

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
ЗВО “УКРАЇНСЬКИЙ КАТОЛИЦЬКИЙ УНІВЕРСИТЕТ”

Гуманітарний факультет

Кафедра філології

**КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА**

**НА ТЕМУ: «СТРАТЕГІЇ ПЕРЕКЛАДУ СУЧАСНОЇ АНГЛОМОВНОЇ  
ПРОЗИ У СВІТЛІ ТЕОРІЇ ОПОВІДІ (НА МАТЕРІАЛІ УКРАЇНСЬКОГО  
ПЕРЕКЛАДУ О. МОКРОВОЛЬСЬКОГО ПОВІСТІ Н. ГЕЙМАНА  
“CORALINE”)»**

Студентки IV курсу

групи ГФІ-17Б

Чебан Лесі

Науковий керівник:

канд. філол. наук, доцент

Уляна Головач

Львів – 2021

## Зміст

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. Жанрові особливості повісті «Кораліна».....	6
1.1. «Кораліна» як побутове фентезі.....	8
1.2. «Кораліна» як чарівна казка.....	11
1.3. «Кораліна» як література жахів.....	13
РОЗДІЛ 2. Наративна теорія як інструмент аналізу твору Ніла Геймана «Кораліна».....	16
2.1. Деякі ключові поняття теорії оповіді.....	16
2.2. Переосмислення понять розповідача і наративного голосу.....	20
2.3. Поняття показу в наративному тексті .....	22
2.4. Дитяча література крізь призму наратології.....	24
РОЗДІЛ 3. Стратегії, застосовані О. Мокровольським у перекладі повісті «Кораліна» українською.....	28
3.1. Критичні зауваги до перекладу О. Мокровольського.....	31
3.2. Зміщення жанрових акцентів у перекладі.....	33
3.3. Наративні модифікації у перекладі.....	37
ВИСНОВКИ.....	43
СПИСОК ДЖЕРЕЛ.....	45
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	45
ДОВІДКОВА ЛІТЕРАТУРА.....	46

## Вступ

Дослідження присвячене дитячій фентезійній повісті «Coraline» авторства письменника Н. Геймана. Книгу сміливо можна назвати одним із найпомітніших творів сучасної англomовної літератури для дітей, з огляду на її надзвичайну популярність серед читачів, високу оцінку критиків (засвідчену низкою літературних нагород) та різноманіття літературознавчих статей, написаних про неї.

**Актуальність дослідження.** Попри значний масив праць, присвячених повісті Н. Геймана, її функціонування у локальному українському контексті ще не ставало об'єктом вивчення. Моя робота розглядає співвідношення між оригінальним текстом «Coraline» та українським перекладом «Кораліна», виконаним Олександром Мокровольським. Цінність дослідження полягає також у приверненні уваги до постаті перекладача: О. Мокровольський не належить до гучних імен перекладацької галузі, хоча він зробив значний внесок в український літературний дискурс, а його перекладацький доробок включає як світову класику, так і популярні твори сучасних письменників.

Новизна дослідження зумовлена також вибором наратології як теоретичної бази. Українське літературознавство станом на сьогодні пропонує окремі зразки вивчення дитячої літератури крізь призму наративної теорії. Варто відзначити дисертацію Ольги Папуші «Наратив дитячої літератури: специфіка художнього дискурсу»<sup>1</sup>, яка зокрема порушує проблему маргінального становища творів для дітей у науковому дискурсі та обґрунтовує плідність наративної теорії у розкритті особливостей дитячої літератури. Проникливі спостереження пропонує також Лідія Мацевко-Бекерська у статті «Концепт читання як умова організації наративу

---

<sup>1</sup> О. Папуша. Наратив дитячої літератури: специфіка художнього дискурсу: дис. канд. філол. наук: 10.01.06 / Тернопільський держ. педагогічний ун-т ім. Володимира Гнатюка. - Тернопіль 2004. Режим доступу: <http://www.disslib.org/naratyv-dytjachoyi-literatury-spetsyfika-khudozhnoho-dyskursu.html>

в дитячій літературі»<sup>2</sup>. Дослідниця простежує, як вибір оповідної стратегії у творі впливає на рецепцію читача.

Попри те наратологія залишається недостатньо представленою в українському літературознавчому дискурсі загалом і в контексті дитячої літератури зокрема. Така ситуація корелює з браком перекладів ключових наратологічних праць українською (наприклад, робіт Жерара Женетта), а почасти, мабуть, цим і зумовлена.

Особливість цієї роботи полягає також у поєднанні наративної теорії з перекладознавчими студіями. Дослідження робить спробу визначити, якою мірою перекладач здатен впливати на наратологічні особливості оригіналу та зокрема які засоби цього впливу використав О. Мокровольський у своєму перекладі «Кораліни».

**Мета роботи** полягає в тому, щоб крізь призму теорії оповіді проаналізувати стратегії, застосовані О. Мокровольським в українському перекладі повісті Н. Геймана «Кораліна» («Coraline»)

Щоб досягнути цієї мети, ставимо такі **завдання**:

- окреслити рецепцію англomовного оригіналу повісті «Кораліна» та визначити її жанрові особливості;
- розглянути ключові поняття наративної теорії;
- з урахуванням жанрових та наративних особливостей оригіналу проаналізувати перекладацькі рішення (лексичні, синтаксичні, пунктуаційні тощо), прийняті О. Мокровольським у його інтерпретації оригіналу;
- сформулювати висновки.

**Об'єктом дослідження** є повість Н. Геймана «Кораліна» («Coraline») та її український переклад О. Мокровольського.

---

<sup>2</sup> Л. Мацевко-Бекерська. Концепт читання як умова організації наративу в дитячій літературі // Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія: Лінгвістика і літературознавство 2009, вип. 20 [66]. Режим доступу: <http://dspace.nbuv.gov.ua/handle/123456789/16578>

**Предметом дослідження** є перекладацькі стратегії, застосовані О. Мокровольським у процесі адаптації сучасної англомовної повісті для українських читачів.

**Методи дослідження:**

- наративний
- структурного аналізу;
- контрастивний;
- семантико-стилістичний;
- описово-аналітичний.

**Структура роботи:** кваліфікаційна бакалаврська робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків та списку використаної літератури.

## Розділ 1

### Жанрові особливості повісті «Кораліна»

Невелика повість «Кораліна» вперше вийшла у світ 2002 року з-під пера британського письменника Ніла Геймана. Серед сучасних авторів Н. Гейман здобув славу як майстер фентезі та жахів. До його найвідоміших творчих робіт належать серія коміксів «Пісочний чоловік», романи «Зоряний пил» та «Американські боги», а також пародійний роман «Добрі передвісники», написаний у співавторстві з іншим видатним фентезійним автором – Террі Пратчеттом. За спогадами Н. Геймана, історія «Кораліни» розпочалася із зовсім неамбіційних приватних оповідок, призначених для його доньки Холлі (як свого часу і багато класичних творів дитячої літератури, звернених до конкретного адресата: «Аліса в країні Див» Л. Керрола, цикл про Вінні-Пуха А. Мілна чи «Такі самі оповідки» Р. Кіплінга).

Задум повісті багато років перебував у невизначеності, проте коли письменник нарешті дописав її і випустив у світ, книга здобула надзвичайну популярність як серед критиків («Кораліну» відзначили зокрема преміями «Г'юго» і «Неб'юла» за досягнення у галузі літературної фантастики), так і читачів. Хоча первісною аудиторією повісті були діти, вона викликала неабиякий резонанс і серед дорослих читачів: «Отож тепер, уже через десять років, мені часто стрічаються жінки, які розповідають мені, що саме «Кораліна» допомогла їм пережити нелегкі часи в їхньому житті. Що коли вони були перелякані, то згадували Кораліну, й чинили так, як і мали вчинити»<sup>3</sup>.

На тлі широкого читацького визнання Гейманова повість привернула також увагу дослідників. Насправді важко знайти підхід, який би ще не використали в аналізі цього твору. «Кораліну» розглядали і як підліткову історію про дорослішання<sup>4</sup>, і з феміністичної перспективи<sup>5</sup>, і через призму фрейдівського

---

<sup>3</sup> Н. Гейман. Кораліна / пер. з англ. О. Мокровольського; іл. Д. МакКін. Київ 2016. С. 14.

<sup>4</sup> J. Ostenson. What if the Dragon Can't be Defeated? Examining the Coming-of-Age Narrative in Neil Gaiman's Coraline // Mark A. Fabrizi. Horror Literature and Dark Fantasy: Challenging Genres. London: Brill. 2018. P. 41-53.

та лаканівського психоаналізу<sup>6</sup>, і звісно ж зіставляли з класикою фентезі для дітей – Керроловою «Алісою в країні Див»<sup>7</sup> та «Хроніками Нарнії» К. С. Люїса<sup>8</sup>.

Схожість із класичними дитячими творами цілком природна, якщо розглядати «Кораліну» в контексті масиву сучасних белетристичних текстів. Варто визнати, що поняття белетристики, на жаль, доволі розмите і змінювалося історично від часу свого виникнення. В одному з ширших його значень під белетристикою узагальнюють фабульну художню прозу взагалі. Ю. Ковалів у «Літературознавчій енциклопедії» пропонує і таке визначення: «У сучасному літературознавстві белетристика позначає легку, жваву, розважальну, доступну, “формульну” розповідь про якусь подію чи наукову проблему, відому постать з метою її популяризації, здебільшого розраховану на “наївного” реципієнта; вважається різновидом масової літератури, в якій використовуються, зорієнтовані на легке читання нарративні форми детективного, пригодницького чи авантюрного роману, фентезі тощо»<sup>9</sup>.

Для цієї роботи продуктивним стало розрізнення між високою елітарною літературою і белетристичними текстами як націленими на широку читацьку аудиторію (літературознавчо обґрунтоване, зокрема, О. Крижовецькою)<sup>10</sup>. При цьому белетристика не є відповідником масової літератури в її пейоративному значенні, асоційованої з конвеєрним комерційним продукуванням творів, надмірною залежністю від стереотипних шаблонів і низькою художньою якістю загалом.

---

<sup>5</sup> M. Wehler. Be wise. Be brave. Be Tricky: Neil Gaiman's Extraordinarily Ordinary Coraline // Campbell, L. M. A quest of her own: Essays on the female hero in modern fantasy. North Carolina: McFarland & Company, Inc., 2014. P. 111-129.

<sup>6</sup> D. Rudd. An eye for an I: Neil Gaiman's Coraline and Questions of Identity // English, Film and Media and Creative Writing: Journal Articles. Paper 1.

<sup>7</sup> M. Nikolajeva. Devils, Demons, Familiars, Friends: Toward a Semiotics of Literary Cats // Marvels & Tales, Vol. 23, No. 2 (2009). P. 248-267.

<sup>8</sup> C. Godfrey. The 'other' Narnia: manifestations and mutations of C.S. Lewis's The lion, the witch and the wardrobe in Neil Gaiman's Coraline // Mousaion, Vol. 33, No. 2 (2015). P. 92-110.

<sup>9</sup> Літературознавча енциклопедія: У двох томах. Т. 1 / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ, 2007. С. 121.

<sup>10</sup> О. Крижовецкая. Современная беллетристика: дискурс и нарратив // Критика и семиотика, вып. 13. Новосибирск Москва 2009. С. 204-212.

Орієнтованість на читача жодним чином не виключає присутність у творі авторської інтонації чи заглиблення у психологізм. Більше того белетристика здатна інкорпорувати в себе художні здобутки визнаної літературної класики.

«Висока» література пріоритизує новизну, вона постійно шукає шляхи виходу за межі сформованих канонів. Хоча сучасні автори постмодернізму і черпають матеріал з попереднього культурного надбання, вони переосмислюють його критично, іноді майже скандалізують, кидаючи виклик нормам і очікуванням читача. Белетристика ж натомість намагається залишатися в зоні комфорту, де нові елементи збалансовані знайомими. Белетристичні твори опираються на впізнаваність, і читач отримує задоволення, впізнаючи варіації сюжетних схем чи персонажних типажів.

У белетристиці сильніше, ніж в елітарній літературі, розвинений риторичний елемент, оскільки твір підлаштовується під смаки й очікування конкретної аудиторії. В умовах книжкового ринку це зумовлено зокрема і комерційним інтересом. Звідси потреба тексту – бути доступним і водночас насиченим елементами, які би постійно підтримували зацікавлення читача. Елемент цікавості має критичне значення, адже він є основною мотивацією у процесі читання.

Різноманіття читацьких уподобань у свою чергу зумовлює неоднорідність сучасної белетристики, яка складається з розлогої системи жанрів і піджанрів. Кожен з них об'єднує твори, що обертаються навколо сукупності характерних тем, вибудовані більшою чи меншою мірою відповідно до прийнятих жанрових умовностей і використовують усталені прийоми зацікавлення.

### **1.1. «Кораліна» як побутове фентезі**

Як повість, «Кораліна» перебуває на перетині кількох жанрів, кожен із яких проявляється по-своєму і, безперечно, впливає на сприйняття твору як цілого. Цією ознакою повість Н. Геймана відповідає одному з провідних принципів літературної культури початку XXI століття, що полягає в еkleктизмі



різних жанрових і стильових елементів. Перш за все, маємо перед собою зразок побутового фентезі. Ключовою особливістю фентезійної літератури в цілому є присутність у сюжеті фантастичного елемента. У творах високого фентезі події відбуваються у повністю альтернативних світах, де елементи магічного закладені як норма існування. Найвідомішими представниками цього піджанру є Дж. Р. Р. Толкін з його енциклопедично розбудованим світом Середзем'я та Урсула ле Гуїн, авторка циклу про Земномор'я.

Натомість сюжети побутового фентезі розгортаються у світі загалом реалістичному і максимально наближеному до читачевого повсякдення – за винятком того, що у звичний плін життя несподівано втручається фантастичний елемент. У колі літератури для дітей відомими прикладами цього піджанру є цикл про ведмежа Падінгтона, створений Майклом Бондом, та серія повістей про Мері Поппінс авторства Памели Треверс.

У випадку «Кораліни» фантастичним елементом стає поява магічного порталу: двері, які раніше були замуровані цеглою, несподівано відкриваються в інший світ, де тварини можуть розмовляти, а люди (чи принаймні схожі на людей істоти) мають гудзики замість очей. Подорож у паралельний вимір, влаштований за іншими законами, – це один із ключових прийомів, що зближають «Кораліну» з «Алісою в країні Див» та «Хроніками Нарнії». Проте останні твори не належать до побутового фентезі, оскільки в них реальний і фантастичний виміри майже повністю відокремлені: перехід героїв відбувається на початку сюжету, а повернення до нормальної реальності є частиною розв'язки. Натомість у повісті Н. Геймана повернення – це тільки проміжний етап, тому що світ фантастичного немовби переслідує Кораліну і чинить вплив на її реальність: батьки дівчинки незбагненим чином зникають, вона бачить їх, ув'язнених, у дзеркалі, в її дім проникають істоти з іншого виміру.

Перед автором побутового фентезі стоїть подвійний виклик: з одного боку, він повинен відтворити реальний світ максимально автентично, щоби читач міг ідентифікувати його з власним життєвим досвідом. З іншого, потрібно

опрацювати фантастичну складову твору так, щоб вона органічно і правдоподібно влилася у звичні життєві обставини головного персонажа: «З'являється необхідність обмірковувати, наприклад такі аспекти: наскільки спостережливими (чи доброзичливими) є батьки; як реагують брати і сестри; яким чином у сюжеті з'являється магія і які результати дозволені в реальному світі після того, як його покине фантастичний елемент»<sup>11</sup>.

Однією з поширених тенденцій літератури для дітей, зокрема й фентезійної, є побічна роль батьків у сюжеті. Персонаж-дитина часто потрапляє в обставини, де батьки або повністю відсутні або не помічають чи не визнають проблем дитини. Тому відповідальність за розв'язання ситуації лягає на дітей. Вони стають центральними діячами в сюжеті й отримують незалежність від дорослих, якої дитині часто не вистачає у реальному житті. Маленький герой самостійно дорослішає і робить висновки на основі власних досвідів і рішень, а не повчань, продиктованих йому ззовні. Проте його ілюстративний приклад спонукає читача також осмислити і засвоїти отриманий урок.

Доповнення реальності чарівними елементами відкриває для побутового фентезі багато можливостей: «Фантастичний елемент у побутовому житті можна застосувати, щоби вигадливо вирішувати реальні проблеми або щоб уможливити втечу від дійсності (як у повісті Вільяма Мейна "A Game of Dark" 1971 року), або щоби поставити дітей-протагоністів у ситуації, які вимагають проявляти відвагу та кмітливість. Замість того, щоб бути засобом фантазійного звільнення для дитини, цей елемент може бути і часто є знаряддям для моральних повчань, які стають ще більш доречними завдяки близькості фентезі до реальності»<sup>12</sup>.

Кораліна у повісті Н. Геймана потрапляє у низку типових життєвих ситуацій: її сім'я переїжджає на нове місце, дівчинка нудиться вдома через погану погоду, батьки заклопотані роботою і не трактують серйозно її вподобань щодо їжі, одягу чи дозвілля. Автор досягає враження реалістичності, увиразнюючи різні

---

<sup>11</sup> L. Smith. Real Gardens with Imaginary Toads: Domestic Fantasy // International Companion Encyclopedia of Children's Literature / ed. by P. Hunt, Routledge 1996. P. 292.

<sup>12</sup> Там само, р. 292.

побутові деталі. Фантастичні пригоди у повісті чергуються з вкрапленням проміжних ситуацій, коли розвиток дії підкреслено сповільнюється і в центрі уваги опиняється буденне життя Кораліни: як вона ходить на прогулянки і за покупками, перемикає канали телевізора, готує собі вечерю, чистить зуби і витирає розливу воду у ванній. У такий спосіб твір залишається правдоподібно закоріненим в реальності, незважаючи на присутність в ньому чарівної складової.

## **1.2. «Кораліна» як чарівна казка**

З іншого боку, хоча події повісті відбуваються у сучасних обставинах, варто звернути увагу і на її спорідненість з традиційною чарівною казкою. Антагоністичний образ «іншої матері» перегукується з фольклорним архетипом відьми, яка прагне поглинути головного героя (хоч у випадку «Кораліни» йдеться не про буквальне поїдання, а про більш символічне привласнення душі). З'являються і типові сюжетні прийоми: героїня потрапляє на «той» світ, повністю підпорядкований антагоністці, укладає домовленість з нею, виконує певні завдання, щоб її перемогти.

Конкретні випробування, які стоять перед Кораліною, поєднують два казкові мотиви. З одного боку, це пошук магічних предметів, з іншого – їх можна тлумачити і як мотив упізнавання: «інша мати» перетворює ув'язнені нею душі дітей і батьків Кораліни на предмети, які дівчинка повинна самостійно відгадати і розпізнати. (Порівняймо, як наприклад, в українській народній казці «Ох» батько віддає свого сина в найми до чарівника Оха, а потім, щоб забрати сина додому, мусить упізнати його, перетвореного на різних тварин.)

Проте найцікавішим спостереженням виявиться не тільки схожість окремих елементів повісті, а те, наскільки структура її цілого сюжету накладається на схему, вироблену В. Проппом у його класичній праці «Морфологія чарівної казки». Згідно з концепцією В. Проппа, усі сюжетні елементи чарівних казок можна погрупувати на 31 функцію, які завжди розташовані у певній сталій послідовності. Загальний порядок функцій у

структурі сюжету зберігається, навіть якщо деякі з них відсутні в межах одного твору. У сюжеті «Кораліни» можна виокремити такі етапи:

**2. Заборона.** Кораліна отримує попередження не заходити у загадкові замкнені двері.

**3. Порухення.** Залишившись сама вдома, Кораліна відмикає двері й через них потрапляє в інший світ.

**8. Шкідництво.** Коли Кораліна повертається додому, «інша мати» викрадає її батьків.

**9. Сполучний момент.** Кіт приводить Кораліну до дзеркала, у якому вона бачить, що її батьки потрапили в полон до «іншої матері».

**10. Початок протидії.** Кораліна вирішує повернутися в інший світ, щоби врятувати своїх батьків.

**11. Відрядження.** Кораліна рушає в «інший світ» на пошуки.

**14. Отримання чарівного предмета.** Формально чарівний предмет (камінець з отвором, який дозволяє бачити ув'язнені душі) Кораліна отримує раніше, однак тільки на цьому етапі вона дізнається про його властивості від дітей-привидів.

**16. Боротьба.** Після того, як Кораліна знаходить душі, вона вступає в безпосередню сутичку з «іншою матір'ю».

**18. Перемога.** Кораліна втікає разом із полоненими і замикає «іншу матір» у її світі.

**19/20. Ліквідація початкової біди / повернення.** Кораліна повертається додому і виявляє, що її батьки неушкоджені і не пам'ятають, що з ними сталося.

**21. Переслідування.** Рука «іншої матері» проникає у світ Кораліни, щоб відібрати у дівчинки ключ від дверей.

**22. Порятунк.** Кораліна заманює руку в покинутій колодязь, позбувшись її остаточно.

**31. Весілля.** Тут мається на увазі характерний для казки щасливий фінал: Кораліна не отримує формальних статусних нагород, проте вона зростає внутрішньо внаслідок пережитих випробувань.

Під час читання ця структурна схожість не впадає в око, тому що повість насичена подіями набагато більше від лаконічної народної казки і функціональні казкові епізоди перемежовані власне авторськими: побутовими сценами або зустрічами Кораліни з різними істотами в іншому світі. Свою роль відіграє і нашарування на казкову основу сучасних реалій та психологічного розкриття персонажів. Зрештою, навіть з погляду мови текст Н. Геймана позбавлений казкової стилістики та характерних для неї мовних кліше. Тому хоча традиційна чарівна казка однозначно мала вплив на формування твору, її присутність у повісті дещо завуальована.

### **1.3. «Кораліна» як література жахів**

Третій жанр, який виразно вплинув на «Кораліну» – це горор або література жахів. Ставлення до дитячого горору в культурі неоднозначне через бажання дорослих захистити дитину і відгородити її від потенційно травматичних чинників. Проте, на жаль, ідею безпечної бульбашки не можливо по-справжньому втілити в реальності: «Діти так само, як і дорослі, живуть у тіні насильства, нехтування, надмірної опіки, війни, епідемій, економічних та екологічних криз, і відповідно поділяють ті ж сформовані в культурі способи подолання тривожності. Саме тому горор – це страх, якого людина потребує, ціна, яку вона платить, щоби покійно задовольнитися соціальним середовищем, що засноване на ірраціональності та небезпеці»<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> V. de Rijke. Horror // International Companion Encyclopedia of Children's Literature / ed. by P. Hunt, 2nd Edition, Vol. 1. London 2004. P. 515.

Романтизація дитинства і спроби очистити дитячу літературу від «неприйняттого» змісту спричинилися до затирання зв'язку горору з фольклорними казками. Хоч у сучасній культурі переважає бачення казки як невинного дитячого жанру, витoki багатьох казкових сюжетів насичені елементами похмурого й моторошного. Наприклад, у первісній версії «Попелюшки» її зведені сестри калічать собі ноги, щоби влізти в заповітний черевичок, а пізніше птахи викльовують їм очі просто під час Попелюшчиного весілля.

Горор оперує набором відпрацьованих кліше, деякі теми й мотиви жахів повторюються настільки часто (привиди, окультні ритуали, убивці-маніяки, зомбі), що перетворилися на універсально впізнавані елементи поп-культури. Водночас на тлі призвичаєння читачів до жанрових умовностей, література жахів почасти втрачає елемент самого жаху і набуває відтінку розважального, а іноді й відверто гумористичного.

Цим можна пояснити успіх одного з провідних авторів дитячого горору Р. Л. Стайна, чії книжки здобули глобальну популярність, долаючи міжкультурні бар'єри читацької аудиторії: «Стайнові твори однозначно пропонують відчуття безпеки (для перекладача і для читача!) через крикливо забарвлені тиснені обкладинки, виразний голос автора чи розповідача, частовживану передбачувану лексику, приємний гумор, елементи впізнаваного, поєднані з добре підготованими шоковими тактиками (звичайний хлопчик/дівчинка/людина/істота зустрічає/перетворюється на мумію/чудовисько/перевертня/зомбі), плюс класичні сюжетні повороти чи ускладнення становища персонажів. <...> У певному розумінні, хоча ці книжки продаються як горор, вони не лякають, а навпаки заспокоюють (усі зацікавлені сторони, особливо, мабуть, автора, та банківський рахунок видавця)»<sup>14</sup>.

---

<sup>14</sup> Там само, р. 509.

З мистецької точки зору горор займає доволі маргінальну нішу: як культурний продукт він апелює до широкої аудиторії, збуджуючи інстинктивне відчуття страху примітивними засобами. Проте сильна сторона літератури жахів полягає у її здатності через фантастичні сюжети і гротескні образи транслювати реальні побоювання, які переважають у культурі: «Як мінімум у Великобританії класичні «готичні горори» такі, як “Франкенштайн” 1818 року, “Дивна історія доктора Джекіла і містера Гайда” 1886 та “Дракула” 1897 встановили критично важливий зв'язок між створенням літератури жахів і ширшими культурними тривогами, як скажімо, зростання впливу еволюційної теорії та науково-технологічного прогресу – теми, які досі побутують у цьому жанрі»<sup>15</sup>.

Отож у дитячій літературі горору, зокрема, елементи жахливого можуть слугувати паралелями до тривог і труднощів у реальному житті. Подолання їх у вигаданому світі допомагає зняти напругу. Сама обіцянка страшного у творі кидає читачеві виклик. Читач проходить випробування страхом разом із персонажами і відчуває задоволення від здобутої перемоги (хоч на відміну від персонажів сам він не наражався на жоден справжній ризик). У повісті «Кораліна» фантастична загроза бути поглинутою, втратити свої очі (а з ними й душу) перегукується з її реальними тривогами: самотність, нудьга, зайнятість батьків, нерозуміння сусідів – звідси страх розчинитися в сірій буденності, втратити свою індивідуальність.

Елементи жахливого у творі перегукуються із фрейдівським концептом *unheimlich* – відчуття моторошного, яке виникає не від контакту з чужорідним, а навпаки від упізнавання звичного<sup>16</sup>. Інший світ, у який потрапляє Кораліна, на початку видається копією її власного – ось тільки копією ледь неточною:

«Картина в їхньому коридорі зображала хлопчика в старомодному вбранні, котрий витріщався на якісь бульки. А вираз у хлопчика на цій картині був відмінний: він так дивився на бульки, мов задумав укоїти з ними щось огидне. І щось дивне було з його очима...

---

<sup>15</sup> Там само, р. 506.

<sup>16</sup> D. Rudd. An eye for an I: Neil Gaiman's *Coraline* and Questions of Identity // English, Film and Media and Creative Writing: Journal Articles. Paper 1.

Кораліна прикипіла поглядом до його очей, силкуючись дотямити, у чому ж тут відмінність.

Вона вже майже вловила ту різницю, коли чийсь голос промовив <...>»

Що сильніше наближається копія до справжнього, що важче читачеві вловити різницю, тим сильніше вона збиває його із пантелику. Н. Гейман вводить свою героїню у світ, який на початку є майже нормальним, але поступово стає дедалі більш викривленим і гротескним, немовби викривляючи потворну природу, яка весь час ховалася під поверхнею реальності.

Для ефективності горору ключовим є занурити читача в атмосферу твору, змусити його переживати події зсередини, як це роблять персонажі. Тому форма твору підпорядковується змісту, щоби передавати зміст максимально прозоро і підсилювати його вплив. Майстерність Н. Геймана проявляється в тому, як він постійно підтримує відчуття невизначеності та регулює темп розповіді так, щоби читачі могли поступово ним проїнятися.

Загалом же поєднання жанрів у «Кораліні» відображає різні способи, якими повість приваблює свого читача: з одного боку, оживляє близьке для нього повсякдення, з другого – обігрує усталені казкові мотиви й архетипи, а з третього – пропонує можливість випробувати і перемогти власний страх.

## **Розділ 2**

### **Наративна теорія як інструмент аналізу твору Ніла Геймана «Кораліна»**

#### **2.1. Деякі ключові поняття теорії оповіді**

Біля витоків наратології як самодостатньої літературознавчої теорії стоїть уже згадана «Морфологія чарівної казки» Володимира Проппа – одна з перших спроб докладного аналізу і класифікації наративів на основі їх структури. У



системі, яку розробив В. Пропп, змістове наповнення відіграло другорядне значення, а об'єктом дослідження стала формальна побудова розповіді. Проте його система ґрунтувалася на дуже вибірковому матеріалі – фольклорній чарівній казці. Вона простежувала закономірності одного конкретного жанру, однак не могла претендувати на універсальність.

Сучасна наратологія з її наджанровимизасягами сформувалася в колі французьких структуралістів. Зокрема важливий внесок у випрацювання термінологічної бази зробив Жерар Женетт у класичній праці «Розповідний дискурс». Дослідник обрав таке вдячне джерело для аналізу наративу як роман Марселя Пруста «У пошуках утраченого часу» і проілюстрував, як навіть такий об'ємний і багатовимірний літературний твір можна розкласти на прості складові за допомогою набору універсальних наративних категорій.

Для початку Ж. Женетт уточнює сам об'єкт наратології як такої, визначаючи три основні значення, в яких вживається слово «наратив» (французькою – *recit*). Перше з них вказує на дискурс, у якому йдеться про певну подію чи серію подій. У другому значенні *recit* – це фактична послідовність подій, яка є об'єктом дискурсу. Насамкінець у третьому розумінні *recit* позначає сам акт розповіді, зовнішню ситуацію, в якій акт розповіді відбувається<sup>17</sup>.

Наратологічний підхід зацікавлений передусім у розповідному дискурсі літературного тексту, тому логічність і достовірність описаних подій чи зовнішні обставини його існування не мають вирішального значення. Проте очевидно, що жодна розповідь неможлива без об'єкта, про який розповідається, чи без розповідного акту, тож дослідження текстового дискурсивного рівня твору враховує також його взаємодію з внутрішньотекстовим змістом, а іноді й надтекстовою ситуацією.

Оскільки будь-яка розповідь є повідомленням про дію, Ж. Женетт розглядав наратив як продовження первинного означника дії у мові – дієслова.

---

<sup>17</sup> G. Genette. *Narrative Discourse* / translated by Jane E. Lewin, New York: Cornell University Press 1980. P. 25-26.

Відповідно і теоретична рамка, яку він застосовує для вивчення розповіді, будується на граматичних категоріях, вироблених для характеристики дієслів (основу для своєї класифікації Ж. Женетт запозичив у Цветана Тодорова, частково перебудувавши її)<sup>18</sup>.

Ж. Женетт поділяв дослідницькі питання щодо вивчення розповіді на три блоки: перший співвідноситься з граматичною категорією часу, другий є метафоричним розширенням категорії способу, а третій – голос, в українській термінології відповідає стану дієслова. Доцільність застосування категорії часу, гадаю, не потрібно додатково обґрунтовувати. Ж. Женетт виділяє три типи часових зв'язків між розповіддю й описаними подіями: порядок, тривалість і частота.

Порядок визначається у порівнянні дійсної хронологічної послідовності подій з послідовністю нарративного викладу. Тривалість зіставляє часову протяжність сюжетного епізоду з об'ємом розповідного тексту, використаного для його передачі. Наприклад, коли автор розгортає у творі сцену, розповідний час близький до сюжетного, коли вдається до підсумування – фрагмент розповіді вміщує часовий проміжок значно довший, ніж той, що потрібен для прочитання/сприйняття тексту. Частота оперує поняттями одиничності та повторюваності нарративних подій.

У реальному житті час рухається лінійно й однорідно, напрямком його плину (з минулого в майбутнє) слугує орієнтиром для визначення причинно-наслідкових зв'язків. Тому часові маніпуляції дають авторові можливість виділяти головні для сюжету події і применшувати другорядні, скеровувати увагу читача та викривляти його розуміння описуваних подій.

Розрізнення нарративного способу та голосу є одним із Женеттових новведень. Він наголосив, що у творі той, хто бачить події, і той, хто говорить про них, не завжди представлені єдиною сутністю. «Спосіб» розповіді визначає

---

<sup>18</sup> Там само, р. 29.

регулювання наративної інформації, яку читач отримує у творі. Очевидно, що у випадку розповіді від першої особи обізнаність читача обмежена точкою зору персонажа-оповідача. Проте навіть у творах, де розповідь ведеться від третьої особи і розповідач (наратор) умовно всезнаючий, автори схильні фокусувати увагу на окремому персонажеві – виникає фокалізація.

Читач сприймає історію крізь призму персонажа-фокалізатора: ми стежимо за подіями, в яких він бере участь, і зазвичай маємо привілейований доступ до його думок і переживань, тоді як внутрішній світ інших персонажів залишається прихованим. Фокалізація не обов'язково є сталою: протягом твору вона може довільно змінюватися від одного персонажа до іншого або взагалі виходити за межі конкретних персонажів. Тому читач може опинитися в ситуації, коли він знає і бачить те саме, що й фокалізатор, коли він обізнаний більше чи навпаки менше від нього.

Якщо граматичний стан дієслова вказує на роль суб'єкта стосовно виконуваної дії (активний, пасивний тощо), то категорія голосу за Ж. Женеттом відображає відношення між розповідачем і подіями, про які він розповідає. У класифікації Ж. Женетта розповідач може бути гомодієгетичним (якщо він сам є учасником історії) або гетеродієгетичним (якщо описує події, в яких не брав безпосередньої участі), а також інтрадієгетичним (розповідач, який існує на тому ж текстовому рівні, що й розказана історія) або екстрадієгетичним (розповідач повністю перебуває ззовні історії, на окремому текстовому рівні).

Навіть у випадках, коли наратор відсутній у розповіді як персонаж, його не можна помилково ототожнювати з постаттю автора. Автор – реальна особистість, яка існує за межами твору. Розповідач – наративний конструкт, хоча він, як і будь-який інший елемент художнього твору може слугувати для передачі авторської перспективи.

## 2.2. Переосмислення понять розповідача і наративного голосу

З огляду на наскрізну присутність розповідача у творі, він чинить постійний вплив на читацьке сприйняття. Запропонована Ж. Женеттом система аналізу була далеко не вичерпною, оскільки враховувала лише кілька можливих властивостей наратора. Утім на думку Вейна Бута, жодна з пізніше розвинутих класифікацій також не дає достатньо простору для продуктивного вивчення феномену розповідача:

«Якщо ми поміркуємо над численними наративними засобами, відомими у художній літературі, то незабаром усвідомимо варту зниклої неповноцінності нашої традиційної класифікації “точки зору” на три чи чотири види, відмінні тільки за “особою” та рівнем всезнання. Якщо ми назвемо трьох чи чотирьох видатних розповідачів – скажімо, Сервантесового Сіда Гамета Бененгелі, Трістрама Шенді, “Я” з роману Джорджа Еліота “Middlemarch” і Стретера, крізь чиє бачення нам відкривається більшість роману “The Ambassadors” Генрі Джеймса – то зрозуміємо, що, коли описати будь-кого з них за допомогою характеристик на зразок “у першій особі” та “всезнаючий”, це небагато скаже про те, чим вони відрізняються одне від одного, і чому вони досягають успіху, тоді як інші розповідачі, описані такими ж характеристиками, зазнають невдачі»<sup>19</sup>.

В. Бут ставить у центрі уваги інші характеристики розповідача. Найбільш важливим для ефекту розповіді він визначає рівень драматизації наратора: наскільки він оприявлений у творі як особистість з власними судженнями і переживаннями. Вплив наратора також залежить від дистанції, яка пролягає між ним та іншими внутрішньо- і позатекстовими постатями (персонажами, читачами, автором), а відчуття цієї дистанції формується внаслідок певних відмінностей (культурних, моральних, інтелектуальних тощо). Зрештою, розповідачі різняться за рівнем привілейованості, яку автор надає їм у доступі до розповідної інформації, наскільки глибоко вони можуть зазирати у внутрішній світ

---

<sup>19</sup> W. Booth. *The Rhetoric of Fiction*. University of Chicago Press 1983. P. 149.

персонажів і яким є вимір цієї глибини: «Джейн Остін занурюється відносно глибоко з погляду моралі, проте у психологізмі заледве торкається поверхні. Усі автори потоку свідомості очевидно намагаються глибоко зануритися у психологізм, проте деякі з них навмисно залишаються поверховими у моральному вимірі»<sup>20</sup>.

Річард Ацель з іншого боку розвиває концепцію наративного голосу. У своїй статті він пропонує огляд різних літературознавчих трактувань цього поняття і віддає першість якісному підходу: «Перші кроки до перевідкриття (розкриття) концепції голосу полягають у тому, щоби повернути вимірові “як?” (тон, говірка, манера, стиль мовлення) провідне становище серед невід’ємних первинних питань наративного голосу (Женеттові “хто?”, “де?” і “звідки?”)».<sup>21</sup>

Метафора голосу за Р. Ацелем ближча не до формалізованої граматичної категорії, а до індивідуального тембру живого мовлення. Визначальною характеристикою наратора є не його місце в дієгетичній системі твору (гомо-, гетеро- тощо), а його манера ведення розповіді. Присутність розповідача стає явною не тільки, коли він у процесі розповіді згадує власне «я». Ефект присутності (можливо, навіть сильніший) виникає внаслідок послідовного дотримання мовно-стильових особливостей: «Усі ці джерела випускають з уваги *експресивний* потенціал самого стилю, іншими словами, прив’язаність певних різко виражених чи характерних стилістичних особливостей до дійктичного центру – у даному випадку до розповідача. Це не означає, що стиль неодмінно викликає відчуття суб’єктивного центру (існують, наприклад, знеособлений, колективний чи притаманний певній епосі стилі), проте там, де стиль таки має експресивну функцію, він буде створювати враження голосу».<sup>22</sup>

---

<sup>20</sup> Там само, р. 163

<sup>21</sup> R. Aczel. Hearing Voices in Narrative Texts // New Literary History, Vol. 29, No. 3, 1998, P. 469. Режим доступу: [www.jstor.org/stable/20057492](http://www.jstor.org/stable/20057492)

<sup>22</sup> Там само, р. 472

Таке переосмислення категорії голосу зміщує фокус наратологічного дослідження і свідчить про те, що вивчення наративу можливе не тільки на рівні його загальної структури, але й за допомогою мікроаналізу тексту.

### 2.3. Поняття показу в наративному тексті

Автор літературного твору займає унікальне привілейоване становище з огляду на кредит довіри, що його він отримує від своїх читачів. В. Бут промовисто ілюструє це на прикладі біблійної книги Йова: «Ми ніколи не змогли б довіряти навіть найбільш надійним свідкам настільки, наскільки ми цілковито довіряємо авторові вступного твердження про Йова. <...> Тільки сам Бог міг би знати напевне, чи Йов не сказав проти Нього нічого нерозсудливого. Проте автор висловлює оцінку і ми приймаємо його оцінку без зайвих запитань»<sup>23</sup>.

За автором залишається вибір, як розпорядитися своїм беззаперечним авторитетом у побудові розповіді, і звідси впливає інше проблемне питання наратології – відношення між власне розповіддю і показом (*telling vs showing*). Ця літературознавча проблема бере свої початки задовго до формування наратології як самостійної дисципліни. Її можна ідентифікувати ще в античній поетиці через протиставлення мімезису і дієгезису.

Поняття мімезису (художнього наслідування) фігурує у працях Платона й Арістотеля. Арістотель вбачав у мімезисі основу всякої поетичної творчості (Поетика, гл. I, 1447a13). Платон натомість вважав розповідь поета-натора не мімезисом, а дієгезисом. Відмовляючи поетові у наслідуванні, тобто в художньому обмані, Платон водночас бачив дієгезис як ідеальний спосіб розповіді, націленої на продуманий риторичний ефект, тобто цільово напружену силу переконування і виховання (Держава, кн. III 393a-e).

Ж. Женетт підійшов до вирішення дилеми через викриття її глибинної беззмістовності: словесний медіум ніколи не відтворює образи по-справжньому, як це, скажімо, робить живопис. За допомогою мовлення можна показати тільки

---

<sup>23</sup> W. Booth. *The Rhetoric of Fiction*. The University of Chicago Press 1983. P.4.

інший зразок мовлення, відповідно міметичний показ можливий виключно у прямій мові, поза її межами розповідь залишається розповіддю незалежно від вибраного автором підходу.

Тим не менше, навіть якщо показування в літературі є не більш, ніж метафорою, існує відчутна різниця між двома характерними способами ведення розповіді. В одному розповідач активно висловлює оцінки й судження, робить узагальнення, дає характеристику персонажам, в іншому він функціонує подібно до об'єктива камери, збагачуючи розповідь деталями і розкриваючи персонажів імпліцитно. Сучасна критика заохочує другий підхід – показовий, і застерігає не нав'язувати читачеві авторитетного тону розповіді.

Настанова «Show, don't tell» сповна виправдовує себе в кінематографі: обмеження словесної розповіді спонукає митця сповна використовувати інші можливості синтетичного медіуму і знаходити оригінальні способи донести свою думку. Проте і в літературі ця настанова також набула імперативного характеру. Зокрема популярний сучасний письменник Чак Поланік повчає авторів-початківців: «Замість того, щоб ваші персонажі знали що-небудь, тепер ви повинні показувати деталі, які дозволять читачеві пізнати їх. Замість того, щоб персонажі хотіли щось, ви мусите описувати ту річ так, щоби її захотів читач»<sup>24</sup>.

З його погляду кінематографічна об'єктивація розповіді підсилює її вплив на читача: «Думання абстрактне. Знання і переконання невідчутні. Ваша історія завжди буде сильнішою, якщо ви просто покажете зовнішні деталі та фізичні дії своїх персонажів, а читачеві дозволите самому думати і дізнаватися. А також – любити і ненавидіти»<sup>25</sup>.

Проте метою літературознавчого аналізу все ж не є пошук універсальних рекомендацій для написання художніх творів. Теоретики класицизму свого часу перетворили принципи Арістотелевої поетики на догму для регулювання нових

---

<sup>24</sup> Palahniuk Ch. Nuts and Bolts: «Thought» Verbs. Режим доступу: <https://litreactor.com/essays/chuck-palahniuk/nuts-and-bolts-%E2%80%9Cthought%E2%80%9D-verbs>

<sup>25</sup> Там само.

творів – проте важливо брати до уваги те, що сам Арістотель діяв у зворотній перспективі і робив висновки на основі спостережень за поезією, що вже відбулася, розвинувшись органічно.

#### **2.4. Література для дітей крізь призму наратології**

Література для дітей загалом маргінально представлена у літературознавчому дискурсі і дуже фрагментарно досліджена зокрема через призму наратологічної теорії. Як зазначає Марія Ніколаєва, це почасти пов'язано з тим, що у дитячій літературі змістовий компонент традиційно вважається важливішим від формального з точки зору як читачів, так і критиків. Діти навіть у дуже юному віці здатні проводити межу між реальністю та вигаданими сюжетами. Проте навіть коли малі читачі усвідомлюють історію як вигадку, вони все одно схильні аналізувати її за тими ж критеріями, що й справжні події.

Зрештою більшість творів художньої прози навмисне націлені на те, щоб досягнути переконливого міметичного наслідування дійсності та подолати читацьку недовіру, а читач отримує задоволення саме від того, що піддається цій ілюзії. Тому навіть дорослий потребує окремого мисленнєвого зусилля, щоби припинити сприймати твір як репрезентацію реальності (події, які могли б відбутися гіпотетично, навіть якщо не відбулися насправді) і проаналізувати його як штучно сконструйований мистецький об'єкт, елементи якого мають функціональне або символічне значення. Для цього потрібно прийняти за вихідну точку міркувань умовність твору.

Типове сприйняття дитиною твору прямо протилежне такому підходу й аргумент «це всього-на-всього казка» не матиме жодної ваги для малого читача, який переконаний, що Русалонька зробила дурницю і могла ж просто написати принцові листа. (Це ми, дорослі літературознавці, можемо висновувати, що німота Русалоньки символічно репрезентує неспроможність зізнатися у своїх почуттях загалом, і художньо передає особистий досвід Г. Андерсена...) Діти судять персонажів за тими ж критеріями, які застосовують до реальних людей:



стежать за логікою їхніх вчинків, уболівають за своїх улюблених героїв та обурюються, коли помічають несправедливість.

Коли дитина сильно ідентифікує себе з персонажем, тоді приклад, запозичений з літературного твору, може мати для неї таку ж вагу, як і епізод з реального життя. Дорослі ж, зі свого боку, не могли б не скористати з цього – серед функцій дитячої літератури першочергове значення мають дидактична і педагогічна. Отож вивчення літератури для дітей зосередилося на тому напрямку, у який його підштовхували особливості рецепції читача.

Наратологічний підхід доповнює питання «про кого?», «про що?» і «з якою метою?» питанням «як?». Він бере до уваги формальні особливості побудови твору: композиційні прийоми, засоби розкриття персонажів, розповідну перспективу. «Наративна теорія дала нам інструменти, щоб детально аналізувати, як тексти конструюються на макро- та мікрорівні, і наблизитися до розуміння, чому деякі прийоми у книгах для дітей працюють більш чи менш успішно, тоді як інші зазнають невдачі»<sup>26</sup>.

Інша причина браку наратологічних досліджень, присвячених дитячій літературі – це певне упередження щодо матеріалу вивчення. Традиційно дитячій літературі приписують наративну простоту й однотипність. Характерними особливостями творів для дітей вважають лінійну побудову розповіді, прозорість і наочність причинно-наслідкових зв'язків, поверхове психологічне розкриття персонажів та їх чітку категоризацію (позитивні – негативні). Також дитяча література пріоритизує дію: персонажі функціонують як рушії сюжету та носії цінностей.

З творами для дітей також асоціюють сталу точку зору і характерний тип розповідача: авторитетна всезнаюча постать, інтелектуально віддалена як від дітей-персонажів, так і від читачів, наділених меншими знаннями і досвідом.

---

<sup>26</sup> M. Nikolajeva. Narrative theory and children's literature // International Companion Encyclopedia of Children's Literature / ed. by P. Hunt, 2nd Edition, Vol. 1. London 2004. P. 176.

Такий розповідач намагається донести однозначне розуміння твору, іноді навіть вдаючись до безпосередніх коментарів і пояснень.

Усі перелічені риси справді поширені серед давнішої дитячої літератури (наприклад, багато з них можна простежити у «Хроніках Нарнії» К. С. Люїса) – проте не настільки, щоби приписувати їм універсальність. Окрім того в сучасній літературі ми бачимо дедалі більше творів, які відходять від традиційних принципів «письменства для дітей», експериментуючи з побудовою наративу, розкриваючи психологічну глибину персонажів і використовуючи елементи показування замість авторитетної дидактичної розповіді. Коли автори залишають простір для того, щоб читач самостійно робив висновки з прочитаного, вони виявляють більшу довіру до нього.

Проте незалежно від того, наскільки традиційним чи новаторським є наратив у кожному окремому творі, «...Наративна теорія полегшує дослідження стратегій, які дозволяють дитячому письменникові обійти неунікнну когнітивну прогалину»<sup>27</sup>. «...Вивчення наративної перспективи у літературі для дітей розкриває, як авторам вдається досягнути того, що наратологи вважали майже неможливим: відтворити наївну перспективу, не втративши при цьому психологічної глибини чи мовного багатства»<sup>28</sup>.

З наратологічної перспективи «Кораліна» Н. Геймана має багато рис, традиційно очікуваних від твору для дітей. Сюжет повісті розвивається лінійно. Оскільки охоплено невеликий період часу, розповідь не вдається до узагальнення великих часових проміжків і складається з послідовності сцен. Фокалізація у творі стала і прив'язана до головної персонажки: розповідь відкриває читачеві тільки ті епізоди, в яких Кораліна бере безпосередню участь. Більше того – те, як і коли читач отримує описові деталі, відтворює сприйняття самої Кораліни:

«The only light came from the hall, and Coraline, who was standing in the doorway, cast a huge and distorted shadow on to the drawing-room carpet: she looked

---

<sup>27</sup> Там само, р. 166

<sup>28</sup> Там само, р. 167

like a thin giant woman». – Хоча на перший погляд опис видається безособовим, якщо ми спробуємо візуалізувати цю сцену у своїй уяві, то помітимо, що Кораліна стоїть у дверях кімнати і світло, яке падає в неї з-за спини утворює тінь навпроти дівчинки. Отож зазираючи в кімнату, вона сама розглядає власну тінь. Розповідь виокремлює для читача якраз ту деталь, на яку в цей момент падає погляд персонажки.

В іншому фрагменті автор вдається до звуконаслідування, щоб відворити аудіальне сприйняття Кораліни:

«The rain had stopped, and she was almost asleep when something went t-t-t-t-t. She sat up in bed.

Something went kreeee ...

... aaaak».

Ще один опис відображає внутрішній мисленневий процес Кораліни, коли вона реагує на звук: «She walked down the hallway. From her parents' bedroom came a low snoring — that was her father — and an occasional sleeping mutter — that was her mother». Читач спершу отримує аудіальний образ, а тоді його інтерпретацію.

Сенсорні образи також прив'язані до перспективи персонажки, як-от дотик: «Coraline patted its hairless head. Its skin was tacky, like warm bread dough». – або запах: «Coraline went indoors. Her mother was working in her study. Her mother's study smelt of flowers».

Розповідач у повісті не драматизований як самостійне «я» і його присутність залишається максимально прозорою. Проте Н. Гейман, на відміну від Ч. Поланіка, не зациклюється на імітації показу і дозволяє своєму розповідачеві напряму зазирати в думки і переживання персонажки:

«She hoped it wasn't a spider. Spiders made Coraline intensely uncomfortable».

«Coraline's father stopped working and made them all dinner.

Coraline was disgusted. "Daddy," she said, "You've made a recipe again"».

«Coraline wondered if they'd forgotten she was there. They weren't making much sense; she decided they were having an argument as old and comfortable as an armchair, the kind of argument that no one ever really wins or loses, but which can go on for ever, if both parties are willing».

«Coraline decided that she wouldn't want to have to sleep in there; but that the colour scheme was an awful lot more interesting than the one in her own bedroom».

Насправді розкриття персонажки через пряму інтроспективу цілком виправдане, оскільки дозволяє читачеві встановити безпосередній контакт з нею. Ведення розповіді через умовний об'єктив камери і потреба самостійно інтерпретувати внутрішній світ Кораліни збільшила б дистанцію між нею і читачем. Натомість розповідач у повісті створює відчуття того, що ми безпосередньо знайомі з персонажкою.

Проте не менш важливо й те, що хоча Н. Гейман і дозволяє своєму розповідачеві називати почуття й уподобання Кораліни – він не називає рис її характеру. Читач не потребує здогадуватися, чого хоче чи боїться персонажка – проте розповідач залишає йому право самому зробити висновок, якою ж є Кораліна: відважною, кмітливою, самостійною – на підставі її слів і вчинків, показаних у творі.

### **Розділ 3**

#### **Стратегії, застосовані О. Мокровольським у перекладі повісті «Кораліна» українською**

Дитяча література посідає особливе становище: хоча її цільовою читацькою аудиторією є діти, більшість її творців належать до іншої групи людей – дорослих. Дорослі контролюють весь процес створення книжок:

написання тексту, малювання ілюстрацій, відбір творів для публікації у видавництві. Зрештою, вже навіть на рівні споживача велику роль у виборі книг відіграють не тільки смаки дитини-читача, а й переконання її батьків. Не можна також випустити з уваги одну з основних функцій, яких надають дитячій літературі – педагогічну. Написані дорослими твори, не лише неминуче містять у собі дорослу перспективу, а й націлені на те, щоби формувати юного читача відповідно до цієї перспективи. Саме тому дитяча література не обов'язково виступає джерелом достовірних знань про реальний досвід дитинства, зате відображає бачення цього досвіду дорослими. Розгляд дитячої літератури в історичній перспективі дає нам картину того, яке потрактування переважало в той чи інший період.

Фінська перекладачка і дослідниця дитячої літератури Рійтта Ойттінен окреслює цю проблему: «Образ дитини – це дуже складна проблема: з одного боку, йдеться про щось унікальне, засноване на особистій історії кожної людини, з іншого боку, про щось, колективізоване у суспільстві»<sup>29</sup>. У своїй праці «Translating for Children» вона порушує питання: яке місце займає перекладач у світі дитячої літератури. Традиційно у критичній оцінці та вивченні перекладів ключовими категоріями є еквівалентність та узгодження з оригіналом. Від перекладача вимагають бути максимально прозорим і неупередженим, невидимим у створеному ним тексті. Утім Ойттінен спонукає визнати, що індивідуальність перекладача дитячої літератури – це один із чинників, що визначають творення перекладу: «Ми переважно не думаємо про перекладачів як про людей з їхніми власними образами дітей. Проте перекладач не може уникнути свого світогляду, що в нашому випадку означає, свого образу дитини»<sup>30</sup>.

У літературному світі існує практика створення численних перекладів одного й того ж твору, зокрема поезії чи ключових класичних текстів. Доцільність такого різноманіття може бути виправдана історичними змінами в мові перекладу

---

<sup>29</sup> R. Oittinen. *Translating for Children*. New York & London 2000. P. 4.

<sup>30</sup> Там само, p. 4

чи у панівних перекладацьких підходах (скажімо, в Україні XIX ст. переважала тенденція надмірного одомашнення). Множинність перекладів дозволяє співіснувати текстам з різним спеціальним призначенням: дослідник літератури надасть перевагу максимально наближеному до оригіналу і фахово коментованому виданню; масового читача радше зацікавить видання адаптоване до знайомих йому реалій і мовних норм. Множинність перекладів відкриває також простір для різних інтерпретацій оригінального тексту. Це особливо актуально для поезії, адже чіткіше формальне структурування спонукає перекладача більш вибірково підходити до передачі змісту. На тлі вже існуючих перекладів, перекладач може вдаватися до експериментів. Мабуть, найяскравіший приклад цього – «катастрофізація перекладу» Енн Карсон. Щоб підсумувати свої роздуми про неперекладність, відома канадська перекладачка і дослідниця відтворює фрагмент давньогрецької поезії, послуговуючись виключно лексиконом з інструкції для мікрохвильової печі<sup>31</sup>.

Відсутність попередніх перекладів, з одного боку, дає перекладачеві максимальну свободу: він не має потреби змагатися з наявними альтернативами до свого тексту. З іншого боку, значно вищою є відповідальність перекладача, оскільки перший переклад впроваджує твір у літературний простір іншої мови та іншої культури і від його рецепції може залежати читацький успіх оригіналу і його репутація у новій аудиторії.

Перший український переклад «Кораліни» з'явився 2016 року з-під пера вже досвідченого перекладача Олександра Мокровольського. Список його попередніх робіт поважний і різноманітний: оповідання Едгара Аллана По, кілька драм Шекспіра, поезія Єйтса і Шеллі, навіть співучасть у першому українському перекладі Джойсового «Улісса». Зокрема, з дитячою літературою зокрема О. Мокровольський також неодноразово мав справу, запропонувавши українським читачам класичну повість «Павутиння Шарлотти» Елвіна Брукса Вайта, кілька частин сучасної фентезійної серії про Артеміса Фаула, написаної

---

<sup>31</sup> A. Carson. *Nay Rather*. London 2013. P. 40.

Йоном Колфером, та першу спробу перенести на український ґрунт «Гобіта» Дж. Р. Р. Толкіна.

Сама ідея «Кораліни» в українському культурному просторі вже не була цілковито новою: у 2009 році на екранах кінотеатрів з'явилася екранізація Гейманової повісті. Літературна версія наздогнала її лише за кілька років – і вочевидь знайшла свого читача, оскільки у 2020 році «КМ-БУКС» підготував уже третє видання. Проте при уважному зіставленні перекладу та оригіналу швидко виникає підозра, що українським поціновувачам дісталася «не зовсім та» «Кораліна», яку виклав на папір Ніл Гейман. А можливо і «зовсім не та»?

### 3.1. Критичні зауваги до перекладу О. Мокровольського

Процес перекладу починається з читання. Р. Ойттінен у своїй книзі розглядає читання як активний процес. Сприйняття тексту стає одним з етапів формування його для читача. Особливість позиції перекладача полягає в тому, що він читає не лише для себе, а й для аудиторії майбутнього перекладу. Процес перекладацького сприйняття ускладнюється ще й потребою постійно звертатися до власного тексту. З позиції перекладача читання стає не лінійним, а багатовекторним: «Перекладач – це передусім читач, який мандрує туди й назад, як всередині текстів, так і між ними, між текстом оригіналу та своїм власним»<sup>32</sup>.

Олександр Мокровольський досить вільно підійшов до свого прочитання «Кораліни». Повість Н. Геймана не належить до насичених реаліями, проте саме вони можуть слугувати одним із найяскравіших прикладів. Скажімо, на це невеличке речення їх випало аж дві: «Miss Spink poured Coraline a cup of tea in a little pink *bone-china cup* with a saucer, and gave her a dry *Garibaldi biscuit* to go with it».

У перекладача ми зустрічаємо зовсім інше: «Міс Примула запарила Кораліні чай *в костяного відтинку порцеляновій чашці* на блюдці, а до чаю дала *італійську галету*». Розходження з оригіналом виникло тут тому, що

---

<sup>32</sup> R. Oittinen. *Translating for Children*. New York & London 2000. P. 16.

характеристика «bone-china» насправді стосується не кольору (який у тексті описано як «pink» – «рожевий»), а матеріалу, з якого виготовлена чашка. Йдеться про різновид порцеляни з домішкою випаленого кісткового порошку, який використовують для особливо тонких виробів. Отож, вживання реалії в оригіналі мало створювати в уяві образ маленької витонченої чашечки, який у перекладі повністю втратився.

Інша подробиця у цій невеличкій сцені – «Garibaldi biscuit» і хоча назва натякає на італійського полководця Джузеппе Гарібальді, насправді з Італією ця страва має обмаль спільного. Йдеться про коржик з родзинками, один з найдавніших популярних різновидів печива у Великобританії. «Італійська галета» вносить в український переклад нотку екзотизму, тоді як оригінальна реалія навпаки асоціювалася з чимось дуже простим і впізнаваним.

На прикладі цього епізоду видно, як асоціації, що виникли у перекладача під час його читання тексту, витіснили ті, які були б очікуваними серед читачів оригіналу, – і відповідно пропонують уяві читачів перекладу інший образний матеріал.

Сліди перекладацького читання присутні і в формулюванні окремих фраз і висловів: «They were talking about which kind of pullover to get for Coraline, and were agreeing that the best thing to do would be to get one that was embarrassingly large and baggy, *in the hope that one day she might grow into it*». – «А предметом їхньої балачки став пуловер для Кораліни, і зійшлися дві жінки на тому, що найвигідніше буде взяти отой – страхітливо великий та мішкуватий, *зате в ньому вміщалося стільки сподівань на те, що дитина колись до нього доросте, одне слово – пуловер на виріст*». Там, де в оригіналі був простий типовий вислів («в надії, що одного дня вона до нього доросте»), О. Мокровольський спершу розгортає метафору («в ньому [пуловері] вміщалося стільки сподівань»), а тоді ще додатково роз'яснює її, перефразовуючи (одне слово – пуловер на виріст).



Інший приклад: «Her mouth was set in a line; her lips were pursed». – «Її уста зціпилися прямою лінією, потім зібгалися зашморгнутим гаманцем». В англійській мові «to purse one's lips» – це типовий вислів, який означає «кривити губи», тобто робити гримасу, виражаючи незадоволення Проте перекладач зосередив свою увагу на іншому поширеному значенні слова «purse» – «гаманець» і на його основі створив власний художньо-образний зворот.

На жаль, трапляються у тексті і явні перекладацькі хиби, скажімо в інтерпретації уривку: «Where Coraline came from, once you were through the patch of trees, you saw nothing but the meadow and the old tennis court. In this place, the woods went on further, the trees becoming cruder and less tree-like the further you went». Непорозуміння виникає на основі того, що в оригінальному тексті ми маємо протиставлення між фантастичним паралельним світом, у якому зараз перебуває Кораліна (this place) і світом реальним, з якого вона прибула (where Coraline came from). У перекладеному тексті описи, які стосувалися двох різних світів, змішуються в один простір: «Там, де йшла Кораліна, якби ви пройшли крізь ділянку лісу, ви б побачили далі тільки луг і старий тенісний корт. Але ліс тягнувся ще й далі, от тільки дерева чимдалі ставали все приблизнішими й менше схожими на дерева взагалі».

«В уважності читача трапляються прогалини; думка спричиняє трансформації у тексті»<sup>33</sup>. Проте незважаючи на окремі недоліки, у перекладі О. Мокровольського можна простежити виразну і досить послідовну стратегію, тож саме вона вартує докладнішого розгляду.

### 3.2. Зміщення жанрових акцентів у перекладі

Одна з особливостей українського перекладу «Кораліни», що найбільше впадають в око під час читання, – це його лексичне багатство. О. Мокровольський вкраплює в текст діалектизми («накухторити»), архаїзми («свічадо»), нетипові граматичні форми («замиканий» замість «замкнений») та загалом схильний

---

<sup>33</sup> R. Oittinen. Translating for Children. New York & London 2000. P. 22.

надавати перевагу менш уживаним відповідникам поширених слів («забарний» замість «повільний», «навдибки» замість «навшпиньки», «бахматий» замість «пухнастий»).

Колорит українського перекладу стає ще очевиднішим у порівнянні з оригіналом повісті. В англійському тексті Н. Геймана переважає загальноживана лексика, стиль дуже прозорий і доступний. Виняток становить мовлення деяких персонажів. Старенькі акторки міс Примула і міс Форсібїлла іноді вживають специфічні ідіоми: «"Well, looks like everything's mostly shipshape and Bristol fashion, lovey," said Miss Forcible». Привиди дітей, яких «інша мати» вполювала ще в далекому минулому, використовують застарілі граматичні форми: «"Take comfort in this," he whispered. "Thou art alive. Thou livest".»

Проте в обох цих випадках персонажі-мовці в той чи інший спосіб віддалені від сучасного життя – і їхнє мовлення зумисно відтворює цю часову дистанцію. Загалом же Н. Гейман використовує слова і звороти, добре знайомі його читачам із їхнього повсякденного спілкування. Він вибудовує свій твір у межах їхньої мовної зони комфорту.

Натомість О. Мокровольський неодноразово виходить за межі цієї зони і вживає слова, які для маленького читача можуть бути навіть невідомими:

«Abruptly, it [cat] turned tail and dashed for the *woods*». – «Зненацька кіт задер хвоста і стрілою шугнув у *шалину* [ліс]».

«"The mice do not like the mist," he told her. "It makes their *whiskers* droop"».

«– Мишам туман не до вподоби, – повідомив стариган. – Від нього у них обвисають *бачки* [вуса]!»

«Go and pester Miss Spink or Miss Forcible, or the *crazy old man* upstairs». – «Піди понабридай паннам Примулі та Форсібїллі або ще тому *мишолобу-мішітєну* [божевільному старому] на горищі».

Останній приклад – це, мабуть, одне з найоригінальніших перекладацьких рішень у тексті, коли О. Мокровольському вдається одночасно використати їдишизм і гру слів. При чому з наведених уривків можна побачити, що нестандартні лексичні відповідники з'являються як у прямій мові, так і в словах розповідача, отож йдеться не про індивідуалізацію мовлення окремих персонажів, а про певне перетворення художньої системи оригіналу в перекладі. Насичення рідковживаними і потенційно незрозумілими словами збільшує дистанцію між подіями твору і розповідним дискурсом. Розповідь стає більш очудненою.

На тлі загального очуднення варто звернути увагу на деякі елементи фольклорної поетики, які О. Мокровольський зумисне вкраплює у текст. Наприклад, він послідовно використовує замість нейтрального слова «волосся», слово «коси», характерне для народних казок і пісень. Також одна із назв, якими він позначає у своєму перекладі персонажа kota – «воркіт», виразна алюзія до традиційних українських колискових.

Окрім цього, на диво суттєва дрібниця – те, що перекладач використав слово «чаклунка» як одну із назв «іншої матері». Хоч «інша мати» втілює казковий архетип відьми, злої чарівниці, в оригінальному тексті Н. Гейман жодного разу не вказує на це експліцитно. Зв'язок залишається під поверхнею тексту, а конкретна природа «іншої матері» (що ж вона насправді за істота?) таємничо розмита.

Коли О. Мокровольський визначає «іншу матір» саме як чаклунку – він напряму апелює до казкової системи координат. Звичайно ж, кілька відповідників самі по собі не творять жанру, проте перекладач надає твору виразної естетики казки засобом всюдисущих прикладкових конструкцій: «цуцики-муцики», «лельом-полельом», «муха-гаруха» (порівняймо з традиційними в українському фольклорі зворотами «жили-були», «яйце-райце», «коза-дереза»).

Іноді він додає прикладку, використавши одразу два відповідники до лексеми оригіналу: «She poured the melted butter and the cheese into the egg mixture,

and whisked it some more». – «Тоді злила розтоплене масло й сир в яєчну суміш і знов усе те попідкидала-поколотила». Іноді поєднує в одну конструкцію два окремих слова оригіналу: «Coraline considered this carefully, then she took the paper and pen and went off to explore the inside of the flat». – «Кораліна<sup>34</sup> сумлінно обміркувала почуте, узяла папір-ручку та й подалася досліджувати зсередини, з чого складалося їхнє помешкання».

Проте в будь-якому випадку текст наповнюється штучно стилізованими художніми прийомами, нетиповими для розмовної мови. Манера розповіді стає грайливою і набуває характерної казкової ритмомелодики.

Іноді переклад О. Мокровольського наслідує казку на рівні побудови речень. Найяскравіше це проявляється у першому розділі, коли читач тільки знайомиться з обставинами, в яких розгортається сюжет. За допомогою інверсій, уже згаданих прикладкових конструкцій та повторюваного вживання сполучника «а» на початку низки сурядних речень, перекладач надає уривкові характерної, майже заспівної інтонації, що перетворює нейтральну, підкреслено нормативну розповідь оригіналу на казковий зачин.

«I twas a very old house...» – «А будинок був старий-престарезний».

«There were other people who lived in the old house». – «А в тому старому домі жили-поживали й інші люди».

«In the flat above Coraline's, under the roof, was a crazy old man with a big moustache». – «А над Коралініним помешканням, під самим дахом, жив схибнутий дідуган із великими вусами».

«There was also a haughty black cat, who would sit on walls and tree stumps, and watch her...» – «А ще там знай вигулькував якийсь зарозумілий чорний кіт: то на мурі всядеться мурлика, то на гілляці, й все на Кораліну\*<sup>35</sup> видивляється».

---

<sup>34</sup>У виданні повісті, взятому за джерело для цієї роботи, у цьому місці вжито ім'я «Кароліна», проте оскільки вимова «Кораліна» навмисно наголошується у творі, це, очевидно, друкарська помилка.

<sup>35</sup>Так само.

Можна припустити, що в контексті жанрово еkleктичної повісті О. Мокровольський обрав казку як доміную і його переклад послідовно нав'язує читачеві елементи, характерні саме для фольклорно забарвленого стилю казкового жанру. Проте вони не завжди вдало накладаються на ті епізоди повісті, де на передній план мали б виходити елементи інших жанрів. Наприклад, в одному з найбільш моторошних сюжетних епізодів, коли Кораліна усвідомлює, що відділена від тіла рука «іншої матері» проникла в її дім:

«Coraline's mouth dropped open in horror and she stepped out of the way as the thing clicked and scuttled past her and out of the house, running crab-like on its too-many tapping, clicking, scurrying feet».

«Від жаху Коралініна спідня щелепа так і впала, й дівчинка зійшла з дороги того чудиська, а воно *процокотіло-проклацало* повз неї й прожогом вихопилося з дому, чеберяючи по-краб'ячому своїми *цокітливо-шкряботливими* ніжками, яких було таки й справді забагато!»

Перекладач робить розповідь грайливою і цим пом'якшує епізод виразно горорного забарвлення. Отож бачимо, як зміна низки мовно-стильових особливостей оригіналу здатна змінити жанрові співвідношення у його структурі та спричинити розходження з авторською інтенцією.

### **3.3. Наративні модифікації у перекладі**

Загалом, з точки зору наратології, вплив перекладача на твір дуже обмежений. Як часова організація розповіді, так і фокалізація вибудовуються на макрорівні: якщо в перекладі вони зазнають суттєвих змін, то замість перекладу доводиться говорити радше про переспів. З іншого боку, наративний голос набуває виразності завдяки різного роду стилетворчим засобам. Вибір цих засобів мотивований читацькими очікуваннями, і саме тому в перекладі вони передусім зазнають змін.

Одна з особливостей перекладу О. Мокровольського полягає в тому, що він підсилює елемент показу, як-от у цьому фрагменті:

«Coraline saw some Day-glo green gloves *she liked a lot*. Her mother refused to get them for her, preferring instead to buy white socks, navy-blue

school underpants, four grey blouses, and a dark grey skirt».

«Кораліна набачила рукавички з зеленим мерехтінням:

– *Мамо, купи!*

Але мама відмовилася це купити, набравши натомість білих шкарпеток, синіх шкільних колготок, а ще чотири сірі блузки й темно-сіру спідничку».

Замість слів розповідача у тексті несподівано з'являється пряма мова. З погляду Платона, перекладач тут вчинив злочинно: він перетворив дієгезис на мімезис. З іншого боку, О. Мокровольський у певний спосіб виконав пораду Ч. Поланіка і позбувся «*thought verb*» – дієслова на позначення внутрішніх думок чи почуттів персонажа. Замість узагальненого опису переживання персонажки, він спробував відтворити її безпосередню реакцію.

Настільки радикальна трансформація самого способу нарації трапляється тільки в одному фрагменті тексту. Однак у декількох інших епізодах О. Мокровольський також розмиває опосередкованість розповіді, вдаючись до невластиве прямої мови (*free indirect discourse*). Цей прийом полягає в тому, що як і у випадку непрямої мови розповідь передає репліки чи думки персонажа з різним ступенем узагальнення. Проте при непрямій мові розповідач вказує постать мовця: «Coraline *wondered* why so few of the adults she had met made any sense. She sometimes *wondered* who they thought they were talking to».

Непряма мова виникає шляхом спонтанного перемикування мовленнєвого коду, немовби голос персонажа-мовця розчиняється в голосі розповідача: «Coraline *didn't think* there really was a mouse circus. She *thought* the old man was

probably making it up». – «Кораліна йому, звісно ж, не повірила. Який там іще мишачий цирк? Вигадує старий. Те-те, півмітки плете».

О. Мокровольський не тільки прибирає з тексту маркери непрямой мови, а й вільно перефразовує речення оригіналу і додає до них одразу кілька художніх прийомів: риторичне запитання, інверсію, ідіоматичний зворот. У результаті нейтральний текст набуває виразного інтонаційно-ритмічного забарвлення і стає індивідуалізованим. Як і у випадку з введенням прямої мови, ми отримуємо реконструкцію думок Кораліни.

Перетворення дрібних елементів розповіді на показ – це характерний прийом перекладацької стратегії О. Мокровольського:

«It was little more than a shadow, and it scuttled down the darkened hall fast, like a little patch of night. *She hoped it wasn't a spider*». – «Щось ледь густіше за тінь – і воно, мов невеличкий клаптик ночі, подріботіло через притемнений коридор. *Ой, тільки б не навук!*»

«The limeade was very interesting. It didn't taste anything like limes. It tasted bright green and vaguely chemical. Coraline liked it enormously. *She wished they had it at home*». – «Лаймад виявився вельми цікавий. У ньому не було нічого від смаку справжнього лайму. А смакував він чимсь ясно-зеленим і ледь хімічним. Кораліні такий лаймад страшенно сподобався. *Було б отаке вдома!*»

В обох випадках ми отримуємо оцінку не розповідача, а самої Кораліни. Утім не лише голос персонажки проникає у розповідь через такі перекладацькі прийоми, а й сам розповідач також драматизується, і подекуди там, де в оригінальному тексті не було опису ні Кораліних думок, ні почуттів, у перекладі з'являються також індивідуалізовані репліки:

«A trail of green fire blew from the stone in the mirror, and drifted towards Coraline's bedroom.

"Hmm," said Coraline.

*She walked into the bedroom».*

«Та ось із камінчика в дзеркалі вихопився промінь зеленого полум'я й полетів до Кораліниної спальні.

– Гмм! – вихопилось у Кораліни.

*Хутчій за тим променем до спальні!»*

«*She walked out of that flat as fast as she could, without actually ever running, and she locked the front door behind her*». – «*Надвір! Швидше на волю! Але тільки не бігти...* Дівчинка навіть замкнула за собою парадні двері».

В оригінальному тексті розповідач просто описує дії персонажки. У перекладі його мова набуває емоційного забарвлення та імперативної інтонації. Він немовби вболіває за Кораліну або намагається давати їй поради. Розповідач перестає бути відстороненим спостерігачем, який тільки констатує факти – у напружені моменти його мовлення стає уривчастим та схвильованим і свідчить про те, що він сам емоційно переймається долею персонажки.

Суттєві перефразування оригінального тексту навіть не є основним інструментом для створення такого ефекту. О. Мокровольському вдається драматизувати свого розповідача за допомогою дуже дрібних змін на рівні порядку слів чи навіть пунктуації. Він часто перетворює прості розповідні речення на питальні чи окличні, скажімо, в цьому уривку розповідач висловлює свою підозру: «*There was no brick wall there now — just darkness; a night-black underground darkness that seemed as if things in it might be moving*». – «Там не було цегляного муру – була просто пільма, така чорна нічна підземна темрява, аж здавалося: *там чи не ворушаться якісь потворища?*»

В іншому фрагменті інтонація виражає його подив:

«*Coraline went over to the tree and looked behind it. The cat was gone.*



She walked back towards the house. There was another polite noise from behind her. It was the cat».

«Дівчинка підійшла до дерева й зазирнула за стовбур. Кіт пропав!

Вона повернулася до будинку. Потім знову щось чемно муркнуло позаду. Кіт повернувся!»

Також О. Мокровольський вдається до різних прийомів, які створюють враження негайності розповіді, немовби події розвиваються просто на очах у читача. Скажімо, іноді він вживає теперішній розповідний час замість минулого:

«...and it [cat] gave a shiver and a leap and before Coraline could blink the cat was sitting with its paw holding down a big black rat». – «...і тут мурлика як здригнеться, як стрибне! Кораліна й кліпнути оком не встигла, а кіт уже сидів над великим чорним пацюком, придавивши його лапою».

Заміняє повні дієслова вкороченими вигуківими формами:

«Without warning, one of the creature's hands made a grab for Coraline's arm». – «Зненацька, без хоч би якого попередження, одна з чотирьох рук потвори хап Кораліну за правицю!»

Або ж підсилює дієслово за допомогою частки:

«She picked Coraline up, just as Coraline's real mother had when Coraline was much younger, *cradling* the half-sleeping child as if she were a baby». – «Узяла Кораліну на руки, достоту як це робила справжня Коралініна мама, коли її донечка була набагато менша, і *ну люляти* напівсонну дитину, от ніби то було немовля».

Насамкінець О. Мокровольський проявляє схильність надавати оцінкового відтінку висловлюванням розповідача, передаючи нейтральні слова оригіналу емоційно-зabarвленими у перекладі:

«The black *shape* went into the drawing room and Coraline followed it in, a little nervously». – «Та чорна *потороча* забігла до вітальні, а Кораліна все за нею, трохи нервуючись».

«She was three quarters of the way around the house when she saw Miss Forcible, *standing* at the door to the flat she shared with Miss Spink». – «Вона вже обійшла три чверті будинку, коли побачила міс Форсібїллу, що *стовбичила* біля дверей помешкання, яке ділила з міс Примулою».

Симпатії чи антипатії розповідача виявляються також у густо вживаних демінутивах (пестливих формах) і авгментивах (збільшувально-підсилювальних формах):

«The toys fluttered excitedly as she came in, as if they were pleased to see her, and a *little* tank rolled out of the toybox to greet *her*, its treads rolling over several other toys». – «Коли Кораліна увійшла, іграшки схвильовано затріпотіли, от ніби були раді бачити її, а *маленький* танк викотився з коробки для іграшок, щоб привітати *малу господиньку*, й переїхав своїми гусеницями кілька інших цяцьок».

«There was something *hungry* in the *old man's* button eyes that made Coraline feel uncomfortable». – «Щось *голоднюче* проблиснуло в *дідуганових* очах-гудзях, від чого Кораліні стало моторошно».

Усі ці засоби драматизації розповідача в сукупності роблять текст перекладу більш жвавим і перформативним. Імовірно пояснення, яким можна мотивувати такі перекладацькі рішення О. Мокровольського, полягає в тому, що він орієнтував свій переклад на читання дітям уголос. Інтонаційно увиразнені фрази, структурні перебудови речень, ігри зі словами надають текстові рельєфної ритмомелодики. Постать розповідача наближається до гіпотетичної постаті читача-виконавця. Розповідач немовби стає драматичною маскою, щоб заволодіти увагою дитини, викликати зацікавлення і захоплення.

## Висновки

Повість «Кораліна» Н. Геймана еkleктично поєднує в собі елементи одразу кількох жанрів літератури для дітей: побутового фентезі, чарівної казки та горору – і запозичує в кожного з них прийоми впливу на читача. З наративної точки зору, твір має доволі просту часову та перспективну організацію, постать розповідача не драматизована і його присутність залишається максимально прозорою.

О. Мокровольський сміливо підійшов до створення українського перекладу і його рішення відображають спробу реінтерпретації оригінального тексту, очевидно, зумовлену тим, якими український перекладач бачив майбутніх дітей-читачів. О. Мокровольський обрав апелювати до української аудиторії засобами, характерними для казок.

За допомогою вибору лексики та характерних синтаксичних конструкцій, О. Мокровольський посилив жанрові прояви казки у творі. Вдаючись до різних стилетворчих засобів казкового жанру, він саме їх зробив домінуючими у своїй перекладній версії англomовної фентезійної повісті. Проте внаслідок послідовної реалізації такого підходу в перекладі водночас менш виразними стали елементи горору. Відчутно грайлива манера розповіді збільшує дистанцію між самою розповіддю та описаними в ній подіями, віддаляючи читача від ситуацій, які мали б викликати в нього відчуття моторошного.

Також правдоподібно, що перекладацькі стратегії, застосовані О. Мокровольським, мали на меті краще пристосувати твір для читання дітям уголос. Тому він використовує вкраплення прямої та невластивої прямої мови, щоби відтворити у розповіді безпосередні переживання та реакції головної персонажки Кораліни. Також перекладач драматизує і самого розповідача: надає його судженням оцінкового характеру, обираючи специфічну лексику, а також вводить у розповідь вказівки на емоційний стан розповідача через перебудову синтаксичних конструкцій оригіналу та зміну пунктуаційних знаків.

Драматизований розповідач стає не просто пасивним спостерігачем сюжетних подій, а індивідуальністю, роллю для виконання. Внесені О. Мокровольським зміни допомагають зацікавити дитину-слухача, наблизити твір до читацької аудиторії.

Перекладач завжди зобов'язаний дотримуватися оригінального твору і тому він не може експериментувати з особливостями наративу на макрорівні. Проте на мікрорівні у розпорядженні перекладача є багато засобів, здатних впливати на розповідний голос. Оскільки розповідач є посередником між читачем і сюжетними подіями, зміна особливостей розповідача може мати суттєвий вплив на читацьке сприйняття. Тому застосування наративної теорії в перекладознавстві дозволяє вивчати зміну наративного голосу як один зі способів адаптації оригіналу для нової аудиторії.

## Список джерел

1. Арістотель. Арістотель. Поетика / перекл. з давньогрец. Борис Тен. Вступна стаття і коментарі Й. Кобова. Київ. Пам'ятки естетичної думки 1967. 130 с.
2. Гейман Н. Кораліна / пер. з англ. О. Мокровольського; іл. Д. МакКін. Київ 2016. 192 с.
3. Платон. Держава, кн. III / перекл. з давньогрец. Дзвенислава Коваль. Київ: Основи 2000. С. 71-106.
4. Gaiman N. Coraline / with illustrations by D. McKean. New York 2012. 208 с.

## Список наукової літератури

1. Крижовецкая О. Современная беллетристика: дискурс и нарратив // Критика и семиотика, вып. 13. Новосибирск Москва 2009. С. 204-212.
2. Мацевко-Бекерська Л. Концепт читання як умова організації нарративу в дитячій літературі // Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія: Лінгвістика і літературознавство 2009, вип. 20 [66]. Режим доступу: <http://dspace.nbuu.gov.ua/handle/123456789/16578>
3. Папуша О. Наратив дитячої літератури: специфіка художнього дискурсу: дис. канд. філол. наук: 10.01.06 / Тернопільський держ. педагогічний ун-т ім. Володимира Гнатюка. - Т., 2004. Режим доступу: <http://www.disslib.org/naratyv-dytjachoyi-literatury-spetsyfika-khudozhnoho-dyskursu.html>
4. Пропп В. Морфология волшебной сказки. Москва 2001. 144 с.
5. Aczel R. Hearing Voices in Narrative Texts // New Literary History, Vol. 29, No. 3, 1998, pp. 467–500 Режим доступу: [www.jstor.org/stable/20057492](http://www.jstor.org/stable/20057492)
6. Booth W.C. The Rhetoric of Fiction. The University of Chicago Press 1983. 572 p.
7. Carson A. Nay Rather. London 2013. 44 p.
8. Genette G. Narrative Discourse / translated by Jane E. Lewin, New York: Cornell University Press 1980. 285 p.

9. Godfrey C. The 'other' Narnia: manifestations and mutations of C.S. Lewis's *The lion, the witch and the wardrobe* in Neil Gaiman's *Coraline* // *Mousaion*, Vol. 33, No. 2 (2015), pp. 92-110.
10. Nikolajeva M. Devils, Demons, Familiars, Friends: Toward a Semiotics of Literary Cats // *Marvels & Tales*, Vol. 23, No. 2 (2009), pp. 248-267.
11. Nikolajeva M. Narrative theory and children's literature // *International Companion Encyclopedia of Children's Literature* / ed. by P. Hunt, 2nd Edition, Vol. 1. London 2004, pp. 166-178.
12. Oittinen R. *Translating for Children*. New York & London 2000. 205 p.
13. Ostenson J. What if the Dragon Can't be Defeated? Examining the Coming-of-Age Narrative in Neil Gaiman's *Coraline* // Mark A. Fabrizi. *Horror Literature and Dark Fantasy: Challenging Genres*. London: Brill. 2018. pp. 41-53.
14. Palahniuk Ch. Nuts and Bolts: «Thought» Verbs. Режим доступу: <https://litreactor.com/essays/chuck-palahniuk/nuts-and-bolts-%E2%80%9Cthought%E2%80%9D-verbs>
15. de Rijke V. Horror // *International Companion Encyclopedia of Children's Literature* / ed. by P. Hunt, 2nd Edition, Vol. 1. London 2004, pp. 506-518.
16. Rudd D. An eye for an I: Neil Gaiman's *Coraline* and Questions of Identity // *English, Film and Media and Creative Writing: Journal Articles*. Paper 1.
17. Smith L. Real Gardens with Imaginary Toads: Domestic Fantasy // *International Companion Encyclopedia of Children's Literature* / ed. by P. Hunt. London 1996, pp. 447-453.
18. Wehler M. "Be wise. Be brave. Be Tricky: Neil Gaiman's Extraordinarily Ordinary *Coraline*" // Campbell, L. M. *A quest of her own: Essays on the female hero in modern fantasy*. North Carolina: McFarland & Company, Inc., 2014. pp. 111-129.

### **Довідкова література**

1. Літературознавча енциклопедія: У двох томах. Т. 1 / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ 2007, 608 с.

2. International Companion Encyclopedia of Children's Literature / ed. by P. Hunt.  
London 1996. 919 p.
3. International Companion Encyclopedia of Children's Literature / ed. by P. Hunt, 2nd  
Edition. London 2004. 656 p.