



УДК 811.9'255

АРТЛАНГ ЯК ВТІЛЕННЯ ОБРАЗУ ФАНТАСТИЧНОГО СВІТУ В ОРИГІНАЛІ Й ПЕРЕКЛАДІ (НА МАТЕРІАЛІ ЛАПІНСЬКОЇ МОВИ Р. АДАМСА)

Ребрій І.М., к. філол. н.,
завідувач кафедри іноземних мов

Харківський національний університет Повітряних Сил імені Івана Кожедуба

Статтю присвячено характеристиці лапінського артлангу як втілення фантастичного світу та особливостям його відтворення українською мовою. За рахунок поєднання двох протилежних стратегій – очуження та одомашнення – перекладач намагається органічно сполучити мовні параметри артлангізмів зі своїми власними (етноментальними) уподобаннями та етнокультурними інтересами потенційних реципієнтів.

Ключові слова: артланг, етнокультурні та етноментальні особливості перекладу, лапінська мова, стратегія.

Статья посвящается характеристике лапинского артланга как воплощения фантастического мира и особенностям его воспроизведения на украинском языке. За счет сочетания двух противоположных стратегий – одомашнивания и очуждения – переводчик органично объединяет языковые параметры артлангизмов со своими собственными (этноментальными) предпочтениями и этнокультурными интересами потенциальных реципиентов.

Ключевые слова: артланг, лапинский язык, стратегия, этноментальные и этнокультурные особенности перевода.

Rebrii I.M. ARTLANG AS AN EMBODIMENT OF THE VIEW OF A FANTASTIC WORLD IN THE ORIGINAL AND IN THE TRANSLATION (BASED ON R. ADAMS' LAPINE LANGUAGE)

The article is dedicated to characterizing the Lapine artlang as an embodiment of the view of a fantastic world and to the specifics of its reproduction in the Ukrainian language. Due to the combination of two opposite strategies – domestication and foreignization – the translator strives to unite linguistic parameters of artlangisms with his own (ethnomental) preferences and ethnocultural interests of potential recipients.

Key words: artlang, ethnomental and ethnocultural specifics of translation, Lapine language, strategy.

Постановка проблеми. Теоретики та практики перекладу добре усвідомлюють, що переклад є не тільки мовним, а й концептуальним та культурним явищем, і тому не існує лише перекладу з мови на мову, а завжди тільки переклад з культури на культуру та із свідомості у свідомість. Актуальною ділянкою перекладознавчих досліджень останніми роками стає діалог культур як *етноментальний* феномен, адже «за умов сучасної глобалізації та інтеграції проблематика досліджень мовної свідомості виходить на передній край сучасної лінгвістики як одного з напрямів дослідження міжкультурної комунікації» [5, с. 28–34]. У цьому контексті нашу увагу привертають *артланги* – штучні мови, що функціонують як художній прийом для опису альтернативної реальності – фантастичного світу або світу майбутнього. Отже, об'єктом нашого дослідження виступають лексичні конституенти лапінської (кролячої) мови, якою користуються персонажі казки британського письменника Річарда Адамса “*Watership Down*” («Небезпечні мандри», перекладач О. Мокровольський). Предметом аналізу, відповідно, є особливості перекладацького відтворення зазначених конститuentів українською мовою.

Постановка завдання. Метою запропонованої розвідки є встановлення зв'язку між мовними та етноментальними параметрами лексем-артлангізмів та особливостями (передусім, стратегіями та способами) їхнього іншомовного відтворення.

Матеріалом дослідження виступають лексеми лапінської мови, відібрані методом суцільної вибірки з тексту оригіналу, та їхні українські еквіваленти.

Методи дослідження зумовлені його метою та включають такі: структурно-семантичний аналіз, за допомогою якого було визначено релевантні для перекладу формальні та змістові складові досліджуваних одиниць; контекстуальний аналіз, за допомогою якого було визначено, як горизонтальний (мовний) та вертикальний (позамовний) контексти впливають на переклад артлангу; порівняльно-зіставний аналіз, за допомогою якого було визначено як стратегії та способи відтворення артлангізмів, так і доцільність їхнього використання.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Переклад не тільки формує окремі національні культури, які, наче губка, всотують досвід та досягнення інших культур, а й забезпечує усвідомлення єдності світової культури. Тому

серед багатьох функцій перекладу як соціальної універсальї важливе місце посідає його етнокультурна роль як засобу діалогу між літературами та культурами різних народів. Водночас переклад – це взаємодія не тільки на рівні етносів, а й на рівні окремих особистостей, етноментальні особливості світосприйняття яких маркують специфіку міжмовного перекодування.

Для висвітлення етноментальної та етнокультурної специфіки артлангів та можливостей її відбиття в перекладі скористаємося поняттям «образ світу» або «картина світу» [2; 3; 4]. Виходячи з усвідомлення того, що артланги – це штучні мови, що конструюються в рамках художнього дискурсу, ми ставимо перед собою запитання: «образ» або «картину» якого світу вони відбивають?

У лінгвістиці вже стала традицією об'єктивна константа бінарної опозиції «концептуальна картина світу» (далі – ККС) – «мовна картина світу» (далі – МКС). Відштовхуючись від найвідоміших дефініцій ККС, Є.В. Бондаренко узагальнено визначає її як «глобальний динамічний образ світу в усьому різноманітті його властивостей, що лежить в основі світогляду людини, групи чи суспільства та є результатом і регулятором усіх видів діяльності її носіїв» [3, с. 42]. Втім, увага філологів закономірно сфокусована на МКС, яка становить певним чином оформлену систематизацію плану вираження мови і є тим інструментом і механізмом, що відкриває людині доступ до своєї свідомості. Таким чином, МКС – це «та частина ККС, яка перебуває у сфері свідомого» [7, с. 53], а оскільки МКС завжди має національно та культурно детермінований характер, ми поділяємо погляд на неї як на «сукупність зафіксованих в одиницях мови уявлень народу про дійсність на певному етапі його розвитку, відбитих у мовних знаках та їхніх значеннях – мовне членування світу, мовне упорядкування предметів та явищ, закладену в системних значеннях слів інформацію про світ» [8, с. 7–9].

О. І. Чередниченко з цього приводу заявляє: «Кожна етнокультура має спільне і відмінне стосовно інших етнокультур, і це виявляється як у мережі понять, яка утворює концептуальну базу будь-якої мови, так і у самій мові. У цьому зв'язку можна говорити про схожість мовної й концептуальної картин світу. Однак цілковитої тотожності між ними ніколи немає, оскільки концептуальна картина світу є рухливішою, а отже, змінюється передусім під впливом поза-

мовних факторів соціально-історичного та когнітивного характеру» [10, с. 53].

З одного боку, кожна природна мова відтворює притаманний їй спосіб сприйняття та організації (тобто концептуалізації та категоризації) світу. Значення, що виражаються одиницями певної мови, складаються в єдину систему поглядів, свого роду колективну філософію, що «нав'язується» як обов'язкова всім носіям мови. Притаманний окремій мові спосіб відтворення дійсності почасти універсальний, почасти національно специфічний, так що носії різних мов нібито бачать світ по-різному – крізь призму своїх мов. Але, з іншого боку, образ світу як «відбиття у психіці людини предметного світу, опосередковане предметними значеннями та супутніми когнітивними схемами та піддане свідомій рефлексії» [6, с. 115] уміщує в собі відбитки всієї історії життя суб'єкта. Фактично це означає, що кожна картина/образ світу є об'єктивно-суб'єктивним утворенням, причому його суб'єктивність має два різних втілення: національно-специфічне (як протиставлене універсальному загальнолюдському) та особистісне (як протиставлене колективному). Така складна конфігурація має бути врахована під час перекладу штучних мов.

Артланг як породження авторської фантазії «малює» картину того світу, що виникає у свідомості письменника та розгортається на сторінках художнього твору, який є результатом його творчої уяви. Серед філологів, що займаються проблематикою множинних світів художнього дискурсу, є поширеним термін «художня картина світу» (ХКС), яка «виникає у свідомості читача при сприйнятті ним художнього твору», «відбиває індивідуальну картину світу у свідомості письменника» та «створюється мовними засобами», серед яких є й «індивідуально-авторські» [8, с. 7–9].

Важливо враховувати, що артланги грають для художнього твору таку ж саму роль, яку в реальному житті грають природні національні мови. Вони начебто показують читачу-реципієнту, як організована мова того вигаданого світу, який функціонує тільки в межах літературного дискурсу. Зокрема, це означає, що тільки автор визначає, які об'єкти цієї вигаданої дійсності і як само мають бути концептуалізовані, а потім вербалізовані. Як наслідок, маємо відмітити певну хаотичність письменницьких преференцій. Частково це пов'язано з тим, що артланги, якими начебто розмовляють мешканці вигаданого світу, завжди представлені у творі фрагментарно,



тобто у вигляді окремих укралень, що мають на меті створити ефект «потойбічності» того, що відбувається. Насправді більшість персонажних реплік пишуться не артлангом, а тією мовою, якою написана решта твору. З одного боку, «перенавантаження» твору штучними словами тільки ускладнило б його прочитання та відвернуло більшість потенційних реципієнтів від участі в такому лінгвістичному експерименті. Особливо це стосується дітей, які і є цільовою аудиторією книжок Ричарда Адамса. З іншого ж боку, не варто недооцінювати щирої зацікавленості дитини в усьому новому та незвичному та її здатності до інтерпретації найскладніших (у дорослому баченні) мовно-мовленнєвих утворень, про що свідчить, зокрема, англomовна дитяча література, вщерть наповнена оказіоналізмами, нонсенсами, каламбурами тощо.

Виклад основного матеріалу дослідження. Казка Р. Адамса “*Watership Down*” побачила світ у 1972 році і одразу набула великої популярності, про що свідчать її переклади 18 мовами. Важливою складовою частиною роману та зображеного в ньому чарівного світу є лапінська мова (від французького слова *lapin* – «кріль»), якою розмовляють персонажі-тварини. Намагаючись обґрунтувати необхідність упровадження артлангу в художню тканину твору, сам письменник заявив: «Я просто створював лапінську мову за сюжетом – коли кролям потрібно було слово, так само потрібним воно було і мені» [12]. Стосовно принципів побудови складників штучної мови Р. Адамс зазначив, що «деякі з них мають оноματοпоетичну природу, але більшою мірою слова з’являлися підсвідомо» [там само]. Ще один коментар стосується фонетичної мотивації, згідно з якою лапінські слова мали звучати “*wuffy fluffy*” («як пухнасте дзвякотіння») [там само]. Таким чином, хоча лапінська мова і входить до класу неумотивованих артлангів з довільно обраними планами вираження конститuentів, сам добір звуків і літер з погляду автора аж ніяк не є випадковим, хоча його тлумачення і залишається поза зоною однозначної інтерпретації.

Розглянемо далі структурні параметри одиниць лапінської мови, які мають безпосередній вплив на обраний перекладачем спосіб їхнього іншомовного відтворення. Цей артланг має бути віднесеним до *змішаних* мов або *мікстів*, для яких характерним є певне співвідношення апостеріорних та апіорних рис, тобто в його складі можна виокремити

одиниці апостеріорного типу, що є запозиченими з природних мов (як, наприклад, кролячі імена *Pipkin*, *Dandelion* чи *Strawberry*), та одиниці апіорного типу, що не виявляють матеріальної відповідності природним мовам.

Усі апіоризми лапінського артлангу утворено за допомогою довільного поєднання фонем, відомого як «вигадування слів» (*word manufacture*). Відсутність у «вигаданих» слів внутрішньої форми та морфемного членування підштовхує перекладача до орієнтованої на першотвір стратегії очуження, засобом реалізації якої виступає транскодування. Якому з різновидів транскодування надав перевагу О. Мокровольський? Враховуючи відсутність будь-яких коментарів з боку автора стосовно правил вимови (читання) лапінських слів, у перекладача було два можливих варіанти дій – орієнтуватися переважно на транслітерацію, відтворюючи графічний бік плану вираження лексеми, або ж орієнтуватися переважно на транскрипцію, відтворюючи фонетичний бік плану вираження лексеми. Враховуючи те, що в чистому вигляді ані транскрипція, ані транслітерація майже не зустрічаються, можна стверджувати, що перекладач все ж таки обирає транскрипцію, керуючись стандартними правилами англійської вимови:

What Robin Hood is to the English and John Henry to the American Negroes, Elil-Hrair-Rah, or El-ahrairah – The Prince with a Thousand Enemies – is to rabbits [11].

Чим Робін Гуд є для англійців чи Джон Генрі для американських негрів, тим Ель-а-ґрайра, чи, точніше, Еліль-Ґрайр-Ра – Князь о Тисячі Ворогів – є для кролів [1].

У цьому випадку в складі артлангізмів маємо елементи, що закінчуються на «німий» *h* (*Rah, ahrairah*), який зникає в перекладі («Ра», «аґрайра»). Цікавим є й прикінцеве пом’якшення *l* (*Elil, El*), підлаштоване під специфіку української вимови («Еліль», «Ель»).

В інших випадках перекладацькі переваги дещо зсуваються в бік транслітерації:

The Chief Rabbit's name and style was Threarah, meaning “Lord Rowan Tree” [11].

Головного Кроля звали Треара, що означало «Пан Горобина» [1].

У цьому випадку вихідний зоонім мав би читатися як [’θrɪərə], що в українському варіанті мало б виглядати як «Трієре» або «Трієра», натомість перекладач прийняв рішення на користь транслітерації наголошеного диграфа.

Таким чином, можемо припустити, що головним критерієм відбору тих чи інших

фонографічних засобів втілення авторського задуму для О. Мокровольського виступає евфонія, керуючись якою він змішує різні стратегії та способи перекладу, отримуючи врешті-решт той варіант, який, на його думку, є найсприятливішим на вухо українського реципієнта.

Як «вигадані» оказіональні інновації артлангзми лапінської мови мають бути інтерпретовані перекладачем, а за ним і потенційним читачем, виключно на основі контексту, в чому їм у більшості випадків допомагає сам автор, супроводжуючи перше вживання майже кожної нової одиниці коментарем у тій або іншій формі. Відтворюючи цей коментар у друготворі, перекладач ефективно вирішує проблему сприйняття артлангу українським читачем:

Pipkin stirred and turned in his sleep, murmuring, "Sayn lay narn, Marli?" ("Is groundsel nice, Mother?") [11].

Чашечка заворушився уві сні, бурмочучи: «Сайн лай нарн, марлі?» — «А жовтозілля смачне, мамо?» [1].

Зупинимось на проблемі коментарю детальніше, адже перекладач іноді вдається до певних трансформацій відносно цього надзвичайно важливого елемента вихідного тексту. У деяких випадках коментар опускається, очевидно, з розрахунку на те, що звичайного контексту буде достатньо для адекватної інтерпретації артлангзму:

"Yes, they're only just over the top. Come on, let's get the others moving before a man comes with a hrududu or they'll scatter all over the place." (*Tractor or any motor*) [11].

– *Авжеж, якраз за горою. Ходімо приведем туди решту, поки не примчала людина на грудуділі й вони не розбіглися на всі боки* [1].

У перекладі не тільки вилучено вихідний підрядковий коментар, а й дещо змінено форму самої одиниці, яка набуває більшої схожості з українським іменником (наприклад, «грудуділь» – «автомобіль»).

В інших ситуаціях коментар просто міняє свою форму – з підрядкового на контекстний, або навпаки:

After a pause, she answered reluctantly, "Thethuthinnang, sir." (Thethuthinnang: "Movement of Leaves." The first and last syllables are stressed, as in the phrase "Once in a way") [11].

Помовчавши, та знехотя відповіла:

– *Сесусіннан – Шепчи-листя, пане* [11].

Як можна побачити, О. Мокровольський не тільки змінює місце розташування коментарю,

а й модифікує його (перетворюючи іменне словосполучення на дієслівне та замінюючи ознаку «рух» на ознаку «звук») та значно скорочує, оскільки пояснення стосовно наголосу аж ніяк не пасує до трансформованого українського відповідника.

Іноді в перекладі спостерігаємо вилучення не тільки коментарю або його частини, а самої вихідної одиниці, що, на нашу думку, може бути пов'язано з етноментальними особливостями сприйняття художнього тексту англійськими та українськими дітьми або навіть причинами ідеологічного характеру (зважаючи на те, що український переклад вийшов у 1990 році, тобто ще за радянських часів). Візьмемо за приклад лексему *hraka*, якою Р. Адамс позначає кролячі кізяки (*to pass hraka* – «відкласти кізяки» або «випорожитися») як у прямому сенсі, так і як лайку. Слово, яке в оригіналі вживається 25 разів, у перекладі з'являється тільки один раз, і то в закамуфльованому вигляді:

Bigwig strolled over to Pipkin, muttering a ribald Owsla lampoon.

"Hoi, hoi u embleer Hrair,

M'saion ule; hraka vair."

(Hoi, hoi, the stinking Thousand, We meet them even when we stop to pass our droppings.) [11].

Кучма підбіг до Чашечки, наспівуючи оусланську дражнилку:

Гой, гой, у емблеєр Грайр,

М'сайон уле грака вайр.

Що приблизно означало:

Гей, гей, Тисяча Врагів,

Нате вам буруб'яшків! [11].

Своєрідна цензура діє й відносно лексеми *embleer* («смердючий»), яка, як і *hraka*, вживається і в прямому, і в переносному (лайка) сенсі:

"Oh, well," said Bigwig rather grudgingly, "I suppose there's some sense in that. I'll swim the embleer river as many times as you like. Always glad to oblige." (Stinking-the word for the smell of a fox) [11].

– *Ну гаразд, – пробурчав Кучма, – в цьому хоч в якесть пущтя. Я перепливу цю емблеєр річку тисячу разів для вас!* [11].

У наведеному прикладі перекладач залишає транскодований відповідник, але прибирає коментар, без якого вихідна одиниця повністю втрачає своє значення.

Одиниці, запозичені Р. Адамсом для свого артлангу з англійської мови, є власними назвами, переважно іменами персонажів, для яких перекладач обирає узуальні відповідники:



“There’s something stuck on it,” said Hazel. “Why, they’re stones, pushed into the surface! But what for?” – “Do you like it?” asked Strawberry [11].

– Тут щось прилипло до стіни, – сказав Ліщина. – Та це ж камінці, забиті в землю! Але навіщо? – А тобі це подобається? – спитав Суниця [11].

Але і в цьому випадку не обійшлося без цікавих виключень:

I asked one of these Owslafa what was the matter and he said that this rabbit, Blackavar, had been caught trying to run away from the warren [11].

Я поцікавився, в чім його провина, і один із поліцаїв сказав, що цей кріль, Чорнобіль на ім’я, був спійманий при спробі втекти з колонії [1].

У наведеному прикладі автор використовує вигадане ім’я персонажа, у складі якого легко вичленюється основа *black* («чорний»), що не є випадковим, зважаючи на темний колір його хутра. У своєму намаганні відтворити закладену автором промовистість імені, О. Мокровольський обирає варіант «Чорнобіль», який викликає в українського читача очевидні алюзії.

Висновки з проведеного дослідження.

Проведене дослідження не в змозі охопити всі аспекти перекладу лапінського артлангу українською мовою, але дозволяє зробити деякі попередні висновки, які можна вважати внеском у теорію перекладу штучних мов, що перебуває на етапі формування [9]. Більшість лексичних конститuentів лапінського артлангу мають апріорний характер, а отже, перекладаються українською мовою за допомогою транскрипції/транслітерації, що є проявом стратегії очуження. Водночас намагання перекладача адаптувати переклад під особливості світосприйняття українського реципієнта як на «внутрішньому» (фонографічному), так і на «зовнішньому» (контекстуальному) рівнях, без сумніву, є проявом стратегії одомашнення, що домінує в українському перекладі в цілому. Діючи таким чином,

перекладач намагається органічно сполучити мовні параметри артлангів зі своїми власними (етноментальними) уподобаннями та етнокультурними інтересами потенційних реципієнтів. Перспектива подальшого дослідження полягає в розширенні кола досліджуваних об’єктів (артлангів) з метою отримання та узагальнення додаткових даних стосовно етноментальних та етнокультурних особливостей їхнього перекладу.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Адамс Р. Небезпечні мандри. Казкова оповідь; пер. з англійської О. Мокровольського. К.: Молодь, 1990. 352 с.
2. Белова А.Д. Языковая картина мира в рамках когнитивно-дискурсивной парадигмы. Культура народов Причерноморья. 2002. № 29. С. 17–23.
3. Бондаренко Є.В. Картина світу і дискурс: реалізація дуальної природи людини. Дискурс як когнітивно-комунікативний феномен: кол. монографія; під заг. ред. Шевченко І.С. Харків: Константа, 2005. С. 36–64.
4. Вайсгербер Й.Л. Язык и философия. Вопросы языкознания. 1993. № 2. С. 136–160.
5. Дмитрюк Н.В. Диалог культур как этноментальный феномен. Многоязычие и межкультурная коммуникация: Вызовы XXI века: междунар. науч. конф., 11–13 октября 2013 р.: тези доп. Прага, 2013. С. 28–34.
6. Леонтьев А.А. Язык и речевая деятельность в общей и педагогической психологии: Избранные психологические труды. М.: Московский психолого-социальный институт; Воронеж: НПО «МОТЭК», 2001. 448 с.
7. Мартинюк А.П. Словник основних термінів когнітивно-дискурсивної лінгвістики. Харків: ХНУ імені В.Н. Каразіна, 2012. 196 с.
8. Попова З.Д., Стернин И.А. Основные черты семантико-когнитивного подхода к языку. Антология концептов; под ред. В.И. Карасика, И.А. Стернина. М.: Гнозис, 2007. 512 с.
9. Ребрій І.М. Мовні та етноментальні особливості перекладацького відтворення артлангів: дис. ... канд. філол. наук: 10.02.16. Херсон, 2017. 266 с.
10. Чередниченко О.І. Про мову і переклад. К.: Либідь, 2007. 248 с.
11. Adams R. Watership Down. URL: https://e1eee4383fddbcb51a7e4e68c329268d491a4077.googledrive.com/host/0BxxBedAY-gJnU2x_Fd05wZnRkQIU/Watership-Down.pdf#78
12. Lapine language. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Lapine_language#Linguistic_development.