

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
УКРАЇНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ НАУКИ І ТЕХНОЛОГІЙ
КАФЕДРА ФІЛОЛОГІЇ ТА ПЕРЕКЛАДУ

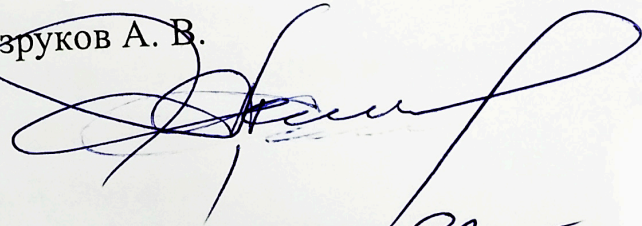
Кваліфікаційна робота за ОС «Магістр»

**ЛІНГВОКУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ВИМІР КОНЦЕПТУАЛЬНОЇ
КАРТИНИ СВІТУ У КАЗЦІ ЛЬЮЇСА КЕРРОЛА «АЛІСА У
ДИВОКРАЇ» ТА ЇЇ УКРАЇНСЬКОМОВНОМУ ПЕРЕКЛАДІ**

Студентки групи ФП 2321
Факультету управління енергетичними
та економічними процесами
Спеціальність 035 Філологія
Спеціалізація 035.041 Германські мови
та літератури (переклад включно),
перша – англійська
Кизим Дар'ї Павлівни



Науковий керівник:
канд. філол. наук, доцент
Безруков А. В.



Національна шкала

Кількість балів

92
Буднінко

До захисту
«15» січня 2025 р.
Завідувач кафедри
Міан проф. Власова Т. І.

MINISTRY OF EDUCATION AND SCIENCE OF UKRAINE
UKRAINIAN STATE UNIVERSITY OF SCIENCE AND TECHNOLOGIES
DEPARTMENT OF PHILOLOGY AND TRANSLATION

Master's Degree Diploma Paper

**LINGUISTIC AND CULTURAL REPRESENTATION OF THE
CONCEPTUAL PICTURE OF THE WORLD IN LEWIS CARROLL'S
“ALICE'S ADVENTURES IN WONDERLAND” AND ITS
TRANSLATION INTO UKRAINIAN**

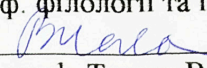
Group PT 2321
Faculty of Management of Energy
and Economic Processes
Speciality 035 Philology
Specialization 035.041 Germanic
Languages and Literatures
(Translation Included), Major
Language – English
Daria Kyzym

Research supervisor:
Candidate of Philological Sciences,
Associate Professor
Andrii Bezrukov

Dnipro
2025

Український державний університет науки і технологій
Кафедра філології та перекладу

Затверджую:

Зав. каф. філології та перекладу
 (підпис)
проф. Тетяна ВЛАСОВА
"05" вересня 2024 р.



ЗАВДАННЯ
на кваліфікаційну магістерську роботу

студента(ки) II курсу, групи ФП 2321 факультету УЕЕП УДУНТ

Кизим Дар'ї Павлівни

(ПІБ студента)

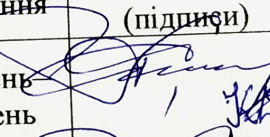

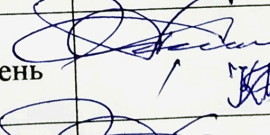

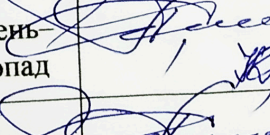

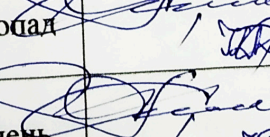

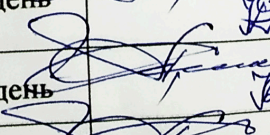

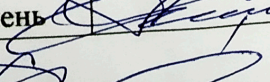

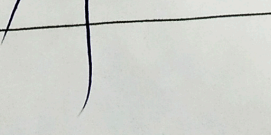

спеціальності 035 Філологія

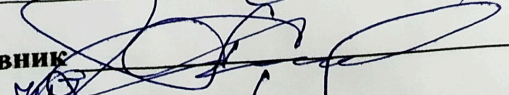
Тема роботи: *Лінгвокультурологічний вимір концептуальної картини світу у казці Льюїса Керрола «Аліса у Дивокраї» та її українськомовному перекладі*

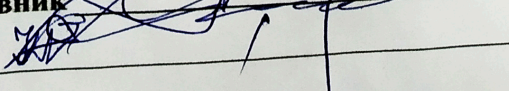
Науковий керівник: *канд. філол. наук, доцент, доцент кафедри філології та перекладу*
Безруков Андрій Вікторович

Дата видачі завдання: 05.09.2024

Графік виконання магістерської кваліфікаційної роботи

№ з/п	Найменування частин і план магістерської кваліфікаційної роботи	Графік виконання	Відмітка про виконання (підписи)
1	Аналіз наукових джерел і написання теоретико-методологічної частини магістерської кваліфікаційної роботи (Розділ 1)	Вересень жовтень	 
2	Аналіз літературного матеріалу, що досліджуються, і написання теоретико-аналітичної частини магістерської роботи (Розділ 2)	Жовтень	 
3	Проведення аналізу досліджуваного літературного матеріалу і написання практичної частини магістерської роботи (Розділ 3)	Жовтень листопад	 
4	Написання вступу і висновків дослідження, подання завершеної магістерської кваліфікаційної роботи науковому керівнику для попереднього перегляду	Листопад	 
5	Попередній захист магістерської кваліфікаційної роботи і подання завершеної магістерської кваліфікаційної роботи на кафедру	Грудень	 
6	Оформлення документації і підготовка презентації до захисту магістерської кваліфікаційної роботи	Грудень	 
7	Захист магістерської кваліфікаційної роботи	Січень	 

Науковий керівник  (підпис)

Студент  (підпис)

ЗМІСТ

ВСТУП	5
РОЗДІЛ 1 ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ СТУДІЇ КОНЦЕПТУАЛЬНОЇ КАРТИНИ СВІТУ В ХУДОЖНЬОМУ ТЕКСТІ	10
1.1 Концептуальна картина світу та її лінгвістичні і лінгво- культурологічні вираження у літературному творі	10
1.2 Художній текст як суб'єктивний образ об'єктивної реальності	16
Висновки до розділу 1	21
РОЗДІЛ 2 «КАЗКОВЕ» НОВАТОРСТВО ЛЬЮІСА КЕРРОЛА: ФАНТА- СМАГОРИЧНЕ ЗОБРАЖЕННЯ ДІЙНОСТІ У САТИРИЧНОМУ ВИМІРІ	23
2.1 Англійська дитяча література ХІХ ст. у контексті оновлення дидактичних практик: «золота доба» дитячого письменництва у Європі	23
2.2 Історія створення діалогії про Алісу, її критична і наукова рецепція: біля витоків художньої фантастики	30
2.3 Образи, символи, історичні реалії в «Алісі у Дивокраї»: приховані смисли та авторські інтенції	37
2.4 Специфіка художньої концептосфери казкового	47
Висновки до розділу 2	53
РОЗДІЛ 3 ЛІНГВОКУЛЬТУРОЛОГІЧНА РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ КОНЦЕПТУ- АЛЬНОЇ КАРТИНИ СВІТУ ТА ЗАСОБИ ЇЇ ЕКСПРЕСІВІЗАЦІЇ В «АЛІСІ У ДИВОКРАЇ»	56
3.1 Лексико-стилістичні ресурси вербалізації лінгвокультурологічного виміру концептуальної картини світу і метафоризація як засіб смислотворення	56
3.2 Національна своєрідність лінгвокультурної складової керролівських персонажів	66
3.3 Транслатологічні особливості відтворення абсурдності та проблема збереження «казкової» емоційності в українськомовному перекладі	70
Висновки до розділу 3	83
ВИСНОВКИ	86
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	89

ВСТУП

Концептуальна картина світу сьогодні є **актуальним** об'єктом дослідження не лише когнітивістики у всеохоплюючому процесі пізнавальної діяльності людини, але й важливим аспектом розуміння характеру світосприйняття через співвідношення мови, культури і мислення. У цьому контексті особливий дослідницький інтерес становить лінгвокультурологічний вимір концептуальної картини світу, що у художньому дискурсі актуалізується через виражальні засоби. Авторська казка як особлива форма існування художнього слова володіє значним пояснювальним і смислотвірним потенціалом, що базуючись на концептуальній картині світу й теорії множинності світів, дозволяє виявити основу індивідуальної та суспільної свідомості, дослідивши авторські лінгвокультурологічні експлікації крізь призму лексико-стилістичних засобів і специфіки їх поєднання.

Казка як окремий літературний жанр розквітла в англійській дитячій літературі вікторіанської доби, постаючи вельми своєрідним культурним феноменом Британії XIX ст. Авторські казки, що з'явилися в англійській літературі досить пізно, зазнали значної еволюції протягом вікторіанського періоду: якщо на початку цієї еволюції у творах відчувався відвертий дидактизм і моралізаторство, то ближче до кінця казка набуває фантасмагоричних контурів, водночас спонукаючи до серйозних роздумів. У середині століття професор математики з Оксфордського університету Чарльз Латвідж Доджсон¹ (Charles Lutwidge Dodgson, 1832–1898), всесвітньо відомий під псевдонімом Льюїс Керрол (Lewis Carroll), і його найвидатніше творіння – «Аліса у Дивокраї» (“Alice’s Adventures in Wonderland”, 1865) – змінили власне парадигму дитячого письменництва не лише у Сполученому Королівстві, але й далеко за його межами, сприяючи становленню й популяризації окремого жанру літератури для поціновувачів

¹ Сам Чарльз вимовляв своє прізвище як *Додсон* /'dɒdsən/.

історій фентезі². Текст казки про Алісу, що давно набула «статусу міфу» [65, с. 1], постає не лише взірцем новаторського підходу до створення літературної феєрії, але й продуктивним джерелом дослідницьких пошуків у розрізі студіювання лінгвокультурологічних репрезентацій концептуальної картини світу.

«Аліса у Дивокраї», яку англійський письменник та історик, сучасник Керрола сер Волтер Безант назвав «рідкісним типом книги, що належатиме всім наступним поколінням, поки не застаріє мова» [цит. за: 34, с. 68], вирізняється з-поміж величезної кількості дитячих книжок-фентезі зануренням в особливу атмосферу множинних світів, що у поєднанні з математичними загадками, логічними «лабіринтами», лінгвістичною грою й філософськими роздумами робить цю захопливу історію цікавою і дітям, і дорослим вже понад півтора століття.

Попри багат шаровість керролівського *magnum opus* і невичерпність наукових підходів до його вивчення, у контексті проблематики пропонованого дослідження нас насамперед цікавитимуть особливості авторської репрезентації художніми засобами мовно-культурного виміру концептуальної картини світу, явленої крізь лінгвістичні й національно-культурні характеристики Аліси й мешканців Дивокраю. Саме цей ракурс і визначає мету розвідки, яка полягає у розкритті лінгвокультурологічної своєрідності концептуальної картини світу, експлікованої у персонажах казки Керрола «Аліса у Дивокраї» та її перекладі українською мовою. Досягнення зазначеної мети зумовило формулювання й розв'язання низки дослідницьких **завдань**:

- ☞ реконструювати теоретико-методологічні засади студіювання концептуальної картини світу та її лінгвокультурологічних репрезентацій у художньому творі;

² Історія художньої фантастики, зокрема сучасної, поширенню якої у літературі сприяло захоплення читацької публіки керролівською «Алісою», міцно переплетена з античною міфологією, середньовічним героїчним епосом, а також казкою [42, с. 16].

- ☞ окреслити місце діалогії про Алісу в англійській літературі та у контексті новаторських пошуків Льюїса Керрола, простеживши вплив казки на розвиток жанру художньої фантастики;
- ☞ охарактеризувати лінгвокультурологічний вимір концептуальної картини світу та ідентифікувати художні засоби її вербалізації у керролівській «Алісі у Дивокраї»;
- ☞ встановити взаємозв'язок між характеристиками лексико-стилістичних ресурсів експресивізації мовно-культурного континуума і явищем метафоризації як засобу смислотворення у керролівській казці;
- ☞ визначити основні перекладацькі трансформації для відтворення абсурдності й «казкової» емоційності українською мовою.

Об'єктом дослідження є казка Льюїса Керрола «Аліса у Дивокраї» у її оригінальному (англійськомовному³) і перекладеному (українськомовному⁴) виданнях, **предметом** – художні засоби репрезентації, вербалізації та експресивізації лінгвокультурологічного виміру концептуальної картини світу в обох версіях.

Методологія дослідження побудована на синкретичному поєднанні методів лінгвокультурологічного, лінгвостилістичного і лінгвокогнітивного аналізу з опертям на окремі положення психоаналітичної теорії для ідентифікації лексико-стилістичних засобів формування лінгвокультурологічного виміру концептуальної картини світу, а також визначення функцій персонажів казки; концептуально-інтерпретативного аналізу для характеризувannya художніх засобів експресивізації «казкового» простору; перекладацького аналізу для експлікації подібностей і відмінностей у світосприйнятті різномовних соціумів; порівняльно-зіставного аналізу для виявлення особливостей вживання лексико-

³ За виданням Carroll L. Alice's Adventures in Wonderland (Wordsworth Editions Ltd, 1992).

⁴ Переклад з англійської В. Наріжної (Фоліо, 2019).

стилістичних ресурсів в англійськомовному оригіналі казки Льюїса Керрола та її українськомовному перекладі.

Теоретико-методологічну основу розвідки складають праці українських і зарубіжних дослідників, присвячені студіюванню концептуальної і мовної картин світу (О. Акмалдінова [1], Л. Лисиченко [14], Н. Плотнікова [76], Н. Попова [17; 18], А. Середницька [20], Є. Тернієвська [97], О. Фадєєва [21], А. Яремчук [24], N. Buttrick et al. [33], A. Głaz [50] та ін.), жанрово-стильових особливостей дитячої літератури (передусім періоду «золотої доби»), зокрема англійської (вікторіанської) казки (Н. Carpenter [34], F. J. Harvey Darton [40], P. C. Fleming [46], M. Hancher [55], A. Immel [58], M. Knowles & K. Malmkjaer [63], K. Reynolds [82], C. Silver [90], J. Susina [95], J. R. R. Tolkien [102], M. O. Tunnell & J. S. Jacobs [103], S. Winter [109] та ін.), а також особистості й творчої постаті Льюїса Керрола і його ділогії про Алісу (А. Павлюк [15], G. Beer [28], R. Berman [29], D. Bivona [30], K. Bulkeley [32], R. Douglas-Fairhurst [43], A. Hart [56], J.-J. Lecercle [65], D. Nilsen [73], R. Reichertz [80], C. Rother [84], E. Sewell [87], F. D. Shi [88], L. Shires [89], J. Straley [93], B. Sundmark [94], R. Wilson [108], J. Wullschläger [110] та ін.).

Наукова новизна дослідження вбачається у запропонованому підході до аналізу жанру казки, який ґрунтується на теорії концептуальної картини світу та її лінгвокультурологічних репрезентаціях, що дозволяє виявити специфіку функціонування концептосфери казкового у літературно-художньому вимірі. Особливості жанру англійської авторської казки, що полягають у метафоризації художнього тексту і простору як засобу смислотворення, актуалізують використання низки засобів експресивізації концептуальної картини світу, маніфестованої через лінгвокультурну поведінку персонажів Керрола. Саме метафоризація в «Алісі у Дивокраї» забезпечує кількісні і якісні характеристики решти лексико-стилістичних засобів вираження авторських інтенцій.

Теоретична цінність проведеного дослідження впливає з актуальності і невичерпності лінгвокультурологічного й лінгвокогнітивного підходів до студіювання концептуальної картини світу як певних методологічних принципів, асоційованих з аналізом її лінгвокультурологічних репрезентацій, що експліковані у жанрі англійської авторської казки через засоби експресивізації мовно-культурного континуума.

Практична цінність формулювань і результатів дослідження полягає у потенційній можливості їх використання для складання (доповнення) спецкурсів з лінгвокультурології, лінгвостилістичного аналізу англійськомовного художнього тексту, теорії і практики перекладу, історії англійської авторської казки, а також для створення нових адаптацій «Аліси у Дивокраї» українською мовою.

Апробація результатів дослідження. Участь у XXIII Міжнародній студентській науковій конференції “Engineer of the Third Millennium” з опублікуванням тез доповіді “Conceptual Picture of the World as a Ground for Understanding a Work of Fiction” (Engineer of the Third Millennium: Proceedings of the International Students’ Scientific Conference, May 17, 2024. Dnipro, 2024. P. 54–55); Всеукраїнській науково-технічній конференції студентів і молодих учених «Наука і сталий розвиток транспорту 2024» з опублікуванням тез доповіді “‘Alice’s Adventures in Wonderland’: The Art of Satire” (Наука і сталий розвиток транспорту 2024. Т. III: зб. тез доп. Всеукр. наук.-техн. конф. студентів і молодих учених, 27 листопада 2024 р., Дніпро: УДУНТ, 2024. С. 215–216).

Структура роботи. Магістерська кваліфікаційна робота складається зі вступу, трьох розділів із висновками до кожного з них, загальних висновків і списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи становить 99 сторінок. Кількість цитованих джерел – 110.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ СТУДІЇ КОНЦЕПТУАЛЬНОЇ КАРТИНИ СВІТУ В ХУДОЖНЬОМУ ТЕКСТІ

1.1 КОНЦЕПТУАЛЬНА КАРТИНА СВІТУ ТА ЇЇ ЛІНГВІСТИЧНІ І ЛІНГВОКУЛЬТУРОЛОГІЧНІ ВИРАЖЕННЯ У ЛІТЕРАТУРНОМУ ТВОРІ

Сучасна гуманітаристика дедалі більше приділяє увагу феномену взаємодії двох наріжних категорій людського життя – мови і культури. Актуальності набуває проблема дослідження культурної ідентичності, яка відображається у мовній картині світу⁵, що тісно пов'язана з концептуальною картиною, оскільки остання існує у формі концептів⁶, які мають мовне вираження⁷. Попри те, що дослідники традиційно поділяють картину світу⁸ на мовну (образ середовища, реалізований за допомогою мовних номінацій) і концептуальну (систему концептів, сформовану на основі уявлень людини, що складається з понять), її студіювання продовжується, зокрема в аспекті розробки таких загальнотеоретичних засад, як висунення і визначення базових понять і структури, що розглядається у широкому діапазоні: від ототожнення мовної і концептуальної картин до артикулювання значних відмінностей у відображенні світу різними мовами [див. 76, с. 102].

⁵ Уся складність цього поняття (*linguistic + world + view*) проявляється передовсім у «неочевидних взаємозв'язках між мовою, реальністю і концептуалізацією» [50, с. 2].

⁶ У репрезентованій роботі *концепт* тлумачитиметься з лінгвокультурної та лінгвокогнітивної перспектив як ментальне утворення у свідомості людини, що вводить його до концептосфери мовної спільноти і є показником рівня культурного розвитку. Водночас зазначені підходи розрізняються напрямком актуалізації концепту: лінгвокогнітивний підхід – від індивідуальної свідомості до культури, лінгвокультурний – від культури до індивідуальної свідомості [16, с. 217].

⁷ У сучасній науковій літературі між поняттями мовної і концептуальної картин світу заведено проводити межу, оскільки для мовної картини світу відповідними одиницями є значення слова, а для концептуальної картини світу відповідними одиницями є концепти. Та попри таке розмежування, дослідники наполягають на тому, що ці картини перетинаються, взаємодіють і навіть накладаються одна на одну, оскільки концептуальна картина світу є основою мовної [97, с. 180].

⁸ Дж. Сайр застосовує ревізійністський підхід до поняття «картини світу», пропонуючи чотири оновлених положення щодо неї: по-перше, це визнання того, що картина світу – не просто певний набір базових понять, але й опертя на почуття; по-друге, це наполягання на тому, що глибинною основою світогляду є його прихильність до всього «дійсно справжнього»; по-третє, це врахування поведінки для визначення свого власного або чийогось іншого світогляду; по-четверте, це ширше розуміння картин світу як історій, а не абстрактних міркувань [91, с. 14].

Інтерпретація окремих фрагментів і елементів концептуальної картини світу, розуміння їх структурних взаємозв'язків здійснюється на рівні мовної свідомості, яка забезпечує механізми мовленнєвої діяльності (породження і сприйняття мовлення, зберігання мови у свідомості) [4, с. 34] та формує мовну картину світу як «виражене засобами цієї мови світосприйняття і світобачення етносу, вербалізовану інтерпретацію мовного соціуму світу і себе у цьому світі» [5, с. 7], що характеризується побутовим, наївним відображенням дійсності, на протигагу науковому і універсальному характеру концептуальної картини світу. Таким чином, мовна картина світу постає геть іншим утворенням за своїм складом і за виконуваними функціями, оскільки є результатом мовної фіксації концептосфери знаковими системами.

Лінгвісти визначають мову важливою формою існування знання як засобу консолідації когнітивних можливостей людської свідомості [7, с. 37]. Н. М. Попова наголошує, що взаємодія концептуальної і мовної картин світу в ході їх розвитку базується на принципі єдності свідомості й діяльності [див.: 18, с. 342–349]. Концептуальна система людини, відображена у мовній картині світу, залежить від фізичного і культурного досвіду та безпосередньо пов'язана з ним. Водночас явища і предмети зовнішнього світу представлені у людській свідомості у формі внутрішнього образу. Картина світу⁹, яку можна назвати знанням про світ, визначає основу індивідуальної та суспільної свідомості, а повнота знань і їх специфіка можуть бути різними у людей різних культур і навіть у представників однієї культури. У концептуальній картині світу може взаємодіяти загальнолюдське, національне і особистісне. Тож навколишній світ, образ якого представлений у свідомості людини і зафіксований у мовних одиницях, моделює концептуальну картину світу, репрезентовану

⁹ Власне термін «картина світу» виник під впливом ідей В. фон Гумбольдта та О. Потебні про внутрішню форму мови. Подальшому формулюванню і введенню цього поняття до наукового обігу сприяли, зокрема, теоретичні викладення гіпотези лінгвістичної відносності Е. Сепіра та Б. Ворфа (Sapir-Whorf hypothesis).

через мову, але не ототожнюється з нею. Варто наголосити також, що різні лінгвокультурні спільноти мають різні когнітивні бази, що пов'язано з відмінностями у мовних картинах світу. Відсутність загальної когнітивної бази зумовлюється специфікою різних лінгвокультур.

У структурі власне мовної картини світу важливими є три тісно пов'язані між собою поняття: людина – світ – мова. Хоча, як зазначають дослідники, з погляду реальних взаємозв'язків першочерговим має бути світ як основа, людина як творець і носій мови має бути на другому місці, а власне мова має бути на третьому. Проте для характеристики мовної картини світу з антропологічної точки зору вихідним концептом є людина, яка пізнає самотійний світ і створює засоби фіксації та передачі знань про нього іншим людям і для власного пізнання. Відповідно, ключем до побудови мовної картини світу є людина [14, с. 42]. Тож дослідження мови, як і мовної картини світу з її національно-культурною специфікою, має базуватися на антропологічному підході. Мовна картина світу цілком залежить і безпосередньо пов'язана з національно-культурним досвідом людини [97, с. 181].

Очевидно, що картина світу (концептуальна + мовна) будь-якого письменника безпосередньо впливає на його ідіостиль¹⁰, який пов'язується насамперед з поняттями ідіолекту¹¹, ідіосфери¹², ідіодискурсу¹³. Це виражається, як свідчать наукові розвідки, у двох ключових підходах до вивчення цього феномена: загальнотеоретичному (ідіостиль розуміється як сукупність глибинних механізмів створення автором текстового простору) і

¹⁰ Сукупність мовно-когнітивних механізмів створення текстового простору певним автором, що відрізняє його дискурс від інших, визначає його ідіостиль [3, с. 23].

¹¹ Ідіолект виявляється в особливих принципах підбору слів і граматичних конструкцій, а також ідіом чи вимови, характерних виключно для цієї особи. Формування ідіолекту індивідуума зумовлюється особливостями внутрішнього світу, свідомості, життєвого досвіду, світогляду, індивідуальної мовної практики тощо [13, с. 161].

¹² Деякі дослідники вважають концептуальну картину світу «надбанням» всього народу, на відміну від концептуальної ідіосфери, характерної для конкретної особистості: у ній закарбовані концепти, спільні для картини світу народу, а також специфічні індивідуально-авторські концепти [3, с. 25].

¹³ Ідіодискурс можна розглядати як особливий когнітивно-комунікативний континуум, сформований суб'єктивним баченням автором об'єктивної реальності, що втілюється у його творах через притаманні йому наративні стратегії, моделювання художнього часу і простору, особливості лексичного складу тощо.

вузькому розумінні (ідіостиль пов'язується з мовностилістичними засобами, притаманними творчій манері мовної особистості автора) [21, с. 143]. У контекст заданої проблематики нашого дослідження цілком вкладаються обидва підходи, оскільки конвергентність концептуальної і мовної картин світу формує специфічну матрицю, на якій формуються оригінальні ідеї, втілені у лінгвокультурній поведінці персонажів художнього твору.

Будь-який художній текст будь-якої історичної доби характеризується специфічним концептуальним світоглядом, втіленим у нерозривних поняттях історії, держави, правителя, свободи, війни¹⁴. На фундаментальному рівні всі процеси когнітивного мислення побудовані навколо цих концептів [75]. Динамічність як іманентна характеристика мовної картини світу – наріжного елемента світоусвідомлення – зумовлює «особливості національної картини світу, оскільки [...] відображає риси свого творця – народу, і фіксує динаміку змін його світосприйняття» [17, с. 225]. Британська історія XIX ст. – періоду творчої активності Керрола – характеризується розквітом імперії, яка контролювала величезні території у всьому світі, експансивною політикою колоніалізму, нерозривно пов'язаного з війнами. До того ж керролівське найвизначніше творіння – диалогія про Алісу – писалося у вікторіанську епоху¹⁵, коли діти розглядалися як неповноцінні дорослі.

Всі ці події та явища концептуалізуються у казці і експліцитно або імпліцитно вписуються у її сюжетні лінії та наративну структуру, увиразнюючи специфічну «казкову» атмосферу, сформовану пізнавально-

¹⁴ Відсутність державності та незалежності чи спричинена війною суспільно-політична ситуація у країні є чинниками, які лише актуалізують національні уявлення про культурне значення. У наслідок цього вони набувають нових конотацій, декодованих письменниками через власне розуміння світогляду та ідеології певної літературної доби [39, с. 10].

¹⁵ В історії Сполученого Королівства та Британської імперії вікторіанська доба – це період правління королеви Вікторії з 1837 р. до її смерті у 1901 р. Ця ера слідувала за георгіанською епохою (1714–1830/1837) та передувала едвардіанській (1901–1910/1914), а її завершальний етап збігається з першою частиною Прекрасної епохи в континентальній Європі (1890–1914).

емоційними концептами на кшталт «дива», «дивовижі»¹⁶ тощо. Саме цікавість та інтерес до пізнання навколишньої дійсності, актуалізовані зазначеними концептами, є рушійною силою для Аліси. Водночас ці концепти здатні викликати різні емоції, від легкого подиву до захоплення чи навіть обурення, що постають певними національно і культурно маркованими характеристиками. Це означає, що «через культуру можна «відкрити» автора, а крізь призму тексту – осмислити культурний контекст епохи», тож «літературний твір як самосвідомість культури» віддзеркалює певний тип художньої свідомості [12, с. 138].

Концептуальна картина світу є основою розуміння творів художньої літератури, оскільки відображає авторське сприйняття ключових вимірів життя. Ця картина включає не тільки елементи часу, простору та буття, а й моральні та інші аспекти, що формують внутрішній світ героїв і події твору. Вивчення концептуальної картини світу допомагає розкрити мотивацію письменника і способи втілення ним своїх ідей у літературному творі [64, с. 55].

Авторський художній текст, по суті, і є відображенням картини світу письменника. Водночас, надаючи тексту необхідного інформаційного навантаження, автор створює цілеспрямовану структуру, покликану стимулювати розумову діяльність читача, формуючи своєрідні уявлення про оточуючий світ. Створювана автором у художньому тексті система смислових домінант когнітивної і прагматичної природи допомагає читачеві активізувати закладені у тексті смисли. Розуміння літературного твору завжди репрезентує його інтерпретацію на тому чи іншому рівні концептуальної системи читача. Хоча у широкому контексті в основі розуміння і сприйняття мистецтва лежать механізми породження образу, здатність до передбачення естетичних закономірностей, здатність до розшифровки складних побудов тексту за певними правилами, механізм

¹⁶ Лінгвокогнітивними виявами цих концептів постають неперевершена гра слів, неологізми (зокрема оказіоналізми), антропоморфні істоти, часові й просторові трансформації тощо.

ідентифікації глядача (читача) з персонажем, підключення особистого досвіду реципієнта [19, с. 401], читач не здатен відтворити всі можливі втілення концепту, що існують в авторській свідомості, і може усвідомити лише втілені у реальному тексті смисли (текст стає «орієнтиром» у «лабіринтах» авторської свідомості).

Увесь спектр суб'єктивних потенційних реалізацій тексту у свідомості читача перевіряється на відповідність авторській інтерпретаційній програмі, що реалізується у тексті. Автор під час написання тексту йде від ментальної величини (концепту) до реальної (тексту). Читач під час означення тексту йде від фізичного сприйняття тексту через спонтанне розуміння та співвіднесення з контекстом до глибшого розуміння, співвіднесення зі знаннями, і далі до інтелектуально-емоційного сприйняття тексту і усвідомлення цілісної концептуальної картини світу, закладеної у художньому тексті. Вона як продукт процесу смислового сприйняття тексту читачем так чи інакше наближається до авторської концептуальної картини. Показово, що індивідуально-авторські концепти перебувають на периферії стандартного тезаурусу цієї мовної спільноти і цілком визначаються авторської інтенцією. Водночас вони відсутні у національній концептосфері і можуть бути репрезентовані у тексті описово, за допомогою лексичного матеріалу або стилістичних засобів. Такі концепти, що притаманні лише світосприйняттю конкретного автора, постають елементом художньої картини світу – вторинної картини, ознаки якої збігаються з характеристиками мовної. Вона формується під час актуалізації об'єктивного й суб'єктивного уявлення про світ, а також на основі свідомого, що межує з несвідомим та ілюзіями [24, с. 74].

Студіювання художнього тексту як специфічно організованого способу комунікації, що «формує у свідомості адресата певну ментальну модель» для розуміння його змісту [11, с. 146], уможлиблює не лише спостереження за предметно-пізнавальною діяльністю людини, але й за

мовою як формою відображення і вираження розумових процесів. Загальні шляхи пізнання навколишньої дійсності дозволяють говорити про формування інтегрального образу реальності на рівні підсвідомості, що включає глибинні й поверхневі уявлення і поняття (концепти), зафіксовані і виражені у мові. Їх сукупність формує концептосферу як цілісний і структурований простір, систему думок і знань про світ, що актуалізують пізнавальний досвід в осмисленні об'єктивної реальності.

1.2 ХУДОЖНІЙ ТЕКСТ ЯК СУБ'ЄКТИВНИЙ ОБРАЗ ОБ'ЄКТИВНОЇ РЕАЛЬНОСТІ

Як на формування нашої картини світу впливає читання художньої літератури? У нещодавно опублікованій науковій статті американських дослідників демонструється, що художня література (особливо фантазійна) змінює світогляд через репрезентацію відмінностей – різних умов, різних контекстів і різних ситуацій, – відстоюючи переконання, що світ складний. Дослідники виявили, що читання художньої літератури (особливо у молодому віці) пов'язане з формуванням складнішої картини світу, що проявляється, зокрема, у підвищеній складності атрибуції, підвищеній психологічній насиченості, зниженні віри у те, що нерівність є легітимною, і переконанні у тому, що всі люди, по суті, йдуть одним шляхом [див.: 33, с. 1408–1420].

Дж. Сапіро наголошує, що навіть у т.зв. «чистій» художній літературі зв'язок між літературою та правдою не можна зводити лише до фактичності. Вона може бути реалізована на інших рівнях, зокрема причинності, ймовірності, типовості і зразковості в оповіді про людські дії та природні чи історичні події – незалежно від того, відбулися вони чи ні, незалежно від того, чи містить ця розповідь вигадані елементи чи ні (в описі соціальних середовищ, а також аналізі індивідуальної психології), чи реальні герої чи вигадані [85, с. 267].

Художній текст як суб'єктивний образ об'єктивної реальності зумовлюється певним естетичним каноном, якому слідує автор, визначаючи ступінь подібності між квазіреальністю, зображеною у творі, і об'єктивною реальністю, у якій існує і сам автор, і його твір, і читач цього твору. Художня комунікація починається, коли фрагмент об'єктивної реальності, трансформувшись в індивідуальній свідомості творчої особистості, утворює певний замкнений універсум, організований за своїми внутрішніми, естетичними законами. Референтний простір художнього тексту є продуктом індивідуальної творчої свідомості, суцільною вигадкою, хоч би як правдоподібно він виглядав. Навіть беручи за основу реальні події і реальних людей, письменник переосмислює їх, а отриманий «розумовий зліпок» перетворює на об'єкт опису. Цією обставиною визначається своєрідність сприйняття літературного художнього твору [10, с. 98–99].

Особливі відносини між «світом дійсності, світом понять та світом значень» у літературному тексті відображають його глибинні характеристики – поєднання об'єктивної дійсності і фантазії, правди і вигадки [6, с. 94]. Оскільки художня література зазвичай розглядається як вигаданий текст, а художнє слово не позначає будь-якої реальності в емпіричному світі, у цьому контексті «вигадка» і «реальність» концептуалізуються як протилежності, і тому виникає плутанина у будь-яких намаганнях визначення власне «реальності» художнього тексту. Іноколи вона розглядається як «автономна», іноколи – як «гетерономна», залежно від системи відліку, яка використовується. Втім, яка б вона не була, оманливим є припущенням, що вигадка постає антонімом реальності. З огляду на плутанину у визначеннях, що виникла в результаті цього зіставлення, дослідники намагалися замінити онтологічні аргументи функційними, оскільки для читачів, критиків і авторів важливо те, що робить література, а не те, що вона означає. Якщо вигадка і реальність мають бути пов'язані, це має бути не протиставленням, а комунікацією,

оскільки одне не є простою протилежністю іншому: вигадка є засобом репрезентації реальності [60, с. 7]. Водночас суб'єктивний образ цієї об'єктивної реальності, що виникає у процесі створення художнього тексту, зумовлюється, зокрема, лінгвокультурологічними експлікаціями концептуальної картини світу письменника. Тобто культурна інформація¹⁷, що пронизує художній простір, містить артефакти і ментофакти, елементи мовної картини світу, концепти тощо. Важливо також, що культурна складова тексту¹⁸ розглядається з позицій її ролі у процесі художньої комунікації.

Н. В. Сапригіна пропонує п'ять рівнів комунікації у системі «автор – текст – читач»: структурний, змістовий, комунікативний, творчий, оцінний. Ця модель, як запевняє дослідниця, працює у різних видах комунікації. У художній комунікації (як найбільш складній) задіяні всі рівні, і між ними виникають змістові та асоціативні зв'язки. Рівні притаманні як повідомленню (тексту, твору), так і адресанту (його комунікативним намірам) та адресату (його очікуванням). Адекватне розуміння з'являється, коли рівні адресанта і адресата співпадають. Прагнення керувати комунікацією і розумінням може бути і у тексті (підкреслюванням особливостей певного рівня), і поза ним (в обставинах і діях комунікантів) [19, с. 402–403].

В аналізі художньої комунікації важливо усвідомити різницю понять, що відображають зміну якості категорії естетичного: реальність, художнє, мистецтво. У тексті через семантичні трансформації художнє слово стає символом: виникає особливий художній світ, який відтворює образ реальності, але не містить безпосередньої інформації про дійсність. Кожен рівень художнього тексту (персонажі, предмети, події тощо) проявляє

¹⁷ В аналізі особливостей культурної конотації доцільно виходити з постулату про те, що система образів, закріплених в експресивних засобах, служить своєрідною матрицею для кумуляції світобачення і пов'язана з матеріальною, соціальною чи духовною культурою мовної спільності, тому може свідчити про її культурно-національний досвід.

¹⁸ Студіювання культурних кодів та їх трансформаційного потенціалу крізь призму художньої картини світу постає сьогодні актуальним інтерпретаційним ракурсом [див.: 12, с. 138].

художній світ як можливий, але не реальний. Фікшн-світ є лише еквівалентом реального світу, він не копіює реальність, а лише відтворює закономірності, характерні для оточуючої дійсності. До того ж текст містить набір знаків, які вказують на те, що він літературний, «сплав реальності». Вигаданість тексту постійно викривається самим текстом. Функція цієї самоомани полягає у тому, щоб викликати афективні реакції у реципієнта, тому що вигадка насправді виконує свою функцію, лише якщо ми усвідомлюємо її як вигадане. Р. Барт вважав хибним твердження про те, що т.зв. «реалізм» є основною мотивацією наративу. Функція наративу, на думку вченого, полягає не у «репрезентації», а у створенні такої сцени, яка все ще зберігала б певний загадковий характер для читача, хоча жодним чином не належала б до міметичного модусу [див.: 27].

Дослідники вважають, що метакогнітивне мислення людей є інтерналізованим і визначається їхньою внутрішньою, а не зовнішньою реальністю, тобто тим, у що вони вірять, а не тим, що їм відомо як факт. На внутрішню реальність можуть впливати книги, які вони читають, і те, що вони відчують у своєму повсякденному житті, що призводить до того, що внутрішні реальності майже кожного відрізняються від їхніх зовнішніх реалій. Це також означає, що немає двох людей з однаковими внутрішніми реальностями, особливо з огляду на культурні¹⁹ відмінності на глобальному, національному і локальному рівнях, тому кожен відчуває метапізнання подібним чином, але воно впливає на них по-різному [див.: 53, с. 10]. Не можливо навчитися метакогнітивно мислити про об'єктивну реальність, якщо не читати художню літературу, формуючи відповідні зв'язки з текстом.

К. Фальк пише, що літературний текст або художня література, використовуючи референційні чи описові ресурси нашої звичайної мови²⁰,

¹⁹ За влучним спостереженням У. Еко, «культура «бачить» світ» через концептуальну систему, і саме через цю систему література відображає реальність [44, с. 274].

²⁰ М. Тернер зауважує, що когнітивної точки зору література і мова – це і є повсякденна свідомість, оскільки «література живе у мові, а мова – у повсякденному житті» [104, с. 4].

тим не менше не використовує їх референційно чи описово. Дійсно, може здаватися, що у такому тексті йдеться про справжніх людей, обставини чи події, у тому сенсі, що вони згадуються у ньому і навіть можуть бути пов'язані між собою у певній історії. Хоча посилання на них не робиться у тому сенсі, що ці люди, обставини чи події не існують у реальному світі, в якому текст написаний чи прочитаний, або ж це не має відношення до природи тексту як літературного твору [45, с. 363]. Дискутуючи з Фальком, Д. Поллард наполягає на чіткому розмежуванні понять «художня література і «літературний текст», вважаючи, що останнє, як правило, має номінативний характер, а перше взагалі не є явно номінативним [77, с. 95].

Насправді, способи, якими література репрезентує об'єктивну реальність, вивчаються протягом всієї історії літератури і літературної критики. Художня онтологія літератури породила різні ідеалістичні та алегоричні тлумачення літературного відображення дійсності, а також різні види міметичної причинності (біографічні, історичні, читацькі тощо). Однак питання про те, як можна розуміти літературне представлення, якщо не в ідеалістичному, алегоричному чи причинно-наслідковому ключі і чи існує більш реалістична інтерпретація, де література може бути пов'язана з реальністю і яка може подолати опозицію *вигадка/реальність*, залишається актуальним і сьогодні. Х. Девідсон у своїй розвідці досліджує семіокогнітивне розуміння літературної репрезентації реальності, що вказує на концептуалізацію як зв'язок між літературою і реальністю. Дослідниця пише, що література через вигадані описи «репрезентує поняття нашого невигаданого звичайного життя». На її думку, концептуальне представлення може бути абстрактним (трансцендентним або категоричним), але також специфічним, що відображає поняття повсякденного розуміння [41, с. 111].

Художні тексти виділяють конкретні елементи світу, які представляють загальне розуміння його явищ. Це те, що М. Пруст називає

загальними законами, які інтелект може витягти з реальності. Сприйняття та досвід перетворюються на гіпотези про явища світу. Ці гіпотези формуються як когнітивні моделі або конфігурації, що складаються з образних мереж і встановлюють зміст понять. Література репрезентує світ на цьому концептуальному рівні та розкриває перцептивну основу концептуального значення. Література тим самим «тримає відкритими семіотичні двері між поняттями та їхньою образною основою і викриває специфічну основу загальних понять» [41, с. 129]. Тобто література є єдиною формою мистецтва, яка представляє та відображає «специфічний реалізм деталей досвіду» у зв'язку з концептуальним розумінням. Отже, література репрезентує реальність двома способами: через конкретні представлення світу, що сприймається, і через загальне припущення про його механізм, і вона виявляє на епістемологічному рівні взаємність сприйняття і концепції.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 1

Дослідження картини світу – складної системи образів, які відображають дійсність у колективній та індивідуальній свідомості – зосереджуються на виявленні принципів її формування на основі концептуальної та мовної картин світу, що є взаємозалежними категоріями: зміни у знаннях про світ, результатах його пізнання (концептуальна картина світу) неминуче призводять до змін у їх фіксації мовними засобами (мовна картина світу).

Концептуальну картину світу можна розглядати як сферу мислення, сукупність уявлень, понять і знань про навколишній світ і принципи його організації, а мовну – як результат вербалізації цих понять, уявлень і знань. Концептуальна модель світу є універсальною, організованою, системною, а мовна – фрагментарною, рухливою, динамічною, такою, що відображає постійні зміни у мінливому світі. Мовне прочитання картини світу

національно-специфічне, типове для певної епохи з її духовними, культурними і національними особливостями. Національна специфіка мовної картини світу етнічно зумовлена розумінням і оцінкою навколишнього світу, відображених у мовних конструкціях.

Художній текст як суб'єктивний образ об'єктивної реальності має низку особливостей, які роблять його досить помітним серед інших типів тексту. Художній текст завжди виконує естетичну функцію, оскільки автор прагне скласти текст таким чином, щоб він справляв естетичний вплив на читача. Намагаючись висловити особисте бачення навколишнього світу, об'єктивної реальності, письменник створює власний уявний світ, який відображається у художньому тексті. Через поєднання різноманітних стилістичних форм, спрямованих на реалізацію художнього задуму автора, досягається естетичний і прагматичний ефекти впливу на читача.

Література, і художня зокрема, як імітація людських дій, часто представляє картину того, що люди думають, говорять і роблять. У літературі знаходимо історії, створені для того, щоб зобразити людське життя та дії через персонажів, які своїми словами, якостями і реакціями передають читачеві закодовані повідомлення. Неможливо уявити літературний твір, який би повністю виключав погляди, мораль і цінності суспільства, оскільки жоден письменник не живе ізольовано, без знайомства з навколишнім світом. Завдання автора – перенести реальні події у вигаданий світ, створюючи суб'єктивний образ об'єктивної реальності.

РОЗДІЛ 2

«КАЗКОВЕ» НОВАТОРСТВО ЛЬЮІСА КЕРРОЛА: ФАНТАСМАГОРИЧНЕ ЗОБРАЖЕННЯ ДІЙНОСТІ У САТИРИЧНОМУ ВИМІРІ

2.1 АНГЛІЙСЬКА ДИТЯЧА ЛІТЕРАТУРА ХІХ СТ. У КОНТЕКСТІ ОНОВЛЕННЯ ДИДАКТИЧНИХ ПРАКТИК: «ЗОЛОТА ДОБА» ДИТЯЧОГО ПИСЬМЕННИЦТВА У ЄВРОПІ

Сучасна історія світової дитячої літератури починається з середини XVIII ст., коли у 1740-х рр. група лондонських видавців почала випускати нові книжки²¹, призначені для навчання і розважання юних поціновувачів. Двотомник “Tommy Thumb’s Pretty Song Book” (1744) англійської видавчині і книготорговиці Мері Купер вважається першою відомою збіркою дитячих віршиків. Проте «батьком дитячої літератури» беззаперечно визнаний англійський книговидавець і письменник Джон Ньюбері, чиєю першою книжкою для розваги дітей стала “A Little Pretty Pocket-Book” (1744), що містила різні вірші, картинки і ігри для задоволення. Сьогодні англійська дитяча література – одна з найзначніших серед дитячих літератур Європи.

Втім, справжнього розквіту дитяче письменництво набуває з другої половини ХІХ ст., коли тенденції до розширення її жанрово-стильових потенцій унеможливають віднесення того чи іншого твору до одного літературного напрямку²², що знаменував би собою цілу епоху. Книги для дітей перетворюються на цікаві експерименти з відточення форм, прийомів, засобів моделювання художнього часу і простору, на місце втілення

²¹ Томас Бореман був одним із перших англійських видавців дитячих книжок (1730–1743), особливо присвячених тваринам. Його книжкові магазини були розташовані по всьому Лондону.

²² У дитячій літературі виділяють кілька напрямів, що відповідають загальним тенденціям літературного процесу. Проте на розвиток дитячої літератури, крім загальних тенденцій, впливав розвиток педагогічної думки, ставлення у суспільстві до періоду дитинства, а також запити юних читачів. Лише у XVIII ст. у Європі почали домінувати уявлення про дитинство як про окремий період у житті людини, який передбачає деякі особливості та формує специфічні потреби. До цього літературні твори, призначені для юного покоління, склалися з оповідань, пісень, віршів, в основному написаних для навчання та настанови, також існували підручники та дидактичні тексти релігійного змісту.

найсмівливіших задумів, опробування лінгвістичних, літературних і психологічних авторських знахідок. Розпочинається також процес становлення національної дитячої літератури; особливо помітна своєрідність традицій і новаторство цього прошарку літератури в Британії, Франції, німецькомовних, скандинавських і західнослов'янських країнах. Дидактизм попередніх епох потроху поступається місцем гумористичним, яскравим історіям, зорієнтованим на дитячу увагу. А популярними ці історії стають, зокрема, завдяки доступності дитячої літератури внаслідок зниження вартості паперу й друкарських послуг, а також підвищення рівня грамотності населення [див.: 59, с. 654–655].

Розвиток ранньої дитячої літератури до винайдення друкарства простежити складно. Хоча навіть після того, як книгодрукування набуло широкого поширення, багато класичних «дитячих» казок спочатку створювалися для дорослих, а потім адаптувалися для молодшої аудиторії. Починаючи з XV ст., багато літератури було зорієнтовано саме на дітей, часто з моральним чи релігійним посланням. Дитяча література здебільшого була сформована релігійними джерелами, такими як пуританські традиції, або більш філософськими та науковими поглядами під впливом Джона Локка²³ і Чарльза Дарвіна.

На формування дискусій про дитинство, очевидно, впливають час і культура. Так, фермер у Франції XIII ст., у суспільстві, де дитяча смертність була надзвичайно високою, а римо-католицизм проникав у всі сфери життя, мав би зовсім іншу думку про дитинство, ніж батько з верхівки середнього класу у вікторіанській Англії (1837–1901), чиї діти, ймовірно, побачать доросле життя, але будуть нести на собі тягар династичних, національних та імперських очікувань. Так само, як уявлення про дитинство можуть значно

²³ Дж. Локк розвинув свою теорію в «Есе про людське усвідомлення» (“An Essay Concerning Human Understanding”, 1960). Він вважав, що розум дитини народжується порожнім і що обов'язком батьків є наповнення дитини правильними уявленнями. Сам Локк наголошував на важливості надання дітям «легких приємних книг» для розвитку розуму. Він також запропонував створювати книжки-картинки для дітей.

відрізнятися, так і принципи створення дитячої літератури варіюються в залежності від часу й соціокультурного оточення [58, с. 19–20].

У XIX ст. дитяча література намагається позбутися дидактичної основи, що сприяє тріумфуванню казкового жанру. Хоча моралізаторство, повчальність і наставництво повністю не зникли з книг для дітей, поступова відмова від дидактичних практик у дитячій літературі дозволила змінити її ракурс, сфокусувавшись на власне художньому вимірі, що сприяло внутрішньому збагаченню, зокрема, жанру казки новими мовними, стилістичними й літературними знахідками. Така література приваблювала читацьку публіку дедалі більше, ніж традиційні повчальні історії, позбавлені будь-якого натяку на диво, хоча серед них теж є визначальні твори, наприклад роман Френсіс Бернетт «Маленький лорд Фонтлерой» (“Little Lord Fauntleroy”, 1886), а також деякі твори Чарльза Діккенса, який, на думку С. Вінтер, з одного боку, був «частим критиком дидактизму у художній літературі», а з іншого – «добре знаним в історії дидактиком» [109, с. 28].

Повчальні казки (moral tales) другої половини XVIII – початку XIX ст. все ще формують загальну панораму дитячої літератури нового століття. П. Флемінг [46] простежує розвиток повчальної казки від прототипу жанру, «Гувернантки» (“The Governess; or, The Little Female Academy”, 1749) Сарі Філдінг, до казок Марії Еджворт, зокрема «Батьківського помічника» (“The Parent’s Assistant”, 1796), «Перших уроків» (“Early Lessons”, 1801) і «Повчальних казок» (“Moral Tales”, 1801). Флемінг визначає три характеристики оповіді спільні для жанру: міметичні та еметичні персонажі; дорослий оповідач, який направляє читача-дитину, висвітлюючи причинно-наслідкові зв’язки між подіями; і процес емпіричного читання, який вимагає переоцінки суджень конкретних персонажів.

У Великій Британії порубіжжя XVIII і XIX ст. поява романтизму збігається зі значними змінами в уявленнях про дітей і дитинство, що

зрештою призводить до розквіту творчої дитячої літератури. На противагу суворим повчальним оповіданням попереднього століття, дитячі книжки почали звертатися до «незаплямованих» здібностей сприйняття, пізнання та творчості, які, як вважали романтики, властиві підлітковому віку, а також до тривог дорослих, які прагнули повернути собі втрачене дитинство. У монографії “Romanticism and Children’s Literature in Nineteenth-Century England” (2009) літературознавці розглядають трансформацію дитячої літератури у період панування романтизму і простежують його вплив на вікторіанське дитяче письменництво. Застосовуючи різні наукові підходи, зокрема нового історизму, феміністський, міфокритичний, читацький, формалістський, дослідники беруть під сумнів непохитність дихотомії моралі й уяви. Вони наголошують, що через дитячі тексти ХІХ ст. увиразнюється складна взаємодія повчання і задоволення, досліджуючи деякі способи сприйняття і тлумачення дитини тогочасся, її секуляризації та клерикалізації такими письменниками, як-от Семюел Тейлор Колрідж, Вільям Вордсворт, Марія Еджворт, Мері-Марта Шервуд, Хесба Стреттон (Сара Сміт), Джуліана Юїнг, Джордж Макдональд, Льюїс Керрол, Френсіс Бернетт і Едіт Несбіт [див.: 83].

Однак саме фентезі-казка Керрола «Аліса у Дивокраї» (“Alice’s Adventures in Wonderland”, 1865), стала потужним поштовхом до зміни стилю дитячої літератури²⁴ на образний і співчутливий. Вона вважається першим «англійським шедевром, написаним для дітей» [25, с. 44], що поклав початок першій «золотій добі» дитячої літератури²⁵ у Великобританії та Європі, яка тривала аж до Першої світової війни. За декілька років до видання керролівської історії друком виходить дитячий казково-фентезійний роман Чарльза Кінгслі «Діти вод» (“The Water-Babies,

²⁴ Своєрідність англійської дитячої літератури ХІХ ст. проявляється, зокрема, у потужній традиції літературної гри, заснованій на характеристиках мови і фольклору.

²⁵ Роман «Шкільні роки Тома Брауна» (“Tom Brown’s School Days”, 1857) англійського автора Томаса Г’юза вважається основоположною книгою в традиціях *school story* [63, с. 7–8], що знаменувала входження літератури для дітей до «золотої доби».

A Fairy Tale for a Land Baby”, 1863), що став класикою британської дитячої літератури. В останній третині XIX – на початку XX ст. на Британських островах²⁶ публікуються пригодницькі романи Роберта Луїса Стівенсона «Острів скарбів» (“Treasure Island”, 1883) і «Викрадений» (“Kidnapped”, 1886)²⁷, фентезійні романи «За північним вітром» (“At the Back of the North Wind”, 1868) та «Принцеса і Гоблін» (“The Princess and the Goblin”, 1872) Джорджа Макдональда, «Чорний Красунчик» (“Black Beauty”, 1877) Анни Сьюел, «Книга джунглів» (“The Jungle Book”, 1894) Редьярда Кіплінга, а також казково-фентезійна повість Джеймса М. Баррі про пригоди Пітера Пена «Пітер і Венді» (“Peter Pan; or, the Boy Who Wouldn’t Grow Up”, 1911). На іншому континенті, в Америці, побачила світ найвідоміша повість Марка Твена «Пригоди Тома Сойєра» (“The Adventures of Tom Sawyer”, 1876), що вважається однією з перших «книг для хлопчиків», яку із захопленням читають і діти, і дорослі.

Історичні й соціальні обставини тогочасної Британії формували особливий культурний клімат, що знаходив свого відображення у мистецтві, зокрема літературі. Завдяки стрімкій індустріалізації Британії протягом XIX ст. з’являються додаткові можливості для роботи дітей, оскільки вони забезпечували дешеву робочу силу. Однак пропонована робота на фабриках або в шахтах зазвичай була брудною і небезпечною. Там, де велика частина дитячої літератури висвітлювала цінності середнього класу, вона була спрямована на певну аудиторію і, таким чином, не враховувала інтереси чи досвід робітничого класу, що відображено у дитячій літературі того часу та цінностях, які вона пропагувала.

²⁶ Зародження і становлення англійської дитячої літератури підпорядковані загальним закономірностям тамтешнього і світового літературного процесу, проте зі специфічними національними рисами і особливостями. Формування кола дитячого читання і література «доросла», що відбирається часом для дітей, визначає нерозривний зв’язок дитячої літератури з усією національною літературою англійського народу. Історія країни, на долю якої випав нелегкий тягар бути неодноразово завойованою і пограбованою, формувала її унікальну культуру.

²⁷ Ці твори, а також романи «Маленькі жінки» (“Little Women”, 1869) Луїзи Мей Олкотт і «Енн із Зелених Дахів» (“Anne of Green Gables”, 1908) Люсі-Мод Монтгомері, позначили поступовий перехід світової дитячої літератури до сюжетів із реалістичними, а не магічними мотивами [див.: 68].

Показово, що як окремий вид дитяча література сформувалася саме у вікторіанську епоху (1837–1901) на британських землях; саме з цього часу твори для дітей починають набувати світової популярності (зокрема, діалогія про Алісу), а дитяче письменництво перетворюється на професійну діяльність зі своїми жанрово-стильовими особливостями. Це засвідчується, зокрема, творчістю Беатрикс Поттер²⁸ наприкінці вікторіанської і на початку едвардіанської епох, коли вона почала ілюструвати свої дитячі книжки зображеннями тварин, опублікувавши у 1902 р. свою найвідомішу «Казку про кролика Пітера» (“The Tale of Peter Rabbit”), а згодом ще 23 історії, що принесло їй непогані статки. Дослідники дитячої літератури стверджують, що Поттер була «першою, хто почала використовувати малюнки на рівні зі словами, щоб розповісти історію, поєднуючи кольорові ілюстрації з текстом» [103, с. 84].

Саме у цей період, наприкінці ХІХ ст., такий тип літератури набуває широкої популярності: створюються ілюстровані книги віршів і оповідань – прототипи сучасних книжок з малюнками. Їх оформленням займаються знані британські ілюстратори Волтер Крейн, Рендольф Калдекотт, Кейт Грінвей та ін. Ці книжки вирізнялися більшою кількістю картинок, ніж у попередніх виданнях, а також їх кольоровістю. Чимало британських художників заробляли на життя ілюструванням романів і дитячих книжок, зокрема Джордж Крукшенк, Генрі Дж. Форд, Артур Рекхем, Сесіл Мері Баркер, Джон Ліч, Вільям Хіт Робінсон та ін.

«Золота доба» дитячого письменництва не обмежилася географічними кордонами Британських островів, де у 1890-х рр. деякі з найвідоміших народних казок²⁹ були зібрані Джозефом Джекобсом під

²⁸ Поттер (1866–1943) була не лише письменницею, але й ілюстраторкою, ученою-натуралісткою, захисницею природи і успішною підприємницею. Її книги продані накладом у понад 250 мільйонів примірників. Поттер була піонеркою мерчандайзингу своїх персонажів: у 1903 р. Кролик Пітер став першим вигаданим персонажем, який перетворився на запатентовану м'яку іграшку, що зробило його найстарішим ліцензованим персонажем.

²⁹ Зокрема «Золотоволоска і три ведмеді» (“Goldilocks and the Three Bears”), «Джек і бобове зерно» (“Jack and the Beanstalk”), «Джек – вбивця велетнів» (“Jack the Giant Killer”), «Троє поросят» (“The Three Little Pigs”) і «Хлопчик-мізинчик» (“Tom Thumb”).

обкладинкою «Англійські казки» (“English Fairy Tales”) [98]. Розквіт літератури для дітей відбувається і на європейському континенті. Так, у 1883 р. в Італії Карло Коллоді (Лоренціні) пише перший національний фантастичний роман «Пригоди Піноккіо» (італ. “Le avventure di Pinocchio”), який наразі перекладений 300 мовами; тоді ж Еміліо Сальгарі, один з найкращих письменників пригодницьких історій для молоді в Італії», уперше представив публіці свого легендарного Сандокана, який з’явиться у його 11 пригодницьких романах; у Швейцарії публікуються дві частини роману Йоганни Шпірі «Гайді» (нім. “Heidi”, 1880, 1881), що вважається шедевром світової дитячої класики [59, с. 749]; у Швеції – казково-фантастичний роман «Чудесна мандрівка Нільса Гольгерсона з дикими гусьми Швецією» (швед. “Nils Holgerssons underbara resa genom Sverige”) Сельми Легерлеф. До цього, у першій половині XIX ст., публікуються всесвітньовідомі казки данського письменника Ганса Крістіана Андерсена і найвідоміших казкарів Європи з Німеччини – братів Грімм.

Отже, зміна поглядів на дитинство, розвиток дитини та її потреби у другій половині XIX ст. призвели до сплеску дитячого письменництва у Європі, змінивши власне світоглядну і художню парадигми літератури для дітей. Хоча дитяча література Великобританії ніколи не була власне дитячою і завжди користувалася арсеналом засобів і образів літератури для дорослих, книгам туманного Альбіону властива деяка «дивність»: «дорослі» твори із задоволенням читають діти, а дорослі читачі завжди прихильні до дитячих історій.

2.2 ІСТОРІЯ СТВОРЕННЯ ДИЛОГІЇ ПРО АЛІСУ, ЇЇ КРИТИЧНА І НАУКОВА

РЕЦЕПЦІЯ: БІЛЯ ВИТОКІВ ХУДОЖНЬОЇ ФАНТАСТИКИ

У 1865 р. у Лондоні побачив світ дитячий роман-казка “Alice’s Adventures in Wonderland” професора математики з Оксфордського університету (Christ Church College) Льюїса Керрола³⁰ (справжнє ім’я Чарльз Латвідж Доджсон, 1832–1898), який став еталоном літератури абсурду (literary nonsense) [86, с. 96] і ознаменував поширення фентезійного жанру в літературі. Сьогодні ця казка вважається одним із найвизначніших творів вікторіанської белетристики, що допоміг покінчити з жорстким дидактизмом у дитячій літературі, започаткувавши еру задоволення і розваг³¹ у книжках для юних поціновувачів художнього слова й захопливого сюжету, змінивши таким чином «весь склад дитячої літератури» [40, с. 252]. Втім, «Аліса»³², що належить до текстів, які вже давно набули «статусу міфу» [65, с. 1], написана за законами логіки, завдяки чому користується неабиякою популярністю не лише серед маленьких читачів, але й серед дорослих шанувальників загадкових історій. Через це публікації книги не припиняються з моменту її першого видання *Macmillan Publishers* і сьогодні нараховується близько 7600 видань і перевидань більше ніж 150 мовами [54, с. 18].

Задум створити казку з’явився у Керрола 4 липня 1862 р.³³ під час веслування річкою Айзіс³⁴ у компанії його друга Робінсона Дакворта і трьох

³⁰ Псевдонім Доджсона – результат навмисної гри з його справжнім іменем: *Lewis* – англійзована форма *Ludovicus*, яка у свою чергу є латинським відповідником для *Lutwidge*, а *Carroll* – ірландським прізвищем, схожим на латинське *Carolus*, від якого походить ім’я *Charles* [38, с. 30–35]. Тож *Charles Lutwidge* було перекладено латиною як *Carolus Ludovicus*, далі англійською як *Carroll Lewis*, а потім змінено порядок слів на *Lewis Carroll*. Саме цей псевдонім був обраний редактором Едмундом Сйтсом серед інших, наданих Доджсоном, зокрема *Edgar Cuthwellis*, *Edgar U. C. Westhill*, *Louis Carroll* [99, с. 129].

³¹ У першій третині ХХ ст. визнаний дослідник дитячої літератури Ф. Дж. Харві Дартон розділив усі дитячі книжки на дві частини: ті, що написані до «Аліси у Дивокраї» і здебільшого присвячені виховним цілям, та ті, що опубліковані після виходу керролівського творіння і ставлять за мету насамперед принести дітям задоволення і розважити юних читачів [40, с. 5].

³² Скорочену версію для маленьких дітей під назвою “The Nursery “Alice” було опубліковано у 1890 р.

³³ На думку Вістена-Г’ю Одена, в історії літератури цей день так само пам’ятний, як 4 липня в історії Америки [див.: 48].

³⁴ Альтернативна назва Темзи, що часто вживається для позначення частини річки, яка протікає у межах Оксфорда.

дочок віце-канцлера Оксфордського університету, декана коледжу Крайст-Черч Генрі Лідделла, однією з яких була десятирічна Аліса Плезенс Лідделл (Alice Pleasance Liddell). Протягом всієї прогулянки річкою Доджсон, аби розважити нудьгуючих супутниць, розповідав вигадану історію [110, с. 5] про маленьку дівчинку Алісу, яка вирушила на пошуки пригод³⁵. Всім присутнім історія сподобалася, і Аліса попросила Доджсона записати цю розповідь для неї, що він і розпочав робити наступного дня після подорожі [34, с. 57]. Рукопис дівчинка отримала понад два роки потому [38, с. 126]. Ця відома історія знаменує собою початок появи, можливо, найвидатнішого, найвпливовішого та, безсумнівно, найвідомішого зразка вікторіанської художньої літератури, книги, яка у свідомості кількох поколінь читачів «зависла» між жартом-абсурдом та складним і добре продуманим романом.

Втім, попри збіг в іменах головної героїні казки Керрола і його супутниці у човні, дослідники розходяться у думках щодо того, наскільки цей персонаж спирався на міс Лідделл³⁶. У віршованій передмові³⁷ до «Аліси» Керрол назвав 4 липня «золотим днем» (golden afternoon), хоча насправді погода в Оксфорді й околицях у той день була прохолодною і досить вологою [див.: 48]. Керролознавці сперечаються, чи насправді письменник вигдав Алісу під час прогулянки «золотим днем» чи історія розвивалася протягом більш тривалого часу [62, с. 107–108]. Р. Дуглас-Фейрхерст, автор літературної біографії Керрола, припускає, що той віддав перевагу Алісі³⁸ не випадково, а через те, що її ім'я може містити у собі чимало всіляких алюзій: так, 'Pleasance' означає задоволення, а ім'я 'Alice' часто з'являлося у тогочасних творах, зокрема у вірші Вільяма Мі "Alice

³⁵ У своєму щоденнику Керрол записав цю історію під назвою «Алісині пригоди у підземеллі» ("Alice's Adventures Under Ground") з поміткою про те, що «взявся написати її для Аліси» [31, с. 17–19].

³⁶ Сам Керрол завжди заперечував, що дівчинка була джерелом його натхнення.

³⁷ "All in the Golden Afternoon..." – вступний вірш до книги, написаний Керролом, у якому згадується прогулянка річкою, під час якої він уперше розповів історію про пригоди Аліси під землею.

³⁸ Керрол, фотограф-аматор, зробив чимало фотографічних портретів дітей Лідделла, але найбільше Алісиних, 20 з яких збереглися до сьогодні [43, с. 95].

Grey”, пародію на який написав сам Керрол, а також в есе Чарльза Лема “Dream-Children: A Reverie” [43, с. 83–84].

Коли рукопис був завершений, він попався на очі письменнику Генрі Кінгслі, а згодом його побачили у родині дитячого письменника Джорджа Макдональда; всі закликали Керрола опублікувати історію про Алісу, після чого Керрол почав готувати її до видання під остаточною назвою³⁹ “Alice’s Adventures in Wonderland”. Хоча Керрол і долучив власні ілюстрації до оригінального манускрипту, у видавництві порадили знайти професійного ілюстратора, щоб створити більш привабливі зображення, що Керрол і зробив, звернувшись до Джона Тенніела, провідного карикатуриста політичного журналу *Punch*, з проханням переосмислити художнє бачення Керрола під його власним мистецьким поглядом [34, с. 57]. Сьогодні ілюстрації Тенніела вважаються канонічними: ілюстрації, майстерно вміщені у текст, оживлюють історію та героїв і стають частиною культурного феномену книги.

Опублікована лондонським *Macmillan Publishers* версія «Аліси у Дивокраї» майже у вдвічі більша за оригінальний рукопис «Алісиних пригод у підземеллі»⁴⁰ і містить епізоди, яких не було у першому варіанті, зокрема божевільне чаювання (Mad Tea Party) [61, с. 9; 43, с. 144]. Керрол залишився задоволеним лише другим виданням своєї казки, оскільки перший тираж⁴¹ у липні 1865 р. (2000 прим.) був розкритикований Тенніелом за погану якість і автор, погодившись, доручив видавництву припинити публікацію, щоб пізніше передрукувати увесь наклад [61, с. 18], що коштувало йому 600 фунтів власних коштів [38, с. 129]. Надруковані у

³⁹ Після того, як кілька альтернативних назв казки (“Alice Among the Fairies”, “Alice’s Golden Hour”) були відхилені видавцем, книга була нарешті опублікована у 1865 р. під назвою “Alice’s Adventures in Wonderland”.

⁴⁰ Єдина відома рукописна версія “Alice’s Adventures Under Ground” зберігається у Британській бібліотеці [61, с. 9].

⁴¹ Сьогодні відомі лише 23 уцілілих примірники першого видання: 18 з них знаходяться у фондах різних бібліотек та архівів, зокрема у Центрі Гаррі Ренсома, 5 – у приватних осіб. Серед перших іменитих читачів казки були королева Вікторія та Оскар Уайльд.

листопаді того самого року книги Керрол назвав «ідеальним витвором художнього друку» [36, с. 236].

Продовження історії про Алісу було опубліковане у грудні 1871 р. (1872 р.) під назвою «Аліса в Задзеркаллі» (“Through the Looking-Glass, and What Alice Found There”), у якій дівчинка знову потрапляє у фантастичний світ – цього разу крізь дзеркало, – де все перевернуте, зокрема і логіка. М. Ворнер вважає, що поштовхом до створення другої частини історії про Алісу стало захоплення Керролом фотографіями його сучасниці, леді Клементини Гаварден – аристократки, піонерки фотографії, першої жінки-фотографки, яка отримала європейську популярність. Під враженням від виставки 1864 р., де були представлені її знімки, Керрол познайомився з леді Гаварден на благодійному святі Жіночої школи мистецтв. Зустріч Керрола і Гаварден відбулася за рік до появи «Аліси у Дивокраї» та за сім років до створення письменником «Аліси у Задзеркаллі». І хоча відсутні документальні підтвердження того, що Керрол написав книги про пригоди Аліси саме під впливом фотографій Гаварден і зустрічі з нею, Ворнер припускає, що зображення на фотографіях Гаварден замріяних дівчаток-підлітків перед дзеркалами, викликали певні асоціації в уяві Керрола [106, с. 214].

Усі прижиттєві авторські версії «Аліси» мають майже таку саму таємничу і магічну історію опублікування, як і написання. У монографії “Lewis Carroll’s *Alice’s Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass: A Publishing History*” [61] З. Жак і Ю. Гідденс детально досліджують історію перших публікацій діалогії про Алісу, а також їх подальшу трансформацію через друк, ілюстрації, фільми, пісні, відеокліпи тощо. Розглядаючи питання, пов’язані з усною формою оригінальної казки та її впливом на подальші відмінності між рукописами та друкованими виданнями, а також парадигмою створення і опублікування дитячої літератури у 1860-х рр., дослідники також враховують власну реакцію

Керрола на популярність книжок, зокрема написання значної кількості метатекстових коментарів.

Науковий і критичний доробок, присвячений керроліані, налічує десятки, якщо не сотні статей, монографій, лекцій, біографічних матеріалів, підручників, коментарів тощо. Поява нових і нових розвідок засвідчує невичерпність наукових підходів до студіювання життєвих перепитів, творчих знахідок, особливого художнього світовідчуття і унікального способу мислення Керрола⁴² та його найвідомішого творіння – казки про Алісу⁴³. Втім, попри увесь обсяг досліджень і критичних коментарів, Доджсон-Керрол «залишається загадкою [enigma]» [87, с. 541], а жанрова приналежність «Аліси у Дивокраї» – предметом палких дискусій серед фахівців. Зокрема, Р. Берман [29], узагальнюючи різні критичні погляди (Ф. Морріса, Р. Генкла, Р. Райхерца, Б. Сундмарка, Дж. Дочерті, Дж. Р. Р. Толкіна), демонструє, що керролівський текст, з одного боку, дотримується багатьох канонів казки, а з іншого – нехтує ними. Дж. Р. Р. Толкін [102] взагалі відмовляється розглядати діалогію про Алісу у межах «казкового» жанру через наявну у них структуру сновидінь і переходів між ними. Р. Райхерц [80] пояснює, чому і як Керрол відгукувався на низку літературних жанрів, а не на конкретні тексти, які описують перевернутий світ, задзеркалля і видіння уві сні, проте дослідник не пов'язує текст «Аліси» з жанром літературної казки⁴⁴. Б. Сундмарк [94], навпаки, характеризує книги про Алісу як казки, хоча й перебільшуючи фольклористичні аспекти текстів⁴⁵. Р. Берман відшукує шість прихованих

⁴² Хоча опублікування книг про Алісу стало визначальним періодом в історії англійської літератури, який навіть іноді називають «епохою Аліси» (the Age of Alice), слід пам'ятати про інші літературні здобутки вікторіанської доби [див.: 90]. Зрештою, вікторіанська епоха стала свідком значного сплеску в написанні казок, фантастики й абсурду. Такі твори почали з'являтися у перший рік правління королеви Вікторії, і їх кількість зростала аж до її смерті.

⁴³ Неабиякий сплеск дослідницької активності спостерігався наприкінці 1990-х рр., коли світ вшановував пам'ять про Керрола у зв'язку зі сторіччям його кончини.

⁴⁴ Англійська літературна казка бере початок у кельтській міфології, однак має тісний зв'язок з європейським фольклором [15, с. 77].

⁴⁵ Б. Сундмарк стверджує, що «Аліса у Дивокраї» і «Аліса у Задзеркаллі» відповідають міжнародній класифікації казок Аарне-Томпсона AT480: The Spinning-Woman by the Spring or The Kind and the Unkind Girls [94, с. 71].

фігур, переважно гоблінів, у гілках дерев на ілюстрації Керрола до «Алісиних пригод у підземеллі» (1886), де вона відкриває двері у стовбурі дерева. Дослідниця припускає, що Керрол, «вирішив використати якусь більш традиційну казку» [цит. за: 95, с. 25], від якої пізніше відмовився. Ілюстрація Керрола, на якій Аліса відкриває дерево з прихованими фігурами, не була використана Дж. Тенніелом в «Алісі у Дивокраї».

Й. Сусіна вважає, що Берман і Сундмарк помиляються, коли поміщають «Алісу у Дивокраї» у контекст традиційних народних казок. Простежуючи літературну еволюцію цього твору через чотири різних версії (від казки, розказаної Алісі Лідделл та її сестрам у човні, до «Підземелля», «Дивокраю» і, зрештою, до дитячої «Аліси»), Сундмарк показує, що, попри постійні переробки Керрола, історія зберігає багато особливостей традиційного усного оповідання. Берман стверджує, що «[н]айочевидніша відмінність книг про Алісу від казок полягає у тому, що в них немає фей чи подібних персонажів» [цит. за: 95, с. 26]. Однак, як пишуть Айона й Пітер Опі, «казка зрідка буває оповіддю про казковий народ і навіть не обов'язково містить фею» [74, с. 18]. Сусіна наполягає на істотній різниці між народними й літературними казками, оскільки літературні казки, створені за зразком народних, вони написані конкретними авторами. Хоча Керрол і запозичив традицію народної казки, проте книги про Алісу мають набагато більше спільного з процвітаючим жанром літературної казки вікторіанської Англії⁴⁶: структурно й тематично діалогія про Алісу, на думку дослідника, ближче до вікторіанських літературних казок, зібраних М. П. Гірном у "The Victorian Fairy Book" (1988), Дж. Зіпсом у "Victorian Fairy Tales: The Revolt of the Fairies and Elves" (1987), а також Дж. Коттом у "Beyond the Looking-Glass: Extraordinary Works of Fairy Tale & Fantasy" (1973), ніж до традиційних народних казок [95, с. 26]. Саме особлива

⁴⁶ Дж. Голдтуейт пов'язує написання «Аліси у Дивокраї» майже виключно з «Дітьми вод» ("The Water-Babies, A Fairy Tale for a Land Baby", 1863) Чарльза Кінгслі [51, с. 100], однак Й. Сусіна вважає, що Голдтуейт перебільшує закономірне протистояння між текстами Кінгслі й Керрола [95, с. 26].

атмосфера *fantasy* у поєднанні з математичною логікою⁴⁷ оповіді, лінгвістичною грою й філософськими роздумами захоплює читача з перших сторінок, і вирізняє керролівське творіння з-поміж величезного корпусу схожих історій.

«Аліса» дійсно надихнула чимало дитячих письменників по всьому світу на написання подібних книг⁴⁸, однією з перших серед яких була “Mopsa the Fairy” (1869) Джин Інджелой. Пізніше з’явилися “Speaking Likenesses” (1874) Крістіни Россетті, “Davy and the Goblin” (1884) та “The Admiral’s Caravan” (1891) Чарльза Керріла, “Down the Snow Stairs” (1887) Еліс Коркан, “Wanted: A King” (1890) Меггі Браун, “Katawampus: Its Treatment & Cure Book” (1895) Едварда Пеппі, “The Wallypug of Why” (1895) Джорджа Ферроу, “David Blaize and the Blue Door” (1919) Едварда Фредеріка Бенсона та ін. Втім, більшість імітацій не змогли наблизитися до стандарту «Аліси». Хоча, з іншого боку, дві дуже різні книги – “Wonderful Wizard of Oz” Френка Баума (1900) і “Dot and the Kangaroo” (1899) Етель Педлі – наблизилися до керролівської «Аліси», не намагаючись імітувати оригінал. “The Phantom Tollbooth” (1961) Нортон Джастера відтворює стиль Керрола більш природно, ніж більшість інших імітацій, хоча, за словами письменника, він і не читав його казки до моменту написання своєї книги [54, с. 19].

Структура і художнє наповнення оповіді «Аліси у Дивокраї» значно вплинули на становлення жанру фентезі в літературному мистецтві, змінивши власне парадигму «реальності» художнього твору. Хоча, на думку Л. Ширс, фантазії, абсурд і пародія «по-різному ставлять під сумнів статус реальності», підштовхуючи мову і смисли твору до небезпечного «розчинення» [89, с. 267], керролівська історія, здається, вибудована таким

⁴⁷ Г. Карпентер впевнений, що математика і логіка є центральними елементами «Аліси» [34, с. 59].

⁴⁸ Від моменту публікації «Аліси» побачили світ сотні похідних творів у різних жанрах, від опери до атракціонів у парках розваг, від відеоігор до диснейвського мультфільму 1951 р., який сам вже став класикою. У 60-х рр. покоління, яке виросло з цим фільмом, перетворило Алісу на ікону контркультури, переосмисливши її подорож як алегорію дослідження психоделічного.

чином, щоб, з одного боку, показати цю різницю між «справжнім» і «вигаданим», а з іншого – максимально стерти межу між «реальним» і «казковим» світами. Множинні світи, які «не лише мають декоративну функцію, а й виконують ідентифікаційну роль і на персональному рівні, і на рівні окремого світу» [8, с. 82], постають ключовим елементом фентезійного простору керролівської «Аліси». Вони допомагають автору пародіювати соціальні формальності вікторіанської доби, щоб відобразити фантастичний світ, який відрізняється від відомого Алісі.

Той факт, що Аліса не може застосувати свій досвід у Дивокраї і відчуває втрату ідентичності, є доказом того, що Дивокрай є фантастичним (фантасмагоричним) світом. Керрол створив його, щоб мати змогу «безкарно» глузувати над безліччю недоліків сучасного йому вікторіанського суспільства, а постійні порушення меж і інверсії стають характерними для фантастичного світу «Аліси», оскільки, як зазначає Е. Ребкін, «фантастичне є фантастичним не через просте порушення деяких правил, звичних у реальному світі, а в силу зміни базових правил, яких ми дотримуємося у будь-який момент читання» [79, с. 20]. Інші письменники використовували цей прийом, щоб представити читачам фантастичні альтернативи реальності.

2.3 ОБРАЗИ, СИМВОЛИ, ІСТОРИЧНІ РЕАЛІЇ В «АЛІСІ У ДИВОКРАЇ»:

ПРИХОВАНІ СМИСЛИ ТА АВТОРСЬКІ ІНТЕНЦІЇ

Очевидно, що письменницька діяльність була лише одним із численних талантів Доджсона-Керрола. Навіть якщо би він не написав «Алісу», його б однаково запам'ятали як одного з піонерів фотографії, який одним із перших почав розглядати фотографію як мистецтво, а не просто спосіб фіксації зображення: його творчий підхід до фотографування дітей вражає, а сотні знімків відомих людей дозволяють нам краще дізнатися про оточення і вікторіанські традиції, що формували смаки митця. Якщо би

Доджсон не створив цілий світ Аліси, поважна публіка однаково дізналася б про нього як талановитого математика, багаторічного лектора коледжу Крайст-Черч⁴⁹ (найбільшого у складі Оксфордського університету): він працював у галузі геометрії, лінійної і матричної алгебри, математичної логіки, теорії суспільного вибору [108, с. vii]. Під своїм справжнім ім'ям Доджсон опублікував з десятків книг, був автором нових ідей, зокрема першого надрукованого доказу теореми Руше – Капеллі (Кронекера – Капеллі), розробником методу визначення детермінантів (конденсація Доджсона), зробив внесок у виборчу систему (метод Доджсона).

Всі таланти і заняття Керрола уможливили формування особливого художнього світогляду, що став у нагоді під час створення фантазмагоричних світів «Аліси», наповнених символами, алюзіями, референціями, алегоріями, грою слів, загадками, логічними «лабіринтами», математичними жартами, філософськими концепціями тощо – ці елементи, складаючись у фантастичні простори й абсурдні⁵⁰ вчинки, звільняють читача від буденності реального світу, оживляючи його спосіб мислення і часто демонструючи, що реальність містить більше «нереального», ніж можна очікувати. Прагнення до новизни форми вираження і багаторівневе використання неоднозначності мовних засобів є ще одним проявом гнучкості розуму Керрола. На думку дослідників, «експериментальні авторські аномалії» виражаються, зокрема, через паронімічні атракції, омонімічні подібності, антанаклази, буквалізацію і трансформацію фразеологізмів, задіяючи ситуативно-прецеденту складову [23, с. 122].

Ця сторона його творчої вдачі цілком розкрилася у поетичному оформленні «Дивокраю», сповненого мовних ігор, каламбурів і пародій [28, с. 75]. Казка містить одинадцять віршів і пісень, більшість із яких написані Керролом як пародії на популярні тоді повчальні вірші та пісні, зокрема “All in the Golden Afternoon...” (вступний вірш), “How Doth the Little Crocodile”

⁴⁹ Робота викладачем у Крайст-Черч була основою фінансової стабільності Доджсона [108, с. 61].

⁵⁰ Абсурд в «Алісі» охоплює нігілістичне та екзистенціальне поле [34, с. 60].

(пародія на дитячий віршик Ісаака Воттса “Against Idleness and Mischief”), “The Mouse’s Tale” (фігурний вірш), “You Are Old, Father William” (пародія на «The Old Man’s Comforts and How He Gained Them» Роберта Сауті), колискова герцогині “Speak Roughly to Your Little Boy...” (пародія на “Speak Gently” Девіда Бейтса), “Twinkle, Twinkle, Little Bat” (пародія на “Twinkle, Twinkle, Little Star” Джейн Тейлор), «The Lobster Quadrille» (пародія на “The Spider and the Fly” Мері Ховітт), “Tis the Voice of the Lobster” (пародія на “The Sluggard” Ісаака Воттса), “Beautiful Soup” (пародія на “Star of the Evening, Beautiful Star” Джеймса М. Сейлза), “The Queen of Hearts” (народна пісня; у казці наводиться лише її перший рядок), “They Told Me You Had Been to Her” (перероблений варіант вірша-абсурду Керрола “She’s All My Fancy Painted Him”); перший рядок початкового варіанта повторює перший рядок пісні про нерозділене кохання Вільяма Мі “Alice Gray”).

Дослідники стверджують, що Керрол, на відміну від своїх попередників, досягає нонсенсу (абсурду) в своїх творах не фонетичними засобам мови, а через скрупульозне дослідження власне мовного процесу. Як професійний математик Керрол наповнює той нонсенс певними закономірностями й логікою, і навпаки, шукає у математичних і логічних концептах притаманний їм нонсенс [2, с. 105]. І хоча минуло понад півтора століття з моменту опублікування «Аліси у Дивокраї», ця книга продовжує зачаровувати нові покоління читачів, що можна пояснити саме особливою «дослідницькою» роботою Керрола з мовою⁵¹, а також «калейдоскопом ефектів, значень та ігор, які він продукує, створюючи таким чином неперевершений літературний твір» [66, с. 23]. Дж. Стрейлі у монографії

⁵¹ Вікторіанська епоха в Англії стала періодом не лише історичних, соціальних, економічних і культурних трансформацій, тоді ж відбуваються і зміни в освіті, науці та мові. Закони про освіту, прийняті за кілька років після публікації тексту Керрола, акцентували увагу на «правильній англійській мові» та трьох ‘R’ (reading, writing and arithmetic), але у Лондоні, зокрема, робітничі класи ставали дедалі ізольованими з їхньою власною мовою, яка отримала назву кокні. Ця своєрідна мова почала привертати увагу багатьох вікторіанських письменників, які намагалися відтворити її у своїх творах [66, с. 23–24]. В «Алісі у Дивокраї» Керрол не послуговується кокні; Аліса не походить з робітничого класу, а наявність колоди карт створює декорації для рольової гри вищого класу [див.: 84, с. 90]. Втім, мова у Дивокраї сповнена «любові до нюансів, ритму, гри слів та інновацій», які визначали кокні й виправдовували постійне порушення правил у цьому просторіччі [69, с. 300].

“Evolution and Imagination in Victorian Children’s Literature” стверджує, що фокусування Керрола на мові є свідченням надання переваги гуманізму над сцієнтизмом, наголошення провідної ролі мови в людському самоусвідомленні [93, с. 89]. За влучним зауваженням Дж. Бір, керролівська гра з мовою викликає захоплення і бажання вчитися читати у юних читачів, хоча насправді слова у Керрола – це «радше набір літер і фонем, які, якщо вам пощастить, можуть розташуватися у відповідному порядку» [28, с. 77].

Керрол, порушуючи усталені норми логічної аргументації та прагматику бесіди, засновану на принципах кооперації та ввічливості, створює кумедний світ, у якому відбуваються незвичайні «розмовні» зустрічі, які не лише смішні, але й мають певний зміст. Те, що здається безглуздим, насправді є відображенням суспільних вад і базується на принципах міркування у формі логічного силогізму. З іншого боку, їхні, здавалося б, логічні висновки ґрунтуються на хибних передумовах, які Керрол використовує, щоб передати, наскільки дорослі бентежать дітей і наскільки між ними існує розрив у спілкуванні. Через маніпуляції з мовою Керрол також висміює деякі аспекти обмежувального вікторіанського суспільства та політичну, соціальну, судову та освітню системи вікторіанського суспільства [72, с. 833–834].

Уся повнота керролівських ідей втілюється в образах його персонажів, майстерно сконструйованих, детально продуманих і наповнених цілком конкретними смислами. Попри безліч праць, присвячених всеохопному аналізу головної героїні казки – Аліси, – постійно з’являються нові розвідки, які намагаються відшукати у ній інші підтексти і через неї розкрити авторські, нехай і дуже суперечливі, інтенції. Дослідник вікторіанської літератури Ф. Д. Ші пропонує ревізійністський ракурс студіювання головного керролівського образу. Залучаючи історичний, психоаналітичний і постколоніальний підходи, літературознавець демонструє, що статус Аліси як феміністської ікони, який підтримується багатьма феміністськими

критиками і популяризується читачами та ЗМІ, має бути переосмислений у контексті вікторіанських традицій з усвідомленням того, як його специфічні соціально-історичні дискурси могли вплинути на автора-чоловіка. У статті пропонується розрізняти дівчат і дорослих жінок в історичному контексті думок і поведінки Аліси, наголошується на відповідності Аліси соціальним правилам вікторіанської епохи та висновується, що казку можна інтерпретувати як антифеміністську фантазію, яка служить втіленням одержимості Керрола дівочістю і його женоненависницького страху до жіночості, що може бути пов'язано з фалогоцентричними ідеологіями письменника та ностальгічним соціальним духом англійського суспільства середини вікторіанської доби. Ші вважає Алісу фантастичним символом дівочої невинності, фалічною зброєю женоненависницького автора-чоловіка і, зрештою, у своєму наслідуванні чоловічого начала Аліса, дівчина-імперіаліст⁵², на думку Ші, є захисницею гнітючої вікторіанської системи колонізації та патріархату [88, с. 197–198].

Р. Дуглас-Фейрхерст влучно називає Алісу «героїнею тисячі обличь» [43, с. 23], підкреслюючи таким чином, що сприйняття головного образу казки залежить від історичної, соціальної, культурної та ідеологічної орієнтації читача. Досвід Аліси постає, зокрема, засобом пошуків нової духовності, де «релігія замінюється фантазією, а місце божества посідає допитлива особистість із живим розумом» [8, с. 89]. Зрештою, якщо простежити за маленькою Алісою в її поневір'яннях Дивокраєм, то можна

⁵² Цей імперіалізм – влада, яку Аліса прагне проявити у Дивокраї. Її бачення світу домінує настільки, що її остаточна, потенційно анархічна, відмова від суду набуває якості контролю. Її презирливий вигук “You’re nothing but a pack of cards!” [36, с. 152] міг би мати діккенсіанський резонанс, але тут пропонується трансформація «інакшої» системи у щось, чим вона може маніпулювати, навіть гратися. Дж. Гір припускає, що зведення випробувань до карткової гри переміщує Алісу до сфери прийняттого жіночого начала після її спалахів гніву, подібних до тих, що притаманні Чирвовій Королеві [49, с. 10], але це також пояснює статус героїні у межах Алісиного світогляду. Тут важлива судова система – те, чим пишалися англійці, – їхня вища система справедливості, яку вони нав’язували завойованим або колонізованим націям. Той факт, що навіть Аліса бачить, що випробування – це «не що інше, як колода карт», не зменшує його значення для тих, хто до нього потрапив, як-от Чирвовий Валет. Ці нещасні опинились у становищі Миші, потрапивши в пастку системи, створеної та контрольованої їхніми ворогами. Чирвовий Король демонструє жорстоку логіку у своєму коментарі щодо анонімності вірша на судовому процесі: “I’ll be judge, I’ll be jury, [...] I’ll try the whole cause, and condemn you to death” [36, с. 32]. Судова справа може стати для Аліси розвагою, якою вона буде маніпулювати [107, с. 7].

побачити, що казковий абсурд має міцне історичне підґрунтя. Прозорими дитячими очима Керрол змушує нас поглянути на явища сучасного життя критичним поглядом.

Якщо керролівські історії розглядати крізь призму сучасних досліджень сновидінь, стає зрозуміло, що автор дав напрочуд точний і вичерпний опис досвіду людських снів. Спираючись на історичні й біографічні свідчення, К. Балклі стверджує, що Керрол зробив сніг центральною частиною своїх оповідань, оскільки хотів дати своїм юним читачам концептуальний інструмент для опору гнітючій нормальності дорослого життя у вікторіанській Англії, на піку могутності Британської імперії. Витончено розповідаючи своїм юним читачам про справжню природу сновидінь, Керрол розвив у них критичну здатність дивитися за фасад нібито «цивілізованої» імперської реальності [32, с. 49].

Оскільки метою і завданнями магістерської праці не передбачено детального аналізу кожного персонажа «Аліси у Дивокраї» (до того ж всебічно проаналізованих у критичній (науковій) літературі), тут і насамперед у наступних підрозділах ми зосередимось лише на ключових образах виключно в контексті проблематики дослідження. Тож, якщо розглядати персонажів казки з психоаналітичної перспективи, а саме у площині *свідомого/несвідомого*, то саме видіння уві сні, у стан якого може бути занурена Аліса у своїх пригодах Дивокраєм, і є результатом зіткнення свідомого і несвідомого; і саме уві сні несвідоме нехтує цензурою і проявляє свої істинні бажання [81, с. 44]. Тож цілком обґрунтованою здається думка критиків, прихильників психоаналітичної теорії З. Фрейда, книга якого під назвою «Тлумачення сновидінь» (нім. “Die Traumdeutung”) вийшла друком у 1899 р., щодо інтерпретації Дивокраю і його мешканців як відображення підсвідомості Аліси.

Попри фундаментальність «Тлумачення сновидінь», для розуміння функцій персонажів Дивокраю доцільніше розглядати їх з опертям на

теорію функціонування психіки та її структурної організації. Фрейд сформулював цю теорію на початку 1920-х рр. і заклав основи поділу психіки на *Воно* (*Id*), *Я* (*Ego*) і *Над-Я* (*Супер-Его*) [див.: 81, с. 29]. Ці структури можна простежити у багатьох створіннях Дивокраю. Зокрема, Королева, Герцогиня і кухарка постають яскравими прикладами репрезентації *Id*. За Фрейдом, їх можна описати як «котел, повний кипучого збудження» [47, с. 73], оскільки вони постійно прагнуть миттєвого виконання бажань. Ці жінки отримують миттєве задоволення, поглинаючи багато їжі, що можна розглядати як метафору прихованої сексуальності. Це пояснюється популярною теорією, згідно з якою у більшості вікторіанських творів їжа «завжди поставала завуальованою метафорою сексуальності, яка є найбільш непристойною для поважної вікторіанської жінки» [96, с. 54]. В «Алісі» лише Королева, Герцогиня і кухарка мають право вибирати, що і коли їсти. Аліса змушена їсти, щоб маніпулювати формою свого тіла, щоб пристосувати її до відповідної ситуації. Х. Мічі припускає, що витончений апетит вікторіанських жінок відповідають не лише фемінності, але й цнотливості, а обжерливість сигналізує про потворність [71, с. 15–16]. Це легко помітити в «Алісі у Дивокраї» – ілюстрації вказують на те, що голова героїня доволі тендітна, тоді як старші жінки, Королева, Герцогиня і кухарка, описуються й зображуються як гротескні створіння.

Хоча проведення паралелей між Чирвовою Королевою і королевою Вікторією є досить розповсюдженою у критиці практикою, деякі дослідники пропонують альтернативне прочитання жінок Дивокраю. Зокрема, Н. Армстронг досліджує в «Алісі» «зв'язок між британським колоніалізмом і страхом поглинання, втіленим у расово позначеній жінці» [26, с. 202]. Дослідниця переконана, що завдання Аліси полягає у тому, щоб проявити самодисципліну, протистоявши своїй схожості з расово «іншою» жінкою, втіленою у таких персонажах, як Герцогиня й Чирвова Королева, щоб зберегти свою ідентичність як сучасного європейського жіночого ідеалу. З

опертям на роботи Армстронг, Л. Ціолковскі припускає, що Дивокрай – це колоніальний ландшафт, на якому Аліса розвиває свою англійську ідентичність, і що Аліса представлена «у ролі буржуазного суб'єкта, чії пригоди Дивокраєм є цікавим і тривожним обрядом ініціації» [37]. Тобто обидві дослідниці репрезентують Дивокрай як відображення британського імперіалізму часів правління Вікторії, підкреслюючи європейську суб'єктивність Аліси у чужому середовищі.

Цікавим продовженням порушених питань є дослідження Е. Грейнер, яка насамперед зосереджена не на тому, як Дивокрай допомагає визначенню норм «надземного» світу Аліси, а на тому, як взаємодія Аліси з мешканцями Країни Див актуалізує критику елементів різноманітних колонізаторських дискурсів, які демонструються у вікторіанських тревел-нарративах. Грейнер стверджує, що уважне прочитання «Аліси» з акцентом на особливостях жанру подорожі демонструє, що роман висміює концепцію подорожей XIX ст. і зустрічей з культурно «іншими». Керрол задіє умовності жанру, зокрема фемінізацію екзотики та двоїсте ставлення до репрезентацій насильства і смерті. Пригоди Аліси спрямовані лише на те, щоб підірвати ці умовності, зокрема ідеологію вікторіанського імперіалізму, показуючи, що саме британський колонізатор, а не колоніальний підданий, становить найбільшу небезпеку для себе та інших. Тенденція до фемінізації нових (чужих) місць присутня у тревел-літературі ще до початку британського імперіалізму на початку Нового часу. Таким чином, фемінізація екзотики не була чимось новаторським у XIX ст., однак новим було те, як вікторіанська концепція іноземних місцевостей виникла з розвитку антропологічної теорії, яка підкріплювала традиційну фемінізацію через гіпотезу первісного матріархату. У 1865 р., коли світ побачила «Аліса у Дивокраї», Джон Фергюсон Макленнан публікує “Primitive Marriage” [70] – основоположний текст в історії антропології. Макленнан стверджував, що шлюб у примітивних суспільствах досягався захопленням жінок чоловіками з інших

племен, що було зумовлено практикою жіночого дітовбивства. Немовлят жіночої статі, писав Макленнан, вбивали через більшу цінність чоловіків для захисту племені та пошуку їжі. Попри таке знецінення дітей жіночої статі, Макленнан стверджував, що стародавні суспільства відстежували спорідненість через жіночу кровну лінію, оскільки загальна розбещеність у племені перешкоджала надійному визначенню батьківства. Пізніше більш розвинені суспільства перейшли до патрилійної організації. Стверджуючи це, Макленнан відкидав попередню антропологічну теорію, зокрема представлену Генрі Мейном у трактаті “Ancient Law” (1861). Тож Грейнер зауважує, що саме у 1860-х рр., коли Керрол писав «Алісу», точилася дискусія про природу первісних суспільств, а матріархат асоціювався з примітивізмом [52, с. 252–253].

Керрол створив свою діалогію про Алісу до виникнення на початку ХХ ст. модерністського руху. Його твори могли надихнути інших письменників поставити під сумнів слова та їхні передбачувані значення. “The Mouse’s Tale”, нонсенс-текст “Jabberwocky” і додавання численних пісень визначають «розриви в тексті та захоплюють увагу читача». Порушення граматичних норм, зміна розміру шрифту і структури демонструють, що текст може стати символічним [56, с. 427]. Втім, дебютна казка Керрола сповнена не лише мовними символами: дослідники, зокрема біограф Керрола М. Коен, називають книгу *roman à clef* – романом із ключем, наповненим реальними персонажами з оточення Керрола. Так, прототипом Аліси була середня з сестер Лідделл⁵³, Додо – це сам Керрол, Дивокрай – Оксфорд, а божевільне чаювання є пародією на день народження Аліси [38, с. 135–136]. Коен також вбачає в «Алісі у Дивокраї» критику вікторіанських поглядів на дитину й дитинство, він вважає, що історія Аліси свідчить про «тяжке становище дитини у вікторіанському суспільстві вищих класів», у якому жорстоке ставлення до Аліси з боку

⁵³ Й. Сусіна заперечує зв’язок між головною героїнею діалогії та Алісою Лідделл [95, с. 7].

створінь Дивокраю відображає те, що відчув на собі Керрол у дитинстві [с. 137–139]. Цікавим є колірний символізм, особливо обіграний Керролом у сцені з перефарбуванням білих троянд, які ненавидить Королева, у червоний колір. Гра з кольорами троянд може бути алюзією на Війну Червоної та Білої троянд в Англії, коли червоні квіти символізували дім Ланкастерів, а білі – дім Йорків.

Інші історичні реалії також залучаються Керролом в «Алісі у Дивокраї» для критики і висміювання сучасних письменнику поглядів і устоїв. Так, імперські й колонізаторські амбіції Британії увиразнюються автором через «втручання» Аліси у Дивокрай і оцінювання тамтешніх мешканців і їх традицій на власний розсуд [30, с. 144]. Історія про подорож у вікторіанському стилі, яка неодноразово спонукає Алісу визнавати відмінності між собою та створіннями Дивокраю, з якими вона зустрічається, є ніщо інше, як імперська готична пригода, в якій істерична жінка кінця століття одержимо фіксує загрозу онтологічного та епістемологічного розпаду. Очевидний і зв'язок із революцією 1848 р. у Франції, коли Луї-Філіпп I використав свою владу, щоб самостійно чинити суд над повстанцями, як це роблять Король і Королева в «Алісі у Дивокраї». Соціально-історичною алюзією постає «протест» Аліси проти місця жінки у вікторіанському суспільстві, що виражається у її жвавій і сміливій вдачі та сміливості сперечатися з дорослими, яких вона зустрічає [67, с. 7]. Всі вони намагаються її чому-небудь повчати, хоча самі виглядають безглуздими, божевільними і навіть жорстокими, що виглядає відвертим глузуванням з вікторіанської педагогіки, яка не розглядала дитину як повноцінну особистість [с. 5]. Таким чином, казковий наратив Керрола про дослідження вікторіанської епохи формує критичний дискурс недосконалості тогочасного європейського суспільства.

2.4 СПЕЦИФІКА ХУДОЖНЬОЇ КОНЦЕПТОСФЕРИ КАЗКОВОГО

Багата уява Керрола безперечно відіграла значну роль у створенні «Аліси» і як персонажа, і як втілення мовної особистості, що проглядається в тому, як і що говорила казкова героїня. Оскільки ментальні процеси у свідомості людини пов'язані з мовою, що виражається у словесних формах, і з уявою, що допомагає мислити образами, репрезентації можуть бути як матеріальними, як наприклад фотографії або картини, так і ментальними, як наприклад логіка або природні мови [22].

Оскільки наше дослідження торкається питання художньої концептосфери, то вважаємо за потрібне надати пояснення поняттю та з яким значенням воно розглядається у нашій науковій розвідці. Звернення сучасної лінгвістики до терміну «концепт» пов'язане зі зміщенням наукової парадигми у бік антропоцентризму, що викликало формування та бурхливий розвиток нових напрямів у мовознавстві – когнітивної лінгвістики та лінгвокультурології.

Для проведення якісного дослідження, яке засновується на аналізі використаних автором лексичних одиниць, звертаємося до когнітивної семантики, що потрактовується як «когнітивний підхід до категоризації понять, а також аналізу організації понятійного простору у свідомості людини, де понятійні структури розглядаються як носії базисних знань про світ, а лексичне значення – як когнітивна категорія» [22, с. 34]. Когнітивна семантика дозволяє трактувати поняття за допомогою концептів, які пояснюють ментальні та психічні ресурси свідомості людини, а також відображають набуті знання та досвід, вибір лексики для здійснення мовленнєвого акту, реальну або уявну картину світу, замкнену у людській психіці. Тобто, об'єкт вивчення включає все, що індивід знає, припускає, думає та уявляє про об'єкти світу.

З погляду герменевтичного напрямку концепт – це сенс, переданий мовними засобами, який складає основу текстової структури і розуміється у

процесі діалогу *текст – читач*. Тож висновуємо, що концепт є одиницею індивідуального знання, що базується на індивідуальній мовній картині світу, умовний, підпорядкований авторській ідеї, репрезентований у художньому цілому на рівні текстових смислів. У нашому дослідженні будемо дотримуватися позиції, прийнятої у межах філологічної герменевтики, що втілює перехід від світу науки до світу життя [57].

Спілкування неможливе без досягнення розуміння, яке визначається як одна з умов передавання знань, тобто, звертаючись до тексту, читач ставить мету досягнення змістовності цього тексту. Процес розуміння – здійснення адресатом інтерпретаційної діяльності, що відбиває індивідуальне розуміння реципієнта і є семіотичною діяльністю, суть якої відображається у здатності перевести знаки першого повідомлення на знаки, які необхідні для пояснення смислової структури вихідного тексту. Розуміння концепту найяскравіше проявляється у художньому тексті, який є певною моделлю світу, що за допомогою мови створює зрозумілі системи. Мистецтво написання текстів оприявнюється і в тому, як автори, послуговуючись одними й тими самими лексичними одиницями, здатні вибудувати свої індивідуальні і неповторні світи.

У межах художнього тексту як структурно-смислового і комунікативного цілого існують художні концепти, які виступають центром розуміння як художнього тексту у цілому, так і закладених письменником сенсів. Дослідження художніх концептів, їхньої мовної репрезентації, взаємодії у структурі цілісної художнього тканини допомагає глибше проникнути у художній світ автора та зрозуміти його світогляд.

Авторська казка як жанровий різновид художнього твору по-особливому доносить до читача інформацію про внутрішній світ письменника і розкриває авторську концептосферу. Художні концепти, що існують у текстах авторської казки, відрізняються своєю феноменальністю, оскільки вони базуються на прагматиці художньої асоціативності, яка,

своєю чергою, не вкладається у визначені правила. Тому вивчення індивідуально-авторських концептів потребує особливого підходу, якщо йдеться, зокрема, про визначені майстрів слова. Для розуміння тексту авторської казки необхідне зіткнення з герменевтикою, одним із методів якої є метод інтерпретації. На наш погляд, саме казка може допомогти розібратися у таємничих лабіринтах розуму, оскільки в ній укладені спогади про минуле, сприйняття майбутнього, а також вона стає джерелом знань про когнітивні властивості людського розуму.

«Аліса у Дивокраї» вже послужила чудовим матеріалом для наукових досліджень, зокрема «синдрому Аліси», який найчастіше зустрічається у дітей, коли вони сприймають усе перевернутим догори дригом. Крім того, неврологи, вивчаючи зазначену казку, знайшли цікаву інформацію, що стосується нашого відчуття часу уві сні. Лінгвісти за допомогою лексичного матеріалу вивчають механізми створення нових слів.

З казковим ми зустрічаємося з перших сторінок твору, коли Аліса, охоплена цікавістю, пірнає у кролячу нору, навіть не подумавши, а як, власне, вона звідти вибиратиметься. Цікавість є головною рушійною силою спочатку подиву, а як наслідок, і казкового. Кролик, що поспішає у своїх справах, грає роль провідника у новий світ, де все здається новим і дивовижним. Неодноразово вона вигукує:

(1) “How queer everything is to-day!” [35, с. 16] – «Яке все химерне сьогодні!» [с. 17]. Лексеми *queer* та *curious* не випадково виявляються найуживанішими у тексті. Досліджуючи концептосферу казкового з урахуванням лінгвістичних та когнітивних параметрів, зауважимо, що такий підхід, з одного боку, допомагає зрозуміти концептуальний зміст, а з іншого – когнітивні ознаки, які так чи інакше набувають мовного вираження.

Під лінгвістичними ознаками у дослідженні розуміються ті мовні та стилістичні прийоми та методи, якими користується автор для створення

ефекту казкового у своєму творі. У більшості випадків ці ознаки реалізуються експліцитно (вербально) за допомогою різноманітних лексичних засобів.

Для нашого дослідження важливе розуміння когнітивних ознак реалізації концептосфери казкового. Під когнітивними ознаками реалізації концепту маються на увазі незвичайні ситуації, обставини, в яких опиняються герої, та які і створюють атмосферу казкового.

Антропоморфні істоти. Потрапивши до Дивокраю, Аліса з подивом дізнається, що країна населена дивними антропоморфними істотами. Розмовляти тут вміють усі: кролики, птахи, гусінь, коти і навіть гральні карти з колоди. Дамо коротку характеристику основним героям:

Білий Кролик. Саме за ним Аліса спускається у нору. Він же приймає її за служницю Мері Енн, і просить принести йому рукавички:

(2) “Why, Mary Ann, what ARE you doing out here? Run home this moment, and fetch me a pair of gloves and a fan! Quick, now!” [35, с. 36] – «Так, Мері Енн, ЩО це ти тут робиш? Ану швидко додому й притягни мені віяло та пару рукавичок! Ну, бігцем!» [с. 37]

Додо – птах, який живе на березі поруч із Озером Сліз. Існує версія, що це варіант імені автора. Коли письменник заїкався, він вимовляв своє ім'я як До-До-Доджсон. Мова Додо насичена науковими термінами:

(3) “I move that the meeting adjourn, for the immediate adoption of more energetic remedies—” [35, с. 28] – «У світлі цього, [...] пропоную оголосити засідання закритим для негайного застосування більш ефективних заходів...» [с. 29]. Такий спосіб птах пропонує аби обсохнути після купання в Озері Сліз.

Гусінь у казці сидить на грибі та курить кальян. Саме вона радить Алісі відкусити від гриба з одного боку аби підрости та з іншого – аби зменшитися:

(4) “One side will make you grow taller, and the other side will make you grow shorter” [35, с. 56] – «Один бік зробить тебе вищою, другий – нижчою» [с. 57]. Таким чином демонструються магичні вміння, що притаманні героям чарівних казок.

Чеширський Кіт вважає себе божевільним, як власне і всі мешканці підземної країни:

(5) “Oh, you can’t help that,” said the Cat: “we’re all mad here. I’m mad. You’re mad” [35, с. 72] – «Ну, з цим нічого не поробиш, – сказав Кіт. – Ми тут усі навіжені. Я навіжений. Ти навіжена» [с. 73]. Казковий Кіт наділений магичною здатністю несподівано з’являтися і зникати, повністю або частково, лишивши лише посмішку. Після зустрічі з ним Аліса зауважує, що він найцікавіша істота з усіх, з ким їй довелося зустрітися:

(6) “Well! I’ve often seen a cat without a grin,” thought Alice; “but a grin without a cat! It’s the most curious thing I ever say in my life!” [35, с. 74] – «Так! – подумала Аліса. – Котів без усмішки я бачила чимало, а от усмішку без kota! Найхімерніша штука, яку я коли-небудь зустрічала» [с. 75].

Божевільний Капелюшник – учасник чаювання разом з Березневим Зайцем і Мишою. Існує версія, що англійська приказка *as mad as a hatter*, має реальне походження: капелюшники справді могли божеволіти через отруєння парами ртуті, які використовувалися для обробки фетру.

Березневий Засць – досить грубий персонаж, який звик говорити те, що думає. Саме він загадує Алісі химерну загадку:

(7) “Why is a raven like a writing-desk?” [35, с. 76] – «Чим крук схожий на письмовий стіл?» [с. 77]. Автор зізнавався, що просто вигадав цю загадку, не замислюючись про відповідь, але отримав стільки запитань від читачів, що у перевиданні 1896 р. йому довелося запропонувати свій варіант відповіді: “Because it can produce a few notes, though they are very flat; and it is never put with the wrong end in front!” – «Бо вони обидва можуть видавати звуки з кількох нот, особливо якщо вдасться переставити з кінця на перед!».

Королева – головний антагоніст казки, яка звикла віддавати накази, намагалася відрубати голову кільком персонажам, включно з Чеширським Котом. Хоча невідомо, як би їй це вдалося, адже у Кота була лише голова. Норов Королеви відчула на собі і головна героїня:

(8) “Hold your tongue!” said the Queen, turning purple. ‘I won’t!’ said Alice. ‘Off with her head!’ the Queen shouted at the top of her voice. Nobody moved.” [35, с. 152] – «Припни язика! – крикнула Королева, стрімко багрянюючи. – І не подумаю, – відповіла Аліса. – Відтяти їй голову! – щосили заверещала Королева» [с. 153].

Збільшення та зменшення розмірів тіла. Потрапивши у кролячу нору, Аліса зазирнула у відкриті двері й побачила чудовий сад, але щоб потрапити в нього, їй довелося кілька разів зменшуватися і збільшуватися у розмірах за допомогою різних засобів. Ці маніпуляції додають твору казкової атмосфери:

(9) “Oh, I’m not particular as to size,” Alice hastily replied; ‘only one doesn’t like changing so often, you know” [35, с. 54] – «О, я не надто перебірлива щодо розміру, – спішно відказала Аліса, – просто, знаєте, нікому не сподобається так часто його змінювати...» [с. 55]. У цій розмові з гусінню Аліса скаржиться щодо магічних трансформацій, яких вона зазнала. Зазначимо, що у сцені суду Аліса змінювалася у зрості, не вживаючи жодних препаратів.

Перетворення. Постійні метаморфози, які відбуваються з героями «Аліси у Дивокраї» так само створюють ауру казковості. Так, дитина, яку заколисує Герцогиня, на руках у Аліси перетворюється на порося, і вона змушена його відпустити:

(10) “This time there could be NO mistake about it: it was neither more nor less than a pig, and she felt that it would be quite absurd for her to carry it further” [35, с. 70] – «Тепер помилитися було НЕМОЖЛИВО: це було не що інше, як порося, й вона відчула, що нести його далі доволі безглуздо» [с. 71].

Дивний дар передбачення у цій сцені демонструє Чеширський Кіт: коли Аліса розповідає йому про те, що сталося з дитиною, Кіт відповідає, що так і передбачав:

(11) “I thought it would,” said the Cat, and vanished again” [35, с. 74] – «Так я і думав, – гмикнув той і знову зник» [с. 75].

Порушення хронології. Час зазвичай має досить розпливчасті формулювання в казках. Досить згадати такі фрази, як *Колись давно...* або *Once upon a time...* Але у Керрала маємо справу не з розпливчастими формулюваннями, а саме з порушеннями хронології. Так, в «Алісі у Дивокраї» за чаюванням з Капелюшником і Березневим Зайцем, Аліса дізнається, що після гніву Королеви час для них залишається незмінним:

(12) “Yes, that’s it,” said the Hatter with a sigh: ‘it’s always tea-time, and We’ve no time to wash the things between whiles” [35, с. 82] – «Так, саме тому, – зітхнув Капелюшник. – Тепер завжди час пити чай і немає часу вимити посуд» [с. 83].

Резюмуючи вищезазначене, можна стверджувати, що твір містить низку цінних авторських знахідок, які слугують створенню художньої концептосфери казкового.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДЛУ 2

Зі зміною парадигми дитячого письменництва у Європі, особливо Великобританії, спричиненою усвідомленням специфіки становлення і розвитку дитини, література для дітей у другій половині ХІХ ст. входить до своєї «золотої доби», що характеризується небувалим сплеском написання й опублікування історій, зорієнтованих на юних читачів, їх популярністю і оновленням підходів до створення й оформлення дитячих творів. Серед плеяди авторів-казкарів особливе місце посідає Льюїс Керрол, який чи не першим почав іронізувати над манірністю й тотальною впорядкованістю життя «золотої» вікторіанської доби [63, с. 18] на сторінках оригінальної і

по-математичному точної казки про Алісу. Ця іронія перетворюється не просто на художню прикрасу – казковий абсурд Дивокраю має міцне історичне й соціальне підґрунтя як сатира на серйозні проблеми вікторіанської епохи.

Наближаючись за своїми параметрами до вікторіанської літературної казки з фантастичними елементами, «Аліса» увиразнює соціальні, культурні, історичні й художні трансформації гіперболізованого, фантазмагоричного світу («реального»/«казкового»), крізь який змушена пробиратися маленька дівчинка. Коли вона потрапляє крізь кролячу нору до Дивокраю, реальність, яка її оточує, зазнає глибинних змін, а її стратегії боротьби з цією реальністю – ні. Дивокрай представляє їй безліч змінних категорій: межі, наприклад, між твариною і людиною, пристойністю і грубістю, порядком і хаосом, постійно порушуються. «Аліса у Дивокраї», що стоїть біля витоків художньої фантастики, досить показова для жанру фентезі, оскільки Аліса, яка незнайома з Дивокраєм, усвідомлює фантастичність світу, який її оточує, і має постійно «працювати», щоб орієнтуватися у ньому і розуміти його.

Вікторіанський середній клас був одержимий пошуком відмінностей. Примусово впорядковуючи світ навколо себе, вони розглядали все крізь призму протилежностей, які вбачалися, зокрема, між чоловіками та жінками, громадським і приватним життям, цивілізованими й дикунськими культурами, ставлячи себе, коли це можливо, на позитивний полюс опозиції. Хоча, напевно, неправильно стверджувати, що вікторіанці винайшли бінарне мислення, однак не буде перебільшенням зазначити, що вони його вдосконалили, помістивши, наприклад, буржуазну жінку середнього класу в серце експансивної структури соціальних, расових і культурних відмінностей, які ефективно окреслюють межі себе та інших, інсайдерів і аутсайдерів, що знаходить яскравого відображення у казковому, фантазмагоричному світі персонажів «Аліси у Дивокраї».

Звернення лінгвістики до цілісного тексту викликало необхідність вивчення концептуальної інформації тексту. У межах художнього тексту автор будує свій художній світ та реалізує індивідуальну концептуальну систему. Художні концепти, що існують у просторі тексту і є складною системою, «розсіяні» в тканині тексту і кристалізуються в процесі сприйняття та розуміння написаного реципієнтом. Художні концепти Керрола як одного з найбільш оригінальних і неординарних письменників ХІХ ст. являють собою складні структурно-семантичні єдності та несуть у собі риси мовної особистості письменника-казкаря.

До створення художньої концептосфери казкового відносимо такі параметри як наявність антропоморфних істот, перетворень, а також порушення хронологічних меж. «Аліса у Дивокраї» – казка, яка допомагає читачам проникнути у суть процесів пізнання, взаємодії мови, мислення та пам'яті.

РОЗДІЛ 3

ЛІНГВОКУЛЬТУРОЛОГІЧНА РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ КОНЦЕПТУАЛЬНОЇ КАРТИНИ СВІТУ ТА ЗАСОБИ ЇЇ ЕКСПРЕСІВІЗАЦІЇ В «АЛІСІ У ДИВОКРАЇ»

3.1 ЛЕКСИКО-СТИЛІСТИЧНІ РЕСУРСИ ВЕРБАЛІЗАЦІЇ ЛІНГВОКУЛЬТУРОЛОГІЧНОГО ВИМІРУ КОНЦЕПТУАЛЬНОЇ КАРТИНИ СВІТУ І МЕТАФОРИЗАЦІЯ ЯК ЗАСІБ СМИСЛОТВОРЕННЯ

Одним з найважливіших елементів стилістики Керрола постає словесна гра, або каламбур. Тексти автора побудовані не на описі гумористичних ситуацій, а на цікавому та смішному сполученні лексичних одиниць у невластивому поєднанні. У письменника словесна гра є важливим стилістичним засобом, адже саме у такий спосіб Керрол описує ситуації, у які потрапляють його герої, надає характеристику їхнім вчинкам, розвиває сюжет, створює незабутню яскраву «картинку». Така своєрідність стилю письменника допомагає розпізнати його серед багатьох авторів, які працюють у такому самому жанрі. Варто зазначити, що Керрол – не гуморист-сатирик, а насамперед ексцентрик, якого цікавить розрив звичних, усталених, закріплених у часі вживання словосполучень. Алогічність словесних норм і прихована за нею логіка мислення – ось що відрізняє Керрола від інших. Він – митець і вчений, що стояв біля джерел математичної логіки. У книгах Керрола не відбувається надзвичайного екшена, події розгортаються повільно, без надриву чи складних еквілібристик – гра розуму в них набагато важливіша за сюжет.

«Аліса у Дивокраї» занурює читача у дивовижний, сповнений надзвичайного світ, у якому події розгортаються немов уві сні. У сюжет влітаються приказки, розгортаються кумедні ситуації, а з головною героїнею відбуваються дивні перетворення. Досвід математика та навички фотографа, який вивчив закони оптичної перспективи, надали його уяві

унікальні можливості. Простір і час у Дивокраї ніби перевернуті, а тому вхід туди для багатьох закритий; лише ті, хто має сміливу фантазію, опиняється у химерному світі Керрола.

Безперечно, кожна казка і розуміння її персонажів потребує від читача хисту до вироблення фантазійних картинок, часто вони не співпадають з інтенціями автора, однак здатні занурити у чудернацький світ. Втім, казки Керрола полонять не лише багатством вигадки, а ще й схованим у них філософським змістом. Усі події відбуваються немов розгортаючись у дуальному просторі: сама Аліса залишається при розумі і мислить уявленнями, які прийняті у звичайному світі, проте оточує її чудова фантазійна реальність сну. Опинившись у Дивокраї, Аліса зберігає здатність щиро дивуватися з того, що для мешканців казкової країни є нормальним і звичним; ті так само дивуються її судженням та поглядам.

Своєю оповідкою автор немов «підштовхує» читачів до думки, що вигадане або фантазійне насправді може стати істиною, а те, що від початку здавалося зрозумілим, логічним і беззаперечним може виявитися фантазією або домислом. Саме тому автор часто вдається до повторів тих самих епізодів, які аж ніяк не випадкові, зазвичай вони логічно заперечують свою появу.

Таку побудову книг Керрола називають дзеркальною інверсією. Подія, якщо вона розгортається у казковій країні, набуває логічно неможливого сенсу, проте Аліса весь час намагається судити про те, що відбувається так, немов у звичайному житті: обмахуючись віялом, Аліса то стрімко зменшується, мало не зникає, то миттєво виростає так, що впирається головою в стелю, – і все одно не сприймає ці дива як щось неймовірне, намагаючись знаходити їм природні пояснення, а під кінець навіть вигукує, маючи на увазі мешканців Дивокраю:

(13) “Who cares for you?” said Alice, (she had grown to her full size by this time.) ‘You’re nothing but a pack of cards!’ [35, с. 152] – «Та хто на вас

зв'язатиме? – пирхнула Аліса (на цей час вона вже доросла до свого звичайного зросту). – Ви просто колода карт!» [с. 153].

До Дивокраю Аліса потрапила уві сні: пригоди починаються з того, що спекотного дня на березі, розмірковуючи, чи не нарвати квітів, дівчинка непомітно засинає, на колінах сестри. Однак час сну та час дії казки не збігаються, а відлік магічного часу починається з появи Кролика:

(14) “There was nothing so very remarkable in that; nor did Alice think it so very much out of the way to hear the Rabbit say to itself, ‘Oh dear! Oh dear! I shall be late!’ (when she thought it over afterwards, it occurred to her that she ought to have wondered at this, but at the time it all seemed quite natural); but when the Rabbit actually took a watch out of its waistcoat-pocket, and looked at it, and then hurried on, Alice started to her feet...” [35, с. 4] – «В цьому не було нічого ТАКОГО ВЖЕ незвичайного; Аліса не те щоб ТАК УЖЕ здивувалася, почувши, як Кролик мурмотить сам до себе: «Ой лишенько! Ой лишенько! Я запізнюся!» (Міркуючи про це згодом, вона подумала, що насправді-то мусила остовпіти, але на той момент усе виглядало цілком природно.) Та коли Кролик на додаток ВИТЯГ ГОДИННИКА З КИШЕНІ ЖИЛЕТКИ, глипнув на нього й за квапився далі, Аліса миттю зірвалася на рівні ноги...» [с. 5].

Час у Керрола – відносна величина, як будь-яка істина, а його розповідь схожа на гру. Опинившись у казковій країні, Аліса вибудовує ігрові відносини з її чудовими або навіть чудернацькими мешканцями: Кроликом, Чеширським Котом, Божевільним Капелюшником, Королевою та іншими героями. Ця подорож не відкриває їй вищих істин, що є особливістю простої казки, але дає відчуття, що уявлення про світ людей, які відвикли від гри, сповнені умовностей і всіляких обмежень.

Гра ведеться за законами нонсенсу, тобто нісенітниці. Саме ця лексема вживається для називання пісеньки, балади, цікавої історії, в яких реальні життєві зв'язки представлені догори дригом. Найчастіше цей

стилістичний прийом вживається з метою додавання тексту гумористичної складової. Керрол використовує його, щоб показати, як багато незрозумілого там, де все здається простим і зрозумілим. Автор по-доброму глузує з тих, кому неодмінно потрібно скрізь і у всьому виявити здоровий глузд. Праобразом таких людей є Аліса, яка переконана, що той, хто біжить, неодмінно потрапляє в інше місце, хоча, наприклад, у Дивокраї, як не поспішай, залишишся під тим самим деревом. Таким способом Керрол висміює простоту суджень та правила, але сатириком він себе ніколи не вважав. Йому подобалася парадоксальність самої ситуації, коли Чеширський Кіт може раптом зникнути, залишивши лише загадкову посмішку; коли потрібно бігти з усіх ніг, аби тільки лишитися на місці.

Керрол створює магічний світ не лише за допомогою казкових персонажів, але й завдяки лексико-стилістичним засобам, які допомагають вербалізувати лінгвокультурологічний вимір концептуальної картини вигаданого світу. Серед основних стилістичних прийомів, як вже зазначалося раніше, особливе місце займає каламбур.

Каламбур можна визначити як певне «зіткнення» або поєднання лексичних одиниць, які мають суттєві розбіжності у значеннях і за використання літературної «правильної» мови жодним чином не можуть вживатися разом. Увага звертається не лише на графічну форму, а й на фонетичне відтворення такого поєднання. Отже, основною характеристикою каламбуру є звучання, яке визначаємо як близьке до омонімії, а з іншого – невідповідність щодо вживання двох значень компонентів фразеологічних одиниць, наприклад:

(15) “I wonder if I shall fall right through the earth! How funny it’ll seem to come out among the people that walk with their heads downward! The Antipathies, I think—” [35, с. 6] – «Ото буде дивина, якщо я пролечу просто КРІЗЬ Землю! Певно, весело буде вискочити поміж людей, що ходять догори дригом! Антипати, чи як їх...» [с. 7]. Керрол використав для

утворення каламбуру графічні пароніми *antipodes* та *antipathies*. Аліса намагається згадати складне для неї слово, але, як багато дітей, згадує схоже за написанням. Цілком можливо, що слово *antipathies* спливає в її думках тому, що складається, на її думку, з двох частин – *anti* і *path* (стежка), – адже цілком логічно, що якщо ці люди «ходять» догори дригом, то вони ходять такими собі «неправильними стежками», від яких і запозичили свою назву.

У наступному прикладі каламбур стає очевидним з контексту: у результаті чарівного перетворення, Аліса зменшується у розмірах настільки, що починає перейматися, що тепер їй не вистачить навіть на одну людину, не кажучи про уявну дівчинку. Гра слів посилюється і графічними засобами – виділенням слова ONE:

(16) “She generally gave herself very good advice (though she very seldom followed it), and sometimes she scolded herself so severely as to bring tears into her eyes; and once she remembered trying to box her own ears for having cheated herself in a game of croquet she was playing against herself, for this curious child was very fond of pretending to be two people. ‘But it’s no use now,’ thought poor Alice, ‘to pretend to be two people! Why, there’s hardly enough of me left to make ONE respectable person!’” [35, с. 12] – «Зазвичай Аліса давала собі слушні поради (хоча й нечасто їм слідувала), а інколи лаяла себе так безжально, що аж на очі їй наворачалися сльози. Одного разу, пригадується, вона намагалася накрутити собі вуха за те, що шахрувала в грі у крокет, в яку грала сама проти себе, бо ж ця дивовижна дитина просто обожнювала вдавати з себе одночасно двох людей. «Але зараз немає сенсу, – подумала бідолашна Аліса, – вдавати із себе двох людей. Ба, та мене лишилося так мало, що й на ОДНУ путню людину не настачиш!» [35, с. 13].

У наступному прикладі натрапляємо на каламбур, який заснований на полісемії слова *dry* – «сухий» і «нудний, нецікавий». Миша, бажаючи допомогти присутнім обсохнути після вимушеного купання, починає читати їм лекцію з історії – найнуднішої, на її думку, дисципліни:

(17) “This is the driest thing I know. Silence all round, if you please!” [35, с. 26] – «Ось найсухіша річ, яку я знаю. Тиша, прошу тиші!» [с. 27].

Каламбур, вибудований на основі полісемії, здається одним з найулюбленіших стилістичних прийомів автора. У наступному прикладі гра слів заснована на двох значеннях дієслова *find* – «знаходити, виявляти» і «вважати». It в англійській мові також позначає не тільки “це”, але й утворює разом з дієсловами розмовні ідіоми, стійкі вирази. Багатозначність цього англійського слова також наголошується на графічних виокремленнях. На такій подвійній полісемії ґрунтується гра слів:

(18) “Edwin and Morcar, the earls of Mercia and Northumbria, declared for him: and even Stigand, the patriotic archbishop of Canterbury, found it advisable – ‘Found WHAT?’ said the Duck. ‘Found IT,’ the Mouse replied rather crossly: of course you know what “it” means.’ ‘I know what “it” means well enough, when I find a thing,’ said the Duck: ‘it’s generally a frog or a worm. The question is, what did the archbishop find?’” [35, с. 28] – «Едвін та Моркар, графи Мерсійський і Нортумбрійський, висловили Вільяму свою підтримку, і навіть патріотично налаштований Стіганд, архієпископ Кентерберійський, схилився до того...» – Схилився до ЧОГО? – спитав Качур. – До ТОГО, – відказала Миша доволі роздратовано. – Сподіваюся, ви знаєте, що таке «те»? – Я знаю, що таке «те», доволі добре, коли до нього схилюся, – сказав Качур. – Переважно я хилюся до черв’ячків і ще до жабенят. От і питання: а до чого схилився архієпископ?» [с. 29].

Ще декілька цікавих каламбурів, які використані Керолом в «Алісі у Дивокраї», представлені нижче:

(19) “Do bats eat cats?” [35, с. 8] – «Чи смакують блішкам кішки?» [с. 9]. Аліса летить вниз у кролячій норі і згадує свою кішку Діну, але думки плутаються і замість “Do cats eat bats?” у неї виходить “Do bats eat cats?”;

(20) “Up above the world you fly, / Like a tea-tray in the sky. / Twinkle, twinkle—” [35, с. 82] – «Понад світом в пізній час / Ти ширяєш, мов матрац. /

Мій кажанчику, лети, / Знати б, знати б...» [с. 83]. Це переспів відомої дитячої англійської пісеньки “Twinkle, twinkle little star! How I wonder what you are! Up above the world so high, like a diamond in the sky!”, яка у виконанні Капелюшника звучить як каламбур.

Цікавим є створення автором антонімів. Наприклад, коли Аліса дає свідчення, Кролик виправляє Короля, перетворюючи лексему на антонім за допомогою префіксу, який виокремлюється графічно, що фокусує увагу на заперечному значенні слова:

(21) “That’s very important,” the King said, turning to the jury. They were just beginning to write this down on their slates, when the White Rabbit interrupted: ‘UNimportant, your Majesty means, of course,’ he said in a very respectful tone, but frowning and making faces at him as he spoke. ‘UNimportant, of course, I meant,’ the King hastily said, and went on to himself in an undertone, ‘important-unimportant – unimportantimportant –’ as if he were trying which word sounded best” [35, с. 146] – «Це дуже важливо, – промовив Король, повертаючись до журі присяжних. Вони саме кинулися записувати це на своїх дошках, коли Короля перервав Білий Кролик. – Ваша Величність хотіли сказати НЕважливо, само собою, – сказав він дуже шанобливим тоном, але хмурячись та строячи Королю загрозові міні. – НЕважливо, само собою, це я і хотів сказати, – спішно виправився Король і продовжив собі під носа, – важливо... неважливо... неважливо... важливо... – так, наче смакував, яке слово йому більше до вподоби» [с. 147].

Розмовляючи з грифоном, Аліса не розуміє, що означає слово *uglify*. Пізніше з’ясовується, що воно утворюється за аналогією як антонім до існуючого слово *beautify*:

(22) “I never heard of “Uglification,” Alice ventured to say. ‘What is it?’ The Gryphon lifted up both its paws in surprise. ‘What! Never heard of uglifying!’ it exclaimed. ‘You know what to beautify is, I suppose?’ ‘Yes,’ said Alice doubtfully: ‘it means-to-make-anything – prettier.’ ‘Well, then,’ the Gryphon

went on, ‘if you don’t know what to uglify is, you ARE a simpleton” [35, с. 114] – «Ніколи не чула, наприклад, про дивлення, – наважилася сказати Аліса. – Що це таке? Грифон від здивування аж обома лапами сплеснув. – Що? Не чула про дивлення? – вигукнув він. – Сподіваюся, ти хоч знаєш, що таке слухання? – Знаю, – завагавшись, сказала Аліса. – Це коли хтось когось слухає. – Ну, якщо ти при цьому не знаєш, – продовжив Грифон, – що таке дивлення, то ти просто дурепа» [с. 115].

Подекуди Керрол видозмінює слово докорінно, але здогадатися про його значення можливо, використовуючи контекст. Так, наприклад, у розмові з черепахою та грифоном Аліса розуміє, що слово *porpoise* – це видозмінене *purpose*:

(23) “If I’d been the whiting,” said Alice, whose thoughts were still running on the song, ‘I’d have said to the porpoise, “Keep back, please: we don’t want YOU with us! ‘They were obliged to have him with them,’ the Mock Turtle said: ‘no wise fish would go anywhere without a porpoise.’ ‘Wouldn’t it really?’ said Alice in a tone of great surprise. ‘Of course not,’ said the Mock Turtle: ‘why, if a fish came to ME, and told me he was going a journey, I should say “With what porpoise?”’ [35, с. 124] – «Якби я була тріскою, – промовила Аліса, думки якої усе ще кружляли довкола почутої пісні, – то сказала б тунцю: «Тримайтеся від нас подалі, будь ласка. Ми не хочемо, щоби ВИ йшли з нами разом». – Ну, їм довелося мати тунця при собі, – сказав Фальшивий Черепаха, – бо жодна статечна риба ніколи не вийде з дому без тунця. – Справді? – щиро здивувалася Аліса. – Ну звісно, – сказав Фальшивий Черепаха. – От якщо до мене приходять риба і з нею немає тунця, то я обов’язково спитаю в неї: «Ну і скільки можна вештатися туди-сюди без тунця і краю?»» [с. 125].

Явище метафоризації в «Алісі у Дивокраї» зумовлює кількісні і якісні характеристики решти лексико-стилістичних засобів вираження авторських інтенцій та експресивізації художнього простору казки. Художня виразність є особливістю літературних творів. Вона забезпечує яскравість розповіді,

дозволяючи художнім текстам реалізовувати естетичну, функцію, що впливає, формуючи бажаний письменником образ у свідомості читачів. Поява нових метафор, заснованих на компаративному принципі та асоціативних подібності, свідчить про невичерпний потенціал цього стилістичного засобу у створенні образної виразності.

Казка Керрола – невичерпне джерело метафор, які зустрічаються на кожному кроці прочитання фантастичної історії Аліси. Розглянемо декілька прикладів та пояснимо суть вжитих письменником метафор.

(24) “She had just succeeded in curving it down into a graceful zigzag, and was going to dive in among the leaves, which she found to be nothing but the tops of the trees under which she had been wandering, when a sharp hiss made her draw back in a hurry” [35, с. 58] – «Вона саме успішно завинула шию елегантним зигзагом і готувалася пірнути в листя (яке виявилось не чим іншим, як верхівками дерев, поміж яких вона нещодавно блукала), як тут пронизливе свистіння змусило Алісу шпарко відсмикнутися назад». У наведеному прикладі використано метафору *to dive in among the leaves* [с. 59]. Дієслово *to dive* вжито у переносному значенні. У прямому значенні воно позначає «пірнання», наприклад, у море чи океан, тоді як у цьому контексті означає «занурення» у листя, що лежить на землі. Тобто метафоричне перенесення побудоване за принципом подібності суті дії – загальна асоціативна ознака – занурення. Сфера-джерело – «занурення людини у воду», сфера-магніт – «занурення, падіння в листя», отже, метафорична модель – «занурення у листя – пірнання у воду». Під час перекладу використано калькування «пірнути у листя», що дозволило повною мірою відтворити образ, створений автором казки. Метафорична модель і її структурні особливості збережені у повній мірі.

(25) “Alice looked all round her at the flowers and the blades of grass, but she did not see anything that looked like the right thing to eat or drink under the circumstances” [35, с. 48] – «Аліса роззирнулася довкруг на квіти й стебла

травички, проте не побачила нічогісінько, що було б доречно з'їсти чи випити за таких обставин» [с. 49]. У цьому прикладі аналіз показав наявність метафори, яка побудована на переносному значенні іменника *blades*: травинки порівнюються з лезами. Сфера-джерело – «зброя», сфера-магніт – «нежива природа, рослини». Ймовірно, за допомогою цієї метафори Керрол намагався підкреслити гостроту свіжої трави. В українськомовному перекладі цей метафоричний образ не відтворено, оскільки перекладач застосував опущення, що дозволило сформулювати варіант «трави», без властивої оригінальному тексту метафоричної виразності. Подібний вибір варіанта перекладу може бути обумовлений відмінностями в нормах лексичної сполучуваності англійської та української мов.

(26) “‘Ah, well! It means much the same thing,’ said the Duchess, digging her sharp little chin into Alice’s shoulder as she added, ‘and the moral of THAT is – “Take care of the sense, and the sounds will take care of themselves”’ [35, с. 106] – «Ну звісно! Це майже одне й те саме, – сказала Герцогиня і додала, ще глибше втискаючи підборіддя Алісі в плече, – а мораль у цьому така: «Про думку подбав – язик сам сказав!» [с. 107]. У наведеному контексті слід звернути увагу на метафору, побудовану на переносному значенні дієслова *to dig*, що означає «копати», тобто метафоричний перенесення здійснюється на підставі асоціацій з дією закопування. В українському перекладі застосовується модуляція, у межах чого метафоричність, властива оригінальному фрагменту, втрачається, але повністю відтворює закладений автором сенс. Йдеться про створення словосполучення «втискаючи підборіддя», що відповідає нормам лексичної сполучуваності української мови, але не має образності значення. Тут метафора зберігається, але має місце прийом генералізації: у перекладі не вказується, що дія провадиться лопатою. Тобто, сфера-джерело залишається тією самою, за деякого спотворення метафоричної моделі, з урахуванням норм лексичної сполучуваності в українській мові.

Отже, вербалізація лінгвокультурологічного виміру концептуальної картини світу відбувається за допомогою вживання стилістичних засобів, які легко розрізняються носіями однієї мови, але можуть здатися незрозумілими або навіть кумедними для носіїв інших мов. Окрім зазначеного, такі засоби можуть мати різне експресивно-стилістичне забарвлення, а також різну образну основу.

3.2 НАЦІОНАЛЬНА СВОЄРІДНІСТЬ ЛІНГВОКУЛЬТУРНОЇ СКЛАДОВОЇ КЕРРОЛІВСЬКИХ ПЕРСОНАЖІВ

Одним із провідних напрямів сучасної когнітивної лінгвістики є вивчення замкнених концептуальних систем і національних особливостей культурно-специфічного бачення світу, відображеного в упорядкованому наборі мовних ресурсів, які забезпечують систематизовану репрезентацію т. зв. мовного образу світу [101, с. 70], який безпосередньо впливає на формування лінгвокультурної особистості.

Мова пов'язана з реальністю через мовну співвіднесеність. Мова не відображає дійсність прямо, а відображає її знаковим способом. Побудова лінгвістики на антропологічних засадах передбачає створення антропоцентричної теорії мови. Мова безпосередньо бере участь у двох процесах, пов'язаних з картиною світу. По-перше, у її надрах формується мовна картина світу, один з найбільш глибинних шарів загальної картини світу людини. По-друге, власне мова висловлює і експлікує інші картини світу людини, які за допомогою спеціальної лексики входять до мови, привносячи до неї риси людини, її культури.

Стилістичні фігури допомагають створити неповторні мовні портрети та надати характеристики явищам, подіям, підкреслити особливі риси героїв та мотивацію їх вчинків, а також вмістити у текстовий матеріал національну своєрідність.

У казці Керрола оксюморон створює нові уявлення про реально існуючі речі. Наприклад, суто англійська гра у крикет у віртуальному просторі тексту зберігає лише загальні правила і традиції, а реальність спотворюється до комічного:

(27) “The chief difficulty Alice found at first was in managing her flamingo: she succeeded in getting its body tucked away, comfortably enough, under her arm, with its legs hanging down, but generally, just as she had got its neck nicely straightened out, and was going to give the hedgehog a blow with its head, it WOULD twist itself round and look up in her face, with such a puzzled expression that she could not help bursting out laughing: and when she had got its head down, and was going to begin again, it was very provoking to find that the hedgehog had unrolled itself, and was in the act of crawling away” [35, с. 96] – «Першою проблемою, з якою зіткнулася Аліса, було впоратися зі своїм фламінго. Вона наловчилася доволі зручно затискати його тільце під пахвою, так, щоби лапи звисали донизу, але взагалі, щойно Аліса як слід виструнчувала йому шию і примірялася лупнути головою птаха по їжаку, фламінго вивертався й дивився знизу вгору просто їй в очі, та ще й так здивовано, що годі було втримати регіт. А коли їй зрештою вдавалося опустити голову фламінго донизу й Аліса знову замірялася зробити удар, було прикро бачити, що їжак тим часом розгорнувся й саме дибуляє геть» [с. 97]. Контраст створюється введенням у канву розповіді образів за принципом зовнішньої подоби (метафоричності): замість дерев'яних молотків гравці використовують живих фламінго, замість куль – їжаків, а ворота – картонні солдати.

Метою лінгвокраїнознавчого аналізу є виявлення різних асоціацій та образів, пов'язаних із звучанням імені: зовнішній вигляд, особисті якості, соціальне становище персонажів та ін., адже використання іншомовного власного імені в мові є актом міжмовної та міжкультурної комунікації, і результатом його є взаємодія двох мов і мовних систем, двох культурних

традицій. Автор має ще одну характерну особливість. «Аліса» за своєю суттю є реакцією на межі розміреного, манірного життя вікторіанської Англії, реакцією на вчення, якими була пронизана вся система освіти.

В «Аліса у Дивокраї» власних назв набагато більше, ніж у будь-якій іншій книзі автора, – адже в кожному розділі Аліса знайомиться з новими і новими героями. Майже кожен із цих персонажів несе у своєму імені прихований зміст, які є знаками, за якими вгадуються або живі люди, або цілі пласти національної історії та культури.

Низка імен, які вживає Керрол в «Алісі у Дивокраї», поєднують у собі родове та особисте, наприклад, у перших розділах в озері сліз плаває дивна компанія:

(28) “It was high time to go, for the pool was getting quite crowded with the birds and animals that had fallen into it: there were a Duck and a Dodo, a Lory and an Eaglet, and several other curious creatures” [35, с. 24] – «Вибиратися вже давно був час, бо озеро вщерть загромадилося птахами й тваринами, які в нього впали: тут були Качур і Додо, Лорі та Орленя, й іще кілька кумедних тваринок» [с. 25]. Ці імена приховували за собою реальних героїв і реальну ситуацію. The Duck – це the Reverend Duckworth, колега та друг Керрола; the Lory (an Australian parrot) – це старша із сестер Лідделл, Lorina Liddell; Edith, молодша сестра, – це the Eaglet, the Dodo – сам Керрол.

Імен, пов’язаних з реальними особистостями, у книгах Керрола не так багато. Набагато більше імен, пов’язаних з англійським фольклором, тобто тих, що йдуть у самі глибини національної свідомості і найчастіше зовсім чужих і незрозумілих нам. Так у розділі «Божевільне чаювання» ведуть розмову три істоти – the Hatter, the March Hare і The Dormouse. Перші два – абсолютні безумці. Саме про них йдеться в англійських прислів’ях: *As mad as a Hatter* і *As mad as a March Hare*.

Один з найяскравіших персонажів Керрола – Cheshire Cat, істота, що постійно посміхається, вміє за власним бажанням розчинятися у повітрі,

залишаючи на прощання лише посмішку. Кіт, який займає Алісу не лише кумедними розмовами, а й часом надто докучливими філософськими роздумами.

Суто англійський вислів *grin like a Cheshire Cat* українською відтворюється як «посміхатися як Чеширський Кіт». Існують різні пояснення щодо виникнення цього вислову: перше полягає в тому, що у графстві Чешир, де народився Керрол, продавали сир у формі голови усміхненого кота; друге – що над високим званням у невеликому графстві Чешир «сміялися навіть коти»; у третьому йдеться про те, що за часів правління Річарда III у Чеширі жив лісничий Катерлінг, який, коли ловив браконьєрів, злісно посміхався. Керрол, який народився у Чеширі, не міг не знати цієї приказки. Тож, припускаємо, що саме спогади письменника призвела до вироблення імені для героя казки. Зрозуміти, як уявляв Чеширського Кота письменник, дозволяє наступний фрагмент:

(29) “The Cat only grinned when it saw Alice. It looked good-natured, she thought: still it had VERY long claws and a great many teeth, so she felt that it ought to be treated with respect. It was high time to go, for the pool was getting quite crowded with the birds and animals that had fallen into it: there were a Duck and a Dodo, a Lory and an Eaglet, and several other curious creatures” [35, с. 70] – «Кіт, побачивши дівчинку, лишень усміхнувся. Аліса подумала, що він виглядає доброзичливим, та все ж у кота були ДУЖЕ довгі пазурі та сила-силенна зубів, тож вона вирішила, що варто з ним поводитися шанобливо» [с. 71]. Здається, що Чеширський Кіт доброзичлива, радісна та усміхнена тваринка, яка, вподобала Алісу, намагаючись стати їй другом, допомагаючи дівчинці, коли та загубилася.

Розділ IV «Аліси» має назву “The Rabbit Sends in a Little Bill”. З’ясовується, що Білл – це ящірка, але наявність неозначеного артикля з Bill дозволяє припустити тут своєрідну словесну гру: *bill* у перекладі з англійської – «рахунок», «закон», а враховуючи, що у заголовках все

значущі слова пишуться англійською з великої букви, припускаємо, що *a Little Bill* може розумітися як «крихітка Білл» і як «маленький рахунок/закон».

Дослідження ономастичної унікальності будь-якого автора та його художніх творів – це цікаве та захоплююче завдання, яке має велике значення для глибшого вивчення і розуміння літературного твору, оскільки існує міцний взаємозв'язок між літературною ономастиккою та інтерпретацією тексту, які слугують для розкриття творчого задуму автора. Власні назви завжди є показниками певної мови та культури, виступаючи важливими лінгвокультурологічними засобами, які є ключовими елементами для адекватної інтерпретації тексту.

Варто відзначити, що всі діалоги, каламбури, сюжетні лінії ґрунтуються на англійському фольклорі, літературних асоціаціях, англійській лексиці. Тому часто тексту необхідний лінгвістичний коментар.

3.3 ТРАНСЛАТОЛОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ВІДТВОРЕННЯ АБСУРДНОСТІ ТА ПРОБЛЕМА ЗБЕРЕЖЕННЯ «КАЗКОВОЇ» ЕМОЦІЙНОСТІ В УКРАЇНСЬКОМОВНОМУ ПЕРЕКЛАДІ

Книги Керрола вирізняються з поміж інших порушенням «здорового» глузду. Деякі дослідники використовують термін «нонсенс» для пояснення таких аберацій. Критики, що вивчають фольклорні мотиви його творів, відзначають генетичний зв'язок між такими відхиленнями ними та абсурдністю. Визначаючи тексти Керрола як нонсенс-літературу, дослідники поміщають його в один ряд з такими авторами як Е. Лір, Г. К. Честертон або Р. Даль [див., зокрема: 65; 66; 72; 92]. Особливе ставлення до предметів, які зображені у творах, характерний стиль оповіді – це те, що об'єднує усіх цих письменників. Це особливе ставлення до зображених предметів пояснюється через етимологію слова «нонсенс», що є набором «слів, що передають абсурдні або смішні ідеї», тобто це «мова без

значення» [100, с. 9]. Тобто абсурдний текст або складається з ідей без будь-якого сенсу в реальному житті, наприклад, «ти не ти» чи «їдь швидше, щоб залишитися на тому ж місці» або складається з ідей без сенсу, з використанням неіснуючих лексичних одиниць.

Варто зазначити, що в абсурдних текстах вміщується і звичайна лексика, але, використовуючи «звичайну» мову, такі тексти створюють власну систему спілкування, керовану певними правилами [105, с. 1], адже навіть в цьому випадку спілкування без визначених правил неможливе, оскільки безглуздий текст, хоча й передає безглузді ідеї, використовує стандартну мову, оскільки іншого способу передачі інформації немає.

Абсурдність «просочується» в усі мовні рівні – фонетику, морфологію, синтаксис і семантику [105, с. 2]. За словами Ж.-Ж. Лесеркле, «абсурдні тексти дорівнюють звичайним», а тому їх можна легко проаналізувати на будь-якому рівні, адже автори абсурду «використовують ці рівні, щоб грати з ними» [65, с. 27].

Незалежно від того, чи трактується нонсенс як викривлення логіки мислення, як «зміна» інтерпретаційних механізмів [92, с. 122] або як особлива філософія [65, с. 85] у всіх випадках підкреслюється вторинний, похідний характер нонсенсу, який розуміється як невичерпне джерело вихідного матеріалу для безглуздох маніпуляцій. Для визначення нонсенсу дослідники єдині на думці, що це гротеск, доведення до абсурду, «перевертання» механізмів мислення, що становлять «здоровий глузд» реальності.

Персонажі та їхні репліки, епізоди книг, все це не випадково, фактично кожна ситуація побудована на грі слів. Автор використовує метафори, каламбури, фразеологічні звороти, інтерпретацію компонентів. Письменник використовує свою майстерність, вживаючи давно забуті вихідні значення слів і словосполучень, використовуючи різні види омонімії, а саме, омофони. Персонажі та ситуації, які зустрічаються на

сторінках книг – це результат лінгвістичних жартів і каламбуру. Так, автори перших перекладів «Аліси» зіштовхнулися з труднощами відтворення вихідного тексту через таку гру слів. Вони намагалися перекласти книги так, щоб вони стали зрозумілі не англійськомовному читачеві, проте багато каламбурів, пародій, логічних «зрушень», метафор, іронічність казок Керрола неможливо відтворити буквально.

В українськомовному просторі існують переклади оригінального тексту казки Керрола “*Alice’s Adventures in Wonderland*” авторства Г. Бушиної (1976), В. Корнієнка (2001, 2007), В. Панченка (2007, 2010), В. Наріжної (2008). Для перекладознавчого аналізу ми вибрали переклад В. Наріжної, який, на нашу думку, цікавий для співставлення та якнайкраще відображає керролівський стиль письма, адже перекладачка намагається структурно й сюжетно залишатися у межах, визначених оригіналом. Окрім того, зазначений переклад виконаний останнім з переліку, тож перекладачка мала можливість врахувати неточності відтворення англійськомовного тексту попередниками.

Специфіка студіювання концептуальної і мовної картин світу у розрізі художнього перекладу зумовлена необхідністю відтворення того способу мовленнєво-мисленнєвої діяльності, який вирізняється духовними, культурними і національними особливостями. Дослідники наголошують, що «[п]ринцип антропоцентричності, у вимірах якого актуалізується мовно-мисленнєве відображення дійсності, передбачає задіяність у творенні мовної картини світу всіх структурних рівнів свідомості людини, усього ресурсу національної ментальності. Тому досліджувати мовну картину світу поза її зв’язком із мисленнєвою концептуалізацією, без опертя на потенціал інтеріоризації не можливо» [1, с. 162].

Використання гри слів – відмінна риса керролівського стилю. Хоч би хто займався перекладом «Аліси», всі стикаються з проблемою перекладу гри слів, особливо зі збереженням форми стилістичного засобу,

застосованого автором. Звернемо увагу на деякі приклади таких відтворень українською мовою.

Гротеск бере участь у створенні зовнішнього розмаїття, яскраво контрастувати можуть внутрішні якості та характеристики. Поряд із оксюмороном як основним засобом прояву гротеску в семантичному просторі тексту, нами було виділено катахрезу – поєднання суперечливих, але не контрастних за природою слів, понять, виразів, попри їхнє буквальне значення. У нашому дослідженні представляється трактування цього тропу як різновиду гіперболічної метафори – поєднання суперечливих понять. Так, у казці Аліса опиняється в озері своїх власних сліз:

(30) “As she said these words her foot slipped, and in another moment, splash! she was up to her chin in salt water. [...] However, she soon made out that she was in the pool of tears which she had wept when she was nine feet high. ‘I wish I hadn’t cried so much!’ said Alice, as she swam about, trying to find her way out. ‘I shall be punished for it now, I suppose, by being drowned in my own tears! That WILL be a queer thing, to be sure! However, everything is queer today” [35, с. 20] – «Щойно вона це промовила, як посковзнулась і за мить уже – хлюп! – опинилась аж по шию в солоній воді. [...] Та невдовзі вона виявила, що просто плюхнулася в озеро сліз, яке сама й наплакала, поки була дев’ять футів заввишки. – Якби ж я рюмсала менше! – сказала Аліса, плаваючи туди-сюди в пошуках дороги на суше. – Тепер мене покарано – я втоплюся у власних сльозах! Це буде дуже химерно, якщо чесно! А втім, сьогодні все химерно» [с. 21]. Авторка перекладу зберегла гротеск в українськомовному тексті.

Катахреза дає основу для вичленування гротеску і слугує створенню казкових образів. Наприклад, на грибі зростом з Алісу, дівчинка знаходить величезну гусінь, що вміє говорити:

(31) “The Caterpillar and Alice looked at each other for some time in silence: at last the Caterpillar took the hookah out of its mouth, and addressed her

in a languid, sleepy voice. ‘Who are YOU?’ said the Caterpillar” [35, с. 50] – «Якийсь час Гусінь та Аліса дивилися одна на одну в цілковитій тиші. Нарешті Гусінь витягла з рота чубук й озвалася знудьгованим, сонним голосом: – Ну, і хто ТИ така?» [35, с. 51]. У Керрола вжито графічне виділення займенника YOU, який збережено в українському тексті – ТИ.

Натрапляємо на цікавий випадок використання каламбуру, який знайшов оригінальний спосіб відтворення українською мовою:

(32) “Alice was very glad to find her in such a pleasant temper, and thought to herself that perhaps it was only the pepper that had made her so savage when they met in the kitchen. ‘When I’M a Duchess,’ she said to herself, (not in a very hopeful tone though), ‘I won’t have any pepper in my kitchen AT ALL. Soup does very well without-Maybe it’s always pepper that makes people hot-tempered,’ she went on, very much pleased at having found out a new kind of rule, and vinegar that makes them sour-and camomile that makes them bitter and-and barley-sugar and such things that make children sweet-tempered. I only wish people knew that: then they wouldn’t be so stingy about it, you know—” [35, с. 104] – «Аліса також була рада побачити Герцогиню в такому доброму гуморі й навіть подумала, що тоді, на кухні, вона була така зла тільки через перець. «Коли Я стану Герцогинею, – подумала Аліса (щоправда, без великого оптимізму), – на моїй кухні ВЗАГАЛІ не буде перцю. Суп і без нього смакує... Може, люди саме від перцю стають такі гострі на язик, – продовжила вона, страшенно задоволена, що відкрила новий закон. – Від оцту в них робляться кислі мармизи, від цибулі буває гірко на душі... а... а... а от без цукерок діти стають не цукор! Якби ж тільки дорослі про це знали, то не забороняли б їсти їх, напевно...» [с. 105]. В оригіналі Керрол порівнює характеристики із якостями, властивими різним приправам, а перекладачка віддає перевагу створенню образів, відіграючи на дитячій етимології, але зберігаючи стиль автора.

На грі між розбіжністю звуку та сенсу в слові, наприклад, будуються численні каламбури. Зокрема, «довга розповідь» (*long tale*) Миші, у якій обіграється смислове розбіжність слів *tale* (оповідання) і *tail* (хвіст), ідентичних за звучанням.

(33) “It IS a long tail, certainly,” said Alice, looking down with wonder at the Mouse’s tail; ‘but why do you call it sad?’ And she kept on puzzling about it while the Mouse was speaking, so that her idea of the tale was something like this” [35, с. 32] – «Чого ж вас хтось тут ловитиме, – розгубившись, сказала Аліса і здивовано поглянула на Мишу, – тим більше за хвіст? І поки Миша оповідала, Аліса не припиняла дивуватися її незрозумілим словам, тож уявлення про мишчину історію в неї склалося таке» [с. 33]. Після цих слів читач знайомиться з фігурним віршем, якому Керрол надав форму мишачого хвоста. Авторці перекладу не вдалося відтворити каламбур в українському тексті.

Наведемо ще один приклад не менш цікавого уривку, з використанням гри слів:

(34) “If everybody minded their own business,” the Duchess said in a hoarse growl, ‘the world would go round a deal faster than it does.’ ‘Which would NOT be an advantage,’ said Alice, who felt very glad to get an opportunity of showing off a little of her knowledge. ‘Just think of what work it would make with the day and night! You see the earth takes twenty-four hours to turn round on its axis—’ ‘Talking of axes,’ said the Duchess, ‘chop off her head!’” [35, с. 66] – «Якби кожен дбав про своє, – хрипко гарикнула Герцогиня, – Земля б крутилася швидше. – Але з того не було б жодного зиску, – сказала Аліса, порадівши нагоді козирнути трохи своїми знаннями. – Тільки подумайте, що б зчинилося з днями й ночами! Розумієте, Земля обертається довкола своєї осі за певний часовий відтинок... – До речі, про відтинки, – перервала Герцогиня. – Відтяти їй голову!» [с. 67]. Репліка Аліси побудована на грі слів. Вона розуміє все буквально і користується нагодою «застосувати»

отримані нею у школі знання. Гра слів, заснована на майже однаковій вимові слів *axis* – земна вісь і *axes* – множина від слова *axe* – сокира. Однак слово *axis*, так добре знайоме їй з уроків географії, викликає у Дивокраї несподівані асоціації. Окрім того, в українськомовному тексті перекладачка відтворила каламбур, зігравши на подібному звучанні слів «відтинок» та «відтяти».

Ще один цікавий епізод, який вміщує каламбур, – це епізод у залі суду:

(35) “Here one of the guinea-pigs cheered, and was immediately suppressed by the officers of the court. (As that is rather a hard word, I will just explain to you how it was done. They had a large canvas bag, which tied up at the mouth with strings: into this they slipped the guinea-pig, head first, and then sat upon it)” [35, с. 140] – «Тут одна з морських свинок гаряче заплодувала і була негайно *придушена* судовими виконавцями. (Оскільки слово це непросте, то я краще поясню вам, як саме вони це зробили. Вони взяли великого брезентового лантуха з зав’язками на отворі, запхали до нього морську свинку сторч головою та всілися зверху)» [с. 141]. Тут бачимо гру слів, побудовану на одночасній реалізації двох значень висловлювання *to be suppressed* – «припиняти, закликати до порядку» (часто вживаного у газетних звітах про судових процесах); «пригнічувати (основне значення)», яке автор розшифровує з властивою йому винахідливістю стосовно цієї ситуації. Тепер дієслово *to suppress* стає зрозумілим Алісі, оскільки він асоціюється у її свідомості з добре знайомим їй словом *to press* – «тиснути». Перекладачка обіграла слово, вживши у перекладі «придушена», використавши графічний засіб для привернення уваги читачів до лексичної одиниці.

Лексико-семантична трансформація використовується В. Наріжною для відтворенні комічного, що спрощує розуміння комічного читачем, наприклад:

(36) “Alice did not much like keeping so close to her: first, because the Duchess was very ugly, and secondly, because she was exactly the right height to rest her chin upon Alice’s shoulder, and it was an uncomfortably sharp chin” [35, с. 104] – «Алісі не надто подобалося перебувати від співбесідниці аж так близько: по-перше, тому, що та була вражаюче потворною, а по-друге, тому, що зріст Герцогині саме дозволяв їй вигідненько покласти підборіддя Алісі на плече, а підборіддя Герцогиня мала напрочуд гостре» [с. 105]. Англійський прислівник *uncomfortably* – «некомфортно», який Керрол використав для опису підборіддя герцогині, у перекладі набуває простої форми, описуючи лише основну характеристику частини тіла.

У своїх творах Керрол використовував три типи алюзій: фольклорні, літературні, реальні. До реальних відносяться імена головних персонажів казок, які базуються на реальних прототипах, про що вже йшлося у нашому дослідженні. Перекладач отримує справжній виклик, адже віднайти відповідник, який буде поєднувати у собі алюзію на справжню людину із вияскравленням особистих характеристик персонажа – вимагає неабиякої майстерності. Перекладачка вдається до транскодування, відображаючи імена головних героїв як Елсі, Тіллі, Лейсі та Додо. Таким чином, максимально відтворюється їх оригінальну форму, а обізнаний читач розпізнає в них алюзії на реальних людей.

Ще один виклик, з яким зіштовхується перекладач, – переклад пародійного тексту. В. Корнієнко, який працював з текстами Керрола, зазначав: «Пародія має сенс лише тоді, коли пародійована річ упізнана, і, навпаки, втрачає його, коли пародіюється щось нікому не відоме. Так от, англійський читач пародії легко прочитує, бо пародійовані твори знані йому змалечку (дитячі віршики, хрестоматійні поезії тощо) і він уповні підвладний ефектові впізнаваності. Відповідно упізнаваність для нього – невичерпне джерело сміху, заблоковане для читача українського, якщо перекладач по-рабському перешаржує саме англійські, незнайомі нам,

взірці. Тоді величезний масив барв «Аліси» блякне, гасне, безнадійно втрачається» [9, с. 7].

На сторінках «Аліси» читач знайомиться з пародією на вірш Р. Сауті «Дідусеві радощі та як він їх сягнув» (“The Old Man’s Comforts and How He Gained Them”). У той час, коли світ побачив шедевр Керрола, читачам був добре відомий зазначений твір, тож пародія була вдалою, адже спародіювати можна лише добре відоме.

Оскільки, вірш Сауті був дещо нав’язливо-моралізаторським, то саме цим скористався Керрол, застосовувавши гіперболізацію та перверсію:

(37) “You are old, Father William,” the young man said, / ‘And your hair has become very white; / And yet you incessantly stand on your head — / Do you think, at your age, it is right?’ ‘In my youth,’ Father William replied to his son, / ‘I feared it might injure the brain; / But, now that I’m perfectly sure I have none, / Why, I do it again and again” [35, с. 104] – «Ти старий, батьку Віллі, — гукнув молодик, – / Вже на скронях блищить сивина, / Та на тім’ячку, бачу, стрибати ти звик, / Чи годиться воно, старина? / Каже Віллі до сина: – Як був я юнак, / То все мозок боявся відбить, / Нині ж знаю: довбешка – порожній баняк, / Тож люблю я на тім’ї ходять» [с. 105]. У перекладі В. Наріжна відтворила оригінал, залишаючись у структурі та сюжеті оригіналу, але втратила стилістику першотвору, наприклад, «на тім’ячку стрибати ти звик» – на тім’ячку стоять, а не стрибають; «в чому резон» – словосполучення, яке не відповідає стилю мовлення юнака; вживання слів зі зменшувальними суфіксами, щоб приховати труднощі щодо вибору рими та розміру. Перекладачка, орієнтуючись на оригінал, зберегла його структурні характеристики, сюжет та гумористичну складову, але було втрачено пародійність.

«Аліса у Дивокраї» наповнена словами-нонсенсами, які стають справжнім викликом для перекладача, через неможливість віднайти лексему-відповідник у цільовій мові, тож необхідно використати

інструментарій, який вибудовується на основі активації та створення у адресата відповідних асоціацій.

У тексті Керрола натрапляємо на використання графічно-фонетичних каламбурів, які побудовані на малапропізмах, наприклад назви навчальних дисциплін:

(38) “I couldn’t afford to learn it,” said the Mock Turtle with a sigh. “I only took the regular course.” “What was that?” inquired Alice. “Reeling and Writhing, of course, to begin with,” the Mock Turtle replied; “and then the different branches of Arithmetic — Ambition, Distraction, Uglification, and Derision” [35, с. 114] – «Я не мав можливості його вивчати, – зітхнув Фальшивий Черепаха. – Міг дозволити собі тільки базовий курс. – А що вивчалось в базовому курсі? – поцікавилася Аліса. – Ясна річ, спочатку чигання та пихання, – відповів Фальшивий Черепаха, – а тоді вже різні галузі арифметики: подавання, піднімання, многоноження і дивлення» [с. 114]. Назви предметів графічно і фонетично нагадують найменування справжніх шкільних предметів, тож читач розпізнає їх у тексті. Проте їхнє звучання створює комічну ситуацію, адже утворюється від поєднання англійськомовних лексем: *reeling* – «хитання, кружляння», нагадує англійське *reading* – «читання», а *writhing* – звивання – англійське *writing* – «письмо». У В. Наріжної назви відтворені каламбурами «чигання», «пихання», «подавання», «піднімання», «многоноження» і «дивлення» за допомогою горизонтальної контактної компенсації, зі збереженням мовної гри, пропонованою Керролом.

Успішний переклад активує у свідомості читача інконгруентні (невідповідні) структури, які створюють гумористичний ефект як у першотексті зі збереженням у перекладі. Розглянемо приклад каламбуру у діалозі між Королем та Капелюшником:

(39) “The miserable Hatter dropped his teacup and bread-and-butter, and went down on one knee. ‘I’m a poor man, your Majesty,’ he began. ‘You’re a very poor speaker,’ said the King” [35, с. 138] – «Я вбогий чоловік, Ваша

Величносте... – почав він. – Ви дуже вбогий оповідач, – відказав Король» [35, с. 139]. У наведеному прикладі обіграється прикметник *poor*, який має пряме значення «бідний» і переносні значення «нешасний» чи «неефективний». В. Наріжна відтворює каламбур майже ідентично, де обидві характеристики приписуються одному і тому самому референту, отже переклад слід вважати вдалим.

В «Алісі» натрапляємо на приклади використання паронимазійного каламбуру, тобто побудованого на зіткненні в одному контексті смислів:

(40) “The master was an old Turtle – we used to call him Tortoise—” “Why did you call him Tortoise, if he wasn’t one?” Alice asked. “We called him Tortoise because he taught us,” said the Mock Turtle angrily: “really you are very dull!” [35, с. 112] – «Учителював у нас Старий Черепаха... Ми його називали Молюск... – Чого ж ви його називали Молюском, якщо він був Черепахою? – здивувалася Аліса. – Молюск, бо, як побачу, – вмить молюсь, – роздратовано пояснив Фальшивий Черепаха. – Яка ж ти все-таки дурнолоба!» [с. 113]. Цей каламбур активований за допомогою іменника *tortoise* – «черепаха» і предикативним дієслівним словосполученням у формі минулого часу *taught us*. В. Наріжна перекладає, створюючи паронимазію українською мовою, яка побудована на схожості звучання імені персонажа «Молюск» і форми дієслова теперішнього часу першої особи «молюсь». Такі каламбури створюють гумористичний ефект, який знаходимо в оригіналі, за відтворення аналогічного стилістичного прийому у перекладі, який стає комунікативно успішними.

Очевидно, що текст Керрола наповнений різними стилістичними засобами і окрім зазначених. Наведемо приклади деяких з них:

(41) “Let the jury consider their verdict,” the King said, for about the twentieth time that day. “No, no!” said the Queen. “Sentence first-verdict afterwards!” [35, с. 152] – «Прошу обдумати ваше рішення, – напевно, вже дванадцяте сказав Король присяжним. – Ні, ні, – втрутилася Королева. –

Спершу вирок... тоді вже рішення присяжних» [с. 153]. «Аліса» сприймається як політична алегорія, у якій Дивокрай символізує Англію. Згідно з цією думкою, королеві Вікторії відповідає тиранічна Королева, а герцогиня, і королева демонструють насильницькі та ірраціональні тенденції в сцені Суду, що підтверджує прочитання цієї сцени як алегорії британської системи правосуддя, де Королева вимагає вироку перед вирокком у безглуздому судовому процесі. Перекладачка відтворила англійський текст, вдавшись до розширення. Для українського читача, необізнаного з англійською критикою, така алегорія залишається не очевидною.

Керролівський текст рясніє антропоморфізмами. Майже кожна тварина виглядає і поводить себе як людина, що допомагає підкреслити тему абсурду в романі та спонукає читача поставити під сумнів природу його реальності. У першому розділі Кролик приймає людські атрибути мови та одягу:

(42) “[...] the Rabbit [said] to itself, ‘Oh dear! Oh dear! I shall be late!’ [...] the Rabbit actually took a watch out of its waistcoat-pocket, and looked at it, and then hurried on [...]” [35, с. 4] – «...Кролик мурмотить сам до себе: «Ой лишенько! Ой лишенько! Я запізнюся!» [...] Кролик на додаток ВИТЯГ ГОДИННИКА З КИШЕНІ ЖИЛЕТКИ, глипнув на нього й заквапився далі [...]» [35, с. 5]. У перекладі В. Наріжна використовує графічний стилістичний засіб, щоб привернути увагу читача до нестандартної ситуації.

Керрол часто вживає гіперболу або перебільшення, щоб описати Королеву. Такі описи підкреслюють, наскільки непостійним і злим стає її характер, коли люди не слухаються її наказів:

(43) “The Queen turned crimson with fury, and, after glaring at her for a moment like a wild beast, screamed ‘Off with her head! Off—’ ‘Nonsense!’ said Alice, very loudly and decidedly, and the Queen was silent” [35, с. 94] – «Королева побагряніла від люті і, на хвилюку вп’явшись в Алісу дикими

очима, заволала: – Відтяти їй голову! Відтяти... – Глупство! – голосно й категорично заявила Аліса, і Королева припишкла» [с. 95]. Перекладачка точно відтворила англійськомовний текст, зберігши стилістичний засіб, вжитий автором першотексту.

Керрол вживає парадокси, щоб показати, як Дивокрай перевертає реальність. Наприклад, «перегони» Додо складаються з багатьох тварин, які біжать по колу та зупиняються всі одночасно:

(44) “[...] but they began running when they liked, and left off when they liked, so that it was not easy to know when the race was over. [...] At last the Dodo said, ‘EVERYBODY has won, and all must have prizes’” [35, с. 28] – «[...] натомість кожен починав бігти, коли йому спадало надумку, й так само сходяв з дистанції, коли йому було до вподоби, тож було нелегко визначити, коли саме змагання закінчиться. [...] Перегодом Додо сказав: – Усі перемогли, й усі мають отримати призи» [с. 29]. У перекладі відтворено стилістичний засіб парадокс і збережено графічний засіб.

Порівняння допомагають читачеві візуалізувати численні фантастичні сцени в «Алісі в Дивокраї». Керрол використовує їх, щоб зрозуміти інакше божевільні події, наприклад, коли Аліса зустрічає ящірку на ім'я Білл:

(45) “Well, I hardly know — No more, thank ye; I’m better now — but I’m a deal too flustered to tell you-all I know is, something comes at me like a Jack-in-the-box, and up I goes like a sky-rocket!” [35, с. 44] – «Сам не знаю... Досить, досить, дякую... Вже ліпше... Але я такий схвильований – слова сказати не можу... Я тільки відчув, як щось вистрілило назустріч мені, мов «Джек-із-коробочки», і я полетів, як та ракета!» [с. 45]. Авторка перекладу точно відтворила стилістичний засіб у перекладі.

Таким чином, аналіз тексту та мовного портрета персонажів показує рівень їхнього володіння лексико-граматичним фондом мови. На цьому рівні аналізується запас слів та словосполучень, яким користуються герої

твору. Використання розмовних формул, мовних оборотів, особливої лексики робить кожну особистість впізнаваною.

Світ нонсенсу, куди потрапляє Аліса, часто дратує її. Дивні персонажі, з якими вона зустрічається, як правило, прискіпливі і уразливі, проте їй вистачає здорового глузду, щоб примиритися з ситуацією, зуміти перевести розмову на іншу тему, дивуючись дивовижності світу, що відкривається перед нею, одночасно приймати його таким, який він є.

Це світ, де все розуміється буквально, де метафора позбавляється свого переносного значення, де між омофонами немає жодного смислового кордону, у результаті каламбур таким навіть відчувається, де парадокс виявляється результатом бездоганної логічної побудови. Багатозначність живої мови, той факт, що при висловлюванні різних суджень необхідно співвідносити їх з цілою системою культурних умовностей і неписаних правил, далеко не відразу входить у свідомість дитини. Аліса, яка знаходиться на півдорозі від дитячого стану первісного хаосу, що утримується лише химерною логікою, до культурно впорядкованого космосу дорослих, виявляється в результаті відкрита і першому, адже Дивокрай – це країна зі сновидіння, і другому, оскільки свої судження про побачене вона вимовляє з погляду загальноприйнятих норм і розуміння свого часу.

Висновки до розділу 3

Унікальність казки Керрола «Аліса в Дивокраї» у тому, що вона представлена не як об'єктивний світ, а як світ мови письменника, втілений на сторінках книги. З разючою майстерністю автор використовує мовні форми, за якими простежується прихована логіка мислення. Твір будується на мовних образах, перетворених на дійсність. «Аліса» ґрунтується на взаєминах персонажів, які мають неповторний характер, переданий на сторінках варіацією мовних форм.

У результаті проведеного аналізу було підкреслено характерні риси літературного методу Керрола та лексико-стилістичні особливості його казки, а також проаналізовано вживання таких лексико-стилістичних засобів як каламбури, алюзії, парадокси, гротеск, порівняння, оксюморон, антитези, катахреза, метафори, графічні засоби та ін., так само були проаналізовані власні назви і варіанти їх перекладу. Завдяки цьому можна зробити висновок, що у своєму творі Керрол використовував стилістичні прийоми, які базуються на внутрішньолінгвістичних відносинах, що існують між словами цієї мови, завдяки якому твір «Аліса у Дивокраї» вирізняється лексичною своєрідністю та зосереджує увагу читача на тексті.

Причому художній літературі образність досягається насамперед за рахунок використання метафори як відображення особливостей сприйняття реальності, що незмінно присутня в мові і призводить до того, що низка метафор, через звичність закладеного в них переносного сенсу, втрачає свою образність і не сприймається як образний засіб.

Через те, що метафори нерозривно пов'язані з мовною картиною світу, їх переклад може являти собою складне завдання: на перший план виходить збереження образного потенціалу тексту, його прагматичні та комунікативні особливості, що може призвести до прагматичної, лінгвокультурної, стилістичної адаптації тексту. У контексті роботи з художнім перекладом це завдання ускладнюється тим фактом, що метафори створюються письменником як засіб вираження суті сюжету, образної характеристики персонажів і ці аспекти максимально збережені для забезпечення якості перекладу авторкою (В. Наріжна) вторинного тексту.

Власні назви несуть у собі якусь інформацію про конкретний предмет, про його властивості. Якщо ця інформація набуває поширення в масштабах всього мовного колективу, то це означає, що відомості про певний предмет є частиною мовного значення власного імені.

Серед мовних засобів у тексті Керрола, найактивнішими є каламбур, оксюморон, антитеза, катахреза. Ці тропи, що створюють незвичайне уявлення повсякденного, протиставлення, поєднання протиріч, свідчить про складну структуру гротеску і безліч його способів вияву в семантичному просторі тексту. Саме прийом гротеску висуває першому плані одну з основних ідей твори – спотворене уявлення дійсності.

Каламбур вживається Керролом не лише як засіб стилізації літературного жанру казки, а й елемент моделювання сюжету. Зазначений стилістичний засіб народжується з особливостей англійської мови та англійської культури як джерела запозичення художніх образів та мовних засобів для їх втілення. Каламбури Керрола носять індивідуальний стиль автора, який творив свої образи для дітей, які просили від нього «більше всіляких дурниць», що вимагало не тільки залучення англійського дитячого фольклору, але й потужного філософського генія автора. Саме тому його герої, створені за допомогою звичних мовних виразних засобів англійської мови, є унікальними у своєму роді, а стиль – неповторним і невичерпним джерелом досліджень для лінгвістів, філософів, літературознавців, соціологів тощо.

ВИСНОВКИ

Наявність міцного зв'язку між поняттям (концептом) і образом слова уможлиблює дискусію про мову як засіб відображення понять зі свідомості людини. Постаючи елементами мовної одиниці, образ слова і поняття утворюють функційну систему, оскільки обидва функційно пов'язані між собою. Мовна картина світу як своєрідна форма концептуалізації фактів і явищ, поділу світу і закріплення цього поділу переважно вербальними засобами мови виходить з етносуб'єктивного (національно-індивідуального) характеру мови, а концептуалізація, що розуміється як процес генерування нових смислів, актуалізує концептуальну картину світу, що є важливим аспектом розуміння характеру світосприйняття через співвідношення мови, культури і мислення. Особливий дослідницький інтерес становить лінгвокультурологічний вимір концептуальної картини світу, що у художньому дискурсі репрезентується, зокрема, через застосування виражальних засобів.

Авторська казка як особлива форма існування художнього слова у його смислотвірному розумінні базується на концептуальній картині світу й теорії множинності світів, що через лінгвокультурологічні експлікації увиразнює авторські інтенції. Вікторіанська літературна казка, до найкращих взірців якої належить керролівська «Аліса у Дивокраї», докорінно змінилася протягом вікторіанської доби, еволюціонувавши від книг з відвертим повчальним і моралізаторським підтекстом до творів-фантазмагорій, які торкалися найактуальніших питань тогочасся, що спонукало до серйозних роздумів і захоплювало не лише дитячу аудиторію.

До таких, безумовно, варто зрахувати «Алісу у Дивокраї», що сприяла тріумфуванню жанру фентезі далеко за межами Сполученого Королівства. Фентезійні елементи казки Керрола у поєднанні з математичною точністю оповіді, лінгвістичною грою, філософськими підтекстами й логічними «лабіринтами» вирізняють керролівське творіння з-поміж величезного

корпусу схожих історій, створених до і після «золотої доби» дитячого письменництва. Враховуючи роль сновидінь у «казковому» наративі «Аліси» недивно, що вона привернула увагу не лише літературознавців, але й прихильників психоаналітичної теорії. Чимало послідовників З. Фрейда вбачали нерозривний зв'язок між психоаналізом і сновидіннями, і ця теоретична основа відображена у численних працях ранньої критики «Аліси у Дивокраї», що зайвий раз засвідчує багатшаровість керролівського *tagmit opus* і невичерпність наукових підходів до його студіювання.

Запропонований у магістерській праці підхід до аналізу жанру казки безпосередньо пов'язаний з теорією концептуальної картини світу і її лінгвокультурологічними репрезентаціями у «казковому» просторі. Виявлення специфіки функціонування концептосфери казкового у літературно-художньому вимірі дозволяє висувати про іманентність явища метафоризації у жанрі англійської авторської казки як особливої форми експресивізації концептуальної картини світу, що репрезентується через лінгвокультурну поведінку персонажів, зокрема керролівських. Важливо, що кількісні і якісні характеристики лексико-стилістичних засобів вираження авторських інтенцій в «Алісі у Дивокраї», зокрема каламбурів, алюзій, парадоксів, гротеску, порівнянь, оксюморонів, антитез, катахрез, метафор, графічних засобів та ін., забезпечуються дією внутрішнього, властивого авторській казці механізму метафоризації як основного засобу смислотворення у цьому художньому творі. Тож метафора постає ключовим тропом для передачі світовідчуття і світосприйняття у казці, оскільки казка – це по суті і є метафора з експресивними художніми засобами, актуалізованими навколо неї.

Смислотвірний потенціал метафори увиразнюється у мовній формі чуттєво недоступних читачеві об'єктів, що робить наочною невидиму картину світу, створюючи її оригінальну мовну матрицю, яка сприймається і розуміється за рахунок вербально-образних асоціацій її складових. У ті

царини знання, для яких у сфері людського мислення не виявляється передконцептуальної структури, привноситься її аналог за допомогою природно мовної метафори, тобто метафора уможлиблює розуміння тих форм, які не мають власної передконцептуальної структури. Зокрема, будь-який адекватний підхід до раціональності вимагає залучення уяви, яка невіддільна від метафоричного мислення, що якнайкраще оприявнюється у художньому вимірі літературної казки – керролівської «Аліси у Дивокраї».

Вербалізація лінгвокультурологічного виміру концептуальної картини світу і відтворення засобів її репрезентації у розрізі художнього перекладу визначає необхідність відображення мовою перекладу того способу мовленнєво-мисленнєвої діяльності, який зумовлений національно-культурною специфікою оригіналу з акцентом на антропоцентричному проєціюванні дійсності. Українськомовний переклад «Аліси у Дивокраї», виконаний В. Наріжною, характеризується чіткістю відтворення англійського першотексту із дотриманням вживання стилістичних засобів, які мітяться в оригінальному тексті, і може вважатися вдалим через те, що перекладачка намагається структурно й сюжетно залишатися у межах, визначених оригіналом. Окрім того, англійськомовний текст в українськомовному перекладі має такий само вплив на читача, як і його оригінальна форма. Застосовувані перекладачем трансформації, зокрема лексико-семантичні, та горизонтальна контактна компенсація, засвідчують транслатологічний потенціал англійськомовного тексту в жанрі авторської літературної казки. Відтворення українською мовою «казкової» емоційності та свідомої абсурдності оригіналу, що є невід'ємною частиною концептуальної картини світу, постає непростим завдання через різницю лексичних, граматичних, синтаксичних і стилістичних характеристик двох мов. Актуалізація мовно-мисленнєвого відображення дійсності засобами іншої мови передбачає задіяність всіх структурних рівнів свідомості, а також ресурсів національної ментальності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Акмалдінова О. М., Стежко Ю. Г. Мовна та концептуальна картини світу в інтеркультурній репрезентації художнього перекладу. *Вісник Київського національного лінгвістичного університету. Серія: Філологія*. 2019. Т. 22, № 2. С. 160–169.
2. Бандровська О. Інверсія як основа нонсенс-логіки у творах Льюїса Керрола. *Іноземна філологія*. 2007. Вип. 119. С. 105–110.
3. Брославська Л. Я., Шевченко І. С. Ідіостиль і концептуальна ідіосфера автора у художньому дискурсі. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна*. 2012. № 1003. С. 22–27.
4. Гапченко О. Мовна свідомість людини як об'єкт лінгвістичних досліджень. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Літературознавство. Мовознавство. Фольклористика*. 2011. Вип. 22. С. 31–34.
5. Голубовская И. А. Этнические особенности языковых картин мира. Киев : Издательско-полиграфический центр «Киевский университет», 2002. 294 с.
6. Губа Л. В. Художній текст як об'єкт лінгвістичних досліджень. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філологічна»*. 2015. Вип. 58. С. 93–96.
7. Дмитренко Л. В. Концептуальна картина світу в поетичних творах. *Мовні і концептуальні картини світу : зб. наук. праць*. Київ, 1999. С. 37–44.
8. Калитенко Т. Принципи творення та роль множинності світів у літературному тексті (на основі творчості Льюїса Керрола). *Наукові записки НаУКМА. Літературознавство*. 2022. Т. 3. С. 82–90. <https://doi.org/10.18523/2618-0537.2022.3.82-90>.

9. Керрол Л. Алісини пригоди у Дивокраї. Аліса у Задзеркаллі: повісті / пер. з англ. В. Корнієнка. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2007. 432 с.
10. Колегаева И. М. Личность творца и ее отражение в триаде «автор–повествователь–персонаж» художественного текста. *Записки з романо-германської філології*. 2000. Вип. 8. С. 98–106.
11. Кравченко В., Зубець Н. Художній текст як ментальне утворення. *Studia Ukrainica Posnaniensia*. 2015. Т. III. С. 145–152. <https://doi.org/10.14746/sup.2015.3.19>.
12. Куриленко І. А. Художній текст як віддзеркалення тексту культури. *Культура України. Серія: Культурологія*. 2017. Вип. 55. С. 137–144.
13. Линтвар О. М. Індивідуальний авторський стиль (ідіостиль), ідіолект автора художнього твору. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія: Філологічна*. 2014. Вип. 44. С. 160–162.
14. Лисиченко Л. А. Структура мовної картини світу. *Мовознавство*. 2004. № 5–6. С. 36–42.
15. Павлюк А. Б. Міфопоетика казки Льюїса Керролла “Alice in Wonderland”. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія*. 2022. № 55. С. 77–80. <https://doi.org/10.32841/2409-1154.2022.55.17>.
16. Полюжин М. Поняття, концепт та його структура. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Мовознавство*. 2015. № 4. С. 214–224.
17. Попова Н. М. Методи дослідження еволюційних змін мовної та концептуальної картин світу. *Проблеми семантики слова, речення та тексту*. 2014. Вип. 32. С. 223–230.
18. Попова Н. М. Принцип єдності свідомості й діяльності та його відображення у взаємодії концептуальної й мовної картин світу.

- Проблеми семантики, прагматики та когнітивної лінгвістики*. 2013. Вип. 24. С. 341–349.
19. Сапригіна Н. Сприйняття художнього тексту та рівні системи «автор–текст–читач». *Grail of Science*. 2022. № 17. С. 400–407. <https://doi.org/10.36074/grail-of-science.22.07.2022.069>.
 20. Середницька А. Я. Відмінності між мовною і концептуальною картиною світу з погляду сучасного мовознавства. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія*. 2016. Вип. 21. С. 69–72.
 21. Фадєєва О. Ідіостиль як відображення авторської картини світу у творах гібридного жанру. *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Соціальні комунікації*. Т. 30 (69), № 2, ч. 1. 2019. С. 138–145. <https://doi.org/10.32838/2663-6069/2019.2-1/25>.
 22. Штерн І. Б. Вибрані топіки та лексикон сучасної лінгвістики : енциклопедичний словник для фахівців. Київ : Артек, 1998. 336 с.
 23. Шульженко Ю. М. Лінгвістичні механізми реалізації мовної гри в авторських аномаліях Л. Керрола. *Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Соціальні комунікації*. 2019. Т. 30 (69), № 1, Ч. 1. С. 117–123.
 24. Яремчук А. Мовна картина світу – концептуальна картина світу – художня картина світу: параметричні ознаки й характер співвідношення. *Studia Ukrainica Posnaniensia*. 2020. Т. 8, № 1. С. 69–76. <https://doi.org/10.14746/sup.2020.8.1.06>.
 25. Arbutnot M. H. *Children and Books*. 3rd ed. Chicago : Scott, Foresman, 1964. 688 p.
 26. Armstrong N. *Fiction in the Age of Photography: The Legacy of British Realism*. Cambridge : Harvard University Press, 2002. 352 p.
 27. Barthes R. Introduction à l'analyse structurale des récits. *Communications*. 1966. Vol. 8, no. 1. P. 1–27. <https://doi.org/10.3406/comm.1966.1113>.

28. Beer G. *Alice in Space: The Sideways Victorian World of Lewis Carroll*. Chicago : University of Chicago Press, 2016. 240 p.
29. Berman R. Alice as Fairytale and Non-Fairytale. *The Carrollian: The Lewis Carroll Journal*. 2003. Vol. 11. P. 51–62.
30. Bivona D. Alice the Child-Imperialist and the Games of Wonderland. *Nineteenth-Century Literature*. 1986. Vol. 41, no. 2. P. 143–171. <https://doi.org/10.2307/3045136>.
31. Brown S. *The Original Alice: From Manuscript to Wonderland*. London : British Library, 1997. 64 p.
32. Bulkeley K. The Subversive Dreams of Alice in Wonderland. *International Journal of Dream Research*. 2019. Vol. 12, no. 2. P. 49–59.
33. Buttrick N., Westgate E. C., Oishi S. Reading Literary Fiction Is Associated with a More Complex Worldview. *Personality and Social Psychology Bulletin*. 2023. Vol. 49, no. 9. P. 1408–1420. <https://doi.org/10.1177/01461672221106059>.
34. Carpenter H. *Secret Gardens: A Study of the Golden Age of Children's Literature*. Boston : Houghton Mifflin, 1985. 235 p.
35. Carroll L. *Alice's Adventures in Wonderland* = Керролл Л. *Аліса в Дивокраї* / пер. з англ. В. Г. Наріжної. Харків : Фоліо, 2019. 159 с. (Вид. з парал. текстом).
36. Carroll Lewis, 1832–1898. *The Diaries of Lewis Carroll* / ed. and supplemented by R. L. Green. London : Cassell, 1953.
37. Ciolkowski L. E. *Visions of Life on the Border: Wonderland Women, Imperial Travelers, and Bourgeois Womanhood in the Nineteenth Century*. *Genders 1998-2013*. URL: <https://www.colorado.edu/gendersarchive1998-2013/1998/02/01/visions-life-border-wonderland-women-imperial-travelers-and-bourgeois-womanhood#b05> (date of access: 02.10.2024).
38. Cohen M. N. *Lewis Carroll: A Biography*. New York : Vintage Books, 1996. 608 p.

39. Conceptual Worldview in the Works of Ukrainian Writers: The Renaissance Creativity / O. Slipushko et al. *Folia linguistica et litteraria*. 2022. No. 40. P. 9–30. <https://doi.org/10.31902/fll.40.2022.1>.
40. Darton F. J. H. *Children's Books in England: Five Centuries of Social Life*. 3rd ed. Cambridge : Cambridge University Press, 1982. 416 p.
41. Davidsen H. M. The Literary Representation of Reality. *Res Cogitans*. 2018. Vol. 13, no. 1. P. 111–134. <https://doi.org/10.7146/rc.13104631>.
42. Dickerson M. T., O'Hara D. L. *From Homer to Harry Potter: A Handbook on Myth and Fantasy*. Grand Rapids, MI : Brazos Press, 2006. 272 p.
43. Douglas-Fairhurst R. *The Story of Alice: Lewis Carroll and the Secret History of Wonderland*. Cambridge and London : Harvard University Press, 2015. 304 p. <https://doi.org/10.4159/9780674287105>.
44. Eco U. *A Theory of Semiotics*. Bloomington : Indiana University Press, 1976. 368 p.
45. Falck C. Fictions and Reality. *Philosophy*. 1988. Vol. 63, no. 245. P. 363–371.
46. Fleming P. C. *The Legacy of the Moral Tale: Children's Literature and the English Novel, 1744–1859*. Knoxville : The University of Tennessee Press, 2016. 248 p.
47. Freud S. *New Introductory Lectures on Psycho-Analysis*, Standard Edn, Vol. XXII. London : Hogarth, 1933.
48. Gardner M. *The Annotated Alice: The Definitive Edition*. W. W. Norton Co Inc., 2000. 312 p.
49. Geer J. 'All sorts of pitfalls and surprises': Competing Views of Idealized Girlhood in Lewis Carroll's Alice Books. *Children's Literature*. 2003. Vol. 31, no. 1. P. 1–24. <https://doi.org/10.1353/chl.2003.0008>.
50. Głaz A. *Linguistic Worldview(s): Approaches and Applications*. New York and London : Routledge, 2022. 256 p.

51. Goldthwaite J. *Natural History of Make-Believe: A Guide to the Principal Works of Britain, Europe, and America*. New York : Oxford University Press, 1996. 400 p.
52. Graner E. D. Dangerous Alice: Travel Narrative, Empire, and *Alice's Adventures in Wonderland*. *CEA Critic*. 2014. Vol. 76, no. 3. P. 252–258.
53. Hacker D. J. Definitions and Empirical Foundations. *Metacognition in Educational Theory and Practice* / ed. by D. J. Hacker, J. Dunlosky, A. C. Graesser. Mahwah, NJ : Lawrence Erlbaum Associates, 1998. P. 1–24.
54. Hahn D. *Oxford Companion to Children's Literature*. London : Oxford University Press, 2017. 704 p.
55. Hancher M. Alices Audiences. *Romanticism and Children's Literature in Nineteenth-Century England* / ed. by J. H. McGavran Jr. Athens, Georgia : University of Georgia Press, 2009. P. 190–207.
56. Hart A. *Alice in Wonderland & Alice Through the Looking Glass* by Lewis Carroll: Do Words Have Meaning? Lacanian Theory on Carroll's Writing. *International Journal of Arts & Sciences*. 2015. Vol. 8, no. 3. P. 425–440.
57. Husserl E. *Logische Untersuchungen. Prolegomena zur reinen Logik*. Tübingen : Max Niemeyer Verlag, 1993. Bd. 2 (1). 508 s.
58. Immel A. Children's Books and Constructions of Childhood. *The Cambridge Companion to Children's Literature* / ed. by M. O. Grenby, A. Immel. Cambridge : Cambridge University Press, 2009. P. 19–34. <https://doi.org/10.1017/CCOL9780521868198.002>.
59. *International Companion Encyclopedia of Children's Literature* / ed. by P. Hunt. London : Routledge, 2004. 944 p.
60. Iser W. The Reality of Fiction: A Functionalist Approach to Literature. *New Literary History*. 1975. Vol. 7, no. 1, P. 7–38. <https://doi.org/10.2307/468276>.

61. Jaques Z., Giddens E. Lewis Carroll's *Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass: A Publishing History*. London : Routledge, 2013. 262 p. <https://doi.org/10.4324/9781315592275>.
62. Jones J. E., Gladstone J. F. *The Alice Companion: A Guide to Lewis Carroll's Alice Books*. New York : New York University Press, 1998. 480 p.
63. Knowles M., Malmkjaer K. *Language and Control in Children's Literature*. London : Routledge, 1995. 300 p. <https://doi.org/10.4324/9780203419755>.
64. Kyzym D., Bezrukov A. A Conceptual Picture of the World as a Ground for Understanding a Work of Fiction. *Engineer of the Third Millennium : Proceedings of the International Students' Scientific Conference*, May 17, 2024. Dnipro, 2024. P. 54–55.
65. Lecercle J.-J. *Philosophy of Nonsense: The Intuitions of Victorian Nonsense Literature*. London : Routledge, 1994. 245 p.
66. Lemos M. Language-Games in *Alice's Adventures in Wonderland* or How Language Operates in Carroll's Text to Produce Nonsensical Meanings in Common-sense References. *E-fabulações: revista eletrônica de literatura infantil*. 2009. Vol. 5. P. 23–34.
67. Lurie A. *Don't Tell the Grown-Ups: Subversive Children's Literature*. Boston : Little, Brown and Company, 1990. 256 p.
68. Lyons M. *Books: A Living History*. Los Angeles : J. Paul Getty Museum, 2011. 224 p.
69. McCrum R., MacNeil R., Cran W. *The Story of English: Third Revised Edition*. Penguin (Non-Classics), 2002. 496 p.
70. McLennan J. F. *Primitive Marriage*. Edinburgh : Adam & Charles Black, 1865. 289 p.
71. Michie H. R. *The Flesh Made Word: Female Figures and Women's Bodies*. New York : Oxford University Press, 1989. 192 p.

72. Moqbel M. Logic of Nonsense and Pragmatics of Language Used in Lewis Carroll's *Alice's Adventures in Wonderland*. *ELS Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities*. 2023. Vol. 6, no. 4. P. 825–835.
73. Nilsen D. L. F. The Linguistic Humor of Lewis Carroll. *Thalia*. 1988. Vol. 10, no. 1. P. 35–42.
74. Opie I., Opie P. *The Classic Fairy Tales*. New York : Oxford University Press, 1980. 336 p.
75. Pacheco C. S., Herrera C. I. A Conceptual Proposal and Operational Definitions of the Cognitive Processes of Complex Thinking. *Thinking Skills and Creativity*. 2021. Vol. 39, article 100794. <https://doi.org/10.1016/j.tsc.2021.100794>.
76. Plotnikova N. V. History of the Linguistic and Conceptual Pictures of the World Formation. *International Humanitarian University Herald. Philology*. 2020. Vol. 1, no. 45. P. 102–105. <https://doi.org/10.32841/2409-1154.2020.45-1.25>.
77. Pollard D. E. B. Troubles with Fiction. *Philosophy*. 1990. Vol. 65, no. 251. P. 95–98.
78. Prickett S. *Victorian Fantasy*. 2nd ed. Waco, TX : Baylor University Press, 2005. 310 p.
79. Rabkin E. S. *Fantastic Worlds: Myths, Tales, and Stories*. New York : Oxford University Press, 1979. 496 p.
80. Reichertz R. *Making of the Alice Books: Lewis Carroll's Uses of Earlier Children's Literature*. McGill-Queen's University Press, 1997. 264 p.
81. Rennison N. *Freud and Psychoanalysis*. Pocket Essentials, 2002. 96 p.
82. Reynolds K. *Children's Literature: A Very Short Introduction*. Oxford : Oxford University Press, 2011. 144 p.
83. *Romanticism and Children's Literature in Nineteenth-Century England* / ed. by J. H. McGavran Jr. Athens, Georgia : University of Georgia Press, 2009. 272 p.

84. Rother C. Lewis Carroll's Lesson: Coping with Fears of Personal Destruction. *Pacific Coast Philology*. 1984. Vol. 19. P. 89–94.
85. Sapiro G. Literature, Knowledge, and Worldview. *The Routledge Handbook of the History and Sociology of Ideas* / ed. by S. Geroulanos, G. Sapiro. London : Routledge, 2023. P. 256–274.
86. Schwab G. The Mirror and the Killer-Queen: Otherness in Literary Language. Bloomington, Ind : Indiana University Press, 1996. 212 p.
87. Sewell E. 'In the Midst of His Laughter and Glee': Nonsense and Nothingness in Lewis Carroll. *Soundings: An Interdisciplinary Journal*. 1999. Vol. 82, no. 3/4. P. 541–571.
88. Shi F. D. *Alice's Adventures in Wonderland* as an Anti-Feminist Text: Historical, Psychoanalytical and Postcolonial Perspectives. *Women: A Cultural Review*. 2016. Vol. 27, no. 2. P. 177–201. <https://doi.org/10.1080/09574042.2016.1227154>.
89. Shires L. M. Fantasy, Nonsense, Parody, and the Status of the Real: The Example of Carroll. *Victorian Poetry*. 1988. Vol. 26, no. 3. P. 267–283.
90. Silver C. G. Strange and Secret Peoples: Fairies and Victorian Consciousness. New York : Oxford University Press, 1999. 272 p.
91. Sire J. W. Naming the Elephant: Worldview as a Concept. 2nd ed. Downers Grove, IL : IVP Academic, 2015. 201 p.
92. Stewart S. Nonsense. Aspects of Intertextuality in Folklore and Literature. Baltimore and London : The Johns Hopkins University Press, 1989. 240 p.
93. Straley J. Evolution and Imagination in Victorian Children's Literature. Cambridge : Cambridge University Press, 2016. <https://doi.org/10.1017/CBO9781316422700>.
94. Sundmark B. *Alice's Adventures in the Oral-Literary Continuum*. Lund, Sweden : Lund University Press, 1999. 221 p.
95. Susina J. The Place of Lewis Carroll in Children's Literature. New York : Routledge, 2011. 248 p. <https://doi.org/10.4324/9780203869314>.

96. Talairach-Vielmas L. *Moulding the Female Body in Victorian Fairy Tales and Sensation Novels*. London : Routledge, 2007. 200 p. <https://doi.org/10.4324/9781315596143>.
97. Terniievska Y. The Interaction of Linguistic and Conceptual Pictures of the World. *Scientific Journal of Polonia University*. 2022. Vol. 51, no. 2. P. 176–186. <https://doi.org/10.23856/5122>.
98. *The Annotated Classic Fairy Tales* / ed. by M. Tatar. New York : Norton, 2002. 445 p.
99. Thomas D. S. *Lewis Carroll: A Biography*. New York : Barnes & Noble Books, 1999. 404 p.
100. Tigges W. *An Anatomy of Literary Nonsense*. Amsterdam : Rodopi B. V., 1988. 293 p.
101. Toleuova T. S., Kairova Z. M. The Role of Linguistic World Image in Modern Linguistics Area. *Teoretyczne i praktyczne innowacje naukowe*. Krakow, 2013. P. 68–71.
102. Tolkien J. R. R. On Fairy-Stories. *Tree and Leaf*. London : George Allen & Unwin, 1964. P. 11–70.
103. Tunnell M. O., Jacobs J. S. The Origins and History of American Children's Literature. *The Reading Teacher*. 2013. Vol. 67, no. 2. P. 80–86. <https://doi.org/10.1002/TRTR.1201>.
104. Turner M. *Reading Minds: The Study of English in the Age of Cognitive Science*. Princeton : Princeton University Press, 1991. 298 p.
105. Valli C., Lucas C. *Linguistics of American Sign Language. An Introduction*. Gallaudet University Press, 2000. 493 p.
106. Warner M. *Phantasmagoria: Spirit Visions, Metaphors, and Media into the Twenty-First Century*. Oxford : Oxford University Press, 2008. 469 p.
107. Webb C. 'I'll be judge, I'll be jury': 'Tail'-Telling, Imperialism and the Other in Alice in Wonderland. *Papers: Explorations into Children's Literature*.

2010. Vol. 20, no. 2. P. 1–10. <https://doi.org/10.21153/pecl2010vol20no2art1142>.
108. Wilson R. Lewis Carroll in Numberland: His Fantastical Mathematical Logical Life. New York : W. W. Norton & Company, 2010. 208 p.
109. Winter S. Curiosity as Didacticism in “The Old Curiosity Shop”. *NOVEL: A Forum on Fiction*. 2000. Vol. 34, no. 1. P. 28–55. <https://doi.org/10.2307/1346138>.
110. Wullschläger J. Inventing Wonderland: The Lives and Fantasies of Lewis Carroll, Edward Lear, J. M. Barrie, Kenneth Grahame and A. A. Milne. London : Methuen, 1995. 228 p.

SUMMARY

The conceptual picture of the world is not only a relevant object of research for cognitive science in the comprehensive process of human cognitive activity but also an important aspect of understanding the nature of world perception through the relationship between language, culture and thinking. In this context, the linguistic and cultural dimension of the conceptual picture of the world, actualised in artistic discourse through expressive means, is of particular research interest. The author's tale as a special form of the existence of the fiction word has a significant explanatory and meaning-making potential that, based on the conceptual picture of the world and the theory of the plurality of worlds, allows us to reveal the basis of individual and social consciousness by examining the author's linguistic and cultural explanations through the prism of lexical and stylistic means and their combination.

Tale as a literary genre flourished in English children's literature during the Victorian era, becoming a particular cultural phenomenon in 19th-century Britain. The author's tale, which appeared relatively late in English literature, underwent a significant evolution during the Victorian era: if at the beginning of this evolution, the works were openly didactic and moralising towards the end the fairy tale took on phantasmagorical contours and encouraged serious reflection. In the middle of the century, Charles Lutwidge Dodgson (1832–1898), a professor of mathematics at Oxford Christ Church, known worldwide as Lewis Carroll, and his most outstanding creation – “Alice's Adventures in Wonderland” (1865) – changed the paradigm of children's literature not only in the United Kingdom but also far beyond, contributing to the creation and popularisation of a separate genre of literature for fans of fantasy stories. The text of “Alice's Adventures in Wonderland” appears not only as an example of an innovative approach to creating a literary extravaganza but also as a productive source of research in terms of the study of linguistic and cultural representations of the conceptual picture of the world.

“Alice's Adventures in Wonderland” stands out from the vast number of children's fantasy books because of its special atmosphere of multiple worlds,

which, combined with mathematical puzzles, logical “labyrinths”, linguistic games and philosophical reflections, make this exciting story interesting for both children and adults, over a century and a half.

Despite the complexity of Carroll’s *magnum opus* and the inexhaustibility of scientific approaches to its study, in the context of the proposed research, we are primarily interested in the peculiarities of the author’s representation of the linguistic and cultural dimension of the conceptual picture of the world, revealed through the linguistic and national-cultural characteristics of Alice and the inhabitants of Wonderland. This perspective determines the purpose of the research, which consists of revealing the linguistic and cultural uniqueness of the conceptual picture of the world expressed in the characters of Carroll’s tale “Alice’s Adventures in Wonderland” and its translation into Ukrainian.

The scientific novelty of the study lies in the proposed approach to the analysis of the tale genre, based on the theory of the conceptual picture of the world and its linguistic and cultural representations, which allows us to reveal the peculiarities of the functioning of the tale conceptual sphere in the literary and artistic dimension. The peculiarities of the genre of the English author’s tale, which consist in the metaphorisation of the literary text and space as a tool of creating meaning, actualise the use of several means of expressing the conceptual picture of the world, manifested through the linguistic and cultural behaviour of Carroll’s characters. The metaphorisation in “Alice’s Adventures in Wonderland” provides the quantitative and qualitative characteristics of the rest of the lexical and stylistic devices of expressing the author’s intentions.

The approach to the analysis of the tale genre proposed in the master’s thesis is directly related to the theory of the conceptual picture of the world and its linguistic and cultural representations in the “tale” space. The identification of the specificity of the functioning of the conceptual sphere of the tale in the literary and artistic dimension allows us to conclude about the immanence of the phenomenon of metaphorisation in the genre of the English author’s tale as a special form of expression of the conceptual picture of the world represented by the linguistic and

cultural behaviour of the characters, in particular Carroll's characters. It is important that quantitative and qualitative characteristics of lexical and stylistic means of expressing the author's intentions in "Alice's Adventures in Wonderland", in particular puns, allusions, paradoxes, grotesque, similes, oxymorons, antitheses, catachresis, metaphors, font means, etc., are provided by the internal mechanism of metaphorisation inherent in the author's tale as the major means of meaning-making. Thus, metaphor appears as a key trope for conveying the worldview and world outlook in a tale, since a tale is essentially a metaphor with expressive literary devices actualised around it.

The potential of a metaphor to create meaning is expressed in the linguistic form of objects that are inaccessible to the reader which makes the invisible image of the world visible, creating its original linguistic matrix, which is perceived and understood through the verbal-figurative associations of its components. In those areas of knowledge for which no pre-conceptual structure can be found in the field of human thought, its analogue is introduced with the help of a natural language metaphor, i.e., the metaphor makes it possible to understand those forms which do not have their own pre-conceptual structure. In particular, any appropriate approach to rationality requires the involvement of the imagination, which is inseparable from metaphorical thinking, which is best manifested in the literary dimension of the literary tale – Carroll's "Alice's Adventures in Wonderland".

The world of nonsense in which Alice finds herself often annoys her. The strange characters she meets are usually choosy and vulnerable but she has enough common sense to deal with the situation, to change the subject, to marvel at the wonder of the world that opens up before her, and to accept it as it is.

This is a world in which everything is taken literally, in which metaphor is stripped of its figurative meaning, in which there is no semantic boundary between homophones so that even a pun is perceived as such, in which a paradox is the result of impeccable logical construction. The ambiguity of language, the fact that in expressing different judgements it is necessary to correlate them with a whole system of cultural conventions and unwritten rules, does not immediately enter the child's

consciousness. Alice, who is halfway between a childish state of chaos, held together only by whimsical logic and the culturally ordered cosmos of adults, turns out to be open to the former because Wonderland is a dreamland, and to the latter because she expresses her judgements about what she sees in terms of generally accepted norms and the understanding of her time.

The verbalisation of the linguistic and cultural dimension of the conceptual picture of the world and the reproduction of the means of its representation in the context of literary translation determines the need to reflect in the language of translation that way of speaking and thinking which is determined by the national and cultural specificity of the original with an emphasis on the anthropocentric projection of reality. The Ukrainian translation of "Alice's Adventures in Wonderland" by V. Narizhna is characterised by a clear reproduction of the original English text, while at the same time observing the use of stylistic devices that are evident in the original text and can be considered successful since the translator tries to stay within the limits set by the original in terms of structure and plot. In addition, the English text in the Ukrainian translation has the same effect on the reader as the original. The transformations made by the translator, especially the lexical-semantic ones, testify to the translational potential of the English-language text in the genre of the author's literary tale. Reproducing the "tale" emotionality and deliberate absurdity of the original, which is an integral part of the conceptual world picture, in the Ukrainian language seems to be a difficult task due to the difference in the lexical, grammatical, syntactic and stylistic characteristics of the two languages. The actualisation of the linguistic and mental reflection of reality through another language involves all the structural levels of consciousness as well as the resources of the national mentality.