

КОЖУШКО КСЕНІЯ АНДРІЇВНА

ОСОБЛИВОСТІ ПЕРЕДАВАННЯ ГРИ СЛІВ ПРИ ПЕРЕКЛАДІ
АНГЛОМОВНИХ ДРАМАТИЧНИХ ТВОРІВ УКРАЇНСЬКОЮ МОВОЮ (НА
МАТЕРІАЛІВ ТВОРІВ В.ШЕКСПІРА)

035 ФІЛОЛОГІЯ

ЗМІСТ

ВСТУП.....	5
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ ПРОБЛЕМИ ПЕРЕКЛАДУ ГРИ СЛІВ	8
1.1 Визначення поняття гри слів і її класифікація	8
1.2 Шляхи пошуку відповідностей під час передачі каламбуру та труднощі його перекладу.....	23
1.3 Прийом компенсації як спосіб передачі англійського каламбуру	34
Висновки до 1 розділу	37
РОЗДІЛ 2. ОСОБЛИВОСТІ ПЕРЕДАВАННЯ ГРИ СЛІВ ПРИ ПЕРЕКЛАДІ АНГЛОМОВНИХ ДРАМАТИЧНИХ ТВОРІВ В. ШЕКСПІРА УКРАЇНСЬКОЮ МОВОЮ.....	40
2.1. Гра слів як засіб створення індивідуальної характеристики персонажа...	40
2.2. Особливості передавання гри слів в драматичних творах В. Шекспіра українською мовою	47
Висновки до 2 розділу	69
ВИСНОВКИ.....	71
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	73

ВСТУП

Загальновідомим є той факт, що в англomовних країнах, а зокрема на Британських островах, існує давня традиція використання гри слів в текстах і творах різних типів, відображення якої можна знайти в таких сучасних сферах, як реклама. Якщо ж йдеться про класичну літературу, то королем каламбуру можна назвати видатного драматурга Вільяма Шекспіра. Як зазначав австралійський лінгвіст Баррі Блейк у своїй роботі «Гра слів: гумор в англійській мові», «ще кілька сторічч тому серйозні каламбури не були такими вже рідкісними у літературних творах, і Шекспір часто звертався як до серйозних, так і до комічних каламбурів» [49, 70]. До того ж, вчена Джинг Хі у своїй статті «Переклад англійських та китайських каламбурів з точки зору теорії відповідності» стверджує, що протягом п'ятнадцятого та шістнадцятого сторічч використання каламбурів процвітало, і той факт, що вони високо цінувалися підтверджується присутністю їх у великій кількості у п'єсах Вільяма Шекспіра, «який використовує каламбури, щоб додати яскравості своїм персонажам і набути драматичного ефекту» [86]. Філолог Патрісія Паркер у своїй книзі «Грані Шекспіра: мова, культура, контекст» стверджує, що словотвір є не лише лінгвістичною рисою, але і значною інтерпретаційною частиною шекспірівського дискурсу, який не може бути відокремленим від політичного та соціального контексту. Через ті функції, які каламбури виконують в оригінальних шекспірівських творах, цікаво буде проаналізувати, як ці каламбури передаються у версіях цих самих текстів іншими мовами.

І саме на цьому етапі вчені-лінгвісти зіштовхуються з проблемою того, що гру слів у художніх творах не так легко перекласти. Хоча це питання вже доволі давно турбує професійних перекладачів і лінгвістів, досі не було знайдено доцільного підходу до вирішення цієї проблеми. Специфіка перекладу каламбурів заснована на тому, що при передачі цього прийому є дуже невелика ймовірність використання в перекладі мови прямих відповідностей. Отже, каламбур не є словниковим засобом мови як прислів'я або приказки. Сам автор

народжує каламбур, створює його. Відсутність каламбуру в словниковому фонді мови передбачає його творче відтворення перекладачем в тексті. Внаслідок цього в перекладі доводиться вдаватися до заміни. Результати цієї роботи викладено в публікації «Особливості передачі гри слів в англійських драматичних творах українською мовою» [22, 35].

Актуальність даного дослідження зумовлена необхідністю подальшої розробки одного з найважливіших аспектів теорії перекладу – проблеми визначення можливості чи неможливості точного перекладу гри слів. Адже попри велику кількість робіт, присвячених різноманітним аспектам мовної гри, в лінгвістиці практично відсутні дослідження змістовних характеристик цього прийому. Наука про переклад постійно розвивається і вдосконалюється, а з нею зростають і вимоги до якості перекладу з боку фахівців і читачів. Функціонально-правильний переклад каламбуру – один з показників адекватності перекладу твору в цілому. Роботі перекладача в цьому напрямку може допомогти знання найбільш ймовірних видів передачі даного засобу.

Тому наша дипломна робота присвячена вивченню мовної гри як перекладацької проблеми на матеріалі українських перекладів окремих драматичних творів Вільяма Шекспіра і дослідженню особливостей англійської гри слів та способів її відтворення у наявних перекладах відповідних творів. Детально досліджені критерії, за якими потрібно виділяти складові комічного, проаналізовано художні засоби, які створюють комічний ефект та способи їхнього ефективного відтворення у мові перекладу.

Об'єктом дослідження виступає гра слів в англійській мові.

Предметом дослідження є процес перекладу гри слів українською мовою.

Мета дослідження – описати особливості передавання гри слів при перекладі драматичних творів В. Шекспіра українською мовою.

Зазначена мета вирішується за допомогою наступних **завдань**:

1) встановити різницю між такими поняттями як «гра слів» і «каламбуру», визначити чи є ці два засоби частинами одного цілого, чи їх треба розмежовувати;

2) схарактеризувати основні типи каламбурів, які були вжиті в творах В.Шекспіра;

3) описати найпоширеніші способи передавання каламбурів у перекладах творів В. Шекспіра;

Для досягнення поставленої мети і розв'язання конкретних завдань було використано низку **методів** лінгвістичного аналізу:

1. Теоретичний аналіз наукових джерел та літератури;
2. Узагальнення та систематизація отриманих результатів;
3. Дескриптивний метод;

Наукова новизна роботи полягає у тому, що вона є спробою комплексного аналізу питання передавання англомовних каламбурів в творах В. Шекспіра українською мовою.

Практичне значення даної роботи полягає в можливості використання її результатів в курсах стилістики, теорії перекладу та в перекладацькій практиці.

Матеріалами роботи є каламбури знайдені в наступних творах В. Шекспіра: «Генрих VI», «Річард III», «Ромео і Джульєтта», «Комедія помилок», «Гамлет».

Робота складається зі змісту, вступу, двох розділів, висновків та списку використаної літератури.

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ ПРОБЛЕМИ ПЕРЕКЛАДУ ГРИ СЛІВ

1.1 Визначення поняття гри слів і її класифікація

На сьогоднішній день зацікавленість мовознавців різними аспектами гри слів, а саме стилістичними особливостями цього явища, зростає і продовжує зростати у геометричній прогресії. Деякі вчені стверджують, що це може бути пов'язано з поширеним вживанням і застосуванням мовної гри як засобу формування оригінальних творчих поглядів. Вперше дефініцію цьому терміну було запропоновано ще у 1945 році. Зробив це австрійський філософ Л. Вітгенштейн. Він стверджував, що це – «...єдине ціле: мова та дії, з якими вона переплітається» [60]. Згідно з його теорією, мовна гра представляє собою певну модель комунікації або структури тексту, в якій слова вживаються тільки в певному сенсі. Загалом, впровадження поняття гри слів позначало відмову Вітгенштейна від уявлення про можливість існування метамовного аналізу. Таким чином, поява даного поняття пов'язана з розробкою нової теорії значення, в рамках якої воно не може бути однозначно визначено в якійсь метамовній системі. Вітгенштейн вважав, що значною мірою саме множинність типів речень не дає можливості дати точне визначення значенню того чи іншого речення. Він досить чітко формує цю думку у 23 положенні своєї роботи «Філософські дослідження»: «Скільки ж існує типів речень? Скажімо, твердження, питання, наказ? Є незліченна безліч таких типів <...>. І ця множинність не представляє собою чогось сталого, раз і назавжди даного, навпаки, виникають нові типи мови або, можна сказати, нові мовні ігри, а інші застарівають і забуваються» [60].

Багато інших вчених-лінгвістів пропонували свої визначення терміна «гра слів». Наприклад, видатний лінгвіст Виноградов В.С. вважав, що «гра слів створюється завдяки вмілому використанню різноманітних співзвучь з метою досягнення комічного ефекту, повних або часткових омонімів, паронімів і таких мовних феноменів, як полісемія та зміна сталих лексичних зворотів» [11, 83].

Взагалі, перша спроба створити узагальнену схему каламбуру належить саме Венедикту Степановичу, але про неї та інші класифікації ми будемо нижче.

Також, наприклад, український вчений-філолог Алексєєв А. Я. у своїх працях писав, що «гра слів ґрунтується на вживанні семантично різних або протилежних за змістом слів, що створюють ефект обманутого очікування у адресата» [1, 361].

А от авторка книги «Мова жартів» Делія Чаро стверджувала, що «термін «гра слів» включає в себе всі можливі способи використання мови з наміром розважити». Вона вказує гру слів як загальний термін, який крім своїх найбільш очевидних складників, жартів, також включає в себе двозначність і твори відомих каламбуристів. Чаро також каже, що «термін «гра слів», насправді, тісно пов'язаний з почуттям гумору, яке в свою чергу пов'язано зі сміхом» [50, 62]. Це визначення служить для демонстрації того, наскільки широко може розумітися концепція гри слів, оскільки звичайні люди, які не вивчають лінгвістику і не досліджують філологічні явища, наприклад, вважають, що цей термін відноситься до чогось вселого або просто грайливого способу використання мови.

Датський лінгвіст Генрік Готтліб вказує на неповність терміну «гра слів» і стверджує, що «в спробі забезпечити науковий опис людської культури, в тому числі мови, часто вражає нечіткість розглянутого предмета» [51, 212]. Також, авторка книги «Culture Vumps» Рітва Леппіхалме заявляє, що важко дати визначення такому виключному феномену, як мовна гра. Вона звертає увагу на те, що запропоновані вченими класифікації гри слів часто включають в себе велику кількість класів і підкласів. Наприклад, згідно з Уолтором Нешем, автором книги «Мова гумору», навіть деякі з найбільш відомих типів каламбурів включають в себе до дванадцяти різних категорій.

Зрозуміло, що для того, щоб провести це дослідження і отримати доцільні результати, нам необхідно знайти точне визначення терміну гри слів. Занадто широке і не чітке визначення заважатиме знайти екземпляри мовної гри в оригінальному тексті і провести лінію того, де вона починається і де

закінчується. Незважаючи на численність досліджень в цій області, дотепер не існує єдиного розуміння сутності даного прийому. Різне розуміння цього явища відображається і в термінологічному різноманітті. Наприклад, англійські та американські вчені використовують такі терміни як «pun», «quibble», «wordplay», «paronomasia». А от в німецькій мовній практиці їм відповідають терміни «Kalauer», «Wortspiel», «Wortwitz». В українській мові найбільш поширеними є такі терміни як «каламбур», «гра слів», «мовна гра».

Взагалі, у курсі практичної стилістики прийнято вважати, що гра слів - це лише засіб створення комічного, але насправді таке рішення є доволі поверховим. Також, слід зауважити, що якогось чіткого розмежування понять «гра слів» та «каламбур» не існує. Каламбур навіть іноді приймають за невдалу гру слів, оскільки він радше грає співзвуччям, ніж самим словом. Насправді ж, каламбур можна визначити як один із видів мовної гри, що полягає у використанні зовнішньої подібності мовних одиниць з метою досягнення комічного ефекту, але в більшості випадків ці поняття не розмежовується.

Отже що таке каламбур? Серед вчених і досі продовжується дискусія щодо походження цього терміна. Існує декілька різних версій етимології слова «каламбур». Наприклад, в одному з припущень йдеться про вестфальського барона Каленбергу, що прославився при дворі Людовика XV двозначними і мимовільними дотепами: не володіючи достатньо мірою французькою мовою, він постійно її перекручував. За це французи йому жорстоко помстилися, зіпсувавши його прізвище і заповівши в такому вигляді поколінням. Цей варіант більш схожий на анекдотичну ситуацію, ніж на серйозну наукову теорію. А от в іншому, більш вірогідному, припущенні говориться, що слово походить від італійського виразу «calamo burlare», що в перекладі означає «жартувати пером».

Каламбур вважається одним з багатьох стилістичних прийомів створення експресивно-оцінних мовних одиниць. Загалом існує безліч тлумачень цього слова. Найпоширенішим є тлумачення, яке запропонувала українська вчена-дослідниця А.П. Коваль. Вона впровадила наступне визначення: «...стилістична

фігура, яка виділяється специфічністю своєї мовної форми: слово вживається в такому лексичному оточенні, яке примушує сприймати його в двох планах, з двома значеннями, що надає думці несподіваного комічного напрямку. Каламбурне вживання слова надає особливої яскравості, емоційності всьому висловлюванню» [21, 54-55]. Тобто, не дивлячись на те, що каламбур може бути самостійним твором, його наявність в якомусь конкретному контексті надає кумедного забарвлення всьому твору. А от філолог І.В. Кузнецова у своєму підручнику пропонує таку дефініцію каламбуру: «... стилістична фігура, в якій два різних значення одного слова або два схожі за звучанням слова використовуються для досягнення гумористичного або пародійного ефекту» [27,74]. С. І. Ожегов та Н. Ю. Шведова в «Тлумачному словнику російської мови» пропонують таке визначення: «Каламбур – дотеп, заснований на комічному вживанні схожих за звучанням, але різних за значенням слів; гра слів» [32, 123]. А от в словнику французької мови «Le Petit Robert» можна прочитати наступне: «Каламбур – гра слів, заснована на різниці змісту між словами, які однаково чи схоже вимовляються» [55, 431]. Більш точним, але все ж таки не зовсім повним вважається тлумачення, яке в «Словнику лінгвістичних термінів» запропонувала О. С. Ахманова: «...фігура мовлення, яка складається в гумористичному (пародійному) використанні різних значень одного й того ж слова або двох, схожих за звучанням слів» [58]. Авторка наголошує, що омоніми і багатозначні слова являють собою основні засоби створення каламбуру. Саме ці засоби є присутні в англійських тлумачних словниках: «...комічне використання слова, яке має декілька значень, або яке звучить, як інше слово» [58]; «...це таке гумористичне вживання слова, яке натякає на два або більше його значень або значення іншого слова, схожого за звучанням» [58]; «...комічне використання слова чи фрази з двома значеннями або слів з однаковим звучанням, але різним значенням» [58]. «Каламбур – це гра слів, яка заснована на омонімічній, але не омографічній заміні одного слова або виразу іншим; свідоме вживання парафонії та часте використання

зв'язування» [87]. Так Ж. Мунен подає визначення каламбуру в лінгвістичному словнику під своєю редакцією.

Французький лінгвіст А. Бесс в своїй роботі «Культура каламбурів» характеризує цей вид мовної гри наступним чином: «Каламбур засновується на можливості інтерпретувати двома різними засобами той самий звук або ряд звуків [48, 35].

Також у словнику літературознавчих термінів можна знайти наступне визначення: «Каламбур – стилістичний прийом, який будується на використанні омонімів, паронімів та будь-яких форм полісемантичності; часто вживається в комічному та сатиричному контекстах». Тобто сутність каламбуру полягає в збігу або, навпаки, в несподіваному об'єднанні двох несумісних значень в одній фонетичній формі. З цього ми робимо висновок, що є два основні елементи каламбуру. Першим елемент вважається однакове або близьке звучання. Сюди можна віднести й звукову форму багатозначного слова в його різних значеннях. Інший елемент – це невідповідність між двома значеннями слів, компонентів фразеологічної єдності. Які ж є засоби створення каламбуру? Взагалі, він створюється завдяки вмілому використанню в цілях досягнення комічного ефекту різних співзвучь, повних і часткових омонімів, паронімів і таких мовних феноменів, як полісемія і видозміна стійких лексичних зворотів. Таким собі елементом, який сприяє тому, що каламбур буде вдалим, є непередбачуваність тієї чи іншої ланки в ланцюзі мовлення. Тобто ефект несподіванки. Поява кожного елемента мовного ланцюга зумовлюється всіма попередніми елементами і визначає всі наступні елементи: одночасно або послідовно читач сприймає два значення, одне з яких є абсолютно неочікуваним.

Порівнявши запропоновані різними дослідниками дефініції, в рамках цього дослідження ми висуваємо наступне визначення терміну «каламбур»: стилістичний прийом, побудований на різних формах подібності лексичних одиниць (омонімія, паронімія), використання якого передбачає порушення нормативного вживання мовних одиниць з метою досягнення певного

естетичного ефекту (як правило комічного), і який за своїми функціональними характеристиками вужчий, ніж гра слів [18, 3].

Саме ж поняття мовної гри пропонуємо тлумачити наступним шляхом: «спеціальне використання звукової, лексичної або граматичної форми слів, а також частин слів, фразеологізмів, синтаксичних конструкцій для створення певних фонетико- та семантико-стилістичних явищ, що ґрунтується на зіставленні й переосмисленні, обіграванні близьких або однакових за звучанням мовних одиниць з різними значеннями» [17, 113].

Як і у випадку з таким явищем як нонсенс, каламбур є доволі успішним прийомом через ефект несподіванки, який він передбачає. «Поява кожного елемента мовного ланцюга зумовлюється усіма попередніми елементами і визначає всі наступні елементи», – пише С.А. Колесниченко [23, 18], пояснюючи цей ефект: «одночасно або послідовно, читач сприймає два значення, одного з яких не очікував». Між іншим, в основу каламбурів кладуть фразеологізми, це ті словосполучення, які склалися віками назад, тому отримувач має точне уявлення, який компонент треба очікувати за чим, а саме це і робить ефект обману очікувань таким проникливим.

Каламбур входить до найчисельнішої групи прийомів вираження комічного, оскільки техніка його виразу не потребує багато вимог у порівнянні, наприклад, зі справжньою грою слів. І на цьому етапі треба встановити чи належить каламбур до, власне, гри слів, чи треба їх все ж таки розмежовувати.

Хоча переважна більшість вчених-лінгвістів притримується думки, що каламбур і гра слів – це дві частини одного явища, все такі існують і ті, хто, навпаки, вважає, що ці прийоми принципово відрізняються. Так, дослідник Дж. Фішер, який також є автором книги «Магія Льюїса Керрола», чітко розмежовував каламбур і гру слів, і стверджував, що каламбур – це невдала гра слів, тому що він грає словом не як словом, а як співзвуччям, в той час як гра слів переходить від співзвуччя слів в саме слово, яке являє собою звукову картину, з якою пов'язується той чи інший зміст. Практика мови тут не розмежовує гру слів і каламбур, і якщо Джон Фішер має певною мірою

зневажливе ставлення до каламбуру, в той час як до гри слів - більш поважне, то доволі очевидно, що така його точка зору зумовлена якимось особистими думками і факторам, ніж технічними прийомами. Також необхідно звернути увагу на те, якого роду дотепи сприймаються як каламбури.

У цій роботі ми притримуємося традиційної точки зору і будемо розглядати каламбур як складову частину гри слів; сприйматимемо ці два поняття як синонімічні та взаємозамінні, оскільки досі не було наведено жодних аргументів, які б могли спростувати це судження.

Щоб скласти доцільну картину такого явища як каламбур, а тобто і гри слів в цілому, нам необхідно дослідити наявні класифікації каламбуру. Вивчення цього аспекту допоможе створити чітке уявлення структурно-семантичних особливостей каламбуру, описати його інформативну структуру та виявити способи його відтворення засобами інших мов. Одним з обов'язкових компонентів структури будь-якого каламбуру є ядро, тобто два елементи, що об'єднані однаковою або схожою фонетичною чи графічною формою, але різні за змістом. Також необхідним елементом є базисний контекст, який створює мінімальні умови для реалізації елементів ядра в каламбур.

Як ми вже зазначали, вчений-філолог В.С. Виноградов був першим, хто спробував створити узагальнену схему каламбуру. У своїй роботі «Введение в переводоведенье» він розглядає каламбур як двочленне утворення, кожен з компонентів якого може бути словом або словосполученням. Перший компонент він називає «стимулятором». Це своєрідна лексична основа каламбуру, його опорний елемент. Другий член конструкції – це слово (або словосполучення) – «перевертень» («перевертыш»). Він втілює собою вершину каламбуру. Тобто комічний виникає після того, як другий компонент реалізується в мовленні, а слухач або читач співвідносить його зі словом-еталоном. При цьому, стимулятор не обов'язково має бути розташований біля результатної. Він може з'являтися у ширшому контексті або бути у постпозиції. Також існують випадки, коли стимулятор просто мається на увазі.

Ця схема є доволі простою, але при розгляді каламбуру як одиниці перекладу, вона створює доволі приблизне і неясне уявлення. Сам автор у своїй роботі згадує ускладнені форми, яких, ймовірно, більше ніж стандартних, двокомпонентних [11, 138]. До того ж, термін «стимулятор» не є доцільним для опису опорного компоненту каламбуру, оскільки він являє собою лише передумовою для його створення. Навпаки, буде більш доречним так називати саме другий компонент, який діє наче пусковий механізм, активізуючи опорний елемент і виводячи його зі стану нейтральності. З цього ми можемо зробити висновок, що ця схема не цілком досконала, адже ролі елементів каламбуру визначено неточно.

Цієї ж думки притримуються і лінгвісти Флорин С.Н. і Влахов С.К. Вони вважають, що ця модель до того ж повністю ігнорує роль контексту. Натомість, вони представляють каламбур у вигляді ядра, складу ядра входять мінімум два елементи, об'єднані однаковою або схожою фонетичною (графічною) формою та різні за змістом, і базисного контексту, який розглядається як мінімальна необхідна умова реалізації елементів ядра у каламбурі.

Щоб вичерпано можна було відповідати на питання про способи і доцільність перекладу каламбурів, необхідно спочатку розібратися з його видами. Так ми маємо намір розглянути цей прийом під наступними кутами:

- а) «матеріал» для створення каламбуру;
- б) засоби і технології його побудови;
- в) роль каламбурів у художній літературі.

С. Влахов розділяє каламбури за типами основи їх побудови. Існують фонетична, лексична та фразеологічна основи і остання переважає у своїй кількості. Неможливо говорити про каламбур, який було збудовано винятково на основі фонетики, оскільки вона сама є невіддільна від графіки (і семантики). Каламбур втілює в себе невідповідність між звучанням і значенням. Навіть каламбури, побудовані на фразеологічній основі, більшістю своєю пов'язані з фонетичним початком, а, крім того, відіграють значну роль у фразеологічній єдності лексем. Ця умовність поширюється і на більш дробові поділи трьох

основних: омонімічний каламбур і антонімічний, а ще частіше не відрізняється від гри слів багатозначності, «коренева гра» не може не бути омонімічною (точніше – патронімічною) і так далі.

Наступна класифікація ґрунтується, з точки зору стилістичних функцій, на ролі каламбуру в тексті або поза ним. Так виокремлюють наступні види:

а) каламбур-елемент тексту. В цьому випадку каламбур є частиною цілого, він тісно пов'язаний з вузьким контекстом і залежить від нього. З одного боку, це може викликати ускладнення при його перекладі, а з іншого, контекст може стати у пригоді і допоможе підібрати більш вдале рішення;

б) каламбур-мініатюра або самостійний твір. Такий каламбур перекладається як закінчене ціле, без урахування інших елементів, що надає перекладачеві більше свободи в підборі засобів, а також можливість створити свій унікальний та новий каламбур;

в) каламбур-заголовок. Зазвичай, переклад таких заголовків, наприклад, до статей, заміток, фейлетонів, гумористичних та сатиристичних оповідань є дуже клопітким і вимагає багато зусиль, оскільки, по-перше, в ньому міститься ідейний зміст твору та задум автора, а, по-друге, в заголовках дуже часто обіграються фразеологічні єдності, а перекладати їх доволі складно; В закордонній пресі каламбури особливо часто використовують як газетні заголовки. Наприклад, статтю про те, як місцевого фермера тероризували декілька видр, журналісти англійської газети «The Daily Telegraph» вирішили назвати «Otter Devastation», що дослівно можна перекласти як «Спустошення викликане видрами». Каламбур в цьому випадку полягає в тому, що слово «otter» є співзвучним до слова «utter», яке в поєднанні зі словом «devastation» утворює словосполучення, яке перекладається як «повна розруха» або «повне спустошення».

Існує дві групи лексики, на які спирається лексична гра. Перша – це загальна група слів. Друга – «специфічна», до якої входять терміни, власні імена, аббревіатури тощо. А разом з фразеологічними каламбурами вони складають три основні розділи [6, 46]. Також, лексичний каламбур може бути

ускладнений присутністю авторського неологізма – нового слова, okazіоналізму, який підходить для використання лише у певному випадку, – або наданням нового значення слову, яке вже існує, на основі співзвуччя. [2, 296]

До першої групи відносяться елементи, які були засновані на лексемах загальнономовного фонду, а гра будується на багатозначності, омонімії та етимології. Необхідно відзначити, що не можна прослідити чіткого розмежування груп, але єднальною ланкою служить головний «двигун» гри – розбіжність між звуком (написанням) і значенням.

Каламбури, які будуються на багатозначності, є найтипівішими. Омонімія або, точніше, паронімія є основою народної етимології, а в свою чергу, на її базі виникають каламбури в художніх творах.

Якщо гра слів будується на багатозначності, і до того ж одне із значень є переносним, тоді є можливість виявити подібні зв'язки значень і в мові перекладу. А от при омонімії наявність такого зв'язку закономірно виключається, тому брати його до уваги при обиранні перекладацьких рішень неможливо. Наприклад, існування одночасно у двох мовах семантичного зв'язку між назвою дерева і фальші (липа) або між заплетеним волоссям, сільськогосподарським знаряддям і мілиною (коса) цілковито випадкове. Неможливо перенести в інше мовне середовище подібні невмотивовані зв'язки, тому в цих випадках доводиться шукати інші омоніми у мові перекладу.

Коренева гра припускає омонімію або багатозначність у рамках двох та більше корневих морфем (мудрий – мудрувати). При перекладі коренейвої гри можна калькувати. До складних для перекладу багатьма мовами слід віднести каламбури, в яких обіграються мовні засоби, які не знайдені в цих мовах.

Каламбури, побудовані на етимологічній основі, також припускають наявність омонімії або багатозначності. В іншому, здебільшого йдеться про хибну уявність, дитячої або народної етимології типу «ведмідь – відає, де мед», «поліклініка – полуклініка».

Коли передачі каламбурної ситуації не можна уникнути, тобто коли «одноплановий» переклад порушує сенс і логіку оповіді, то за відсутністю

іншої можливості можна вдатися до римування, поєднувати її з антонімією (якщо дозволяє контекст), або навіть обмежитися римою.

Дуже часто каламбури створюють на основі частин слів, а точніше – на усвідомленні невмотивовано поділених або змінених слів. Лексична одиниця «розколюється» (без урахування її морфологічної структури), а «друзки» переосмислюються на зразок шарад. Або в слово втрапляються склади або букви (також морфологічно не вмотивовані) з тим, щоб надати йому нового значення, при цьому не позбавивши початкового; або лексема видозмінюється за допомогою невластивих їй суфіксів чи інших засобів, щоб надати їй значення, властиве іншим словами і т.п. Таким чином, строго з метою створення каламбуру, виникають своєрідні «неологізми», нерідко обтяжені асоціаціями і натяками.

Багато авторів створюють досить вдалі каламбури на основі антонімії, зазвичай у поєднанні з омонімічними елементами і семантичними зрушеннями. Для перекладача цей вид гри слів представляє особливий інтерес: він відтворюється відносно легко і є зручним у якості заміни інших одиниць, що важче піддаються перекладу, де, не вигадуючи нічого іншого, можна ввести (якщо контекст дозволяє) антонімічний каламбур, у міру можливості з додаванням фонетичних засобів (рими).

В іншому, однієї антонімії для каламбуру зазвичай недостатньо. Спостереження показали, що потрібні і деякі додаткові елементи: гра у багатозначності, «звукові ефекти», чергування або змішування стилів.

До групи каламбурів, побудованих на «особливій лексиці», відносимо гру слів, в основі якої лежать терміни, власні імена й аббревіатури.

Говорячи про терміни, ми відзначали, що багато з них було створено на основі загальної мови, звідки, з одного боку, з'являється змішання термінологічного значення з не термінологічним, а з іншого – можливість їх каламбурного обігрування. Яскравий приклад участі терміна в каламбурі приводить С. А. Колесниченко [23, 10]: «Uncle William has a new cedar chest». «So? Last time I saw him he just had a wooden leg». Гра спирається на два

значення слова chest: ящик, скриня, коробка (значення, яке має на увазі перший мовець) і грудна клітка (значення, яке сприймає його співрозмовник).

Загалом переклад каламбурів, заснованих на термінології, нічим не відрізняється від звичайного перекладу каламбуру на основі багатозначного слова. Важливо не випускати з уваги можливість натрапити на таку гру слів.

Імена власні, в першу чергу антропоніми і топоніми, які ми зараховуємо до значущих, смислових імен, представляють групу надзвичайно активних і своєрідних компонентів гри слів.

Фразеологічні каламбури розглядають не тільки тому що вони мають свої, «фразеологічні особливості», а й у зв'язку з їх питомою вагою серед каламбурів: в прийнятих широких межах фразеології і в досліджених нами матеріалах, на їхню частку припадає більше половини всієї кількості.

Окремі проблеми, пов'язані з каламбурами, які були побудовані на основі фразеології, розглядаються вченими разом з іншими формами гри слів, тобто не відокремлюючи їх, у той час, як теорія перекладу має потребу в детальному дослідженні прийомів перекладу фразеологічних каламбурів. Доцільно було б, розглянути фактичний матеріал питань авторизації, тобто індивідуально-авторських перетворень і переосмислень фразеологічних одиниць та їх використання в тексті; основу для такого вивчення міг би представляти словник авторизованих фразеологізмів; в словниковій статті після «нормативної форми» фразеологічних одиниць можна привести різні види авторських змін. Наступним кроком буде встановлення кордону переходу до каламбурного обігравання, тобто визначення категоріальних ознак фразеологізму каламбуру на відміну від, по-перше, не каламбурного обігравання фразеологічних одиниць, а по-друге, від інших видів гри слів, в тому числі каламбурів. В результаті, після пояснення структурних і змістовних рис цієї категорії, можна встановити і деякі закономірності перекладу найпоширеніших видів.

Отже, будь-який фразеологічний каламбур будується на основі трансформацій, що полягають у руйнуванні форми та/або змісту вихідної фразеологічної одиниці, причому досягається паралельним сприйняттям як

фразеологічного значення фразеологічних одиниць, так і прямого значення компонентів або подвійної актуалізації. Через відсутність чіткої межі між цією трансформацією, яка лише оживляє компоненти, та іншою, при якій фразеологічні одиниці перетворюються в каламбур, в якості робочої гіпотези ми вирішили вважати показниками фразеологічного каламбуру двопланове його сприйняття і виникнення гумористичного ефекту, пов'язаного з ефектом несподіванки. Саме це має перекладач довести до свідомості читача.

Кожний стилістичний прийом – це носій певної інформації. І каламбур не є винятком. І саме в його випадку інформативна структура являє собою доволі складне утворення. До складу каламбуру входять щонайменше дві мовні одиниці, які в свою чергу мають складну семантичну структуру, а елементи цієї структури в деякій мірі впливають на формування змісту всього прийому. До того ж, необхідно приймати до уваги той факт, що коли каламбур є частиною якогось тексту, то його контекст може вносити доволі значні корективи в інформативний обсяг каламбуру. Отже аналіз інформативної структури каламбуру передбачає вивчення таких аспектів, як виділення складових інформативної структури каламбуру як цілісного багатокomпонентного утворення та встановлення взаємозв'язку і взаємовпливу каламбуру і тексту, елементом якого він є.

Ми проводимо опис інформативної структури каламбуру відштовхуючись від вже наявних теорій семантичної структури слова і різних мовних явищ. У семантичній структурі каламбуру виділяється чотири постійних і два змінних компоненти:

- а) предметно-логічний;
- б) експресивно-стилістичний;
- в) асоціативно-образний;
- г) функціональний;
- д) фоновий;
- е) соціально-локальний.

Розглянемо предметно-логічний компонент. Він лежить в основі створення будь-якого каламбуру. Предметна логічність полягає у відповідності значеннєвих зв'язків і відносин одиниць мови зв'язкам і відносинам предметів і явищ у реальній дійсності. Тобто це ті події і факти дійсності, які стали основою для створення цього прийому. В якості предметно-логічної інформації може служити екстралінгвістична дійсність. У тому випадку, коли каламбур створюється не для опису екстралінгвістичної ситуації, його предметно-логічною основою є мовний матеріал. У будь-якій мові є певний набір мовних засобів для створення каламбурів.

Також каламбури містять експресивно-стилістичну інформацію. Цей вид відображає авторське емоційно-оцінне відношення до предмета або експресивно-пізнавальну установку мовного оформлення думки. Наприклад, каламбур може виразити негативне відношення автора до якогось явища або ситуації. І в такому випадку інформація міститиме основу експресивно-стилістичного компонента прийому. Якщо йдеться про каламбури-загадки, то вони вже відображають ставлення автора не до екстралінгвістичних факторів, а до можливостей мови.

Асоціативно-образна інформація. Хоча цей компонент є okazіональним в семантичній структурі слова, в змісті каламбуру – це постійний компонент. Ця складова є невід'ємною, оскільки асоціативне мислення і образи, які створюються в підсвідомості, це те, завдяки чому ми можемо доцільно зрозуміти значення тої чи іншої гри слів. Цей вид інформації відображає авторське емоційно-оцінне ставлення до предмета або експресивно-пізнавальну установку даного мовного оформлення думки.

Зрозуміло, що вживання каламбуру зазвичай підпорядковано певній меті, оскільки як і всі стилістичні прийоми, каламбур має своє конкретне призначення. Відомості про призначення цього прийому і становлять основу його функціональної інформації. Наприклад, твори для дітей завжди несуть повчальний характер, тому освітній компонент в них завжди є обов'язковим. Саме каламбур для дитини може бути свого роду розумовою гімнастикою, яка

призводить до розвитку розумових здібностей і формування культури мовлення.

Хоча дослідники неодноразово намагалися дослідити функціональну складову каламбуру, так досі і не було прийнято єдиної класифікації. Це можна пояснити тим, що все ж таки вичерпної класифікації стилістичних функцій у літературі поки що немає. Разом з тим, дослідження особливостей інформативної природи каламбуру демонструють її поліфункціональність; це означає, що вона суміщає в собі дані про різні функції одного і того самого прийому. Одним з найбільш типових видів функціональної інформації є естетичний компонент, який по суті входить до будь-якого каламбуру і водночас характеризує ці компоненти. Мета цього компоненту полягає в тому, щоб доставити отримувачу естетичну насолоду.

Якщо ж йдеться про належність фонового компоненту до якоїсь з категорій культурних відомостей, то каламбури поділяють на такі види:

- а) каламбури, зміст яких відображає поточну дійсність; наприклад, сучасні події і явища масової культури;
- б) каламбури, що спираються на відомості, які складають суттєвий фонд соціальної культури суспільства.

Зазвичай каламбури містять соціально-локальну інформацію, яка в свою чергу вказує на різного роду комунікації; як от соціальні, територіальні, гендерні, професійні, вікові і так далі. Такого роду інформацію несуть в собі елементи ядра каламбуру. Вони можуть включати одиниці різних словникових пластів: американізми, діалектизми, терміни, просторіччя, професіоналізми тощо. Так само каламбур може включати в себе соціолокальну інформацію про його відправника та одержувача. При цьому автор каламбуру має враховувати основні характеристики того реципієнта, на якого розраховано цей прийом. З цього ми можемо зробити висновок, що під час створення каламбуру в нього закладається інформація, зумовлена різноманітними соціальними та історичними чинниками. Таким чином, основною функцією каламбуру служить

бажання автора привернути увагу отримувача до певних подій і навіть сприяти тому, щоб він намагався змінити їх хід.

Враховуючи характер взаємозв'язку каламбуру і тексту твору, а також роль цього прийому у розвитку структурно-семантичної організації твору, контекстуальні каламбури можна підрозділити на два основні види:

- а) домінантні
- б) обмеженої дії

Залежно від того, чи запроваджують каламбури наступний за ними контекст або резюмують зміст попереднього, вони поділяються на інтродуктивні та резюмуючі. Домінантні каламбури відіграють провідну роль у формуванні теми твору. Вони забезпечують можливість розуміння авторського задуму і в стислій формі відбивають провідний мотив твору.

1.2 Шляхи пошуку відповідностей під час передачі каламбуру та труднощі його перекладу

Як відомо, питання адекватного відтворення у перекладі мовних стилістичних засобів, а також збереження стилю в перекладі, завжди були складними і дискусійними. Оскільки стиль як система охоплює всі аспекти мови, передача в перекладі всіх його особливостей потребує великих зусиль і пов'язана з цілим рядом труднощів. Необхідність максимально повно та глибоко вивчати все спільне, що пов'язує різні народи, те, що називають загальнолюдськими культурними цінностями, зберігати та максимально точно передавати їх при перекладі, враховуючи індивідуальні мовні особливості є очевидним фактом. Категорія комічного має різні прояви, до неї належать такі поняття як сміх, гумор, іронія, сатира, жарт та ін. Практично будь-який текст включає в себе тропи, фігури мови та інші засоби виразності, що формують особливу функцію зображувальних одиниць – стилістичну. Специфіка перекладу таких текстів полягає не лише в збереженні оригінальної прагматичної задачі, а й в адекватності відтворення національного характеру

комічного засобами іншої мови. Принцип створення комічного за допомогою лексико-стилістичних засобів полягає в стилістичній маркованості, тобто закріпленості даного засобу за конкретним мовним середовищем, а перенесення цих даних в чужорідний пласт надає додаткового забарвлення всьому контексту. Відомо, що мовленнєва поведінка людини визначається культурними традиціями суспільства, у різних народів спілкування в аналогічних ситуаціях проходить в різній стилістичній тональності; кожній соціальній ролі відповідає певний тип мовленнєвої поведінки, свій набір мовних засобів. При перекладі комічних текстів українською мовою варто враховувати не лише особливості їхньої лінгвостилістичної та лінгвопрагматичної організації, а також системну та функціональну взаємообумовленість авторських прийомів та засобів в процесі смислотворення. Якість відтворення смислу в перекладі забезпечується досягненням заданого прагматичного ефекту за рахунок функціонально адекватного оригіналу, вдало переданого за допомогою засобів рідної мови.

Слід зазначити, що усім видам гри слів притаманне те, що вони протиставляють одне до одного два, а то й декілька виразів, які мають різні значення, але однакову або ж подібну форму. Саме через це переклад гри слів є досить складним. Кожна мова поєднує форму і значення досить довільним і специфічним чином. Такого типу поєднання формальної схожості та семантичної розбіжності, яке можливе у каламбурі певної мови, при перекладі іншою створює суттєві труднощі. Саме тому багато вчених вважають, що гру слів перекласти неможливо. Деякі з них навіть дотримуються думки, що неперекладність якогось слова чи якогось лексичного виразу може бути використана як тестовий метод для того, щоб відрізнити дійсну гру слів (у вищезгаданому розумінні цього терміна) від дотепних виразів або риторичних засобів. Ґрунтуючись на цьому, неперекладність є знаком якості природної гри слів. Таким чином, неперекладність відкриває чудові теоретичні, навіть філософські перспективи щодо цього явища. Однак, зазначений аспект має щонайменше два недоліки:

По-перше, не всі види гри слів однаково не піддаються перекладу. Існує цілий ряд способів перекладу гри слів. Основними є наступні:

гра слів → *гра слів*, тобто, гра слів у тексті мовою оригіналу (МО) перекладається грою слів мови перекладу (МП), яка може певною мірою відрізнитися від гри слів МО за формою, семантикою, текстуальним впливом тощо;

гра слів → *не гра слів*: коли гра слів перекладається виразом, у якому відсутні елементи гри слів, але цей вираз зберігає обидва значення гри слів завдяки безігровому сполученню, або ж коли одним із двох значень гри слів жертвують;

гра слів → *подібний риторичний засіб*: коли гра слів перекладається подібним гри слів риторичним засобом; повтор; алітерація – стилістичний прийом, що полягає в симетричному, періодичному повторі однорідних приголосних звуків у віршованому рядку, фразі чи строфі для підвищення їхньої звукової чи інтонаційної виразності; рима; референціальна невизначеність – розпливчатість, неточність; іронія – тонке приховане глузування; у *стилістиці* – особливість стилю, що полягає в невідповідності між прямим змістом висловлювання і його прихованим значенням, яке легко вгадується; поетична метафора; парадокс – думка, яка суттєво не збігається із загально визнаними теоріями, принципами або суперечить (часом тільки на перший погляд) здоровому глузду, несподіване явище, яке не відповідає звичним уявленням. Завдяки вищеназваним риторичним засобам перекладачі намагаються зберегти ефект гри слів МО.

гра слів → *відсутність перекладу*: текстовий фрагмент з грою слів опускається.

гра слів МО → *гра слів МП*: перекладач відтворює в оригінальній формі гру слів МО і за можливістю безпосередній контекст, у якому вона вжита в МО, тобто неадекватний переклад.

не гра слів → *гра слів*: перекладач компенсує втрату гри слів в тексті перекладу (ТП), де переклад був неможливий, грою слів в іншому місці ТП, де гра слів у тексті оригіналу (ТО) відсутня.

відсутність гри слів → *гра слів*: перекладач додає повністю новий фрагмент тексту, який містить гру слів, яка в ТО ледве помітна і є компенсацією за попередню втрату.

примітки перекладача: перекладач використовує зноски, пояснення за допомогою різноманітних додаткових рішень проблем МО тощо.

Якщо про сутність каламбуру ми знаходимо багато лінгвістичних праць, то про проблему перекладу цього явища існують лише окремі згадки у дослідженнях деяких теоретиків та практиків перекладу, як В. Виноградов, Н. Демурова, В. Комісаров, Я. Рецкер, М. Якименко та інші. У час, коли багато питань теорії перекладу вже вивчено і деталізовано, проблему перекладу каламбуру, який раніше був занесений до списку «неперекладних явищ», не можна вважати вирішеною. На думку В. Н. Комісарова завдання передати каламбур у мові перекладу «завжди вважалось найбільш важким у перекладацькій справі» [25, 162]. На відміну від перекладу звичайного тексту, при якому його зміст (у тому числі образи, конотації, фон, авторський стиль) потрібно влити в нову мовну форму, тут, при перекладі каламбуру, видозміненню підлягає й сама форма оригіналу – фонетична й/або графічна. Більш того, нерідко доводиться навіть змінювати зміст каламбуру оригіналу у тексті перекладу – в угоду формі – на новий, якщо неможливо зберегти старий, тому що план вираження може виявитися важливішим за план змісту. Разом з тим вдалий переклад каламбуру не тільки визначає справжнього майстра перекладу, але й зберігає задум автора, передає гумористичний ефект, характеризує персонажів та додає глибини у зміст зображеного. Все це актуалізує інтерес сучасного перекладознавства до проблеми перекладу каламбурів.

В науковій літературі можна зустріти різні класифікації каламбурів. З точки зору перекладу найзручніше розглядати каламбури на трьох рівнях: фонетичному, лексичному та фразеологічному.

Фонетичний рівень характеризується переважанням звучання над сенсом. Часом це переважання є настільки помітним, що виникає сумнів чи насправді

такий зворот належить до каламбурів. Тому доречніше розглядати переклад каламбурів двох типів: лексичних і фразеологічних.

До лексичних каламбурів належать різні типи гри слів, заснованої на обіграванні цілих слів або їх частин (коренів, афіксів, «уламків» слів); на багатозначності або омонімії; на низці інших лексичних категорій – антонімії, етимології, тощо.

Такий поділ каламбурів є умовним. Зрідка можна зустріти одиниці, які відносяться виключно до однієї з груп, тому поділ відображає лише основні риси кожного каламбуру.

На багатозначності слів побудовані найбільш типові та численні лексичні каламбури [8, 294]. Наприклад: «*A backward poet writes inverse*». В англійській мові прикметник «*backward*» має значення «зворотній» та у рідкісних випадках вживається як «минулий», в той час як в українській мові ці значення ніяк між собою не пов'язані, що ускладнює переклад. Та сама ситуація і з каламбуром, основою для якого послужила відома реклама батарейок «Duracell»: «*Energizer Bunny arrested – charged with battery*». Обіграються два значення слова «*battery*» – «батарейка» та «побої», які неможливо втілити в одному слові під час перекладу на українську.

Лексичний каламбур може бути ускладнений присутністю авторського неологізма – нового слова, okazіоналізма, який підходить для використання лише у певному випадку, – або наданням нового значення слову, яке вже існує, на основі співзвуччя [13, 296]. Наприклад: «*Which species of fish are the most democratic? – Those who vote in eelections*». У цьому випадку комічний ефект досягається за допомогою з'єднання двох слів в одне: «*eel*» – «вугор» та «*elections*» – «вибори».

Те саме можна сказати і про жарт «*Yesterday Sir Lancelot had a dream about his horse. It was a nightmare*», в якому поєднуються слова «*knight*» – «лицар», «*mare*» – «кобила» та «*nightmare*» – «страшний сон».

Обидва каламбури є складними для перекладу, оскільки потребують заміни слів, співзвучних в англійській мові, такими ж співзвучними в

українській, а це означає, що від сенсу оригінальних каламбурів нічого не залишиться.

Інакше із неологізмом «*optimystics*» (комбінація «*optimism*» і «*mystics*»), створеним В. Набоковим у творі «Справжнє життя Себастьяна Найта». В українській мові маємо і «оптимізм», і «містика», тому з легкістю можемо перекласти «оптимістика», не відхиляючись від тексту.

Омонімія або, точніше, паронімія є основою народної (дитячої, хибної) етимології, на основі якої, в свою чергу, виникають каламбури в художніх творах [13, 300]. Наприклад: «*If electricity comes from electrons...does that mean that morality comes from morons?*».

Майже неперекладними у вузькому контексті вважаються каламбури, утворені способом осмислення частин невмотивовано розчленованих та дещо видозмінених слів. Виникає гра слів, заснована на співзвуччі: *A gossip is someone with a sense of rumor* (замість звичного *sense of humor*).

Будь-який фразеологічний каламбур будується за допомогою трансформацій, суть яких полягає у руйнуванні форми або змісту початкової фразеологічної одиниці і при цьому досягається одночасне сприйняття прямого та переносного компонентів – явище подвійної актуалізації. Фразеологічна одиниця перетворюється у каламбур за умови її подвійного сприйняття та виникнення комічного ефекту, спричиненого ефектом неочікуваності [5, 116]: «*It was raining cats and dogs, and two kittens and a puppy landed on my window-sill*».

Обіграється англійський фразеологізм «*to rain cats and dogs*». Передати гру слів у тому ж ключі неможливо, адже найближчий фразеологізм в українській мові – це «лліє як з відра» [14, 189].

Каламбур можна побудувати на основі фразеологічної одиниці будь-якого типу, але в першу чергу на образних фразеологізмах. Якщо фразеологія мови перекладу містить такий самий або хоча б близький образ, то під час перекладу не виникне жодних труднощів. Так, наприклад, із фразеологізмом «*to play the first fiddle*», який в українській мові має точний відповідник «грати

першу скрипку». Обіграватись можуть навіть такі спірні з точки зору фразеології одиниці, які утворюються через стійку лексико-семантичну поєднуваність слів.

Існує безліч прийомів обігравання фразеологічних одиниць, які зводяться до двох основних видів трансформацій. Перший вид – це зміна зовнішньої форми, компонентів, структури, деформація; другий – це зміна внутрішньої форми, семантики – модифікації [13, 309].

Переклад каламбурів, як говорилося раніше, найчастіше супроводжується втратами. Але існує надійний засіб відшкодування тих втрат, яких зазнав текст в процесі перекладу – прийом компенсації.

Компенсацією називається такий спосіб перекладу, при якому елементи змісту оригіналу, що були втрачені при перекладі, передаються в тексті якимось іншим чином для компенсації семантичної втрати. Іншими словами, це заміна непереданого елемента оригіналу аналогічним або яким-небудь іншим елементом, що компенсує втрату інформації і здатний справити подібну дію на читача.

Довгий час каламбури перекладали у нейтральний спосіб – за допомогою «згладжування» або посилянь, чи не перекладали взагалі, адже їх відносили до категорії неперекладного. З розвитком перекладознавства погляди змінювалися. Що далі, то зрозуміліше ставало, що в перекладі немає нічого неможливого. Така позиція панує і сьогодні. Її справедливо підтверджують слова відомого перекладача і теоретика перекладу Н. Галь: «Неперекладна гра слів – це розписка перекладача у власному безсиллі».

Сказане про природу каламбурів може певною мірою виявити ту роботу, яку доведеться виконати перекладачу, і те, у чому полягають її основні труднощі. Спробуємо дослідити цю проблему більш детально. На відміну від перекладу звичайного тексту, у якому його зміст (зокрема образи, фон, авторський стиль) потрібно влити у нову мовну форму, тут, під час перекладу каламбуру, видозміненню підлягає і сама форма оригіналу – фонетична і/або графічна. Неважко зрозуміти, що досягти правильного перекладу, не змінюючи

форму, вдається порівняно рідко, бо між обігрованими словами (фразеологізмами) іноземних мов і відповідними одиницями мови перекладу повинні існувати не просто еквівалентні відносини, але повна еквівалентність з охопленням двох (або більше) значень. Однак, навіть у такому випадку не завжди можна спрогнозувати стовідсотково вдалий переклад: в процесі перекладу між еквівалентами часто виявляються непомітні за інших обставин розбіжності – в частотності їх вживаності, в стилістичному забарвленні, в етимології чи словотвірних можливостях.

Тож можна зробити висновок, що буквального перекладу (тобто передачі не тільки змісту, а й форми), до якого перекладач прагне як до ідеалу під час перекладу каламбуру, можна домогтися швидше у винятковому випадку; як правило ж, такий переклад не обходиться без втрат. Саме тому перекладач повинен в першу чергу поставити собі запитання: чим жертвувати? Передати зміст, відмовившись від гри слів, або ж зберегти каламбур за допомогою заміни образу, відхилення від точного значення, навіть взагалі зосередитися лише на грі, повністю абстрагувавшись від змісту.

Вирішення питання залежить від створення низки обставин, та в першу чергу від вимог контексту, переважно широкого контексту, а то й усього твору загалом. І вже у другу чергу враховуються «каламбурні можливості» мови перекладу та іноземної мови і лексичні дані самих одиниць.

Таким чином, можемо виділити наступні принципи перекладу:

- а) можливість перекладу;
- б) взаємозв'язок форми і змісту;
- в) необхідність збереження у перекладі співвідношень між частинами і цілим, властивих тексту оригіналу.

Базуючись на цих принципах, процес перекладу сприймається як процес пошуку рішень. Початковим етапом цього процесу є визначення семантики елементів ядра каламбуру іноземних мов і місця його розташування. При цьому основою для створення каламбуру при перекладі можуть слугувати: семантика

обох елементів ядра, семантика одного з елементів ядра, нова семантична основа. Спробуємо розглянути і навести пояснення до кожного з пунктів:

Використання семантики обох елементів є досить рідкісним явищем у перекладацькій практиці, оскільки вона припускає наявність в мові перекладу паралелей елементів іноземних мов. При збігу умов реалізації елементів ядра в каламбур переклад здійснюється на рівні слова.

Так, ядро каламбурів, побудованих на полісемії слова «dear»:

1. дорогий, шановний;
2. дорогий, багато коштує, має лексичні паралелі у багатьох мовах і легко відтворюється без втрат інформації.

У випадку, коли елементи ядра не мають еквівалентів у мові перекладу, перекладачі створюють каламбур одному з елементів ядра, підлаштувавши під нього інший, співпадаючий за формою та значенням першого. Такому рішенню передують ретельний аналіз оригіналу, під час якого встановлюється можливість зміни семантики одного з елементів. Тут необхідно враховувати, що у окремих випадках існують провідні елементи ядра, семантика яких не повинна змінюватися. Наприклад, в наступному каламбурі Льюїса Керрола, який можна зустріти в його творі «Аліса в країні чудес» «*Mine is a long and a sad tale! Said the Mouse... It is a long tail, certainly*», *said Alice... «but why do you call it sad?»* побудованому на омонімії слів – «*tale*» – «*tail*» провідним елементом є слово «*tail*» – «хвіст», оскільки наступна розповідь Миші це фігурний вірш, побудований у вигляді хвоста. Більшість перекладачів цього твору зберегли цей елемент каламбуру, обравши свій власний шлях. Український перекладач В. Корнієнко обіграв словосполучення «хвакт звісний» (схоже на «хвіст мій»).

Заміна компоненту спричинила необхідність внесення змін до контексту каламбуру. Ці зміни виправдані, оскільки допомагають зберегти головне – функціональне навантаження оригіналу.

Щодо неможливості використання навіть одного з елементів ядра каламбуру, переклад може створюватися за цілком зміненої семантичної

основи. Іде пошук спорідненого за змістом ядра. Є кілька прийомів, які допомагають перекладачам впоратися із цією задачею.

Так, каламбур Керрола «*We called him Tortoise because he taught us*» у перекладі М. Демурової набуває такого вигляду: «Мы его звали Спрутиком, потому что он всегда ходил с прутиком». Використавши назву іншої морської тварини, перекладач зберегла особливості прийому, заснованого на авторській етимології – одного з поширених прийомів створення каламбуру у дитячих творах. Ми бачимо, що використана заміна не змінила змісту розповіді і дозволила зберегти всі провідні і якісні компоненти прийому [66].

Російський перекладач Б. Заходер утворив іншу етимологію, побудовану на слові «Пітон», попередньо зв'язавши його з вигаданим «зміїним» рядом: «*морской змей – удав – питон – питонцы*». «*он был Питон. Ведь мы его питонцы*». До перекладу Б. Заходера була внесена більша кількість змін, ніж у переклад М. Демурової, головне – функціонально адекватна інформація прийому збережена [65].

Попри розбіжності семантики каламбуру мови перекладу у трьох наведених вище перекладах, пошук функціональних еквівалентів було здійснено аналогічним шляхом. У створенні подібних еквівалентів перекладачі найчастіше використовують прийом трансформації.

Трансформація каламбуру не використовується, коли неможливо знайти аналог в мові, на яку перекладається каламбур. В такому випадку прийом каламбуру опускається, аби не привести до порушення норм мови, до створення безглузлого контексту. Цей прийом має назву «нейтралізація».

Прийом компенсації використовується, коли присутні відмінності в семантиці мов. Вибір засобів і місця компенсації диктується, передусім, особливостями оригіналу (стилем автора, жанром твору, епохою тощо) та змістом перекладу. Компенсація може бути повною. А застосування інших прийомів найчастіше компенсує втрату лише частково.

Компенсація застосовується, якщо перекладач не знайшов еквівалентів іншомовного каламбуру в мові перекладу. В такому випадку каламбур нейтралізується і створюється нова гра слів відповідно до контексту.

В якості часткової компенсації перекладачі використовують стилістичні засоби звукової організації виразності: риму, алітерацію (повторення приголосних звуків), звукову подібність. Наприклад, одна з перших перекладачів «Аліси в країні мрій» П. Соловйова замінила каламбур, побудований на буквальному і переносному розумінні відомого англійського прислів'я «*A cat may look at a king*» оформленою римою пропозицією: «Як дивиться на небо земля, так дивиться Кіт на Короля» [64].

Помилки, допущені під час передачі каламбурів, зазвичай пов'язані з невдалим вибором елементів їх ядра. Вони можуть бути розділені на наступні види:

- 1) використовується лексика, що спотворює хронологічну і фонову інформацію оригіналу;
- 2) функціонування каламбуру у мовленні персонажів, які не використовують даний стилістичний прийом.

Поява нових перекладів одного і того ж твору – явище виправдане і закономірне. Аналіз таких перекладів дає корисний матеріал, що сприяє вивченню системи перекладацьких концепцій, узагальненню позитивного досвіду перекладацької теорії та практики.

Рішення наступних перекладачів виявляються ідентичними чи схожими, використовується термін «запозичення», значення у разі незалежного рішення приймається нами умовно. Елементи запозичення можуть бути дуже різноманітними.

Перекладачі запозичують:

- а) весь переклад каламбуру;
- б) ядро каламбуру;
- в) спосіб його передачі;
- г) місце створення.

Запозичення окремих каламбурів у перекладачів, яким вдалося відтворити їх засобами мови перекладу. У цьому слід зазначити, що з цілого ряду творів складається певна традиція, і порушувати її можна лише у разі, коли перекладач пропонує інше, оригінальніше рішення, а не прагне шляхом введення нового варіанту продемонструвати свою незалежність від досвіду попередників.

Мета кожного наступного перекладу – не самоствердження його автора, а створення максимально можливого наближення перекладу до оригіналу шляхом його якісних характеристик з урахуванням творчого використання позитивного досвіду попередніх перекладачів.

1.3 Прийом компенсації як спосіб передачі англійського каламбуру

Безумовно, зміни семантичної основи каламбуру, передача його змісту в некаламбурній формі призводить до певних втрат в процесі перекладу.

Проте в арсеналі перекладача є надійний засіб їх відшкодування – прийом компенсації, один із способів досягнення еквівалентності перекладу на рівні всього тексту. Незважаючи на тривале використання цього прийому в перекладацькій практиці, системної розробки в теорії перекладу він ще не отримав.

Існують, наприклад, різні точки зору щодо засобів, які використовуються з метою компенсації, і вибору місця створення цього прийому в перекладі. В даному дослідженні компенсація розглядається як заміна непереданого елемента першотвору аналогічним або іншим елементом, компенсуючим втрату інформації та здатним надати аналогічний (подібний) вплив на читача.

Вибір засобів і місця компенсації диктуються насамперед особливостями ідейно-художнього характеру першотвору, а потім вже умовами тексту перекладу. Компенсацію можна назвати повною. Застосування ж прийомів іншого роду найчастіше компенсує втрату лише частково. Аналіз випадків

використання різних випадків компенсації призводить до висновку про необхідність встановити обмеження при використанні каламбурів.

Каламбур повинен природно входити у всю систему стилістичних і образних засобів перекладу, підпорядковується головній цілі всього твору і не спотворювати ідейно-художній характер першотвору. Структурно-семантичні особливості каламбуру мови перекладу мають відображати особливості каламбурів оригіналу. Каламбур повинен створюватися тільки в мові персонажів, що використовують цей прийом. Каламбур може створюватися тільки в типовій для нього ситуації. Це явище не повинне компенсуватися стилістичним прийомом, чужим чи мало властивим оригіналу. При створенні каламбуру необхідно враховувати соціальні особливості читачів, для яких призначено даний твір. Створення компенсуючого каламбуру прямо протилежно процесу нейтралізації. При вимушеній нейтралізації двопланового тексту, викликаній відмінностями в системах іноземної мови та мови перекладу, він трансформується в одноплановий, тобто каламбурний контекст нейтральний (некаламбурний). Прийом компенсації передбачає зворотний порядок: нейтральний контекст каламбурний.

Нерідко компенсація застосовується на місці контексту каламбурного оригіналу, де простий за структурою прийом замінюється або ланцюжком каламбурів, або каламбуром з більш складною структурою. Так, замість простого каламбуру, побудованого на розкладанні стійкого словосполучення «*stand down*» - «*залишити місце свідка в суді*», І. Демурова в перекладі «Аліси в країні мрій» створює складний, сформований з трьох, безперервно пов'язаних між собою частин, в яких один з елементів попереднього входить в ядро подальшого. Утворився своєрідний ланцюг: «*закругляйся - круглий (за формою) - круглий (болван) – болванчик*» [66].

В якості часткової компенсації перекладачі використовують стилістичні засоби звукової організації висловлювання (риму, алітерацію, звукову подібність) і графічне виділення. Цей вид компенсації використовується на місці переданого і непереданого прийому. У першому випадку він посилює

сприйняття каламбуру, а в другому компенсує втрати частково, привертаючи увагу до переданого в некаламбурній формі змісту. Римою посилив, наприклад, каламбур «*Остер клюв у птици у вкус у горчици*» А. Щербаков у перекладі книги «Пригоди Аліси в країні чудес» [63].

Для посилення компенсуючих або створених на змінній семантичній основі каламбурів перекладачі використовують два різновиди графічних засобів:

- а) шрифтові виділення;
- б) заголовні (великі) літери.

За допомогою цього прийому елементи ядра каламбуру виділяються на фоні решти тексту, що привертає увагу читачів до змісту прийому і полегшує його декодування. Найбільш часто графічне посилення використовується в творах для дітей.

У тих випадках, коли перекладачам надається свобода творчості (створення каламбурів на змінній основі і використання прийому компенсації), ця свобода завжди формально обумовлена і обмежена особливостями оригіналу. Їх ігнорування нерідко призводить до грубих помилок з боку перекладачів. Найбільш наочно це положення можна проілюструвати прикладами «негативного» матеріалу з перекладів для дітей.

Помилки, допущені при передачі каламбурів, зазвичай пов'язані з невдалим вибором елементів їх ядра. Вони можуть бути поділені на три види: в якості елементів ядра каламбуру обирається лексика, що позначає поняття, які перебувають поза реальністю дитини; стилістичне забарвлення елементів ядра каламбуру не відповідає особливостям мови дитячих творів і знижує дидактичну цінність змісту всього твору; використовується лексика, яка спотворює хронологічну і фонову інформацію оригіналу.

Висновки до 1 розділу

Після дослідження функціонування каламбуру в англійській мові та шляхів перекладу англійського каламбуру українською мовою було з'ясовано, що традиційно каламбур вважається різновидом мовної гри та стилістичним прийомом, в основі якого лежить прагнення досягти певного ефекту естетичного впливу (найчастіше комічного) шляхом порушення нормативного канону сприйняття мовних одиниць.

Результати проведеного дослідження дозволяють зробити наступні висновки:

1) Інформативна структура каламбуру включає постійні (предметно-логічна, експересивно-стилістична, асоціативно-образна, функціональна) і змінні (соціолокальна, фонові) види інформації.

2) В залежності від ступеня участі у створенні провідної теми твору контекстуальні каламбури поділяють на домінуючі і обмеженої дії. Обидва типи можуть також підрозділятися на інтродуктивні і резюмуючі. Перші виводять залежний від змісту контекст, другі резюмують зміст попереднього контексту.

3) Структура будь-якого каламбуру складається з двох обов'язкових елементів:

- а) ядра;
- б) базисного контексту.

4) Пошук повноцінного еквівалента в перекладі складається з декількох етапів:

- а) встановлення елементів ядра ;
- б) створення каламбурного контексту;
- в) адаптації отриманого каламбуру до тексту всього твору.

5) Для створення максимально повної відповідності каламбуру оригіналу перекладачі можуть використовувати:

- а) семантика обох елементів ядра

б) семантика одного елемента ядра

в) нова семантична основа.

У разі неможливості зберегти форму каламбуру в перекладі його зміст передається в некаламбурній формі.

б) Втрати, пов'язані з неможливістю передати в повному обсязі функціональне навантаження каламбуру, можуть бути відтворені за допомогою прийому компенсації:

а) аналогічним прийомом

б) іншими прийомами (алітерація, рима, графічне виділення).

Каламбур має складну структуру, а головними його підвидами є омонімічний, полісемічний, паронімічний, парониматичний та антонімічний каламбури.

Ми розглянули труднощі перекладу каламбуру, адже цей прийом відноситься до тих особливих пунктів (стиль автора, епоха написання тощо), що не можуть перекладатися дослівно. Це й становить складнощі. Саме у проблемі перекладу каламбуру актуальність роботи, адже вона не вирішена остаточно.

Основні помилки та труднощі, що виникають у перекладачів при перекладі каламбуру – це неспроможність знайти аналог даного каламбуру в мові перекладу або доцільно «внедрити» його в контекст.

Також можна зауважити, що до тих каламбурів, які найбільш важко перекладати багатьма мовами, слід віднести такі, в яких обіграються мовні засоби, відсутні в інших мовах. Коли перекладач не має можливості досить чітко передати «грайливе» поєднання шляхом «послівного» каламбуру, тоді він не перекладає той зворот, який йому пропонує автор оригіналу, а створює свою гру слів, яка нагадує за тими чи іншими показниками авторський каламбур, але іноді вона створюється на зовсім інших підґрунтях і виконується зовсім іншими засобами. Навіть термін «переклад» тут часто недоречний, оскільки від даності оригіналу не залишилося нічого; тим не менш, в рамках перекладного твору таку «інтерпретацію» слід вважати правильною. А з цього ми можемо зробити

висновок, що зваживши уважно всі можливості передачі каламбуру, перекладач повинен зупинитися на тій, яка надає найбільші переваги, незалежно від спожитого автором прийому. У випадку, коли каламбур потрібно будь-що передати в перекладі, а текст не піддається такому передаванню, то можна постаратися відшукати риму, поєднувати її з антонімічним вживанням, якщо цей варіант вимагає або навіть якоюсь мірою дозволяє оригінал, оскільки переклад завжди має бути доцільним у формі і смислі. Можна навіть обмежитися римою, але хоч у якийсь спосіб підказати читачеві каламбурну сутність оригіналу.

Взагалі, дослідивши проблему перекладу каламбурів, що не мають аналогів в мові, на яку перекладається «проблемна ділянка», ми віднайшли кілька прийомів, що допомагають перекладачам здійснювати переклад каламбурів без великих втрат (перед ними вибір: втрата каламбуру чи змісту), а саме: прийом компенсації та трансформації. Перевагою першого прийому є те, що не втрачається ні контекст, ні зміст, ні каламбур. Тому перекладачі й використовують його найчастіше. Другий прийом використовується тоді, коли здійснення першого є неможливим. Він використовується рідше та не користується такою популярністю як перший.

РОЗДІЛ 2. ОСОБЛИВОСТІ ПЕРЕДАВАННЯ ГРИ СЛІВ ПРИ ПЕРЕКЛАДІ АНГЛОМОВНИХ ДРАМАТИЧНИХ ТВОРІВ В. ШЕКСПІРА УКРАЇНСЬКОЮ МОВОЮ

2.1. Гра слів як засіб створення індивідуальної характеристики персонажа

У більшості випадків каламбур виконує свою звичайну функцію – створення гумористичного ефекту, або використовується автором як засіб іронії, сарказму, сатири. У творах Шекспіра каламбур несе набагато більше і різноманітніше навантаження. Співрозмовники з його допомогою демонструють своє зневажливе ставлення один до одного, глузування, презирство та інші емоції. Непрямим підтвердженням цьому служить той факт, що кількість каламбурів в кожній окремо взятій п'єсі автора - комедії, трагедії або історичних хроніках приблизно одне й те саме. Одна з причин такої закономірності полягає в тому, що каламбур використовується драматургом для створення не тільки комічних моментів в комедіях, трагедіях і хроніках. На це вказує, наприклад, літературознавець М. М. Морозов, який пише, що каламбур «у Шекспіра виходить далеко за комедійні межі. Каламбур може бути навіть трагічним вигуком...» [70]. Слід звернути увагу і на нескінченні відтінки думок, а головне почуттів, які вміло, передаються за допомогою каламбуру. У всіх випадках за допомогою каламбуру Шекспір дає як загальну характеристику персонажа, так і його стан, настроїв в даний момент. Сам масштаб особистостей персонажів Шекспіра передбачає і велику глибину каламбурів, пов'язаних з ними. При порівнянні творів Шекспіра з творчістю його попередників і сучасників, чії характерні риси – героїчний імморалізм Крістофера Марло, великовагова ерудиція Бена Джонсона, нежиттєві пристрасті і жахи Томаса Кіда – відсутні у Шекспіра.

Можна виділити дві групи каламбурів, характерних для творів Вільяма Шекспіра. В першу чергу це словесні одиниці, що передають переважно гумористичний ефект (включаючи ефект сатири, іронії, сарказму). Саме вони

привертають увагу більшості дослідників. Такий прийом представлений автором або у вигляді ланцюжка каламбурів в діалозі персонажів, або як окремі їхні репліки. Такі ситуації створюються з метою розваги, ігри. Так російська вчена-філолог М.А. Паніна виділяє серед головних естетичних функцій гумору – ігрову. Елементи гри є достатньо виразними, вони помітні в тих діалогах, коли виникає каламбур. Але не менш широким є застосування каламбуру автором для демонстрації ненависті, злоби і горя; найчастіше це стосується одного й того ж самого персонажа. Тому по зміні типу каламбуру можна судити і про душевні зміни конкретного персонажа. Таким чином, каламбур підкреслює життєвість характерів Шекспіра, а головне їх типовість стосовно кожної епохи. Подібну роль відіграє також інший компонент творів Шекспіра – анахронізми (випадки неправильного або зумисного внесення у відображення якої-небудь епохи рис, характерних для іншої епохи). Для одних дослідників творчості Шекспіра вони є показниками або прогалин в знаннях автора, або нестачі часу для обробки творів. На думку шекспірознавця М. М. Морозова, невідповідності в побуті, одязі та мові показують прагнення автора наблизити дію до своєї епохи з метою посилити його переконливість і вплив на аудиторію. Але все ж основною функцією анахронізмів у Шекспіра є, як і в разі каламбурів, демонстрація типових для будь-якого часу, народу і будь-якої країни даних людей і подій.

При цьому, створюючи життєві персонажі, Шекспіру не було необхідності шукати якісь позаісторичні риси людей, оскільки в будь-якій епосі в людях проявляються певні людські якості. Кожна людина, тим не менше, все ж належить своєму часу. Те ж можна сказати і щодо місця дії п'єс. Узагальнена дія і узагальнена людина є лише абстракціями, які не можуть показати правду життя, також як перенесення будь-якої дії і будь-якого персонажа в свою країну і свій час. Заслуга Шекспіра полягає саме в тому, що він показав людину кожної епохи з точки зору сучасника і своєї власної, переносячи в той час за допомогою сили думки і натхнення. При цьому він показує своїх персонажів з різних епох, навіть глибше, ніж сучасник. Як і деякі з них, він володів великою

душевною чуйністю як в плані широти «...діапазон душевних станів, доступних розумінню Шекспіра був величезним» [59], так і по відношенню до цілісності і взаємозв'язку духовного життя «... ніхто – ні до Шекспіра, ні після нього – не вмів так ясно заглянути в людську душу, щоб всю плутанину складних явищ... зрозуміти як щось єдине, осмислене, доцільне» [59]. Але головне його достоїнство полягає в тому, що він був також людиною високої духовності. Це дозволяло йому бачити в людях справжні джерела їх поведінки, на що органічно не були здатні найвидатніші представники зображуваної епохи. Крім того, Шекспір здатний глибоко осмислити і цілі тимчасові епохи. Саме тому кожна історична хроніка «з її пристрасним інтересом до морального змісту історії» [59] демонструє закономірний характер подій і дій. Те ж виявлялося і в створених автором легендарних персонажів. Наприклад, величезний духовний ріст Ліра в період душевної хвороби (випадок, який підтверджується фактами сучасної психіатрії). Залишаючись людиною свого часу, він, тим не менш, не поділяв багато тогочасних помилкових ідей. Так, глибоко відчувши брехню гуманізму, Шекспір в той же час бачив і нехристиянський характер релігійних переслідувань, як з боку католиків, так і з боку нової сили – протестантів. В одному з творів він прямо говорить, що єретиками є ті, хто спалює людей на вогнищах.

Чим пояснюється така проникливість Шекспіра? Як справедливо зазначає радянський літературознавець А. А. Аникст «Реалізм Шекспіра був настільки могутній саме тому, що у художника був великий і прекрасний ідеал, який служив йому мірилом дійсності» [57]. Але характерна риса Шекспіра – благовоління по відношенню до життя і людей явно не було засновано на ідеалі гуманістів (як вважає А. А. Аникст), крах якого Шекспір бачив. Він зобразив у своїх творах дію злої волі людини тим самим, критикуючи поверховий погляд гуманістів, які, не розуміючи істинного походження зла в людині, вважали причиною його існування соціальні умови життя. Вплив ідеалу допоміг Шекспіру зберегти стабільність своєї особистості протягом свого життя, не залишаючись при цьому байдужим до неї. Так, найбільш сильні трагедії були

створені автором в період вже великого життєвого благополуччя. Реалізм автора проявляється і в тому, що навіть образи багатьох начебто статичних персонажів Шекспіра показані в динаміці (а не тільки головні дійові особи, як, наприклад, стверджує М. М. Морозов), коли вони проходять через певний момент вибору. Так, Яго, перед тим як встати на шлях зла відчуває деякі душевні коливання, намагається знайти уявні виправдання своїм вчинкам. Шекспір також показує, як відбувається поступовий перелом Макбета, який відчуває прогресуючий занепад людяності в своїй душі.

Всі зазначені риси творчості Шекспіра проявилися в специфіці комічної стихії і зокрема в каламбурах. М. М. Морозов також стверджував, що іншою важливою рисою гумору автора є те, що «в нашому сміху немає відтінку ні моральної, ні інтелектуальної переваги» [70]. Все це означає, що аудиторія Шекспіра сміялася, по суті, над собою, причому в такому випадку на неї дійсно виконувався моральний вплив, на відміну від моралізму інших письменників – сучасників Шекспіра.

Таким чином, каламбур ніколи не займає другорядне або випадкове місце в тексті Шекспіра. Такого роду безцільна гра в слова була характерна для часу Шекспіра. Самому Шекспіру не було властиво таке «аристократичне» розуміння каламбуру, оскільки він писав для загальнонародного театру. Каламбур в силу особливостей своєї будови мимоволі привертає увагу слухача і читача. Тому автор використовує цей прийом для передачі деяких важливих ідей творів і для виявлення характерних рис персонажів п'єси. Залучаючи глядачів динамічною, інтригуючою і високо естетичною дією п'єси, Шекспір намагався надати вплив, що приховано облогороджував аудиторію. Як зазначає А. А. Аникст щодо трагедій автора, «...зовнішня дія у Шекспіра важлива для того, щоб вивести нас в найглибші трагедії людського духу» [57]. В результаті цього «...в зіткненнях, що відбуваються між цими людьми, життя розкривається в своєму найглибшому значенні, і після кожного такого видовища ми опиняємося духовно збагаченими» [57].

Слід звернути увагу на кілька не зовсім точних інтерпретацій ролі каламбуру в конкретних випадках, оскільки нерозуміння веде до спроб неправильної передачі таких ситуацій в перекладі. Комічні сцени в трагедіях Шекспіра служать не для ослаблення драматичного пафосу та настрою в сприйнятті глядача чи читача (як вважає, наприклад, М. М. Морозов), а для посилення трагічних мотивів драми. Як зазначає С.Т. Кольрідж, «Лір, самотньо мандруючи в степу під час бурі, відчуває всю силу свого горя, яке лише посилюється біль припливу шаленого гумору Шута ..., так навіть комічне, смішне стає засобом поглибити трагічне» [85]. Ще глибше зрозумів двоїсту природу шекспірівського комізму А.С. Пушкін, який помчав, що «іноді жах виражається сміхом. Сцена тіні в «Гамлеті» вся писана жартівливим віршем, але волосся стає дибки від гамлетівських жартів» [56]. Поєднанням двох протилежних стихій досягається також інша важлива мета: «Той факт, що серйозне перемежується зі смішним, трагічне з комічним, піднесене з повсякденним і ницим, створює враження справжньої життєвості дії його п'єс» [59]. Всі три моменти можна повністю застосувати до авторських каламбурів, які звучать в репліках персонажів Шекспіра, що безпосередньо пов'язано зі складною подвійною природою цього словесного прийому. Нижче ми розглянемо кілька прикладів, де каламбур виконує саме таку стилістичну функцію.

Крім цього, каламбур в трагедіях Шекспіра застосовується персонажами для того, щоб завуалювати свої негативні емоції. Так, даний прийом «надзвичайно типовий для промов Гамлета, який, звичайно, не може відкрито і прямо висловлювати своє обурення», тому його каламбури «висловлюють змішане почуття образи і зневаги до людини, яка його образила...». Діалогічна побудова п'єси дозволяла Шекспіру використовувати каламбур для порівняння образів двох персонажів по відношенню до певної проблеми або ідеї.

Багато дослідників пропонують ігнорувати в перекладі фривольні каламбури Шекспіра. Але необхідно пам'ятати, що, передаючи особливості мови Шекспіра українською мовою, неможливо відсікти їх від мови епохи

Шекспіра, оскільки цього вимагає достовірність та історизм. Не випадково подібного роду прийоми звучать в устах персонажів усіх соціальних рівнів: блазнів, дворян, благородних дам. Слід зазначити, що за своєю словесною природою подібні утворення не є каламбурами, а скоріше двозначними елементами. Вони легко піддаються суб'єктивному тлумаченню деяких критиків і коментаторів, які забувають, що справжнє розуміння ідей і образів автора не лежить на поверхні. Тільки глибоко проаналізувавши кожен твір Шекспіра і його творчість в цілому, тримаючи в пам'яті навіть біографічні відомості про нього, ми побачимо духовне обличчя людини, якого близький друг Бен Джонсон назвав «ніжний лебідь Ейвона». Крім того, слід відрізнити два типи дотепів такого роду у Шекспіра. На думку англійського поета та філософа С. Т. Кольріджа, «своїми жартами він викликав вибухи сміху, в якому розсіювалися як дим всі нечисті думки», або «він навмисно... бажав викликати до них огиду» [85]. Такі утворення слід передавати в перекладі для збереження гармонії частин в складі всього твору.

Тепер нам необхідно проаналізувати шляхи передачі різних видів каламбурів в творах Вільяма Шекспіра. Переклад взагалі і передача каламбуру зокрема вимагає творчого підходу, тому найвидатніші перекладачі творів Шекспіра накладають відбиток свого індивідуального тлумачення на весь перекладний текст. Переклад як мистецтво немислиме без трактування оригіналу: позиція перекладача формується в результаті вивчення оригіналу і критичної літератури, вона виникає з відчуття епохи, коли створювався твір, і з відчуття сучасності. Важливість передачі каламбурів В. Шекспіра відзначали багато з перекладачів, які стояли біля витоків передачі його творів українською мовою. Їх думки і спостереження служать відправною точкою для різних підходів до питання перекладу каламбурів Шекспіра аж до нашого часу. Так, для перекладача М. П. Вронченко, який виконував переклад «Гамлета», існувало наступне правило: «Гру слів необхідно передавати навіть за рахунок вірності в викладі думки, яка в ній полягає, тільки якщо думка ця сама по собі є не значною» [61]. При перекладі «Макбета» російський поет В. К. Кюхельбекер

намагався передати «гру слів такою ж або рівносильною грою», замінюючи при цьому каламбур «оригіналу таким, до якого найбільш здатний звук, що вживається перекладачем для вираження головного поняття автора... » [67]. Крім цього, перекладач зазначав, що іноді «ми грали словами і там, де у Шекспіра немає такої гри ... щоб винагородити читача за попередні упущення в оригіналі там, де ніяк не можна було вчинити інакше» [67]. На відміну від іншого перекладача – М. Н. Ліхонина, який каламбури тієї ж трагедії «намагався передавати, по можливості, з буквальною точністю ...» [68]. Каламбур також успішно передавали А. Н. Островський (переклад «Упокорення норавливої») і О. В. Мільчевська («Веселі Віндзорські панійки»). Незважаючи на деяку русифікацію перекладів останнього, перекладач дотримувався правильної установки – пошуку відповідностей каламбурам оригіналу, щоб «не ремствувати в виносках, що ось де тут каламбур, та не висловили його по-нашому» [56]. Можна підсумувати оцінку праці перекладачів праць Шекспіра минулого століття словами Б. Пастернака: «старі переклади Шекспіра ... в більшості чудові. Вони робилися переважно в другу половину ІХ століття, коли технічна культура вірша впала у нас в порівнянні з пушкінським часом. Дилетантська широта, з якою вони мимоволі зроблені, вберегла їх авторів від дріб'язкового педантизму і захоплення формальними дрібницями. Так як їм доводилося вибирати і чимось жертвувати, вони вловили і передали в Шекспіра головне: Шекспіра – поета, Шекспіра – драматурга... » [71].

У нашому столітті були виявлені різні тенденції перекладу творів Шекспіра при безсумнівному поліпшенні якості текстів історії мови. Головну особливість сучасних перекладів творів Шекспіра зазначив Б. Пастернак: «Новітні перекладачі так само старанно зайняті зовнішніми засобами вираження оригіналу, як колишні дбали про збереження його загального сенсу. Сучасні переклади Шекспіра, з яких кращі належать Кузьміну, Лозінському, Зенкевичу і Радлову, ближче, ніж це робилося раніше, знайомлять зі словесним складом шекспірівських текстів, з його лексиконом» [71]. Сильні і слабкі

сторони перекладів цього часу були виявлені І. Чекаловим щодо передачі «Гамлета». Метою М. Лозинського було передати естетичну і пізнавальну функцію джерела, при цьому висуваючи на перше місце останню. Одним з елементів такої практики було збереження еквілінеарності, в результаті чого «в перекладі виникає напруженість словесного матеріалу, що не зустрічається у старих перекладачів...» [71]. Іншу рису перекладів російського поета і перекладача М. Лозинського критикувала перекладачка А. Радлова, яка «виділяла в якості однієї з найшкідливіших тенденцій при перекладі шекспірівських творів «книжковоархаїзуючу мову», сама при цьому впадаючи в іншу крайність (яку зазначав критик В. Кожевников). Він зазначав, що для Радлової була характерна «тенденція ... до зниження лексики», «боротьба з шекспірівськими періодами і заміна їх рубаною побутової промовою», «зниження узагальнено-філософського звучання шекспірівського слова». Від обох перекладачів вигідно відрізняється сам Борис Пастернак, який осягає Шекспіра на особисто-інтуїтивному рівні, коли «... внутрішній досвід поета в освоєнні шекспірівської спадщини стає основою його перекладацької діяльності». Життєвість перекладу Б. Пастернака була добре виявлена шекспірознавцем М. М. Морозовим, який пише: «Перш ніж перекладати «Гамлета», Пастернак конкретно, відчутно уявив цих створених Шекспіром людей, і в його перекладі вони живуть, дихають, рухаються перед нами У кожній дійовій особі є своя інтонація, у кожного є свій голос» [70].

2.2. Особливості передавання гри слів в драматичних творах В. Шекспіра українською мовою

Оскільки Вільям Шекспір відомий своїм талантом до створення неологізмів, каламбурів та інших лексичних одиниць, нам було не важко виокремити певну кількість матеріалів, на основі яких можна доцільно провести аналіз засобів перекладу каламбурів. Ми порівнювали наявні переклади, які були виконані декількома різними перекладачами, і на цьому

підґрунті змогли розглянути наскільки раціональна існуюча теоретична база і чи взагалі можливо вдало перекласти гру слів, присутню в творах В. Шекспіра.

В першу чергу ми дослідимо приклад гри слів в такому драматургічному творі як історична хроніка «Генріх VI», що її було написано 1590 року. Графиня в розмові зі Стенлі показує своє розуміння того, що відношення до опальної людини змінюється. При цьому вона зауважує, що ганебним нове становище буде не тільки для неї, а скоріше для засуджуючих її людей. В той самий час графиня каже, що єдиною справедливою підставою для недостойного з нею поводження будуть її законні докори. Каламбур будується на значенні слова «state» («положення» і «становище»):

Stanley: Why, madam, that is to be Isle of Man;

There to be used according to your state.

Duchess: That is bad enough, for I am but reproach:

and shall I then be used reproachfully?

Stanley: Like to a duchess, and Duke Humphrey's lady;

According to that state you shall be used (II, 4, 172-173)

Перекладач В. Гуменюк наводить наступний переклад:

Стенлі: На острів Мен, міледі. Будуть з вами

Обходитися згідно з вашим саном.

Герцогиня: Це негаразд. Позбавлена я честі,

То як безчесну приймуть там мене?

Стенлі: Як герцогиню і дружину Гемфрі

Зустрінуть вас на острові, міледі

На нашу думку цей переклад є не досить вдалим, оскільки слово «сан» передбачає собою щось більш духовне аніж королівське звання («герцогиня») або загальне відношення соціуму до якоїсь певної людини («безчесна

(людина)»). В цьому випадку, ми би запропонували використовувати слово «стан», оскільки воно може означати і як соціальне положення, так й звання.

А от в хроніці «Річард III» (1592) за допомогою аналізу каламбурів можна показати деякі особливості натури цього персонажа. У створенні цього образу Шекспір явно відштовхувався від характеристики, якою був наділений Річард Глостер Т. Мором: «Він був скритний, і замкнутий, майстерний лицемір, з покорюю в особі і зарозумілістю в серці: зовні улесливий перед тими, кого внутрішньо ненавидів, він не пропускав нагоди поцілувати того, кого думав вбити; був жорстокий і безжалісний, не завжди зі злого умислу, але частіше з честолюбства ...» [69]. Всі ці якості проявляються в розмові з племінником, претендентом на престол. Переосмислюючи слова Річарда в іншому їх значенні («greater gift»: «більший за розміром подарунок» замість «більший за цінністю» і «light»: «незначний» замість «легкий»), Йорк натякає на скупість і черствість. Крім того, сам характер подарунків Річарда – кинджал і меч, вказує як на його кровожерливість, так і на швидку загибель Йорка від руки дядька:

Gloucester. A greater gift than that I'll give my cousin.

York. A greater gift! O, that's a sword to it.

Gloucester. Ay, gentle cousin, were it light enough.

York. O, then I see, you will part but with light gifts; In weightier things you will say
a beggar nay (III, 1, 480)

В перекладі, який виконав Борис Тен, для першого каламбуру використовується пряма відповідність, а для другого він обрав одне зі значень й тим самим вирішив опустити цей каламбур. Замість цього перекладач вдався до засобу антонімії і поєднав у тексті пару «заважкий» – «легкий»:

Глостер: Я й більшого для вас не пошкодую.

Герцог: Щось більше навіть? Що ж це, чи не меч?

Глостер: Так, мій небоже, тільки заважкий він.

Герцог: Ви, бачу, щедрі на легкі дарунки,
А щодо важчих скажете: «Не жебрай!»

Майже так само в своєму перекладі вчиняє і перекладачка А. Радлова: для першого каламбуру вона обрала для пряму відповідність, а вже для другого – близьку за змістом багатозначну словесну одиницю:

Глостер. Я большего для вас не пожалею.
Герцог Йоркский. Ах, большего? Ну, меч дадите мне?
Глостер. Охотно, если б он поменьше был.
Герцог Йоркский. Ах, вы щедры на мелкие подарки...

У випадку цього каламбуру нам здається, що більш вдалим є переклад Радлової. Оскільки поєднання синонімів «поменьше» і «мелкие» влучно передає настрій Герцога щодо сумнівної щедрості Глостера. В порівнянні з таким еквівалентом до слова «light», що підібрав Б. Тен, як «легкий», еквівалент «дрібний» точніше виражає «ганебність» подарунку.

Далі ми хотіли б розглянути каламбур, який зустрічається в першій комедії Шекспіра – «Комедія помилок» (1592). Всі твори автора такого роду відрізняє життєвість, зобов'язана зокрема їх гумористичній спрямованості. Гумор, на відміну від сатири, не старіє і не деградує. Так, різко сатиричні для свого часу твори Дж. Свіфта, в наші дні перетворилися в дитячі казки. Іншою рисою творів Шекспіра (особливо комедій) є велика кількість випадків переосмислення фразеологізмів. Як пише М. М. Морозов: «Чим яскравіше відчуває англійський письменник образність ідіом своєї рідної мови, їх живу і часто гумористичну гру, тим частіше в творах його зустрічаються свавільно розвинені імпровізовані їх варіанти. В цьому відношенні Шекспір, займає серед англійських письменників перше місце» [70].

У наступному каламбурі слуг Дроміо розуміє фразеологізм «at hand» («близько») як похідне від слова «hand» («рука»), натякаючи на важкий характер свого господаря:

Adriana. Say, is your tardy master now at hand?
Dromio of Ephesus. Nay, he is at two hands with me,
and that my two ears can witness. (II, 1, 456)

Ірина Стешенко пропонує наступний переклад:

Адріана: Скажи, чи тут уже твій пан-забарник?
Дроміо Еф.: Ні, тут його немає, а проте руки його побували
отут, на моїй голові; найкращий тому доказ – мої вуха.

Перекладачка вирішила опустити каламбур оригіналу, а замість нього додати роз'яснення того, що мав на увазі автор. Цей переклад є більш-менш точним, але він не спроможний передати всю повноту картину оригіналу, якусь шекспірівську його частинку. Вільям Шекспір є відомим своїми гостротами, а коли от таку цікаву рису його праць опускають, то під-час втрачається й розуміння того, що це його твір.

Тепер розглянемо переклад, який пропонує А. Некора. В ньому каламбур будується на омонімії дієслова «завітати». Також перекладачка спромоглася зберегти несхвальну характеристика в словах слуги:

Адриана: Ну что ж? Пожаловал твой господин?
Дромио Эфесский: Пожаловал — обеими руками: оба мои уха свидетели.

Цей варіант перекладу нам здається більш вдалим через свою стислість. А. Некора приносить в жертву гру слів, але зберігає шекспірівську лаконічність.

Наступними ми би хотіли розглянути каламбури, які зустрічаються в п'єсі «Ромео і Джульєтта» (1595). Наприклад, в розмові синьйори Капулетті і годувальниці простежується різне ставлення обох до Джульєтти. Перша із співрозмовниць піклується головним чином про соціальний статус своєї доньки, для другої її підопічна – лише майбутня мати. Жодна з них і словом не обмовилася про почуття Джульєтти. Каламбур створюється на полісемії слова «Less» («менше») і на антоніми одного з значень «bigger» («більше»):

Lady Cap. ...So shall you share all that he doth possess,
by having him making yourself no less.
Nurse. No less! Nay, bigger, women grow by men (I, 3, 20)

У перекладі Т. Щепкіної-Куперник зберігається прийом автора при смислового розвитку його образу:

Синьйора Капулетти. Так раздели, что есть в его судьбе
Не станешь меньше, взяв его себе.
Кормилица. Нет, толще станет – так уже ведётся.

Так само вчиняє і перекладачка Ірина Стешенко, яка пропонує наступний варіант передачі цього каламбуру українською мовою:

Синьйора Капулетті. Розділиш все, що є в його судбі,
Не зменшишся від цього, далєбі.
Мамка. Не зменшиться, а зробиться велика:
Повнішає жона від чоловіка

Обидва переклади можна вважати вдалими, оскільки в українській мові існують повні еквіваленти для використаних автором «less» та «bigger».

Далі ми перейдемо до каламбуру, який знаходиться в діалозі, що стався між Ромео та Меркуціо. Останній визнає «серйозність» почуттів Ромео, який в свою чергу показує глибину свого почуття, що викликає сум. Тим самим ми бачимо, що для Меркуціо серйозним може бути лише чергове захоплення. Каламбур заснований на полісемії слова «sadness» («сум» і «серйозність»):

Ben. Tell me in sadness, who is that you love?

Rom. What! Shall I groan and tell thee?

Ben. Groan? Why, no. But sadly tell me who.

Rom. Bid a sick man in sadness make his will. Ah!

Word ill urged to one that is so ill.

In sadness, cousin, I do love a woman. (I, 1, 14)

В даному випадку, як і при перекладі більшості каламбурів Шекспіра, Т. Л. Щепкіна-Куперник використовує фразеологічні одиницю. Відштовхуючись від фразеологічної одиниці Т. Л. Щепкіна-Куперник для повної передачі прийому, застосовує інші словесні одиниці того ж семантичного гнізда:

Бенволио. Скажи серьёзно мне: кого ты любишь?

Ромео. Сказать со стоном?

Бенволио. Но к чему тут стон?

Скажи, в кого влюблён?

Ромео. Вели больному сделать завещанье —

Как будет больно это пожеланье!

Серьёзно, брат, я в женщину влюблён.

А ось варіація перекладу, яку пропонує І. Стешенко:

Бенволіо. Отож скажи мені, кого ти любиш?

Ромео. Сказати тобі зітханням?

Бенволіо. Не зітханням, скажи серйозно, хто вона?

Ромео. Це означає – хворого питати про заповіт, що може оживляти

Вмирущого... Кохаю жінку я

Перекладачка обирає піти шляхом опущення, тому у першому випадку вона пропускає вислів «in sadness», а у другому використовує переклад «серйозно».

На нашу думку, переклад був би більш доцільним, якби хтось з перекладачів обіграв слово «жарт» та фразеологізми «не на жарт», «без жартів» утворені на його основі.

У наступному каламбурі автор вдається до переосмислення фразеологічної одиниці («carry coals» – «носити вугілля» / «зносити образи»), щоб показати боягузтво Грегорі, який боїться бійки і тому робить вигляд, що розуміє слова М. Самсона буквально. Важливо пам'ятати, що однією з рис, що забезпечують загальнонародний характер драматургії Шекспіра, є використання автором народної творчості. Як зауважує А. А. Аникст: «Твори його пронизані спогадами про казки, легенди і перекази з англійського фольклору. Народні пісні вводилися Шекспіром в тканину п'єс ... Від різних героїв Шекспіра ми чуємо уривки з народних балад і приказок» [57]. Елементом фольклору є і фразеологічні одиниці, які часто фігурують в каламбурах Шекспіра, особливо в мові соціально низьких персонажів, як, наприклад, в даному випадку:

Samson. Gregory, o, my word, we'll not carry coals.

Gregory. No, for then we should be colliers...

Для перекладу цього прийому Т. Щепкіна-Куперник майстерно віднайшла фразеологізм, близький за змістом до словесної одиниці джерела,

хоча вона виражає відсутність скоріше не боягузтва, а лише нерішучості Грегори:

Самсон. Уж поверь моему слову, Грегори, мы бобов разводить не станем.

Грегори. Конечно, нет, а то мы были бы огородниками.

А от наприклад такий варіант перекладу пропонує І. Стешенко:

Самсон. Грегори, даю слово, ми не допустимо, щоб нас
паскудили та бруднили.

Грегори. Авжеж, бо ми ж таки не вуглярі

Вона дуже вдало поєднує дієслова «паскудити» й «бруднити» в обох їх значеннях з іменником «вуглярі». Крім того, що цей переклад є вкрай точним та дотепним, він ще й містить гру слів, яку автор навмисно помістив в цю бесіду.

Наступними ми розглянемо каламбури з комедії «Багато галасу даремно» (1598). В цьому творі гра слів застосовується, щоб показати в смішному вигляді деяких дійових осіб, починаючи з констебля. Підставу для такого предмета глузування вказує С. Шенбаум: «Для тих, хто жив за часів Єлизавети, констебль були предметом постійних жартів. Їх тупість, буквально увійшла в приказку «так ти констебль, судячи з розуму», довго була приводом для жартів. Таким доступним джерелом сміху син констебля не міг знехтувати» [84]. Стражник приймає зауваження Борахіо про злочинський характер моди, проходження якої полегшує гаманець, в прямому значенні, як ім'я самого грабіжника:

Borachio. ...sees thou not what a deformed thief this fashion be?

Watch. (Aside) I know that Deformed,
a has been a vile thief this seven years... (III, 5, 56)

Першим розглянемо переклад виконаний А. Кронбергом:

Борахио. ...Ну, а понимаешь ли ты, голова,
что за тонкая штука фасон-то?

1-й сторож (тихо). Я его знаю: Фасон – он уже лет семь занимается воровством;
а посмотреть на него, так что твой джентльмен!

Имя-то я хорошо помню...

Він своїм прикладом показав, що збереження прийому автора є можливим. А зробив він це за допомогою створення імені злодія на іншому елементі контексту. Загалом, саме цей випадок гри слів є доволі легким при перекладі. Оскільки, яке б слово не обрав перекладач замість слова «фасон», було б не дуже складно перетворити його на ім'я власне.

Цією ж стежкою йде й І. Стешенко у своєму перекладі:

Бораччо. Не бачиш ти, чи що, який паскудний злодій оцей фасон?

Стражник (убік). Знаю я, про кого мова йде; цей добродій Фасон уже
років з сім злодіячить...

Зрозуміло, що такі вдалі переклади перекладачі отримали через те, що сам оригінальний текст «благоволив» їм. Хоча необхідно зауважити, що І. Стешенко у своєму перекладі більш вдало передала контекст, оскільки вираз «паскудний злодій» більш точно передає смисл оригіналу, аніж вираз «тонкая штука».

Далі ми розглянемо переклади гри слів, яка зустрічається в п'єсі «Гамлет» (1601). Спочатку, хотілося б зауважити, що манера перекладачів цього твору проявилася і в особливостях їх передачі каламбурів трагедії.

Приступаючи до свого перекладу, Б. Пастернак зазначив творчий підхід деяких інших перекладачів цього твору: «Широта і піднесеність відрізняють переклад К. В. Кронберга, який є більш сухим і ближчим до оригіналу,

висловлює виразність, підпорядковуючи ритмічний наголос смислового. Художні заслуги Радлова – жвавість розмовної мови Якщо ж мова йде про близькість в з'єднанні з гарною мовою і суворою формою, то ідеальним є переклад Лозинського» [71]. Як відзначають багато дослідників, «Гамлет» представляє особливо сприятливий ґрунт для роздумів. Тому, не дивно, що існує безліч перекладів цієї п'єси українською та російською мовами. Незважаючи на те, що більшість з цих перекладів є доволі застарілими, деякі їх фрагменти переходять і в нові переклади. Таку життєздатність, влучно, пояснює І. Кашкін: «Глибина і багатогранність тексту дає можливість різних і по-різному хороших тлумачень. У числі майже сорока російських перекладів «Гамлета» є кілька, безсумнівно, хороших, але в одному краще розкриті думки знаменитих монологів, в іншому пронизлива гіркість пісень Офелії, в третьому – гумор полонію і могильників і м'якість сина Гамлета» [62].

Динаміка образу Гамлета показана в п'єсі, в тому числі і шляхом зміни характеру його каламбурів. Внутрішня зміна в Гамлеті починається після зустрічі з привидами його батька. Привид грає важливу роль в трагедії, оскільки служить не для посилення похмурого гротеску, а для виявлення реакції на нього принца. Розум Гамлета всупереч зрозумілим почуттям протиставляється спокусам примари і не потрапляє під його вплив, сприяючи остаточній єдності іронічної особистості принца.

Перше зіткнення з реальністю зла в світі веде до ототожнення зла з конкретною людиною. Наслідком цього є обурення і викриття Гамлетом кожної людини навколо нього. Принц схильний зачіпати всіх, в тому числі і каламбурами, коли «... він стає результатом накопиченої в душі гіркоти» [62]. Як людина він не може не протиставитися злу, але розуміє при цьому, що зло – не сама людина, тому не йде на пряме вбивство своїх ворогів. Дилема – чинити опір або коритися злу, вирішується Гамлетом як допустимість боротьби словом. Така боротьба, в свою чергу, можлива і ефективна лише для того, хто осягає людей і реальність і бачить, куди нанести удар. Зброя Гамлета – слово, про що сам він каже «I will speak daggers» (III, 3) [11]. Словом, як мечем, він ранить

всіх навколо себе, причому не тільки супротивників, але і невинних людей – мати, Офелію. Можливо, загибеллю оточуючих Гамлета людей Шекспір хотів показати, що зла енергія слова здатна насправді вбивати не гірше звичайної зброї.

Розуміння людей не супроводжується у Гамлета співчуттям до них. Як зауважує Л. Шестов: «клеймо людей лише той, кому до них немає діла, хто їх зовсім не відчуває» [45, 118]. При цьому ніякий прояв неправди не здатний від нього сховатися, оскільки Гамлет «бачить людей і речі всім своїм єством, його бачення світу обумовлено всім його духовним світом» [45, 119].

Саме його духовну перевагу над усіма іншими персонажами трагедії дозволяє йому внутрішньо змінитися і перемогти. Так, до кінця п'єси зникає його нетерпимість до людини, хоча залишається нетерпимість до зла, наприклад, він здатний пробачити Лаерта. За винятком Гамлета, всі інші дійові особи за своїм характером або холодні, і бездушні натури (Клавдій), або люди з неглибокими емоціями (Гораціо), запальні (Лаерт), пасивно чутливі (Офелія). Гамлет – єдиний з них є людиною з глибокими почуттями і думками. Істинна велич Гамлета проявляється в тому, що мотиви його поведінки завжди піднесені і благородні. Уже під час розмови з Гораціо, після зустрічі з привидам, Гамлет будує каламбур на протиставленні свого розуміння слова «offense» («злочин») значенням цього слова у Гораціо («образа», «образа»). Гамлет не приймає помилкових понять кровної помсти і лицарської честі, на відміну від Лаерта:

Horatio. These are but wild and whirling words, my lord.

Hamlet. I'm sorry they offend you heartily, yes, faith, heartily

Horatio. There is no offence, my lord.

Hamlet. Yes, by Saint Patrick, but there is, Horatio. And much offence too (I, 5, 28)

На жаль, при проведенні аналізу перекладів цієї гри слів, нам не вдалося знайти той, що доцільно б передавав смисл оригіналу. Для початку розглянемо яке рішення пропонує Леонід Гребінка:

Гораціо. Слова ці ваші недоладні, принце.

Гамлет. Як ними вас образив я – шкодую, пробачте.

Гораціо. Злого чину тут не бачу.

Гамлет. Ні, є тут злочин, Патріком клянусь!

Тяжкий до того ж.

Перекладач виконує гру слів на основі однакового звучання слова «злочин» і словосполучення «злий чин». Не зважаючи на той факт, що такий вихід із положення за допомогою омофонів можна вважати доволі вдалим, він все ж наштовхує на думку, що Гамлет трохи недочуває, в той час коли каламбур на основі слова «offense» просто показує добродетель персонажу.

А от М. Лозинський пропонує наступний переклад:

Горацио. Принц, то дикие, бессвязные слова.

Гамлет. Сердечно жаль, что вам они обидны; Да, жаль сердечно.

Горацио. Здесь обиды нет.

Гамлет. Обида есть, клянусь святым Патрикием, и тяжкая.

Цей переклад є менш вдалим, зокрема, тому що каламбур є повністю опущеним.

Навіть більше, у подальшій бесіді з королем Гамлет посилює два розуміння поняття «offense». Він показує, що для вбивці короля головне – зберегти благопристойність і при вчиненні злочину:

King. Have you heard the argument? Is there no offence in it?

Hamlet. No, no, they do but jest, poison in jest, no offence in the world (III, 2, 62)

Так М. Лозинський пропонує наступний варіант перекладу:

Король. Ты слышал содержание? Здесь нет ничего предосудительного?
Гамлет. Нет-нет; они только шутят, отравляют ради шутки; ровно ничего предосудительного.

Як можна побачити, гру слів оригіналу перекладач зовсім опустив. Замість слова «offense», яке в цьому контексті передає значення слова «offensive» і перекладається як «образливий», він використовує слово «предосудительный» і тим самим розширює значення питання, що його поставив король.

А тепер поглянемо який намагається передати цей каламбур українською Л. Гребінка:

Король. Ви знаете зміст? У нім нічого образливого?
Гамлет. Ні, ні. Тільки жартують, труять жартома. Ні словечка образливого.

Цей переклад можна вважати більш вдалим завдяки вмілому використанню перекладачем антонімічної пари «образливо» – «жартома». Не дивлячись на те, що знов таки гра слів опускається в перекладі, але він служить гарним прикладом того, як лінгвісти вдаються до засобів компенсації при його виконанні.

Іншим каламбуром Гамлет натякає на схожість свого положення з каплуном, якого відкормлюють на забій. Крім того, за допомогою значення слова «fate» («жити, поживати» і «харчуватися»), принц виявляє низинну натуру Клавдія, для якого життя є нічим іншим як чисто тваринним процесом. Гамлет також вказує, що король – боягуз, виходячи з іншого значення слова «сарон» («каплун»):

King. How fares our cousin, Hamlet?

Hamlet. Excellent, in faith of the chameleon's dish: I eat the air, promise – crammed,
you cannot feed capons so (III, 2, 58)

Розглянемо переклад, який пропонує М. Лозинський:

Король. Как поживает наш племянник Гамлет?

Гамлет. Отлично, ей-же-ей; живу на хамелеоновой пище, питаюсь воздухом,
пичкаюсь обещаниями; так не откармливают и каплунов.

І одразу ж звернемося до перекладу Л. Гребінки:

Король. Як ся має наш небіж Гамлет?

Гамлет. Чудово, їй-богу, живлюсь, як той хамелеон: їм повітря, начинене
обіцянками. Навіть каплуна так не відгодовують

Ці переклади є доволі подібними і, хоча обидва з них доцільно передають
смысл оригіналу, їм бракує його гостроти і дотепу.

Коли Гамлет починає діяти, він не мстить. Трагедія Гамлета в тому, що
він єдиний з усіх героїв Шекспіра, хто зрозумів – час було вивихнуто вже тоді,
коли брат вперше убив брата. Тому його поведінка зумовлена «катастрофою
родового свідомості, яка знаходить в собі зовнішній образ в сімейних нещастях
датського королівського дому» [68]. Винятковість особистості Гамлета
підвищується, якщо ми визнаємо, що родову свідомість в більшості людей до
сих пір не подолано. Вона проявляється в широкому спектрі від вендети до
визнання родини і родових відносин як найвищої цінності.

Гамлет тільки натяками може показати, що непорядна роль його
колишніх друзів для нього не секрет. Наступним каламбуром, який засновано
на двозначності фрази з дієсловом «to attend» («прислужувати» і «стежити»),

принц висловлює незгоду з розумінням обов'язків слуги як навушника і донощика:

Rosencrantz, Guildenstern. We'll wait upon you.

Hamlet. No such matter, I will not sort you with the rest of my servants, for to speak to you like an honest man, I am most dreadfully attended (II, 2, 39)

Відповідність перекладу, яка найбільш підходить, і на основі якої можна створити семантично двоїсту конструкцію (вельми типову для Гамлета) знаходить Б. Пастернак:

Розенкранц и Гильденстерн. Мы будем неотступно следовать за вами с нашими услугами.

Гамлет. Нет, к чему же! Мои слуги стали слишком хорошо смотреть за мной в последнее время.

А ось такий переклад пропонує Л. Гребінка:

Розенкранц і Гільденстерн. Ми вам до послуг.

Гамлет. Не треба. Я не бажаю вас рівняти до решти моїх слуг.

Адже, признатись вам по честі, мене й так аж надто добре доглядають.

Цей переклад також є досить вдалим. Він добре передає те, що сказав Гамлет і те, що він насправді мав на увазі.

Розглянемо каламбур, побудований на слові «unimproved», який можна зустріти в монологі Гораціо:

Horatio. Now, sir, young Fortinbras,
Of unimproved mettle, hot and full,
Hath in the skirts of Norway here and there

Shark'd up a list of lawless resolute (I, 1, 27)

А ось переклад, який пропонує читачам Леонід Гребінка:

Гораціо. Та Фортінбрас-молодший,
В незрілому завзятті запальний,

Понабирав в околицях норвезьких
Шибайголів, безстрашних гольтіпак

Перекладач вдало підібрав прикметник «незрілий», який як і його еквівалент в оригінальному тексті може означати як «незграбний» та «недисциплінований», а також «невипробуваний (в бою)». Л. Гребінка не передав каламбур, натомість він вдався до пояснення. Ця стратегія передбачає переклад каламбуру з тексту оригіналу за допомогою фрагмента, який не містить гри слів, але в цьому випадку, замість того, щоб принести в жертву одне із значень, перекладач відображає обидва значення в тексті перекладу. На нашу думку, перекладач вважав, що у цьому випадку вірність контенту, а точніше, двом значенням, які відображалися в оригіналі, – більш актуальна, ніж ефект від слова. Іншою мовою, когнітивні ефекти, що виникають при створенні гри слів, не перевищують зусиль, які витратять адресата під час обробки.

Розглянемо інший переклад, який запропонував М. Лозинський:

Гораціо. Его наследник, младший Фортинбрас,
В избытке прирожденного задора
Набрал по всей Норвегии отряд
За хлеб готовых в бой головорезов.

Цей переклад також вдало передає смисл оригіналу, але знов таки, гра слів в ньому відсутня.

Наступну гру слів можна зустріти в діалозі, який відбувається між Гамлетом і Офелією:

Hamlet. Lady, shall I lie in your lap?

Ophelia. No, my lord.

Hamlet. Do you think I meant country matters?

Ophelia. I think nothing, my lord.

Каламбур будується на словосполученні «country matters», яке в цьому випадку крім прямого значення, «справи країни», має і скрите значення: «непристойність». Розглянемо переклад, який запропонував Леонід Гребінка:

Гамлет. Панно, можна мені лягти вам на коліна?

Офелія. Ні, принце.

Гамлет. Я хотів сказати: головою вам на коліна?

Офелія. Можна, принце.

Гамлет. Ви гадаєте, я мав на увазі щось негоже?

Офелія. Нічого я не гадаю, принце.

Перекладач в своєму тексті опустил гру слів, оскільки знайти подібний еквівалент в українській мові практично неможливо; не зважаючи на це, він все ж таки зумів доцільно передати смисл, який вклав автор твору.

Так само вчинив й Михайло Лозинський в своєму перекладі. Він вирішив піти шляхом упущення, а замість оригінального каламбуру, просто передав думку, яку виразив сам Вільям Шекспір:

Гамлет. Леди, можно к вам на колени? (Растягивается у ног Офелии.)

Офелия. Нет, милорд.

Гамлет. То есть виноват: можно голову к вам на колени?

Офелия. Да, милорд.

Гамлет. А вы уж решили – какое-нибудь неприличие?

Офелия. Ничего я не решила, милорд.

Наступний каламбур ми знов зустріли в діалозі між Гамлетом та Офелією:

Opelia. Then I guess I was misled.

Hamlet. Get thee to a nunnery. Why wouldst thou be a breeder of sinners?

Перекладач Леонід Гребінка передає гру слів наступним чином:

Офелія. Тим більше я була ошукана.

Гамлет. Іди в монастир. Нащо тобі плодити грішників?

- «Nunnery» може означати як монастир так і бордель

В цьому випадку перекладач вдався до редакційного засобу. Взагалі для використання цього засобу можна використовувати різні «пристрої»: зноски, примітки, пояснення в дужках або коментарі перекладача, які можуть прийняти форму введення або епілогу. У перекладах, які були проаналізовані в цьому дослідженні, були знайдені лише зноски та примітки, які виконують функції пояснення або коментування каламбуру, який знаходиться в оригінальному тексті, і який перекладач буквально відтворює, перефразує або пояснює.

Ця стратегія має ряд серйозних недоліків. Наприклад, таке пояснення може не тільки порушити плавність протікання тексту перекладу, але й може підвищити кількість зусиль, які читач вихідного тексту, прикладає для доцільного розуміння оригінального твору. Також воно руйнує очікування читача. Тому, на думку багатьох вчених-лінгвістів, таке рішення для перекладу слід розглядати як крайній засіб при передачі каламбурів. Проте слід пам'ятати, що редакційні засоби обов'язково необхідно поєднувати з іншими стратегіями, навіть під час створення каламбуру в тексті перекладу. У тих випадках, коли

текст перекладу не передає каламбур, редакційні засоби можуть служити для пояснення оригінального каламбуру або його втраченого сенсу, щоб читач міг зрозуміти, що мав на увазі автор.

Фактично, це був досить суперечливий каламбур. Та слід додати, що вчені та редактори не змогли прийти до щодо нього. Деякі редактори п'єси наполягають на тому, що використане Гамлетом слова «монастир» означає лише монастир. Але ці редактори ігнорують той тип мови, який Гамлет використовував, коли він описав Офелію Полонію як «розведення черву на сонці», і непристойність, яку він використовував у наступній сцені.

На думку деяких редакторів цій сцені представлено поділене «я» Гамлета. З одного боку, він все ще любить Офелію і тому намагається переконати її йти в монастир, щоб зберегти свою добродетель та невинність, щоб вона не породила таких грішників, як він. З іншого боку, є ще одна частина Гамлета, яка лякається Офелії, оскільки вона, як і його мати, є жінкою. Саме ця інша частина розділеної особистості примушує Гамлета відноситись до Офелії, начебто вона була повією. Ця сцена дуже яскраво ілюструє те, як свого роду «грубий» каламбур у п'єсах Шекспіра здатний виражати глибокі та складні відчуття.

Відсутність ізоморфізму між формою та змістом англійської та української мов ускладнило момент відтворення фрагменту каламбуру українською мовою. Перекладач зберігає одне з значень гри слів в тексті перекладу, при цьому він жертвує тим, що він вважає вторинною інформацією. Таким чином, з двох значень, присутніх у каламбурі тексту оригіналу, «монастир» та «бордель», він вирішує відобразити перше в фрагменті української версії. Проте вторинна інформація, на думку перекладача, яка була опущена в тексті перекладу, тим не менш, повинна була вважатися досить релевантною для того, щоб пояснити оригінальну п'єсу за допомогою примітки, яка наведена вище в прикладі

А тепер розглянемо той переклад, який запропонував М. Лозинський:

Офелия. Тем больней я обманулась!

Гамлет. Ступай в монастирь. К чему плодит грешников?

Таким чином, перекладач вирішив обрати той бік героя, яка показує його в більш вигідному світлі. Цей варіант передачі тексту українською мовою можна вважати доцільним, але в порівнянні з попереднім, він помітно програє, адже не залишає простору навіть для пояснювальної примітки.

У деяких попередніх прикладах, які ми розглянули, буквальный переклад гри слів в тексті оригіналу (ТО) відтворював відповідний каламбур в тексті перекладу (ТП). Окрім випадків, коли відповідність між рівнями означаючого та позначеного є однаковою або майже ідентичною як в мові оригіналу, так і в мові перекладу, перекладачі в більшості випадків обирали шлях застосування своїх стратегій після аналізу когнітивного оточення як автора джерела, так і читача отриманого тексту. В результаті прийнятих стратегій адресат матиме доступ приблизно до тих самих пізнавальних ефектів, які призначаються автором джерела. Якщо б перекладачі вирішили відобразити значення попередніх фрагментів, не відтворюючи ніякої гри в ТП, адресату довелося б вкласти менше зусиль для обробки, а от когнітивні ефекти, передбачені автором вихідного тексту, були навпаки б знищені. Іншими словами, читач вихідного тексту буде позбавлений моменту обробки і обдумування гри слів, а, отже, позитивних когнітивних ефектів, пов'язаних з цією обробкою.

Через відсутність достатньої кількості відповідності між рівнями означаючого та позначеного у декількох мовах, буквальный переклад з мови оригіналу на мову перекладу частіше за все не може відтворити каламбур у ТП і, отже, не досягає ефекту, передбаченого автором оригіналу. Особливо цікавими є випадки, коли існує така відсутність відповідності, оскільки, як затверджував Е. А. Гатт, вони, зокрема, ілюструють «одну з основних проблем перекладу: що має робити перекладач, коли він не може зберегти всі особливості оригіналу» [52, 47]. Тому в тих випадках, коли неможливо зберегти форму та зміст оригіналу, перекладачеві доведеться приймати рішення про те,

чи краще жертвувати змістом або ефектом, який створює каламбур, чи, навпаки, зміст має переважати. Якщо рішення полягає в тому, що перевагу слід надати ефекту каламбуру, перекладач намагатиметься створити новий каламбур з різними значеннями.

Перекладач може також вирішити перекласти фрагмент, який містить каламбур за допомогою текстуального фрагмента, який не містить жодного каламбуру. Іншим необхідним рішенням у цьому випадку буде або збереження двох та більше значень каламбуру тексту оригіналу, або визначення пріоритету одного з них, що, як правило, є більш актуальним і вважається доволі доцільним. В цьому останньому випадку стратегія жертвування вторинної інформації буде прийнята перекладачем після того як він/вона проведе оцінку конкретних умов і доступності збереженої інформації в когнітивному середовищі адресата тексту перекладу.

Висновки до 2 розділу

Проведене нами дослідження показало, що каламбур – це особливий малоформатний художній твір, що має складну структуру та поділяється на кілька підвидів, головними з яких є омонімічний, полісемічний, паронімічний, парониматичний та антонімічний каламбури. Оскільки предметом дослідження є драматичні п'єси Вільяма Шекспіра, ми мали за мету знайти приклади каламбурів у даних творах. При детальному аналізі та систематизації прикладів, зробили висновок, що в кожному творі виявлено близько 27 каламбурів, причому більшість з них (12) належать до полісемічного підвиду, а найменше каламбурів (2) – до власне каламбуру.

Було розглянуто основні помилки та труднощі перекладу каламбуру, що здебільшого полягають у нерозумінні гри слів, неможливості знайти аналог даного каламбуру в мові перекладу та невідповідності контексту. На основі цього аналізу ми можемо повідомити, що у більшості випадків перекладачі йшли шляхом опущення і пояснення каламбуру іншими словами. При цьому, читач вихідного тексту не повинен проходити процес обробки каламбуру, але при цьому він залишається позбавленим когнітивного відчуття самого автора.

Зокрема, дослідивши проблему перекладу каламбурів, що не мають аналогів в мові перекладу, ми віднайшли прийоми, що допомагають перекладачам, які вирішили піти складнішим шляхом під час своєї роботи, здійснювати переклад каламбурів без великих втрат (перед ними постає вибір: втрата каламбуру чи змісту), а саме: прийом компенсації та трансформації. Перевагою першого прийому є те, що не втрачається ні контекст, ні зміст, ні каламбур. Тому перекладачі й використовують його найчастіше. Найчастіше компенсація відбувалась наступним чином: каламбур, який не було можливості перекласти, опускали, а замість нього в якійсь іншій частині твору перекладач додавав каламбур там, де його немає в оригіналі. Другий прийом використовується тоді, коли неможливо здійснити перший. Хоча він використовується рідше та не користується такою популярністю як перший,

нам вдалось знайти вдалі приклади трансформацій, завдяки яким перекладачам вдавалося доцільно передати гру слів з оригінального тексту українською мовою.

ВИСНОВКИ

Проаналізувавши науково-дослідницьку літературу з проблеми дослідження каламбуру, ми визначаємо, що каламбур, як і будь-який стилістичний прийом, є носієм певної інформації.

Його інформативна структура являє собою складне утворення, що містить чотири постійних компоненти: а) предметно-логічний; б) експресивно-стилістичний; в) асоціативно-образний; г) функціональний та два змінних: а) фоновий; б) соціально-локальний.

Коли йдеться про належність фонового компоненту до якоїсь з категорій культурних відомостей, то каламбури поділяють на такі види:

а) каламбури, зміст яких відображає поточну дійсність; наприклад, сучасні події і явища масової культури;

б) каламбури, що спираються на відомості, які складають суттєвий фонд соціальної культури суспільства.

Контекстуальні каламбури можна підрозділити на два основні підвиди: домінантні та обмеженої дії.

Вживання каламбуру зазвичай підпорядковано певній меті, оскільки як і всі стилістичні прийоми, каламбур має своє конкретне призначення. Відомості про призначення цього прийому і становлять основу його функціональної інформації.

Хоча дослідники неодноразово намагалися дослідити функціональну складову каламбуру, так досі і не було прийнято єдиної класифікації. Це можна пояснити тим, що все ж таки вичерпної класифікації стилістичних функцій у літературі поки що немає. Дослідження особливостей інформативної природи каламбуру демонструють її поліфункціональність. Одним з найбільш типових видів функціональної інформації є естетичний компонент, який по суті входить до будь-якого каламбуру і водночас характеризує ці компоненти. Мета цього компоненту полягає в тому, щоб доставити отримувачу естетичну насолоду.

До складу каламбуру входять, принаймні, дві мовні одиниці, що мають в свою чергу складну семантичну структуру, елементи якої певною мірою впливають на формування змісту всього прийому. Вирішення проблеми перекладу гри слів залежить від ряду обставин, але в першу чергу від вимог контексту, головним чином, широкого контексту, а нерідко і всього твору в цілому. І вже в другу чергу враховуються «каламбурні можливості» мови перекладу порівняно з іноземною мовою та лексичні дані самих одиниць.

Серед найпоширеніших способів відтворення гри слів у перекладі сучасні дослідники виділяють наступні: переклад грою слів (гра слів цільової мови може відрізнитися від гри слів мови-джерела); переклад виразом без гри слів (вираз передає обидва значення гри слів завдяки безігровому сполученню); переклад суміжним риторичним засобом (повтором, алітерацією, іронією тощо); фрагмент, що містить гру слів не відтворюється; компенсація втрати гри слів в одному фрагменті, введенням гри слів у іншому.

В ході роботи було виявлено, що серед наявних типів каламбуру в творах В. Шекспіра найчастіше зустрічаються омофонічні, омонімічні та фразеологічні каламбури. Автор використовує їх не тільки для створення комічного ефекту, але й для того, щоб передати зміну настрою своїх героїв та їх ставлення до оточуючих умов.

На основі досліджених перекладів були встановлені основні способи передачі гри слів українською мовою. Найчастіше, перекладачі намагалися підібрати для каламбурів їх український еквівалент. У тих випадках, коли це було неможливо зробити, перекладачі вдавалися до прийому опущення або намагалися передати комічний ефект за допомогою іншого стилістичного засобу. Зокрема, були випадки, коли перекладачі зверталися до засобів компенсації.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алексеев А.Я. Сопоставительная стилистика / А.Я. Алексеев. – Днепропетровск: НГУ, 2012. – 470 с.
2. Алексеев М.П. Проблемы художественного перевода / М.П. Алексеев. – Иркутск: Академия, 1971. – 320 с.
3. Антрушина Г.Б. Лексикология английского языка: учебн. пособ. для студентов пед. вузов / Г.Б. Антрушина, О.В. Афанасьева, М. М. Морозов. – М.: Дрофа, 2006. – 287 с.
4. Аристов Я.Б. Основы перевода / Я.Б. Аристов – М.: Наука, 1959. – 367с.
5. Арнольд И.В. Стилистика современного английского языка / И.В. Арнольд. – Л.: Просвещение, 1981. – 295 с.
6. Бархурдаров Л.С. Язык и перевод. Вопросы общей и частной теории перевода / Л.С. Бархурдаров. – М.: Высш. школа, 1975. – 324 с.
7. Белякова Е.И. Translating from English: Переводим с английского: Материалы для семинарских и практических занятий по теории и практике перевода (с английского на русский) / Е.И. Белякова. – СПб. : КАРО, 2004. – 160 с.
8. Борев Ю.Б. Комическое, или о том, как смех казнит несовершенство мира, очищает и обновляет человека и утверждает радость бытия / Ю.Б. Борев. – М.: Искусство, 1970. – 286 с.
9. Верещагин Е.М Язык и культура / Е.М. Верещагин, В.Г. Костомаров. – М.: Академия, 1983. – 450 с.
10. Виноградов В.С. Введение в переводоведенье (общие и лексические вопросы) / В.С. Виноградов. – М.: Издательство института общего среднего образования РАО, 2001. – 224 с.
11. Виноградов В.С. Перевод. Общие и лексические вопросы / В.С. Виноградов. – М.: Книжный дом "Университет", 2004. – 240 с.
12. Витгенштейн Л. Философские исследования. Новое в зарубежной лингвистике / Л. Витгенштейн. – Вып.16. Лингвистическая прагматика. – М.: Прогресс, 1985. – С. 79 – 128.

13. Влахов С. Непереводимое в переводе / С. Влахов, С. Флорин. – М.: Международные отношения, 1980. – 339 с.
14. Возна М.О. Англійська мова. III курс. Підручник / М.О. Возна, А.Б. Гапонів, О.Ю. Васильченко, Н.С. Хоменко, Р.В. Поворознюк – Вінниця: Нова Книга, 2007. – 496 с.
15. Галь Н.И. Слово живое и мертвое. Из опыта переводчика и редактора / Н. И. Галь. – М. : Сов. Писатель, 1981. – 241с.
16. Гальперин И.Р. Stylistics: Стилистика англ. яз. / И. Р. Гальперин. – М. : Высш. школа, 1971. – 344 с.
17. Гридина Т.А. Языковая игра: стереотипы и творчество / Т.А. Гридина. – Екатеринбург, 1996. – 214 с.
18. Джанумов А.С. Каламбур и его функционирование в двуязычной ситуации : (Англо-русские соответствия): автореф. дис. ... канд. филол. наук / А.С. Джанумов; Моск. пед. ун-т. – М., 1997. – 19 с.
19. Ивашева В.В. Английский реалистический роман XIX века в его современном звучании. / В.В. Ивашева. – М.: Худ. лит., 1974 – 384с.
20. Катцер Ю.М. Письменный перевод с русского языка на английский / Ю.М. Катцер, А. В. Кунин. – М.: Высш. школа, 1964. – 408 с.
21. Коваль А.П. Практична стилістика української мови / А.П. Коваль. – К.: Вища школа, 1985. – 352 с.
22. Кожушко К. А. Peculiarities of Rendering Pun in Translation of English Dramatic Works into Ukrainian / К. А. Кожушко // Молодь: наука та інновації – 2017: Матеріали V Всеукраїнської науково-технічної конференції студентів, аспірантів і молодих вчених (Дніпро, 28-29 листопада 2017 року). –Д.: ДВНЗ НГУ, 2017. – 35 с.
23. Колесниченко С.А. Условия реализации стилистического приема игры слов в английском языке: автореф. дис. на соиск. учен. степени канд. филол. наук / С.А. Колесниченко. – Л., 1984. – 20 с.
24. Комиссаров В.Н. Теория перевода. / В.Н. Комиссаров. – М.: Высшая школа, 1990 – 252 с.

25. Комиссаров В.Н. Пособие по переводу с английского языка на русский. / В.Н. Комиссаров, Я.И. Рецкер, В.И. Тархов. – М.: Международные отношения, 1965. – 243 с.
26. Копанев П.И. Вопросы теории и истории художественного перевода / П.И. Копанев. – Минск: Просвещение, 1985. – 199 с.
27. Кузнецова I.B. Stylistic in Practice (Стилiстика на практицi): Практикум / I.B. Кузнецова. – Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2007. – 132 с.
28. Кундзич О.Л. Слово и образ. Литературно – критические статьи / О.Л. Кундзич. – М.: Просвещение, 1983. – 403 с.
29. Левицкая Т.Р. Теория и практика перевода с английского языка на русский / Т.Р. Левицкая, А.М. Фитерман. – М. : Издательство лит-ры на ин. языках, 1963. – 125 с.
30. Маслов Ю.С. Введение в языкознание / Ю.С. Маслов. – М.: Academia, 2005. – 304 с.
31. Норман Б.Ю. Игра на гранях языка / Б.Ю. Норман. – М.: Флинта; Наука, 2006.
32. Ожегов С. И. Словарь русского языка / С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова., 1992.
33. Рецкер Я.И. Теория перевода и переводческая практика / Я.И. Рецкер. – М. : Р. Валент, 2007. – 244 с.
34. Рильський М.Т. Проблеми художнього перекладу / М.Т. Рильський // Мистецтво перекладу. – К.: Радянський письменник, 1975. – С. 25-92.
35. Розенталь, Д.Э. Современный русский язык / Д.Э. Розенталь, И.Б. Голуб, М.А. Теленкова. – М.: Айрис-пресс, 2003. – 198 с.
36. Санников В.З. Русский язык в зеркале языковой игры / В.З. Санников. – М.: Языки русской культуры, 1999. – 544 с.
37. Скребнев Ю.М. Основы стилистики английского языка (на англ. яз.): Учебник для ин-тов и фак. иностр. яз. / Ю.М. Скребнев. – М. :Издательство Астрель, 2003. – 221 с.
38. Тараненко О.О. Гра слів / О.О. Тараненко. – Вип. 50. – 1997. – С. 37-41.

39. Терехова Г.В. Теория и практика перевода: Учебное пособие / Г.В. Терехова. – Оренбург : ГОУ ОГУ, 2004. – 103 с.
40. Федоров А.В. Основы общей теории перевода (лингвистические проблемы) : учеб. пособие / А.В. Федоров. – М. : Высш. шк., 1983. – 303 с.
41. Фрейд З. Остроумие и его отношение к бессознательному / З. Фрейд. – СПб., М., – 1997. – 319 с.
42. Циркунова С.А. Использование приема компенсации при передаче игры слов в переводе. Перевод: традиции и современные технологии. / С.А. Циркунова. – М., 2002. – С. 32-41.
43. Чередниченко О.І. Функції перекладу у сучасному світі / О.І. Чередниченко // Вісник Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна. – 2006. – № 725. – С. 162-165.
44. Чуковский К.И. Искусство перевода / К.И. Чуковский, А.В. Федоров. – Л. : Academia, 1930. – 236 с.
45. Шестов Л.И. Шекспир и его критик Брандес / Л.И. Шестов. – Санкт-Петербург, 1900. – 285 с.
46. Эткинд Е.Г. Поэзия и перевод/ Е.Г. Эткинд. – М. – Л. : Советский писатель, 1963. – 429 с.
47. Якаменко Н.В. Игра слов в английском языке/ Н.В. Якаменко. – Киев, 1984. – 48с.
48. Besse H. La Culture des calembours / Henri Besse. // Francais dans le Monde. – 1989. – С. 32–39.
49. Blake B. Playing with Words: Humour in the English Language / Barry Blake., 2007. – 197 с.
50. Chiaro D. The Language of Jokes: Analysing Verbal Play / Delia Chiaro. – London: Routledge, 1992. – 129 с.
51. Gottlieb H. You Got the Picture?: On the Polysemiotics of Subtitling Wordplay / Henrik Gottlieb. // Traductio. Essays on punning and translation. – 1997. – С. 207–229.

52. Gutt E. Pragmatic Aspects of Translation: Some Relevance Theory Observations. / Ernst-August Gutt. // The Pragmatics of Translation. Clevedon: Multilingual Matters. – 1998. – С. 41–53.
53. Leppihalme R. Caught in the Frame. A Target-Culture Viewpoint on Allusive Wordplay / Ritva Leppihalme. // The Translator. Studies in Intercultural Communication: Special Issue on Wordplay and Translation. – 1996. – С. 199–218.
54. Parker P. Shakespeare from the Margins: Language, Culture, Context / Patricia Parker., 1996. – 402 с.
55. Robert P. Le Petit Robert / Paul Robert. – France, 2000. – (2841).
56. Алексеев М.П. Пушкин и Шекспир [Электронный ресурс] / М.П. Алексеев – Режим доступа до ресурсу: <http://www.as-pushkin.net/pushkin/articles/alekseev/pushkin-i-shekspir.php>.
57. Аникст А.А. Творчество шекспира [Электронный ресурс] / А.А. Аникст – Режим доступа до ресурсу: <http://william-shakespeare.ru/books/item/f00/s00/z0000011/>.
58. Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов [Электронный ресурс] / О.С. Ахманова – Режим доступа до ресурсу: <http://www.klex.ru/j3t>.
59. Брандес Г. Шекспир. Жизнь и произведения [Электронный ресурс] / Г. Брандес – Режим доступа до ресурсу: http://lib.ru/SHAKESPEARE/shks_shestov.txt_Piece40.04.
60. Вітгенштейн Л. Філософські дослідження [Электронный ресурс] / Л. Вітгенштайн – Режим доступа до ресурсу: <http://www.philsci.univ.kiev.ua/biblio/vitgen.html>.
61. Вронченко М.П. Перевод трагедии "Гамлет" [Электронный ресурс] / М.П. Вронченко – Режим доступа до ресурсу: http://az.lib.ru/s/shekspir_w/text_1110oldorfo.shtml.
62. Кашкин И. Для читателя-современника (Статьи и исследования) [Электронный ресурс] / И. Кашкин – Режим доступа до ресурсу: <http://www.rulit.me/books/dlya-chitatelya-sovremennika-stati-i-issledovaniya-read-39100-90.html>.

63. Кэрролл Л. Алиса в стране чудес [Электронный ресурс] / Л. Кэрролл – Режим доступа до ресурсу: http://mir-skazki.org/povesti_i_rassказы_dlja_detej/alisa_v_strane_chudes.html.
64. Кэрролл Л. Алиса в стране чудес [Электронный ресурс] / Л. Кэрролл – Режим доступа до ресурсу: <http://www.kursivom.ru/%D0%B0%D0%BB%D0%B8%D1%81%D0%B0-%D0%B2-%D1%81%D1%82%D1%80%D0%B0%D0%BD%D0%B5-%D1%87%D1%83%D0%B4%D0%B5%D1%81-8-6-%D0%BA%D0%BE%D1%82-%D0%B8-%D0%BA%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%BB%D1%8C/>.
65. Кэрролл Л. Алиса в стране чудес (Перевод Бориса Заходера) [Электронный ресурс] / Л. Кэрролл – Режим доступа до ресурсу: http://lib.ru/CARROLL/alisa_zah.txt_with-big-pictures.html.
66. Кэрролл Л. Приключения Алисы в стране чудес [Электронный ресурс] / Л. Кэрролл – Режим доступа до ресурсу: <http://lib.ru/CARROLL/alisa.txt>.
67. Кюхельбекер В.К. Взгляд на нынешнее состояние русской словесности [Электронный ресурс] / В.К. Кюхельбекер – Режим доступа до ресурсу: http://az.lib.ru/k/kjuhelxbeker_w_k/text_0110-1.shtml.
68. Лихонин М.Н. Шекспир в переводе русских писателей [Электронный ресурс] / М.Н. Лихонин – Режим доступа до ресурсу: http://az.lib.ru/m/shakes_m_l/text_0180.shtml.
69. Мор Т. История Короля Ричарда III [Электронный ресурс] / Т. Мор – Режим доступа до ресурсу: <http://www.vostlit.info/Texts/rus7/Mor/framevved.htm>.
70. Морозов М. М. Шекспир [Электронный ресурс] / М. М. Морозов – Режим доступа до ресурсу: <http://william-shakespeare.ru/books/item/f00/s00/z0000008/index.shtml>.
71. Пастернак Б.Л. Люди и положения (сборник) [Электронный ресурс] / Б.Л. Пастернак – Режим доступа до ресурсу: <https://unotices.com/book.php?id=129802&page=96>.

72. Шекспір В. Багато галасу з нічого [Електронний ресурс] / Вільям Шекспір – Режим доступу до ресурсу: http://portfel.info/dir/sh/shekspir_viljam/bagato_galasu_z_nichogo/212-1-0-1468.
73. Шекспір В. Гамлет, принц датський [Електронний ресурс] / Вільям Шекспір – Режим доступу до ресурсу: http://ae-lib.org.ua/texts/shakespeare_hamlet_ua.htm#1-1.
74. Шекспир У. Гамлет, принц датский [Електронний ресурс] / Уильям Шекспир – Режим доступу до ресурсу: <http://lib.ru/SHAKESPEARE/hamlet5.txt>.
75. Шекспир У. Гамлет, принц датский (пер.Б.Пастернак) [Електронний ресурс] / Уильям Шекспир – Режим доступу до ресурсу: http://www.theatre-library.ru/files/sh/shakespeare/shakespeare_20.html.
76. Шекспір В. Генріх VI : Частина третя [Електронний ресурс] / Вільям Шекспір – Режим доступу до ресурсу: http://ae-lib.org.ua/texts/shakespeare_king_henry_vi_part_3_ua.htm.
77. Шекспир У. Комедия ошибок [Електронний ресурс] / Уильям Шекспир – Режим доступу до ресурсу: <http://predanie.ru/shekspir-uilyam-william-shakespeare/book/218150-komediya-oshibok-per-a-nekora/>.
78. Шекспір В. Комедія помилок [Електронний ресурс] / Вільям Шекспір – Режим доступу до ресурсу: http://ae-lib.org.ua/texts/shakespeare_the_comedy_of_errors_ua.htm#02.
79. Шекспир У. Много шума из ничего [Електронний ресурс] / Уильям Шекспир – Режим доступу до ресурсу: http://www.theatre-library.ru/files/sh/shakespeare/shakespeare_101.html.
80. Шекспір В. Річард III [Електронний ресурс] / Вільям Шекспір – Режим доступу до ресурсу: http://ae-lib.org.ua/texts/shakespeare_king_richard_iii_ua.htm#03.
81. Шекспир У. Ричард III [Електронний ресурс] / Уильям Шекспир – Режим доступу до ресурсу: http://www.lib.ru/SHAKESPEARE/shks_richardIII_1.txt.

82. Шекспір В. Ромео і Джульєтта [Електронний ресурс] / Вільям Шекспір – Режим доступу до ресурсу: http://ae-lib.org.ua/texts/shakespeare_romeo_and_juliet_ua.htm#01.
83. Шекспир У. Ромео и Джульетта [Електронний ресурс] / Уильям Шекспир – Режим доступу до ресурсу: http://www.romeo-juliet-club.ru/shakespeare/romeojuliet_SchepkinaKupernik1.html#%D0%B6%D0%B8%D0%B7%D0%BD%D0%B8.
84. Шенбаум С. Шекспир. Краткая документальная биография [Електронний ресурс] / С. Шенбаум – Режим доступу до ресурсу: <http://lib.ru/SHAKESPEARE/biogr.txt>.
85. Coleridge S. Essays [Електронний ресурс] / Samuel Coleridge. – 1840. – Режим доступу до ресурсу: <http://library.umac.mo/ebooks/b32318819.pdf>.
86. He J. The Translation of English and Chinese Puns from the Perspective of Relevance Theory [Електронний ресурс] / Jing He. – 2010. – Режим доступу до ресурсу: http://www.jostrans.org/issue13/art_jing.pdf.
87. Munen J. Le dictionnaire [Електронний ресурс] / Jaque Munen. – 1992. – Режим доступу до ресурсу: <http://dictionnaire.munen.net/french-english/>.
88. Shakespeare W. Hamlet [Електронний ресурс] / William Shakespeare – Режим доступу до ресурсу: http://nfs.sparknotes.com/hamlet/page_108.html.