСФОРМАЦІЇ ПРИ ВІДТВОРЕННІ ЕЛЕМЕНТІВ КОМІЧНОГО У ТЕКСТАХ ТВОРІВ ЛЬЮЇСА КЕРРОЛА «АЛІСА В ДИВОКРАЇ» ТА «АЛІСА В ЗАДЗЕРКАЛЛІ».....	53
3.1 Лексико-семантичні перекладацькі трансформації як засіб відтворення комічного у творах Льюїса Керрола «Аліса в Дивокраї» та «Аліса в Задзеркаллі».....	54
3.2 Передача комічного в українськомовному перекладі творів Льюїса Керрола «Аліса в Дивокраї» та «Аліса в Задзеркаллі» із застосуванням граматичних перекладацьких трансформацій.....	62
3.3 Лексико-граматичні перекладацькі трансформації та особливості їх уживання при відтворенні елементів комічного у творах Льюїса Керрола «Аліса в Дивокраї» та «Аліса в Задзеркаллі».....	69
Висновки до третього розділу.....	76
ВИСНОВКИ.....	77
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	80
СПИСОК ДОВІДКОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	87
СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ.....	87
ДОДАТОК.....	88
Комічне у творах Л. Керрола «Аліса в Дивокраї» та «Аліса в Задзеркаллі» в оригіналі та українському перекладі.....	88
SUMMARY.....	110

## ВСТУП

Дипломну роботу присвячено вивченню структурно-семантичних особливостей елементів комічного у текстах художнього дискурсу та способів їх відтворення в українськомовному перекладі на матеріалі творів Льюїса Керрола «Аліса в Дивокраї» та «Аліса в Задзеркаллі».

Специфіка природи комічного у художньому творі представляє науковий інтерес для багатьох вчених. Досі окремі питання комічного вивчаються психологами і педагогами (Т. І. Валентьєва), лінгвістами (Р. Дж. Александер, С. Аттардо, М. М. Бахтін, Т. Бутильська, О. М. Калита, В. І. Карасик, А. Крікманн, О. Я. Кузьмич, О. К. Лобова, Т. Б. Любімова, Т. І. Манякіна, Х. Р. Монастирська, В. Л. Наєр, М. А. Паніна, О. Польова, В. О. Самохіна, О. О. Фарран, О. А. Шумейко) та фахівцями інших областей знань (Ю. Б. Борєв, В. Пропп, А. А. Сичов). Протягом часу погляди на визначення комічного і сміху змінювалися, але не радикально.

Зараз у галузі лінгвістики і перекладу можна знову спостерігати поворот в сторону розвитку дискурсивного підходу (Ф. С. Бацевич, В. Б. Бурбело, Л. Вороновська, В. І. Карасик, Г. Б. Кучик, О. К. Лобова, О. С. Переломова, Л. М. Приблуда). На сьогоднішньому етапі пов'язані з комічним питання знову знаходяться в центрі дискусій, переміщуючи акцент на читача як на інтерпретатора закладеної в тексті інформації (Дж. Вандаел, С. Влахов, Ю. В. Галяєва, І. Дел Коррал, О. Колесник, Р. С. Колесник, В. В. Міщенко, І. О. Столярова, Д. Чіаро, О. Я. Шмельова). У зв'язку з цим виникає інтерес до питань передачі комічного при перекладі, а також його сприйняття носіями іншої мови, що є представниками іншої культури.

Дослідження трансльованого комічного дозволяє вивчити міжкультурні відмінності в мовній і концептуальній картинах світу, що визначає **актуальність** даного дослідження

**Метою** дослідження є аналіз структурно-семантичних особливостей елементів комічного у текстах творів Льюїса Керрола «Аліса в Дивокраї» та



«Аліса в Задзеркаллі» та перекладацьких трансформацій як способу їх відтворення в українськомовному перекладі.

У роботі поставлено наступні **завдання**:

- 1) визначити поняття комічного та охарактеризувати мовні засоби його творення;
- 2) представити комічне у світлі перекладознавчої науки;
- 3) дослідити комічне як компонент художнього дискурсу;
- 4) вивчити лексичні та лексико-стилістичні засоби створення комічного та особливості їх застосування у творах Л. Керрола;
- 5) проаналізувати текстово-жанрові і дискурсивні засоби створення комічного у творах Л. Керрола;
- 6) висвітлити лексико-семантичні, граматичні та лексико-граматичні перекладацькі трансформації як засіб відтворення комічного у творах Льюїса Керрола «Аліса в Дивокраї» та «Аліса в Задзеркаллі».

**Об'єктом** дослідження в роботі є комічне у художньому тексті та особливості його відтворення при перекладі.

**Предмет** дослідження – лексичні, лексико-стилістичні, текстово-жанрові і дискурсивні засоби створення комічного текста творів Льюїса Керрола «Аліса в Дивокраї» та «Аліса в Задзеркаллі» та перекладацькі трансформації, які використовуються при відтворенні цих засобів в українськомовних перекладах.

**Методи дослідження.** У процесі виконання роботи використано такі методи мовознавчого аналізу, як стилістичний, контекстуальний, прагматичний аналіз. Перекладознавча частина роботи включала застосування трансформаційного аналізу. Метод суцільної вибірки використовувався при відборі ілюстративного матеріалу, а методи кількісного аналізу дозволили зробити висновки про частотність застосування окремих засобів створення комічного та перекладацьких трансформацій, що використовуються при його відтворенні українською мовою.

**Наукова новизна** проведеного дослідження полягає в тому, що в роботі здійснено ґрунтовний мовознавчий та перекладознавчий аналіз структурно-семантичних особливостей елементів комічного у текстах творів Льюїса Керрола «Аліса в Дивокраї» та «Аліса в Задзеркаллі», зокрема, визначено структурно-семантичні особливості комічного у наведених творах шляхом виділення мовних рівнів та аналізу їх семантичного наповнення, досліджено перекладацькі трансформації як спосіб передачі комічного в українськомовних перекладах.

**Практичне значення** дослідження полягає в тому, що його результати можуть становити певний внесок у теорію комічного, країнознавства, а також в дискурсивного аналізу та теорію перекладознавства. Результати дослідження також можуть бути використані у викладанні перекладознавчих дисциплін, зокрема, курсу «Аспектний переклад».

**Структура й обсяг дипломної роботи.** Дипломна робота складається зі вступу, трьох розділів з висновками до кожного з них, загальних висновків, списків використаної літератури, довідкових джерел, джерел ілюстративного матеріалу, додатку та резюме (Summary). Обсяг тексту роботи складає 79 сторінок, загальний обсяг роботи з додатком, списком використаної літератури та резюме складає 114 сторінок.

# РОЗДІЛ 1

## ЛІНГВІСТИЧНА ТА ПЕРЕКЛАДОЗНАВЧА ПРИРОДА КОМІЧНОГО В ХУДОЖНЬОМУ ДИСКУРСІ

### 1.1 Поняття комічного та мовні засоби його творення

Під комічним (з грецької – *komikos* ‘смішний’) розуміють категорію естетики, що характеризує той аспект естетичного освоєння світу, який супроводжує сміх без співчуття, страху і пригнічення [23: 4]. На думку Ю. Б. Борева, комічне – «прекрасна сестра смішного», що породжує соціально значущий, натхненний естетичними ідеалами, світлий, високий сміх, який заперечує одні людські якості і суспільні явища й утверджує інші [4: 79]. За О. А. Шумейко, в комічному як художньо-естетичному явищі відображено осмислення стану речей у полі аксіологічної семантики (справжній / фальшивий, добрий / злий, гарний / поганий та ін.), тому структура комічного образу різною мірою визначає мовні одиниці з емоційно-оцінним значенням [59: 44].

Комічному властиве важливе світоглядне значення. М. М. Бахтін стверджує, що, по-перше, це одна із суттєвих форм правдивого відображення світу в цілому, історії, людини, по-друге, це загалом універсальний погляд на світ, який дає змогу бачити його по-іншому, але не менш (якщо не більш) суттєво, ніж серйозність; тому сміх такою самою мірою дозволений у великій літературі (до того ж такій, яка піднімає серйозні проблеми), як і серйозність; певні, надзвичайно значущі аспекти світу приступні тільки сміхові [1: 78]. Звідси випливає, що в центрі уваги дослідника має перебувати категорія комічного в усій повноті її формально-змістових виявів, конкретній культурно-історичній зумовленості [33: 171]. Тож комічне поглиблює знання про світ, навчаючи відрізняти справжню сутність явища від його зовнішньої форми. Комічне в мистецтві пов'язане з виявленням і загостренням тих рис явища, які звичайно лишаються непоміченими. Суспільне явище, що втрачає

своє історичне виправдання, але претендує на історичну значущість, прагне здаватися не тим, чим воно є насправді, стає об'єктом комічного. Комічне допомагає розлучитися з минулим і несе в собі історичний оптимізм, життєствердне начало, зумовлене позитивним естетичним ідеалом, з позицій якого митець судить про явища життя. Способи виявлення естетичного ідеалу в комічному залежать від жанрових різновидів (сатири, гумору, іронії тощо) (ФС: 294).

Комічне є соціальним явищем з як об'єктивним (властивості предмета), так і суб'єктивним (характер сприйняття) підґрунтям. Помічено, зокрема, що природні властивості поведінки тварин асоціативно зближуються з людськими звичками, вчинками, манерами і стають об'єктами естетичної оцінки на засадах суспільної практики. їхня поведінка набуває комізму лише тоді, коли через своєрідну природну форму засвідчує соціальний зміст – людські характери, стосунки людей. Через природні явища підкреслюються людські недоліки: лінощі, хитрощі, незграбність тощо [31: 389—390].

Т. Б. Любимова вважає, що існує ще одна умова виникнення комічного, крім готовності сміятися: розуміння. Якщо щось незрозуміле, воно не може бути смішним. Перед тим як засміятися з анекдоту, потрібно його зрозуміти. Математик може посміятися над безглуздістю помилки чи, навпаки, захоплюватися дотепним рішенням, а профан в математиці, не здатний проникнути в зашифрований універсум, ніяк не буде реагувати ні на помилку, ні на дотепне рішення. Для профана в математиці взагалі не може бути нічого смішного, тому що для нього це надто серйозно і важко. А для того, хто вільно володіє математичними символами, можлива гра з ними. Інакше кажучи, на все, на що розповсюджується людське розуміння, може розповсюджуватися і комічне. Робота зі смислом – це пізнання, розуміння, осягнення; гра зі смислом – основа комічного [28: 41].

Характерними ознаками комічної ситуації виступають:

- гумористична тональність спілкування. Мається на увазі намагання скоротити дистанцію і критично переосмислити в пом'якшеній формі актуальні концепти;
- наявність певних моделей сміхової поведінки, які є прийнятими у певній лінгвокультурі;
- комунікативні наміри учасників спілкування відійти від серйозного спілкування [7: 9]

Механізм комічного представлено в роботі В. Я. Проппа: у свідомості є уявлення про норму «достатку» (про відповідність внутрішньої гідності і її зовнішнього прояву) → свідомість несподівано помічає в якомусь об'єкті недолік, відхилення від зовнішнього прояву норми → це і викликає сміх, певне «трясіння» тіла разом з легким «потрясінням» розуму, викликаним спогляданням протиріччя [42: 170].

А. Крікменн виділяє три домінуючих підходи до вивчення категорії комічного:

- теорія переваги полягає в тому, що через гумор ми виявляємо свою перевагу над іншими людьми або речами, а сміх – це реакція нашого організму на усвідомлення такої переваги;
- теорія розрядки – визначає наступні психічні та психологічні функції комічного: розумова розрядка, відпочинок, зняття напруги;
- теорія невідповідності полягає у вивченні гумору, тобто того, що робить об'єкт смішним: ті суспільні явища, які втрачають свою доцільність, необхідність, але претендують на історичне буття, вагомість, вартісні, прагнуть видати себе не тим, чим вони є насправді, – саме ті явища стають об'єктом комічного висміювання [69: 27—28].

Ю. Борев виділяє такі характеристичні ознаки та функції комічного:

- комічне завжди знаходиться не в об'єкті сміху, а в суб'єкті (того, хто сприймає комічне);
- комічне смішне, але не все смішне комічне;

- комізм соціальний своєю об'єктивною стороною (особливості предмета) і своєю суб'єктивною рисою (характер сприйняття) [5: 286].

Г. Паррет подає наступну класифікацію комічного за типами контексту різних видів дискурсу:

- мовленнєвий контекст або контекст (стосується когезії та когерентності дискурсу, тобто формальної та смислової зв'язності на макрорівні);

- екзистенціальний контекст (світ об'єктів, станів та подій, до яких відсилає комунікативне повідомлення в акті референції);

- ситуаційний контекст (час події, місце події, персонажі події, статусно-рольові відношення персонажів);

- акціональний контекст (координація ситуацій, що відтворюється мовленнєвими актами при розгляді мовленнєвого спілкування як обміну соціальними діями);

- психологічний контекст (інтенції, вірування, побажання комунікантів, що впливають з певних мовленнєвих актів) [74: 25—30].

Дослідники комічного диференціюють ситуативний і мовний комізм. За В. І. Карасиком, джерелом першого слугує невідповідність між реальною ситуацією та ідеальним уявленням про неї. Мовний комізм створюється за допомогою зображувальних і виражальних засобів кожної національної мови. Точкою перетину цих типів комізму є літературні твори, а «модель гумористичного тексту будується як типологія смислових порушень: семантичних, прагматичних, синтаксичних і формально-знакових» [16: 208]. Комічне, на думку В. З. Саннікова, це таке відхилення від норми, яке задовольняє двом умовам:

- призводить до виникнення двох змістовних планів (від вихідної точки відбувається раптовий перехід до кінцевого результату, що різко відрізняється від цієї вихідної точки);

- ні для кого в даний момент не є небезпечним, а для того, хто сприймає жарт, навіть приємно, оскільки це відхилення викликає в нього,

позбавленого цього недоліку, почуття зверхності або ж (в разі «інтелектуальних» жартів) радість щодо справності його інтелекту [47: 22].

О. К. Лобова та Є. С. Найдіна виділяють такі жанри комічного, що функціонують у сучасному світі:

- однорядкові жарти, тобто короткі жарти, які займають приблизно один рядок друкованого або рукописного тексту;

- наративний жарт, тобто анекдот, – короткий зв'язний наративний текст (до того ж такий, що відповідає критеріям як граматичної і синтаксичної, так і змістовної зв'язності), який адресант спеціально розповідає з метою насмішити адресата, зрозумілий йому (проте розуміння анекдоту вимагає від адресата певних зусиль), детермінований певною ситуацією, в якій доречна розповідь анекдоту, і який пов'язаний інтертекстуальними відношеннями з іншими анекдотами і стереотипами анекдотичного простору;

- гумористичні, сатиричні, іронічні монологи – це короткі розповіді, які подаються адресату. Розподіл на гумористичні, сатиричні та іронічні проводиться відповідно до загальної тональності оповідань;

- інвективи – груба, викривальна, памфлетна мова, спрямована на опонента. Особливістю інвективи є відсутність комічного елемента. Незважаючи на це, інвектива часто використовується стендап-коміками, тому що емоційна напруженість, властива цьому жанру, може спровокувати вихід напруги, яка має форму сміху. Інвектива є різновидом сатири і має сатиричне забарвлення, однак, на відміну від сатири, в інвективі присутній конкретний референт висміювання, а предметом критики сатири є «загальнолюдські явища» [26: 118—119].

Л. Наєр розглядає вербальні і невербальні форми комічного. До вербальних форм дослідник відносить дотепність, гострослів'я, іронію, гумор, жарт, пародію, анекдот, зубоскальство, словесне жартування. При цьому в основі гумору, жарту, анекдоту лежить комічне з прагматичним ефектом – сміхом – (сміх як прагматична реакція на когнітивний зміст і сміх

заради сміху), а дотепність і іронія носять суто інтелектуальний характер, утверджуючи розумність, де комічне виступає факультативно (акт орієнтації на комічне і на вплив на емоційну сферу реципієнтів з реалізацією риторичних стратегій [34: 89—90].

Тексти також бувають власне комічними, у яких уся структура підпорядкована створенню комічного ефекту, і з елементами комізму, у структурі яких можна виділити окремі елементи, прийоми, вкраплення комічного, але їх не можна назвати цілком комічними [14: 16]. В таких текстах комічне реалізується за допомогою мовних засобів, які створюють певну художню картину світу, передають інформацію про взаємодію мови і дійсності, відтворюють сприйняття та оцінку організації світу автором комічного тексту [33: 171].

Якщо розглядати комічне через призму його широкого категорійно-естетичного змісту, можна зробити висновок про те, що мовне представлення комічного – це створення певної комічної картини світу, яка несе в собі інформацію про специфіку взаємодії мови і дійсності, людини і соціуму, про можливість читача декодувати текст [61: 8]. Тому способи творення комічного та його об'єкти в кожній мові свої, хоч вони також мають і чимало спільного. Вони становлять один із суттєвих аспектів характеристики стилістичної системи національної мови. Особливо важливою у створенні комічного ефекту є лінгвокраїнознавча інформація [31: 388].

Незважаючи на змінність, рухливість свого смислу, комічне має певну інваріантну структуру, певне стійке «ядро», яке «кристалізується у процесі формування категорії і надалі зберігає свою відносну незмінність» [45: 73]. Важливі умови отримання лексичними одиницями комічного забарвлення складають комічне середовище, несподіваний зв'язок слова у тексті з іншими словами і виразами. Адже лексичні одиниці наділені широкими можливостями створення комічного ефекту. Всі слова й вирази, які функціонують у мові, супроводжуючись іронічною тональністю, можуть набувати комічного смислу, що подвоює комічний потенціал слів і виразів.



З іншого боку, значна частина лексичних (і фразеологічних) одиниць історично набуває комічної якості [33: 172].

За Т. І. Манякіною, виявлені в риториці і стилістиці мовні засоби комічного являють собою в сукупності надміру строкату картину. Водночас їх вирізняє дві важливі якості:

- вони відтворюють викінчений ряд явищ, які піддаються переліку й не поповнюються новаціями;
- їм властивий національний, універсальний характер [30: 12—13].

Ці особливості пов'язані з тим, що в основі мовних прийомів комічного лежить порушення певних логічних законів, які мають сублінгвістичний, універсальний характер. Порушення логічних законів відбувається не хаотично, не довільно, за визначеними законами, у рамках своєрідних норм, тому комічне в словесних творах реалізується і сприймається в межах певного інтелектуального ареалу, а його прийоми складають визначений ряд [33: 173].

За твердженням Т. Велі, мова – найкраще середовище для вираження гумору. На його думку, мовним є не лише вербальний гумор, а й гумор візуальний, оскільки часто він супроводжується мовними коментарями і може являти собою візуальну репрезентацію лінгвістичних явищ (наприклад, метафори або ідіоми) [80: URL].

На думку О. В. Самохіної, основними засобами створення комічного ефекту є різновиди мовної гри, побудованої на невідповідності усіх мовних рівнів: на фонетичному – гра звуками (омоніми, омофоноїди, омографи), шибболет, звукова метатеза; на лексичному – каламбури, бленди, малапропізми, оксиморони, зевгми; на текстово-жанровому й дискурсивному – порушення на рівні композиційної структури, уведення інтертекстових елементів, збій часових планів, змішання стилів [46: 122]. Усі засоби створення комічного в тексті знаходяться в тісній взаємодії, підсилюючи комічний ефект один одного завдяки конвергенції та феномену іррадіації [22: 277]. В цілому в комічному тексті спостерігається перевага

імпліцитних зв'язків в порівнянні з текстами конвенційного змісту, що є запорукою їх естетичного (комічного) впливу [37: 20].

Таким чином, комічне визначаємо як категорію естетики, що характеризує той аспект естетичного освоєння світу, який супроводжує сміх без співчуття, страху і пригнічення. Характерною рисою комічного є антропоцентричність – комічне породжується як результат інтерпретації людиною певної ситуації, а його основою є порушення певних норм, сприйняття якого і постає причиною сміхової реакції. Комічне репрезентується як на невербальному, так і на вербальному рівні. Мовні засоби творення комічного присутні на всіх рівнях мови, а їх комічна природа визначається наявністю комічного контексту, в якому їх використано.

## **1.2 Комічне у світлі перекладознавчої науки**

Відтворення комічного при перекладі можна розглядати з точки зору різних теоретичних підходів. Відповідно до теорії Ю. Найди, можна виділити два види еквівалентності: формальну і динамічну. Формальна еквівалентність концентрується на повідомленні, яке передається вихідним текстом. Повідомлення, закладене в цільовому тексті, має бути подібним до вихідного тексту, наскільки це можливо. На відміну від цього, динамічна еквівалентність фокусується на ефекті, що викликає текст перекладу в одержувача інформації [71: 161—165]. Текст перекладу повинен впливати на адресата перекладу аналогічно тому, як вихідний текст впливає на вихідного адресата. Таким чином, комічне сприймається як одна із найсуттєвіших проблем перекладознавства. Зокрема, про комічне часто говорять в контексті його «неперекладності» [67: 84]. Відносна або абсолютна «неперекладність» комічного, як правило, пов'язана з культурними та лінгвістичними аспектами.

Культурні та мовні відмінності між мовними спільнотами створюють, за Дж. Вандаелом, найсерйознішу проблему, з якою повинен впоратися перекладач при відтворенні комічного. Внаслідок цих відмінностей перекладач може знати, що переклад культуро-орієнтованого комічного надзвичайно ускладнюється або, в деяких випадках, навіть неможливий. У різних культурах люди сміються з різних речей. Тож існує розрив між адресатами, що належать до різних культурних систем, що проявляється в різних об'єктах жартів [79: 163—165].

Щоб продемонструвати культурний аспект неперекладності комічного, наведемо про деякі характеристики комічного. Комічне виникає, коли порушується певне правило, коли є певні очікування, які не підтверджуються, коли невідповідність вирішується якимось незвичайним шляхом. Комічне, таким чином, створює почуття переваги, яке може дещо пом'якшуватися, якщо учасники комунікації погодяться, що комічне є, по суті, формою соціальної гри, а не прямої агресії, а комічна подія дуже помітна через фізіологічні кореляти: сміх, усмішка, збудження.

Тому, з одного боку, будь-яка вада перекладу буде дуже помітною: очевидно, що перекладач провалився, коли ніхто не сміється над тим, що в оригіналі було смішним. З іншого боку, перекладач комічного повинен впоратися з тим, що «правила», «очікування», «рішення» і угода про «соціальну гру» часто є груповими чи культурними. Пародія, наприклад, доступна лише тим, хто хоч би частково ознайомився з тим, що піддається пародіюванню. Імітація є імітацією лише для тих, хто знає оригінал [78: URL].

Взагалі, комунікація не може бути успішною, коли рівні попередніх знань, якими володіють мовець / письменник і слухач / читач, не схожі. Хоча це стосується будь-якого спілкування, така невідповідність особливо очевидна у випадку передачі комічного, сприйняття якого безпосередньо залежить від збігу фактів і вражень, доступних як для мовця / письменника, так і для слухача / читача [66: 25].

Кожен народ володіє особливим, специфічним для нього почуттям гумору і комічного, які іноді незрозумілі для інших народів [42: 18]. Справжню проблему для передачі для іншомовного читача парадоксальним чином представляє комічне, що створюється шляхом обігрування якихось ситуацій і життєвих установок. Такі тексти неможливо перекласти дослівно без втрати комічного ефекту, адже для розуміння необхідний набір попередніх фонових знань [58: 57]. Необхідне знання традицій, специфічних групових і професійних цінностей, малопомітних соціальних і культурних взаємозв'язків, жаргону вулиць або закритих навчальних закладів [50: 133]. Свої специфічні особливості мають і типові для народу комічні характери, а також гумористичне ставлення нації до інших [50: 134—135].

Як слушно стверджує Д. Чіаро, «вербальний гумор подорожує погано» [65: 1]. Дослідник вважає, що, коли комічне «перетинає географічні кордони», воно повинне «змиритися» з мовними та культурними елементами, які часто є властивими культурі мови оригіналу, в якій було створено комічний текст, тим самим втрачаючи свою «владу» до того, щоб «розважати [адресата] в новому місці» [65: 1].

Британському національному гумору характерна недомовленість, імпліцитність. «Традиційна маска стриманості приховує справжнє ставлення до явищ. Реальність виявляється на межі напівжартівливого натяку, щоб, як чеширський кіт Льюїса Керрола, раптово зникнути, залишивши лише відблиск усмішки» [50: 132]. В англійській комічній традиції часто використовуються тонка іронія, гра слів, заснована на словах і виразах, здатних в контексті набувати кілька смислів відразу [56: 70].

Американський гумор, з одного боку, різко відрізняється від британського. Характерною рисою американського гумору, на противагу британському, є схильність до перебільшень, грубувате «нанизування нісенітниць і безглуздостей»; комічне проявляється більш яскраво, відкрито [50: 140—142]. Американський гумор більш демократичний, звернений до великої аудиторії та базується на її негайній і відкритій реакції [56: 88].

З іншого боку, при всьому багатстві культурних впливів, які сформували американську націю, фундамент її традицій – англосаксонський. Американська література і фольклор виникли як продовження британських [50: 140], і американській комічній традиції також властиве використання різного роду гри слів і іронії.

Все вищезазначене представляє значні труднощі для передачі «прихованих смислів» або ж «презумпцій» іншою мовою. Якщо спробувати їх експлікувати мовою перекладу, буде втрачено їх «презумптивний» статус; але в іншому випадку відповідний сенс взагалі не буде виражений [57: 44]. Однак намагаючись передати фонові компоненти засобами іншої мови, перекладач майже неминуче приверне до них увагу, що буде спотворенням вихідного смислового завдання [58: 58]. Певна частина інформації в жартах завжди повинна залишатися прихованою. Пояснення механізмів комічного призводить до руйнування комічного ефекту, жарт перестає бути смішним. Реципієнт повинен сам відчутти вивести для себе цю приховану, презумптивну інформацію [64: 289—290]. При перекладі комічного необхідно зберегти певну рівновагу між експліцитним та імпліцитним, в іншому випадку комічний ефект буде втрачено.

Прийоми, що створюють гумор, такі як багатозначні слова та фрази, значення яких розрізняються відповідно до очікувань і попереднього досвіду адресата, історії, подій та звичаїв конкретної культури, часто постають основою комічної «гри». І саме поєднання таких мовних та культурно-специфічних особливостей створює одне з найбільш складних завдань «не тільки для професійних перекладачів комічної літератури, театру та фільмів, але й для тих, хто намагався смішно розповісти анекдоти іншою мовою» [65: 1].

Отже, передача при перекладі гумору, вираженого в слові (що, однак, не може бути абстрактним і є неминуче пов'язаним із ситуацією), вимагає, перш за все, розпізнавання і правильної інтерпретації прагматичного контексту, в тому числі передумов, тобто комплексного знання, що об'єднує

автора і адресата, обставини спілкування, комунікативний намір автора, його оцінне ставлення до змісту висловлювання, умов, в яких відбувається досягнення комунікативного ефекту, культурного фону [11: URL].

При цьому будь-який переклад комічного, вираженого вербально, має на меті представити оригінальний комічний ефект максимально наближеним до вихідного тексту. Ця проблема, насамперед, передбачає порівняння лінгвістичних особливостей гумору у мові оригіналу та мові перекладу [76: 1]. Переклад ніколи не може передавати в точності таке ж значення, що і оригінал, без найменших зрушень; але до цього не слід і прагнути. Переклад комічного твору може вважатися адекватним, якщо він успішно вирішує ту задачу, заради якої він був зроблений – передати комунікативний ефект, естетичний вплив [57: 53]. При перекладі комічного твору створення комічного ефекту повинно отримати повноцінне відображення в перекладі; при цьому перекладач зобов'язаний триматися строго в рамках відповідного комічного жанру [9: 289].

Також важливо знати типологію текстів, це допоможе зрозуміти, як їх перекладати, і визначити допустимий ступінь свободи при перекладі кожного з них. Так, К. Райс виділяє три типи текстів: текст, орієнтований на зміст, текст, орієнтований на форму, і текст, орієнтований на звернення. Ступінь свободи перекладу зростає від першого типу тексту до третього.

У своїй типології К. Райс встановлює залежність між типом тексту, параметром мови і свободою у використанні коштів «перевищення». Вона зазначає, що, з одного боку, «типологія текстів, що відповідає вимогам процесу перекладу і поширювана на всі типи текстів, що зустрічаються в практиці, є передумовою об'єктивної оцінки перекладів». З іншого – «саме тип тексту найбільш надійно підказує, як слід перекладати, саме він, в першу чергу, визначає вибір засобів перекладу» [44: 203].

Очевидно, комічні тексти належать до текстів, орієнтованих на звернення, оскільки основна задумка автора – це справити на читача певний ефект або, іншими словами, викликати у нього певну реакцію, а саме сміх.

Переклад текстів такого типу передбачає більший ступінь свободи відходження від оригіналу. Це відбувається, тому що первинним завданням стає досягнення адекватної реакції у читачів текстів перекладу. Незважаючи на можливі розбіжності в мовному і змістовному плані тексту оригіналу і тексту перекладу, можна говорити про їх еквівалентність, якщо намір автора виконано. Таким чином, розбіжність засобів передачі комічного ефекту в тексті оригіналу та в тексті перекладу не є критичним [32: URL].

Типологія засобів передачі комічного при перекладі залежить від мовного рівня, на якому створюється комічне. Так, за І. А. Столяровою, можна виділити такий арсенал засобів відтворення комічного з урахуванням засобів його творення:

- оскільки при створенні комізму на лексичному рівні основним елементом є скоріше окреме слово, ніж словосполучення, цей блок прийомів створення комічного ефекту є одним з найбільш важких для перекладу; перекладачеві необхідно створити такий переклад, який здавався б природним і милозвучним для носія мови перекладу; такі прийоми перекладу, як переклад з коментарем і дослівний переклад, у даному випадку використовуватися не можуть, інакше комічна складова втрачається, тому часто перекладачі вдаються до компенсації, створення перекладацького неологізму;

- комізми синтаксичного рівня діють на рівні речення; тут не можна виділити будь-які стійкі вирази, в словесну гру включається весь фрагмент тексту. Комізм синтаксичного рівня є спонтанним авторським утворенням, а тому при передачі комічного на цьому рівні може використовуватися як дослівний переклад, так і граматичні заміни й інші перекладацькі трансформації;

- коли комічне виражається на гіпертекстовому рівні (наприклад, шляхом використання алюзії), доцільно враховувати широкий культурний контекст і вдаватися до цитування або видозміни традиційних перекладів

певних виразів або творів, використовувати існуючі в мові перекладу зразки комунікації відповідно до контексту [48: 10—15].

Мінімалізація втрат при відтворенні комічного можлива. Однак, як вказує О. Колесник, не рідкістю є такі типи проблем:

- повна або часткова втрата комічного: втрата гумору може бути результатом об'єктивної складності (аж до неможливості) перекладу деяких його типів, незрозуміння або неухважності з боку перекладача або свідомого рішення перекладача випустити певні пасажі;

- зміна типу комічного та / або технології його створення: інколи стилістичні підстановки відбувається стихійно, але основною причиною зазвичай є свідоме намагання перекладача адаптувати оригінал для сприйняття представником іншої культури або розкрити власний літературний талант;

- додавання перекладачем елементів гумору від себе [19: 104—109].

Таким чином, відтворення комічного у процесі перекладу передбачає, перш за все, урахування прагматичної спрямованості тексту. У цьому процесі головні труднощі можна розділити на дві групи: труднощі, пов'язані із неспівпадінням світоглядів носіїв мови оригіналу і мови перекладу, а також попереднього досвіду автора і потенційних адресатів тексту, та труднощі, пов'язані із розбіжностями між мовою оригіналу та мовою перекладу. Вибір способу відтворення в перекладі комічного, вираженого вербальними засобами, залежить від мовного рівня, на якому воно створюється: найбільші труднощі зазвичай викликає комічне, виражене на лексичному рівні, що вимагає застосування компенсації або перестворення прийому, у той час, як комічне, що твориться на синтаксичному та гіпертекстовому (дискурсивному) рівні уможлиблює буквальний переклад з мінімальними трансформаціями.



### 1.3 Комічне як компонент художнього дискурсу

Термін «дискурс» зараз досить широко використовується у різних дисциплінах і різними науковими школами, що зумовлене різними об'єктами вивчення. У лінгвістиці він у найпростішому вигляді вживається для позначення вербальних висловлювань більшої величини, ніж речення [72: 93]. Поняття дискурсу включає використання розмовної, письмової та візуальної / знакової мови та мультимодальних / мультимедійних форм спілкування. Це спосіб організації людських знань, ідей або досвіду, які мають коріння в мові та її конкретних контекстах (як історія чи інституції). І, дійсно, дискурси – це аспекти культури, взаємопов'язані словники та системи значень, що знаходяться в соціальному світі [81: URL].

Витоки теорії дискурсу слід шукати у дослідженнях мовних засобів (німецька школа П. Хартмана), в соціолінгвістичному аналізі комунікації (американська школа Є. Щеглова. Р. Закса), у моделюванні породження мови, в описі етнографії комунікації та в антропологічних дослідженнях (А. Греймас) [24: 30]. Слово «дискурс» як лінгвістичний термін уперше було використано в назві статті американського лінгвіста З. Харріса ще у 1952 році [68]. Повною мірою цей термін був затребуваний в лінгвістиці приблизно двома десятиліттями пізніше [60: 294—295].

Дискурс на сучасному етапі визначається як зв'язний текст, що характеризується певними екстралінгвістичними параметрами, розглянутий у контексті подій; дискурс є мовленням, що розглядається як цілеспрямований комунікативний акт соціального характеру, засіб взаємодії людей і механізмів їх свідомості (ЛЭС: 136). Як зауважує Ф. С. Бацевич, дискурс є інтерактивним явищем, мовленнєвим потоком, який виявляється у різних формах – усній, письмовій, паралінгвальній, характеризується наявністю певного каналу спілкування, регульованими стратегіями і тактиками його учасників, синтезом когнітивних, лінгвістичних та екстралінгвістичних

чинників, що детермінуються певним колом спілкування, залежним від його тематики. Дискурс формує різноманітні мовленнєві жанри [2: 138].

Функції дискурсу включають центральні явища, такі як інформування, переконання та навчання, які вивчалися в когнітивній та соціальній психології та теорії освіти. Зміст дискурсу відноситься до більш-менш суперечливих тем, які вивчаються, наприклад, у критичному дискурс-аналізі, що включає аспекти гендеру, класу, раси, етнічної приналежності тощо. Середовище дискурсу включає лінгвістичні та нелінгвістичні аспекти матеріальні засоби, за допомогою яких передається повідомлення, і вивчається лінгвістами, семіотиками і спеціалістами у галузі ЗМІ. Нарешті, сфери дискурсу включають великомасштабну соціальну та культурну організацію реальності у сфери спілкування з власними правилами, нормами і конвенціями, такими як мистецтво, наука, релігія, бізнес, політика, уряд тощо; цей аспект дискурсу переважно досліджували у соціології мови, масових комунікацій та культури [75: 111—113].

Така ситуація призводить до того, що науковці [2; 17] виділяють різні типи дискурсу залежно від прагматичних аспектів комунікації. Художній дискурс, що є об'єктом вивчення в роботі, за класифікацією російського мовознавця В. І. Карасика [17: 8] входить до складу персонального типу дискурсу, що протиставляється інституційному дискурсу, тобто адресант виступає як особистість у всьому багатстві свого внутрішнього світу та буде свої висловлювання, виходячи із власних поглядів.

Художній текст призначений для комунікації особливого роду, розрахований на особливий тип комунікантів, особливий розподіл ролей між ними. До того ж у художній комунікації існує особливий код передачі інформації й засоби вливу на читача або слухача, орієнтація на певну реакцію аудиторії, а також свої способи дешифрування смислу висловлювання, які передбачають неодноразове прочитання й аналіз. Створення художнього тексту не є спонтанним і невимушеним. Автор також керується певними настановами (серед них як реалізація певної моделі

тексту, так і створення оригінального, принципово нового тексту), а також комунікативними намірами й відомими йому прийомами естетичного впливу на адресата [38: 21]. Тож мовленнєва діяльність художнього твору являє собою дискурсивну діяльність мовця, що виходить за межі власне тексту й уможливорює тлумачення художнього твору як особливого типу дискурсу. Крім мовця потрібно зважати й на чинник читача, роль якого полягає у сприйнятті художнього тексту. Тому художній дискурс можна визначити як процес взаємодії тексту й читача. Художній текст є одним із компонентів акту художньої комунікації, представляючи особливу художню реальність, яка, поєднуючись із дискурсами автора та читача, створює новий тип дискурсу – художній [40: URL].

Художній дискурс – це підлеглий естетичній комунікації дискурс мовця та персонажів. Він визначається як послідовний передбачуваний / непередбачуваний процес взаємодії тексту й реального читача. На думку дослідниці, текст без читача неповний. Реально він існує в процесі його сприйняття, при реконструкції тієї частини його змісту, що прямо в тексті не виражена, а передбачається відомою читачу та привноситься ним у процесі створення художнього дискурсу [10: 161].

Специфікою художнього дискурсу є мовленнєва діяльність мовця, який «удає», що здійснює певний комунікативний намір [73: 13]. Реципієнт розуміє несправжність цих намірів завдяки низці конвенцій, які тимчасово припиняють нормальну дію правил стосовно мовленнєвих актів і світу [70: URL]. Тож найважливішою серед специфічних ознак художнього типу дискурсу, є те, що змістом повідомлення в такому дискурсі є особистість. Повідомлення в художньому дискурсі набуває характеру актуалізації особистістю своєї цілісності. Дослідник робить висновок, що художній дискурс пропонує не нову ментальність, а нову мову для її актуалізації [10: 160]. Отже, художній дискурс можна трактувати як втілення вербального повідомлення, що передає предметно-логічну, естетичну, образну, емоційну

й оцінну інформацію, об'єднану в ідейно-художньому змісті тексту в єдине ціле [10: 165].

Серед характеристик, що відрізняють художній текст від інших типів тексту, як найбільш значущі виділяються фікціональність, абсолютний антропоцентризм, діалогічність, наявність прихованих смислів, суб'єктивність і пов'язаний з ними оцінний компонент. І якщо ступінь реалізації перших п'яти характеристик може бути різною і проявлятися в більшій чи меншій мірі, то маркери оцінки художнього тексту є «величина» постійна, вона притаманна кожному художньому тексту, оскільки останній є оцінним за самою своєю суттю. Ця обставина визначається тим, що художній текст є продуктом вторинного осмислення (переосмислення) дійсності, тобто осмислення інтерпретативно-оцінного на відміну від первинного – емпіричного пізнання [3: 8]. Вторинне осмислення, будучи діяльністю похідною від первинного осмислення, включає в свій процес «індивідуальність суб'єкта пізнання, оскільки передбачає опору на його власну думку і певний когнітивний досвід взаємодії зі світом, а також здатність до оцінки і емоційного сприйняття» [3: 14].

Художній дискурс поєднано з іншими типами дискурсів, але водночас він відрізняється від них. Йому, як і іншим культурно позначеним дискурсам, є властивим латентний і дійсний плани буття / функціонування, що виявляється зокрема як нефіксована імпровізація, написання твору, його реалізація при колективному чи індивідуальному читанні чи акторському виконанні. Ці плани визначають засади художньої комунікації, які в свою чергу зумовлюють методи суб'єктивного чи об'єктивного спрямування у творенні художньої дійсності, настанову мовця, що втілюється в «образі автора», функцію і роль адресатів тощо. Предмет художнього повідомлення існує в умовно реальному чи вигаданому світі уяви автора та його адресата, відтворюючи основні риси мовленнєвого структурування як дійсного способу, який включає елементи пізнання, написання, аргументації та інтерпретації [6: 10].

Посилення інтересу до аналізу комічного в художніх текстах пояснюється тим, що «художня свідомість належить до однієї з форм (хоч і виразно своєрідних) існування суспільної свідомості людини як соціальної особистості, і через світ художніх образів, створених письменником, читач здатний сприймати світ» [61: 61]. Текстам художнього дискурсу властиві всі маніфестації реального спілкування між людьми, однак характерною рисою комічного в художньому тексті підпорядковується не лише ситуації комунікації, а і естетичним уподобанням автора. Адже реальна дійсність багатомірна, опис одного її фрагмента можливий за допомогою багатьох способів. Модальність художнього тексту є виявом авторської позиції, його «мовленневої волі», бо із усіх можливих способів опису автор обирає лише той, який характеризує його позицію відносно описуваного ним фрагмента дійсності. Іншими словами, сам вибір засобів творення комічного характеризує того, хто ці засоби добирає, оскільки, якщо мовець хоче повідомити про щось, то в нього є можливість вибору засобів вираження для здійснення цього комунікативного наміру [15: 56—57].

Існує думка, що поняття «гумор у літературі» охоплює будь-які елементи в рамках літературного твору, драми чи розповіді, які можна визначити як «кумедні» [77: 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» [20: 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 [55: 335—336].

Сприйняття комічного пов'язано в першу чергу з реакцією реципієнта. Вона може бути імпліцитною і експліцитною. Розпізнавати комічне в тексті – це ще не означає сміятися. Дуже часто у читача може не бути фізично вираженої (в сміху) реакції на прочитаний текст, проте він може оцінити його як комічний, смішний. Інтенсивність реакції, таким чином, буде залежати від особистої причетності реципієнта до предмету комічного, а також від його психофізіологічних факторів [54: 61].

Варто зазначити, що комічне як у художній літературі – явище надзвичайно складне і багатогранне. Зокрема це виявляється у синкретичному поєднанні різних аспектів комічного, а саме:

- структурного (охоплює засоби і способи створення комічного);
- естетичного (порушує проблеми, пов'язані з особливостями культури комізму, естетичними почуттями, зумовленими сприйманням комічного);
- морально-етичного (аналізує морально-етичні норми народу крізь призму комічного);
- психологічного (зосереджується на специфіці створення та сприймання комічного).

Вивчення комічного за такими аспектами сприяє глибшому розумінню цієї естетичної категорії в художніх творах [39: URL].

У художньому тексті комічне може реалізовуватися в плані змісту і в плані вираження. У плані вираження комічне часто постає у вигляді мовної гри. Мовні засоби створення комічного ефекту представлені на різних рівнях мови (фонетика, морфологія, лексика, синтаксис). У плані змісту (семантики) комічне реалізується у вигляді накладення фреймів, яке створює певну невідповідність у когнітивному плані. Якщо читач може розкодувати таку невідповідність, а саме може знайти когнітивне правило, що допомагає розшифрувати невідповідність, текст стає смішнішим [54: 43].

У художньому творі комічний образ, як правило, є дуже концентрованим, комплексним і складним, завдяки чому все в ньому працює

на смислову доміанту (жадібність, недолугість, забудькуватість). Тому часто комічний образ набуває ознак узагальнення і може використовуватися в наступних творах того самого автора чи інших авторів як багатозначна емблема (наприклад, кайдашева сім'я, хлестаковщина, конотопська відьма тощо). Така глибина комічного образу, пов'язана із його символізацією і подальшим функціонуванням в літературі, існує поряд із його зовнішнім спрощенням, яке полягає в акцентуванні на доміантній рисі чи ознаці [15: 57].

Отже, відповідно до сучасної когнітивно-дискурсивної парадигми лінгвістики, комічне вивчається у рамках дискурсу, в якому воно твориться та сприймається, зокрема, художнього дискурсу, що визначається як підлеглий естетичній комунікації дискурс мовця та персонажів, послідовний передбачуваний / непередбачуваний процес взаємодії тексту й реального читача. Характерною для текстів художнього дискурсу є імітація комунікативної інтенції учасників спілкування (персонажів), що робить комунікацію в художньому дискурсі наближеною до реальної комунікації. Тому художнім текстах властива наявність елементів комічного, які проявляються як свідомо створювані автором несумісності між певним явищем і актуальним соціальним шаблоном, які усвідомлюються читачем і викликають у нього суб'єктивну позитивну оцінну реакцію. Читач сприймає комічне в художньому тексті лише у випадку, коли він здатний декодувати комічну інтенцію автора, остання може реалізуватися як у плані змісту, так і в плані вираження, результатом чого стає створення комічного образу, який власне і декодується читачем.

### **Висновки до першого розділу**

1. Комічне – це категорія, що характеризує той аспект естетичного освоєння світу, який супроводжує сміх без співчуття, страху і пригнічення. Комічне, яке породжується у процесі інтерпретації людиною певної ситуації,

є антропоцентричним. В основі комічного стоїть порушення певних норм, сприйняття якого і постає причиною сміхової реакції. Комічне є комплексним феноменом, що може репрезентуватися як на невербальному, так і на вербальному рівні. Мовні засоби творення комічного присутні на всіх рівнях мови, а їх комічна природа визначається наявністю комічного контексту, в якому їх використано, та комічної інтенції автора такого тексту.

2. Комічне представляє особливі труднощі при перекладі, оскільки, по-перше, існує різниця світоглядів носіїв мови оригіналу і мови перекладу та попереднього досвіду автора і потенційних адресатів тексту та розбіжності власне між мовою оригіналу та мовою перекладу, засобами, що використовуються в цих мовах для вербальної репрезентації тих чи інших явищ. Найбільші труднощі при перекладі зазвичай викликає комічне, виражене на лексичному рівні, вимагаючи застосування компенсації або перестворення прийому, у той час, як комічне, що твориться на синтаксичному та гіпертекстовому (дискурсивному) рівні уможливорює буквальний переклад з мінімальними трансформаціями.

3. Комічне в роботі вивчається на основі художнього дискурсу – підлеглого естетичній комунікації дискурсу мовця та персонажів, послідовного передбачуваного / непередбачуваного процесу взаємодії тексту й реального читача. Елементи комічного в художньому дискурсі проявляються як свідомо створювані автором несумісності між певним явищем і актуальним соціальним шаблоном, які усвідомлюються читачем і викликають у нього суб'єктивну позитивну оцінну реакцію. Текст, що належить до художнього дискурсу, або його фрагмент сприймаються як комічні лише у випадку правильного декодування комічної інтенції автора, виявлення комічного в плані змісту або у плані вираження та інтерпретації створюваного автором комічного образу.



**РОЗДІЛ 2**

**СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ЕЛЕМЕНТІВ  
КОМІЧНОГО У ТЕКСТАХ ХУДОЖНЬОГО ДИСКУРСУ:  
НА МАТЕРІАЛІ ТВОРІВ ЛЬЮЇСА КЕРРОЛА «АЛІСА  
В ДИВОКРАЇ» ТА «АЛІСА В ЗАДЗЕРКАЛЛІ»**

Комічне може створюватися на будь-якому мовному рівні, що передбачає передачу певних сенсів. Рівні створення комічного у творах Льюїса Керрола «Аліса в Дивокраї» та «Аліса в Задзеркаллі» класифіковано на лексичний, лексико-стилістичний і тексово-жанровий та дискурсивний. Розглянемо специфіку створення комічного у творах Льюїса Керрола на цих мовних рівнях та конкретні засоби його творення, що передають лексико-семантичні особливості комічного у творах письменника.

**2.1 Лексичні засоби створення комічного та особливості їх застосування у творах Л. Керрола**

Використання лексичних засобів створення комічного передбачає обігрування значень або звучання окремих лексичних одиниць (слів, словосполучень, сталих виразів) з метою створити комічний ефект на основі дивного звучання або значення цих одиниць у конкретному контексті. Нижче представлені основні лексичні засоби створення комічного у творах Льюїса Керрола «Аліса в Дивокраї» та «Аліса в Задзеркаллі».

Авторський неологізм розуміється як «незвичне, здебільшого експресивно забарвлене слово, утворене на основі наявного в мові слова або словосполучення, іноді з порушенням законів словотворення чи мовної норми, що існує лише в певному контексті, в якому воно виникло» (УМЕ: 432). Використання авторських неологізмів як засобу створення комічного дозволяє акцентувати увагу читача на певних явищах, розкриваючи їх найбільш незвичайні характеристики.

Однак основна мета використання авторських неологізмів полягає у тому, що автор таким чином створює комічні асоціації, які можуть доводитися до безглуздості, таким чином, розважаючи читача, наприклад: (11) “*What I was going to say,*” *said the Dodo in an offended tone, “was, that the best thing to get us dry would be a Caucus-race”* (AW: 32). У цьому випадку авторський неологізм *Caucus-race* походить від іменника *caucus* «зібрання членів політичної партії» (MW: URL). Використовуючи словосполучення *Caucus-race*, автор прирівнює біготню по колу до діяльності членів політичної партії, отже, висміюючи останніх. Як результат, утворюється контраст між ситуацією та офіційністю словосполучення, що його описує, і саме це створює комічний ефект у цьому фрагменті.

Розглянемо ще один приклад: (92) “*I mean, what is and un-birthday present?”* “*A present given when it isn’t your birthday, of course*” (TLG: 80). У наведеному фрагменті основою комічного постає обігрування поняття подарунку «просто так» – на не-«день народження». Автор використовує неологізм *un-birthday present*, показуючи контраст цього подарунку із традиційним розумінням подарунку, і це створює комічний ефект.

Гра слів – це спеціальне використання звукової, лексичної або граматичної форми слів, а також частин слів, синтаксичних конструкцій для створення певних фонетико- та семантико-стилістичних явищ, що ґрунтується на зіставленні й переосмисленні, обігруванні близько звучних або однозвучних мовленнєвих одиниць з різними значеннями» [51: 24].

Гра слів – один із найбільш ефективних засобів створення комічного у творах Л. Керрола про Алісу, оскільки головною героїнею є маленька дівчинка, яка лише пізнає світ і намагається розтлумачити для себе якісь невідомі раніше явища. Наприклад, коли вона думає про жителів Австралії та Нової Зеландії, то вважає, що вони ходять догори дригом: (2) *How funny it’ll seem to come out among the people that walk with their heads downwards! The Antipathies, I think–”* (AW: 5). Для того, щоб назвати цю характеристику, дівчина використовує слово *antipathies* яке вважає досить розумним та

тлумачить покомпонентно як *anti-* «інший, навпаки» та *-pathies* «шляхи». Тобто, слово, що використовувалося раніше в іншому значенні, дівчина використовує для характеристики людей, які ходять по-іншому, «іншими шляхами».

Альтернативне розуміння слова використовується також і в наступному фрагменті: (43) *“That’s the reason they’re called lessons,” the Gryphon remarked: “because they lessen from day to day”* (AW: 145). Іменник *lessons* «уроки» також тлумачиться персонажем покомпонентно, особливо на основі першої частини *less-* «менше», тому персонаж робить припущення, що уроки так називаються саме тому, що їх кількість, а отже, і тривалість, постійно скорочується.

Розглянемо наступний приклад: (84) *“It’s only a rattle,” Alice said, after a careful examination of the little white thing. “Not a rattlesnake, you know,” she added hastily, thinking that he was frightened: “only an old rattle – quite old and broken”* (TLG: 60). У цьому випадку шум Аліса ідентифікує як *rattle* «брязкальце», але сама розуміє, що початок слова співзвучний із словом *rattlesnake* «гримуча змія», тому для того, щоб уникнути зайвого хвилювання, починає якомога докладно пояснювати, про що йде мова: *only an old rattle – quite old and broken*. Комічний ефект у даному випадку знову полягає у непорозумінні, яке викликане співзвучністю слова та компонента іншого слова.

Ще один характерний для творів Л. Керрола засіб створення гри слів – обривання мовлення персонажів та створення гри слів на основі уривків слів: (44) *“Yes,” said Alice, “I’ve often seen them at dinn–” she checked herself hastily. “I don ’t know where Dinn may be,” said the Mock Turtle, “but if you’ve seen them so often, of course you know what they’re like”* (AW: 152). У цьому випадку Аліса хотіла сказати *dinner* «вечеря», однак зрозуміла, що не можна говорити тваринам, що вона їсть таких, як вони, тому зупинилася. Тварина, у свою чергу, розуміє уривок слова *dinner – Dinn* як назву міста.

Досить часто гра слів у творах Л. Керрола базується на обіграванні співзвучних слів або словосполучень, що зазвичай створює непорозуміння між персонажами, наприклад: (12) *“Mine is a long and a sad tale!” said the Mouse, turning to Alice, and sighing. “It is a long tail, certainly,” said Alice, looking down with wonder at the Mouse’s tail; “but why do you call it sad?”* (AW: 36). У наведеному фрагменті миша говорить про *tale* «історію», у той час, як Аліса чує *tail* «хвіст», і замість того, щоб уважно слухати мишину історію, вона просто уявляє собі цю історію у вигляді довгого мишачого хвоста.

Розглянемо наступний приклад: (13) *“I had not!” cried the Mouse, sharply and very angrily. “A knot!” said Alice, always ready to make herself useful, and looking anxiously about her. “Oh, do let me help to undo it!”* (AW: 38). Частка *not* «ні» у наведеному випадку використовується мишею як знак заперечення тому, що сказала Аліса. Однак дівчина знову розуміє тварину по-своєму, вважаючи, що вона говорить про *knot* «вузол», і намагається запропонувати тварині допомогу у розв’язуванні вузла замість того, щоб зрозуміти основну думку тварини.

У наступному фрагменті обіграються значення слів *horse* «кінь» та *hoarse* «хрипіти»: (77) *You might make a joke on that – something about “horse” and “hoarse,” you know* (TLG: 39). Зрозумівши, що кінь (*horse*) говорить із нею хриплим (*hoarse*) голосом, супутник Аліси натякає на те, що вона дуже любить каламбури, пропонуючи їй створити каламбур на основі співзвучності цих слів.

Окрема сюжетна лінія розгортається навколо співзвучності слів *purpose* «ціль» та *porpoise* «морська свиня»: (47) *“They were obliged to have him with them,” the Mock Turtle said: “no wise fish would go anywhere without a porpoise”* (AW: 155). У цьому фрагменті *porpoise* використовується у своєму прямому значенні, а саме речення означає, що будь-яка морська тварина має мати з собою морську свиню. Однак уже у наступному реченні граматична структура висловлювання підказує, що читач має також розглядати слово

*purpose* «ціль»: (48) “*Of course not,*” said the Mock Turtle: “*why, if a fish came to me, and told me he was going a journey, I should say ‘With what porpoise?’*” (AW: 155). Останнє речення фрагменту розвіює сумніви та дозволяє читачеві підтвердити свою здогадку: (49) “*Don’t you mean ‘purpose?’*” said Alice (AW: 155).

Також основою гри слів може поставати явище багатозначності (полісемії), як у наступному фрагменті: (81) “*Well. If she said ‘Miss,’ and didn’t say anything more,*” the Gnat remarked, “*of course you’d miss your lessons*” (TLG: 45). У цьому випадку Аліса використовує звернення *miss* «міс» для того, щоб показати, що, навіть якщо у неї не буде імені, її все одно зможуть покликати. Однак її співрозмовник радить їй звернутися до іншого значення слова *miss* та розуміти його як дієслово «пропустити».

У наступному випадку уже герцогиня неправильно розуміє Алісу, намагаючись із будь-яких слів винести мораль, незалежно від їх змісту: (37) “*Of course it is,*” said the Duchess, who seemed ready to agree to everything that Alice said; “*there’s a large mustard-mine near here. And the moral of that is – ‘The more there is of mine, the less there is of yours’*” (AW: 134). Слово *mine* «шахта» використовується Алісою для того, щоб пожартувати з герцогині та розповісти про несправжню шахту з гірчицею. Однак герцогиня не зацікавлена слухати її оповідь, вона створює нову «мораль», використовуючи займенник, що має таку ж форму: *The more there is of mine, the less there is of yours*, де *mine* «моє» протиставляється *yours* «твоє».

Різні значення слова відповідно до контексту обіграються у наступному фрагменті: (55) *The miserable Hatter dropped his teacup and bread-and-butter, and went down on one knee. “I’m a poor man, your Majesty,” he began. “You’re a very poor speaker,” said the King* (AW: 172). Просячи про помилування, капелюшник намагається викликати жалість, він називає себе *poor man* «бідна людина». Однак король не відчуває необхідного почуття та додає, що капелюшник також *poor speaker* «поганий мовець», тобто, він недостатньо добре розповідає свою історію.

Джерелом гри слів також можуть стати слова-назви об'єктів, які прямо не використовуються у тексті. Наприклад: (34) “*Maybe it’s always pepper that makes people hot-tempered,*” she went on, very much pleased at having found out a new kind of rule (AW: 131). У цьому випадку обіграється частина словосполучення *hot pepper* «гострий перець». Героїня розуміє *hot* не як «гострий» у складі терміну, а як «гарячий», тому говорить про те, що гострий перець робить людей *hot-tempered* «запальними».

У наступному прикладі обіграються взагалі слова на позначення характеристик об'єктів: (35) *And vinegar that makes them sour– and camomile that makes them bitter– and – and barley-sugar and such things that make children sweet-tempered* (AW: 131). Смак оцту (*vinegar*) – *sour* «кислий», однак Аліса використовує це слово на позначення емоційного стану людини – «кислий», тобто, «сумний». Ще одне слово, що обіграється у наведеному фрагменті – ромашка (*camomile*) та її *bitter* «гіркий» смак. Відповідно, Аліса говорить про те, що від настоянки ромашки люди і самі стають «гіркими», тобто, відчувають негативні емоції. Головна характеристика цукру (*sugar*) – *sweet* «солодкий». Однак по відношенню до характеру людини цей прикметник означає «милий», «доброзичливий».

Ще один приклад – обігравання онематопії та поєднання її із звичайною лексикою: (69) “*It could bark,*” said the Rose. “*It says ‘Bough-wough!’*” cried a Daisy: “*that’s why its branches are called boughs!*” (TLG: 24). У фрагменті описується кора дерева (*bark*), однак троянда говорить, що кора дерева уміє гавкати (*It could bark*), а сам звук гавкання *bough-wough* призвів до того, що гілки дерева мають назву *boughs*.

Прихована багатозначність слів обіграється у наступному фрагменті: (27) *The three soldiers wandered about for a minute or two, looking for them, and then quietly marched off after the others. “Are their heads off?” shouted the Queen. “Their heads are gone, if it please your Majesty!” the soldiers shouted in reply* (AW: 119). У цьому випадку комічне полягає в тому, що королева вимагає всім, хто їй не подобається, відтинати голови, тому очевидно, що,

якщо голову втрачено, то вона *gone* «зникла». Однак вислів *their heads are gone* описує іншу природу зникнення – потенційних жертв просто заховали. Королеві ж головне, щоб у них не було голів, а тому, якщо немає жертв, то з ними немає і їх голів.

Наступний засіб створення комічного у творах Л. Керрола – модифікація фразеологізмів. Разом із С. Б. Пташник, під фразеологічними модифікаціями ми розуміємо «такі оказіональні перетворення семантики та/або структури фразеологічної одиниці, які автор застосовує з певною інтенцією і які виходять за рамки тих змін формативу, які необхідні для морфо-синтаксичної інтеграції фразеологізму в реченні» [43: 5].

У найпростішому вигляді відбувається таке оказіональне перетворення семантики фразеологічної одиниці, як членування її на компоненти, що традиційно не властиве фразеологічній одиниці. У такому випадку фразеологічна одиниця сприймається буквально, наприклад: (9) *I shall be punished for it now, I suppose, by being drowned in my own tears!* (AW: 24). Наплакавши велику калюжу із сліз, Аліса жалкує про це, оскільки вона зменшилася, і тепер ризикує втонути у власних сльозах. У цьому випадку відбувається модифікація значення *being drowned in one's tears* «багато плакати» → «втопитися у власних сльозах» (буквально).

У наступному фрагменті обіграється буквально значення фразеологізму *explain yourself*: (18) “*What do you mean by that?*” said the Caterpillar sternly. “*Explain yourself!*” “*I can't explain myself, I'm afraid, sir,*” said Alice, “*because I'm not myself, you see*” (AW: 60). Вимовляючи *explain yourself*, співрозмовник Аліси вимагає її пояснити власну позицію, у той час, як головна героїня розуміє це як «поясни себе» і зазначає, що вона не може пояснити себе, оскільки не впевнена в тому, що вона – це справді вона.

Оскільки багато із персонажів творів Л. Керрола – це істоти, які в реальному світі належать до неживих, фразеологічні одиниці, які їх характеризують, можуть отримувати подвійний сенс, наприклад: (70) *There was silence in a moment, and several of the pink daisies turned white* (TLG: 25). У

цьому випадку фразеологізм *turned white* «зблід» використовується у значенні «став білим», тобто, можна одночасно зрозуміти, що йде мова і про яскравість, і про колір квітки. Таким чином, їй одночасно приписуються і не приписуються людські характеристики.

У наступному фрагменті обіграється фразеологізм *would you be good enough* як фраза для ввічливого звернення з проханням: (96) “Would you be good enough,” *Alice panted out, after running a little further, “to stop a minute just to get one’s breath again?” “I’m good enough,” the King said, “only I’m not strong enough” (TLG: 93). Замість того, щоб зрозуміти фразеологізм як прохання, пихатий король заявляє *I’m good enough* «я досить хороший / добрий», розуміючи звернення як власну характеристику.*

Схожий прийом використовується як вирішення загадки у наступному фрагменті: (100) “Wrong, as usual,” said the Red Queen: “the dog’s temper would remain.” “But I don’t see how—” “Why, look here!” the Red Queen cried. “The dog would lose its temper, wouldn’t it?” “Perhaps it would,” Alice replied cautiously. “Then if the dog went away, its temper would remain!” the Queen exclaimed triumphantly (TLG: 119). Саме рішення полягає в тому, що, якщо образити собаку, то він *would lose its temper* «втратить терпець», однак *lose* розуміється у значенні «загубити», таким чином, якщо собака *would lose its temper*, то цей *temper* залишиться лежати там, де його було загублено.

До модифікацій фразеологізмів належить також їх членування та використання їх компонентів як окремих членів речення. Наприклад: (95) “Don’t I tell you?” the King repeated impatiently. “I must have two – to fetch and carry. One to fetch, and one to carry” (TLG: 91). На початку фрагменту король використовує фразеологізм *to fetch and carry* «виконувати послідовність найголовніших завдань для слуги», однак уже далі він ділить його на окремі компоненти – для одного слуги *fetch* «приносити», для іншого – *carry* «провозити», таким чином, розмежовуючи сферу відповідальності двох слуг, що і є джерелом комічного у наведеному фрагменті.



Таким чином, аналізований матеріал засвідчує актуалізацію для творення різних видів комічного таких лексичних засобів створення комічного, як авторські неологізми, гра слів та модифікація фразеологізмів.

## 2.2 Лексико-стилістичні засоби створення комічного у творах Л. Керрола

Лексико-стилістичні засоби створення комічного являють собою створення комічних образів або ж застосування конкретних стилістичних прийомів створення комічного, що ґрунтуються на синтагматичних відношеннях між стилістично маркованими і стилістично немаркованими одиницями в тексті. Нижче представлені основні лексико-стилістичні засоби створення комічного у творах Льюїса Керрола «Аліса в Дивокраї» та «Аліса в Задзеркаллі».

Комічне у творах Л. Керрола може створюватися шляхом застосування несподіваних епітетів. Л. І. Тимофєєв вважає, що в широкому розумінні епітетом є будь-яке слово, яке означає, пояснює тощо будь-яке поняття. У цьому розумінні будь-який прикметник, на думку вченого, може розглядатися як епітет [52: 217]. Існують також приклади досить обмеженого розуміння епітетів як «метафоричного прикметника» (ПС: 359).

Зокрема, використовуючи слова *Latitude* та *Longitude* у наступному фрагменті, Аліса не розуміє їх справжнього значення, вона лише вважає їх *nice grand words*, тобто, цей епітет характеризує не явища, про які вона говорить, а лише самі слова, які їй подобаються, що і створює комічний ефект у наступному фрагменті: (1) *Let me see: that would be four thousand miles down, I think –” (for, you see, Alice had learnt several things of this sort in her lessons in the schoolroom, and though this was not a very good opportunity for showing off her knowledge, as there was no one to listen to her, still it was good practice to say it over) “ –yes, that’s about the right distance – but then I wonder what Latitude or Longitude I ’ve got to ?” (Alice had not the slightest idea what*

Latitude was, or Longitude either, but she thought they were nice grand words to say) (AW: 4).

Епітети, що використовуються у творах Л. Керрола, характеризуються своєю «недоцільністю», як у наступному фрагменті: (33) *Alice did not much like keeping so close to her: first, because the Duchess was very ugly, and secondly, because she was exactly the right height to rest her chin upon Alice's shoulder, and it was an uncomfortably sharp chin* (AW: 132). У цьому випадку, описуючи підборіддя герцогині, Аліса використовує зовні недоцільний епітет uncomfortably sharp chin, однак контекст дає зрозуміти, що вибір такого епітету продиктований очікуваннями головної героїні щодо того, як це підборіддя буде із нею взаємодіяти, що і створює комічний ефект.

Аналогічно, у наступному фрагменті епітет reasonable pace є дещо дивним, однак він передає схильність жителів королівства до начебто організованості, тому цей епітет і є комічним: (53) “*Yes, but I grow at a reasonable pace,*” said the Dormouse: “*not in that ridiculous fashion*” (AW: 169).

Розглянемо ще один приклад: (38) “*Oh, don't talk about trouble!*” said the Duchess. “*I make you a present of everything I've said as yet.*” “*A cheap sort of present!*” thought Alice. “*I 'm glad they don't give birthday presents like that!*” (AW: 135). У цьому випадку cheap sort of present передбачає не матеріальну вартість, а сукупність зусиль, витрачених на цей подарунок. Таким чином, Аліса вказує на те, що герцогиня має надмірну самооцінку, і тому вважає все, що вона створює, подарунком для людей.

Порівняння – це троп, побудований на відношеннях подібності, категоріальною ознакою якого є наявність експліцитно виражених суб'єкта та об'єкта уподібнення, цей троп виконує пізнавальну та експресивно-стилістичну функцію [41: URL].

Як засіб створення комічного порівняння базується на тому, що у творах Л. Керрола порівнюватися можуть, наприклад, однаково погані речі, що дозволяє охарактеризувати ситуацію, з одного боку, як критичну, а з іншого, якщо проаналізувати самі порівнювані об'єкти, як комічну: (39) *Alice*

*did not quite like the look of the creature, but on the whole she thought it would be quite as safe to stay with it as to go after that savage Queen: so she waited* (AW: 139). У цьому випадку порівнюється небезпека від того, щоб залишитися поряд із нудною королевою або ж покластися на невідоме химерне створіння. Очевидно, що перше є менш небезпечним, однак головна героїня обирає друге, тим самим демонструючи, наскільки королева нудна.

Комічними можуть бути і самі порівняння, створюють гумористичні образи персонажів, наприклад: (86) *“How can she knit with so many?” the puzzled child thought to herself. “She gets more and more like a porcupine every minute!”* (TLG: 71). Просте порівняння вівці із нитками та спицями із дикобразом (*porcupine*) дозволяє продемонструвати, як багато спиць, на думку Аліси, було в лапах у вівці. Саме таке перебільшення, створене порівнянням, дозволяє досягти комічного ефекту.

Серед засобів експресивного контрастування при створенні комічного варто виокремити також оксиморон. Він «полягає в навмисному поєднанні слів із протилежними або просто взаємовиключними значеннями для вираження нового цілісного поняття або окремого явищ, в оригінальній формі привертаючи увагу до його суперечливої природи» (УМЕ: 400).

Найбільш очевидним випадком оксиморона в оповіданнях Л. Керрола є наступний: (8) *“How can I have done that?” she thought. “I must be growing small again”* (AW: 22). У цьому випадку Аліса, не знаючи, як виразити ідею про зменшення більш доцільними словами, використовує протиріччя *growing small*, що створює ситуацію, коли зменшення та збільшення вважаються однаково процесами росту, що і є джерелом комічного у цьому фрагменті.

Однак частіше оксиморон у творах Л. Керрола проявляється у більш широкому контексті, наприклад: (5) *It was all very well to say “Drink me,” but the wise little Alice was not going to do that in a hurry: “no, I ’ll look first,” she said, “and see whether it’s marked ‘poison’ or not:” for she had read several nice little stories about children who had got burnt, and eaten up by wild beasts, and other unpleasant things, all because they would not remember the simple rules*

*their friends had taught them, such as, that a red-hot poker will burn you if you hold it too long; and that if you cut your finger very deeply with a knife, it usually bleeds; and she had never forgotten that, if you drink much from a bottle marked "poison," it is almost certain to disagree with you, sooner or later (AW: 10).* У цьому випадку Аліса розмірковує про *nice little stories*, що сприймається як потенційно приємні ситуації, однак подальший опис *had got burnt, and eaten up by wild beasts, and other unpleasant things* включає в себе слова-номінації надзвичайно неприємних ситуацій, які можуть статися з людиною. Тому у цьому випадку використання взаємовиключних ідей характеризує те, як Алісі розповідали про ці інциденти – як казки.

Оксиморон також дозволяє створити комічне на основі опису поведінки персонажа, наприклад: (62) *"Oh, you wicked little thing!" cried Alice, catching up the kitten, and giving it a little kiss to make it understand that it was in disgrace (TLG: 9).* Шкодливе кошеня Аліса цілує – *giving it a little kiss*, однак потім виявляється, що такі дії по відношенню до нього – покарання *to make it understand that it was in disgrace*. Таким чином, автор демонструє, що навіть негативні емоції Аліса виражає позитивними діями, а читач має комічний текст, де спостерігається контраст між позитивним та негативним ставленням до тварини.

Логічна природа оксиморона вимагає також додаткового осмислення читачем того, про що пише автор, наприклад: (93) *She thought that in all her life she had never seen soldiers so uncertain on their feet: they were always tripping over something or other, and whenever one went down, several more always fell over him, so that the ground was soon covered with little heaps of men (TLG: 89).* У цьому випадку автор використовує слово *soldiers*, що означає «солдати», однак подальше пояснення *so uncertain on their feet* свідчить про те, що ці солдати належать до піхоти, і оксиморон варто розуміти як засіб пожартувати над піхотинцями, які навіть пересуватися пішки не можуть добре.

Наступний лексико-стилістичний засіб створення комічного у творах Л. Керрола – зевгма. Т.Р. Левицька і А. М. Фітерман визначають зевгму наступним чином: «цей прийом полягає в тому, що два або більше однорідних члена виступають в якості доповнення при одному дієслові, з яким вони одночасно не можуть поєднуватися парадигматично. Ефект цього прийому полягає в зіткненні двох значень дієслова – прямого і переносного, вільного і лексично пов'язаного» [25: 124].

Прикладом використання зевгми як засобу створення комічного є наступний фрагмент: (37) “*Very true,*” said the Duchess: “*flamingoes and mustard both bite*. And the moral of that is – ‘*Birds of a feather flock together*’” (AW: 133). Герцогиня каже *flamingoes and mustard both bite*, однак мається на увазі, що фламінго і справді можуть клюнути («вкусити») людину, а гірчиця просто є гострою приправою, яка просто пече («кусає») язик. Таке поєднання прямого і метафоричного значення дієслова *bite* далі посилюється недоцільним використанням прислів'я *Birds of a feather flock together*, яке на основі здатності «кусатися» прирівнює гірчицю до птаха.

До лексико-стилістичних засобів створення комічного у творах Л. Керрола належить також персоніфікація – різновид метафори, в якому ознаки істоти переносяться на неістот [31: 377].

Комічне створюється засобами персоніфікації, у першу чергу, у випадках, коли неживим об'єктам надають риси характеру живих, наприклад: (68) “*Oh, it's too bad!*” she cried. “*I never saw such a house for getting in the way! Never!*” (TLG: 23) У цьому випадку будинок описується як такий, що постійно плутається в Аліси під ногами (*getting in the way*), а отже, йому приписується здатність пересуватися за власною волею. Однак насправді це Аліса постійно приходила до того будинку, тому така «підміна понять» і створює комічний ефект.

Однак частіше персоніфікація як засіб створення комічного у творах Л. Керрола проявляється у приписуванні тварині властивостей людини. Варто пам'ятати, що у творах письменника є дві категорії тварин – казкові,

які можуть розмовляти, та тварини, які живуть в реальному світі та є звичайними тваринами. Тож персоніфікація, яка створює комічне, стосується саме другої категорії тварин, демонструючи, як Аліса їх сприймає, наприклад: (60) *For the white kitten had been having its face washed by the old cat for the last quarter of an hour (and bearing it pretty well, considering); so you see that it couldn't have had any hand in the mischief* (TLG: 8). У цьому випадку Аліса приписує кошеняті здатність свідомо терпіти неприємну процедуру, до того ж, терпіти дуже добре – *bearing it pretty well*, отже, комічне у цьому випадку створюється шляхом переходу ролі кошеняти від пасивної як дитини до активної як мислячої істоти.

Здатність кошеняти мислити «підкреслюється» і в наступному фрагменті, де йому приписується також здатність аналізувати ситуацію і розставляти пріоритети: (61) *The way Dinah washed her children's faces was this: first she held the poor thing down by its ear with one paw, and then with the other paw she rubbed its face all over, the wrong way, beginning at the nose: and just now, as I said, she was hard at work on the white kitten, which was lying quite still and trying to purr – no doubt feeling that it was all meant for its good* (TLG: 8). Відповідно до цього фрагменту, кошеня терпить те, що мати його вилизує, лише заради його власного добра (*all meant for its good*), тобто, розуміючи практичну користь цього процесу.

Окрім того, для додавання комічності ставлення Аліси до кошеняти як до людини, автор додає також іменування кінцівок тварини назвами кінцівок людини: (65) *“Now do try, there's a dear!” And Alice got the Red Queen off the table, and set it up before the kitten as a model for it to imitate: however, the thing didn't succeed, principally, Alice said, because the kitten wouldn't fold its arms properly* (TLG: 12). Використання іменника *arms* «руки» характеризує великі сподівання Аліси на кошеня, попри яким воно не змогло виконати ту просту дію, яку від нього вимагала дівчина – скласти лапи так, як вони складені у Червоної королеви.

Протилежним персоніфікації є засіб деперсоніфікації – наділення осіб, людей властивостями неживого, в результаті якого люди зображуються позбавленими будь-яких людських якостей. При деперсоніфікації в ядро лексичного значення слова вводяться семи «не-особа», «не-живе» [49: URL]

Деперсоніфікація проявляється у творах Л. Керрола шляхом застосування пасивних конструкцій, де людина виступає об'єктом, а не суб'єктом взаємодії: (40) *I never was so ordered about before in all my life, never!* (AW: 140). У цьому випадку комічне базується на тому, що, оскільки осіб, які командують Алісою, як рабинєю, не визначено, то мається на увазі, що нею командує будь-хто у цьому світі.

Випадки деперсоналізації спостерігаються також, коли героїня спілкується з неживими об'єктами, які сприймають її як одну з них, наприклад: (71) *As if you ever saw anybody! You keep your head under the leaves, and snore away there, till you know no more what's going on in the world, that if you were a bud!* (TLG: 26) Називаючи Алісу *bud* «бутон», квітка прирівнює її до такої ж квітки, ігноруючи людську сутність співрозмовника.

У подальшому дівчині також приписуються властивості квітки, зокрема, здатність в'янути, незважаючи на те, що людям це не властиво, і, до того ж, Аліса – маленька дівчинка, яка лише росте, тому про старіння не може бути й мови: (72) *“But that's not your fault,” the Rose added kindly: “you're beginning to fade, you know – and then one can't help one's petals getting a little untidy”* (TLG: 26)

У деяких випадках жителі казкового світу взагалі не сприймають Алісу як живу істоту, вказуючи на те, що з нею можна поводитися як з неживим об'єктом, наприклад, упакувати і відправити поштою: (78) *Then a very gentle voice in the distance said, “She must be labelled ‘Lass, with care,’ you know–”* (TLG: 39). Комічне в наведеному фрагменті полягає в тому, що до Аліси використовуються такі ж слова, як і до поштової посилки.

Іронія – різновид антифразу, троп, де з метою прихованого глузування або для легкого добродушного жарту мовна одиниця з позитивно-

стверджувальними (в широкому розумінні) значенням, конотацією або модальністю вживається з прямо протилежними характеристиками» (УМЕ: 214).

Іронія є ефективним засобом створення комічного, оскільки її використання передбачає, що із співрозмовником ведеться гра, до якої він повинен долучитися та розшифрувати загадку, наприклад: (98) *“Does that kind go smoothly?” the Knight asked in a tone of great interest, clasping his arms round the horse’s neck as he spoke, just in time to save himself from tumbling off again. “Much more smoothly than a live horse,” Alice said, with a little scream of laughter, in spite of all she could do to prevent it* (TLG: 106). У цьому випадку Аліса глузує з лицаря, який постійно падає з коня, та пропонує йому пересісти на неживого, на якому він буде у більшій безпеці. Жарт полягає в тому, що дівчина з усією серйозністю порівнює несправжнього коня із справжнім.

Ще один приклад – використання іронії для того, щоб показати конкретні вади персонажа: (66) *“The horror of that moment,” the King went on, “I shall never, never forget!” “You will, though,” the Queen said, “if you don’t make a memorandum of it”* (TLG: 18). Королева несхвально говорить про пам’ять короля, вказуючи на те, що він перебільшує значимість події та обов’язково її забуде, що б він не казав.

У творах Л. Керрола іронію також часто застосовує оповідач для того, щоб показати безглузду поведінку персонажів як слідування правилам вигаданого світу, наприклад: (94) *Having four feet, these managed rather better than the foot-soldiers: but even they stumbled now and then; and it seemed to be a regular rule that, whenever a horse stumbled the rider fell off instantly* (TLG: 89) та (97) *Another Rule of Battle, that Alice had not noticed, seemed to be that they always fell on their heads, and the battle ended with their both falling off in this way, side by side: when they got up again, they shook hands, and then the Red Knight mounted and galloped off* (TLG: 102).



Гіпербола – це різновид тропу, що полягає в надмірному перебільшенні характерних властивостей чи ознак певного предмета, явища або дії [12: 135].

Художнє перебільшення у вигляді гіперболи доцільно використовувати як засіб створення комічного, оскільки саме гіпербола дозволяє довести певну властивість об'єкту до абсурду. Наприклад, коли всі говорять Алісі про тисячу фунтів, вони настільки їй набридають, що вона думає, що ця тисяча фунтів їй тепер снитися буде: (76) *“I shall dream about a thousand pounds tonight, I know I shall!” thought Alice* (TLG: 38).

Ще один приклад – перебільшення результату дії як пояснення незрозумілого явища, наприклад: (82) *Then came another of those melancholy little sighs, and this time the poor Gnat really seemed to have sighed itself away, for, when Alice looked up, there was nothing whatever to be seen on the twig, and, as she was getting quite chilly with sitting still so, long she got up and walked on* (TLG: 45). У цьому випадку комар зник, однак Аліса, пам'ятаючи, що він постійно зітхав, починає непокоїтися, чи не зітхнув він настільки сильно, що через це і зник.

Гіпербола також використовується для комічного опису зовнішності персонажів: (87) *It might have been written a hundred times, easily, on that enormous face* (TLG: 76). Зокрема, в цьому випадку перебільшення дозволяє продемонструвати, наскільки великим здалося Алісі обличчя персонажа.

Розглянемо ще один приклад: (90) *“If he smiled much more, the ends of his mouth might meet behind,” she thought: “and then I don't know what would happen to his head! I'm afraid it would come off!”* (TLG: 78) У цьому випадку Аліса дивується тому, наскільки широка у персонажа посмішка. Вона видається їй ненормально широкою, тому дівчина починає доводити перебільшення до абсурду, вказуючи на те, що, якби посмішка була б іще ширшою, вона б створила розділення між головою та шиєю персонажа.

Таким чином, аналізований матеріал засвідчує актуалізацію для творення різних видів комічного таких лексико-семантичних засобів

створення комічного, як епітет, порівняння, оксиморон, зевгма, персоніфікація, деперсоніфікація, іронія та гіпербола.

### 2.3 Текстово-жанрові і дискурсивні засоби створення комічного у творах Л. Керрола

Текстово-жанрові та дискурсивні засоби створення комічного зазвичай не передбачають наявності певної структури. Їх головна риса – власне змалювання комічної ситуації наявними засобами мови, які можуть не мати жодного стилістичного маркування. Нижче представлені основні текстово-жанрові та дискурсивні засоби створення комічного у творах Льюїса Керрола «Аліса в Дивокраї» та «Аліса в Задзеркаллі».

Анафрази – фраза або будь-який відрізок тексту, утворений перестановкою слів з іншого тексту з відповідною зміною їх лексико-морфологічних ознак і синтаксичних зв'язків [62: URL].

Анафрази може демонструвати заплутаність мислення персонажів, що виявляється в тому, що вони починають плутати і власне слова: (3) *And here Alice began to get rather sleepy, and went on saying to herself, in a dreamy sort of way, “Do cats eat bats? Do cats eat bats?” and sometimes, “Do bats eat cats?” for, you see, as she couldn't answer either question, it didn't much matter which way she put it* (AW: 6).

Наявні також випадки використання анафрази з метою показати різницю в будові речення, яка призводить до того, що його значення змінюється, наприклад: (23) *“Not the same thing a bit!” said the Hatter. “Why, you might just as well say that ‘I see what I eat’ is the same thing as ‘I eat what I see!’”* (AW: 98) та (24) *“You might just as well say,” added the March Hare, “that ‘I like what I get’ is the same thing as ‘I get what I like!’”* (AW: 98). У цьому випадку персонаж намагається пояснити Алісі, наскільки залежить сказане від того, в якому порядку це сказано, на прикладах, які можна

охарактеризувати як протиставлення ситуацій, коли людина має справу уже з тим, що є, або ж вона здатна обирати розвиток ситуації.

Анафраза у наступному фрагменті створює комічний ефект на основі того, що запрошення, яке зазвичай відправляється одним адресатом іншому, у творі направляється обома адресатами одне одному, таким чином, незрозуміло, хто з них насправді кого запрошує: (20) *The Fish-Footman began by producing from under his arm a great letter, nearly as large as himself, and this he handed over to the other, saying in a solemn tone, “For the Duchess. An invitation from the Queen to play croquet.” The Frog-Footman repeated, in the same solemn tone, only changing the order of the words a little, “From the Queen. An invitation for the Duchess to play croquet” (AW: 78).*

Антитеза – стилістична фігура, побудована на підкресленому протиставленні протилежних думок, понять, образів, значень, що виражені різноманітними мовними одиницями [53: URL].

Протиставлення понять дає можливість авторові створити надзвичайно виразний, об’ємний комічний образ. Антитеза сприяє змалюванню картин, у яких зіставляються прямі і переносні значення слів, використовується різке і непослідовне зіткнення протилежностей, наприклад: (6) *She generally gave herself very good advice, (though she very seldom followed it,) and sometimes she scolded herself so severely as to bring tears into her eyes, and once she remembered trying to box her own ears for having cheated herself in a game of croquet she was playing against herself, for this curious child was very fond of pretending to be two people (AW: 13).* У наведеному фрагменті відбувається зіткнення раціональності та ірраціональності мислення дитини. Комічне полягає в тому, що дитина насправді знає, як правильно поводитися, однак є досить емоційною та дуже рідко слідує навіть власним порадам.

У наступному випадку протиставлення має характер поєднання непоєднаних явищ: (25) *The Hatter’s remark seemed to her to have no sort of meaning in it, and yet it was certainly English (AW: 100).* Головна героїня

зазначає, що, хоч мова, якою говорить персонаж, їй і відома, та вона не може розібрати значення того, що він намагається їй сказати.

Розглянемо ще один приклад застосування антитези: (17) *It sounded an excellent plan, no doubt, and very neatly and simply arranged; the only difficulty was, that she had not the smallest idea how to set about it; and while she was peering about anxiously among the trees, a little sharp bark just over her head made her look up in a great hurry* (AW: 54). У цьому випадку говориться про те, що Алісіна здогадка може вважатися планом, однак далі розкривається його основна характеристика – цей план не містить жодних засобів досягнення мети.

Оскільки головною героїнею творів Л. Керролл є дитина зі специфічним складом розуму, значна кількість випадків комічного базується на наївному сприйнятті світу, яке полягає в тому, що персонаж намагається використовувати готові рішення для всього нового у новому казковому світі.

Наприклад, зрозумівши, що в цьому світі можна збільшуватися і зменшуватися, Аліса робить висновок про те, що їй терміново треба зменшитися, однак, ще не зрозумівши систему дії засобів зменшення, вона знає лише те, що цей процес потрібно якось почати: (4) *Oh, how I wish I could shut up like a telescope! I think I could, if I only knew how to begin* (AW: 9).

Обігравання наївного світосприйняття супроводжується використанням зовні логічних фраз, які, однак, є настільки очевидними, що їх використання як пояснення вбачається безглуздим, що і створює комічне: (41) *Alice thought to herself, “I don’t see how he can ever finish, if he doesn’t begin”* (AW: 140) та (42) *“Ah! Then yours wasn’t a really good school,” said the Mock Turtle in a tone of great relief, “now at ours they had at the end of the bill, ‘French, music, and washing – extra.’” “You couldn’t have wanted it much,” said Alice; “living at the bottom of the sea”* (AW: 141).

Комічне також може передбачати примітивний аналіз та вибір «із двох зол»: (63) *Or – let me see – suppose each punishment was to be going without a dinner: then, when the miserable day came, I should have to go without fifty*

*dinners at once!* (TLG: 11) та (64) *Well, I shouldn't mind that much! I'd far rather go without them than eat them!* (TLG: 11) У цьому випадку Аліса аналізує кількість обідів, які вона пропустить через покарання, та врешті проходить до виводу, що краще таку кількість пропустити, аніж якщо її змусять всі ці обіди з'їсти одночасно.

Наївність світосприйняття також проявляється у спробі застосувати попередні знання до об'єктів і явищ у світу, який не підкорюється законам реального світу. Наприклад, професію персонажа Аліса визначає за його одягом, лише в останню чергу звертаючи увагу на самого персонажа як живу істоту: (19) *For a minute or two she stood looking at the house, and wondering what to do next, when suddenly a footman in livery came running out of the wood – (she considered him to be a footman because he was in livery: otherwise, judging by his face only, she would have called him a fish) – and rapped loudly at the door with his knuckles* (AW: 77).

Ще один випадок – пояснення дзеркального світу таким чином, як працює дзеркало. У цьому випадку Аліса створює свою історію на основі того, що об'єкти у дзеркалі рухаються так само, як вона, проте в іншому напрямку: (66) *Well then, the books are something like our books, only the words go the wrong way; I know that, because I've held up one of our books to the glass, and then they hold up one in the other room* (TLG: 12).

У деяких випадках комічне створює нестача знань у персонажів про світ, що їх оточує. Наприклад, Аліса вважає, що тріска живе в природі у такому ж вигляді, в якому її подають до столу: (45) *“I believe so,” Alice replied thoughtfully. “They have their tails in their mouths; and they're all over crumbs”* (AW: 157).

Ще один приклад – порівняння подій із тими, які могли відбутися у реальному житті: (7) *She ate a little bit, and said anxiously to herself “Which way? Which way?” holding her hand on the top of her head to feel which way it was growing, and she was quite surprised to find that she remained the same size: to be sure, this is what generally happens when one eats cake, but Alice had got so*

*much into the way of expecting nothing but out-of-the-way things to happen, that it seemed quite dull and stupid for life to go on in the common way* (AW: 13).

Інший приклад – коли дівчина намагається аналізувати, які норми етикету доцільно застосовувати у розмові з комахою: (80) *What she really wanted to know was, whether it could sting or not, but she thought this wouldn't be quite a civil question to ask* (TLG: 40).

Буквальне сприйняття слів та словосполучень, які містять у собі компоненти образності, також може досить часто поставати джерелом комічного.

Наприклад, коли Аліса думає про те, що буде, коли вона виросте, тобто, стане старшою, вона раптово розуміє, що за розмірами вона вже виросла, і що цей процес повинен поки що зупинитися: (15) *“And when I grow up, I'll write one – but I'm grown up now,” she added in a sorrowful tone, “at least there's no room to grow up any more here”* (AW: 46).

Говорячи з Чеширським котом, дівчина звертає особливу увагу на те, чи матеріалізовано у конкретний момент органи, необхідні для спілкування: (28) *“How are you getting on?” said the Cat, as soon as there was mouth enough for it to speak with* (AW: 123), тобто, для того, щоб кіт говорив, йому потрібен рот, а отже, щоб він слухав, йому потрібно спочатку матеріалізувати вуха: (29) *“It's no use speaking to it,” she thought, “till its ears have come, or at least one of them”* (AW: 123).

Чеширського кота також стосується проблема із відсікання голови, оскільки для цього процесу потрібно мати із чого її відсікати: (30) *The executioner's argument was, that you couldn't cut off a head unless there was a body to cut it off from: that he had never had to do such a thing before, and he wasn't going to begin at his time of life* (AW: 127). У свою чергу, король говорить про те, що для цього достатньо просто наявності голови: (31) *The King's argument was, that anything that had a head could be beheaded, and that you weren't to talk nonsense* (AW: 127).

Коли людина не знає, з чого почати, король їй радить буквально почати з самого початку та закінчити, коли документ закінчиться: (59) “*Begin at the beginning,*” *the King said, gravely, “and go on till you come to the end: then stop”* (AW: 182).

Буквально сприймається і вираз *to look around*, який вівця розуміє як здатність одночасно дивитися в усі боки: (85) “*You may look in front of you, and on both sides, if you like,*” *said the Sheep: “but you can’t look all round you – unless you’ve got eyes at the back of your head”* (TLG: 70).

Ще один приклад буквального розуміння – відповідь на питання *Why do you sit out here all alone?*, коли персонаж знаходить найбільш очевидне цьому пояснення: (88) “*Why do you sit out here all alone?” said Alice, not wishing to begin an argument. “Why, because there’s nobody with me!” cried Humpty Dumpty* (TLG: 77).

Абсурд – це не відсутність змісту, а зміст, що є неявним. Парадоксальність станів, процесів, подій та їх оцінок спустошує душу, нівелює індивідуальність головного героя роману у світі, де цивілізація замкнена у цінностях матеріальних пріоритетів, де переважною є тенденція до знеособлення й уніфікації свідомості, що доводить будь-яку життєву ситуацію до абсурду, до цілковитого безглуздя [13: 128].

Наприклад, абсурдною є ситуація, коли хтось загадує загадку, однак сам не знає відповіді на неї: (26) “*No, I give it up,*” *Alice replied: “what’s the answer?” “I haven’t the slightest idea,” said the Hatter* (AW: 101). Такою ж абсурдною є ситуація, коли автор наче пояснює читачеві явище, про яке розповідає, а потім зізнається, що і сам не розуміє, про що говорить: (75) *The voices didn’t join in this time, as she hadn’t spoken, but to her great surprise, they all thought in chorus (I hope you understand what thinking in chorus means – for I must confess that I don’t)* (TLG: 38).

Наступний приклад – навмисне підсилення ефекту від висловлювання, що врешті-решт закінчується «нічим»: (99) “*It’s long,*” *said the Knight, “but very, very beautiful. Everybody that hears me sing it... either it brings the tears*

*into their eyes, or else...*” “*Or else what?*” said Alice, for the Knight had made a sudden pause. “*Or else it doesn't, you know*” (TLG: 109).

Окрім того, ознакою абсурду є дії персонажів, які наче намагаються допомогти, однак їх дії є протилежними до того, що від них очікується. Наприклад, коли Аліса каже, що хоче пити, королева пропонує їй сухе печиво, що лише посилить спрагу: (74) “*I'm quite content to stay here – only I am so hot and thirsty!*” “*I know what you'd like!*” the Queen said good-naturedly, taking a little box out of her pocket. “*Have a biscuit?*” (TLG: 33).

Окрім того, абсурдними можуть бути дії персонажів, для яких головне – це лише формальне виконання наказів. Так, ящірка, що втратив свого олівця, починає писати пальцем, оскільки боїться вчинити справжні дії і виправити ситуацію: (51) *She did it so quickly that the poor little juror (it was Bill, the Lizard) could not make out at all what had become of it; so, after hunting all about for it, he was obliged to write with one finger for the rest of the day; and this was of very little use, as it left no mark on the slate* (AW: 165).

Персонажі всесвіту Л. Керрола часто приходять до абсурдних висновків. Наприклад, король вважає, що, якщо на конверті немає підпису валета, то ще означає не те, що валет не писав цього листа, а те, що валет навмисно його не підписав: (58) “*If you didn't sign it,*” said the King, “*that only makes the matter worse. You must have meant some mischief, or else you'd have signed your name like an honest man*” (AW: 182). Інший персонаж намагається радити Алісі щодо природних процесів у її організмі – він радить їй зупинити свій вік на позначці семи років: (91) “*Seven years and six months!*” Humpty Dumpty repeated thoughtfully. “*An uncomfortable sort of age. Now if you'd asked my advice, I'd have said 'Leave off at seven' – but it's too late now*” (TLG: 79).

Абсурд також дозволяє передати інаковість самого всесвіту, в якому опинилася дівчинка. Наприклад, у наступному випадку комічне твориться на основі того, що Аліса питає королеву про те, коли вони наблизяться до точки, однак королева каже, що вони вже минули її, однак їм досі потрібно рухатися



вперед: (73) “*Nearly there!*” the Queen repeated. “*Why, we passed it ten minutes ago! Faster!*” (TLG: 32).

Таким чином, аналізований матеріал засвідчує актуалізацію для творення різних видів комічного таких текстово-жанрових і дискурсивних засобів створення комічного, як анафрази, антитеза, обігрування наївного сприйняття світу, буквалізм та абсурд.

Проведений аналіз і узагальнення інформації дозволяють виділити основні засоби створення комічного у творах Льюїса Керрола «Аліса в Дивокраї» та «Аліса в Задзеркаллі» на кожному із мовних рівнів та у загальному співвідношенні (таблиця 2.1).

Таблиця 2.1

Кількісне співвідношення мовних засобів створення  
комічного у творах Льюїса Керрола «Аліса в Дивокраї»  
та «Аліса в Задзеркаллі»

Мовні засоби	Кількість	Частка
<b>1. Лексичні мовні засоби</b>	<b>34</b>	<b>32,4%</b>
авторський неологізм	2	1,9%
гра слів	25	23,8%
модифікація фразеологізмів	7	6,7%
<b>2. Лексико-стилістичні засоби</b>	<b>35</b>	<b>33,3%</b>
епітет	5	4,8%
порівняння	2	1,9%
оксиморон	5	4,8%
зевгма	1	1,0%
персоніфікація	4	3,8%
деперсоніфікація	6	5,7%
іронія	8	7,6%
гіпербола	4	3,8%
<b>3. Текстово-жанрові та дискурсивні засоби</b>	<b>36</b>	<b>34,3%</b>
анафрази	5	4,8%
антитеза	3	2,9%
обігрування наївного сприйняття світу	12	11,4%

<b>Мовні засоби</b>	<b>Кількість</b>	<b>Частка</b>
буквалізм	8	7,6%
абсурд	8	7,6%
<b>Загалом</b>	<b>105</b>	<b>100,0%</b>

Таким чином, проведений аналіз демонструє, що комічне практично у рівній мірі твориться лексичними (32,4%), лексико-стилістичними (33,3%) та текстово-жанровими і дискурсивними (34,3%) засобами. Основними засобами створення комічного у творах Льюїса Керрола «Аліса в Дивокраї» та «Аліса в Задзеркаллі» є гра слів (23,8%), обігрування наївного сприйняття світу (11,4%), іронія (7,6%), буквалізм (7,6%), абсурд (7,6%) та модифікація фразеологізмів (6,7%).

### **Висновки до другого розділу**

1. Основні засоби створення комічного у творах Льюїса Керрола «Аліса в Дивокраї» та «Аліса в Задзеркаллі» поділяються на лексичні (32,4%), лексико-стилістичні (33,3%) та текстово-жанрові й дискурсивні (34,3%), що представлені у творах практично в рівній мірі. Лексичні засоби створення комічного передбачають створення комічного ефекту на основі дивного звучання або значення цих одиниць у конкретному контексті та включають гру слів (23,8%), модифікацію фразеологізмів (6,7%) та авторські неологізми (1,9%).

2. Лексико-стилістичні засоби передбачають застосування конкретних стилістичних прийомів створення комічного, що ґрунтуються на синтагматичних відношеннях між стилістично маркованими і стилістично немаркованими одиницями в тексті. До лексико-стилістичних засобів належать іронія (7,6%), деперсоніфікація (5,7%), епітет (4,8%), оксиморон (4,8%), персоніфікація (3,8%), гіпербола (3,8%), порівняння (1,9%) та зевгма (1%).

3. Засоби створення комічного на текстово-жанровому і дискурсивному рівнях не передбачають наявності певної структури та являють собою змалювання комічної ситуації наявними засобами мови, які можуть не мати жодного стилістичного маркування. Типовими засобами створення комічного на цьому рівні є обігрування наївного сприйняття світу (11,4%), буквалізм (7,6%), асурд (7,6%), анафрази (4,8%) та антитеза (2,9%).

**РОЗДІЛ 3**  
**ПЕРЕКЛАДАЦЬКІ ТРАНСФОРМАЦІЇ ПРИ ВІДТВОРЕННІ**  
**ЕЛЕМЕНТІВ КОМІЧНОГО У ТЕКСТАХ ТВОРІВ**  
**ЛЬЮЇСА КЕРРОЛА «АЛІСА В ДИВОКРАЇ»**  
**ТА «АЛІСА В ЗАДЗЕРКАЛЛІ»**

Переклад, за С. Є. Максимовим [29: 112] – це двоступеневий процес міжмовної та міжкультурної комунікації, коли на основі проаналізованого та перетвореного тексту мовою оригіналу перекладач створює інший текст мовою перекладу, який замінює вихідний текст для мови та культури перекладу. Отже, акт перекладу є актом міжкультурної комунікації, оскільки культури містять відповідні мови.

Досягнення перекладацької еквівалентності, незважаючи на розбіжності в формальних семантичних системах двох мов, вимагає від перекладача, перш за все, вміння робити чисельні і якісні різноманітні міжмовні перетворення – так звані перекладацькі трансформації – з тим, щоб текст перекладу з максимально можливою повнотою передавав всю інформацію, що міститься в початковому тексті з точним дотриманням норм мови перекладу [27: 285].

Перекладацькі трансформації відносяться до процесуальної сторони діяльності перекладача, так як вони в першу чергу представляють собою операції по перетворенню тексту, які виконує перекладач в процесі перекладу [18: 16]. В. Н. Комісаров перекладацькими трансформаціями називає перетворення, за допомогою яких можна здійснити перехід від одиниць оригіналу до одиниць перекладу певного тексту. Такі трансформації, на його думку, носять формально-семантичний характер, перетворюючи як форму, так і значення вихідних одиниць [21: 45]. Трансформація полягає у зміні формальних або семантичних компонентів вихідного тексту при збереженні інформації, що має бути переданою (ТПС: 230).

Серед перекладацьких трансформацій С. Є. Максимов [29] виділяє лексико-семантичні (генералізація, конкретизація, диференціація та модуляція), граматичні (транспозиція, граматичні заміни, додавання та вилучення) і лексико-граматичні (антонімічний переклад, цілісне перетворення та компенсація). Розглянемо, як наведені перекладацькі трансформації реалізуються при відтворенні комічного в українськомовних перекладах творів Льюїса Керрола «Аліса в Дивокраї» та «Аліса в Задзеркаллі».

### **3.1 Лексико-семантичні перекладацькі трансформації як засіб відтворення комічного у творах Льюїса Керрола «Аліса в Дивокраї» та «Аліса в Задзеркаллі»**

Лексико-семантичні трансформації мають таку назву, оскільки лексичні зміни часто зумовлені необхідністю адаптувати значення до семантичних особливостей цільової культури.

Першою у цьому переліку є генералізація, що визначається як заміна слова оригіналу з більш вузькою семантикою словом мови перекладу з більш широкою семантикою [29: 113].

Наведена трансформація використовується при відтворенні комічного як засіб спрощення його вираження, таким чином, спрощення розуміння комічного читачем, наприклад: (33) *Alice did not much like keeping so close to her: first, because the Duchess was very ugly, and secondly, because she was exactly the right height to rest her chin upon Alice's shoulder, and it was an uncomfortably sharp chin (AW: 132) – Алісі не надто подобалося перебувати від співбесідниці аж так близько: по-перше, тому, що та була вражаюче потворною, а по-друге, тому, що зріст Герцогині саме дозволяв їй вигідненько покласти підборіддя Алісі на плече, а підборіддя Герцогиня мала напрочуд гостре (АД: 91). В оригіналі використовується прислівник *uncomfortably* «некомфортно», який описує підборіддя герцогині як таке*

підборіддя, яке незручно відчувати на своєму плечі. Перекладач же обмежується прислівником *напрочуд*, характеризуючи лише ступінь гострості цього підборіддя.

Ще один приклад генералізації – відтворення репліки короля, який намагається зрозуміти, чому конверт не підписано: (58) *“If you didn’t sign it,” said the King, “that only makes the matter worse. You must have meant some mischief, or else you’d have signed your name like an honest man”* (AW: 182) – «Якщо ти не підписався, – сказав Король, – то це лише погіршує справу. Ти напевно замишляв щось гидке, бо інакше поставив би своє ім’я, як порядний чоловік» (АД: 126). У цьому випадку король звинувачує валета в тому, що він планував якусь шкоду, однак для того, щоб передати це речення українською, використовується прикметник *гидке*, щоб уточнити ставлення короля до такої поведінки, однак втрачається характеристика самої поведінки.

Розглянемо наступний приклад: (11) *“What I was going to say,” said the Dodo in an offended tone, “was, that the best thing to get us dry would be a Saucus-race”* (AW: 32) – «Я збирався сказати, – ображено мовив Додо, – що найкраща штука, щоб висохнути, – це Партійні Перегони» (АД: 28). У цьому випадку використовується неологізм *saucus-race*, де *saucus* «партійне зібрання» передається як *партійні перегони*, тобто, слово на позначення зібрання членів політичної партії передається словом на позначення партії взагалі.

Конкретизація – це перекладацька трансформація, що передбачає заміну слова з більш широким значенням у мові оригіналу словом із вузьким значенням у мові перекладу [29: 113].

На противагу генералізації, конкретизація уточнює значення компоненту елементу комічного, однак мета цієї трансформації – також спростити розуміння комічного читачем перекладу, наприклад: (93) *She thought that in all her life she had never seen soldiers so uncertain on their feet: they were always tripping over something or other, and whenever one went down,*

*several more always fell over him, so that the ground was soon covered with little heaps of men* (TLG: 89) – Аліса подумала, що вперше в житті бачить піхотинців, які так непевно стоять на ногах: вони постійно через щось перечіпалися, а коли один падав, то кількоро інших обов'язково валилися згори. Невдовзі вся земля була вкрита невеличкими купками людей (АЗ: 96). Комічна ситуація – солдати, які погано марширують – обіграється в оригіналі словом *soldier* «солдат», однак у перекладі тип солдата уточнюється і використовується слово *піхотинець*.

Конкретизація також застосовується для того, щоб показати, які саме дії вимагаються від персонажа, наприклад: (59) “*Begin at the beginning,*” *the King said, gravely, “and go on till you come to the end: then stop”* (AW: 182) – «Починай з початку, – розважливо сказав Король, – і читай, поки не досягнеш кінця; тоді можеш зупинитися» (АД: 126). Комічне у цьому випадку викликане буквалізмом. При перекладі загальне дієслово *go* «продовжувати» передається дієсловом, що точно іменує діяльність, яку повинен продовжувати персонаж – *читай*.

Розглянемо ще один приклад застосування конкретизації при відтворенні комічного: (73) “*Nearly there!*” *the Queen repeated. “Why, we passed it ten minutes ago! Faster!”* (TLG: 32) – «Наближаємося! – повторила Королева. – Та ми пробігли повз іще десять хвилин тому! Хутчіш!» (АЗ: 32) У наведеному фрагменті основою комічного є ситуація, коли персонажі уже минули пункт призначення, однак продовжують бігти, не беручи цей факт до уваги. В англійськомовній версії використовується слово *passed* «минули», однак в українськомовному варіанті застосовано *пробігли* для того, щоб також демонструвати читачеві засіб пересування персонажів.

Конкретизація також може застосовуватися для уточнення суб'єкта дії, що дозволяє створити додатковий контраст між нормальним світом людей та абсурдним казковим світом: (7) [...] *this is what generally happens when one eats cake, but Alice had got so much into the way of expecting nothing but out-of-the-way things to happen, that it seemed quite dull and stupid for life to go on in*

*the common way* (AW: 13) – [...] ясна річ, в основному таке й відбувається з людьми, що їдять кекс, але Аліса настільки призвичаїлася вже не чекати нічого, окрім якихось чудасій, що їй здалося доволі нудним і недотепним те, що життя знову стає навдивовижу звичним (АД: 17). У наведеному фрагменті комічне засноване на зіставленні різних світів, тому передача займенника *one* «хтось» іменником *людина* дозволяє читачеві точно зрозуміти, про який світ ідеться у розмірковуваннях головної героїні, а отже, контраст між світами стає більш очевидним.

Застосування конкретизації при відтворенні комічного також доцільне у випадках, коли потрібно уточнити характеристики об'єкта, наприклад: (66) *Well then, the books are something like our books, only the words go the wrong way; I know that, because I've held up one of our books to the glass, and then they hold up one in the other room* (TLG: 12) – Також їхні книжки щось на зразок наших, тільки слова в них написані навспак. Я це знаю, бо піднесла до Дзеркала одну з наших книжок, а вони піднесли одну зі своїх (АЗ: 14). У цьому випадку вираз *wrong way* є порівнянням із звичайним світом, тобто, Аліса звертає увагу на те, що літери книги у дзеркалі розташовані симетрично літерам у реальному світі. Однак слово *неправильно* має негативну конотацію, тому в перекладі обране слово, яке точно передає напрям письма – *навспак*.

У деяких випадках застосування конкретизації диктується милозвучністю перекладу: (2) *How funny it'll seem to come out among the people that walk with their heads downwards! The Antipathies, I think–"* (AW: 5) – Певно, весело буде вискочити поміж людей, що ходять догори дригом! Антипати, чи як їх... (АД: 9). *Antipathies* «антипатії» – слово на позначення почуттів використане у множині. Український перекладач, у свою чергу, адаптує його так, щоб ним можна було називати людей, які відчують такі почуття – *антипати*.

Диференціація – трансформація, викликана тим, що велика кількість слів англійської мови з широкою семантикою не мають еквівалентів в



українській мові, і тоді словники пропонують декілька значень, що лише частково покривають значення вихідного слова, а перекладач повинен обирати з наявних варіантів таких відповідників, що найкраще підходить до певного контексту [29: 114].

Диференціація є досить доцільною при відтворенні оксиморону, оскільки вона дозволяє акцентувати увагу саме на тих відтінках значення, які мають вирішальну роль у творенні комічного: (5) [...] *she had read several nice little stories about children who had got burnt, and eaten up by wild beasts, and other unpleasant things, all because they would not remember the simple rules their friends had taught them, such as, that a red-hot poker will burn you if you hold it too long; and that if you cut your finger very deeply with a knife, it usually bleeds; and she had never forgotten that, if you drink much from a bottle marked "poison," it is almost certain to disagree with you, sooner or later* (AW: 10) – [...] *Аліса читала кілька чудових маленьких історій про діточок, які обпеклися, стали поживою для диких звірів або вскочили в інші неприємні халепи тільки тому, що вони не пам'ятали простеньких правил, яких їх учили їхні друзі, як-от: розпечена до червоного коцюба обпікає, якщо тримати її задовго, а якщо дуже глибоко поріжеш руку ножем, то вона зазвичай кровить, а ще Аліса ніколи не забувала, що коли випити багато з пляшечки, на якій написано «Отрута», це майже напевно тобі зашкодить, рано чи пізно* (АД: 15). Оксиморон у цьому фрагменті реалізується через іменування випадків смерті або поранення як *nice little stories* «милі маленькі історії», що передається українською мовою як *чудові* маленькі історії, а отже позитивна оцінка в цьому блоці посилюється, що дозволяє читачеві розпізнати жарт.

Диференціація є доцільною також при передачі епітетів, наприклад: (1) *Alice had not the slightest idea what Latitude was, or Longitude either, but she thought they were nice grand words to say* (AW: 4) – *Аліса зеленого поняття не мала, що таке широта чи довгота, проте вважала, що такі гарні й величні слова не гріх і вимовити зайвий раз* (АД: 9). Не розуміючи значення слів *Latitude* та *Longitude*, Аліса їх сприймає лише як гарні слова – *nice grand*

words «милі піднесені слова», що передається у перекладі як *гарні й величні слова*, таким чином, акцентуючи увагу на тому, наскільки «престижними» для її мовлення Аліса вважає ці слова.

Епітет відтворено диференціацією і в наступному прикладі: (53) “Yes, but I grow at a reasonable pace,” said the Dormouse: “not in that ridiculous fashion” (AW: 169) – «Так, але я расту із пристойною швидкістю, – набундючився Соня, – а не отаким неподобним чином» (АД: 117). Швидкість, із якою росте персонаж, називають *reasonable* «розумна», однак при перекладі акцентується увага на необхідності відповідати суспільству за темпами росту, тому використовується варіант *пристойний* «такий, що відповідає нормам».

Доцільною є диференціація слова при обігранні різних відтінків його значення: (55) *The miserable Hatter dropped his teacup and bread-and-butter, and went down on one knee. “I’m a poor man, your Majesty,” he began. “You’re a very poor speaker,” said the King* (AW: 172) – *Бідолашний Капелюшник впустив чашку та бутерброд і припав перед Королем на одне коліно. «Я вбогий чоловік, Ваша Величносте...» – почав він. «Ви дуже вбогий оповідач,» – відказав Король* (АД: 119). У цьому випадку при перекладі також потрібно обрати слово із подвійним значенням, і таким словом виявляється *вбогий* – «бідний», «поганий».

Багатозначність слова *suppressed* «подавлений фізично» та «припинений» обіграється у наступному фрагменті: (57) *I’ve so often read in the newspapers, at the end of trials, “There was some attempt at applause, which was immediately suppressed by the officers of the court,” and I never understood what it meant till now* (AW: 172) – *Я так часто читала в газетах після судових процесів: «Спроби оплесків, що подеколи мали місце, були негайно придушені судовими виконавцями», але до сьогодні ніколи не розуміла, що це значить* (АД: 120). При перекладі обрано варіант *придушений*, що дозволяє створити гра на основі його багатозначності.

Модуляція – перекладацька трансформація, що полягає у заміні словникового еквіваленту контекстуальним, який є логічно пов’язаним із вихідним словом [29: 114].

Наприклад, модуляція застосовується при передачі деяких випадків гри слів, таких як: (3) *And here Alice began to get rather sleepy, and went on saying to herself, in a dreamy sort of way, “Do cats eat bats? Do cats eat bats?” and sometimes, “Do bats eat cats?” for, you see, as she couldn’t answer either question, it didn’t much matter which way she put it* (AW: 6) – *І тут Аліса почала потроху дрімати, та сонним голосом усе повторювала: «Чи смакують кішкам блішки? Чи смакують кішкам блішки?» й інколи: «Чи смакують блішкам кішки?»», бо ж, погодьтеся, оскільки вона не знала точної відповіді на жодне з цих запитань, то було не так і важливо, як саме вони звучали (АД: 10). У цьому випадку іменування тварини не головне, головне – рима та те, що перед нам – тварина, якимось чином пов’язані із кішкою. В оригіналі це – *bat* «кажан», або ж «летюча миша», тобто, Аліса цікавиться, чи такий вид мишей до вподоби кішці. У перекладі використовується слово *блішки*, тобто, блохи, що можуть жити у шерсті кішки, і яких вона може вигризати. Тому ці два слова є логічно пов’язаними між собою як назви живих істот, які можуть, але не обов’язково є, пов’язаними із кішкою.*

Модуляція дозволяє також коректно передавати комічне, засноване на модифікації фразеологізмів, наприклад: (100) *“Wrong, as usual,” said the Red Queen: “the dog’s temper would remain.” “But I don’t see how–” “Why, look here!” the Red Queen cried. “The dog would lose its temper, wouldn’t it?” “Perhaps it would,” Alice replied cautiously. “Then if the dog went away, its temper would remain!” the Queen exclaimed triumphantly* (TLG: 119) – «Неправильно, як завжди, – фиркнула Чорна Королева, – залишиться собачий терпець.» «Я не розумію, чому...» «От горе, ну дивися! – вигукнула Чорна Королева. – Собаці ж урветься терпець, правильно?» «Напевно, так,» – обережно погодилася Аліса. «Ну от, собака побіжить, а терпець залишиться лежати!» – переможно вигукнула Королева (АЗ: 129). У цьому

випадку основою комічного є обігравання фразеологізму *to lose one's temper*, де *lose* «втрачати», а отже, мається на увазі, що собака губить якийсь фізичний терпець, який і залишається лежати на місці після неї. В українському варіанті обрано переклад *урветься терпець*, тобто, з цим явищем відбувається інша дія, але результат може залишитися той самий – терпець рветься і губиться десь поряд.

Розглянемо наступний приклад: (60) *For the white kitten had been having its face washed by the old cat for the last quarter of an hour (and bearing it pretty well, considering); so you see that it couldn't have had any hand in the mischief* (TLG: 8) – *Адже білому протягом останніх п'ятнадцяти хвилин стара кішка без упину вилизувала писочок (і воно попри все мужньо це зносило), отож, як бачите, біле кошеня аж ніяк не могло утнути цю витівку* (АЗ: 9). У цьому випадку комічне твориться на основі характеристики кошеняти як мислячої особи, яка здатна терпіти незручності заради більш важливої мети, що виражається сполученням *bearing it pretty well*. В українському перекладі воно передається як *мужньо це зносило*, тобто, терплячість у перекладі ототожнюється з мужністю, що дозволяє адекватну передачу комічного, оскільки така риса також не є властивою тваринам.

У наступному фрагменті заміна *was* «була» на *потрапила* дозволяє продемонструвати, що Аліса сердиться на кошеня саме зараз, однак все одно проявляє до нього ласку, і саме ця протилежність створює комічний ефект: (62) *“Oh, you wicked little thing!” cried Alice, catching up the kitten, and giving it a little kiss to make it understand that it was in disgrace* (TLG: 9) – *«Ах ти мала злодюжка!» – закричала Аліса, підхопила кицюню та злегка поцілувала її, аби вона вже напевно зрозуміла, що потрапила в немилість* (АЗ: 10).

Ще один приклад – етикетне звернення у наступному контексті: (96) *“Would you be good enough,” Alice panted out, after running a little further, “to stop a minute just to get one's breath again?” “I'm good enough,” the King said, “only I'm not strong enough”* (TLG: 93) – *«Чи не були б ви ласкаві... – заледве видихнула Аліса, пробігши трохи ще, – присісти на хвилинку... просто щоб*

ми трохи відсапалися?» «Я і так ласкавий, – відповів Король, – але не досить спритний» (АЗ: 101). У цьому випадку *good* – частина фрази *would you be good enough* як звернення та *I'm good enough* як ствердження, тому в перекладі обрано варіант, який би підходив в обидва вирази – *ласкавий*.

Таким чином, аналізований матеріал засвідчує, що при відтворенні українською мовою комічного, втіленого у творах Льюїса Керрола «Аліса в Дивокраї» та «Аліса в Задзеркаллі» використовуються такі лексико-семантичні перекладацькі трансформації, як генералізація, конкретизація, диференціація та модуляція, які дозволяють надати окремим лексичним одиницям такі відтінки значень, що найкраще передають комічну ситуацію, описану в оригіналі.

### **3.2 Передача комічного в українськомовному перекладі творів Льюїса Керрола «Аліса в Дивокраї» та «Аліса в Задзеркаллі» із застосуванням граматичних перекладацьких трансформацій**

Граматичні трансформації полягають у перебудові структури речення в процесі перекладу згідно з нормами мови перекладу. Трансформація може бути повною або частковою залежно від того, чи змінюється структура речення повністю або частково.

Транспозиція – це перекладацька трансформація, яка полягає у зміні порядку слів у вислові чи реченні, що часто викликана структурними відмінностями у вираженні теми і реми у мові оригіналу та мові перекладу [29: 112].

Зокрема, перенесення на початок сполучення займенника *it* – *їм* у наступному фрагменті дозволяє акцентувати увагу на важливості тих корисних порад, які давала собі Аліса, та на їх ігноруванні: (6) *She generally gave herself very good advice, (though she very seldom followed it,) and sometimes she scolded herself so severely as to bring tears into her eyes [...]* (АВ: 13) – Зазвичай Аліса давала собі слушні поради (хоча й рідко їм

слідувала), а інколи лаяла себе так безжально, що аж на очі їй наверталися сльози (АД: 16).

У наступному фрагменті займенник також виноситься наперед, однак у цьому випадку метою транспозиції *you* – *ти* є членування речення для логічного виділення слова *очевидно*, яке використовується у цьому випадку для підкреслення самовпевненості квітки: (72) *“But that’s not your fault,” the Rose added kindly: “you’re beginning to fade, you know – and then one can’t help one’s petals getting a little untidy”* (TLG: 26) – «Але це не твоя провина, – доброзичливо додала Троянда, – просто ти, очевидно, починаєш в’янути... а в цьому випадку ніхто не може зарадити певній неохайності пелюсток» (АЗ: 27).

Переклад наступного фрагменту демонструє винесення слова *feeling* – *відчуваючи* на перший план, що дозволяє наголосити на персоніфікації та на приписуванні тварині людських почуттів та думок: (61) [...] *and just now, as I said, she was hard at work on the white kitten, which was lying quite still and trying to purr – no doubt feeling that it was all meant for its good* (TLG: 8) – *І саме зараз, як я вже сказав, кішка натхненно вовтузилася з білим кошеням, яке лежало сумирно й навіть намагалося муркати – відчуваючи, поза сумнівом, що все це робиться для його власного добра* (АЗ: 9).

Граматичні заміни являють собою заміну слова, що належить до однієї частини мови, словом, що належить до іншої (морфологічні заміни), або ж заміну однієї синтаксичної конструкції іншою (синтаксичні заміни) [29: 113].

Значна кількість граматичних замін при відтворенні комічного у творах Л. Керрола передбачає морфологічні заміни, тобто, заміни однієї частини мови іншою, наприклад:

- (20) *The Fish-Footman began by producing from under his arm a great letter, nearly as large as himself, and this he handed over to the other, saying in a solemn tone, “For the Duchess. An invitation from the Queen to play croquet”* [...] (AW: 78) – *Риба-лакей розпочав з того, що витяг з-під пахви величезного листа (завбільшки, як він сам) і простяг його колезі, урочисто мовлячи: «Для*

Герцогині. Запрошення від Королеви на гру в крокет» [...] (АД: 57), де дієслово *play* замінено іменником *гра*;

- (28) “How are you getting on?” said the Cat, as soon as there was mouth enough for it to speak with (AW: 123) – «Як успіхи?» – поцікавився Kim, коли в повітрі матеріалізувалося достатньо рота для розмови (АД: 86), де дієслово *speak* замінено іменником *розмови*;

- (42) “Ah! Then yours wasn’t a really good school,” said the Mock Turtle in a tone of great relief, “now at ours they had at the end of the bill, ‘French, music, and washing – extra.’” “You couldn’t have wanted it much,” said Alice; “living at the bottom of the sea” (AW: 141) – «А! То не така й хороша була у вас школа, – з невимовним полегшенням сказав Фальшивий Черепаха. – Бо в нашій школі в кінці рахунку за заняття завжди було написано: «Французька мова, музика і прання – додатково». «Нащо воно вам здалося, те прання, – фиркнула Аліса. – Адже ви жили на дні морському...» (АД: 100), де герундій *living* замінено дієсловом *жили*;

- (74) “I’m quite content to stay here – only I am so hot and thirsty!” “I know what you’d like!” the Queen said good-naturedly, taking a little box out of her pocket. “Have a biscuit?” (TLG: 33) – «Мене і тут усе влаштовує... от тільки мені дуже спекотно, ще й мучить спрага!» «Я знаю, що б тобі припало до смаку! – доброзичливо мовила Королева і дістала з кишені маленьку коробочку. – Скуштуєш печива?» (АЗ: 33), де прикметник *thirsty* замінено сполученням дієслова та іменника *мучить спрага*.

При відтворення комічного у текстах творів Л. Керрола також частими є заміни граматичних категорій дієслова:

- (4) Oh, how I wish I could shut up like a telescope! I think I could, if I only knew how to begin (AW: 9) – Ах, якби ж я вмiла складатися, наче підзорна труба! Думаю, я змогла б, знати б лишень, із чого почати (АД: 13), де відбувається заміна минулого часу *knew* інфінітивом *знати*;

- (9) I shall be punished for it now, I suppose, by being drowned in my own tears! (AW: 24) – Тепер мене покарано – я втоплюся у власних сльозах!

(АД: 23), де Participle I *being drowned* замінено дієсловом у минулому часі *втоплюся*.

При відтворенні комічного у творах Л. Керрола можуть також відбуватися заміни числа слова, наприклад, множини одиною, як у наступному фрагменті: (45) *“I believe so,” Alice replied thoughtfully. “They have their tails in their mouths; and they’re all over crumbs”* (AW: 157) – «Здається, знаю, – не дуже впевнено відповіла Аліса. – Вона тримає в зубах свого хвоста... і вся в сухарях» (АД: 105).

У деяких випадках також змінюється синтаксична структура слова шляхом заміни головних членів речення: (24) *“You might just as well say,” added the March Hare, “that ‘I like what I get’ is the same thing as ‘I get what I like!’”* (AW: 98) – «Ага, іще б сказала, — докинув Березневий Заєць, – що “мені подобається те, що мені дають”, – те саме, що “мені дають те, що мені подобається”» (АД: 70).

Додавання полягає у введенні в переклад лексичних елементів, що відсутні в оригіналі, з метою правильної передачі смислу речення (оригіналу), що перекладається, та / або дотримання мовленнєвих і мовних норм, що існують у культурі мови перекладу [29: 113].

Типовими випадками використання додавання є додавання окремих елементів у текст для того, щоб пояснити гру слів, наприклад:

- (13) *“I had not!” cried the Mouse, sharply and very angrily. “A knot!” said Alice, always ready to make herself useful, and looking anxiously about her. “Oh, do let me help to undo it!”* (AW: 38) – «Не зли мене тут!» – верескнула Миша, пронизливо й доволі розлючено. «Вузли у вас тут? – стривожилася Аліса, щомиті готова допомогти. – О, дозвольте, я розплутаю!» (АД: 31);

- (35) *And vinegar that makes them sour– and camomile that makes them bitter– and – and barley-sugar and such things that make children sweet-tempered* (AW: 131) – Від оцту в них робляться кислі мармизи, від цибулі буває гірко на душі... а... а... а от без цукерок діти стають не цукор! (АД: 90)



Окрім того, додавання використовується для підсилення експресії комічних виразів, як у випадках:

- (22) *“In that direction,” the Cat said, waving its right paw round, “lives a Hatter: and in that direction,” waving the other paw, “lives a March Hare. Visit either you like: they’re both mad”* (AW: 90) – «Отам, – Кім махнув лапою праворуч, – мешкає Капелюшник, а отам,– і він махнув іншою лапою ліворуч, – живе Березневий Заєць. Ти можеш навідатися до будь-кого з них: однаково обидва навіжені» (АД: 65);

- (29) *“It’s no use speaking to it,” she thought, “till its ears have come, or at least one of them”* (AW: 123) – «Немає сенсу з ним говорити, – подумала вона, – поки не з’являться вуха, або принаймні хоч одне з них» (АД: 86);

- (70) *There was silence in a moment, and several of the pink daisies turned white* (TLG: 25) – На мить запала тиша, а кілька рожевих маргариток цілковито побіліли (АЗ: 26);

- (75) *The voices didn’t join in this time, as she hadn’t spoken, but to her great surprise, they all thought in chorus (I hope you understand what thinking in chorus means – for I must confess that I don’t)* (TLG: 38) – Цього разу голоси не приєдналися, бо вона нічого не сказала, але, на її превеликий подив, усі вони подумали хором (сподіваюся, ви розумієте, що таке «думати хором», бо я маю зізнатися, що геть не тямлю) (АЗ: 39).

Додавання також дозволяє внести до тексту пояснення до сюжету і до комічного прийому:

- (52) *“Give your evidence,” said the King; “and don’t be nervous, or I’ll have you executed on the spot”* (AW: 168) – «Давайте свідчення, – сказав Король, – і годі нервуватися, а то накажу стратити вас на місці» (АД: 116);

- (67) *“The horror of that moment,” the King went on, “I shall never, never forget!” “You will, though,” the Queen said, “if you don’t make a memorandum of it”* (TLG: 18) – «Жах цієї миті, – продовжував Король, – його

я ніколи, ніколи не забуду!» «Чого ж, забудеш, – сказала Королева, – якщо не зробиш собі нотатку на пам'ять» (АЗ: 18);

- (71) *As if you ever saw anybody! You keep your head under the leaves, and snore away there, till you know no more what's going on in the world, that if you were a bud!* (TLG: 26) – Начебто ти взагалі хоч когось бачила! Засунеш свою голову під листя та хрочеш і нічогосінько не знаєш, що в світі робиться, наче брунька недозріла! (АЗ: 27);

- (82) *Then came another of those melancholy little sighs, and this time the poor Gnat really seemed to have sighed itself away, for, when Alice looked up, there was nothing whatever to be seen on the twig, and, as she was getting quite chilly with sitting still so, long she got up and walked on* (TLG: 45) – У відповідь пролунало ще одне з цих тихих тужливих зітхань, і за цим разом Комар, здається, зітхнув так тяжко, що видихнув себе геть, бо коли Аліса поглянула вгору, на гілці нікого не було. Тож, оскільки їй вже стало зимно через довге непорушне сидіння, вона встала й пішла звідти (АЗ: 46);

- (87) *It might have been written a hundred times, easily, on that enormous face* (TLG: 76) – В принципі, це ім'я можна було б там написати не одну сотню разів і не тільки на лобі – таке він мав неохопне лице (АЗ: 80);

- (90) *“If he smiled much more, the ends of his mouth might meet behind,” she thought: “and then I don't know what would happen to his head! I'm afraid it would come off!”* (TLG: 78) – «Якщо він посміхнеться ще хоч дрібочку ширше, куточки його рота зійдуться позаду, – подумала вона, – і тоді хтозна, що трапиться з головою! Боюся, вона просто відвалиться!» (АЗ: 84).

Використання додавання також може бути зумовлене різними нормами слововживання в англійській та українській мовах, а також окремими граматичними відмінностями між ними:

- (23) *“Not the same thing a bit!” said the Hatter. “Why, you might just as well say that ‘I see what I eat’ is the same thing as ‘I eat what I see’!”* (AW: 98) – «Взагалі не одне! – обурився Капелюшник. – Ти б іще сказала, що “я бачу те, що їм”, – це те саме, що “я їм те, що бачу”!» (АД: 70), де додається

займенник *те*, що викликане необхідністю створення підрядного зв'язку у словосполученні;

- (92) *“I mean, what is and un-birthday present?” “A present given when it isn’t your birthday, of course”* (TLG: 80) – «Та ні, я про *те*, що таке день *ненародження?*» «Це той *день*, коли в тебе немає дня народження, ясна річ,» – відповідь Бовтун-Товстун (АЗ: 86), де слово *день* додається як компонент словосполучення день *народження*.

Вилучення – це виправдане з точки зору еквівалентності перекладу, в першу чергу норм мови перекладу, усунення в тексті перекладу тих плеонастичних або тавтологічних лексичних елементів, які за нормами мови перекладу є частинами імпліцитного смислу тексту [29: 113].

Найпростіший випадок вилучення – це вилучення займенників, які не несуть для комічної ситуації основного смислового навантаження та значення яких є очевидним із контексту:

- (79) *“You might make a joke on that”, said the little voice close to her ear: “something about ‘you would if you could,’ you know”* (TLG: 40) – «Тя могла б зробити з цього жарт, – сказав тихенький голосочок їй у вухо, – знаєш, щось таке *туну*: “Була б, якби могла”» (АЗ: 41);

- (14) *Only I don’t think,” Alice went on, “that they’d let Dinah stop in the house if it began ordering people about like that!”* (AW: 43) – «Ом тільки не думаю, – продовжила Аліса, – що Діні дозволили б залишитися в домі, якби вона стала так *заправляти* людьми» (АД: 36).

У деяких випадках також можуть вилучатися прикметники, якщо вони не відіграють ключової ролі у комічному контексті: (17) *It sounded an excellent plan, no doubt, and very neatly and simply arranged; the only difficulty was, that she had not the smallest idea how to set about it; and while she was peering about anxiously among the trees, a little sharp bark just over her head made her look up in a great hurry* (AW: 54) – План виглядав справді чудово, сформульований був чітко і просто, і єдиною його хобою було *те*, що Аліса й гадки не мала, як *втїлити* цей план у життя. Вона саме тривожно крутила

головою, вдивляючись поміж дерев, як раптом коротке дзвінке «гав» просто над нею змусило Алісу рвучко поглянути вгору (АД: 43).

Тим не менш, варто зазначити, що вилучення у деяких випадках може призводити до втрати комічного ефекту, наприклад, комічного ефекту від оксиморону: (8) “*How can I have done that?*” she thought. “*I must be growing small again*” (AW: 22) – «Як мені це вдалося? – подумала Аліса. – Напевно, я знову меншаю» (АД: 22). У цьому випадку комічне створює оксиморон *growing small*, в якому стикаються протилежні значення. Однак при перекладі слово *growing* вилучається, у той час, як прикметник *small* перетворюється на дієслово *меншаю*, і стилістичний прийом оксиморону повністю втрачено.

Таким чином, при відтворенні українською мовою комічного, втіленого у творах Льюїса Керрола «Аліса в Дивокраї» та «Аліса в Задзеркаллі» використовуються такі граматичні перекладацькі трансформації, як транспозиція, граматичні заміни, додавання та вилучення. Граматичні заміни та вилучення найчастіше зумовлені граматичними відмінностями та нормами слововживання у мові оригіналу та мовою перекладу, у той час, як транспозиція та додавання покликані надати реченню додаткове смислове навантаження, що бере участь у реалізації комічного контексту.

### **3.3 Лексико-граматичні перекладацькі трансформації та особливості їх уживання при відтворенні елементів комічного у творах Льюїса Керрола «Аліса в Дивокраї» та «Аліса в Задзеркаллі»**

Лексико-граматичні трансформації – це такі перекладацькі трансформації, де перетворення належать одночасно до лексичних і граматичних одиниць оригіналу або є міжрівневими, тобто здійснюють перехід від лексичних одиниць до граматичних і навпаки [36: 140].

Антонімічний переклад – це перекладацька трансформація, що полягає в заміні форми слова або словосполучення на протилежну (позитивної – на

негативну й навпаки). Зміст одиниці, котра перекладається, залишається в основному подібним [29: 115].

Антонімічний переклад у більшості випадків носить суто формальний характер та викликаний нетиповістю використання подвійного заперечення в англійській мові та його прийнятністю в українській: (40) *I never was so ordered about before in all my life, never!* (AW: 140) – *Мною ще ніколи в житті так багато не попихали, ніколи!* (АД: 95).

Антонімічний переклад також спостерігається у випадках передачі сполучень із компонентами *unless, as... as...*, що не мають традиційних відповідників в українській мові:

- (30) *The executioner's argument was, that you couldn't cut off a head unless there was a body to cut it off from: that he had never had to do such a thing before, and he wasn't going to begin at his time of life* (AW: 127) – *Кат доводив, що неможливо відтяти голову, коли немає тіла, від якого її належить відтинати: він такого ніколи не робив і на своєму віку робити не планує* (АД: 88);

- (39) *Alice did not quite like the look of the creature, but on the whole she thought it would be quite as safe to stay with it as to go after that savage Queen: so she waited* (AW: 139) – *Алісі не надто сподобався вигляд цієї істоти, але вона подумала, що побігти слідом за безжальною Королевою не менш небезпечно, аніж залишитися із чудовиськом. Отож вона стояла й чекала* (АД: 95).

При відтворенні комічного у творах Л. Керрола також спостерігається протилежний тип антонімічного перекладу – коли негативні конструкції замінюються позитивними:

- (41) *Alice thought to herself, "I don't see how he can ever finish, if he doesn't begin"* (AW: 140) – *Аліса подумала: «Цікаво, як він коли-небудь зможе закінчити, якщо не почне»* (АД: 97);

- (50) *The judge, by the way, was the King, and as he wore his crown over the wig, (look at the frontispiece if you want to see how he did it,) he did not look*

*at all comfortable, and it was certainly not becoming* (AW: 163) – Суддею, до речі, був Король, а оскільки він надягнув корону зверху на перуку (погляньте на малюнок на сторінці 115, якщо хочете побачити, як саме), то почувався вочевидь ніяково, і виглядало це не зовсім пристойно (АД: 112).

Цілісне перетворення – це трансформація, яка передбачає вираження смислу сказаного на одній мові засобами іншої, які не є ані словниковими, ані контекстуальними відповідниками окремих слів [29: 115].

Найчастіше цілісне перетворення застосовується при відтворенні гри слів, коли один образ замінюється іншим для збереження самого прийому, а не його змісту, таким чином, забезпечуючи адекватну передачу комічного при перекладі:

- (12) *“Mine is a long and a sad tail!” said the Mouse, turning to Alice, and sighing. “It is a long tail, certainly,” said Alice, looking down with wonder at the Mouse’s tail; “but why do you call it sad?”* (AW: 36) – «У цій історії все ясно й правдиво, – бундючно відказала Миша. – Тут уже ніхто мене не впіймає, навіть софіст». «Чого ж вас хтось тут ловитиме, – розгубившись, сказала Аліса і здивовано поглянула на Мишу, – тим більше за хвіст?» (АД: 30);

- (34) *“Maybe it’s always pepper that makes people hot-tempered,” she went on, very much pleased at having found out a new kind of rule* (AW: 131) – «Можє, люди саме від перцю стають такі гострі на язик,» – продовжила вона, страшенно задоволена, що відкрила новий закон (АД: 90);

- (47) *“They were obliged to have him with them,” the Mock Turtle said: “no wise fish would go anywhere without a porpoise”* (AW: 155) – «Ну, їм довелося мати тунця при собі, – сказав Фальшивий Черепаха, – бо жодна статечна риба ніколи не вийде з дому без тунця» (АД: 107); (48) *“Of course not,” said the Mock Turtle: “why, if a fish came to me, and told me he was going a journey, I should say ‘With what porpoise?’”* (AW: 155) – «Ну звісно, – сказав Фальшивий Черепаха. – От якщо до мене приходить риба і з нею немає тунця, то я обов’язково спитаю в неї: «Ну і скільки можна вештатися

туди-сюди без тунця і краю?» (АД: 107); (49) “Don’t you mean ‘purpose’?” said Alice (AW: 155) – «Тобто ви мали на увазі “без кінця і краю”?» – запитала Аліса (АД: 107);

- (69) “It could bark,” said the Rose. “It says ‘Bough-wough!’” cried a Daisy: “that’s why its branches are called boughs!” (TLG: 24) – «Ого, та воно може ще й як віддубасити! – заволатала Маргаритка. – Тому ж воно й зветься дубом!» (АЗ: 24);

- (77) You might make a joke on that – something about “horse” and “hoarse,” you know (TLG: 39) – Ти могла б зробити з цього жарт... знаєш, щось таке про «сича» і «просичав» (АЗ: 40);

- (81) “Well. if she said ‘Miss,’ and didn’t say anything more,” the Gnat remarked, “of course you’d miss your lessons” (TLG: 45) – «Ну, якби вона сказала тобі: “Маленька моя”, – зауважив Комар, – то ти б сказала їй, що ще маленька для уроків» (АЗ: 46).

Доцільним також є застосування цілісного перетворення при передачі модифікованих фразеологізмів. У такому випадку перекладач обирає новий фразеологізм, модифікація якого в українській мові може слугувати створенню комічного ефекту:

- (18) “What do you mean by that?” said the Caterpillar sternly. “Explain yourself!” “I can’t explain myself, I’m afraid, sir,” said Alice, “because I’m not myself, you see” (AW: 60) – «Що ти маєш на увазі? – суворо спитала Гусінь. – Ану візьми себе в руки і поясни як слід!» «Боюся, я не можу взяти СЕБЕ в руки, мем, – сказала Аліса, – бо я зовсім не я, як бачите» (АД: 46);

- (27) The three soldiers wandered about for a minute or two, looking for them, and then quietly marched off after the others. “Are their heads off?” shouted the Queen. “Their heads are gone, if it please your Majesty!” the soldiers shouted in reply (AW: 119) – Солдати потинялися довкруг кілька хвилин і преспокійно затупцяли вслід решті. «Голови вже загули?» – гаркнула до них Королева. «За головами й слід запався, Ваша Величносте,» – слухняно рявкнули ті (АД: 83);

- (36) “*Very true,*” said the Duchess: “*flamingoes and mustard both bite. And the moral of that is – ‘Birds of a feather flock together’*” (AW: 133) – «Це точно, – погодилася Герцогиня, – фламінго та гірчиця неабияк кусаються. А мораль у цьому така: “Фламінго й гірчиця одного гніздечка птиці”» (АД: 92);

- (95) “*Don’t I tell you?*” the King repeated impatiently. “*I must have two – to fetch and carry. One to fetch, and one to carry*” (TLG: 91) – «Хіба я не пояснив? – роздратувався Король. – Мені потрібні два гінці, щоб ганяти їх у хвіст і в гриву. Одного у хвіст, іншого в гриву» (АЗ: 98).

Окремими випадками застосування цілісного перетворення є передача таких засобів створення комічного, як:

- буквалізм: (15) “*And when I grow up, I’ll write one – but I’m grown up now,*” she added in a sorrowful tone, “*at least there’s no room to grow up any more here*” (AW: 46) – «От виросту – і напишу... Хоча я вже достатньо виросла, — сумно закінчила вона, – принаймні тут для мене місця вже замало» (АД: 39);

- персоніфікація: (68) “*Oh, it’s too bad!*” she cried. “*I never saw such a house for getting in the way! Never!*” (TLG: 23) – «О, який жах! – закричала вона. – Ще ніколи не бачила будинку, який би отак плутався під ногами! Ніколи!» (АЗ: 23).

Компенсація втрат при перекладі – це заміна «неперекладного» елемента мови оригіналу іншим елементом мови перекладу відповідно до загальної ідеї вихідного тексту та місця, що відповідає вимогам тексту перекладу [29: 116].

Компенсація є найбільш ефективним засобом передачі при перекладі гри слів, коли створення нового комічного образу вимагає додавання в текст перекладу елементів, які будуть брати участь у новій грі слів:

- (37) “*Of course it is,*” said the Duchess, who seemed ready to agree to everything that Alice said; “*there’s a large mustard-mine near here. And the moral of that is – ‘The more there is of mine, the less there is of yours’*”



(AW: 134) – «Ну само собою, мінерал, – підтакнула Герцогиня, схоже, налаштована погоджуватися з кожним Алісиним словом, – тут неподалік саме є величезна гірнична копальня. Можна було б сходити подивитися, але це не надто пристойне місце для дам. А мораль у цьому така: “Чим менше дам тобі, тим більше буде в мене!”» (АД: 92);

- (43) “That’s the reason they’re called lessons,” the Gryphon remarked: “because they lessen from day to day” (AW: 145) – «Так тому їх і називають викладачі, – пояснив Грифон. – Бо вони кожного дня збираються зранку в кабінеті директора й одного колегу викладають. За вікно» (АД: 101);

- (46) “Boots and shoes under the sea,” the Gryphon went on in a deep voice, “are done with whiting. Now you know” (AW: 154) – «А брудні вікна на дні морському, – пробасив Грифон, – просто розтпоцують на тріски. І займаються цим тріски. От, тепер ти знаєш» (АД: 106).

Компенсація також застосовується у випадках, коли комічне створюється з використанням деперсоніфікації, і вибір комічного засобу вимагає пояснення: (78) *Then a very gentle voice in the distance said, “She must be labelled ‘Lass, with care,’ you know–”* (TLG: 39) – Затим м’який голос вдалині промовив: «Оскільки в неї є верх і низ, треба поставити позначку “Не перевертати”» (АЗ: 40).

Таким чином, проведений аналіз засвідчує, що при відтворенні українською мовою комічного, втіленого у творах Льюїса Керрола «Аліса в Дивокраї» та «Аліса в Задзеркаллі» використовуються такі лексико-граматичні перекладацькі трансформації, як антонімічний переклад, цілісне перетворення і компенсація. Ця група перекладацьких трансформацій є найбільш складною в реалізації та потребує окремого підходу, оскільки часто передбачає створення нових образів і заміни одних елементів комічного іншими при збереженні самого прийому створення комічного.

Проведений аналіз і узагальнення інформації дозволяють виділити основні трансформації, що використовуються при відтворенні комічного в

українськомовних перекладах творів Льюїса Керрола «Аліса в Дивокраї» та «Аліса в Задзеркаллі» (таблиця 3.1).

Таблиця 3.1

Кількісне співвідношення перекладацьких трансформацій при відтворенні комічного у творах Льюїса Керрола «Аліса в Дивокраї» та «Аліса в Задзеркаллі»

<b>Перекладацькі трансформації</b>	<b>Кількість</b>	<b>Частка</b>
<b>1. Лексико-семантичні трансформації</b>	<b>35</b>	<b>28,2%</b>
генералізація	6	4,8%
конкретизація	11	8,9%
диференціація	10	8,1%
модуляція	8	6,5%
<b>2. Граматичні трансформації</b>	<b>47</b>	<b>37,9%</b>
транспозиція	4	3,2%
граматичні заміни	16	12,9%
додавання	18	14,5%
вилучення	9	7,3%
<b>3. Лексико-граматичні трансформації</b>	<b>42</b>	<b>33,9%</b>
антонімічний переклад	9	7,3%
цілісне перетворення	25	20,2%
компенсація	8	6,5%
<b>Загалом</b>	<b>124</b>	<b>100%</b>

Таким чином, проведений аналіз демонструє, що відтворення комічного найчастіше вимагає застосування граматичних перекладацьких трансформацій (37,9%), серед яких найчастіше зустрічаються додавання (14,5%) та граматичні заміни (12,9%). Часто застосовуються також лексико-граматичні трансформації (33,9%), основною серед яких є трансформація цілісного перетворення (20,2%). Рідше комічне відтворюється із застосуванням лексико-семантичних трансформацій (28,2%), серед яких найчастіше зустрічаються конкретизація (8,9%) та диференціація (8,1%).

## Висновки до третього розділу

1. Перекладацькі трансформації, які використовуються при відтворенні засобів створення комічного в українськомовних перекладах творів Льюїса Керрола «Аліса в Дивокраї» та «Аліса в Задзеркаллі» поділяються на лексико-семантичні (28,2%), граматичні (37,9%) та лексико-граматичні (33,9%). Лексико-семантичні трансформації часто зумовлені необхідністю адаптувати значення до семантичних особливостей цільової культури. Вони дозволяють надати окремим лексичним одиницям такі відтінки значень, що найкраще передають комічну ситуацію, описану в оригіналі. До цієї групи трансформацій належать конкретизація (8,9%), диференціація (8,1%), модуляція (6,5%) та генералізація (4,8%).

2. Граматичні трансформації полягають у перебудові структури речення в процесі перекладу згідно з нормами мови перекладу. До цієї групи належать додавання (14,5%), граматичні заміни (12,9%), вилучення (7,3%) та транспозиція (3,2%). Граматичні заміни та вилучення найчастіше зумовлені граматичними відмінностями та нормами слововживання у мові оригіналу та мовою перекладу, у той час, як транспозиція та додавання покликані надати реченню додаткове смислове навантаження, що бере участь у реалізації комічного контексту.

3. Лексико-граматичні трансформації – це такі перекладацькі трансформації, де перетворення належать одночасно до лексичних і граматичних одиниць оригіналу або є міжрівневими, тобто здійснюють перехід від лексичних одиниць до граматичних і навпаки. До лексико-граматичних трансформацій належать цілісне перетворення (20,2%), антонімічний переклад (7,3%) та компенсація (6,5%). Ця група перекладацьких трансформацій є найбільш складною в реалізації та потребує окремого підходу, оскільки часто передбачає створення нових образів і заміни одних елементів комічного іншими при збереженні самого прийому створення комічного.

## ВИСНОВКИ

Комічне характеризує той аспект естетичного освоєння світу, який супроводжує сміх без співчуття, страху і пригнічення. Характерною рисою комічного є антропоцентричність – комічне породжується як результат інтерпретації людиною певної ситуації, а його основою є порушення певних норм, сприйняття якого і постає причиною сміхової реакції. Комічне репрезентується як на невербальному, так і на вербальному рівні. Мовні засоби творення комічного присутні на всіх рівнях мови, а їх комічна природа визначається наявністю комічного контексту, в якому їх використано.

Відтворення комічного у процесі перекладу передбачає урахування прагматичної спрямованості тексту. Головними труднощами, з якими стикається перекладач, є труднощі, пов'язані із неспівпадінням світоглядів носіїв мови оригіналу і мови перекладу, а також попереднього досвіду автора і потенційних адресатів тексту, та труднощі, пов'язані із розбіжностями між мовою оригіналу та мовою перекладу. Вибір способу відтворення в перекладі комічного, вираженого вербальними засобами, залежить від мовного рівня, на якому воно створюється.

Комічне в роботі вивчалось на прикладі творів художнього дискурсу, характерною рисою яких є імітація комунікативної інтенції учасників спілкування (персонажів), що робить комунікацію в художньому дискурсі наближеною до реальної комунікації. Тому художнім текстах властива наявність елементів комічного, які проявляються як свідомо створювані автором несумісності між певним явищем і актуальним соціальним шаблоном, які усвідомлюються читачем і викликають у нього суб'єктивну позитивну оцінну реакцію. Читач сприймає комічне в художньому тексті лише у випадку, коли він здатний декодувати комічну інтенцію автора, остання може реалізуватися як у плані змісту, так і в плані вираження,

результатом чого стає створення комічного образу, який власне і декодується читачем.

Найбільш частотними у творах Льюїса Керрола «Аліса в Дивокраї» та «Аліса в Задзеркаллі» є текстово-жанрові та дискурсивні засоби створення комічного (34,3%), які не передбачають наявності певної структури та являють собою змалювання комічної ситуації наявними засобами мови, які можуть не мати жодного стилістичного маркування: обігрування наївного сприйняття світу (11,4%), буквалізм (7,6%), абсурд (7,6%), анафрази (4,8%) та антитеза (2,9%).

Лексико-стилістичні засоби створення комічного (33,3%) ґрунтуються на синтагматичних відношеннях між стилістично маркованими і стилістично немаркованими одиницями в тексті. До цих засобів належать іронія (7,6%), деперсоніфікація (5,7%), епітет (4,8%), оксиморон (4,8%), персоніфікація (3,8%), гіпербола (3,8%), порівняння (1,9%) та зевґма (1%).

На лексичному рівні (33,4%) створення комічного передбачає обігрування дивного звучання або значення цих одиниць у конкретному контексті. До лексичних засобів належать гра слів (23,8%), модифікація фразеологізмів (6,7%) та авторські неологізми (1,9%).

Загалом, основними засобами створення комічного у творах Льюїса Керрола «Аліса в Дивокраї» та «Аліса в Задзеркаллі» є гра слів (23,8%), обігрування наївного сприйняття світу (11,4%), іронія (7,6%), буквалізм (7,6%), абсурд (7,6%) та модифікація фразеологізмів (6,7%).

Основним способом передачі структурно-семантичних особливостей комічного в українськомовних перекладах творів Льюїса Керрола «Аліса в Дивокраї» та «Аліса в Задзеркаллі» є застосування перекладацьких трансформацій – перетворень, за допомогою яких можна здійснити перехід від одиниць оригіналу до одиниць перекладу певного тексту. Найбільш уживаним типом перекладацьких трансформацій є граматичні (37,9%), які полягають у перебудові структури речення в процесі перекладу згідно з

нормами мови перекладу. Серед граматичних трансформацій найчастіше зустрічаються додавання (14,5%) та граматичні заміни (12,9%).

Лексико-граматичні трансформації (33,9%) передбачають перехід від лексичних одиниць до граматичних і навпаки. До них належать цілісне перетворення (20,2%), антонімічний переклад (7,3%) та компенсація (6,5%). Ця група перекладацьких трансформацій часто передбачає створення нових образів і заміни одних елементів комічного іншими при збереження самого прийому створення комічного.

Лексико-семантичні трансформації (28,2%) зумовлені необхідністю адаптувати значення до семантичних особливостей цільової культури та дозволяють надати окремим лексичним одиницям такі відтінки значень, що найкраще передають комічну ситуацію, описану в оригіналі. До цієї групи трансформацій належать конкретизація (8,9%), диференціація (8,1%), модуляція (6,5%) та генералізація (4,8%).

Найбільш частотними перекладацькими трансформаціями, які застосовуються при передачі структурно-семантичних особливостей комічного в українськомовних перекладах творів Льюїса Керрола «Аліса в Дивокраї» та «Аліса в Задзеркаллі», є цілісне перетворення (20,2%), додавання (14,5%) та граматичні заміни (12,9%). Цілісне перетворення найчастіше використовується при відтворенні гри слів та модифікованих фразеологізмів; додавання має пояснювальний характер або використовується для посилення експресії мовних засобів створення комічного; граматичні заміни, у свою чергу, викликані структурними розбіжностями між англійською та українською мовами.

Перспективою подальших досліджень постає, у першу чергу, визначення комічного як категорії мовознавства та розмежування форм і жанрів комічного. Окрім того, важливим постає проведення ґрунтовного дослідження мовних засобів створення комічного у текстах художнього та іншого дискурсів, а також розробка стратегій відтворення комічного у різних типах дискурсу.

**СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

1. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. 2-е изд. Москва: Худ. лит, 1990. 543 с.
2. Бацевич Ф. С. Основи комунікативної лінгвістики. Київ: Академія, 2004. 344 с.
3. Болдырев Н. Н., Магировская О. В. Языковая репрезентация основных уровней познания // Вопросы когнитивной лингвистики. 2009. № 2. С. 7—16.
4. Борев Ю. Б. О комическом. Москва: Искусство, 1957. 241 с
5. Борев Ю. Б. Эстетика. 3-е изд. Москва: Политиздат, 1981. 399 с.
6. Бурбело В. Б. Художній дискурс в історії французької мови та культури 9-18 ст. Дис. Київ, 1999. Автореферат. 29 с.
7. Бутильська Т. Лексичні засоби творення комічного в сучасній українській поезії (на матеріалі творів Василя Сичова). Кривий Ріг: Криворізький державний педагогічний університет, 2018. 84 с.
8. Валентьєва Т. І. Виховання почуття комічного старших дошкільників засобами словесної гри // Молодий вчений. 2018. № 2.1 (54.1). С. 8—13.
9. Влахов С., Флорин С. Непереводимое в переводе. Москва: Международные отношения, 1980. 442 с.
10. Вороновська Л. Універсальні та специфічні особливості визначення ознак художнього дискурсу // Теоретична і дидактична філологія. 2015. № 20. С. 155—166.
11. Галяева Ю. В. Комическое в переводе. URL: <http://msu-research.ru/index.php/translating/132-translating/1575-komicheskoe>.
12. Головата Д. Застосування гіперболи у сучасній англійській літературній мові. URL: [http://elartu.tntu.edu.ua/bitstream/123456789/13765/2/VseukrStud\\_20121v2\\_Holovata\\_D-Zastosuvannia\\_hiperboly\\_u\\_135.pdf](http://elartu.tntu.edu.ua/bitstream/123456789/13765/2/VseukrStud_20121v2_Holovata_D-Zastosuvannia_hiperboly_u_135.pdf).

13. Денискіна Г. О. Парадоксальні висловлення у прозі Ліни Костенко: логічний та лінгвістичний феномен (на матеріалі роману «Записки українського самашедшого»). URL: <http://enpuir.npu.edu.ua/bitstream/123456789/6985/1/Deniskin%D0%B0.pdf>.
14. Калита О. М. Мовні засоби вираження іронії в сучасній українській малій прозі. Дис. Київ, 2006. 217 с.
15. Калита О. Типи комічних текстів та особливості їх стилістичного аналізу // Лінгвостилістичні студії. 2015. № 2. С. 54—61.
16. Карасик В. И. Лингвистические характеристики юмора. Языковая личность: проблемы лингвокультурологии и функциональной семантики: сб. науч. тр. Волгоград: Перемена, 1999. С. 200 - 209.
17. Карасик В. И. О типах дискурса // Языковая личность: институциональный и персональный дискурс. Волгоград: Перемена, 2000. С. 5—20.
18. Княжева Е. А., Кунаева Н. В. Перевод и переводческие трансформации / ред. Т. Д. Бунина. Воронеж: Издательско-полиграфический центр Воронежского государственного университета, 2006. 55 с.
19. Колесник О. Комічне в перекладі. URL: <http://doxa.onu.edu.ua/Doxa9/103-110.pdf>.
20. Колесник Р. С. Відтворення комічного у художньому перекладі (на матеріалі творів німецькомовних авторів ХХ століття). Дис. Київ, 2011. Автореферат. 20 с.
21. Комиссаров В. Н. Перевод и лингвистика текста. Москва: Союз, 2004. 365 с.
22. Кошелев А. Д. О природе комического и функции смеха // Язык в движении. К 70-летию Л. П. Крысина. Москва, 2007. С. 277—326.
23. Кузьмич О. Я. Мовні засоби творення комічного в українській прозі кінця ХХ століття — початку ХХІ століття. Дис. Луцьк, 2015. 217 с.



24. Кучик Г. Б. Структурно-семантичні та дискурсивні особливості англomовних текстів установчих документів міжнародних організацій. Дис. Львів, 2016. 244 с.

25. Левицкая Т. Р., Фитерман А. М. Компрессия в английском языке и ее передача в переводе // Тетради переводчика. 1979. № 16. С. 51—64.

26. Лобова О. К., Найдіна Є. С. Жанрова система комічного інституційного дискурсу // Науковий вісник ДДПУ імені І. Франка. Серія «Філологічні науки». Мовознавство. 2018. № 9. С. 117—119.

27. Логовінова С., Лопата І. Лінгвокультурні проблеми художнього перекладу на прикладі синтаксичних трансформацій // Наукові записки. 2009. № 81 (4). С. 285—289.

28. Любимова Т. Б. Комическое, его виды и жанры. Москва: Знание, 1990. 64 с.

29. Максимов С. Є. Практичний курс перекладу (англійська та українська мови). Київ: Ленвіт, 2006. 175 с.

30. Манякина Т. И. К вопросу о классификации языковых средств комического // Художественная практика проблемы научного осмысления: сб. науч. тр. Харьков: ХГУ, 1992. С. 12—13.

31. Мацько Л. І. Стилiстика української мови: навч. посiбник. Київ: Вища школа, 2003. 463 с.

32. Мищенко В. В. Комическое как объект перевода. URL: [http://www.pglu.ru/upload/iblock/17c/Pages-from-CN-4\\_95-ekz.\\_36.pdf](http://www.pglu.ru/upload/iblock/17c/Pages-from-CN-4_95-ekz._36.pdf).

33. Монастирська Х. Р. Засоби творення комічного в творах української та англійської художньої літератури (алегорійні пропріальні номінації) // Науковий журнал Львівського державного університету безпеки життєдіяльності «Львівський філологічний часопис». 2018. № 3. С. 170—174.

34. Наер В. Л. Продукционные стратегии текстовой реализации категории комического // Стилистические стратегии текстообразования. 1992. № 399. С. 86—94.

35. Онопрієнко Т. М. Узуально-асоціативні епітети в сучасній англійській мові // Вісник Житомирського державного університету ім. І. Франка. 2005. № 23. С. 4—7.

36. Основи перекладознавства: Навчальний посібник / укл.: А. Є. Нямцу, О. І. Дащенко, М. І. Гураль, Т. В. Сорвілова. Чернівці: Рута, 2007. 424 с.

37. Панина М. А. Комическое и языковое средство его выражения. Дисс. Москва, 1996. Автореферат. 21 с.

38. Переломова О. С. Лінгвокультурні коди інтертекстуальності українського художнього дискурсу: діахронічний аспект. Суми: Вид-во СумДУ, 2008. 208 с.

39. Польова О. Способи вираження комічного в художніх творах англійських та американських письменників. URL: [https://library.udpu.edu.ua/library\\_files/stud\\_konferenzia/2012\\_2/visnuk\\_31.pdf](https://library.udpu.edu.ua/library_files/stud_konferenzia/2012_2/visnuk_31.pdf).

40. Приблуда Л. М. До проблеми визначення статусу художнього дискурсу. URL: <http://dspace.nuft.edu.ua/jspui/bitstream/123456789/8737/1/hd.pdf>.

41. Присяжнюк Л. Ф. Особливості характеру співвідношення порівняння та метафори. URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/12082198.pdf>.

42. Пропп В. Проблемы комизма и смеха / Научная редакция, комментарии Ю. С. Рассказова. Москва: Издательство «Лабиринт», 1999. 288 с.

43. Пташник С. Б. Структурно-семантичні особливості фразеологічних модифікацій та їхні функції в німецьку газетному тексті. Дис. Львів, 2003. Автореферат. 18 с.

44. Райс К. Классификация текстов и методы перевода // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. Москва: Наука, 1978. С. 202—228.

45. Сайтарли І. А. Культура міжособистісних стосунків. Київ: Академвидав, 2007. 240 с.

46. Самохіна В. О. Англомовний жарт: когніція, комунікація, текст // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. 2011. № 972. С. 119—129.

47. Санников В. Русский язык в зеркале языковой игры. 2-е изд. Москва: Языки славянской культуры, 2002. 536 с.

48. Столярова И. А. Некоторые особенности перевода комического в литературе жанра фэнтези: на материале произведений Т. Пратчетта. Дисс. Санкт-Петербург, 2009. Автореферат. 24 с.

49. Суздальцева В. М. Деиндивидуализация и деперсонификация в политическом дискурсе. URL: <https://vestnik.journ.msu.ru/books/2011/2/deindividualizatsiya-i-depersonifikatsiya-v-politicheskom-diskurse/>.

50. Сычев А. А. Природа смеха или Философия комического / науч. ред. Р. И. Александрова. Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2003. 176 с.

51. Тараненко О. О. Гра слів // Культура слова, 1997. № 50. С. 37—41.

52. Тимофеев Л. И. Основы теории литературы. Москва: Просвещение, 1976. 548 с.

53. Уманець О., Шепель Ю. О. Семантичні особливості антитези та її відтворення у складі афоризмів в аспекті англо-українського перекладу. URL: <https://lingvodnu.com/index.php/journal/article/download/31/24/>.

54. Фарран Е. О. Создание и восприятие комического: способы, средства, механизмы (на материале русской прозы XX века). Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский государственный университет, 2017. 99 с.

55. Федоров А. В. Основы общей теории перевода (лингвистические проблемы): Для ин-тов и фак-тов иностр. языков. Учеб. пособие. 5-е изд. Санкт-Петербург: Филологический факультет СПбГУ; Москва: ООО «Издательский Дом “ФИЛОЛОГИЯ ТРИ”», 2002. 416 с.

56. Шестаков В. П. Английская литература и английский национальный характер. Санкт-Петербург: Нестор-История, 2010. 312 с.

57. Шмелев А. Д. Перевод «непереводимого» // Логический анализ языка. Перевод художественных текстов в разные эпохи / отв. ред. Н. Д. Арутюнова. Москва: Индрик, 2012. С. 44—54.

58. Шмелева Е. Я., Шмелев А. Д. Можно ли рассказать анекдот на другом языке? // Логический анализ языка. Перевод художественных текстов в разные эпохи / отв. ред. Н. Д. Арутюнова. Москва: Индрик, 2012. С. 55—65.

59. Шумейко О. А. Мовні засоби творення комічного в сучасній українській поезії (на матеріалі творів другої половини ХХ століття). Дис. Харків, 2007. 203 с.

60. Щербакова О. Л. Дискурс і текст як об'єкт лінгвістики // Наукові записки НДУ ім. М. Гоголя. Серія: Філологічні науки. 2014. Книга 2. С. 294—297.

61. Щербина А. О. Жанри сатири та гумору. Київ: Дніпро, 1997. 136 с.

62. Эпштейн М. Анафраза: языковой феномен и литературный приём. URL: <http://www.topos.ru/article/3412>.

63. Alexander R. J. Aspects of Verbal Humor in English. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1997. 217 p.

64. Attardo S. Linguistic Theories of Humor. Berlin, New York: Mouton de Gruyter, 1994. 426 p.

65. Chiaro D. Translation and humour, humour and translation // Translation, Humour and Literature: Translation and Humour / ed. by D. Chiaro. London: Continuum, 2010. P. 1—33.

66. Del Corral I. Humor: When Do We Lose It? // Translation Review. 1989. Vol. 27. P. 25—27.

67. Diot R. Humor for Intellectuals: Can It Be Exported and Translated? The Case of Gary Rudeau's In Search of Reagan's Brain // Meta. 1989. Vol. 34 (1). P. 84—87.

68. Harris G. Discourse analysis // Language. 1952. Vol. 28. № 17. P. 1—30.

69. Krikmann A. Contemporary Linguistic Theories of Humour // *Folklore*. 2006. № 33. P. 27—57.
70. Melnychuk O. Enumeration as a semantic-syntactic strategy of fictional discourse: a case study of French fiction. URL: <https://www.ardahan.edu.tr/karadenizdergi/web/upload/icerik/19/50.pdf>.
71. Nida E. Principle of Correspondence // *The Translation Studies Reader* / ed. by L. Venuti. New York: Routledge, 2004. P. 153—165.
72. O'Sullivan T., Hartley J. *Key Concepts in Communication and Cultural Studies*. London: Routledge, 1994. 369 p.
73. Osunbade A. Gap-filling as an explicatural strategy in fictional discourse: the example of Chimamanda Adichie's "Purple Hibiscus" // *British Journal of English Linguistics*. 2014. Vol. 2. No. 1. P. 11—23.
74. Parret H. *Contexts of Understanding*. Amsterdam: John Benjamin PC, 1980. 109 p.
75. Steen G. Genres of Discourse and the Definition of Literature // *Discourse Processes*. 1999. Vol. 28 (2). P. 109—120.
76. *Translation, Humor and Media* / ed. by D. Chiaro. London: Continuum International Publishing Group, 2010. 288 p.
77. Triezenberg K. E. Humor in literature // *The primer of humor research* / ed. by V. Raskin. 2008. № 8. P. 523—542.
78. Vandaele J. Humor in translation. URL: [http://folk.uio.no/jeroenv/Vandaele%20Humor%20in%20Translation\\_proofs.pdf](http://folk.uio.no/jeroenv/Vandaele%20Humor%20in%20Translation_proofs.pdf).
79. Vandaele J. Introduction. (Re-)Constructing Humour: Meanings and Means // *The Translator*. 2002. Vol. 8 (2). P. 149—172.
80. Velae T. Metaphor and Metonymy: The Cognitive Trump-Cards of Linguistic Humour. URL: <http://afflatus.ucd.ie/Papers/iclc2003.pdf>.
81. What is discourse? URL: [http://venus.unive.it/matdid.php?utente=daniela.cesiri&base=EnglishForTourism\\_EM9015%2F1\\_CESIRI\\_EnglishFor+Tourism\\_CH1.pdf&cmd=file](http://venus.unive.it/matdid.php?utente=daniela.cesiri&base=EnglishForTourism_EM9015%2F1_CESIRI_EnglishFor+Tourism_CH1.pdf&cmd=file).

## СПИСОК ДОВІДКОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ

(ЛЭС) — Лингвистический энциклопедический словарь / гл. ред. В. Н. Ярцева. Москва: Советская энциклопедия, 1990. 685 с.

(ПС) — Квятковский А. П. Поэтический словарь. Москва: Советская энциклопедия, 1966. 376 с.

(ТПС) — Нелюбин Л. Л. Толковый переводоведческий словарь. Москва: Флинта: Наука, 2006. 320 с.

(УМЕ) — Українська мова: Енциклопедія / редкол.: В. М. Русанівський, О. О. Тараненко, М. П. Зяблюк та ін. Київ: Укр. енцикл., 2000. 820 с.

(ФС) — Філософський словник / за ред. В. І. Шинкарука. 2-е вид., переробл. і доп. Київ: Голов. ред. УРЕ, 1986. 800 с.

(MW) — Merriam-Webster Dictionary. URL: <https://www.merriam-webster.com/>.

## СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

(АД) — Керрол Л. Аліса в Дивокраї / пер. В. Наріжна. Харків: Фоліо, 2008. 139 с.

(АЗ) — Керрол Л. Аліса в Задзеркаллі / пер. В. Наріжна. Харків: Фоліо, 2009. 157 с.

(AW) — Carroll L. Alice's Adventures in Wonderland. Chicago: VolumeOne Publishing, 1998. 195 p.

(TLG) — Carroll L. Through the Looking-Glass, and What Alice Found There. URL: <http://birrell.org/andrew/alice/lGlass.pdf>.

## ДОДАТОК

**Комічне у творах Л. Керрола «Аліса в Дивокраї» та «Аліса в  
Задзеркаллі» в оригіналі та українському перекладі**

№ з/п	Фрагмент англійською мовою	Переклад
1.	<p><i>Let me see: that would be four thousand miles down, I think –” (for, you see, Alice had learnt several things of this sort in her lessons in the schoolroom, and though this was not a very good opportunity for showing off her knowledge, as there was no one to listen to her, still it was good practice to say it over) “ – yes, that’s about the right distance – but then I wonder what <u>Latitude</u> or <u>Longitude</u> I ’ve got to ?” (Alice had not the slightest idea what <u>Latitude</u> was, or <u>Longitude</u> either, but she thought they were nice grand words to say) (AW: 4)</i></p>	<p>Так, поміркуймо: здається, це мусить бути десь чотири тисячі миль углибину... (бо ж, розумієте, Аліса вивчила кілька таких цікавинок на уроках у класі, і хоч тепер була не надто добра можливість похизуватися знаннями, позаяк бракувало слухачів, зате можна було повправлятися у повторенні) ...так, відстань начебто правильна... але ж цікаво, на якій я <u>широті</u> та <u>довготі</u>? (<u>Аліса зеленого поняття не мала, що таке широта чи довгота, проте вважала, що такі гарні й величні слова не гріх і вимовити зайвий раз</u>) (АД: 9)</p>
2.	<p><i>How funny it’ll seem to come out among <u>the people that walk with their heads downwards!</u> <u>The Antipathies</u>, I think–” (AW: 5)</i></p>	<p>Певно, весело буде вискочити поміж <u>людей, що ходять догори дригом!</u> <u>Антипати</u>, чи як їх... (АД: 9)</p>
3.	<p><i>And here Alice began to get rather sleepy, and went on saying to herself, in a dreamy sort of way, “<u>Do cats</u></i></p>	<p>І тут Аліса почала потроху дримати, та сонним голосом усе повторювала: «<u>Чи смакують</u></p>

	<p><i>eat bats? Do cats eat bats?” and sometimes, “Do bats eat cats?” for, you see, as she couldn’t answer either question, it didn’t much matter which way she put it (AW: 6).</i></p>	<p><i>кішкам блишки? Чи смакують кішкам блишки?» й інколи: «Чи смакують блишкам кішки?», бо ж, погодьтеся, оскільки вона не знала точної відповіді на жодне з цих запитань, то було не так і важливо, як саме вони звучали (АД: 10).</i></p>
4.	<p><i>Oh, how I wish I could shut up like a telescope! I think I could, if I only knew how to begin (AW: 9).</i></p>	<p><i>Ах, якби ж я вмiла складатися, наче підзорна труба! Думаю, я змогла б, знати б лишень, із чого почати (АД: 13).</i></p>
5.	<p><i>It was all very well to say “Drink me,” but the wise little Alice was not going to do that in a hurry: “no, I ’ll look first,” she said, “and see whether it’s marked ‘poison’ or not:” for she had read several nice little stories about children who had got burnt, and eaten up by wild beasts, and other unpleasant things, all because they would not remember the simple rules their friends had taught them, such as, that a red-hot poker will burn you if you hold it too long; and that if you cut your finger very deeply with a knife, it usually bleeds; and she had never forgotten that, if you drink much from a bottle marked “poison,” it is almost certain to disagree with you, sooner or later</i></p>	<p><i>Ні, я спершу роздивлюся, – вирішила вона, – й побачу, є на пляшці напис «Отрута» чи немає»; бо ж Аліса читала кілька чудових маленьких історій про діточок, які обпеклися, стали поживою для диких звірів або вскочили в інші неприємні халепи тільки тому, що вони НЕ пам’ятали простеньких правил, яких їх учили їхні друзі, як-от: розпечена до червоного коцюба обпікає, якщо тримати її задовго, а якщо ДУЖЕ глибоко поріжеш руку ножем, то вона зазвичай кровить, а ще Аліса ніколи не забувала, що коли випити багато з пляшечки, на якій</i></p>



	(AW: 10).	написано «Отрута», це майже напевно тобі зашкодить, рано чи пізно (АД: 15).
6.	<i><u>She generally gave herself very good advice, (though she very seldom followed it,) and sometimes she scolded herself so severely as to bring tears into her eyes, and once she remembered trying to box her own ears for having cheated herself in a game of croquet she was playing against herself, for this curious child was very fond of pretending to be two people</u></i> (AW: 13).	<i><u>Зазвичай Аліса давала собі слушні поради (хоча й рідко їм слідувала), а інколи лаяла себе так безжально, що аж на очі їй наверталися сльози. Одного разу, пригадується, вона намагалася накрутити собі вуха за те, що шахрувала в грі у крокет, в яку грала сама проти себе, бо ж ця дивовижна дитина просто обожнювала вдавати з себе одночасно двох людей</u></i> (АД: 16).
7.	<i>She ate a little bit, and said anxiously to herself “Which way? Which way?” holding her hand on the top of her head to feel which way it was growing, and she was quite surprised to find that she remained the same size: to be sure, <u>this is what generally happens when one eats cake</u>, but Alice had got so much into the way of expecting nothing but out-of-the-way things to happen, that it seemed quite dull and stupid for life to go on in the common way</i> (AW: 13).	<i>Аліса відкусила шматочок і тривожно повторювала сама до себе: «Так чи інак? Так чи інак?», поклавши руку собі на маківку, щоби відчутти, в який бік вона росте, й чимало здивувалася, побачивши, що залишається того самого зросту; ясна річ, <u>в основному таке й відбувається з людьми, що їдять кекс</u>, але Аліса настільки призвичаїлася вже не чекати нічого, окрім якихось чудасій, що їй здалося доволі нудним і недотепним те, що життя знову стає навдивовижу звичним</i> (АД: 17).

8.	“How can I have done that?” she thought. “ <u>I must be growing small again</u> ” (AW: 22).	«Як мені це вдалося? – подумала Аліса. – <u>Напевно, я знову меншаю</u> » (АД: 22).
9.	I shall be punished for it now, I suppose, by <u>being drowned in my own tears!</u> (AW: 24)	Тепер мене покарано – <u>я втоплюся у власних сльозах!</u> (АД: 23)
10.	“ <u>I know what ‘it’ means well enough, when I find a thing,</u> ” said the Duck: “it’s generally a frog or a worm. <u>The question is, what did the archbishop find?</u> ” (AW: 32).	« <u>Я знаю, що таке “те”, доволі добре, коли до нього схилюся,</u> – сказав Качур. – Переважно я хилюся до черв’ячків і ще до жабенят. <u>От і питання: а до чого схилився архієпископ?</u> » (АД: 28)
11.	“What I was going to say,” said the Dodo in an offended tone, “was, that <u>the best thing to get us dry would be a Caucus-race</u> ” (AW: 32).	«Я збирався сказати, – ображено мовив Додо, – що <u>найкраща штука, щоб висохнути, – це Партиїні Перегони</u> » (АД: 28).
12.	“ <u>Mine is a long and a sad tale!</u> ” said the Mouse, turning to Alice, and sighing. “It is a long <u>tail, certainly,</u> ” said Alice, looking down with wonder at the Mouse’s tail; “but why do you call it sad?” (AW: 36)	«У цій історії все ясно й правдиво, – бундючно відказала Миша. – Тут уже ніхто мене не впіймає, навіть <u>софіст</u> ». «Чого ж вас хтось тут ловитиме, – розгубившись, сказала Аліса і здивовано поглянула на Мишу, – тим більше <u>за хвіст?</u> » (АД: 30).
13.	“I had <u>not!</u> ” cried the Mouse, sharply and very angrily. “A <u>knot!</u> ” said Alice, always ready to make herself useful, and looking anxiously about her. “Oh, do let me help to undo it!” (AW: 38)	« <u>Не зли мене тут!</u> » – верескнула Миша, пронизливо й доволі розлючено. « <u>Вузли у вас тут?</u> – стривожилася Аліса, щомиті готова допомогти. – О, <u>дозвольте, я розплутаю!</u> » (АД: 31)
14.	Only I don’t think,” Alice went on, “ <u>that they’d let Dinah stop in the</u>	«От тільки не думаю, – продовжила Аліса, – <u>що Діні</u>

	<i>house if it began ordering people about like that!” (AW: 43)</i>	<i>дозволили б залишитися в домі, якби вона стала так заправляти людьми» (АД: 36).</i>
15.	<i>“And when I grow up, I’ll write one – but I’m grown up now,” she added in a sorrowful tone, “at least there’s no room to grow up any more here” (AW: 46).</i>	<i>«От виросту – і напишу... Хоча я вже достатньо виросла, — сумно закінчила вона, – принаймні тут для мене місця вже замало» (АД: 39).</i>
16.	<i>I wonder what they’ll do next! As for pulling me out of the window, I only wish they could! (AW: 49)</i>	<i>Цікаво, що вони вдіють далі? Щодо витягування мене крізь вікно, то я тільки за – аби лише в них вийшло (АД: 41).</i>
17.	<i>It sounded an excellent plan, no doubt, and very neatly and simply arranged; the only difficulty was, that she had not the smallest idea how to set about it; and while she was peering about anxiously among the trees, a little sharp bark just over her head made her look up in a great hurry (AW: 54).</i>	<i>План виглядав справді чудово, сформульований був чітко і просто, і єдиною його хобою було те, що Аліса й гадки не мала, як втілити цей план у життя. Вона саме тривожно крутила головою, вдивляючись поміж дерев, як раптом коротке дзвінке «гав» просто над нею змусило Алісу рвучко поглянути вгору (АД: 43).</i>
18.	<i>“What do you mean by that?” said the Caterpillar sternly. “Explain yourself!” “I can’t explain myself, I’m afraid, sir,” said Alice, “because I’m not myself, you see” (AW: 60).</i>	<i>«Що ти маєш на увазі? – суворо спитала Гусінь. – Ану візьми себе в руки і поясни як слід!» «Боюся, я не можу взяти СЕБЕ в руки, мем, – сказала Аліса, – бо я зовсім не я, як бачите» (АД: 46).</i>
19.	<i>For a minute or two she stood looking at the house, and wondering what to do next, when suddenly a footman in livery came running out</i>	<i>Хвилинку-другу Аліса стовбичила, розглядаючи будинок і міркуючи, що тепер робити, як раптом з лісу вискочив лакей у лівреї (Аліса</i>

	<i>of the wood – (she considered him to be a footman because he was in livery: otherwise, judging by his face only, she would have called him a fish) – and rapped loudly at the door with his knuckles (AW: 77).</i>	<i>вирішила, що він лакей, бо на ньому була ліврея, але, з огляду на саме лице, вона радше назвала б його рибою) й гучно заторохтів у двері кісточками пальців (АД: 56).</i>
20.	<i>The Fish-Footman began by producing from under his arm a great letter, nearly as large as himself, and this he handed over to the other, saying in a solemn tone, “For the Duchess. An invitation from the Queen to play croquet.” The Frog-Footman repeated, in the same solemn tone, only changing the order of the words a little, “From the Queen. An invitation for the Duchess to play croquet” (AW: 78).</i>	<i>Риба-лакей розпочав з того, що витяг з-під пахви величезного листа (завбільшки, як він сам) і простяг його колезі, урочисто мовлячи: «Для Герцогині. Запрошення від Королеви на гру в крокет». Жаба-лакей повторив за ним, так само урочисто, тільки трохи переставивши слова: «Від Королеви. Запрошення для Герцогині на гру в крокет» (АД: 57).</i>
21.	<i>Then they both bowed low, and their curls got entangled together (AW: 78).</i>	<i>Затим обоє так низько розкланялися, що їхні напудрені кучері сплелися між собою (АД: 57).</i>
22.	<i>“In that direction,” the Cat said, waving its right paw round, “lives a Hatter: and in that direction,” waving the other paw, “lives a March Hare. Visit either you like: they’re both mad” (AW: 90).</i>	<i>«Отам, – Кім махнув лапою праворуч, – мешкає Капелюшник, а отам, – і він махнув іншою лапою ліворуч, – живе Березневий Заєць. Ти можеш навідатися до будь-кого з них: однаково обидва навіжені» (АД: 65).</i>
23.	<i>“Not the same thing a bit!” said the Hatter. “Why, you might just as well</i>	<i>«Взагалі не одне! – обурився Капелюшник. – Ти б ще сказала,</i>

	say that <u>'I see what I eat'</u> is the same thing as <u>'I eat what I see'!</u> " (AW: 98).	що " <u>я бачу те, що їм</u> ", – це те саме, що " <u>я їм те, що бачу</u> "!» (АД: 70)
24.	"You might just as well say," added the March Hare, "that <u>'I like what I get'</u> is the same thing as <u>'I get what I like'!</u> " (AW: 98)	«Ага, іще б сказала, — докинув Березневий Заєць, – що " <u>мені подобається те, що мені дають</u> ", – те саме, що " <u>мені дають те, що мені подобається</u> "» (АД: 70).
25.	The Hatter's remark seemed to her to have <u>no sort of meaning</u> in it, and yet <u>it was certainly English</u> (AW: 100).	Заувага Капелюшника <u>не мала жодного сенсу</u> , але <u>сказана була безперечно англійською</u> (АД: 70).
26.	"No, I give it up," Alice replied: " <u>what's the answer?</u> " " <u>I haven't the slightest idea,</u> " said the Hatter (AW: 101).	«Ні, я здаюся, – відповіла Аліса. – <u>То яка відповідь?</u> » « <u>Поняття зеленого не маю</u> , – сказав Капелюшник» (АД: 72).
27.	The three soldiers wandered about for a minute or two, <u>looking for them</u> , and then quietly marched off after the others. "Are their heads off?" shouted the Queen. " <u>Their heads are gone</u> , if it please your Majesty!" the soldiers shouted in reply (AW: 119).	Солдати потинялися довкруг кілька хвилин і преспокійно затупцяли вслід решті. «Голови вже загули?» – гаркнула до них Королева. « <u>За головами й слід заповся</u> , Ваша Величносте,» – слухняно рявкнули ті (АД: 83).
28.	"How are you getting on?" <u>said the Cat</u> , <u>as soon as there was mouth enough for it to speak with</u> (AW: 123).	«Як успіхи?» – <u>поцікавився Кіт</u> , <u>коли в повітрі матеріалізувалося достатньо рота для розмови</u> (АД: 86).
29.	"It's no use <u>speaking</u> to it," she thought, " <u>till its ears have come, or at least one of them</u> " (AW: 123).	«Немає сенсу з ним <u>говорити</u> , – подумала вона, – <u>поки не з'являться вуха, або принаймні хоч</u>

		<i>одне з них» (АД: 86).</i>
30.	<i>The executioner's argument was, that <u>you couldn't cut off a head unless there was a body to cut it off from</u>: that he had never had to do such a thing before, and he wasn't going to begin at his time of life (AW: 127).</i>	<i>Кат доводив, що <u>неможливо відтяти голову, коли немає тіла, від якого її належить відтинати</u>: він такого ніколи не робив і на своєму віку робити не планує (АД: 88)</i>
31.	<i>The King's <u>argument</u> was, that anything that had <u>a head</u> could be <u>beheaded</u>, and that you weren't to talk nonsense (AW: 127).</i>	<i>Король <u>стверджував</u>, що будь-хто може бути <u>обезголовлений</u>, якщо має <u>голову</u>, і не треба тут верзти дурниць (АД: 89).</i>
32.	<i>The Queen's <u>argument</u> was, that if something wasn't done about it in less than no time, she'd have everybody executed, all round (AW: 127).</i>	<i>Головний <u>аргумент</u> Королеви полягав у тому, що коли з цим не вдіють хоч щось цієї ж миті, то вона тут узагалі всіх стратить, усіх до одного (АД: 89).</i>
33.	<i>Alice did not much like keeping so close to her: first, because the Duchess was very ugly, and secondly, because she was exactly the right height to rest her chin upon Alice's shoulder, and it was an <u>uncomfortably sharp chin</u> (AW: 132).</i>	<i>Алісі не надто подобалося перебувати від співбесідниці аж так близько: по-перше, тому, що та була вражаюче потворною, а по-друге, тому, що зріст Герцогині саме дозволяв їй вигідненько покласти підборіддя Алісі на плече, а <u>підборіддя Герцогиня мала <u>напрочуд гостре</u></u> (АД: 91).</i>
34.	<i>"Maybe it's always <u>pepper</u> that makes people <u>hot-tempered</u>," she went on, very much pleased at having found out a new kind of rule (AW: 131).</i>	<i>«Можже, люди саме від <u>перцю</u> стають такі <u>гострі</u> на язик,» – продовжила вона, страшенно задоволена, що відкрила новий закон (АД: 90).</i>

35.	<i>And <u>vinegar</u> that makes them <u>sour</u>– and <u>camomile</u> that makes them <u>bitter</u>– and – and <u>barley-sugar</u> and such things that make children <u>sweet-tempered</u> (AW: 131).</i>	Від <u>оцту</u> в них робляться <u>кислі</u> мармизи, від <u>цибулі</u> буває <u>гірко</u> на душі... а... а... а от без <u>цукерок</u> діти стають <u>не цукор!</u> (АД: 90)
36.	<i>“Very true,” said the Duchess: “<u>flamingoes and mustard both bite</u>. And the moral of that is – ‘<u>Birds of a feather flock together</u>’” (AW: 133).</i>	«Це точно, – погодилася Герцогиня, – <u>фламінго та гірчиця неабияк кусаються</u> . А мораль у цьому така: “ <u>Фламінго й гірчиця одного гніздечка птиці</u> ”» (АД: 92).
37.	<i>“Of course it is,” said the Duchess, who seemed ready to agree to everything that Alice said; “there’s a large <u>mustard-mine</u> near here. And the moral of that is – ‘<u>The more there is of mine, the less there is of yours</u>’” (AW: 134).</i>	«Ну само собою, мінерал, – підтакнула Герцогиня, схоже, налаштована погоджуватися з кожним Алісиним словом, – тут неподалік саме є величезна гірнична <u>копальня</u> . Можна було б сходити подивитися, але це не надто пристойне місце для <u>дам</u> . А мораль у цьому така: “ <u>Чим менше дам тобі, тим більше буде в мене!</u> ”» (АД: 92)
38.	<i>“Oh, don’t talk about trouble!” said the Duchess. “<u>I make you a present of everything I’ve said as yet</u>.” “<u>A cheap sort of present!</u>” thought Alice. “I ’m glad they don’t give birthday presents like that!” (AW: 135)</i>	«О, ні слова про турботи! – вигукнула Герцогиня. – <u>Вважай усе, що я вже сказала, щирим тобі дарунком</u> ». « <u>Недорогий, одначе, даруночок</u> , – подумала Аліса. – Добре, що такими дарунками не вітають із днем народження» (АД: 93).
39.	<i>Alice did not quite like the look of the creature, but on the whole she</i>	Алісі не надто сподобався вигляд цієї істоти, але вона подумала, що

	<i>thought <u>it would be quite as safe to stay with it as to go after that savage Queen</u>: so she waited (AW: 139).</i>	<i>побігти слідом за безжальною Королевою не менш небезпечно, аніж залишитися із чудовиськом. Отож вона стояла й чекала (АД: 95).</i>
40.	<i>I never was <u>so ordered about</u> before in all my life, never! (AW: 140)</i>	<i>Мною ще ніколи в житті <u>так багато не попихали</u>, ніколи! (АД: 95)</i>
41.	<i>Alice thought to herself, “<u>I don’t see how he can ever finish, if he doesn’t begin</u>” (AW: 140).</i>	<i>Аліса подумала: «<u>Цікаво, як він коли-небудь зможе закінчити, якщо не почне</u>» (АД: 97).</i>
42.	<i>“Ah! Then yours wasn’t a really good school,” said the Mock Turtle in a tone of great relief, “now at ours they had at the end of the bill, ‘French, music, and <u>washing</u> – extra.’” “You couldn’t have wanted it much,” said Alice; “<u>living at the bottom of the sea</u>” (AW: 141).</i>	<i>«А! То не така й хороша була у вас школа, – з невимовним полегшенням сказав Фальшивий Черепаха. – Бо в нашій школі в кінці рахунку за заняття завжди було написано: «Французька мова, музика і <u>прання</u> – додатково». «Нащо воно вам здалося, те прання, – фиркнула Аліса. – <u>Адже ви жили на дні морському...</u>» (АД: 100).</i>
43.	<i>“That’s the reason they’re called <u>lessons</u>,” the Gryphon remarked: “because they <u>lessen from day to day</u>” (AW: 145).</i>	<i>«Так тому їх і називають <u>викладачі</u>, – пояснив Грифон. – Бо вони кожного дня збираються зранку в кабінеті директора й одного колегу <u>викладають</u>. <u>За вікно</u>» (АД: 101).</i>
44.	<i>“Yes,” said Alice, “I’ve often seen them <u>at dinn</u>–” she checked herself hastily. “I don ’t know where <u>Dinn may be</u>,” said the Mock Turtle, “but</i>	<i>«Так, – підтвердила Аліса, – я часто бачила її <u>за вече</u>... – і знову хутко прикусила язика». «Не уявляю, де воно, твоє <u>Вече</u>, –</i>



	<i>if you've seen them so often, of course you know what they're like</i> ” (AW: 152).	сказав Фальшивий Черепаха, – та якщо ти її часто бачила, то напевно знаєш, яка вона з вигляду» (АД: 105).
45.	<i>“I believe so,” Alice replied thoughtfully. “<u>They have their tails in their mouths; and they're all over crumbs</u>”</i> (AW: 157).	«Здається, знаю, – не дуже впевнено відповіла Аліса. – <u>Вона тримає в зубах свого хвоста... і вся в сухарях</u> » (АД: 105).
46.	<i>“Boots and shoes under the sea,” the Gryphon went on in a deep voice, “are done with <u>whiting</u>. Now you know”</i> (AW: 154).	«А брудні вікна на дні морському, – пробасив Грифон, – просто розтרוщують на <u>тріски</u> . І займаються цим <u>тріски</u> . От, тепер ти знаєш» (АД: 106).
47.	<i>“They were obliged to have him with them,” the Mock Turtle said: “no wise fish <u>would go anywhere without a porpoise</u>”</i> (AW: 155).	«Ну, їм довелося мати тунця при собі, – сказав Фальшивий Черепаха, – бо жодна статечна риба <u>ніколи не вийде з дому без тунця</u> » (АД: 107).
48.	<i>“Of course not,” said the Mock Turtle: “why, if a fish came to me, and told me he was going a journey, I should say ‘<u>With what porpoise?</u>’”</i> (AW: 155)	«Ну звісно, – сказав Фальшивий Черепаха. – От якщо до мене приходить риба і з нею немає тунця, то я обов’язково спитаю в неї: <u>«Ну і скільки можна вештатися туди-сюди без тунця і краю?»</u> » (АД: 107)
49.	<i>“Don’t you mean ‘<u>purpose</u>’?”</i> said Alice (AW: 155).	«Тобто ви мали на увазі <u>“без кінця і краю”</u> ?» – запитала Аліса (АД: 107).
50.	<i>The judge, by the way, was the King, and as he wore his crown over the wig, (look at the frontispiece if you want to see how he did it,) <u>he did not</u></i>	Суддею, до речі, був Король, а оскільки він надягнув корону зверху на перуку (погляньте на малюнок на сторінці 115, якщо хочете

	<i>look at all comfortable, and it was certainly not becoming</i> (AW: 163).	побачити, як саме), то <u>почувався вочевидь ніяково, і виглядало це не зовсім пристойно</u> (АД: 112).
51.	<i>She did it so quickly that the poor little juror (it was Bill, the Lizard) could not make out at all what had become of it; so, after hunting all about for it, <u>he was obliged to write with one finger for the rest of the day; and this was of very little use, as it left no mark on the slate</u></i> (AW: 165).	Вона зробила це так блискавично, що бідний крихітка-присяжний (а був це ящірка Білл) взагалі не добрав, що сталося. Обнишпоривши все довкіл у пошуках свого олівця, <u>він зрештою змушений був до самого кінця писати пальцем, що, само собою, не мало жодного сенсу, адже палець не лишав на дошці ніяких слідів</u> (АД: 114).
52.	<i>“Give your evidence,” said the King; “and <u>don’t be nervous, or I’ll have you executed on the spot</u>”</i> (AW: 168).	«Давайте свідчення, – сказав Король, – і <u>годі нервуватися, а то накажу стратити вас на місці»</u> (АД: 116).
53.	<i>“Yes, but <u>I grow at a reasonable pace,</u>” said the Dormouse: “not in that ridiculous fashion”</i> (AW: 169).	«Так, але я <u>росту із пристойною швидкістю,</u> – набундючився Соня, – а не отаким неподобним чином» (АД: 117).
54.	<i>“Well, at any rate, the Dormouse said–” the Hatter went on, looking anxiously round to see if he would deny it too: <u>but the Dormouse denied nothing, being fast asleep</u></i> (AW: 171).	«Що ж, хай там як, але Соня сказав...» – продовжив Капелюшник і озирнувся з тривогою на Соню, щоби побачити, чи той, бува, також не заперечує. <u>Але Соня нічого не заперечував, позаяк давив хропака</u> (АД: 119).
55.	<i>The miserable Hatter dropped his teacup and bread-and-butter, and</i>	Бідолашний Капелюшник впустив чашку та бутерброд і припав

	went down on one knee. “I’m a <u>poor man</u> , your Majesty,” he began. “You’re a very <u>poor speaker</u> ,” said the King (AW: 172).	перед Королем на одне коліно. «Я <u>вбогий</u> _____ чоловік, Ваша Величносте...» – почав він. «Ви дуже <u>вбогий оповідач</u> ,» – відказав Король (АД: 119).
56.	Here one of the guinea-pigs cheered, and was immediately <u>suppressed</u> by the officers of the court. (As that is rather a hard word, I will just explain to you how it was done. <u>They had a large canvass bag, which tied up at the mouth with strings: into this they slipped the guinea-pig, head first, and then sat upon it</u> ) (AW: 172).	Тут одна з морських свинок гаряче заплодувала і була негайно <u>придушена</u> судовими виконавцями. (Оскільки слово це непросте, то я краще поясню вам, як саме вони це зробили. <u>Вони взяли великого брезентового лантуха з зав’язками на отворі, запхали до нього морську свинку сторч головою та всілися зверху</u> ) (АД: 120).
57.	I’ve so often read in the newspapers, at the end of trials, “There was some <u>attempt at applause, which was immediately suppressed by the officers of the court</u> ,” and I never understood what it meant till now (AW: 172).	Я так часто читала в газетах після судових процесів: « <u>Спроби оплесків, що подеколи мали місце, були негайно придушені судовими виконавцями</u> », але до сьогодні ніколи не розуміла, що це значить (АД: 120).
58.	“ <u>If you didn’t sign it</u> ,” said the King, “that only makes the matter worse. <u>You must have meant some mischief, or else you’d have signed your name like an honest man</u> ” (AW: 182).	« <u>Якщо ти не підписався</u> , – сказав Король, – то це лише погіршує справу. <u>Ти напевно замишляв щось гидке, бо інакше поставив би своє ім’я, як порядний чоловік</u> » (АД: 126).
59.	“ <u>Begin at the beginning</u> ,” the King said, gravely, “ <u>and go on till you</u>	« <u>Починай з початку</u> , – розважливо сказав Король, – і

	<i>come to the end: then stop”</i> (AW: 182)	<i>читай, поки не досягнеш кінця: тоді можеш зупинитися»</i> (АД: 126).
60.	<i>For the white kitten had been having its face washed by the old cat for the last quarter of an hour (<u>and bearing it pretty well, considering</u>); so you see that it couldn't have had any hand in the mischief</i> (TLG: 8).	<i>Адже білому протягом останніх п'ятнадцяти хвилин стара кішка без упину вилизувала писочок (<u>і воно попри все мужньо це зносило</u>), отож, як бачите, біле кошеня аж ніяк не могло утнути цю витівку</i> (АЗ: 9).
61.	<i>The way Dinah washed her children's faces was this: first she held the poor thing down by its ear with one paw, and then with the other paw she rubbed its face all over, the wrong way, beginning at the nose: and just now, as I said, she was hard at work on the white kitten, which was lying quite still and trying to purr – <u>no doubt feeling that it was all meant for its good</u></i> (TLG: 8).	<i>Діна вмивала своїм дітлахам личка так: спершу вона однією лапою притискала бідолашну істотку за вухо до підлоги, а тоді іншою протирає весь писочок, проти шерсті, починаючи з носа. І саме зараз, як я вже сказав, кішка натхненно вовтузилася з білим кошеням, яке лежало сумирно й навіть намагалося муркати – <u>відчуваючи, поза сумнівом, що все це робиться для його власного добра</u></i> (АЗ: 9).
62.	<i>“Oh, you wicked little thing!” cried Alice, catching up the kitten, <u>and giving it a little kiss</u> to make it understand that <u>it was in disgrace</u></i> (TLG: 9).	<i>«Ах ти мала злодюжка!» – закричала Аліса, підхопила кицюню та <u>злегка поцілувала її</u>, аби вона вже напевно зрозуміла, що <u>потрапила в немилість</u></i> (АЗ: 10).
63.	<i>Or – let me see – suppose <u>each punishment was to be going without</u></i>	<i>Або... дай подумати... здається, кожне покарання мало залишити</i>

	<u>a dinner: then, when the miserable day came, I should have to go without fifty dinners at once!</u> (TLG: 11)	<u>мене без обіду: отож, коли цей нещасливий день прийде, мені доведеться залишитися без п'ятдесяти обідів водночас!</u> (АЗ: 11)
64.	<u>Well, I shouldn't mind that much! I'd far rather go without them than eat them!</u> (TLG: 11)	Що ж, я не проти позбутися аж стількох обідів! <u>Краще вже лишитися без них, аніж з'їсти їх усі разом!</u> (АЗ: 11).
65.	“Now do try, there's a dear!” And Alice got the Red Queen off the table, and set it up before the kitten as a model for it to imitate: however, the thing didn't succeed, principally, Alice said, because <u>the kitten wouldn't fold its arms properly</u> (TLG: 12).	«Ну, спробуй, будь хорошою кицькою!» І Аліса зняла Чорну Королеву зі столу та поставила перед кошеням, як зразок для наслідування. Проте пуття з того не вийшло: якщо вірити Алісі, через те, що <u>кошеня ніяк не могло скласти лапи як слід</u> (АЗ: 14).
66.	Well then, the books are something like our books, only <u>the words go the wrong way; I know that, because I've held up one of our books to the glass, and then they hold up one in the other room</u> (TLG: 12).	Також їхні книжки щось на зразок наших, <u>тільки слова в них написані навспак. Я це знаю, бо піднесла до Дзеркала одну з наших книжок, а вони піднесли одну зі своїх</u> (АЗ: 14).
67.	“The horror of that moment,” the King went on, “ <u>I shall never, never forget!</u> ” “ <u>You will, though,</u> ” the Queen said, “ <u>if you don't make a memorandum of it</u> ” (TLG: 18).	«Жах цієї миті, – продовжував Король, – <u>його я ніколи, ніколи не забуду!</u> » « <u>Чого ж, забудеш, – сказала Королева, – якщо не зробиш собі нотатку на пам'ять</u> » (АЗ: 18).
68.	“Oh, it's too bad!” she cried. “I never saw such <u>a house for getting in the way! Never!</u> ” (TLG: 23)	«О, який жах! – закричала вона. – <u>Ще ніколи не бачила будинку, який би отак плутався під ногами!</u> »

		Ніколи!» (А3: 23)
69.	“It could <u>bark</u> ,” said the Rose. “It says ‘ <u>Bough-wough!</u> ’” cried a Daisy: “that’s why its branches are called <u>boughs!</u> ” (TLG: 24)	«Ого, та воно може ще й як <u>віддубасити!</u> – заволатала Маргаритка. – Тому ж воно й зветься <u>дубом!</u> » (А3: 24)
70.	There was silence in a moment, and <u>several of the pink daisies turned white</u> (TLG: 25).	На мить запала тиша, а <u>кілька рожевих маргариток цілковито побіліли</u> (А3: 26).
71.	As if you ever saw anybody! You keep your head under the leaves, and snore away there, till you know no more what’s going on in the world, <u>that if you were a bud!</u> (TLG: 26)	Начебто ти взагалі хоч когось бачила! Засунеш свою голову під листя та хрпеш і нічогісінько не знаєш, що в світі робиться, <u>наче брунька недозріла!</u> (А3: 27)
72.	“But that’s not your fault,” the Rose added kindly: “ <u>you’re beginning to fade, you know – and then one can’t help one’s petals getting a little untidy</u> ” (TLG: 26)	«Але це не твоя провина, – доброзичливо додала Троянда, – просто <u>ти, очевидно, починаєш в’янути...</u> а в цьому випадку ніхто не може зарадити <u>певній неохайності пелюсток</u> » (А3: 27).
73.	“ <u>Nearly there!</u> ” the Queen repeated. “Why, <u>we passed it ten minutes ago! Faster!</u> ” (TLG: 32)	« <u>Наближаємося!</u> – повторила Королева. – Та <u>ми пробігли повз іще десять хвилин тому!</u> Хутчіш!» (А3: 32)
74.	“I’m quite content to stay here – only I am so hot and <u>thirsty!</u> ” “I know what you’d like!” the Queen said good-naturedly, taking a little box out of her pocket. “ <u>Have a biscuit?</u> ” (TLG: 33).	«Мене і тут усе влаштовує... <u>от тільки мені дуже спекотно, ще й мучить спрага!</u> » «Я знаю, що б тобі припало до смаку! – доброзичливо мовила Королева і дістала з кишені маленьку коробочку. – <u>Скуштуєш печива?</u> » (А3: 33)
75.	The voices didn’t join in this time, as	Цього разу голоси не приєдналися,

	<i>she hadn't spoken, but to her great surprise, they all thought in chorus (<u>I hope you understand what thinking in chorus means – for I must confess that I don't</u>) (TLG: 38).</i>	бо вона нічого не сказала, але, на її превеликий подив, усі вони подумали хором ( <u>сподіваюся, ви розумієте, що таке «думати хором», бо я маю зізнатися, що геть не тямлю</u> ) (АЗ: 39).
76.	<i>“<u>I shall dream about a thousand pounds tonight, I know I shall!</u>” thought Alice (TLG: 38).</i>	« <u>Мені сьогодні насниться ця тисяча фунтів, їй-богу насниться!</u> » – подумала Аліса (АЗ: 39).
77.	<i>You might make a joke on that – something about “<u>horse</u>” and “<u>hoarse,</u>” you know (TLG: 39)</i>	Ти могла б зробити з цього жарт... знаєш, щось таке <u>про «сича» і «просичав»</u> (АЗ: 40).
78.	<i>Then a very gentle voice in the distance said, “<u>She must be labelled ‘Lass, with care,’ you know—</u>” (TLG: 39).</i>	Затим м'який голос вдалині промовив: « <u>Оскільки в неї є верх і низ, треба поставити позначку “Не перевертати”</u> » (АЗ: 40).
79.	<i>“You might make a joke on that”, said the little voice close to her ear: “something about ‘<u>you would if you could,</u>’ you know” (TLG: 40).</i>	«Ти могла б зробити з цього жарт, – сказав тихенький голосочок їй у вухо, – знаєш, щось таке типу: “ <u>Була б, якби могла</u> ”» (АЗ: 41).
80.	<i>What she really wanted to know was, whether it could sting or not, but she thought <u>this wouldn't be quite a civil question to ask</u> (TLG: 40).</i>	Насправді їй хотілося знати, може та комаха кусатися чи ні, але вона подумала, що <u>це не надто ввічливе запитання</u> (АЗ: 41)
81.	<i>“Well. if she said ‘<u>Miss,</u>’ and didn't say anything more,” the Gnat remarked, “of course you'd <u>miss your lessons</u>” (TLG: 45).</i>	«Ну, якби вона сказала тобі: “ <u>Маленька моя</u> ”, – зауважив Комар, – то ти б сказала їй, що <u>ще маленька для уроків</u> » (АЗ: 46).
82.	<i>Then came another of those melancholy little sighs, and this time</i>	У відповідь пролунало ще одне з цих тихих тужливих зітхань, і за

	<i>the poor Gnat really seemed <u>to have sighed itself away</u>, for, when Alice looked up, there was nothing whatever to be seen on the twig, and, as she was getting quite chilly with sitting still so, long she got up and walked on (TLG: 45).</i>	цим разом Комар, здається, <u>зітхнув так тяжко, що видихнув себе геть</u> , бо коли Аліса поглянула вгору, на гілці нікого не було. Тож, оскільки їй вже стало зимно через довге непорушне сидіння, вона встала й пішла звідти (АЗ: 46).
83.	<i>“If you think we’re wax-works,” he said, “you ought to pay, you know. <u>Wax-works weren’t made to be looked at for nothing, Nohow!</u>” (TLG: 50)</i>	«Якщо ти думаєш, що ми воскові фігури, – сказав він, – то маєш заплатити, скажу я тобі. <u>Воскові фігури зробили не для того, щоб на них задарма витріщалися, аж ніяк!</u> » (АЗ: 50)
84.	<i>“It’s only a <u>rattle</u>,” Alice said, after a careful examination of the little white thing. “Not a <u>rattlesnake</u>, you know,” she added hastily, thinking that he was frightened: “only <u>an old rattle – quite old and broken</u>” (TLG: 60).</i>	«Це просто <u>торохкало</u> , – сказала Аліса, уважно роздивившись річ. – Ні, це не тому, що воно може когось <u>торохнути</u> , – спішно додала вона, подумавши, що Женчикок злякався. – <u>Просто стара дитяча іграшка, таракальце... дуже старе й поламане</u> » (АЗ: 60).
85.	<i>“You may look in front of you, and on both sides, if you like,” said the Sheep: “<u>but you can’t look all round you – unless you’ve got eyes at the back of your head</u>” (TLG: 70).</i>	«Можеш роздивлятися все попереду і з боків, якщо хочеш, – сказала Вівця, – але <u>роздивитися все довкола тобі ніяк не вдасться – хіба ти маєш пару очей на потилиці</u> » (АЗ: 73).
86.	<i>“How can she knit with so many?” the puzzled child thought to herself. “She gets more and more <u>like a</u></i>	«Як їй вдається плести стількома спицями нараз? – подумало геть спантеличене дитя. – Вона дедалі



	<i>porcupine every minute!” (TLG: 71)</i>	більше <u>скидається на дикобраза!</u> » (АЗ: 75).
87.	<i>It <u>might have been written a hundred times, easily, on that enormous face</u> (TLG: 76).</i>	В принципі, це <u>ім'я можна було б там написати не одну сотню разів і не тільки на лобі</u> – таке він мав неохопне лице (АЗ: 80).
88.	<i>“Why do you sit out here <u>all alone?</u>” said Alice, not wishing to begin an argument. “Why, <u>because there’s nobody with me!</u>” cried Humpty Dumpty (TLG: 77)</i>	«Чому ви сидите тут <u>сам-один?</u> » – спитала Аліса, щоб не заводити суперечку. «Та вже ж <u>тому, що зі мною нікого немає!</u> » – вигукнув Бовтун-Товстун (АЗ: 83).
89.	<i><u>Did you think I didn’t know the answer to that? Ask another</u> (TLG: 77).</i>	<u>Що, думала, я не відгадаю?</u> Загадуй ще (АЗ: 83).
90.	<i>“If he smiled much more, the ends of <u>his mouth might meet behind,</u>” she thought: “and then I don’t know what would happen to his head! I’m afraid it would come off!” (TLG: 78)</i>	« <u>Якщо він посміхнеться ще хоч дрібочку ширше, куточки його рота зійдуться позаду,</u> – подумала вона, – і тоді хтозна, що трапиться з головою! Боюся, вона просто відвалиться!» (АЗ: 84)
91.	<i>“Seven years and six months!” Humpty Dumpty repeated thoughtfully. “An uncomfortable sort of age. <u>Now if you’d asked my advice, I’d have said ‘Leave off at seven’ – but it’s too late now</u>” (TLG: 79).</i>	«Сім років і шість місяців, – задумливо повторив Бовтун-Товстун. – Не надто зручний вік. <u>Якби ти спитала моєї поради, я б сказав: “Зупиняйся на семи”, але ж тепер уже пізно» (АЗ: 85).</u>
92.	<i>“I mean, what is and <u>un-birthday present?</u>” “A present given when it isn’t your birthday, of course” (TLG: 80).</i>	«Та ні, я про те, що таке <u>день ненародження?</u> » «Це той день, коли в тебе немає дня народження, ясна річ,» – відповів Бовтун-Товстун (АЗ: 86).

93.	<i>She thought that in all her life she had never seen <u>soldiers so uncertain on their feet</u>: they were always tripping over something or other, and whenever one went down, several more always fell over him, so that the ground was soon covered with little heaps of men (TLG: 89).</i>	Аліса подумала, що вперше в житті бачить <u>піхотинців, які так непевно стоять на ногах</u> : вони постійно через щось перечіпалися, а коли один падав, то кількоро інших обов'язково валилися згори. Невдовзі вся земля була вкрита невеличкими купками людей (АЗ: 96).
94.	<i>Having four feet, these managed rather better than the foot-soldiers: but even they stumbled now and then; and <u>it seemed to be a regular rule that, whenever a horse stumbled the rider fell off instantly</u> (TLG: 89).</i>	Коні, завдяки своїм чотирьом ногам, у порівнянні з піхотою демонстрували справжню стійкість, але навіть вони постійно оступалися. І <u>здавалося, ніби існує непохитне правило, за яким вершник, щойно кінь хоч трохи спіткнувся, має негайно вилетіти з сідла</u> (АЗ: 96).
95.	<i>“Don’t I tell you?” the King repeated impatiently. “I must have two – <u>to fetch and carry. One to fetch, and one to carry</u>” (TLG: 91)</i>	«Хіба я не пояснив? – роздратувався Король. – Мені потрібні два гінці, щоб <u>ганяти їх у хвіст і в гриву. Одного у хвіст, іншого в гриву</u> » (АЗ: 98).
96.	<i>“<u>Would you be good enough</u>,” Alice panted out, after running a little further, “to stop a minute just to get one’s breath again?” “<u>I’m good enough</u>,” the King said, “only I’m not strong enough” (TLG: 93).</i>	« <u>Чи не були б ви ласкаві...</u> – заледве видихнула Аліса, пробігши трохи ще, – присісти на хвилинку... просто щоб ми трохи відсапалися?» « <u>Я і так ласкавий</u> , – відповів Король, – але не досить спритний» (АЗ: 101).
97.	<i>Another <u>Rule of Battle</u>, that Alice</i>	Ще одне <u>Правило</u> , якого Аліса не

	<p><i>had not noticed, seemed to be that <u>they always fell on their heads, and the battle ended with their both falling off in this way, side by side: when they got up again, they shook hands, and then the Red Knight mounted and galloped off</u> (TLG: 102).</i></p>	<p>зауважила, очевидно, <u>вимагало від супротивників падати винятково на голову</u>. Битва скінчилася тим, що обидва Лицарі пліч-о-пліч беркицьнулися на землю таким-от робом, підвелися, потиснули руки, й Чорний Лицар помчав галопом геть (АЗ: 110).</p>
98.	<p><i>“Does that kind go smoothly?” the Knight asked in a tone of great interest, clasping his arms round the horse’s neck as he spoke, just in time to save himself from tumbling off again. <u>“Much more smoothly than a live horse,”</u> Alice said, with a little scream of laughter, in spite of all she could do to prevent it (TLG: 106).</i></p>	<p>«А ця порода має м’яку ходу?» – спитав Лицар з величезним зацікавленням, водночас хапаючись обома руками за конячу шию, – саме вчасно, аби знову не загудіти вниз. <u>«Значно м’якшу, аніж справжній кінь,»</u> – відповіла Аліса, не в силах подавити смішок (АЗ: 115).</p>
99.	<p><i>“It’s long,” said the Knight, “but very, very beautiful. Everybody that hears me sing it... <u>either it brings the tears into their eyes, or else...</u>” “Or else what?” said Alice, for the Knight had made a sudden pause. <u>“Or else it doesn’t, you know”</u> (TLG: 109).</i></p>	<p>«Вона довга, – сказав Лицар, – але дуже, дуже гарна. Всі, хто чує, як я її співаю... <u>У них або сльози напливають на очі, або...</u>» «Або що?» – спитала Аліса, бо Лицар несподівано змовк. <u>«Або не напливають, ясна річ»</u> (АЗ: 119).</p>
100.	<p><i>“Wrong, as usual,” said the Red Queen: “<u>the dog’s temper would remain.</u>” “But I don’t see how–” “Why, look here!” the Red Queen cried. <u>“The dog would lose its temper, wouldn’t it?”</u> “Perhaps it</i></p>	<p>«Неправильно, як завжди, – фиркнула Чорна Королева, – <u>залишиться собачий терпець.</u>» «Я не розумію, чому...» «От горе, ну дивися! – вигукнула Чорна Королева. – <u>Собаці ж урветься</u></p>

	<p>would,” Alice replied cautiously. “<u>Then if the dog went away, its temper would remain!</u>” the Queen exclaimed triumphantly (TLG: 119).</p>	<p><u>терпець, правильно?»</u> «Напевно, так,» – обережно погодилася Аліса. «<u>Ну от, собака побіжить, а терпець залишиться лежати!</u>» – переможно вигукнула Королева (АЗ: 129).</p>
--	--	---

## SUMMARY

The diploma paper is devoted to the analysis of the structural and semantic peculiarities of the comic in the texts of literary discourse and the means of representing them in the Ukrainian translations based on *Alice's Adventures in Wonderland* and *Through the Looking-Glass* by Lewis Carroll.

The research **topicality** is determined by the interest of the scholars to the issues of the comic, growing attention to the discursive issues of translation as well as by the necessity of understanding the nature of the comic and representing it in the translations of the literary works. The research of the comic translated allows exploring the cross-cultural differences in linguistic and conceptual pictures of the world.

**The aim** of the research is to analyze the structural and semantic features of the comic in the texts of Lewis Carroll's works *Alice's Adventures in Wonderland* and *Through the Looking-Glass* and translation transformations as a way of their rendering in Ukrainian translation.

The following **objectives** are stated in the work:

- 1) to define the concept of the comic and to describe the linguistic means of its creation;
- 2) to present the comic in the light of translation science;
- 3) to explore the comic as a component of literary discourse;
- 4) to study lexical and lexical-stylistic means of creating comic and peculiarities of their use in the works by L. Carroll;
- 5) to analyze the text-genre and discursive means of comic creation in the works by L. Carroll;
- 6) to highlight the lexical and semantic, grammatical and lexical and grammatical translation transformations as a means of rendering the comic in the works by Lewis Carroll *Alice's Adventures in Wonderland* and *Through the Looking-Glass*.

**The object** of research in the paper is the comic in literary text and the specifics of its rendering in translation.

**The subject** of the research is lexical, lexical and stylistic, text-genre and discursive means of creating comic texts in Lewis Carroll's *Alice's Adventures in Wonderland* and *Through the Looking-Glass* and translation transformations used in rendering these means in Ukrainian translations.

**Methods.** The methods of linguistic analysis, such as stylistic, contextual, pragmatic analysis, were used in the course of analyzing the structural and semantic characteristics of the comic. Translation part of the research included the use of transformational analysis. The continuous sampling method was used for selection of illustrative material, and the methods of quantitative analysis allowed to make the conclusions about the frequency of using certain means of creating comic and translation transformations used for its rendering in Ukrainian.

**The scientific novelty** of the conducted research is that a thorough linguistic and translation analysis of structural and semantic features of comic in Lewis Carroll's *Alice's Adventures in Wonderland* and *Through the Looking-Glass* is performed, in particular, specific structural and semantic features were distinguished according to the linguistic levels and their semantic content, and translation transformations as a way to represent the comic in Ukrainian translation were identified.

**The practical value** of the research is that its results may make some contribution to the theory of comic, country studying, as well as discursive analysis and translation theory. The results of the research can also be used in teaching translation disciplines, in particular, the course of Aspect Translation.

**The structure and volume of the paper.** The paper consists of an Introduction, three Chapters with conclusions to them, general Conclusions, three bibliographic lists, Annex and Summary.

The research revealed that the comic characterizes that aspect of the aesthetic development of the world that accompanies laughter without compassion, fear, and oppression. A characteristic feature of the comic is anthropocentricity –

the comic is created as a result of human interpretation of a certain situation, and its basis is violation of certain norms, the perception of which causes laugh reaction. The comic is represented both at non-verbal and verbal levels. The linguistic means of comic are present at all levels of language, and their comic nature is determined by the presence of the comic context in which they are used.

In the process of tendering the comic in the translation process, the translator needs to take into account the pragmatic focus of the text. The main difficulties faced in this process are related to the differences between the source and target language speakers' worldviews, as well as the author's and potential addressees' previous experience, and the differences between the source language and the target language. The choice of the ways of translating the comic expressed by verbal means depends on the language level at which it is created.

The comic in the work was studied based on the works of literary discourse, a characteristic feature of which is the imitation of the communicative intention of participants of communication (characters) which makes communication in the literary discourse close to real communication. Therefore, the literary texts are characterized by the presence of elements of the comic which manifest themselves as consciously created incompatibilities between a certain phenomenon and the actual social pattern causing subjective positive reaction. The reader perceives the comic in the literary text only if he is able to decode the comic intention of the author, the latter can be realized both in terms of content and in terms of expression resulting in the creation of a comic image that is actually decoded by the reader.

The most frequent in Lewis Carroll's *Alice's Adventures in Wonderland* and *Through the Looking-Glass* are text-genre and discursive means of creating comic (34.3%): playing on naive perception of the world (11.4%), literalism (7.6%), absurdity (7.6%), anaphrase (4.8%), and antithesis (2.9%). Lexical and stylistic means of creating the comic (33.3%) are presented by: irony (7.6%), depersonification (5.7%), epithet (4.8%), oxymoron (4.8%), personification (3.8%), hyperbole (3.8%), comparison (1.9%), and zeugma (1%). At the lexical

level (33.4%), the means of creating the comic include: wordplay (23.8%), modification of phraseological units (6.7%), and the author's neologisms (1.9%).

Overall, the basic means of creating the comic in Lewis Carroll's *Alice's Adventures in Wonderland* and *Through the Looking-Glass* are wordplay (23.8%), playing on naive perception of the world (11.4%), irony (7.6%), literalism (7.6%), absurdity (7.6%), and modification of phraseological units (6.7%).

The conducted analysis reveals that rendering the comic in translation most often requires the use of grammatical translation transformations (37.9%), among which the most common ones are addition (14.5%), and grammatical replacements (12.9%). Also frequently used are lexical and grammatical transformations (33.9%), among which the most used is total rearrangement (20.2%). The comic is less often reproduced using lexical and semantic transformations (28.2%), among which the most frequent ones are concretization (8.9%), and differentiation (8.1%).

The most frequent translation transformations used in rendering the structural and semantic features of the comic in the Ukrainian translations of Lewis Carroll's *Alice's Adventures in Wonderland* and *Through the Looking-Glass* are total rearrangement (20.2%), addition (14.5%), and grammatical replacements (12.9%). Total rearrangement is most often used in rendering wordplay and modified phraseological units; addition have explanatory nature or is used to increase the expressiveness of the language means of comic; the grammatical replacements, in turn, are caused by structural differences between English and Ukrainian.

Among the prospects for further research is, first of all, defining the comic as a category of linguistics and the distinction between the forms and genres of the comic. In addition, it is important to perform a thorough study of the linguistic means of creating the comic in the texts of literary and other discourses, as well as developing strategies for rendering the comic in translation of the texts belonging to different types of discourse.