МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

На правах рукопису

ПАВЛЕНКО ОЛЕНА ГЕОРГІЇВНА

УДК 811.111’255.4(043.3)

АВТОРСЬКІ КОНЦЕПЦІЇ ПЕРЕКЛАДАЦТВА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ: КОМПАРАТИВНИЙ АСПЕКТ (НА МАТЕРІАЛІ УКРАЇНСЬКИХ ПЕРЕКЛАДІВ АНГЛОМОВНОЇ ПРОЗИ)

10.01.05 – порівняльне літературознавство

Дисертація на
здобуття наукового ступеня
доктора філологічних наук

НАУКОВИЙ КОНСУЛЬТАНТ:
Грицик Людмила Василівна,
доктор філологічних наук, професор

КИЇВ – 2017

ЗМІСТ

ВСТУП.....4

РОЗДІЛ 1. ПЕРЕКЛАД ЯК ПРЕДМЕТ ПОРІВНЯЛЬНОГО ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА В ПОСТКОЛОНІАЛЬНУ ДОБУ

1.1. Художній переклад у динаміці літературознавчих інтерпретацій переорієнтації комунікативної парадигми.....22

1.1.2. Переклад як проникнення в контекстуальну мережу іншої культури: «Я» та «Інший».....51

1.1.3.Переклад як засіб естетичного опору.....84

1.2. Автор і перекладач: діалог «автопортретів»

1.2.1. Автор і перекладач як суб'єкти переговорного процесу.....118

1.2.2. Усвідомлення перекладацьких інтенцій у науковій традиції 140

Висновки до розділу 1 167

РОЗДІЛ 2. ХУДОЖНІЙ ПЕРЕКЛАД У ЛІТЕРАТУРНОМУ ПРОЦЕСІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ: МЕТОДОЛОГІЧНІ КОНФІГУРАЦІЇ

2.1. Філософсько-естетичні засади українського літературного процесу другої половини XX століття. Явище шістдесятництва.....170

2.2. Перекладацтво в контексті стильових конфігурацій української прози другої половини XX століття.....215

2.3. Художні переклади англомовної прози другої половини XX століття: «акти вибору».....242

Висновки до розділу 2.....298

РОЗДІЛ 3. ХУДОЖНІЙ ПЕРЕКЛАД ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ З ПОГЛЯДУ ФЕНОМЕНОЛОГІЇ І ПЕРСОНОЛОГІЇ

3.1. Феномен творчості Ростислава Доценка: світоглядно-естетичні й художні константи.....302

3.2. Перекладацький код Юрія Лісняка: онтологічна реставрація минулого.....336

3.3. Інтеркультурна модель перекладу Миколи Дмитренка.....356

3.4.Смислотворчі ініціативи Володимира Митрофанова: аксіологічна домінанта перекладу……369
Висновки до розділу 3……383
ВИСНОВКИ……386
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ……397

ВСТУП

Актуальність теми. Сучасні перекладознавчі студії переконливо демонструють відкритість термінологічної парадигми, синтезованість і складність методологічних принципів і систем, тісний взаємозв'язок концептуальних підходів щодо розуміння, сприйняття та інтерпретації іншомовних художніх текстів. Охоплюючи широке коло питань – від загальних теорій порівняльного вивчення національних літератур, течій і стилів, створення типологій перекладів у розмаїтті їх методів, функцій і дій – до окремих аспектів аналізу літературних явищ, перекладознавство вийшло на порубіжжя суміжних гуманітарних наук, розвиваючись у річищі загальносвітового наукового поступу, засвідчуючи трансформацію дослідницького канону і спонукаючи до оприявлення істотних аспектів існування художнього перекладу в новітній системі координат.

Поштовхом до цього стала переакцентація дослідницьких поглядів на природу художнього твору, що супроводжувалася формуванням досвіду про зацікавлення мистецтвом слова на всіх його рівнях: від дослідження творчості «окремих письменників і цілих епох» (М.Лановик) до теоретичних проблем твору і тексту, міжлітературних та міжкультурних контактів й, отже, – художніх творів національних літератур, пов'язаних з іншою філософією, ідеологією, іншим світосприйняттям та світотворенням [250, с.273]. У зв'язку із цим на авансцену наукового зацікавлення виходить потреба використання відповідних методологій, спроектованих на вивчення художнього перекладу, осмислення його унікальної природи як мистецького феномену не лише в контексті традиційно-усталених, апробованих численними літературознавчими і філософськими дослідженнями поглядів, але й у комплексі власних характерологічних чинників, позначених новими досягненнями та відкриттями в царині теоретичного осмислення природи художньої творчості, формування нових, часом досить несподіваних, а іноді й суперечливих дослідницьких технік.

Пошуки найбільш виправданої теоретико-методологічної бази дослідження перекладу постійно коливаються між традиційними принципами сприйняття та інтерпретації художнього твору й новітніми відкриттями переважно на перетині літературознавства і функціонально-комунікативних (К.Райс, А.Нойберт, Ю.Ванніков, Ю.Хольц-Мянттярі, Г.Фермеєр, К.Норд, Ж.Мунен, О. Швейцер, М.Гарбовський, Р.Міньяр-Белоручев, І.Корунець, В.Коптілов, М.Новикова, Р.Зорівчак, Т.Шмігер та ін.), дискурсивно-орієнтованих (М.Халідей, Дж.Хаус, М.Бейкер. Б.Мейсон, Я.Хатим), дескриптивних теорій перекладу (Г.Турі, Л.Венуті, Г.Йегер, К. Норд, О.Швейцер, А.Честерман), філософії, культурології (А.Лефевр, С.Басснетт), теорії полісистеми (І.Івен-Зохар), герменевтики (Г.Гадамер, Е.Гуссерль, В.Дільтей, Ф.Шлейєрмахер), антропології, соціології тощо. Упритул до теми художнього перекладу у його когнітивному вимірі постають також наукові студії, напрацьовані рецептивною естетикою (В. Ізер, Р.Інгарден, М.Науман, П.Рікер), що є для нас предметом особливого зацікавлення, оскільки вводять в поле вивчення реципієнта, яким виступає перекладач як найактивніший учасник літературного процесу.

Стрімке зростання наукового інтересу до питань, пов'язаних із вивченням художнього перекладу, підтверджується виходом у світ нових монографій, навчальних посібників (Л.Коломієць, М.Лановик, О.Тетеріна, Т.Шмігер, О.Ребрій, Т.Некряч, М.Іваницька, Н.Галєєва, І.Клюканов та ін.), статей, які попри полісистемність репрезентації цього феномену, визначають його «генеральну тему» (Д. Наливайко), окреслюючи останній як особливий «пласт» художніх творів, що посідає абсолютно визначене місце в системі літературних взаємозв'язків, зі своїми характерними рисами, типологічними властивостями, законами функціонування. Про це засвідчують академічні праці провідних компаративістів (О.Діма, Д.Дюришина, М.Конрада, Р.Гром'яка, М.Жирмунського, Д.Наливайка, Г.Ремака, М.Ільницького, Л.Грицик, Г.Сиваченко, О.Астаф'єва, А.Ткаченка та ін.), у яких із певною точністю наукового інструментарію визначені основні категорії

порівняльного літературознавства щодо перекладу як дієвої форми міжлітературної взаємодії.

Тож не випадково в сучасному порівняльному літературознавстві особливу увагу привертає вивчення художнього перекладу у «компаративному перекрої» (М. Ільницький, Н. Хачатурян). Дослідники (О. Діма, Д. Дюришин, П. Топер, О. Галета) констатують при цьому помітне зміщення акцентів із суто перекладознавчої проблематики в напрямку читача. Перекладач при цьому постає не як «ілюзіоніст» (І.Лєви), а як творець / співтворець літератури, учасник літературного процесу, чия діяльність враховує принципи «твореного <…> в особистості творця» [257, с.58], здатності творчого самовираження інтерпретатора.

Сфера пізнавальних випробувань перекладу, його ролі в літературі-реципієнті спричинює звернення до теорії, історії літератури, психології творчості (М. Алєксєєв, В. Коптілов, В. Рагойша, А. Попович). Рецепційно-комунікативні теорії літературного процесу (Г. Яусс, В. Ізер, Р. Варнінг, Р. Етьємбль, У.Вайсштайн) посилили увагу дослідників до перекладу під кутом зору компаративістики, вважаючи останній «найважливішим напрямом порівняльного літературознавства» (Т. Херманс). Отже, прочитання художнього перекладу в новому літературному контексті змінює дослідницьку оптику: традиційна увага до методологічних аспектів, адекватності, еквівалентності оригіналові, «типологій трансформаційних операцій» (М. Гарбовський), перекладу як форми міжлітературних зв'язків у їх зовнішніх і внутрішніх виявах підпорядковується завданню осмислити перекладений твір не лише на рівні його загальних характеристик і типологічних ознак (П.Топер), а й, найголовніше, у його «сутнісних сенсах» (Ю. Барабаш), проявлених у креативних і рецептивних аспектах.

Відтак на перший план виступають завдання відстежити міжлітературну комунікацію за «фактами літератури» (Г. Яусс); прояснити, за яких умов і чому «чужий текст стає необхідним для творчого розвитку "свого"» (Ю. Лотман); проаналізувати «внутрішню включеність» (Д. Дюришин) явищ

чужих / інших літератур у художній процес літератури-реципієнта, завдання і функції іншого; показати переклад як «формуючу силу» (С. Басснетт) у розвитку літератури і відповідно обрати необхідні теоретичні й методологічні підходи до їх вирішення.

Осмислення українського художнього перекладу англомовної прози другої половини ХХ ст. – його функціональності, доцільності під таким кутом зору загострює увагу до фактів вибору, здійснених перекладачем, його мотиваційного алгоритму, а також акцентує на «больових точках» літератури-реципієнта, зумовленості чужого / іншого в національному літературному процесі, смислу перекладання (за В. Беньяміном) як «певного ставлення і дії» [23, с. 27].

Відкритою для подальших наукових дискусій залишається проблема висвітлення діалогічної природи художнього перекладу як багатопланової концентрованої форми словесного мистецтва, що увиразнюється сукупністю конвенційних образів суб'єктів естетичної комунікації, якими є автор і перекладач. Не втрачає актуальності розуміння суті їх взаємовпливу у форматі – від задуму твору, його написання – до першого прочитання перекладачем (критичної рецепції), естетичної оцінки та подальшої його інтерпретації. При цьому концептуальною домінантою дослідження є категорія часу – друга половина ХХ століття – період, коли художньо-естетична практика українських перекладачів стала частиною глобальної теоретико-методологічної трансформації, спричиненої кризою світогляду доби, яка в соціокультурному просторі українського суспільства пов'язана з шістдесятництвом. Актуальним у зв'язку з цим є визначення у багатозначному контексті художнього перекладу – іманентному і позалітературному – «найхарактеристичніших» (М.Дашкевич) постатей, які, перебуваючи в рамках константної проблематичності епохи, відкрили заборонені раніше міжлітературні кордони.

Вихід на мистецьку арену нової генерації перекладачів – М.Лукаша, І.Дзюби, Г.Кочура, Р.Доценка, Ю.Лісняка, О.Сенюк, Є.Поповича,

Д.Паламарчука, І.Стешенко, А.Перепаді, О.Тереха, В.Митрофанова, В.Гримича, В.Шовкуна, Є.Горевої, М.Дмитренка та ін. – справді непроминальне явище, що стало надбанням соціального інтелекту суспільства, складовою його художньо-естетичного й соціокультурного досвіду, міцною засадничою базою для утвердження й розвитку української перекладознавчої думки.

«Живий досвід» перекладачів, спалах творчої діяльності яких припав на 60-90-ті роки минулого століття, є амбівалентним за своєю суттю, оскільки постає як сприйняття художньої дійсності й водночас як активність, «вільне шукання» істини, необхідність «поєднати етичний та естетичний вибір» [429,с. 13]. Їх індивідуальне «Я», спричинене історичною детермінованістю, не вкладалося в «норми», регламентовані партійними маніфестами, і було продиктоване пробудженням національної самосвідомості, потребою власної та національної самоідентифікації. Прикладом цього виступає топологія життєвого і творчого шляху М.Лукаша, Г.Кочура, Р.Доценка, Ю.Лісняка, О.Сенюк, Є.Поповича, Д.Паламарчука – їхня активна громадянська позиція, що виходила далеко за межі суто перекладацької творчості, набула статусу життєорієнтаційної функції. Доречним у цьому контексті постає відстеження ступеня співвіднесеності їх постатей із літературним поколінням шістдесятників, зважаючи на те, що «тільки тих, хто спромігся на *вчинок як вольовий акт – акт вибору* – сучасна суспільна свідомість ідентифікує поняттям шістдесятники» [429, с. 604]. Їх місце в соціоестетичній градації цього явища зумовлене ступенем суспільно-ідеологічної заангажованості[1]:1)його типові активні представники – ті, які попри чисельні арешти, заслання й ув'язнення звільнилися від конформізму й були здатні руйнувати «ціннісні» канони соціальних регулятивів і норм тоталітарної

[1] Детально про соціоестетичну градацію літературного покоління українських шістдесятників ідеться у монографії Л.Тарнашинської «Сюжет доби: дискурс шістдесятництва в українській літературі XX століття». – К. : Академперіодика, 2013. – 674 с.

системи (М.Лукаш, Г.Кочур, Р.Доценко); 2) «поміркованінонконформісти» (Ю.Лісняк, О.Сенюк, Є.Попович, Д.Паламарчук, І.Стешенко, А.Перепадя), які виступили новаторами на перекладацькій ниві, відстоюючи власні естетичні позиції (вибір творів для перекладу, пошук нових засобів слово- та образотворення); 3) всі інші, які творили в царині «високого мистецтва» (К.Чуковський) і тільки за віковим цензом належали до явища шістдесятництва, навіть свідомо не зараховуючи себе до останнього (М.Дмитренко, В.Митрофанов, М.Пінчевський, В.Корнієнко, О.Мокровольський, В.Шовкун, О.Жомнір, І.Корунець та ін.). Проте така лінія розмежування між етичним та естетичним вибором, що визначає місце перекладацьких персоналій у запропонованій типології, не може бути зведена до абсолютизації, адже в кожному окремому випадку вектор аксіологічних і художніх шукань його репрезентантів має свої особливості та індивідуальне значення.

Тож можна небезпідставно стверджувати, що українські перекладачі складали справжню духовну еліту нації, символом якої є творчий доробок Г.Кочура – унікальне явище в українській культурі, її своєрідне послання в нове тисячоліття. Фаховий рівень перекладів Г.Кочура свідчить про непересічний талант майстра слова, який обіймає часовий період майже тридцяти століть та географічний простір більш ніж тридцяти літератур. Зіркою спалахнув на небосхилі української літератури і Микола Лукаш, відомий перекладами творів Дж.Боккаччо, Р.Бернса, Ю.Тувіма, П.Верлена, Г.Аполлінера, І.Волькера, А.Йожефа, А.Рембо, Ж.Лафорга, Сен-Поля Ру, Ф.Гарсії Лорки, М.Жакоба, Л.Мілоша, Дж.Унгаретті, Ф.Гароча, Дж.Радарі, Ф.Шіллера, В.Шекспіра, Лопе де Веги.

Внутрішня незалежність перекладачів цього покоління дозволяла їм зберігати суверенність індивідуального «Я», що корелює з концепцією перебудови існуючих суспільних норм, за якими абстрактний принцип побудови розвинутого соціалізму оголосили етично вмотивованим і відтак – трактування мистецтва «як відображення дійсності» відповідно до методу

соцреалізму єдино можливим. Художня свідомість перекладачів-шістдесятників формувалась через комплекс естетико-образних координат, рівень уявлень про світ, творчих інтенцій, зумовлених динамікою їх художнього мислення. Це, *по-перше*, пов'язане з відчуттям внутрішньої свободи, що розкривається через індивідуальне авторське самовираження (перекладацькі концепції) та визначається етичними й художніми настановами (ідеалами, колом власних зацікавлень, нормами, канонами, соціокультурною детермінантою досвіду тощо). *По-друге*, переклад як «медіальний зв'язок» «між літературою і націєтворенням» (М. Стріха) розширює межі авторської свідомості перекладача, трансформуючи її в більш загальну площину художньої свідомості, яка не тільки зберігає здатність першої до постійного відновлення і творчого самоздійснення, а й збагачує її новими смислами через «форми наративного розгортання національного змісту» [75, с. 233].

Вербалізована ними ідея про переклад як «поле боротьби» (Ю.Лісняк) за відродження нації через мобілізацію потенційних ресурсів своєї мови, її «духовну квінтесенцію» (Р.Доценко) відкрито суперечила єдино прийнятому радянською наукою підходу до художнього перекладу, суть якого полягала в порівнянні лінгвостилістичної структури оригіналу та його іншомовного відповідника, що в цілому зводилось до паралельного функціонування в мові-адресаті та мові-реципієнті окремих (дозволених цензурою – О.П.) пластів лексичних та синтаксичних одиниць – імен, реалій, фразеологізмів тощо. Більш того, таке функціонування було засноване на горезвісній теорії «зближення мов», під яким розумілось не справжнє взаємне зближення, а розчинення національних мов СРСР, насамперед української та білоруської, у російській. Цей процес загострювався й тим, що більшість перекладів творів усесвітньо відомих майстрів слова доволі часто здійснювали ті, хто мав дуже наївне уявлення про теоретичні принципи й техніку перекладання. З критикою таких «художніх зразків» виступив М. Рильський, низкою дуже гострих статей реагували на «перекладацькі недомисли» О. Кундзіч, Г.Кочур, Р.Доценко, Ю.Лісняк.

У своєму прагненні до олюднення дійсності, «піднесення природного світу почуття до міри духовної власності душі» [369, с. 37], українські перекладачі намагалися знайти відповідну етику, а отже, і художньо-естетичні засоби творення картини світу, оскільки світ може визначатися «формами його суб'єктивного досвіду» [256, с. 202], утіленими в пізнавальний досвід епохи.

З-поміж укладених ними естетичних програм, можна хіба назвати таку, яка радше є естетичною орієнтацією, що її окреслив Р.Доценко у своїй доповіді на засіданні Ради художнього перекладу: «Питання моральної відповідальності за створений переклад неодмінно повинно бути нерозривним з митцем, і <…> засадничою тезою тут виступає те, що, не вдаючись до всіх скарбів (наявних і потенційних) живої рідної мови, яка завжди незрівнянно багатша за всі словники минулі й майбутні, просто неможливо перекладати таких щедрих на веселкове слово майстрів, як Чосер, Шекспір, Діккенс, Фолкнер, Марк Твен… Суть лише в тому, що над усе потрібне перекладачеві органічне знання живої, а не тільки «словникової» мови, потрібне почуття міри і такту, почуття відповідальності за слово, оскільки <…> де починається переклад, там філології зась» [108, с. 34]. Тому досить промовистою була рішуча позиція Ю.Лісняка щодо націленості митця на пошук власного «перекладацького почерку»: «Ми, перекладачі, повинні шукати, знаходити нові, свіжі образотворчі засоби, <…> щоб відтворювати все мовностилістичне багатство шедевру чужої літератури» [266].

Тогочасні об'єктивні ідеологічні обставини зумовили використання вітчизняними теоретиками художнього перекладу у своїх студіях і програмах єдино прийнятого підходу, основу якого складав реалістичний метод з ключовою тезою про ототожнення ідеї повноцінного, еквівалентного перекладу згідно з його вимогами. Запропоновані ними класифікації власних перекладацьких концепцій, зокрема, натуралістичного, реалістичного перекладу (Г.Гачечіладзе), суб'єктивно-інтуїтивного (Ю.Жлуктенко, О.Гайнічеру), модерністського, ідейно-естетичного (П.Бех, О.Герасимчук) застосовувались в основному для поетичного перекладу, який вимагав від

інтерпретатора відповідності художньому контексту оригіналу, не порушуючи розміру вірша як важливого компонента його поетичної форми.

Отже, включення в український культурний контекст прозових перекладів з інших мов набувало особливої актуалізації, і перекладацька практика українських майстрів слова відігравала в цьому процесі найсуттєвішу роль. Освоєння ними англомовних творів всесвітньо відомих прозаїків В.Фолкнера, Ч. Діккенса, Е. По, А.Конан Дойла, М.Твена, О. Уайльда, Дж. Ґолсуорсі та інших авторів виступає одним із найважливіших чинників становлення української перекладознавчої думки. Це насамперед визначається сповідуванням принципу гармонійного перекладу, наскрізною ідеєю якого виступає розуміння перекладацької творчості як способу оновлення естетичного коду оригіналу, його художньої рекреативності, зумовленої максимальним проникненням у текст оригіналу з його подальшою проекцією на текст цільової культури, готовністю «відійти подалі, щоб знову наблизитись» [481, с.712].

Отже, на авансцену мистецького зацікавлення виходить необхідність усвідомлення творчої особистості перекладача не лише в контексті суспільно значущих впливів, але й у комплексі власних характерологічних чинників, тобто активізується антропологічний аспект дослідницького інструментарію. Водночас літературно-художня практика в пошуках естетичного канону синтезує реалістичне відображення дійсності художнього твору різноманітними перекладацькими техніками. Саме тому важливим є комплексний методологічний підхід, який би дав можливість якнайповніше окреслити авторські концепції перекладацтва зазначеної доби, визначивши «егоструктуру» особистості перекладача опорною точкою перекладацького семіозису, усвідомлюючи останній як «рух від динамічного об’єкту до його фінальних інтерпретант» [198, с.25], що у своїй сукупності складають «фонд творчої особистості перекладача» [185] і формують модель перекладацької поведінки. Останнє розуміємо як набуті «програми досвіду» інтерпретатора у їх співвіднесенні із завданнями, коли інваріантом виступає глобальна мета

(формування уявлень особистості про сенс буття), а індивідуальні мотиви перекладача – змінними її компонентами.

При цьому доцільним вважаємо звернення до герменевтики перекладу в тому її розумінні, як вона окреслюється діяльнісною онтологією перекладу, що акцентує на його культуротворчій складовій – транспортація культурних цінностей з однієї культури в іншу, коли проблеми еквівалентності відходять на другий план, а переклад визначається «як продукування смислів, а не їх копіювання» [593, с. 31], рефлексивна діяльність перекладача як «діяча», «художнього керівника» (Н.Галєєва) іншомовного тексту. Комунікація між культурами – як найнеобхідніша умова інтерпретативного перекладу – відбувається в межах дихотомії «культура 1 – культура 2» / «часовий простір 1 – часовий простір 2», що програмується самою ситуацією сприйняття, коли для досягнення результату перекладачеві необхідно використовувати певні адаптивні стратегії, моделі прагматичної ситуації впливу, корелятивні зв'язки лінгвістичного та екстралінгвістичного порядку. Переклад, таким чином, розуміємо як культурну взаємодію, мімікрію, певний симбіоз «Свого» й «Чужого», що зводиться не лише до запозичення сюжетів і мотивів, а й способу життя та образу мислення, акультурації (acculturation – А.Лефевр), коли всі ці модуси починають «працювати» в цільовій культурі вже на новому змісті, засвідчуючи свою органічну вписуваність в естетичний універсум іншої культури і складаючи, таким чином, його культурний капітал (cultural capital – П.Бурд'є).

Спроби дослідження художніх текстів, темпорально віддалених від рецептивної конкретизації, видаються надзвичайно важливими в поєднанні з іншими методологічними підходами в контексті цілісного комплексу чинників літературознавчого, культурологічного, психологічного, філософського порядку. Як багатопланова концентрована форма словесного мистецтва, переклад літературно-художнього твору перебуває в площині осмислення його діалогічної складової, що увиразнюється сукупністю конвенційних образів автора і перекладача як суб'єктів естетичної комунікації. Зміна кута

зору чи введення певної смислотворчої категорії в розуміння суті їх взаємовпливу (взаємного компромісу/опозиційності) здатна істотно змінити конфігурацію теоретичного дискурсу. Таким чином, не втрачає актуальності питання про співвідношення цих компонентів спочатку в процесі від задуму твору до його написання, далі у форматі існування тексту і, зрештою, на шляху від першого прочитання перекладачем до подальшої його інтерпретації. Це дає підстави стверджувати, що розповідна манера перекладача набуває важливості в переосмисленні попереднього досвіду, виступаючи, з одного боку, осередком збереження традицій та інтенцій, закладених автором першотвору, з іншого – в ролі «естетичного диктатора», «естетичної інтерференції» (Р.Інгарден), акумулюючи певні цінності та закорінюючи їх у свідомість читача. Таким чином, «розповідь» перекладача постає демаркаційним символом «естетичного сусідства» в найширшому семантичному тлумаченні цього поняття – ці та інші проблеми видаються важливими та перспективними для їх вивчення в системі термінології літературознавства.

Важливим для дослідження перекладу є розуміння поведінкових стратегій перекладача, який опиняється на перетині всіх суб'єктивованих інстанцій оповідного літературного твору, і тому його індивідуальна ідентифікація завжди оцінюється як часткова, неповна за своєю суттю, проте багатша за відтінками значень, а звідти – притаманний їй характер недовтіленості й пошуку. Варто також зауважити, що духовний світ перекладача значною мірою моделюється для текстового оформлення (до нього додаються контекстуальні чинники) і заздалегідь проектується на очікувані реакції читача. Отже, «духовність» перекладача має всі ознаки вторинної моделюючої системи: створений за певними канонами та правилами переклад починає функціонувати як самодостатній текст із властивими для нього важелями переконання реципієнта. Читач здебільшого ідентифікує психологічну сутність автора оригіналу саме через дозволену перекладачем призму й під його кутом зору розгортається інтерпретаційна проекція літературного твору.

Виходячи з того, що літературознавчий аспект художнього тексту передбачає дослідження його словесної матерії у співвідношенні її з художнім цілим твору, індивідуальна «мова» перекладача виокремлює ціннісно-забарвлені смисли, що несуть у собі досвід його ставлення до текстової реальності і впливають на формування перекладацького стилю мовлення із властивими йому образністю, психологізмом, знаковістю тощо. Така мова, що постає засобом знакового закріплення соціокультурних смислів, синтезуючим полем усіх можливих контекстів (філософського, історичного, культурологічного, ідеологічного, соціального, естетичного тощо), є мовою символів і метафор, і цей «символічний процес у всій своїй невичерпності вказує саме на цю недосяжність означуваного» [19, с. 279], тобто на його множинність і відкритість для інших інтерпретацій. При цьому дослідження перекладацького стилю мовлення, у якому пріоритетної ваги набувають проблеми діалогічності мови в динаміці розгортання смислів, зміни естетичних систем, певні зсуви в поетиці та наратії, відтворення перекладачем художніх образів, функціонування мистецьких творів і пов'язані з цим проблеми їх рецепції, виявляється неможливим без урахування мовних чинників, оскільки саме мова є «оселею буття» (М.Гайдеґґер) і посередником між людиною і світом.

Зазначене підводить до усвідомлення проблеми частковості перекладу і пов'язаної з нею теорією неперекладності, межі якої залежать від емоційного типу особистості перекладача – перекладацького «песимізму/оптимізму» (А.Ткаченко), що детермінується прийняттям/неприйняттям неминучості втрат при відтворенні системи смислів, закладених в оригіналі. При цьому перекладацький оптимізм, який заперечує повну відповідність лексичній конвенції (мовний еквівалент), визначається «інтелектуальною інтуїцією» перекладача, що розкривається через пошук відповідних стратегій і тактик, а саме через розуміння тексту не як продукту підбору тих чи інших готових мовних оптацій, а як такого, що формується системними обмеженнями різноманітних типів, пов'язаних із літературними смаками, жанрами,

мотивами тощо. Словесне мистецтво найбільш наочно, порівняно з іншими його видами, репрезентує національний характер культури і є найбільш неперекладним й усі інші його види «існують під багатовіковим патронатом слова і є більше чи менше є літературоцентричними» [8, с. 271].

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Роботу виконано на кафедрі теорії літератури, компаративістики і літературної творчості Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка в рамках науково-дослідної програми «Мови та літератури народів світу: взаємодія та самобутність» (державний реєстраційний номер 11БФ044–01; науковий керівник – доктор філологічних наук, професор Г.Семенюк). Тема дисертації затверджена Вченою радою Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка (протокол №4 від 27 вересня 2013 р.)

Мета дисертаційної праці полягає у системному дослідженні художнього перекладу в контексті творчої місії в літературі-реципієнті, обґрунтуванні принципів відбору англомовних прозових творів відповідно до внутрішніх потреб національної літератури другої половини XX століття.

Досягнення поставленої мети передбачає вирішення таких **завдань:**

- комплексно проаналізувати явище художнього перекладу із погляду компаративістики;
- виявити зв'язок між розвитком порівняльного літературознавства (контактно-генетичні виміри) і перекладу як форми міжлітературних взаємин у його внутрішній, рецепційній функціях;
- висвітлити роль перекладів у літературно-критичному дискурсі другої половини XX століття;
- виробити через систему літературознавчих аргументацій інтеркультурну модель перекладу, акцентуючи на проникненні в контекстуальний простір «Іншого»;
- визначити основні індекси ідентифікації особистості перекладача у літературознавчій парадигмі;

- з’ясувати філософсько-естетичні передумови функціонування перекладознавчої парадигми в контексті стильових конфігурацій української прози другої половини XX століття;

- простежити еволюцію художньої свідомості перекладачів-шістдесятників, спроектувавши ключові параметри їхнього художньо-естетичного досвіду на ситуацію, обмежену рамками «залежність /вибір»;

- окреслити мотиваційний характер «актів» перекладацького вибору й результат їх впливу на важливі аспекти національного літературного розвитку;

- засвідчити функціональність українських перекладів англомовної прози як джерела ідейно-тематичного оновлення й жанрово-стильового збагачення української літератури;

- на основі аналізу перекладів, матеріалів з приватних архівів і видавничих фондів обґрунтувати місце і роль перекладацького доробку Р.Доценка, Ю.Лісняка, М.Дмитренка, В.Митрофанова у літературно-мистецькому просторі другої половини минулого століття.

Об’єкт дослідження – художні твори англомовної прози В.Фолкнера, Ч.Діккенса, Е.По, А.Конан Дойла; М. Твена, Е. Гемінвея, Р. Д. Бредбері та ін. як найрепрезентативніші зразки у творчій діяльності українських перекладачів.

Предмет дослідження – принципи добору творів для перекладу, перекладацькі концепції Р.Доценка, Ю.Лісняка, М.Дмитренка, В.Митрофанова як специфічні категорії репрезентації їх автопортретів у національно-культурному контексті історичної доби другої половини XX століття.

Теоретико-методологічну основу дисертації становлять праці вітчизняних і зарубіжних учених з теорії літератури, компаративістики, перекладознавства, класичної філології, культурології Д.Наливайка, Т.Денисової, Л.Тарнашинської, Ю.Коваліва, М.Наєнка, В.Дончика, Т.Гундорової, Л.Грицик, О.Астаф’єва, А.Ткаченка, Я.Поліщука, Г.Клочека,

І.Лімборського, М.Лановик, П.Топера, С.Басснетт, А.Лефевра, Д.Робінсона, Л.Венуті, О.Швейцера, М.Гарбовського, В.Коптілова, А.Поповича, Р.Зорівчак, Л.Коломієць, М.Стріхи, М.Новикової, Ю.Караулова, Дж.Кетфорда, Е.Саїда, П.Торопа, У.Еко, Ю.Лотмана, М.Бахтіна та ін.), методологічні положення яких враховано для дослідження художнього перекладу як загальнолітературної проблеми, зокрема, визначення його ролі в розвитку концепції національної літератури другої половини ХХ століття. У роботі використані філософські напрацювання М.Гайдеггера, Г.-Ґ. Ґадамера, Р.Інгардена, В.Дільтея, Ж.-П.Сартра, П.Рікера, Д.Чижевського, В.Біблера, М. Ігнатенка, Ю. Крістевої, Є. Мелетинського, П.Бурдьє, К.Г.Юнга, К.Ясперса та ін. щодо специфіки концептуальної структуризації художнього тексту, конкретизації просторово-часових його характеристик й актуалізації аксіологічних аспектів художньої свідомості реципієнта літературного твору, яким виступає перекладач, у різних смислових проекціях та парадигмальних зв'язках. Висновки та узагальнення науковців, які працюють в інтерпретаційному дослідницькому полі філософської та літературознавчої антропології (М.Бердяєва, В.Даренської, Ю.Габермаса, С.К'єркегора, Е.Муньє, А.Камю, Х.Ортега-і-Гассета, В.Личковах, В.Табачковського, С.Кримського, М.Мамардашвілі та ін.), зібрані у приватних архівах і видавничих фондах матеріали допомогли у виборі підходів та виробленні власних методологічних аргументацій.

Мета й завдання дисертації зумовили комплексне застосування таких **методів дослідження,** як історико-літературний, порівняльно-історичний, описовий, інтерпретативний, біографічний, евристичний, соціологічний і культурно-історичний, а також принципів герменевтики, рецептивної естетики, елементів структурального, типологічного, системно-функціонального й контент-аналізу. До найбільш продуктивних відносимо «компаративну проекцію» (І.Лімборський), що висвітлює низку проблем транскультурних трансформацій різних національних літератур, засвідчуючи новий тип їхньої взаємодії через переосмислення ролі окремих літератур у контексті світової.

Дослідження базується на запропонованих і збагачених новими параметрами концептуальних засадах літературознавства, компаративістики, інтерпретативної (діяльнісної) теорії перекладу, інтерсеміотичного перекладу, культурології, естетики, філософської антропології.

Наукова новизна дисертації. Уперше в контексті новітніх проектів порівняльного літературознавства досліджено прозовий перекладацький доробок шістдесятництва, обґрунтовано його вписуваність у ландшафт літературного процесу відповідного періоду, запропоновано типологію перекладацьких концепцій, визначено особливості рецепції та художнього осмислення англомовної прози як джерела жанрово-стильового оновлення національної літератури.

Теоретична цінність дослідження полягає в поглибленні понятєво-термінологічного апарату праць такого типу; окресленні визначальних параметрів основних типів перекладацьких технік щодо формування культурних кодів української школи прозового перекладу; здійсненні цілісного дослідницького проекту «Український художній переклад з погляду персонології».

Практичне значення дисертаційної роботи зумовлюється можливістю використання її основних положень та результатів як додаткового джерела інформації для подальшого осмислення перекладознавчої парадигми в контексті глобалізаційних та інтеграційних процесів, визначення основних тенденцій її функціонування у літературному поступі на зламі століть, а також дослідження проблем перекладу на рівні міжнаціональної поетики. Матеріали дисертації можуть бути використані для написання монографій, підручників, наукових робіт із порівняльного літературознавства, перекладознавства, теорії художнього перекладу, культурології, міжкультурної комунікації, а також при розробці загальних і спеціальних курсів і навчальних програм вищої школи, проведенні семінарів, круглих столів, форумів.

Особистий внесок здобувача. Робота є самостійним дослідженням, яке репрезентує основні положення і узагальнення автора, пов’язані з розробкою

концептуальних підходів до аналізу художнього перекладу, в основі яких – зв'язок тексту оригіналу з культурно-історичними контекстами літератури-реципієнта.

Монографія та публікації одержаних результатів дослідження в наукових виданнях є одноосібними. Будь-які форми використання праць інших авторів задокументовано відповідними посиланнями.

Апробація результатів роботи. Зміст дисертації обговорено і схвалено на засіданні кафедри теорії літератури, компаративістики і літературної творчості Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка (протокол № 3 від 21 жовтня 20015 року). Основні положення роботи представлені в монографії, публікаціях та виступах на наукових конференціях, форумах і семінарах: міжнародних наукових конференціях «Актуальні проблеми міжкультурної комунікації, перекладу та порівняльних студій» (Маріуполь, 2012), «В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии» (Новосибірськ, 2013), «Актуальні проблеми історичної та теоретичної поетики» (Кам'янець-Подільський, 2013), міжнародному науково-практичному форумі «Языки. Культуры. Перевод» (Москва, 2013), міжнародній науковій конференції «Етнознакові функції культури: мова, література, фольклор» (Київ, 2013); міжнародній науковій конференції «Філологічна наука в інформаційному суспільстві» (Київ, 2014), міжнародній науково-практичній конференції «Perspectivele ș i problemele integrării în Spaț iul European al Învăț ământului superior» (Кагул, Молдова, 2014), міжнародній науковій конференції «Сучасна філологія: парадигми, напрямки, проблеми» (Київ, 2014), міжнародній науково-практичній конференції «Сучасні наукові дослідження представників філологічних наук та їхній вплив на розвиток мови та літератури» (Львів, 2015), IV міжнародній науково-практичній інтернет-конференції «Філологія XXI століття: теорія, практика, перспективи» (Одеса, 2015), міжнародній науковій конференції «Сучасна філологічна наука в міждисциплінарному контексті» (Київ, 2015), щорічних науково-практичних конференціях

викладачів МДУ «Актуальні проблеми науки та освіти» (Маріуполь, 1 лютого 2008 р.; 30 січня 2009 р.; 5 лютого 2010 р.; 4 лютого 2011р.;10 січня 2012 р.; 25 січня 2013 р.; 31січня 2014р.; 30 січня 2015 р.).

Публікації. Основні наукові результати дослідження представлені у монографії «Розмикання меж…» (Авторські концепції перекладацтва другої половини ХХ століття : компаративний аспект) та 25 публікаціях у фахових виданнях, із них 6 – у закордонних.

Структура та обсяг дисертації. Робота складається зі вступу, трьох розділів, поділених на підрозділи, висновків, списку використаної літератури (703 позиції). Загальний обсяг дисертації – 461 сторінка, з них – 396 основного тексту.

РОЗДІЛ 1
ПЕРЕКЛАД ЯК ПРЕДМЕТ ПОРІВНЯЛЬНОГО ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА В ПОСТКОЛОНІАЛЬНУ ДОБУ

1.1.Художній переклад у динаміці літературознавчих інтерпретацій

1.1.1. Сучасні тенденції в теорії художнього перекладу: симптоми переорієнтації комунікативної парадигми

Незважаючи на існуючу багатовікову історію теоретичних рефлексій і дискусій про художній переклад як «високе мистецтво» (К. Чуковський) й всю складність у зв'язку з цим міждисциплінарних «переплетінь», беззаперечним залишається той факт, що об'єктом перекладу є мова і текст як «виразники духовної культури людини в суспільстві» [42, с. 105]. Загальновизнані висновки про інтерпретативно перетворюючу природу художнього перекладу акцентують увагу на компаративістських напрямах його вивчення.

Порівняння, або ж «мислення паралелями» як інтелектуальна операція, або логічний метод – так само як дедукція або індукція, – за ствердженням чеського літературознавця і перекладача З.Хрбата, – ніколи не були привілеєм лише компаративістики, вони слугували також різним галузям знань,

представники яких вірили, що найправдивіший шлях до пізнання «себе» лежить через пізнання «іншого» [477]. Це дає підстави говорити про доцільність використання цього методу в царині перекладу, враховуючи особливості осмислення, зокрема, й таких його засад, як відкритість до

«іншого», а також прийняття або інтеграція нових підходів і здатність до подолання власних меж (інтерференція, інтердисциплінарність,

діалогічність)» [157, с.48]. Отже, порівняння як універсальний дослідницький прийом, який виступає основою порівняльно-історичної, типологічної та зіставної компаративістики не тільки дозволяє удосконалювати методику аналізу оригінального й цільового текстів, але й більш чітко виявляти дотичні лінії аналізованих об'єктів у процесі перекладу.

Як підтвердження тези про те, що теорія перекладу зародилася і на своїй первинній фазі розвивалася як емпіричний порівняльний метод на ґрунті традиційної літературної компаративістики, словацький перекладознавець А.Попович зазначає, що «поєднання в одній особі теоретика перекладу і компаративіста принесло б плідні результати для обох рівнів компаративістики – конкретного та загального» [368, с.78]. Це означає, що порівняльне літературознавство ставить у центр уваги не так сам процес перекладу, як функціональність тексту, що перекладається, у рамках сприймаючої літератури, розкриваючи перспективи для використання комплексного підходу до вивчення питань про аксіологію перекладу й осмислення його ролі в усій системі порівняльного літературознавства. Такі перекладацькі студії спрямовані не на вивчення впливу одного письменника на іншого (іншомовного), а на сприйняття і функціонування перекладних творів як «кінцевого продукту» в площині іншої культури.

Наукові пріоритети, сформовані й узагальнені світовою літературною компаративістикою, наголошують на вивченні впливів та аналогій, течій та напрямів, жанрів та форм, мотивів, типів і тем, аналіз яких зводиться не тільки до розуміння міжнаціональних стосунків окремих літератур, впливів чи запозичень між двома чи кількома національними традиціями, а й до осмислення процесів глобальної міжлітературної та міжнаціональної дифузії, що актуалізують альтернативні аспекти дослідження художнього перекладу. Виняткового значення при цьому набуває трактування перекладу як складного міжлітературного феномену, що виступає в ролі посередника в міжлітературному й міжкультурному спілкуванні, завдяки чому художні твори світового рівня послідовно вписуються в художній простір менш розвинутих, «периферійних» літератур, які впродовж тривалого часу залишалися на маргінесах або «ховалися під дахом» (Л.Грицик) інших, зокрема американської, англійської, французької, російської літератур [157, с. 6]. Залучення перекладу до наукових студій компаративістики розкриває численні можливості для осмислення досвіду «інших» мистецьких

постатей, а також художніх текстів через збагачення їх новими сюжетами, темами, мотивами й формами.

Прагнення «надати голос Іншому» (Л. Грицик) активізує розвиток літературознавчої колоніальної і постколоніальної теорій (Е.Саїд, Г.Співак, Х.Тіффін, С.Дюрінг, А.Мукгерджі), мультикультуралізму (Г.Гейтс, Р.Броумлі, Х.Бхабха), дискурсу глобальних течій (С.Гантінгтон, П.Бергер, Ю.Габермас, І.Лімборський та ін.), вивченню «транстекстових фактів» (Ж.Женнет, М.Фюмаролі, Д.Віко) тощо. «Саме компаративістика, – як стверджує І.Лімборський, – виявила сьогодні особливу методологічну гнучкість і теоретичну придатність для оцінки й аналізу нової ситуації мультикультурального плюралізму й розмаїття, діалогу глобального й локального <…> з очевидною установкою на реінтерпретацію колишніх підходів і методологій» [264, с. 15]. У зв'язку з цим Л.Грицик наголошує на «новому народженні» літературної компаративістики, й, відповідно інших її межах, які Е.Касперський означив такими, що «простягаються <…> як на загал літературних явищ, так і на конкретику, в них закладену [157, с. 7]. Проте визначення такої «конкретики» викликає в дослідників відчуття заплутаності і невпевненості, про що, зокрема, нагадує румунський літературознавець А.Маріно, зазначаючи, що фундаментальне оновлення компаративістики вимагає не лише нової прямолінійної переорієнтації, а й радикальної перебудови в царині теорії та поетики. Такі міркування дослідник пов'язує з «духом догматизму», який зафіксував об'єкт і методику цієї науки «усталеною та історично датованою формулою», яка є нічим іншим, як «термінологічною конвенцією, що перебуває у стані постійної поразки» [283, с. 47], розколу, внутрішнього конфлікту й роздвоєння. З одного боку, примат «факту», з іншого– «тексту» чи літературного «твору» з усіма наслідками, які з цього випливають, спричинили, на думку дослідника, фундаментальне розходження й гострий конфлікт методів: історичного – з одного боку, і теоретичного та формального – з другого. Така фундаментальна контроверсія й визначає сутність «кризи» порівняльного літературознавства, якому доводиться щоразу

самовизначатися: чи воно є історичною дисципліною чи естетико-теоретичною, «відцентровою» чи «доцентровою» [283, с.51]. Подібний погляд заперечує О.Дима, називаючи «кризу компаративістики» всього лиш «хворобою росту», що дозволяє говорити не тільки про вступ науки у фазу кінцевого становлення та оформлення як феномену, але й увиразнює інші напрями фундаментальної гілки літературознавчих досліджень, які бачаться неможливими без звернень до «іноземних порівнянь», неможливими настільки, наскільки неможливе існування літературної критики без «теорії і без принципів» [283, с.52].

Дослідження історії сучасної літературної компаративістики та історії перекладу різних країн дає підстави констатувати, що становлення зазначених сфер філологічної науки характеризується певними збігами етапів їх інтенсивного розвитку, серед яких найбільш значущим вважається період 1950-х років, коли була заснована Міжнародна Асоціація перекладачів і прийнято рішення про створення Міжнародної Асоціації порівняльного літературознавства (AILC) з центром у Парижі. Це створювало виняткові можливості щодо визнання інтегрувальної ролі компаративістської методології, яка спричинила появу наукових розвідок із вивчення не лише міжлітературних перемовин, але й міжсеміотичних діалогів, які передбачають семіотичне злиття компаративістського та перекладознавчого досвідів (П.Тороп, І.Папуша, М.Лановик, Л. Марінеллі). Заснована на перехресті «ідеологічних сутностей» (Т.Денисова), сучасна компаративістика виходить на новий щабель розвитку, досліджуючи «культурні тексти», основою яких виступають «старанно приховані за їхньою риторикою ідеології» (У. Еко), зсередини, намагаючись розкрити нові / інші смисли, прочитати текст і підтекст, розширивши, таким чином, «поле його бачення» [157, с.9].

Умотивованим у зв'язку з цим є звернення до «типології систем», розробленої В.Брагінським на основі концепції середньовічної літератури, розвинутої М.Конрадом у його статті «Про всесвітню літературу в Середньовіччі». Виходячи з того, що типологічне зіставлення літератур

загалом не обмежене ані часовими, ані просторовими рамками й зорієнтоване на об'єкти (літератури), не пов'язані між собою ні генетичними (спільне походження), ні контактними (різні форми взаємодії) відносинами, В.Брагінський у своїй роботі дещо модифікує їх загальні передумови у зв'язку з низкою прийнятих у ній обмежень, пов'язаних із його науковими інтересами, а саме зосередженням на універсальних характеристиках східних літератур Середньовіччя. З огляду на це дослідник заперечує «чистоту» типологічного, тобто «позагенетичного і позаконтактного» порівняння, вважаючи проте їх «змішування позірним», оскільки «такий підхід <…> дозволяє виокремити різнотипні й різномасштабні літературні спільності і проводити типологічні зіставлення не окремих літератур, а цих спільностей» [33, с. 32]. Проте, якою би суперечливою на перший погляд не була артикульована дослідником теза, природним є усвідомлення того, що ступінь узагальненості порівнюваних об'єктів у подібного роду типологічних дослідженнях надзвичайно високий, й дослідник, який ставить перед собою порівняльно-типологічні завдання, тим більше в масштабах цілої епохи, фатально приречений на помилки. Отже, необхідні науково достовірні, «точні своїми контурами, вільні від викривлень узагальнення, що виникають за рахунок змішування суттєвого і несуттєвого, неврахованості історичних змін у літературній традиції» [33, с. 33]. Засновані на таких підходах дослідження враховують й інші «внутрішні регулятори» текстів, а саме соціокультурні коди (спільні, подібні й різні), які у творах масової культури набувають високого рівня типізації. Отже, перекладач як «інший», «чужий» реципієнт і потенційний компаративіст має максимально використовувати свою літературну й культурну компетенції з метою збереження в перекладі таких рис першотвору, які б вивели його на більш високий мистецький рівень.

Апеляція в цьому контексті до інтерсеміотичного перекладу (трансмутації), а саме академічна обраність семіотики («the academic establishment of semiotics»), що характеризує насамперед англо-американську традицію на межі 1980-х років, відкриває можливості для більш широкого

наукового аналізу літературних текстів. Впроваджене Р. Якобсоном, а згодом увиразнене Т.Томашкєвіч, П.Торопом, Дж.Монако, Х.Діаз-Сінтасом, П.Ореро, Л.Кахір, Д.Пауер та іншими дослідниками поняття інтерсеміотичного перекладу, за основу якого правлять вихідні положення семіотики, містить у собі безсумнівний евристичний потенціал і методологічну перспективність, оптимально вписуючись у цілісну концептуальну систему компаративістських досліджень. Згідно з цією теорією поняття перекладу використовується поза межами мовних процесів і виступає в ролі окремого випадку функціонування знакових систем. Іншими словами, переклад виступає «механізмом», «що оголює художню модель твору» (О.Довбуш) й дозволяє встановити її інваріантне значення через усвідомлення інтерпретативних можливостей вербального знаку. Враховуючи це, Р.Якобсон виокремлює такі різновиди перекладу, як «*внутрішньомовний*» («перейменування»), «*міжмовний*» («власне переклад») та «*міжсеміотичний*», який розуміємо як інтерпретацію мовних знаків засобами невербальних знакових систем. Як механізм комунікативної трансформації він діє в межах спільного з оригіналом семіотичного простору культури й завдяки методології семіотики, засадничою ідеєю якої є переклад на рівні не лише природної мови, а на рівні «вторинних моделюючих систем» [499, с. 33], може трактуватися перекладом.

За Р.Якобсоном, семіотична компетентність перекладача перш за все базується на вмілому орієнтуванні у трьох вимірах тексту: синтаксичному, семантичному та прагматичному й «вибудовується» в двох напрямах: як *інтеркультурна* (міжлітературна) комунікація, здійснювана на межі двох семіотичних просторів, що контактують, та *інтракультурна* (міжмистецька), яка відбувається в межах семіосфери однієї й тієї ж культури. Це надає перекладачеві можливостей зосередитись на розгортанні моделі кожного тексту, оскільки природа його знаків завжди інтерпретативна, і саме ця їх властивість відіграє визначальну роль у перекладі. З огляду на це доцільним є уведення в науковий обіг поняття «семіопереклад» («semiotranslation»), запропоноване Ч.Морісом, сутність якого полягає в тому, що осмислення

тексту як «простору знакової реальності» утверджує його «динамічну концепцію» й наголошує на його «відкритості для інтерпретації, й отже, для перекладу» [311, с. 130]. Підтримуючи цю думку, П.Тороп наголошував навіть на необхідності появи окремої дисципліни – семіотики перекладу (translation semiotics) [446], стверджуючи, що типологічний опис різних мов, культур, літератур передбачає багатий комплекс імовірних кодів, які постають для перекладача «джерелом декодування й перекодування» в рамках можливої перекладності / неперекладності для досягнення бажаного ефекту, а саме «прийнятного», «допустимого» перекладу[2] як складника компаративної семіотики.

Зіставлення першотвору з перекладом у цьому контексті відрізняється від лінгвістичного аналізу, який вкладається у вузькі рамки, оскільки компаративістика передбачає більш ширші параметри порівняльних досліджень, апелюючи до «глобального» розуміння тексту. Це означає, що зіставляючи уявлення про різні літератури не можна обмежитися тільки рамками тексту – необхідно враховувати специфіку історичних, політичних, економічних умов, у яких розвивається культура різних народів, особливості ідейної позиції письменника, внутрішні монологи, представлені відповідно націленими міркуваннями автора, заміна характерологічних діалогів зовнішньо динамічними, підміна мотивації й тонкого зовнішнього вираження авторських інтенцій, що виступають об'єктом порівняльного аналізу. При цьому оформлення таких уявлень засноване на «об'єктивності соціокультурного розвитку, універсальності авторського голосу та його картини світу, на виокремленні особливої читацької аудиторії, якій зрозумілі інтенції й ідеологія твору» [75, с.233], а також можливості його входження в більш широкий простір світової культури. Керуючись цією думкою, І.Шайтанов стверджує, що «єдність світової культури <…> не передбачає

[2] У семіотиці для аналізу художнього перекладу замість поняття «адекватний переклад» надається перевага застосуванню інших термінів, а саме «прийнятний» або «допустимий» переклад.

відмови від національної, але скоріше бачиться в світлі старої латинської формули «єдність несхожого» (concordia discors)» [489, с.133].

Подібного погляду дотримується російська дослідниця Н. Пахсар'ян, яка також наголошує, що «вагомим для компаративістики є поняття історичної, культурної реальності, що створює певну перешкоду нестримному науковому релятивізму, визнання національної своєрідності культур та літератур, існуючих і тих, що розвиваються, в однорідне інтелектуальне поле» [354, с.93]. Такі міркування засновані на вироблених у порівняльному літературознавстві підходах до вивчення літературних зв'язків, коли погляд на літературу «згори» (осмислення літератури як «системної єдності» – В. Брагінський), що припускає певний ступінь абстракції, перетворюється на деталізоване вивчення «вглиб». Такі «перемикання» з більш «високих» точок» огляду на «нове заглиблення в деталі» [33, с.34] виступає, як відомо, однією з неодмінних умов усякого дослідження, й саме корегування окремого загальним, а загального – окремим не тільки увиразнює наші уявлення про явища певної літератури (відтак, перекладів), дозволяє інтерпретувати (хоча б гіпотетично) ті з них, які не були експліцитно репрезентовані, а й активізує їх входження в «систему теорем літературної компаративістики» (Д. Дюришин).

Осмислення цього феномену як однієї з найважливіших форм контактів «різномовних» літератур підводить до усвідомлення його генетичної й типологічної причетності до загального розвитку світової літератури й культури.

Розкриваючи сутність поняття світової літератури, дослідники (М.Конрад, В.Жирмунський, О.Первушина, В.Алексєєва та ін.) акцентують увагу на трьох концептуальних позиціях: 1) всесвітня література як сукупність усіх національних літератур від найдавніших часів до сучасності; 2) як вибране з усього найзначнішого, що створене в надрах окремих національних літератур і має непроминальне світове значення; 3) як системна спільність взаємопов'язаних і співвідносних літературних явищ, що історично розвиваються, увиразнюючи основні закономірності світового літературного

процесу [355]. Кожен із цих підходів, без сумніву, має свою наукову результативність: з першого виникає необхідність узагальнюючого «розширення кордонів» історико-літературних образів; другий сприяє вивченню явищ зверх- і наднаціонального характеру; третій створює перспективну основу сучасних соціально-історичних принципів компаративістики. Звернення до зазначених критеріїв у сфері перекладу відкриває перспективи для більш комплексного осмислення цього явища, підкреслюючи необхідність аналізу перекладів творчих, тих, що «пристосовують запозичений зразок до літератур і до місцевих літературних традицій» [151]. Ключовим критерієм при цьому виступає свого роду «збалансованість дійсності»: не можна як недооцінювати ступінь впливу класичної вітчизняної та світової літератури на творчість представників інших національних літератур, так і переоцінювати роль перекладів, оскільки <…> вони <…> «пов'язані з трансформацією образу і пристосуванням його до національних особливостей сприймаючої літератури» [32, с. 37].

Традиційно проблема «письменник і національна література» розглядається в літературознавстві як типи міжлітературної взаємодії (Г. Вервес, Д. Наливайко, Р. Гром'як, І.Папуша), які не обмежуються тільки умовами безпосереднього взаємообміну творчим досвідом двох або декількох літератур: ступінь і характер такого впливу залежить в результаті від того, з якою силою художнього узагальнення окреслюються в цій літературі тенденції суспільного і духовного розвитку відповідної доби. При цьому одне і те явище може «генетично призводити до відомого іншомовного зразка і в той же час бути розвитком певної традиції національної літератури, чужою і навіть ворожою цьому зразку» [448, с. 387 – 388.]. Це вельми переконливо підтверджує М.Конрад, наголошуючи, що взаємодія літератур може призвести до свого роду «інтерпретації» однією літературою будь-яких явищ іншої літератури, «відгуків на них, спротиву і навіть до боротьби» [208, с. 387].

І.Неупокоєва, торкаючись проблеми літературних впливів, також зазначає, що вони не тільки виступають у якості «чинника, що стимулює

прогрес даної національної культури, але й тим фактором, який гальмує її розвиток» [328, с. 21]. Дослідниця включає увесь комплекс порівняльних явищ у поняття літературних зв'язків і взаємодій, акцентуючи на «зв'язках контактних» і зв'язках «за історично зумовленою схожістю літературних процесів» [329, с. 22]. М. Храпченко, натомість, вважає предметом порівняльного вивчення літератур тільки зв'язки та впливи, зазначаючи при цьому вагоме значення типологічного вивчення літературних явищ. «Близькість типологічного та порівняльного вивчення літератури, – на думку дослідника, – базується на тому, що і те, й інше передбачає порівняння літературних явищ як початок їх наукового аналізу; <…> заперечення літературної типології означає, у кращому випадку, перевагу історичного емпіризму, а в своїх крайніх формах відхід від наукового вивчення процесів літературного розвитку» [476, с. 269].

У відповідності до розширення меж компаративістики, змінювався й кут зору на предмет і перспективи літературознавчих досліджень, зокрема проблема розмежування основних типів літературних реляцій ще й досі спричиняє полеміку та суперечки. Так, В. Жирмунський пропонує розглядати такі типи зв'язків: 1) просте порівняння подібних літературних явищ; 2) порівняння історико-генетичне, що визначає подібність як результат генетичної спорідненості, походження зі спільного джерела; 3) порівняння історико-типологічне, що поєднує подібність генетично не пов'язаних між собою явищ подібними умовами суспільного розвитку; 4) порівняння, що встановлює зв'язок між явищами, основу яких складають міжнародні «культурні взаємодії», «впливи», «запозичення», зумовлені історичною близькістю народів та культурним обміном між ними» [151, с.71]. Дещо відмінна точка зору з цього приводу висловлена Д. Дюришиним, який вважає, що два останніх пункти запропонованої В. Жирмунським класифікації є тотожними, та певні неясності, за переконанням дослідника, викликає пункт перший [140]. У зв'язку з цим, Д. Дюришин пропонує зазначити міжлітературні зв'язки більш або менш встановленими і точними термінами:

генетичні (або контактні) зв'язки з одного боку, і типологічні подібності – з іншого [140]. При цьому вчений розглядає перші не тільки на позначення спільності явищ, основою яких є спільне походження народів, але й будь-які зв'язки літературного явища з попередньою традицією. Таку класифікацію дослідник вибудовує на розмежуванні зовнішніх та опосередкованих зв'язків (публіцистика, переклад, художній твір), з одного боку, і внутрішніх – з іншого. Останні, на думку вченого, залишають основну роль впливові, що поєднує твори, між якими цей вплив виникає, і «дію, яка розгортається між ними» (У. Вайсштайн), зокрема активний/пасивний, сутнісний/ частковий впливи, а також диференціюючий – пародія, травестія та інтегруючий – ремінісценція, імпульс, збіг тощо. Проте визначення таким методом характеру (односторонній/двосторонній) й особливостей міжнаціональних літературних контактів не охоплює усіх їх аспектів і форм.

У зв'язку з цим О. Дима намагається систематизувати «міжнародні літературні відносини», пропонуючи класифікувати їх за такими напрямами: 1) прямі відношення або контакти між літературами; 2) паралелізми, тобто типологічні залежності, які встановлюються через літературні збіги з метою виявлення оригінальних структур кожного з них [93]. Прямим відношенням, на думку вченого, сприяли різноманітні чинники, які трактуються як «посланці» компаративізму або його «посередники»: проникнення інших мов, налагодження літературних зв'язків, поширення культурних цінностей, серед яких вагома роль відводиться перекладу. До прямих відношень О.Дима зараховує також вплив і запозичення. Типологічні подібності, – зазначає дослідник, – «мають бути чітко розмежовані на дві групи: ті, що збігаються в часі появи, наприклад, барочні школи початку XVII ст., і виникнення, розташовані в певній послідовності, прикладом чого можуть послугувати літературні течії» [93]. Наголошуючи на необхідності вивчення літературних напрямів в контексті можливих випадків впливу і запозичень, вчений при цьому пропонує враховувати особливості кожної літератури, виокремлення яких знов-таки можливе лише порівняльно-історичним методом, що виявляє

третій тип міжнародних літературних відносин. Однак зауважимо, що віднесення до окремої категорії відношень, що характеризуються оригінальністю структур порівнюваних явищ, є не завжди доцільним хоча б тому, що будь-яке порівняння передбачає виявлення як спільних, так і відмінних рис.

Сучасні компаративістські студії продовжують дискусії не тільки стосовно питань, пов'язаних з певними межами порівняльного вивчення літератур, але й з приводу основних його принципів. Одні вчені висловлюють припущення про розподіл порівняльно-літературознавчих досліджень на перекладацькі та культурологічні (С.Басснетт, А.Геймей, Н.Пасхар'ян, С.Тюленєв, А.Лілова та ін.) з подальшим аналізом літературних текстів як однією із багатьох практик комплексного, змінного та часто суперечного поля культурної продукції, інші ж виступають проти євроцентристського порівняльного літературознавства, в тому числі і проти осмислення окремих літератур як «інструментів» національних ідентифікацій, пропонуючи розширити межі дослідження до всесвітніх масштабів. Так, І.Шайтанов, зокрема, зазначає: «Межі у просторі культури наділені здатністю не тільки поділяти, але й пов'язувати, надавати місце для зустрічі та діалогу, <…> що і є глобальною посилкою сучасної компаративної теорії» [489, с.133]. Подібна позиція й у В. Жирмунського, який акцентує увагу на тому, що жодна велика національна література не розвивалася поза живою і творчою взаємодією з літературами інших народів, «і ті, хто збирається підняти свою рідну літературу, стверджуючи буцімто вона виросла виключно на місці національного ґрунту, тим самим забезпечують їй навіть не блискучу ізоляцію, а провінційну вузькість та самообслуговування» [151, с. 71]. Це зайвий раз підтверджує тезу про те, що комплексну картину цілого можна отримати лише синтезуючи національні особливості кожної літератури, які й уможливлюють процеси їх входження в загальносвітовий мистецький простір, що знов повертає компаративістські дослідження у площину перекладу, коли важливим бачиться з'ясування його предметного статусу через осмислення

комунікативних та інтеграційних можливостей різних національних літератур і культур, визначення їхньої ролі й місця в новому літературному контексті.

Доцільним у зв'язку з цим є звернення до концепції тотального перекладу, сповідуваної П.Торопом, який, акцентуючи на необхідності врахування можливих потенцій різних видів перекладацького семіозису, пропонує включення у формат концепції тотального перекладу таких його різновидів, як *текстовий, метатекстовий, інтекстовий, інтертекстовий* та *екстратекстовий переклади* [681], наголошуючи на необхідності глибинного осмислення їх природи. Такі рефлексії, за переконанням дослідника, створюють підґрунтя для порівняння й типологізації як у рамках однієї епохи, так і в різних темпоральних просторах, що є важливим для формування цілісних уявлень не тільки про процес перекладання та особливості тексту перекладу, а й функції перекладу в цільовій літературі.

Отже, *текстовий переклад*, що є перетворенням одного «цілого» тексту в інший, виступає своєрідним базисом для побудови моделі перекладацького процесу, при цьому емпіричним матеріалом для його аналізу є саме художній переклад. *Метатекстовий переклад* має більш широкі параметри вимірювання і тлумачиться як проникнення першотвору не в текст, а в іншу культуру у вигляді всієї «продукції метакомунікації»: статті про автора в енциклопедіях, підручниках, рецензії на переклад, реклама, публікації уривків тексту, цитати та ін. У своїй сукупності ці метатексти формують своєрідний «образ» першотвору й постають його попереднім, додатковим читанням або перечитуванням. Це означає, що різні метатексти одного прототексту (першоджерела) відбивають природу літературної творчості, суспільного і культурного життя, літературної політики й тому мають бути досліджені компліментарно.

Інтекстовий та інтертекстовий переклади пов'язані з усвідомленням того, що «чистих» текстів у культурі практично не існує, оскільки автор, перекладач, відтак і читач мають рівні «можливості» текстової пам'яті. Це дає підстави для розуміння цих перекладів як таких, що визначають авторську

стратегію щодо «маркованості/немаркованості, впізнаваності /непізнаваності, конкретності/неконкретності «чужих елементів» (цитат, парафраз, алюзій тощо) у тексті. *Екстратекстовий переклад* передбачає такі процеси перетворення, коли змінюється не тільки текст, але і його природа, що вимагає підключення різних параметрів для підвищення ступеня порівнюваності (зокрема, роман та екранізація), постаючи предметом дослідження семіотики. При цьому «тотальність» перекладу як його загальна універсальність розкривається через усвідомлення апріорних взаємозв'язків між процесами перекладання й розуміння, зважаючи на міжмовний, внутрішньомовний, інтерсеміотичний, а також інтертекстовий, інтердискурсивний та інтермедіальний аспекти перекладу. Відповідно до цього будь-який процес перекладу безпосередньо пов'язаний із виникненням трансформацій між різними знаковими системами як на первинному рівні (мова), так і на рівні складніших вторинних знакових систем (література, мистецтво, театр, кіно тощо). Отже, онтологічна сутність концепції П.Торопа («Translation As Semiotics», 2008) пояснюється тим, що культура багато в чому працює як механізм перекладу, а власне медіація в культурі включає в себе як комунікацію, так і автокомунікацію [446, с. 14].

Варто також зазначити, що введення понять перекладу й перекладання («translation and translating») в найширший контекст аналізу культури дає підстави констатувати, що саме ці поняття виступають яскравим свідченням «природності співіснування статичного та динамічного» [446, с. 14]. *Статичним,* за П.Торопом, є процес перекладу тексту з мови на мову, що розуміється як відносно чітка діяльність за майже формалізованими правилами, відтак *динамічним*, що через відмінність/множинність сприйняття передбачає певний ступінь невизначеності, є «входження» того ж тексту в сферу іншої культури. При цьому динамічність обов'язково передбачає *системність,* тим самим дозволяючи розширити застосування «процесуального» підходу, який об'єднує перекладознавчі, літературознавчі й культурологічні студії. Наголошуючи у зв'язку з цим на метамовних

труднощах, що обумовлені інтердисциплінарним характером перекладознавства, варто зазначити, що «труднощі семіотики випливають із розширення проблематики, досліджуваної за допомогою семіотичних методів і семіотичної метамови» [446, с.17]. Це означає, що невідповідності в перекладі пов'язані саме з відмінностями в способах кодування: у процесі читання, (перекладання) реципієнт чи автор іншомовної версії може асоціювати текст з іншими, ніж автор, позатекстовими структурами. Такі розбіжності найчіткіше простежуються в ситуації просторово-часової дистанції, коли оригінал і переклад перебувають у стані культурно-історичної й національної віддаленості. Тому сприйняття тексту крізь «схоплення» його структурних вимірів завжди передбачає його реконструкцію: з осягненням нових сеґментів тексту на кожному його рівні надбудовуються нові значення,

які моделюються й змінюються в проекції кожного окремого коду. Навіть у межах лінгвістичної форми художній текст пропонує різні репрезентації змісту, що в інтерсеміотичному вимірі набуває більшого увиразнення:

трансформується не лише текст, – змінюється вся семіотична ситуація всередині текстового світу, в який він уводиться. Впровадження чужого семіозису, який знаходиться у стані неперекладності до «материнського» тексту, приводить останній у «стан збудження: предмет уваги переноситься з повідомлення на мову як таку й підкреслюється очевидна неоднорідність самого «материнського» тексту» [274, с. 67]. У цьому зв'язку висунута Р.Якобсоном ідея «монтажного принципу» побудови та рецепції структури тексту (отже й відтвореного іншою мовою), згідно з якою первинний текст змінюється навіть структурно, перетворюючись на нове повідомлення,

переводить наші уявлення про процес перекладу в більш загальну площину.

Це, перш за все, пов'язано з розумінням тексту як цілісної структури, наділеної функціональністю, інтенціональністю, смислом, мотивацією й самототожністю, зумовленими неоднозначною, а іноді й складною взаємодією всіх його компонентів. Саме це спричиняє непередбачувані його трансформації у процесі перекладу, коли, модифікуючись відповідно до

«законів створення іншого, чужого» [274, с.67], структура сигналізує про нову модель створення тексту. Така його реструктуризація дає підстави резюмувати, що цей текст вступив у взаємодію з «неоднорідною з ним свідомістю і в ході ґенерування нових смислів перебудував свою іманентну структуру» [274, с.67].

Зважаючи на те, що кожна мистецька модель є не лише динамічною, а й віртуальною, її структура завжди залишається неосяжною і невловимою, що також ускладнює розуміння перекладу як об'єкту лінгвістичного й художньо-естетичного моделювання. По-перше, це пов'язано з неоднозначними, інколи контроверсійними інтерпретаціями перекладацького процесу, й звідси різними типами його реалізації, у тому числі точного, єдиного для всіх видів тексту перекладу (І.Ревзін, В.Розенцвейг), а також з абсолютизацією тези західних дослідників про те, що головним об'єктом вивчення в перекладознавстві має бути саме процес перекладу, а не перекладач з його соціокультурним досвідом, естетичними смаками, й художньою інтуїцією, що,
на нашу думку, є не завжди виправданим. По-друге, запропонувати універсальну модель процесу перекладу й на її основі висвітлити усі сторони перекладацької діяльності з їх подальшим відгуком у наукових студіях є дуже складним завданням.

У структурно-семіотичних дослідженнях у галузі літературознавства та теорії художнього перекладу, ґрунтуючись на вихідних положеннях теорії Г.Клауса про природу функціонування моделі в мистецтві, наголошується на проблемах тотожності / аналогічності художніх моделей, які можна трактувати в залежності від спільного /однакового / різного матеріалу: «для мистецьких моделей властива не тотожність, а аналогія на рівні структур та на рівні функцій» [313, с. 441]. Отже, у перекладі, як і в оригінальній творчості,
навіть за умови наявності зовнішніх «збігів» і «спільностей», не можна говорити про тотожність, а лише про певні аналогії. До того ж переклад – це завжди факт оновлення, додавання смислів, «приріст» художньої свідомості, а
відтак – і послідовність розгортання й розширення тексту. А це означає, що

перекладачеві доводиться мати справу з абсолютно нетотожними структурами мов, літератур, культур, традицій, тобто культурними кодами різних дискурсів епох, спільнот, поколінь, літературних жанрів тощо. Засобами аналогічного інструментарію він має можливості створити аналогію до першотвору – вибудувати модель, аналогічну до оригінальної, в якій зберігається така ж сама ієрархія компонентів, кодів, те ж саме співвідношення між частинами і цілим, ті ж самі домінанти та структурні зв'язки, що й у авторській моделі, тобто досягнути тієї рівноваги структури, яку Я.Мукаржовський окреслює як «гармонію сил» [313, с. 441].

Таким чином, виступаючи маніфестацією різних мов та літератур, кожен художній текст є складним механізмом, своєрідним «інформаційним генератором, що зберігає різноманітні коди й <…> здатний трансформувати отримані повідомлення і породжувати нові» [273, с. 90]. Іншими словами, кожен художній текст наголошує на необхідності здійснення перекладів не тільки з однієї національної мови на іншу, а й з одних видів мистецтва на інші, що уможливлює реалізацію «імпорту» / «експорту» нових тем, ідей, художніх образів, мотивів, значень, сенсів. Доцільним у зв'язку з цим виявляється звернення до концепції перекладу, запропонованої Дж.Кетфордом, який, з одного боку, окреслював межі між повним та частковим перекладом («full and partial translation»), з другого, – розрізняв тотальний і обмежений переклад («total and restricted translation»). Якщо повний переклад (повне перекладання) означає переклад цілого тексту (всіх його компонентів), то тотальний переклад (тотальне перекладання) – процес, у якому всі рівні вихідної мови (оригіналу) замінюються текстовим матеріалом мови перекладу, і в той же час не передбачається заміна еквівалентами на всіх рівнях [530]. Це дає підстави для осмислення перекладу як певної «універсальної культурно-історичної процедури», яку О.Роджеро навіть визначає як ціннісно-світоглядну, методологічну й теоретико-пізнавальну, як проблему «розуміння і взаємного перекладу різноманітних концептуальних схем» [394, с.19].

У той же час осмислення великого евристичного потенціалу перекладу, вихід його за лінгвістичні межі в поле знаковості дозволяє досліджувати його в загальнокультурних вимірах як особливу теоретичну модель, конструкт, завдяки чому можна поглибити наші уявлення про ті процеси, що відбуваються у світі художньої творчості й культури. Здійснюючи аналіз перекладу саме в такій предметній площині, доходимо висновку про необхідність залучення чинників контексту, середовища й особистісно-індивідуальних особливостей утворення сенсу, тобто всіх складників «багатоповерхової конструкції» перекладу (В.Савченко) з метою, якщо не повністю пояснити це явище, то, принаймні, побачити певну модель його потенційної реалізації.

Різноманітні дослідження у сфері семіотики тісно пов'язані з терміном «інтертекстуальність», який був уперше введений Ю. Крістевою в тому сенсі, що будь-який текст репрезентований «мозаїкою цитацій» і є тією «губкою», що виступає поглинанням і трансформацією іншого тексту. Це означає, що «місце поняття інтерсуб'єктивності посідає поняття інтертекстуальності» [32, с. 38], яке також розуміємо як перехід однієї (або кількох) знакових систем в іншу. Творче переосмислення Ю.Крістевою відомої праці М.Бахтіна «Проблема змісту, матеріалу і форми в словесній художній творчості», в якій автор наголошує на поліфонічності літератури й здійсненні «діалогу» тексту з іншими текстами та жанрами, дає дослідниці підстави для визначення інтертекстуальності як «текстуальної інтеракції, що відбувається всередині окремого тексту» [227, с. 437]. Артикульована нею теза про універсальність і креативні потенції тексту постає своєрідною онтологічною підставою, що засвідчує сприйняття людської культури як всезагального «інтертексту», який своєю чергою є «прототекстом будь-якого майбутнього тексту» (Р.Барт, Ж.Дерріда, Ж. Лакан). Таким чином, автор тексту не просто виражає свою емпіричну суб'єктивність, а «насамперед здійснює своє творче призначення, перетворюючись «на пустий простір проекції інтертекстуальної гри» [228, с. 459].

Більш широкий підхід до розуміння проблеми інтертекстуальності спостерігаємо у французького дослідника Ж. Женетта, який пропонує п'ятичленну класифікацію різних типів взаємодії текстів:

інтертекстуальність як «співприсутність» в одному тексті двох або більше текстів (цитата, алюзія, плагіат та ін.); *паратекстуальність* як відношення тексту до своєї назви, післямови, епіграфу та ін.; *метатекстуальність* як коментуюче і часто критичне посилання на свій прототекст;

гіпертекстуальність як висміювання та пародіювання одним текстом іншого;

архітекстуальність як жанровий зв'язок текстів. Доцільним у цьому контексті є звернення до ідеї діалогічності тексту в рамках інтертекстуальності, проголошеної Ю. Лотманом, засновником концепції про семіосферу культури, згідно з якою змінюються уявлення про стосунки «споживача і тексту», коли замість класичної формули «споживач декодує текст» можлива точніша – «споживач спілкується з текстом» [272, с.132].

Детально вивчаючи процес художнього перекладу від тексту до контексту, а також враховуючи артикульовану французьким компаративістом А.-Д. Пажо тезу про те, що «перекладацька діяльність призводить до трансформацій тексту перекладу в своєрідний інтертекст» [636, с. 65], М.Новікова для практичної оцінки перекладу пропонує здійснення поліконтекстуального аналізу. Дослідниця використовує термін «інтертекст» як базовий, на якому будує свої висновки, наголошуючи на множинності перекладацьких інтерпретацій, здатності породжувати нові типи художнього мислення, встановлювати потенційні комунікативні можливості літератур як у рамках національних координат, так і поза їх межами. За таких підходів переклад розуміється як простір сходження різних дискурсів, із яких створюється культура й у середовище яких занурений перекладач незалежно від власного бажання.

Проти вживання компаративістами терміну «інтертекстуальність» виступає І.Шайтанов, який зазначає, що з його появою компаративістика втратила цілий ряд основоположних вимог: «У світлі інтертекстуальності

зовсім необов'язковим виступає прагнення підвищити існуючий між текстами зв'язок до статусу гіпотези. Для цього не потрібні ані прямі, ані непрямі докази, оскільки мова йде про вільне ширяння текстів у культурному просторі, де автора немає <…>, звідси виникає довільність у становленні навіть не джерел, а зв'язків» [489, с.133]. Такі міркування видаються суголосними до концепції Р. Барта, який стверджує, що епоха авторської літератури минула: «Видалення автора <…> – це не просто історичний факт або ефект листа: ним дощенту перетворюється весь існуючий текст, або, що рівнозначно, зараз текст створюється й читається таким чином, що автор на всіх рівнях його відсторонюється» [19, с. 387]. Вважаючи початковою точкою твору не автора, а читача, Р. Барт зазначає, що текст складається з великої кількості різних видів письма, які виникають із різноманітних культур і «вступають один з одним у взаємини діалогу, пародії, дискусії», однак ця множинність фокусується в певній точці, якою є не автор, а читач. Читач – це той простір, де відтворюються всі до однієї цитати, з яких саме і складається письмо; текст набуває єдності не в походженні своєму, а в призначенні; читач – це <…> лише дехто, хто зводить в єдине ціле всі нотатки, що утворюють письмовий текст» [19, с. 387]. Тож методологічний протест І.Шайтанова, а саме його категоричне ставлення щодо застосування в компаративістиці терміна «інтертекстуальність» знов-таки урівноважується заувагою Р. Барта, який, усвідомлюючи поліморфність і багатоаспектність цього поняття, пропонує його універсальне, канонічне визначення: «Кожний текст – це інтертекст; інші тексти присутні в ньому на різних рівнях у більш чи менш упізнаваних формах» [508, с. 68]. Як доконечна передумова для будь-якого тексту, інтертекстуальність, на думку дослідника, не може зводитися до проблеми джерел і впливів; це «загальне поле анонімних формул, чиє походження рідко можна виявити, несвідомих чи автоматичних цитат, що наводяться без лапок» [509, с. 147].

Усунення постаті автора призводить до того, що його функції передаються кодам, структурам та семіосфері: «Відкриваючи структурне

буття твору, структурний аналіз зіґнорував індивідуально-людське, зробивши єдиною дійовою особою літератури закон мови як абсолютну реальність» [159, с. 206]. Це дає підстави резюмувати, що постать перекладача набуває того ж статусу, що й постать автора: його роль полягає лише в «переписуванні», оригінального твору іншою мовою, «перекодуванні» чи «стереоскопічному копіюванні» його структури. З огляду на це, перекладачеві, як і автору, бракує можливостей здійснювати повноцінний контроль над створеним ним художнім текстом і впорядковувати його структуру й зміст, оскільки така «внутрішня й зовнішня організація» керується й контролюється кодами та функціями тексту, де кожен із цих кодів утворює власні смисли, фіксуючи їх у сфері конотації: «Оповідні коди відображають первинну структуру тексту, що наповнюється іншими структурами і смислами. Виділення різних кодів тексту – це виділення асоціативних полів (надтекстової організації значень), які допомагають створити цілісне уявлення про текстову систему, її наявні та приховані смисли» [145, с. 208 – 209].

Розглядаючи літературний твір як систему різноманітних кодів, семіотика виформовує відношення не тільки між текстами або всередині самого тексту, а й окреслює взаємозв’язки його структури з позатекстовими метаструктурами. Отже, важливим у перекладі виступає врахування «презумпції кодування» (І.Фізер), а також усвідомлення того, що внутрішні та зовнішні коди, виступаючи джерелом породження і трансформації нових сенсів, пов’язані з функцією структурної організації світу і є вплетеними в міжкультурний і внутрішньокультурний діалог. У цій системі координат виникають нові проблеми, що потребують висвітлення, а саме постає завдання широкого соціокультурного розуміння літературного твору як багатомірної цілісності. Для його розв’язання необхідний такий підхід, який би дозволив проникнути в глибину соціальних, духовних, історичних взаємозв’язків і таким чином розпізнати й «реконструювати невідомі коди, ґрунтуючись на даному нам тексті» [461, с. 37]. При цьому «найвищий поріг декодування» (Ю.Лотман) створюється через відмінність на рівнях свідомості і в доцільній

діяльності між автором тексту та читачем (перекладачем). Це означає, що на найвищому рівні текст кодується ще й ідеологічно, оскільки, за Ю. Лотманом, закони політичного, релігійного, філософського порядку, жанрові коди, етикетні міркування, які історикові доводиться реконструювати на основі тих самих текстів <…> , призводять до додаткового їх кодування [272, с. 355].

Голландський дослідник Д.Фоккема акцентує на *власне літературних кодах,* що виступають певними орієнтирами для письменника й перекладача, стверджуючи, що «загальнолітературний код, жанровий код та специфічний письменницький ідіолект <…> на основі рекурентних ознак теж може вважатись особливим кодом» [563, с. 87]. Функціонування знаків у різних контекстах та середовищах, з одного боку, постає як дешифрування та реконструювання наявних у тексті кодів й, з другого, – як вимушена їх трансформація в межах іншого (чужого) семіотичного простору, представленого іншою літературою й культурою. Ідея про коди, запропонована Р.Бартом, не претендує на обмеженість її використання, натомість в інтерпретації дослідника цей термін вживається в більш загальному значенні: під словом «код» Р.Барт розуміє асоціативні поля, надтекстову організацію значень, які нав’язують уявлення про певну структуру, що <…> належить головним чином до сфери культури; коди – це певні типи вже баченого, уже читаного, уже робленого; код є конкретна форма цього «уже», що конституює усяке письмо» [19, с. 455 – 456]. Взявши за основу вихідні положення структуралізму про розгалужену ієрархію кодів, які окреслюють зв’язок тексту з іншими позатекстовими метаструктурами, Р.Барт виокремлює п’ять ключових кодів художнього твору, які фіксуються на рівні риторики: *1) акціональний, 2) семічний, 3) герменевтичний, 4) культурний, 5) символічний* [19].

Автори німецькомовного колективного збірника «Інтертекстуальність: форми і функції» (У. Бройх, М. Пфістер та Б. Шульте-Мідделіх) акцентують на функціональному значенні інтертекстуальності, яке розкривається через з’ясування причин звернення письменників до творів своїх сучасників чи

попередників. Осмислюючи інтертекстуальність як літературний прийом, до якого свідомо вдаються письменники, науковці протиставляють його постструктуралістському розумінню як своєрідному колективному підсвідомому, що впливає на діяльність митця «незалежно від його волі, бажання та свідомості» [11, с. 35]. Таке протиріччя, на нашу думку, розкриває можливості для більш конкретного розуміння зазначеного феномена, а саме: інтертекстуальність розглядаємо в контексті свідомих апеляцій автора до попередніх текстів – прототекстів, які модифікують смисли нового тексту (метатексту) [368]. Трансформуючи ці поняття в площину перекладу, маємо трактувати їх як первинний і вторинний тексти або текст-джерело (оригінал) і цільовий текст.

Виходячи з того, що неідентичність кодів в автентичній і перекладацькій творчості залишає наслідки «наративного хаосу», доцільно у зв'язку з цим розглянути принцип «нонієрархії», або «нонселекції» (Д.Фоккема), який у перекладознавчому ракурсі набуває дещо іншого наповнення. Якщо в оригінальному мистецтві «нонселекція» в більшості випадків є свідомим вибором (принцип організації постмодерністського оповідання як послідовне змішування явищ і проблем різного рівня, ототожнення за своєю значущістю як абсолютно незначного, так і суттєво проблемного, перетасування причини та наслідку, посилання та висновку тощо), то в процесі створення іншомовної версії вона виступає вимушеною необхідністю: через перешкоди, створені чужою мовою, культурою, літературною традицією, структура перекладу на різних рівнях «чинить опір» певним елементам, які не підкоряються цій іншомовній версії, залишаючись «у своєму просторі» поза її межами. У певному сенсі можна говорити, що застосування комбінаторних правил уривчастості й надмірності, що виступають «нульовими знаками» (Р.Барт) структури, призводить до порушення традиційної зв'язності (когерентності) цільового тексту. Це певним чином пов'язано з тим, що попри велику кількість кодів, кожен із них значною мірою обмежує дію інших, звужуючи їхні межі, навіть вступаючи між собою в боротьбу. Водночас кожен код здатний

поставити під сумнів правомірність залучення інших кодів у текст, виправдовуючи й скеровуючи цим самим власний вибір текстової організації й поширюючи свою владу над іншими асоціативними полями. При цьому слід враховувати й те, що різні внутрішньотекстові та позатекстові зв'язки накладають нові відтінки значень, привнесені з інших систем. До цього слід долучити ще й неідентичність кодів, які розширюють художній простір твору за рахунок метатексту, яким є всі конотації, що додаються читачем (перекладачем) до простого текстуального смислу і формуються культурно-історичними конвенціями часу. Тому надзвичайно важливим є врахування того, як перекладач «відчитує» для себе мережу кодів оригіналу, наскільки послідовно відтворює їх ієрархію в цільовому тексті, до яких кодів більш апелює в процесі роботи, яким із них надає перевагу.

Інші труднощі пов'язані з тим, що далеко не завжди код задається читачеві (перекладачеві) заздалегідь. Найчастіше він має його вивести, сконструювати в процесі художнього осягнення тексту, «вибудувати таким чином, щоб поступово розкрити перед реципієнтом самі *принципи цієї побудови*» [272, с. 352]. Репрезентуючи програму побудови структури, перекладач перетворює деталі тексту в структурні елементи, які він має «розкодувати» й те, як відбувається цей процес перекодування, є в семіотичному плані дуже важливим, оскільки « <…> одна й та сама реальність, кодована різними способами, породжує різні – інколи протилежні – тексти» [272, с. 353]. У цьому сенсі семіотика дозволяє перекодовувати тексти з літературного формату у формат інших нелінгвістичних видів мистецтва, наприклад, театру, кіно, живопису; або ж перекодовувати текст із формату однієї історичної епохи, національної культури у формат іншої, що теж є перекладом і відбувається за тими ж семіотичними законами, за якими здійснюється переклад міжмовний та міжлітературний. Все це зумовлює процес розуміння тексту реципієнтом іншої культури і, таким чином, сприяє виникненню «читацького (перекладацького) метатексту», який через

встановлення еквівалентностей сприяє створенню необхідної бази для перекладання.

Формування позатекстової метаструктури здійснюється через усвідомлення позатекстової ситуації, що, як і мова, надається авторові заздалегідь. З іншого боку, автор має всі можливості для її творчого використання, вибираючи з-поміж наявних елементів (селекція та комбінація на основі аналогій і подібностей), які відповідають його власному задуму, відкриваючи горизонти для оновлення й додавання смислів, створення нових зв'язків, зміни характеру відносин тощо. При цьому, за Ю.Лотманом, у момент художнього акту позатекстова ситуація виступає конкретним, як і мова, матеріалом, що в подальшому входить у склад твору і, у цьому сенсі, є рівноправною з текстом» [272, с. 213]. Вартим уваги в цьому контексті є також усвідомлення, пов'язане з тим, що художній твір як мистецька, культурно-історична реальність не вичерпується текстом – реальне тіло художнього твору складається з системи внутрішньотекстових відношень у їх зв'язку з позатекстовою реальністю – дійсністю, літературними нормами, традицією, уявленнями, й сприйняття тексту за межами його позатекстового «фону» неможливе [272]. Отже, перед перекладачем постає завдання відтворити не тільки *внутрішню структуру тексту*, а і його зв'язки з позатекстовою реальністю – *зовнішню метаструктуру* (курсив наш – О.П.) та засоби її вираження в художній моделі твору. Іншими словами, перекладач має відтворити внутрішній семіотичний простір художнього твору та семіотичний простір, у якому виник текст – тобто модель *семіосфери* (Ю.Лотман), що постає як концентрично впорядкована, однак неоднорідна й асиметрична семіотична ієрархія надструктури. Для цього перекладач віднаходить тогочасні комунікативні коди, з'ясовує причини виникнення твору, зосереджуючись при цьому на усвідомленні рухливого характеру моделі семіосфери, а саме на тому, що «всі її елементи знаходяться не в статичному, а в рухомому, динамічному співвідношенні, постійно змінюючи формули співвідношення один з одним» [272, с. 253].

Циркуляція текстів у межах семіосфери, що безперервно відбувається в різних напрямках, де одні й ті ж самі тексти ретранслюються не одним, а кількома її центрами й можуть водночас виступати і транслюючими, і приймаючими, засвідчує, що саме мінливість є визначальною характеристикою існування семіосфери, яка постійно змінює і свою внутрішню структуру, і силу зовнішніх зв'язків. Таке динамічне розгортання семіотичної структури поширюється й на переклад, який розвивається в кількох напрямках: зсередини назовні чи ззовні всередину, відтак – чи з рідної мови на іноземну, чи навпаки [250]. Відтворення перекладачем внутрішнього та зовнішнього семіотичного простору здійснюється через «відчитування позатекстової інформації» за допомогою кодів, які містить твір: «у самому творі лежить ключ до розуміння оточення, в якому він з'явився, ключ автентичних комунікаційних кодів, які відтворюються шляхом його контекстуальної інтерпретації» [143, с. 532]. З певною мірою песимістичності окреслена в цьому зв'язку теза Ю.Лотмана, який стверджує, що текст,
вирваний із його природного контексту, «дешифрується в цьому контексті якимись втраченими для нас кодами» [145, с. 81]. У той же час вчений наголошує на необхідності декодування всіх невизначених елементів,
акцентуючи, що «процес розуміння полягає в реконструкції кодів з тексту, а потім у дешифруванні цього тексту (та аналогічних до нього) за допомогою цих кодів» [145, с. 82].

Трактуючи переклад як динамічний, незавершений процес, дослідники (У.Еко, А.Бергер, В.Пропп та ін.) артикулюють думку про прочитання тексту як про постійне коливання «від твору до навіяних автентичних кодів, а звідти – до спроби правильного його прочитання, а відтак знову до наших власних кодів» [145, с. 237]. Подібну думку відстоює Ю.Лотман, порівнюючи семіотичну систему великої складності з маятникоподібним процесом коливання між говорінням однією мовою і спілкуванням за допомогою різних мов, які частково перетинаються і забезпечують лише відомий, подекуди доволі незначний рівень розуміння. Функціонування знакової надскладної

системи, на переконання вченого, передбачає «зовсім не цілковите розуміння, а напругу між розумінням та нерозумінням» [272, с. 64].

Такі «коливання» М.Лановик пояснює тим, що в структурному аспекті кожна семіотична система знаходиться між статичною та динамічною моделями мови (синхронною та діахронною парадигмами), рухаючись від одного до протилежного полюса. З іншого боку, напруга між розумінням та нерозумінням спричинена двома основними функціями тексту в процесі комунікації: перша – *інформативна* – полягає в адекватній передачі значень, друга – *генеративна* чи *творча* – у відтворенні нових смислів. Залишаючи за межами цієї проблематики трактування «подієвості художнього факту в творі» (М.Бахтін), ці дві функції по-різному увиразнюються в процесі перекладання. Перша – найпродуктивніше заявляє про себе при максимальній однозначності тексту та більшому збігу кодів: «чим менш художнім є текст і чим більш константною є інформація, яку він містить, тим сильніше ця функція активізується» [248, с. 18]. Генеративна функція тексту виступає на перший план при перекладі (та прочитанні) саме художніх текстів, які в порівнянні з нехудожніми є внутрішньо більш неоднорідними в семіотичному плані. Якщо тексти, що найбільше відповідають першій функції, у певному сенсі можна назвати одномовними, то в цьому випадку жоден художній текст «не може бути адекватно описаний у перспективі одної-єдиної мови» [273, с. 64]. Отже, література – це завжди подвійне кодування, де в різній перспективі можуть домінувати то одна, то інша організація, перебудовуватися система кодів, центр може мінятися місцями з периферією, витворюючи спільне творчо-інтелектуальне тло – набувати різних змістових відтінків то більш важливого, то менш важливого значення.

Дія креативної функції тексту набуває найбільшого увиразнення в художньому перекладі, тож із кожним новим перекладом на іншу мову її роль та активність значно зростає. Коли йдеться про те, що художній твір, перекладений іноземною мовою та поміщений у чуже середовище, не може сприйматись адекватно, мається на увазі порушення інформативної функції,

яка передбачає однозначність «відчитування» тексту. Щодо другої – генеративної – функції, то переклад увиразнює «внутрішню конфліктність тексту» (М.Лановик) й надає додатковий простір для породження нових смислів, які були неможливими в межах прочитання оригіналу. У цьому сенсі художній переклад розкриває перед текстом нові смислоутворюючі можливості, які мають значно більші масштаби, ніж у рамках певної мови. Отже, генерування значень активізується значною мірою через взаємодію, конфлікт двох мов, культур, літературних традицій, що зміцнюють цей процес усередині текстового простору. Таким чином, семіосфера кожної нації контролює процес нарощування значень, генерування нових сенсів, збагачення культури новими кодами, появу нових інтерпретаційних стратегій щодо твору, але, водночас, окреслюючи межі можливого варіювання тексту, національно-культурна й літературна традиція забезпечують умови для виходу та розгортання потенційних сенсів у позатекстовому середовищі, оскільки навіть нові надструктури не здатні доповнювати текст відсутніми в ньому кодами: «все, що висловлене самим *знаком* поза його контекстом та умовами висловлювання, є наслідком його власного значення, об'єктним елементом ситуації, у якій відбувається репрезентація одного іншим» [95,с. 62]. У зв'язку з цим М.Лановик використовує артикульоване семіотикою поняття «гомеостатична норма» (більш доцільним, проте мав би бути термін «гомеостатичний механізм», оскільки норма виступає статичним поняттям і не передбачає відхилень і змін – О.П.), яке визначає процес семіозу *рівновага – порушення рівноваги – відновлення рівноваги.* Дослідниця стверджує, що в ситуації художнього перекладу з рівноваги виходить і твір, який перекладається, і культурно-літературна система, у яку він входить. Оригінал, виведений зі «стану семіотичної рівноваги, виявляє здатність до саморозвитку, генерування та переорганізації сенсів» [248, с. 19]. Структура семіопростору, який приймає іноземний твір, виходячи з рівноваги, також активізує власний потенціал до переструктурування й самовідновлення. У певному сенсі переклад є тим пересотворенням, «у процесі якого інформація перегруповує

коди та ідеології і виражається в новому коді та новій ідеології. Твір мистецтва, який вчить розуміти мову по-новому і дивитися на світ свіжим поглядом, як тільки з'явиться як новинка, відразу ж стає взірцем. Бо він встановлює нові звичаї у сфері кодів та ідеологій: після його появи нормальним буде таке розуміння мови і таке бачення світу, яке він показав. Постають нові коди і нові ідеологічні сподівання, і процес відновлюється» [145, с. 276]. Двом системам – твору та літератури доводиться перебудовуватися за умови, якщо старий твір «по-новому привертає увагу читачів у пізніші епохи й засобами оновлених кодів перекладається мовою сучасності. Така динаміка систем забезпечує талановитим творам оновлення та довговічне життя, проте <…> втручання однієї полісистеми в іншу чи взаємозіткнення двох полісистем можуть мати різні наслідки» [145,с. 182]. З цього приводу Ю.Лотман зазначає, що будь-яка взаємодія систем призводить до різкого зростання непередбачуваності продовження руху: «Випадок, коли зовнішнє втручання призводить до переваги однієї із систем, що зіткнулися, та до пригнічення іншої, характеризує далеко не усі події. Доволі часто зіткнення породжує щось третє, принципово нове, що не є очевидним, логічно передбачуваним наслідком жодної з систем, які зіткнулись» [273, с. 63].

За таких підходів інтертекстуальний переклад розуміється як міжкультурний діалог, зустріч «свого» й «чужого» [245], що здійснюється на перехресті естетичних, історичних, культурних традицій, соціальних перетворень і змін, виступаючи не лише характерним показником певного художнього стилю, а й «дискурсним ґрунтом», «початком іншості» (Пьєге-Гро), завдяки якому народжується новий, «інший» тип художнього мислення. Форми прояву цієї іншості, які розкриваються через взаємодію «свого» та «чужого», охоплюють різноманітні моделі перекладу у їх металінгвістичному й загальносеміотичному розумінні, коли зміна акцентів від «джерел і впливу – до всеохопної та спорадичної циркуляції неоднаковості» в дискурсі сприймається як «перемішування усіх можливих фрагментів» [372, с. 71], спричиняючи можливі різночитання. З другого боку, виступаючи ключовою

тезою семіотичної теорії, множинність тексту, його «апелювання не лише до реальності, яку він віддзеркалює, а й до інших текстів» [13, с. 31], розкриває потенційні можливості «необмеженого семіозису» (Ч.Пірс), що дає підстави говорити про внутрішню гетерогенність, багатомірність і багатоаспектність літературних явищ, динаміку їхнього розвитку, яка ще більше увиразнюється засобами художнього перекладу.

1.1.2. Переклад як проникнення в контекстуальну мережу іншої культури: «Я» та «Інший»

Мистецтво перекладу в кожній національній культурі є складним і багатогранним явищем, яке має значний вплив на її подальший розвиток – коли розширення пізнавальних, естетичних, етичних, світоглядних обріїв однієї культури відкриває перед нею можливості набуття іншого досвіду. Аксіоматичним у цьому контексті виступає усвідомлений теоретиками та практиками перекладу факт, що кожний переклад є не тільки мовним, а й соціальним та культурним явищем, і тому не існує лише перекладу з мови на мову, а завжди тільки переклад з культури на культуру. Саме тому перекладна література, важливою складовою якої є трансляція фонових значень іншого світу, «чинить величезний вплив на культуру повсякденності» [278, с. 53].

Глибинне осмислення перекладу в контексті творення української культури розкриває можливості для широкого поля досліджень з огляду на те, що він постає не тільки наслідком творчого конструювання, формуючи нову якість художнього слова, а й виступає індикатором культурного, історичного, естетичного досвіду, універсальним засобом спілкування культур і цивілізацій, інструментом самопізнання кожної нації, людської спільноти й окремої особистості, втіленням «тих чи інших реальностей у всесвітній контекст і в прямий діалог» [312, с.173]. З цього приводу А. Лефевр, один із засновників культурознавчого напрямку в сучасному перекладознавстві, зауважує, що «переклади значно впливають на взаємопроникнення літературних систем, не тільки проектуючи образ окремого автора або твору в

іншу літературу <…> , а й додаючи нові інструменти художньої майстерності, відкриваючи шляхи до змін її функціональної складової» (переклад наш – О.П.) [601, с.9]. Це означає, що кожен художній твір є віддзеркаленням як індивідуально-авторського, так і своєрідно-національного бачення світу, і тільки «мозаїчна сукупність цих національно бачених світів творить уселюдну духовну спільноту» [116, с.11]. Тож переклад виступає не просто *перевтіленням*, «*перегрою*» індивідуально-національної картини автора в одежі іншої мови» (курсив наш. – О.П.), а й неминучим її переосмисленням відповідно до характеру мови реципієнта.

Ідеться про причетність перекладів до духовного континууму, у межах якого створюються певні моделі реальності, що визначають естетику художнього простору як «нового способу буття духовності, культури, нації» [75, с. 101]. Художня дійсність структурується при цьому відповідно до законів художнього творення, набуваючи універсальних ознак просторовості та відкритості, виступаючи тією «зверхнормою», що надає індивіду (перекладачу) можливості відтворювати свій «власний простір із специфічно організованою структурою для почуттів і думок», «програвати» в уяві різноманітні «сюжети і ролі» [412], відчувати причетність до подій і звершень як креативного фактора перетворень і змін. Усвідомлення філософської тези, згідно з якою все, що робить людина, «знаходиться на рівні стилю мислення» [280, с. 65], дає підстави говорити про *індивідуальний перекладацький стиль мислення*, що має характеризуватися креативністю, книжністю, відчуттям своєї приналежності до національного як гарантії збереження природної суті й запоруки самореалізації й саморозвитку. Загострене відчуття необхідності зробити власний досвід надбанням суспільства уможливлюється через перетворення його на «предмет всезагальної повідомлюваності» (І.Кант), що реалізується в процесі комунікації, специфічним різновидом якого виступає *художня* (*перекладацька*) творчість, яка «переплавляє» у свідомості перекладача індивідуальний досвід духовно-практичного освоєння світу в художню реальність. Це означає, що перекладач як творча індивідуальність не

має іншого вибору, як «конструювати власну реальність» (М.Гартман), виробляючи власні художньо-стильові коди і власний стиль комунікації. Адже в контексті епістемології культури художня дійсність «не є світом істинної дійсності», проте, ламаючи «жорстку кору <…> світу повсякденного життя» (Г. Гегель), вона виводить митця (перекладача) за його межі, підносячи над «зовнішньо-емпіричним у його природному бутті» й над «внутрішньо-духовним у його динаміці і плинності» [59, с.15 – 19].

Функціонуючи в конкретному середовищі як віддзеркалення «духу часу», художня реальність визначається специфічною духовною потребою людини і суспільства, тобто існує для тих, хто створює художні твори (автор), і для тих, хто їх сприймає (перекладач/читач). А тому створена мистецтвом нова реальність свідомо чи підсвідомо детермінована суб'єктом, який і є «внутрішньою пружиною його руху і розвитку в напрямі життєсприяючого і бажаного», того, що «оживляє» твір мистецтва, наповнює його емоційно-особистим і духовним змістом [412, с. 135]. Іншими словами, це створений за допомогою засобів і прийомів «*новий, третій світ*», що виступає як «суб'єктивізоване суб'єктивне», як «видиме і невидиме», «визначене і невизначене», «усвідомлене і неусвідомлене», що у своїй сукупності становить цілісність, нерозділеність як обов'язкову умову створення і функціонування художнього твору. Цим визначається здатність перекладів до діалектики «перетворення організованості об'єктивного світу в організованість світу суб'єктивного, якому також належить об'єктивізуватися» [412, с.139] в ситуації формування нової образної картини світу, спроектованої на індивідуальне читацьке сприйняття.

Акцентуючи на культурологічному вимірі перекладу, С.Басснетт підкреслює, що він (переклад – О.П.) не просто замінює один код іншим, а «радше розробляє стратегії, що надають можливості текстам однієї культури проникати в текстуальну і контекстуальну мережу іншої культури й повноцінно в ній функціонувати» (переклад наш – О.П.) [510, с. 5]. Тому і критерії оцінки перекладу не можуть бути універсальними й

прескриптивними, оскільки «за ними повинна стояти й історична доба перекладача, і завдання, що їх він перед собою ставив, і потенційне коло його читачів» [422, с.75] – тобто відповідні культурні абриси й контексти, які й визначають алгоритм перекладацької поведінки, згідно з яким інтерпретатор має «перенести чужу думку, шматок минулого, пригадуване переживання в актуальність власного життя» [50, с. 419]. Отже, спочатку перекладач аналізує культурний контекст (норми, традиції, суспільні та ідеологічні чинники), потім – ситуативний (сукупність соціально-культурних детермінант комунікації, основними з яких виступають учасники спілкування – їх соціальні, біологічні характеристики, тип стосунків, особистісні стани, інтенції, часова тривалість тощо) і, нарешті, сам текст [605]. Зважаючи на це, перекладач повинен не тільки володіти певним спектром знань про іншу культуру як «особливу форму організації уявлень про світ у колективній свідомості соціуму» [413, с.135], а й враховувати усі можливі розбіжності, які існують у світоглядних моделях певного етносу.

Не заперечуючи настанови на націоналізацію культури як «творення своїх питомих життєвих форм» [148, с. 21], варто наголосити, що вона (культура – О.П.) постає не тільки самобутнім освоєнням загальнолюдських цінностей, а й «укоріненням в універсальний процес культуротворення на ґрунті національної самосвідомості і традиції» [148, с. 35]. У цьому контексті слушною є артикульована П.Рікером теза про те, що «лише жива культура, водночас вірна своїм витокам і така, що перебуває у стані творчості, спроможна витримати зустріч з іншими культурами і не тільки витримати, а й надати якогось смислу цій зустрічі» [390, с. 293]. Саме так розгортається модель перекладацької поведінки, що не лише оформлюється, а й «озмістовується» національною культурою, виступаючи потенціальним резервом для національного відродження, оскільки виконує завдання не тільки просвітницького, а й культурно-естетичного змісту.

Пропонуючи власну проекцію засвоєння «чужої» культури, М.Беннет ставить на вершину піраміди інтеграцію в «чужий контекст» як повне

пристосування до іншої культури, яка також стає «своєю» [193, с. 129 – 138]. Автор зауважує, що на рівні конструктивної маргінальності породжується мультикультурна особистість (перекладач), яка сповідує повну свободу в когнітивній та емоційній сферах поведінки, що містить в собі як раціональну, так і ірраціональну складову і має забезпечити певну рівновагу цих різновекторних смислів. Саме з таких позицій можна простежити основні складові перекладацької поведінки, що виокремлюються в силовому полі соціокультурної парадигми, у якому тією чи іншою мірою здійснюється «соціологізація» особистості (перекладача) як процес його входження в систему суспільних відносин. З огляду на це «соціалізація» перекладу в просторі чужої культури відбувається через проникнення в її контекстуальну мережу як «екзистенціальна зустріч з іншим ситуативним світом» (Р.Декарт), тобто переклад виступає своєрідним комунікативним полем і водночас умовою трансформації «Я» перекладача, створюючи ефект «художнього дзеркала» через проектування «Іншого» (чужа культура) на самого себе.

Загалом інтерсуб'єктивне конституювання концептів «Я» – «Інший» передбачає певну діалектичність (зосередження особистості на самості та недоступність осягнення внутрішнього світу іншої людини), структуруючи концептуальні сенси й визначаючи горизонти життєвого світу за допомогою «гри заглибленого відчування» [191, с. 757]. На початковому рівні зазначені концепти виступають тезою й антитезою, корелюючи в опозиції «свій-чужий». На більш високому рівні здійснюється їх синтез (вихід за межі «Я» і зв'язок «Я» з «Іншим»), що спрямовує свідомість до «інтерсуб'єктивності, соціальної трансцендентальності» [191, с. 750 – 751]. Оскільки досвід кожного індивіда вплетений у міжкультурний діалог, виникає необхідність вироблення таких підходів, які б дозволили висвітлити сутність соціальних, духовних, історичних чинників, пов'язаних із пошуком певного світоглядного синтезу, що репрезентує особистість в органічній цілості з її культурою. Ідеться про розширення життєвого простору і «сфер впливу» за рахунок «Іншого», у результаті чого може відбутися злиття / незлиття «Я» з «Іншим», втрата

ієрархічності, відстані між власною та чужою культурою, криза культурної (національної) самоідентифікації, і відтак – порушення «культурного та цивілізаційного коду» (Ж. Бодріяр), «ризомність» (Ж. Дельоз), наслідування і копіювання, запозичення тощо. Здорова конкуренція різних культур відбувається за стратегією «від супротивного», коли через «змагання і непокору» кожна окрема культура утверджувала свою поліфункціональність і самобутність, що в певному сенсі є конститутивним чинником націєтворення (дисидентський рух, самвидавна опозиційна література, у тому числі й перекладна). Антитезою до цього виступає згортання, консервація колективного «Я», коли «Інший» не помічається, його нібито не існує [30], що призводить до «звуження» культури, яка відмовляється збагачуватися ззовні й черпає духовні сили з власних ресурсів [310].

Як бачимо, у всіх цих взаємозв'язках «Я» з «Іншим» «працює» діалектика запитання і відповіді, виклику і реакції, коли особистість не лише у своїх власних виявах, а й у реальних міжіндивідуальних стосунках постає єдиним суб'єктом своєї життєдіяльності. За Е.Гуссерлем, відношення до «Іншого» є «апрезентацією» (представленням за аналогією), коли суб'єктивне «Я» може надавати «реальності» духовним вимірам «Іншого» лише на основі аналогії з власними самоспостереженнями. Цей момент прийняття «Іншого» в його власних якостях за аналогією з «Я» окреслюється входженням у відношення до «Іншого» через взаємодію «Я – Ти», що передбачає момент «повного ототожнення, злиття з Іншим, у якому закони суспільної всеєдності виявляються єдино значущими в справі становлення людської особистості та її самореалізації» [79, с. 141]. Розгортаючи таке «діалогізування» в площину «Я» перекладача та «Іншого» (художня дійсність оригіналу), важливо враховувати й інші його концептуальні принципи, пов'язані з теорією «узагальненого Іншого», запропонованою американським філософом і соціологом Дж. Мідом. В основі цієї теорії лежить індивідуальний «Я – образ», який формується через відносини з іншими, їх оцінки, загальні цінності та стандарти, й виступає своєрідним «соціальним дзеркалом» («теорія

дзеркального Я») [661], що надає особистості (перекладачеві) можливості для подальшого удосконалення й розвитку. Референційні стосунки всередині міжособистісної парадигми апелюють до поняття «самості» («Self»), оскільки саме ставлення людини (перекладача) до себе як до об'єкта дозволяє їй інтерпретувати навколишній світ, визначати рівень адекватності у взаємних стосунках із «не –Я» й у процесі такої самооцінки вносити необхідні корективи. Більш того, внутрішнє діалогізування як засіб освоєння світу й формування комунікативного досвіду особистості (перекладача) цілком вкладається в модель універсальної картини світу з її комунікативно-референційними зв'язками, у центрі якої лежить світоглядна домінанта, що й визначає стереотипи перекладацької поведінки («Я – діяння» з текстом іншої культури), окреслюючи межі «дотикальності до світу» й розширення власного «Я». Тобто йдеться про те, що «Я» перекладача виступає в концептуальному сенсі як «інтерсуб'єктивне Я» (досвід інтерсуб'єктивності), підтримуючи зв'язки з «усіма шарами реальності, її формами, якими б віддаленими від суб'єктивності вони не були б» [256, с. 202].

Проте актуалізація категорії «досвід» несе в собі певний відтінок суб'єктивності (оскільки кожний інтерпретатор має власний досвід як міру й глибину пізнання й розуміння та тлумачення, сприйняття чужих впливів і залежність від авторитетів, де авторитет постає аналогом не лише традиції, а й певної скутості мислення), з якою перекладач дозволяє собі «переміщення в чужу суб'єктивність» (Е.Бетті). Такий зв'язок між розумінням та інтерпретацією досягається в певному акті синтезу, мета якого – подолати культурну віддаленість, дистанцію, що віддаляє перекладача від чужого йому тексту, щоб «поставити його на один із ним рівень і таким чином включити смисл цього тексту в нинішнє розуміння, яким володіє читач» [392, с. 4]. Іншими словами, суперечність між вимогою якомога повнішої об'єктивності реконструкції смислів та суб'єктивністю їх інтерпретатора, в силу його здатності знайти адекватне розуміння, коли він має зробити «своїм, внутрішнім чужий розумовий здобуток, унаслідок чого він постає наче у двох

вимірах: як власне і як фактично чуже, зовнішнє – інобуття» [50, с. 418], вимагає від перекладача дотримання певних умов. Серед них чи не найголовнішою є усвідомлення ним епістемологічної проблеми розуміння, щоб в об'єктивних ситуаціях «пізнати творчу думку, відтворити те розуміння або знову набути те споглядання, яке в них виражається» [50, с. 417]. Така спрямованість на «інше Я», за М. Гайдеггером, творить внутрішню структуру особистості (перекладача), і саме ця структура є онтологічною базою емпіричної свідомості, індивідуального досвіду та досвіду комунікативного [50], який постійно оновлюється й збагачується, поступово набуваючи «правообов'язків інтегратора суспільного досвіду» (переклад наш – О.П.) [621, с. 17].

Оскільки процес переміщення в чужу суб'єктивність здійснюється через внутрішнє переосмислення авторських «формул» та інтенцій, тобто крізь призму авторських формулювань мовою оригіналу й ширше – крізь призму формул вихідної культури, кожен перекладач інтерпретує іншомовну версію у відповідності до власних настанов, а саме до стилістичного арсеналу своєї культури. При цьому оригінальність дій перекладача зумовлюється не тільки фаховістю, а й своєрідністю його мовної особистості, яка розкривається, зокрема, через поняття «ідіолект». Останнє включає в себе три мовленнєві складові: спільні для всього мовного колективу, характерні для певної групи мовців і власне індивідуальні, як то наскрізні повтори, слова з індивідуально-асоціативним значенням, що репрезентують неповторну індивідуальність мовленнєвої системи конкретної особистості [234]. Вітчизняні дослідники (Т. Кияк, А.Науменко, Д. Огуй та ін.) наголошують на двох значеннях категорії ідіолекту в галузі перекладу: індивідуальний стиль перекладача *як митця* та індивідуальний стиль перекладача *як перекладача* – дві іпостасі в одній особі перекладача (курсив наш – О.П). Такі визначення мають суб'єктивно-об'єктивний характер: суб'єктивні вони через те, що за логічною суттю перекладу як чужомовного переоформлення оригіналу їх не повинно бути в перекладі; об'єктивними – тому, що не можуть не впливати на

переоформлення і не залишати свого очевидного відбитка на перекладі [194]. Це означає, що індивідуальний стиль перекладача не тільки перебуває під постійним впливом змістової форми оригіналу, а й має підпорядковуватися передаванню певного ідейно-естетичного змісту [483, с. 179], і тому може варіюватися тільки в певних межах культури-сприймача.

Базові концепти діалогічно-комунікативної стратегії світопізнання, що передбачають висвітлення культурних / іншокультурних явищ у їхньому взаємозв'язку та взаємовпливі, перетворюють переклад на «історичну подію», у парадигмі якої здійснюється світоглядний, моральний, ідеологічний вибір, на чому, зокрема, акцентує Р.Зорівчак, стверджуючи, що «без історії українського художнього перекладу немає історії української культури і, отже, української нації» [165, с. 3]. На цю обставину звертає увагу і М.Стріха, наголошуючи на інформаційно-просвітницькій місії перекладів, яка нерозривно пов'язана з *націєтворчою місією* (курсив наш – О.П.), що й визначає якісно нові аксіологічні та мистецькі орієнтири[3]. Це дає підстави стверджувати, що певні літературні ситуації актуалізують творчу функцію перекладу, що особливо увиразнюється в умовах чітких культурних розбіжностей, у межах яких функціонують різни риси просторової присутності. Подолання цих розбіжностей (повне або часткове) залежить від здатності перекладача віднайти такі межі, які б дозволили включити «іншість» («otherness») чужої культури у вербалізоване ним комунікативне поле своєї культури.

Визначаючи переклад як «постійний іманентний процес культури мовлення, уміння, здатність узагальнення, збагачення новими сенсами, що отримується в результаті творчого пошуку митця» [397, с.169], важливо також

---

[3] Див. монографію М.Стріхи «Український художній переклад: між літературою і націєтворенням». – К. : Факт – Наш час, 2006. – 244 с. У фокусі уваги дослідника обґрунтування ролі художнього перекладу як важливого націєтворчого чинника, його місця у творенні модерної української культури і формуванні національної ідентичності.

наголосити на поєднанні в перекладі окремих національних рис першотвору, завдяки чому здійснюється синтез культур. Це повертає переклад у площину теорії діалогізму (М. Бахтін), згідно з якою діалог переходить на вищий щабель, трансформуючись у широке філософське поняття, що «пронизує усе людське мовлення та всі відносини й прояви людського життя, взагалі все, що має смисл і значення» [21, с.197]. Як засіб здійснення діалогу культур художній переклад аналізується з огляду на абсорбування художніх творів, стилів і напрямів на рівні національних літератур (Д. Дюришин), діалогу між націями, культурами (Б.Біблер), що реалізується «як безкінечне розгортання та формування нових смислів кожного феномена культури, що вступають у діалог, тобто того трансльованого у твір суб'єкта , що здатен безкінечно – у відповідь на заперечення або згоду свого другого «Я» (читача, глядача, слухача) – поглиблювати, розвивати, перетворювати свою особистість, своє неповторне буття» [27, с. 199]. Така дуалізація перекладу виступає не тільки необхідною передумовою для формування культурного континууму як нового смислу, нового етапу розвитку людських здібностей, а й своєрідним засобом захисту національних мов і культур, стаючи імпульсом для їх подальшого розвитку [382].

Культуроцентричний підхід до перекладу, найчіткіше означений західними дослідниками (С. Басснетт, А. Лефевр, Д.Робінсон, Л. Венуті, М.Снелл- Ґорнбі, Л.Полецці, К. Марінетті), переконливо доводить, що саме культурологічний вектор «здатен змінити епістемологічний статус гуманітарного знання від позитивізму до релятивізму, охоплюючи в такий спосіб усі наявні різновиди перекладу» (переклад наш – О.П.) [669, с. 84]. Підтримуючи цю думку, Ґ.Турі, один із апологетів дескриптивного перекладознавства (Descriptive Translation Studies), наголошує, що переклад є «фактом тільки однієї системи» («one system only») – системи цільової культури, яка саме й ініціює переклад <…>, і перекладач, таким чином, здійснює його в інтересах сприймаючої культури, а не культури-джерела, тим більше тексту-джерела» (переклад наш – О.П.) [682, с. 18 – 19].

У свідомій опозиції до вимог істориків-позитивістів звільнитися від будь-яких впливів власної особистості (художніх смаків, нахилів і настанов), Ґ.Турі доводить неминучість залежності трактування перекладу від духовного світу самого перекладача, впливу на нього власного соціально-культурного досвіду, який, на думку дослідника, неможливо, та й немає потреби скасувати чи реконструювати. Така суб'єктивність дослідника коригується «інтеркультурним» підходом до репрезентації досвіду автора, запропонованим Л. Полецці, згідно з яким «перекладач має прагнути до внутрішнього узгодження своєї живої актуальності з імпульсами, що йому посилає культура-сприймач» (переклад наш – О.П.) [641, с. 7]. Саме така орієнтація на цільову культуру, на думку дослідниці, дозволяє перекладачеві узгодити її «живу актуальність», «пересадити» у свій внутрішній світ те, що знаходиться поза його межами, й згодом «ожити, заново народитися і розгорнутися в іншій культурі» [641, с. 17]. Це означає відмову від аналітично-лінгвістичного («science and linguistic») підходу до перекладу, що ґрунтується на традиційній концепції еквівалентності і повертає його в площину комунікації в оточенні певної культурно-мовної системи, здійснюючи перехід від тексту до культури. Переведення оптики дослідження на такий щабель репрезентує новий – глибший і ширший – вимір бачення проблеми, розкриваючи, зокрема, можливості для дескриптивного вивчення природи цільового тексту й тих його ознак, які відрізняють його від інших текстів, створених у межах окремої літературної полісистеми[4].

Оскільки взаємодія двох національних культур, опосередкована перекладом, завжди є компромісною, уникнути певних, інколи радикальних трансформацій у перекладі неможливо. Втім такі перетворення і «культурні зсуви» мають бути доречними і послідовними, не викривляючи й не

[4] Про «культурний поворот» у перекладознавстві вперше йшлося на конференції, яка проходила на базі Уорікського університету (Велика Британія) 1988 року. Збірник матеріалів конференції «Переклад, історія і культура», що вийшов під загальною редакцією С. Басснетт і А. Лефевра, містить погляди сучасних перекладознавців на дослідження проблем перекладу в культуротворчих вимірах.

спотворюючи інтенції автора оригіналу, а відтак – можливі читацькі експектації. Водночас слід зважати на те, що існуюча в різних культурах розбіжність умов уходження в «універсальну структуру діяльності сприяє створенню національно-культурних варіантів здійснення ідентичних діяльностей» [284, с. 189], що неминуче пов'язано з усвідомленням загальновідомої тези: щоб зрозуміти конкретну людину, треба знати й розуміти її культуру. Це знову ж таки повертає переклад до здійснення міжкультурного діалогу й дає підстави розглядати таке «спілкування» не тільки в площині протиставлення «своє» – «чуже», (коли реципієнт, сприймаючи свою культуру, наділяє її позитивними якостями і визнає нормою, оцінюючи, натомість, чужу культуру як певне відхилення від норми), а й у більш глибинній структурі парадигмальних відносин: особистість – світ – універсум. Взаємодія цих компонентів, що розкриває сутність особистості як «самості», внутрішньої концентрації людських якостей, духовного світу (універсум, «діалектика душі»), реалізується через самосвідомість (осмислення людиною, чим вона є й що привносить в світ) й самовизначення (творче ставлення до дійсності й до себе).

Така комунікативна діалектика розгортається в парадигмі *компетентність / дія* (competence / performance), першу складову якої Ґ. Турі визначає як систему *можливих зв'язків* між оригіналом і перекладом, другу – як самостійний перекладний текст: *реально існуючі зв'язки* між оригіналом і перекладом [682]. Звідси – перекладацька діяльність виступає складником загальної системи текстотворчої діяльності й багато в чому визначається цією системою, тобто культура-сприймач і її літературна полісистема виявляються важливішими, ніж зв'язок перекладу з оригіналом [206]. Така позиція дозволяє побачити переклад у широкому контексті міжсистемного перенесення, що визнає цільовий текст не як «набір тих чи інших мовних опцій» [682, с.19], а як засіб «впливу», спричинений системними обмеженнями різноманітних типів (літературними традиціями, жанрами, художніми смаками тощо). Тож переклад постає віддзеркаленням культурної традиції, своєрідним її екраном,

на який проектуються події історичного, націєтворчого та загальнонаціонального рівня. Ідеться, зокрема, про актуалізацію пам'яті як «доступу до реального минулого» (С.Кримський), її реконструкції /деконструкції через суспільний досвід, що корелює з сучасністю через систему «впливів і навмисних маніпуляцій» (С.Басснетт) і діє через «структури екзистенційного відтворення переживання» (вербальний дискурс соціальності) [514, с. 7] з метою просування іншої ідеології і культури.

Переклад як носій культурної пам'яті водночас виступає її регулятором і фіксатором, «предметним полем історичної дії через зіставлення всіх часів <…>, з яких вилучається стале, те, що не підпадає під владу плинності [224, с. 217] і трансформується через художньо-стильову систему для збереження наступними поколіннями. Це означає, що саме на переклад покладена місія зафіксувати те стійке, усталене, що існує на рівні глибини ментальності нації, «перекодувати – через систему художніх образів – в сталі символи й зберегти в колективному несвідомому» [429, с. 132] – через свідомість іншої культури. Отже, важливим для перекладача постає з'ясування специфіки виявлення «індивідуального» в контексті «всезагального», оскільки художній образ як унікальний мовленнєвий витвір, що містить у собі це всезагальне, «має властиву йому специфічну мінливість – відповідно до трикомпонентної теорії художнього канону: *сприймання – тлумачення – відтворення*» [429, с. 432]. При цьому «горизонт» тексту оригінала й «горизонт» інтерпретатора зливаються, утворюючи «спільний горизонт» розуміння через досвід, що встановлює і текст, і процес розуміння самого інтерпретатора. Саме так, за Д.Чижевським, вирішується проблема осягнення тексту, а через нього (через текст) і проблема пізнання духовних основ культури [486].

Різні форми культурного діалогу (взаємодія різних груп культурних явищ або їх складових і, відповідно, – їх взаємовплив), що відбуваються всередині художньої системи, розгортаються в інтерпретаційному полі креативної ментальності. Регулятором цих процесів виступає культурна

пам'ять, яка забезпечує механізм художньої взаємодії минулого й сучасного, <…> і особливості діалогу й особливості пам'яті накладають свій відбиток на художні взаємодії [431], а отже, і на переклад як засіб цієї взаємодії. Як потужний «інструмент формування культури» (М.Хайдеггер), завдяки якому нації затверджують свою ідентичність, переклад <…> не тільки «виступає *гарантом визнання* іншої культури, а й «*захоплює саму її душу* (курсив наш – О.П), доповнюючи яскравими барвами, незвичною метрикою та чужоземним світоглядом» [471, с. 57]. Зміщення парадигми в бік індивідуального внутрішнього мовлення дозволяє глибше пізнати різні «змістові відтінки еволюції суб'єктності» [453, с. 37], коли функціонування стильових форм культури безпосередньо співвідноситься з типологією принципів і форм самоідентифікації суб'єкта культури, що набуває особливої актуальності в перекладацькій творчості. При цьому зміст суб'єктності в культурологічному значенні може інтерпретуватися по-різному: як «абстрактний індивід», як «колективний надособистісний суб'єкт» або як «унікальна особистість» [453, с. 38], оскільки тільки в контексті культури людина може всебічно розвиватись і цілісно функціонувати, творчо реалізовуватися і самоутверджуватися. Саме через засвоєння цінностей культури, насамперед духовних, перекладач усвідомлює відповідальність не тільки за свій вибір (йдеться про вибір творів для перекладу), а й за долю суспільства, нації і людства, висуваючи ідеали гуманності та наповнюючи сенсом людське буття.

Виступаючи знаряддям культурного посередництва, переклад завжди перебуває в стані мінливості, що вимагає від перекладача не тільки постійного «переключення» («mindshifting») [675] з однієї лінгвокультурної моделі світу в іншу, а й посередницьких навичок, достатніх для відображення розбіжностей у різних способах сприйняття реальності з урахуванням специфіки національного й соціального контекстів, системи цінностей тощо. Така «посередницька місія» передбачає інтерпретацію перекладацьких намірів, очікувань та інтенцій через осягнення й сприйняття іншої культури з метою досягнення «міжкультурної чутливості» («intercultural sensitivity») й

«метакультурної здібності» («metacultural capacity»), тобто <…> «розуміння екстралінгвістичних знань вихідної культури, яка, своєю чергою, враховує очікування та інтенції потенційних адресатів перекладу» [606, с. 20]. У зв'язку з цим американський антрополог і дослідник міжкультурних взаємодій Едвард Т. Холл запропонував «модель айсберга» (відому також як «тріада культури»), яка надає можливості отримати уявлення про культуру в більш системному вигляді. Отже, за Холлом, існує *зовнішня* складова культури (те, що ми можемо бачити – вершина айсберга, яка включає досвід індивіда (перекладача), ідеали й переконання) і *внутрішня* – підсвідома її частина, до якої належать мотиви й цінності, що визначають стратегії перекладацької поведінки. Усвідомлення того, що основу кожної культури складає «інфра-культура, попередні дії, тенденції й реакції, які згодом трансформуються в культуру» [675, с. 57] (цю думку також підтримує Л.Латишев), підштовхує дослідника до узагальнення, що «єдиний шлях до вивчення внутрішньої культури іноземців проходить через активну участь у цій культурі» [675, с. 78]. У цьому зв'язку англійський перекладознавець П. Ньюмарк наголошує на культурній значущості перекладів, вважаючи, що вони «мають сприяти поширенню культури у всьому світі» [622, с. 197].

В українському перекладознавстві «культурний поворот» має свої особливості, і це цілком закономірно, оскільки розвиваючись в умовах тоталітарної несвободи, мистецтво виступає «викривленим дзеркалом», пропагандистським ресурсом, позбавленим реальних і адекватних репрезентацій. Виходячи з того, що модель культури, яку утверджували українські перекладачі, утворювалась у межах соцреалістичної монодоктрини, яка й визначала ідейно-естетичний ландшафт доби (ідеться про 60-80-ті роки XX століття), можна говорити про замкнутість соціокультурного простору з його аксіологічними та ідеологічними установками, які певним чином обмежували творчі інтенції і пошуки. Тож обумовлене «духом часу» внутрішнє діалогізування, здійснюване через переклади, вимагало зовнішньої дії, детермінованої «риторикою вчинку» (І.Пешков) – довести свою

придатність і затвердити загальнонаціональний статус, ретранслювавши через переклади нові онтологічні установки для засвоєння їх іншою культурою.

Саме тому в рефлексіях про переклад упродовж останніх століть ідеться про приховану конкурентність контроверсійних опцій між «словом» і «смислом», «буквою» і «духом», що в подальшому мають впливати на вибір тих чи тих перекладацьких стратегій і тактик. Численні дискусії з цього приводу приводили у відчай представників різних перекладознавчих напрямів і шкіл. Зокрема, Дж. Стайнер у книзі «Після Вавилону» («After Babel: Aspects of Language and Translation») зазначає, як теорія перекладу (якщо вона взагалі існує і певним чином відрізняється від набору рецептів, якими має в ідеалі керуватися перекладач) «монотонно обсмоктує одні й ті ж неточні поняття – «букву» і «дух», «слово» і «значення», які нібито виступають усвідомленим протиставленням, що піддається аналізу. У цьому й полягає основна епістемологічна слабкість теорії, оскільки <…> «використання таких понять є звичайним шахрайством» [673, с. 290]. Тим часом інша традиція, яка йде від М.Алексєєва, К.Чуковського, І.Кашкіна, Ю.Еткінда, Ю.Левіна, М.Гаспарова, акцентує на доцільності літературознавчого підходу до проблем художнього перекладу, що неминуче передбачає врахування ширшого культурного контексту. Показовою в цьому сенсі є відома книга К. Чуковського «Високе мистецтво» (1964), у якій автор репрезентує низку важливих ідей і концепцій, що не втрачають своєї актуальності і сьогодні та є суголосними з концепціями нової культурноцентричної парадигми сучасного перекладознавства.

Відштовхуючись від ідеї про те, що вимоги до перекладу зумовлені його функцією в цільовій культурі, К.Чуковський стверджує, що «<…> жодних *навмисних відхилень* від тексту оригіналу наша епоха не допустить вже тому, що її ставлення до літератур всіх країн і народів передусім *пізнавальне*» (курсив наш – О.П.) [487, с. 43]. Проте, така пізнавальна обмеженість розгорталась на фоні стандартизації та «цементування» культури, насаджуваної «згори» однодумності й однаковості мислення, результатом чого виступила програма прозорості, легкості й вірності традиційним

цінностям російської словесної культури, про що наголошував у статті «Брюсов і буквалізм» М.Гаспаров.

Спираючись на тезу, артикульовану відомим радянським перекладознавцем І.Кашкіним про те, що «кожна епоха варта того перекладу, з яким вона мириться і яким захоплюється» [166, с. 293], сама ідея перекладу як мистецтва інтерпретації в радянську добу замасковано використовувалася офіційними ідеологами й літературними діячами в інтересах політичної цензури: ідеї та сентенції, що вважалися ідеологічно ворожими, можна було як завгодно редагувати й лімітувати з метою нібито неухильного дотримання вимог художності – головне, «аби перекладач вдихнув у свій переклад «дух» першотвору, тобто створив певну ілюзію органічності, художньої викінченості й цілісності тексту перекладу» [206, с. 25]. У цьому сенсі історія художнього перекладу нагадує образну картину історії літератури, окреслену свого часу Ю.Тиняновим, коли «<…> в боротьбі з батьками онук виявляється схожим на діда» [4, с. 15].

Про те, як культурно-історичні зміни позначилися на окремих положеннях теорії і критики перекладу, свідчить запропонована М.Гаспаровим модель, що віддзеркалює наявні в радянські часи підходи до перекладу, які можна порівняти з амплітудою маятника, що хитається залежно від орієнтації на *джерело-* чи *текстоцентричність* (курсив наш – О.П.) як домінуючий для певної історичної доби метод. Це ще раз підтверджує думку про те, що «будь-який новий переклад <…> був новим спотворенням оригіналу, зумовленим смаками тієї соціальної аудиторії, до якої звертався перекладач. Інакше кажучи, кожна епоха пропонувала перекладачам власний рецепт відхилень від першоджерела, і цього рецепта вони суворо дотримувалися, причому їхнім сучасникам саме в цих відхиленнях і бачилась головна перевага перекладу» [487, с. 236]. Такі міркування певною мірою співвідносяться з артикульованими М.Фуко теоретичними «концепціями влади», згідно з якими стратегії взаємовідносин сил у суспільстві, основою яких виступають «різноманітні форми підкорення й панування», набувають

нового змісту через спростування традиційного осмислення сутності цього поняття (проблема насильства, співвідношення суб'єкта й об'єкта влади) й надання йому характеристик «безсуб'єктності» як «дії у відповідь на дію», що трансформує поведінку інших, визначаючи «владу» як «вплив», «рушійну силу громадської свідомості» («влада як знання»), «відповідь на виклик часу» (переклад наш – О.П.) [564, с. 134]. Акцентуючи увагу на множинності світу культури, утвореного різноманітними типами дискурсів, форм і жанрів, філософ наголошує на необхідності вивчення характеру взаємовідносин між ними через створення нової мови, «яка б дозволила звільнитися від хаосу понять, які затемнюють безперервність і плинність суспільного розвитку» [564, с. 78]. На думку М. Фуко, чужа культура може бути репрезентована домінантою онтології дійсності, зосередженою на залученні до перекладацької практики найрізноманітніших зв'язків літературного твору і взаємодії різних культурних дискурсів певної історичної доби, що бачиться суголосним виразно заманіфестованим спостереженням А. Лефевра, висловленим у його статті «Навіщо витрачати час на переписування?» («Why Waste Our Time on Rewrites»), яка входить до славнозвісного збірника «Маніпуляція літературою» (1985)[5]. Редактор Тео Херманс у передмові до збірки зазначив, що незважаючи на численні теоретичні аргументації в підтримку теорії еквівалентності її прибічниками, на практиці всі переклади передбачають певну ступінь маніпулювання текстом оригіналу заради певних цілей, а саме «з метою створення бажаної моделі культури» [604, с. 223].

Прагнення апологетів культурологічно орієнтованого перекладу заявити про власну спромогу напрацювання методологічних принципів, із яких формується нова методика дослідження, зумовлені пошуком нових практик інтерпретації художніх текстів, серед яких домінують такі, що використовують «диференційовані культурні контексти» з подальшою їх

[5] У статті «Why Waste Our Time on Rewrites»), яка входить до збірника «Маніпуляція літературою» (1985), проголошено виникнення так званої «школи маніпуляції», яка була в авангарді «культурного повороту» в перекладознавстві.

«трансформацією» й «реконтекстуалізацією» [604]. З огляду на це ключова теза, згідно з якою перекладач виступає ланкою, що зв'язує історію, соціум, культуру, розкривається через осмислення його діяльності в предметному змісті окремої галузі культурологічних студій. Зокрема, у статті «Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame» переклад розглядається як одна із форм «*вербального переосмислення*» або «*переписування*» («rewriting»), завдяки чому «по-новому висвітлюється образ автора першотвору, його культура і створені ним художні образи» [603, с.110], розкривається полісутнісне «Я» перекладача, його відкритість / закритість перед темпоральним модусом доби, місце в просторі аксіологічної ієрархії в залежності від меж його особистих й соціальних свобод, що дозволяють йому конструювати зовнішній діалог зі світом. Саме в таких «урегульованих» перекладах яскраво простежуються «літературні й культурні взаємовпливи, народжуються нові жанрові утворення, художні образи, мотиви, еволюціонують й переакцентовуються усталені погляди на процеси творення художніх текстів», що дає підстави кваліфікувати переклад як літературну інновацію й розглядати перекладений текст із позицій домінування у сприймаючій культурі [603].

З другого боку, «вербальне переосмислення» існуючих перекладацьких версій відповідно до вимог, висунутих владою, знищує межі будь-яких інновацій, провокуючи до виникнення викривлених уявлень про притаманні кожній культурі історичні традиції, певні ієрархії цінностей і смислів, що викликає дисбаланс між власною культурою перекладача і її сприйняттям реципієнтами іншої культури. Розгортання тексту перекладу в бік зафіксованих часом потреб, а саме до контексту тієї чи тієї культурної епохи змушує перекладача до моделювання картини світу за допомогою адекватних його часу художніх засобів з урахуванням запитів потенційної читацької аудиторії. Таке бачення проблеми призводить до різного типу перекладацьких різночитань, прикладом яких виступає можливе існування декількох перекладів одного й того ж оригіналу. Зокрема, цілою низкою перекладів

українською була представлена творча спадщина відомого класика англійської літератури Ч.Діккенса. Так, оповідання «Різдвяна пісня у прозі» вийшло в шести перекладах: Є.Олесницького під назвою «Святий Вечір» (1880), значно пізніше (1918) – у перекладі О. Кривинюк під назвою «Різдвяна пісня в прозі, або Різдвяне оповідання із привидами», С.Куликівни під назвою «Різдвяна ніч» (1924); І.Андрусяка у збірці «Різдвяні історії» (2006), О.Мокровольського під назвою «Різдвяні повісті» (2007). Роман Ч. Діккенса «Олівер Твіст» репрезентований у перекладах В.Черняхівської (1929), А.Сельського (1930), які в нових редакціях перевидавались у «Дніпрі» (за редакцією О.Тереха, 1963) і «Веселці» (1993). Під назвою «Пригоди Олівера Твіста» роман вийшов у перекладі М. Пінчевського, Г.Пінчевської-Чекаль та О.Тереха (1987). Роман «Тяжкі часи» – у перекладі К.Шмиговського (1930), Ю.Лісняка (1970). Переказ казки «Чарівна кісточка» було здійснено О.Ночевою (1979) і згодом на засланні В. Лісовим (проте цей переклад так і не побачив світ). Дві перекладацькі версії оповідання «Цвіркун домашнього вогнища» під назвою «Сверщок на печі: домашня казка», що вийшов у Відні як навчальне видання з детальною розповіддю про автора (1924) і «Цвіркун у запічку» (1951) без прізвища перекладача. Переклад автобіографічного роману «Життя Девіда Копперфільда, розказане ним самим» було здійснено в Авґсбургу (1948), а пізніше роман під назвою «Життя Девіда Копперфільда» вийшов у російському перекладі О. Кривцової та Є. Ланна (1986). Згодом були здійснені два перевидання цього роману (скорочене в дитячому видавництві (1936) і повне (1937) в перекладі Ю.Корецького). Роман «Домбі і син» у перекладі М.Іванова (1930) було перевидано (1991) за редакцією М.Габлевич). При цьому за типологічними ознаками усі шість трансляцій «Різдвяної пісні у прозі», романів «Великі сподівання» (переклад Р.Доценка), «Тяжкі часи» (переклад Ю.Лісняка) зараховуємо до власне перекладів, деякі інші – «Тяжкі часи» (переклад К.Шмиговського), «Життя Девіда Копперфільда» (переклад О. Кривцової та Є.Ланна) – до адаптацій, переробок, переспівів як приклади вільного пристосування до «потреб національної культури» (властивих для

російсько-українських версій іншомовного письменства першої половини XX століття), що сьогодні співіснують в інших мистецьких площинах: кінематографі, театрі тощо. Внутрішня комунікація між текстами культури здійснюється через осмислення інших маніпуляційних стратегій, що «долаючи ситуацію розірваності національних культур», провокують до «збереження певних дистанційних відхилень і розбіжностей між ними» [650]. Взагалі девіантність як одна із епістемологічних й відповідно онтологічних універсалій культури, що виступає «конденсатором невизначених соціальних оцінок, цінностей і стереотипів» [511, с. 15], коригується перекладацькими адаптивними тактиками, покликаними вирішити питання, пов'язані з цією невизначеністю.

По-перше, розбіжність культур (культура оригіналу – культура перекладу) зумовлена декількома факторами, серед яких визначальними виступають соціокультурний контекст (система традицій, норм, оцінок, політична система, соціальний устрій, власне розуміння культури, освітніх та соціальних ідеалів, табу тощо), «горизонт» пізнання окремого індивіда (соціальне довкілля, здобуті навички, умови життя та праці, традиції, соціальний статус та ін.). По-друге, слід зважати на те, що ці розбіжності не є статичними, постійно перебувають у «взаємовикористанні», генеруючи різноманітні смисли, у певних умовах витісняючи одні, переоцінюючи й запозичуючи інші. Таким чином, переклад виступає засобом подолання не лише мовного, а й культурного бар'єрів, що перебувають у тісному взаємозв'язку. З огляду на це поділяємо артикульовану С. Тер-Мінасовою думку про те, що культурний бар'єр набагато небезпечніший за мовний через те, що «він схований за завісою впевненості, що своя культура – єдино можлива, правильна й нормативна (просто – «нормальна»), й усвідомлення цієї перешкоди у спілкуванні людей відбувається в момент зіткнення або конфлікту своєї та чужої культур» [433, с. 227]. Ця теза, як бачимо, розкриває передумови для творчого розвитку перекладача, адже конфлікт виступає формою протиріччя, а протиріччя, точніше, його вирішення, є головним

джерелом будь-якого розвитку. Оскільки в цьому випадку йдеться про іншомовний текст, творцем якого є індивід (перекладач) як представник окремої культури, то «саморозвиток перекладача <…> неуникно пов'язаний із вирішенням цієї форми протиріччя – протиріччя культур» [397, с. 171].

За С.Басснетт, усвідомлення складності такої ситуації і «швидка реакція на неї» відбувається через «прочитання» «*культурного сценарію*» («cultural script»), що постає, зазвичай, «еталонною програмою життєдіяльності» (П.Гуревич), заданою соціальними умовами та наявними в певній культурі знаннями, цінностями й правилами поведінки [77].

Створюючи сценарій власної поведінки, перекладач не тільки визначає свою роль у ньому, а й окреслює «перспективи перебування в цьому сценарії» носіїв іншої культури, з якими під час здійснення сценарію він буде контактувати» [77, с.141]. Така «діалогічна сенситивність» (Д.Робінсон), що виступає наскрізною лінією перекладацької поведінки, здійснюється через використання «методів культурної експансії» (М.Козловець) у текст оригіналу, до яких зараховуємо «*доповнення*» («addition»), «*пропускання»,* або «*упущення*» («omission»), «*експлікацію*» («explanatory notes») як засобів реалізації «вербального переосмислення оригіналу» [511, с. 19]. Однак, незаперечним є усвідомлення того, що лінгвістичні теорії перекладознавства також активно використовують ці поняття для позначення різного типу перекладацьких трансформацій, розподіляючи їх за трьома основними типами: лексичні (диференціація, конкретизація, генералізація значень, смисловий розвиток, антонімічний переклад, цілісне перетворення, компенсація втрат у процесі перекладу); граматичні (перестановки, заміни, додавання, опущення) та лексико-семантичні трансформації (звуження, розширення, емфатизація (нейтралізація), опис, перекладацький коментар). Проте застосування цих прийомів відбувається на суто мовному рівні (заміна форм слова, членів речення, частин мови тощо). Зокрема, коментуючи «додавання» як застосування в перекладі додаткових слів, що не мають відповідностей в оригіналі й протилежне йому поняття «упущення» як

відкидання семантично надлишкових елементів, апологети лінгвістичного напрямку перекладу (Л.Бархударов, В.Виноградов, О.Швейцер, Я.Рецкер, М.Гарбовський) наголошують на необхідності їх використання заради досягнення рівня динамічної еквівалентності перекладу.

До методів нейтралізації культурних бар'єрів, запропонованих П. Ньюмарком, зараховуються: *натуралізація* (слово культури оригіналу переноситься без змін у текст перекладу); *нейтралізація* (слово культури оригіналу нівелюється, перефразовується культурно-нейтральними словами); *дескриптивний* і *функціональний еквівалент* (перший репрезентує конкретні ознаки об'єкта, другий – виокремлює мету культурно-прецедентного слова); *пояснення-зноски* (перекладач надає додаткову інформацію про слово культури цільовому читачу); *культурний еквівалент* (культурно-прецедентне слово мови оригіналу знаходить лексичний відповідник у перекладі); *компенсація* (втрата важливого значення в одній частині тексту компенсується в іншій (курсив наш – О.П.) [623]. Для відтворення культурно-прецедентних текстів іншою мовою дослідник наголошує на використанні двох контроверсійних методів – *переміщення* (transference) та *компонентного аналізу* (componential analysis). Перший надає тексту «місцевого колориту, зберігаючи культурно-прецедентні слова та поняття, які не завжди є зрозумілими для носія іншомовної культури, другий, на думку дослідника, є «найточнішим методом перекладу, який виключає культуру і робить акцент на повідомленні» [622, с.176].

Більш глибокого наповнення набувають поняття «додавання / опущення» в культурологічному вимірі, коли за допомогою цих прийомів у перекладі знайдено той «стилістичний ключ», що надає йому цілком конкретної змістової спрямованості і відповідної поетикальної специфіки, співмірної з текстом іншої культури. Ідеться не стільки про мовні «знахідки», скільки про ретельний вибір стилістичного орієнтиру, поєднання принципів модернізації і архаїзації, згладжування міжкультурної асиметрії, що мають забезпечити перекладу природність звучання, естетичну досконалість і

художність. З цією метою дослідники (А.Лефевр, С.Басснетт) пропонують у дозволених рамках включати в цільовий текст інформацію, що віддзеркалює культурну специфіку тексту оригіналу (culture-oriented information), відповідно вилучаючи «надлишкову» (redundant), «нечитабельну» (unreadable), і навіть «звільняючись від її пут» (breaking the chackles) [602, с. 50]. Зазначене проектується на ідеологічну «надлишковість», що також має регулюватися перекладом (одна з функцій, яку виконує переклад згідно з маніпулятивною теорією – О.П.). Іншого формату в цій площині набуває також поняття «експлікації» (пояснення), яке, на відміну від перекладацьких коментарів, що подаються у вигляді виносок, потребує висвітлення інтерпретаційного потенціалу культурно-історичних реалій як змістоутворюючих засобів оригіналу через більш розгорнуте їх тлумачення, експлікацію змістової складової тексту у вигляді перекладацьких інтерпретацій.

Варто зауважити, що подолання негативного впливу культурного бар'єру здійснюється через усвідомлення перекладачем «принципу культурного релятивізму» (К.Леві-Стросс), згідно з яким поведінку людини, у тому числі й мовленнєву, треба оцінювати в рамках її власної культури, а не з позицій інших культур, які інколи вважають таку поведінку «безглуздою чи навіть варварською» [38, с.69]. Саме врахування особливостей культури сприяє осмисленню перекладачем горизонтів власного духовного життя, розкриває можливості трансформувати текст в систему іншої культури й «переформувати її в термінах свого лінгвокультурного досвіду» [424, с. 47]. Такі перетворення неминуче залишають у тексті щось неперекладеним, і ступінь цієї неперекладності залежить від настанови перекладача, а саме, за А.Ткаченком, перекладацького «*оптимізму / песимізму*». Перекладацький песимізм базується на уявленнях про акт мистецької творчості як «неповторної», «раціонально непоясненої дії», що провокує перекладача до вияву певних коливань щодо подолання лінгвокультурних бар'єрів, які найчастіше зумовлені національно-маркованою лексикою (власні назви,

слова-символи, реалії, екзотизми, варваризми, фонова лексика, конотативні слова тощо). Натомість перекладацький оптимізм наголошує на типологічній подібності психології творення та принциповій можливості перекодувати одну знакову систему в іншу. При цьому неминучі втрати мають бути відшкодовані за рахунок додаткових засобів цільової мови. Така «перекладацька компенсація», за ствердженням А.Ткаченка, розкриває перед перекладачем можливості репрезентації власної конгеніальності, що визначається не тільки через досконале володіння мовою і культурою іншого народу, а й розгортається в дискурсі перформативу «творити не тільки в раціональному, а й емоційному регістрі з повною духовною самовіддачею» [438, с. 327].

З другого боку, наслідком дії культурної контрарності в перекладі виступає визнання його обмеженості. Це означає, що «абсолютне» відтворення оригіналу іншою мовою практично неможливе, і вимогу «переклад повинен читатися як оригінал» навряд чи можна виконати повністю, оскільки це передбачає повну адаптацію тексту до норм іншої культури, з урахуванням існуючих спільних рис та розбіжностей. У цьому контексті переклад постає як *«рефракція»,* або *«заломлення»* («refraction»), виступаючи певною мірою «викривленим віддзеркаленням першоджерела» [603], своєрідною «призмою», через яку заломлюється текст оригіналу, втрачаючи органічність його складових, що надає можливості відстежити «приховані й неприховані відхилення від норми», наявні парадигмальні зміни «в їх трансформації і розвитку» [603]. Входження в континуум іншої художньої свідомості таких «зразків» словесного мистецтва неминуче спотворює читацькі уявлення про культуру-джерело, проте їх популярність серед пересічної читацької аудиторії не викликає сумнівів, про що наголошує С.Басснетт у статті «When is a Translation Not a Translation?» («Коли переклад не є перекладом»). Оперуючи поняттям «*таємної змови*» («collusion»), коли перекладач «закулісно домовляється» («collude») з читачем, що здійснений ним переклад є власне перекладом, дослідниця застерігає читача від «спокуси

потрапити в оману», оскільки спроби визначити, як і навіщо «*псевдоперекладu*» («pseudo-translations» – Г.Турі)[6] «маскуються» під переклади, не завжди виявляються вдалими.

Теоретичне обґрунтування проблеми псевдоперекладу знаходимо також у працях словацького дослідника А.Поповича, в яких для осмислення цієї проблеми вживається поняття «фіктивного перекладу», коли автор використовує «перекладацький ажіотаж заради здійснення власної літературної програми» [368, с. 20]. Під псевдоперекладом розуміється не лише оригінал, який видається за переклад, а й переклад, який сприймається як оригінал. Така «невизначеність і розмитість» ставить під сумнів деякі зі сталих уявлень, передусім віру в цілковиту відмінність між перекладом і оригінальним твором [648, с. 185], проте незаперечним є усвідомлення «їхнього тісного зв'язку зі справжніми перекладами з точки зору місця в культурі [684, с. 45]. З цього приводу Г.Турі зазначає, що «удавання з оригінального твору перекладу не завжди було настільки крайнім випадком, як це, ймовірно, вдається сьогодні <…> й до того ж псевдопереклади не такі вже й виняткові та курйозні явища, якими їх надмірно часто виводять в літературі. Де факто вони виявляються надзвичайно промовистими в дослідженні культури, особливо в історичному аспекті, включаючи й орієнтовані на культуру студії перекладу» [684, с. 41].

Осмислення сутності цього перекладознавчого феномену відкриває можливості визначити його «сумнівний статус» й обґрунтувати причини його виникнення, серед яких на перший план виходять цензурні обмеження й ідеологічні табу, коли окремі оригінальні твори культури-джерела зазнавали утисків і різних форм мовної дискримінації (зокрема, українське художнє слово постсталінської доби, що редукувалось до царини красного письменства), запровадження нових, відмінних від традиції, нестандартних

---

[6] Термін «псевдопереклад» («pseudo-translation») увів у науковий обіг Гідеон Турі, професор Тель-Авівського університету, перекладознавець, засновник дескриптивної школи перекладу.

елементів, бажання надати тексту «величі й респектабельності», прагнення до творчого самоствердження через очікувані результати читацьких сподівань, умисне прозоре й відверте поширення прийому «знайденого рукопису» тощо. Використання таких тактик дозволяє автору «творити без обмежень», свідченням чого є маскування «вільнодумних» мотивів і сюжетів під переклади (з приписками: «з латинської», «з Роберта Бернса», «з англійської», «з французької», «з Андре Шеньє» тощо), «джамбулізація» (Є.Вітковський), коли спочатку створюється переклад, а пізніше за його зразком – текст оригіналу (а іноді зазначається й фіктивний «автор» неіснуючого оригіналу),[7] прозові переклади поетичних творів, удавані переклади нотаток, щоденників, листів, мемуарної прози вигаданих авторів тощо. Історії появи творів такого роду та їх авторства підкреслюють ступінь, у якому «закон про авторське право, що настільки чітко проводить межу між перекладами та оригінальними творами, між перекладачами та авторами першотворів, є всього лише соціальною фікцією відносно недавньої чинності, якою є також, за кореляцією, і паразитична концепція псевдоперекладу» [683, с. 183]. Прикладами псевдоперекладів виступають різні французькі й англійські переклади Дж.Чосера та Дж.Гавера, що подаються читачеві «чи то як коментарі, чи то як оригінали, чи то як найцікавіше, просто подаються, не визначені ані як

---

[7] Поняття «джамбулізації» літератури запропоноване Є.Вітковським для позначення процесів фальсифікації «перекладів» поетичних творів «національної класики» (народів Дагестану, Уралу, Алтаю, Сибіру, Далекого Сходу, Киргизії та ін.), яких у більшості випадків не існувало в оригіналі. Проте на виконання завдання «партії» продемонструвати дружбу народів колишнього СРСР як «найвище вираження гуманізму» через «малі» літератури (знайти таку літературу, навіть якщо її не існувало й зробити з неї «правильну») відповідно до вимог «партійності мистецтва» під гаслами «вирішення великих соціальних проблем епохи». З цією метою апологетами «комуністичної партійності мистецтва» було розроблено схему, згідно з якою спочатку писався «переклад» із досить оптимістичним і ідеологічно витриманим змістом, потім у довільній формі створювався «оригінал» мовою автора, а згодом підбирався і відповідний автор, якого оголошували «народним поетом». Так з'явилася народна поезія – «переклади» (які насправді були псевдоперекладами) поем і пісень, переказів і легенд про справедливість і мудрість народної влади, яка звільнила свій народ від ланцюгів неволі, пригнічення і страху та відкрила можливості творити нове життя і народну культуру.

коментарі, ані як переклади, ані як першотвори» [683, с.184]. До сучасних українських псевдоперекладів О.Кальніченко зараховує «переклади з арабської» М.Рябчука та переклади «поезії давніх кельтів» Ю.Винничука [179, с. 54].

Серед інших понять, на використанні яких наголошує культурологічна парадигма перекладознавства, виступають поняття «*авторитетності*» («authority») й «*законності*» («legitimacy») культури, що мають впливати не тільки на вибір текстів для перекладу, а й «затверджувати» норми перекладацького письма й обрані перекладачем стратегії діяльності. Це означає, що існуючі в певній культурі норми визначають «набір взаємопов'язаних між собою елементів, наділених спільними характеристиками й концептуальними сенсами, що <…> цілком вкладаються в узгоджену «системою» мистецьку модель, яка сприймається як даність» (переклад наш – О.П.) [603, с.14]. З огляду на це А.Лефевр репрезентує літературну систему як таку, що «має подвійний механізм управління – один, що функціонує поза системою за допомогою «опіки» й «покровительства» (patronage), і другий, що діє зсередини цієї системи (літературні твори та їх автори), визначаючи перший як підпорядковану конкретній політичній меті ідеологічну конструкцію, покликану заволодіти суспільною свідомістю» (переклад наш – О.П.) [603, с. 15]. Авторитет культури, що визначає параметри перекладацької діяльності, встановлені «покровителем», не виключає можливості естетичного опору, результатом якого має виступити етноцентричний переклад, «прилаштований під цільову культуру, <…> позбавлений «всього чужого, екзотичного, що не піддається тлумаченню і розумінню» (переклад наш – О.П.) [603, с. 120], і такий, що постає об'єктом досліджень окремої галузі перекладознавства.

З метою кращого розуміння «імпорту» текстів з однієї культури в іншу західні дослідники (А.Лефевр, С.Басснетт) послуговуються поняттям «*текстової сітки*» («textual grid») і більш широким поняттям «*концептуальної сітки*» («conceptual grid»), сутність яких пояснюють тим, що кожна культура

«володіє певним арсеналом текстів художніх творів», які визначають систему суспільних цінностей, виступають засобом освоєння світу і формування соціуму у всьому спектрі його зв'язків. Не заперечуючи настанови на їх «унікальність й культурозначущість», А.Лефевр стверджує, що оригінальні тексти і створені за допомогою перекладу тексти-аналогії посідають різні місця у відповідних текстових мережах національних культур. Вартою уваги є проголошена дослідниками теза про те, що чисельний склад творів, які «отримали дозвіл» увійти до «чужої культури», є моделюючою й змінною категорією не стільки залежно від популярності автора тексту оригіналу, скільки від естетичної вартості перекладу, часової дистанції, зміни літературних традицій тощо. Така мінливість текстових локусів всередині однієї культури дає підстави стверджувати, що в деяких випадках перекладені твори (йдеться про якісно виконані переклади) посідають більш привілейовані позиції в текстовій сітці вихідної культури, ніж існуючі в ній тексти оригіналу.

Знаходячи відповідний відгук у суспільстві, ці переклади сприяють формуванню публічної думки, конструюючи свідомість і редукуючи почуття, і тому можуть бути зараховані до *культурного капіталу* (cultural capital) нації,[8] який «має поширюватися, розповсюджуватися й певним чином регулюватися через переклади» [511, с. 17]. Саме «*розповсюдження*» («circulation») культурного капіталу як у межах однієї культури (конвергенція елітарної та масової культури), так і поза її простором, що виступає ключовою тезою культурологічної концепції А.Лефевра, зумовлює трансформацію механізмів культурної ідентифікації особистості (перекладача), відкриваючи перспективи індивідуального саморозвитку, творчого поступу й духовної еволюції. Це означає, що криза тієї моделі культурної ідентичності, яка домінувала в минулому, виформовує нову ідентифікаційну модель, ця модель як

[8] Поняття «культурного капіталу» вперше уведене в обіг П'єром Бурд'є у статті «Форми капіталу» (1983). Як складова «суспільного капіталу» (соціальні зв'язки, які виступають ресурсом отримання вигод) культурний капітал, за Бурд'є, – це рівень індивіда, успадкований від родини й засвоєний у процесі соціалізації, який дозволяє визначити його суспільний статус.

«фундаментальна база соціальних значень» генерує нові культурні пріоритети й забезпечує вищий рівень самовираження культури. Отже, виконуючи місію «регулятора й дистриб'ютора» культурного капіталу [600], переклад інтерпретує нові смисли «культурного сьогодення», встановлюючи певні «ціннісні координати ідентифікаційних стратегій культури, у межах якої він працює» [511, с. 47].

Про мистецьку вартість художніх творів, що стали надбанням іншої культури, свідчить не тільки їх виразно інтелектуальне й аксіологічне спрямування, а й «кількісна наповненість» перекладів одного твору, що відбувається в процесі творчого змагання. Це означає, що оригінальний текст, перекладений декілька разів, має більше шансів утримувати пріоритетні позиції в сприймаючій культурі, ніж текст, представлений в одному перекладі, і тому «місце його дислокації» має бути наближене до центру уявної осі текстової сітки. Рівень мистецької інтуїції перекладача, векторами якої задаються масштаби репрезентації текстів іншої культури, розгортає, таким чином, уявлення про інший культурно-комунікативний простір, через який формується національний образ світу, інтелектуальний досвід, ціннісні пріоритети етнічної спільності, втілені в художніх структурах. Саме така «жива словесна наснаженість висвітлених «у новому обличчі» (П.Топер) текстів, за переконанням А.Лефевра, дозволяє їм «розсунути» текстову сітку цільової культури й посісти в ній максимально значуще місце [511].

Ідеї та теоретичні постулати західних дослідників, апологетів культурологічного напрямку в перекладі, не тільки переосмислюються, а й набувають нових вимірів в українському перекладознавстві, зокрема в розвідках М.Новикової, Р.Зорівчак, Л.Коломієць, Т.Некряч, М.Стріхи, О.Чередниченка, О.Ребрія та ін. Визначаючи переклад як такий, що існує на межі двох культур, двох літературних традицій, двох поетик, українська школа перекладу апелює до перекладача, спрямовуючи його «енергію» в русло пошуку власної творчої ідентичності, підпорядкованій ідентичності

національній, висуваючи на перший план «стилістичний арсенал» (М.Новикова) його культури.

Осмислення культуротворчої парадигми художнього перекладу акцентує увагу дослідників на її загальнофілософському значенні: переклад виступає антропологічною константою буття людини, інструментом розуміння, тлумачення й спілкування, формуючи ґрунт для творчого розвитку особистості й суспільства й створюючи основу для об'єднання етносів [397].

Перебуваючи «на межі двох культур», переклад уможливлює їх взаємопроникнення «у зростаючій кількості його сторін і аспектів», виступаючи, таким чином, засобом з'єднання, компромісу, особливо там, де існує розкол, загроза катастрофи зіткнень культурних спільнот [397].

Незаперечну силу доказовості й переконливості у зв'язку з цим має розроблена М. Новиковою типологія перекладацьких контекстів, яка обґрунтовує багаторівневий зв'язок між перекладним текстом і культурою [332] і репрезентована такими конституентами: контекстом перекладацького циклу, який об'єднує риси перекладацького стилю, властиві групі перекладів; контекстом перекладацької творчості; контекстом стилістичної традиції цільової мови; національно-культурним контекстом та добою); всесоюзним контекстом, що дозволяв вийти за рамки однієї національної культури (це особливо актуально в інтерпретаційному полі сьогодення, коли до українського культурного контексту залучаються інші мовно-культурологічні контексти).

Аналізуючи складний спектр проблем, пов'язаних із перекладацьким стилем, М. Новикова застерігає дослідників від схематичного потрактування поняття перекладацької інтерпретації, наголошуючи на необхідності його використання як одного із етапів *творчого* процесу перекладу, який здійснюється на всіх рівнях осмислення оригіналу – філологічного розуміння стилістичного осягнення й усвідомлення художніх цінностей. При цьому дослідниця виходить з того, що єдність перекладацької концепції першотвору не виключає різних стилістичних репрезентацій цієї концепції [331], коли

перекладач наражається на небезпеку потрапити в «полон» помилкових поглядів – заміна однієї образної системи, що спирається на свої національні особливості, іншою, «яка має свої, зовсім не схожі з попередньою, життєві корені» [332, с. 136]. Тож інтерпретація, яка сприймає текст як замкнуту, іманентну структуру, прирікає переклад на невдачу; натомість інтерпретація, яка ґрунтується на усіх його найскладніших відносинах із дійсністю та історико-літературним процесом, уможливлює заглиблене прочитання тексту й широке його коментування. Це надзвичайно важливо для розуміння й адекватного сприйняття іншомовної літератури, яка «наскрізь ремінісцентна» і пронизана глибинним історико-культурним змістом, що цілком відповідає розумінню перекладацького стилю як «форми поєднання особистості та історії в культурі» [226, с. 107]. Своєю чергою, суб'єктність особистості (перекладача) є формовиявом її інтенціонального воління з використанням можливостей соціокультурних контекстів. Погоджуємось із думкою дослідниці про те, що входження вихідного тексту в цільову культуру не є «поелементним перенесенням міжмовних відповідників, а виступає складним відтворенням діалогічної природи тексту, ширше – контексту [333, с. 46 – 47]. Це дає підстави кваліфікувати переклад як *змістову* й *стилістичну систему*, відмінну від авторської системи і неідентичну їй. Отже, перекладацький контекст вимагає варіювання плану вираження (а відтак і плану змісту), синтез об'єктивних міжмовних відповідників й індивідуального стилю перекладача, об'єднання перекладацьких стилів із загальноприйнятим перекладацьким методом.

Типологія перекладацьких контекстів відкриває шляхи до створення «культурологічної історії національної літератури», а саме крізь призму культурного контексту, що проектує бачення твору як художнього цілого в літературному / культурному процесі й надає можливості для аналізу творів зарубіжних авторів в українських перекладах. При цьому *художня* (ідейно-естетична, емоційно-експресивна, стилістична) відповідність, що виступає головним критерієм адекватності, не завжди збігається з лексичною. Йдеться

про впливи і взаємовпливи художніх свідомостей (автора і перекладача), що здійснюються за тим самим принципом відповідності (конкордансу), згідно з яким «перекладати образ треба завжди тим самим відповідником» [93, с. 23], зважаючи на особливості використання засобів національної мови залежно від ідей, тем, системи образів, жанру твору й задуму письменника.

Сприймаючи народження нового тексту, що базується не просто на інтертекстуальних відношеннях на рівні «образної близькості» – алюзій, внутрішньої полеміки, апеляцій і т. і., а й розкриває індивідуально-авторський стиль як «варіант стилю художньої літератури загалом» [201, с. 4], слід зважати на дослідження словесного образу як головної художньої категорії тексту, оскільки образність (як взаємодія логічного, емоційного й номінального значень) створює той неповторний естетичний і національний колорит, що відрізняє, поряд з іншими чинниками, одну культуру від іншої, підкреслюючи самобутність кожної з них. Таке художнє утворення, що характеризується багатоплановістю і підтекстовістю, індивідуалізованим узагальненням та оригінальністю, єдністю суб'єктивного й об'єктивного, постає як форма мислення, віддзеркалення реального життя, репрезентованого в іншомовному тексті всіма можливими засобами перекладу.

Окреслюючи альтернативу, де мистецтво перекладу є «можливістю інтерпретації образів», оскільки надає їм шанс естетичного буття, Ф.Нейра визначає переклад як такий, що «виступає простором і часом, необхідними для того, щоб образи зазнали певних трансформацій у момент долання географічних кордонів під час переміщення з однієї країни в іншу» (переклад наш – О.П.). Це означає, що перед перекладачем постає завдання інтерпретувати художній образ не як сталу одиницю, а як «рухливу, змінну величину, залежну від горизонтів власних і читацьких сподівань» [621, с. 21]. При цьому, досліджуючи «політику візуального», Ф. Нейра застерігає перекладача від надмірного використання «застиглих стереотипних образів, з якими більше нічого не відбувається», а відтак і «мінливих образів, які трансформуються так, наче з ними взагалі нічого не відбувається,

переміщаючись з однієї країни в іншу» [621, с.18]. У цьому контексті артикульована Салехом Наджафи теза про переклад як «досвід безпритульності» («Translation as the Experience of Homelessness»), що є певною мірою суголосною із запропонованою Х.Ортегою-і-Гассетом метафорою «подорожі на чужину, у далекі часи та до іншої культури», де «перекладач завжди чужак, що живе ностальгією, вічний запрошений, а не корінний житель» (М.Бланшо), провокує до протилежних міркувань – про надання йому «місця проживання», а звідси й про забезпечення мови «постійним житлом» (про мову як «дім»), про її «територіальність» і «транстериторіальність». Залишаючись «неосмисленою територією культурних політик, міжкультурних практик, стратегій і програм» (Г. Деві), переклад дає можливість письменнику (автору оригіналу) звільнитися від «тягаря власної національності», відкриваючи свою мову назустріч іншому, щоб в процесі «цієї зустрічі» відбулося «взаємоспілкування та взаємність мислення» [539].

Можна також говорити, що переклад творить «неписаний закон універсального притулку» (Р. Івекович), і це наділяє його правом на «детериторіалізацію, ретериторіалізацію, а особливо – на звільнення від фатальної закоріненості в будь-яку ідентичність» [622], що дозволяє конструювати нову художню дійсність, формувати власну етику, прагнення до постійного вдосконалення і розвитку.

1.1.3. Переклад як засіб естетичного опору

Входження вітчизняної культури в міжнародний мистецький простір деколи небезпечно підривало самобутність духовних виявів власного етносу, «ставлячи культурний потенціал його в залежність від потужних впливів сусідів по планеті» [108, с. 103]. Всі ці особливості виразно простежуються у драматичних колізіях українсько-російського співіснування, коли, перебуваючи в так званому «єдиному культурному» та «єдиному інформаційному» просторах, українська культура обмежувалася рамками

«хатнього вжитку», зазнавала численних деформацій і зводилась до рівня субкультури з хронічно відсутніми багатьма ланками та функціями. Це, зокрема, виявлялося в галузях «високоінтелектуальної творчості» (Р. Доценко) через звуження сфери дії національної мови, збереження дистанції в системі загальної культури, насильницьку русифікацію, спрямовану на поступове вигасання всієї національної культури. Саме це виступило у 60-х рр. XX століття причиною творчого усамітнення українського художнього перекладу, який міг існувати в дуже обмеженому обсязі, а часом і взагалі «опинявся потойбіч закону» [108, с.103]. В умовах реалізації теорії нібито «гармонійної двомовності», численні цензурні акти de facto чинили перешкоди популяризації українського слова, вимагаючи «почуття залежності» від російського, яке мало «високий статус» елітарного й у тому числі для освоєння світового письменства, культури, науки. У різних ділянках «згори заохочуваного перекладацтва» непропорційно завищеним був відсоток перекладів із «метропольної» – російської – мови на більшій частині території України. Так, при фактичній забороні українських інтерпретацій художньо-філософської думки протягом тривалого часу всіляко «просувалися» лише переклади творів класиків марксизму-ленінізму, причому виключно з російської мови, слухняно дублюючи всі його «ідеологічно витримані правки супроти оригіналу» [108, с. 104].

Більш того, переклад за підрядником (головним чином за російським) не тільки вважався єдино можливим, а й набув гіпертрофованого поширення – українські переклади (за відсутності російських підрядників) ретельно перевірялися на предмет дотримання ними «всіх купюр старшобратнього тексту» [108, с.104]. Такі переклади з роками «правили за легкий відхожий промисел» для «малодарних метрів» державного значення, впливаючи на девальвацію художнього слова в очах українського читача. Можна також стверджувати, що «третьомовність» змушує реципієнта (перекладача) дивитись на світ «чужими очима», оскільки адекватне осягнення й сприйняття світоглядно-естетичної сутності літературного твору неможливо здійснити

через «кілька пересадок», коли в ролі єдиного посередника виступає російськоцентрична художня традиція. Таке опосередковане «виглядання у світ» через «російське вікно» призводило до втрати індивідом (перекладачем) власного бачення та об'єктивного самозаперечення, оскільки нація з «калькованою свідомістю, як і калькована мова, сама себе заперечує». Про імперську функцію деукраїнізації свідомості свідчить «інтернаціоналізація» мистецтва як благодатна умова для здійснення будь-яких соціальних і «денаціоналізаційних маніпуляцій» (Р.Доценко) – позбавлення нації іманентних духовних вартостей, права на самобутнє осягнення світу, коли відповідна функція в мові й світогляді індивіда поступово «атрофувалась на користь чужинецького світобачення» [108, с.14].

Таким чином, осягнення світу через третю мову, формально виступаючи ніби інформаційним збагаченням, у дійсності являло собою духовне обкрадання. Цілеспрямоване деформування умов і простору функціонування української мови, тиск могутньої ідеологічної системи з широким застосуванням репресивних заходів (передусім адміністративні заборони на опублікування іншомовних текстів в українському перекладі, системне лобіювання законотворчих ініціатив, спрямованих на розповсюдження російської мови в статусі лінгвальної домінанти й однієї з поважних культурних підвалин «імперії») руйнували вітчизняний комунікативний досвід, знищували історичну пам'ять і національну свідомість, формуючи невиразне й безперспективне майбутнє для української культури. Диктат епістемологічних установок щодо обмеженого функціонування української мови, безперечно, спричинив реорганізацію набутого упродовж років мовного досвіду, а саме – формування російськомовного суспільства з повним запереченням чи маргіналізацією української мови. На цей факт звертає,
зокрема, увагу Р.Зорівчак, наголошуючи, що «наша історія склалася так трагічно, що українська мова й література – головні чинники формування нашої нації в часи бездержавності – ніколи не мали сприятливих умов для функціонування. Саме тому перекладна література <…> відіграє надзвичайно

важливу роль у нашому культурному житті і як виховний засіб, і як засіб самовиразу нації та збагачення спроможностей рідної мови<…>. Художній переклад постає як своєрідна компенсація трагічно руйнованої у своєму історичному розвиткові оригінальної української літератури» [165, с. 8], кінцевою метою якого є «перетворити дядьків на націю» [422, с. 15]. Ця думка також простежується в монографії О.Міллера, у якій автор наголошує на важливості українського художнього перекладу для руйнування урядового проекту «триєдиної російської нації» і натомість для кінцевого утвердження українського (а не «малоросійського») варіанту ідентичності українців [422, с. 10].

Колоніальна, а згодом постколоніальна історія актуалізувала політичну напругу перекладу і водночас заявила про виникнення різних підходів, контекстів і перспектив – децентрованих, множинних, нерідко суперечливих. Утім таке багатоголосся, основною причиною якого виступило перманентне розширення карти постколоніальних течій, лише узагальнює наші уявлення про процес перекладу, розкриває можливості інтеграційної інтерпретації та синтезу через бачення інших ракурсів, зокрема розробки концепцій тотального перекладу (П.Тороп, Дж. Кетфорд, І. Шуміліна), літератури «спротиву» (Е. Саїд, Б. Харлоу, Х. Тиффин, Б. Эшкрофт, Г. Співак), літератури «третього світу» (П.Назарет, Ф.Джеймсон, Г.Гугелбергер), «гібридності культур» (Г.Бгабха, Арун П.Мукгерджі), «дискурсу меншин» (Абдул Дж. Мохаммед, Р.Гуха, Т.Ніраджана), «мультикультуралізму» (М.Тлостанова, М.Проскурнін, Т.Красавченко), феміністичного дискурсу (Т.Ніраджана, Г.Співак, Ш.Сімон) тощо. Стрімке зростання теоретичних напрацювань у зазначених галузях дає підстави осмислювати постколоніалізм у культурі як особливий художній феномен сучасності, глобальне явище, що знайшло своє віддзеркалення в національній літературі, трансформуючи її образну художність через переклади. Тож цілком закономірно, що впродовж останніх десятиріч проблеми перекладу в постколоніальних країнах, де засвоєння чужомовних текстів тісно пов’язане з пошуками національно-культурної

самоідентичності, постають предметом глибокого наукового зацікавлення. Основним завданням подібних досліджень є визначення закономірностей, спричинених колоніальною ситуацією, що мають право на існування і в постколоніальну добу. У зв'язку з цим, необхідним вважаємо врахування тієї обставини, на якій акцентувала увагу Л. Коломієць, стверджуючи, що історичність перекладу в плані наявності в ньому історично зумовленої моделі колоніального світогляду, певні риси якого є універсальними для всіх колонізованих народів, в українському художньому перекладі другої половини XX століття має виразний ідеологічний підтекст [206], що сприяв формуванню тоталітаристського міфу навколо цього поняття. Це означає, що «колоніальний перекладач», репрезентуючи оригінал, насичує його своєю «інакшістю», відтворюючи тим самим консервативні стереотипи власної культури через спектр метафізичних уявлень про стан своєї національної культури, її «минулий розквіт / сучасний занепад» або «минулий занепад / сучасний розквіт». Останнє визначає характер колоніального дискурсу: у колоніальній культурі наслідування іншомовних зразків, у т. ч. через переклад, відбувається в суто прогресистському розумінні, і парадокс постколоніальної ситуації полягає в тому, що, аби «лишень не зупинитися на маргінесі європейського розвитку», місцеві культурні діячі продовжують відтворювати схеми колоніальної залежності, в основі яких міститься тоталітарна ідея прогресу, яка визначається простою тезою про те, що «хтось є більш розвинутим, а хтось – менш». Це означає, що колоніальний контекст «суб'єктивізує» переклад, вміщуючи його у складне силове поле, структуроване владою» [206, с. 23].

За твердженням П.Торопа, «навіть у випадку розвинутих демократичних країн можна говорити не стільки про тотальний, скільки про тоталітарний переклад, тобто про переідеологізуюче в найширшому сенсі слова «переписування» перекладу» [446], про що йшлося в окремому підрозділі цієї роботи. Сприймаючи ідеологію в контексті децентрування об'єктивного образу світу, дослідник наголошує на необхідності осмислення суті

тоталітарних суспільних практик та вироблення «захисних» механізмів від їх негативного впливу, що мають мати особливий загальносуспільний ефект. Доречним у цьому контексті є звернення до класичної праці американського антрополога Кліфорда Ґірца (Clifford Geertz, 1926 – 2006) «Ідеологія як культурна система» (1973), у якій дослідник, наголошуючи на «глибині дотичності» літератури та ідеології, переконливо доводить, що ці складники творчості мають розглядатися в тісному взаємозв'язку. Проте в дослідженні соціальних функцій ідеології, наголошує К. Ґірц, за браком розуміння самого механізму впливу найчастіше обговорюються його наслідки, й рідко увага зосереджуються на процесі народження ідеологій, тоді як цей процес передбачає «символічне перетворення», «систему символів із взаємною дією» [61, с.17].

Детермінований цілком очевидним імперативом «упорядкування світу» ідеологічний вплив існує в умовах суспільного замовлення й певною мірою відповідає очікуванням індивіда і суспільства в кожній конкретній ситуації. Вартим уваги у зв'язку з цим виступає літературна аналогія концепції К. Ґірца, що розкрила приховані зв'язки поміж абстрактною ідеєю та її індивідуальним сприйняттям на чуттєво-емоціональному рівні й визначила вектори його подальших міркувань. Скориставшись наявними в філософії й літературознавстві теоретичними розробками щодо осягнення засобів виразності художнього творення, а саме метафори, вчений упритул наблизився до аналізу збігу ідеології та літератури. Такі збіги, як відомо, виникають на підставі «розширення кордонів мислення» (Х. Ортега-і-Гассет) через залучення художнього мислення та створених ним образів уяви, що здатні представляти соціальні категорії і відношення. Сталі образні константи, що постають символічною основою художнього світу, конкретної людської практики (Ж.Дерріда) і діють у самій системі протиставлень (сутність проти випадковості, властиве проти невластивого, осмислюване проти чуттєвого) [343] несуть, за К.Ґірцем, великий заряд суб'єктивного сприйняття: «У метафорі відбувається стратифікація смислу: невідповідність значення на

одному рівні призводить до росту значення на іншому. <…> Силу метафорі надає саме взаємодія між різними смислами, які вона символічно поєднує в цілісну концептуальну схему, й успішність, з якою це поєднання долає внутрішній опір, що обов'язково виникає у всякого, хто сприймає цю семантичну суперечливість. У випадку удачі метафора перетворює оманливе ототожнення <…> в доречну аналогію; у випадку прорахунку залишається просто фразою» [61, с. 19]. Переконливими з цього приводу є міркування українського літературознавця й культуролога Я. Поліщука про те, що «література уявляється полем для апробації ідеологій, плацдармом, на якому витворюються й застосовуються символічні значення загального рівня, – і в цій якості вона, радше, лишається недооціненою. Особливим випадком у цьому контексті виглядають практики тоталітарних режимів, коли літературу примусово втягувано до такого ідеологічного символотворення, причому з амбівалентним ефектом» [366, с. 75].

Так, партійна цензура 60-80-х років минулого століття, яка відстежувала й контролювала не лише зміст творів та їхню загальну відповідність політичним вимогам влади, а й своєрідно тестувала чи не кожен художній образ, перевіряючи його на відповідність панівній ідеологічній доктрині, поширювались і на переклади, що також мали відповідати насаджуваним згори літературним нормам. Певна річ, такі деструктивні обмеження зводилися до «анекдотично-викривлених інтерпретацій художніх образів, коли інтерпретатори накидали іншим власні фобії, більш чи менш пов'язані з конкретними літературними текстами» [366, с. 76], що викликало не лише акцептивну, а й протестну реакцію. Прагнення «тоталітарної літературної ідеології» до абсолютного домінування в суспільстві зводить усі можливі різночитання образних фігур до однозначних формул, структурованих владою, й, отже свідчить про намагання «експлуатувати образну функцію словесності або принаймні успішно користати з неї» [366, с.76]. З іншого боку, перекладна література, виробляючи символічні смисли та впроваджуючи їх до загального обігу, мусить бути співвідповідальна за ідеологічні орієнтири

суспільства. Це означає, що, створюючи метафори, письменники (і відповідно перекладачі – О.П.) разом із тим символізують дійсність, надають їй певної впорядкованості, висуваючи соціуму «актуальну пропозицію символотворення, з якої той – з більшим чи меншим успіхом – користає» [366, с. 76]. Отже, як літературний інструмент метафора розкриває образну природу ідеологічного впливу, обумовлюючи істотним чином змінні орієнтації суспільства й динаміку його розвитку.

У зв'язку з цим Я.Поліщук визначає функції ідеологічного впливу, серед яких виокремлює такі: 1) надання сенсу світові; 2) впорядкування в уяві людини як «освоєння» її присутності; 3) базова складова соціальної комунікації; 4) узгодження індивіда з дійсним станом речей, із суспільним порядком, нерідко за рахунок утвердження пересадних уявлень та стереотипів; 5) уніфікація образу світу, зокрема в тоталітарних суспільствах [366, с. 74].

Проектуючи ці якості на поширені в українському суспільстві уявлення про ідеологію, дослідник зауважує, що йдеться переважно про четверту та п'яту функції, тоді як інші залишаються мало освоєним тереном наукового пошуку.

Усвідомлення природи людської поведінки, яка «у самій своїй суті є вкрай пластичною», дає підстави вважати, що вона «зумовлює не тільки важливість, а й повсякчасність запиту на символічні образи дійсності» [60, с. 24]. Це особливо увиразнюється в ситуації нестабільності, коли традиційні ідеологічні моделі виявляються безпорадними та незадовільними й тому неспроможними пояснити нові реалії. Саме в таких умовах різко зростає творча активність суспільства, що неодноразово потверджувалося парадоксальними спостереженнями, коли розквіт літературної (перекладацької) творчості відбувається на тлі культурного і суспільного занепаду, створюючи ідеологічні смисли та виробляючи систему символів, адекватних дійсності та здатних відповісти на її виклики. Таку «метафору реальності», що задовольняє певне суспільне очікування, К.Ґірц застосовує до художнього твору. Виходячи з формули ідеології як «реакції на напруження», дослідник зазначає, що тут позиції ідеології також перетинаються з інтенціями

літературної творчості [61]. Адже й про літературу, у тому числі й перекладну, можемо говорити, що вона знімає соціальне, психологічне або культурне напруження. При цьому словесність не лише творить нові ідеологічні смисли – в поле її уваги так само потрапляють уже освоєні суспільством ідеологеми. У зв'язку з цим Я.Поліщук виокремлює два протилежні вектори, у яких літературні інтенції перетинаються із завданнями ідеології: 1) література транслює чи модифікує вже наявні ідеологічні смисли; 2) художня мова творить яскраві, захопливі метафори, що запозичуються публічним дискурсом та стають основою ідеологічної риторики. В обох випадках письмо (в тому числі й перекладацьке – О.П.) – спершу в межах власної естетичної системи, але майже водночас виходячи на рівень публічної дискусії – «апробує образні формули, які згодом переносяться на ціле суспільство» [366, с. 76]. Народжуючи ідеологічну метафорику, література разом із тим відчужує її як питомий елемент власне естетичного дискурсу, проте, втративши певну герметичність функціонування, символічні фігури набувають інших важливих якостей, стають відкритими до інших (у тому числі невластивих, нетрадиційних) контекстів.

В ідеологічному метафоротворенні літератури реалізується її евристична здатність творити нові ідеологічні сенси, або за К.Ґірцем, «ідеологічні ферменти» дійсності, що є нестійкими структурами, які з часом втрачають свою актуальність у суспільній думці. Якщо спроектувати такі «метаморфози» в площину перекладу, можна відстежити, у який спосіб ідеологічні формули щодо «законів перекладацького мистецтва» замінювались іншими, більш відповідними настроям влади, що викликало зворотню реакцію – від протестних мотивів до утвердження власне людського, гуманістичного виміру культури у відверто задекларованих чи завуальованих формах (прихований, на підсвідомому рівні розлад психологічних протиріч).

У контексті постколоніальної культурної ситуації такі постулювання виглядають актуальними, оскільки закладають можливості для більш глибокого аналізу «ідеологічної практики» перекладу другої половини XX

століття через осмислення її як засобу естетичного опору, враховуючи пропозиції «ідеологічних метафор», що, своєю чергою, дозволяє верифікувати «естетичний стан» суспільства, консервативність його смаків чи, навпаки, відкритість до змін. Досить виразно такі лінії простежуються в академічній праці американської дослідниці Марії Тимочко «Переклад. Опір. Активність» («Translation. Resistance. Activism», 2010), у якій вона активно використовує поняття *«опору»,«протистояння»* («resistance») як концептуальні метафори для увиразнення онтологічної сутності перекладу, акцентуючи на його аксіологічних та світоглядних вимірах, через які переклад включається в різні сфери соціокультурної регуляції. Посилаючись на відому розвідку Дж.Лакоффа й М.Джонсона «Метафори, якими ми живемо» («In Metaphors We Live By»), у якій дослідники розкривають образно-схематичну природу цього стилістичного тропу, М.Тимочко зазначає, що в перекладознавчому дискурсі метафора «опору» проходить по лінії «індивідуальної самоідентифікації перекладача», тобто розглядається як «дія» («здатність протистояти, протидіяти кому-, чому-небудь, у тому числі й певним впливам, змінам), а також як «сила і ступінь протистояння», через яку акцент переноситься з вибору, заснованому на імперативі підкорення, на вибір, спрямований на «легітимітизацію заборонених перекладацьких ініціатив» як реакція на «надмірну активність» («reactive view of activism») (переклад наш – О.П.) [690, с. 10]. Тож наголошується, що апеляція до утвердження нових світоглядних інтерпретацій тексту джерела породжувала різні за своїм змістом і формою явища, кожне з яких давало свої відповіді на виклик часу й по-різному впливало на соціокультурну атмосферу суспільства й подальший культурний розвиток.

Важливим у цьому контексті є використання іншої метафори – «*задіюваність»* («engagement») для позначення «дієвої активності» перекладу щодо «реконструкції літературно-історичної й авторської суб'єктивної правди» та оприявненні її через «заборонену публічність» колоніального дискурсу. Визначаючи етимологічне походження цього поняття (від англ.

«pledge» – «запевняти, ручатися»), М.Тимочко переконливо доводить доцільність його використання, наголошуючи на більш глибокому його змістовому наповненні – «спільна дія, участь, залучення, прийняття обов'язків, надання гарантій, навіть готовність йти на ризик». Отже, переклад як «задіюваність» розглядається як такий, що «наділений повноваженнями свободи вибору і відповідальності», де визначаються «і межі тієї свободи, і рівень спроб змінити навколишній світ» [691, с. 11]. Такі міркування є суголосними з концепцією «ангажованої» літератури Ж.-П.Сартра, запропонованою в есеї «Що таке література?», де філософ, розкриваючи розуміння літератури як засобу осмислення власного «Я», наголошує на необхідності залучення літературних практик («literature of praxis») не лише до розв'язання художньо-естетичних проблем, а й навіть соціальних. Артикульована ним теза «говорити – це означає діяти» («to speak is to act») виступила орієнтиром для теоретичних узагальнень апологетів «резистентного» перекладу (М.Тимочко, Е.Генцлер), згідно з якими перекладач, як і письменник, «конституює свій «тотальний вибір» через твір» й тому не може бути пасивним спостерігачем реалій навколишньої дійсності. До таких узагальнень спонукає філософська теза Ж.-П.Сартра про те, що «письменник (відтак і перекладач, за М.Тимочко – О.П.) схильний до рішення викривати світ і, в першу чергу, людину перед іншими людьми для того, щоб вони, опинившись перед обличчям викритого в такий спосіб об'єкта, взяли на себе повну відповідальність» [403, с. 24]. Зважаючи на це, М.Тимочко акцентує на необхідності «виявляти більшу активність на полі перекладацької творчості», адже <…> завдяки перекладам найкращі метафоричні образи мають шанс «бути піднесеними та засвоєними на загальносуспільному рівні» [691, с. 11]. Зазначене відкриває чималий простір для письменницьких, перекладацьких і читацьких ініціатив, оскільки «кожен із суб'єктів культурного діалогу на своєму місці має творити чи засвоювати образні фігури вартісних ідей» [691, с. 14].

Розмірковування про механізми «резистентного» перекладу дають підстави говорити, що цей процес є відкритим, оскільки засвідчує здатність перекладів схоплювати реальність та продукувати нові смисли, що у вимірах соціокультурної та інтелектуальної ситуації другої половини XX століття провокували «рефлексію протестної новизни» (Е.Генцлер), впливаючи істотним чином на формування художньої свідомості суспільства, що, з одного боку, через спільний дух часу пробуджувало відчуття причетності до світових тенденцій, а з другого – формувало культуру опозиційності, яка проходила по лінії утвердження й подальшого поширення свого, питомо національного, самобутнього. «Окупаційні обмеження» у сфері вербального (перекладацького) мистецтва виливались у прагнення до «олюднення дійсності», «піднесення природного світу почуття до міри духовної власності душі» [370, с. 37] через пошук відповідної етики, а відтак і художньо-естетичних засобів творення картини світу, оскільки світ може визначатися «формами його суб'єктивного досвіду» [256, с. 202], втіленими в «пізнавальний досвід епохи» [226].

«Резистентні» переклади є амбівалентними за своєю суттю, оскільки постають як сприйняття художньої дійсності й водночас як активність, проте не як «імперська надінтерпретація» (У.Еко), або політично деформоване, хибне витлумачення і, як наслідок, хибне розуміння, позбавлене об'єктивно-смислового змісту, а як засіб захисту від колоніальної структури домінування. Важливим при цьому виступає усвідомлення того, що деколонізація національної культури, її суверенність є вихідним регулятивним принципом таких перекладів, що дозволяє говорити про їх націоцентричний й антиколоніальний статус.

Аналіз корпусу художніх текстів, що постають інструментом культурного освоєння світу й претендують називатися «постколоніальними», дає підстави стверджувати, що постколоніалізм у культурі постає як виразно еклектична модель свідомості, що, з одного боку, призводить до «реставрації понівеченої імперіалізмом національно-духовної системи», а з другого, – до її

подальшого руйнування «засобами постмодерної космополітизації». Такий метадискурс М.Павлишин характеризує як постмодерний, або ліберальний постколоніалізм, оскільки, на переконання дослідника, саме постколоніальне «сигналізує не так заперечення» імперських структур, як «діалектне злиття» з ними: «... постколоніальне, не відмежовуючись від колоніального, рівночасно вбирає в себе його історичний досвід, а то й співіснує з ним в одному культурному явищі» [349, с. 532].

Узагалі постколоніальні студії використовують поняття «центр»/«периферія» («centre/periphery»), «центральний»/«маргінальний» («centre/margin»), що визначають контекстуальні властивості постколоніального й неоколоніального дискурсів. Виступаючи центральним тропом дискурсу, бінарна опозиція «центр – периферія» є асиметричною, оскільки встановлює нерівні відносини між метрополією – центром колоніальної «батьківщини» та колонізованою периферією, яка потребує присутності першої заради підтвердження свого законного статусу. Дихотомічний контекст постколоніалізму в культурі апелює до розуміння того, що розвиток культури в колонізованому просторі має здійснюватися за допомогою норм і правил, запозичених у культури-колонізатора. Зважаючи на те, що ціннісна система імперської ідеології поширюється і на постколоніальний простір, її затяжні наслідки, що простежуються в різних культурах, мають свої особливості.

Так, очевидним результатом розвитку британського «культурного імперіалізму» виступили не тільки геополітичні чинники (наявність колоній й, відповідно, розповсюдження англійської мови як мови колонізаторів), а й соціальні (формування імперської ментальності пануючої нації через внутрішню незалежність й гегемоністську самооцінку). З другого боку, сама імперська ментальність «явно чи імпліцитно» (Дж.Кетфорд) вибудовувалась під впливом літературних і культурних моделей колоніального дискурсу, зберігаючи при цьому свій суверенний статус. Якщо брати за основу художню творчість, а не соціальний аспект, можна говорити про певні «лінії

наслідування й вектори художньої взаємодії» колоніальної / постколоніальної літератур, детерміновані комунікативною ситуацією доби у їх креативності й змінності. Ідеться про переосмислення колоніального дискурсу, доцільність використання (запозичення) письменниками – представниками різних культур – окремих тем, мотивів, ідеологій у художніх творах через синтез англійської літературної традиції та традиції літератур, що посідають периферійні позиції стосовно європейського культурного й літературного процесу (твори Р.Кіплінга, Ш.Бронте, Дж.Оруелла, М.Спарк, Дж.Келмана, Аласдера Грея, Дж.Г.Фарелла та ін.).

Зазначене пов'язане з прагненнями письменників-мультикультуралістів переосмислити концепцію національної самосвідомості й взаємодії культур, піддати сумніву деякі стереотипи й переконання щодо «монолітності» кожної з них, наголосивши на культурному розмаїтті сучасного світу. Проте важливим тут виступає не стільки прийняття «Іншого» всередину власного «Я», скільки трансформація свідомості особистості в результаті цього прийняття, її духовне збагачення й розвиток, що відбуваються в процесі обміну різних індивідуальних «моделей самобуття». Так, наскрізною темою англійської (британської) постколоніальної прози другої половини XX століття постає «рельєфне зображення» стосунків між Великою Британією й «рештою» світу в «історичній ситуації» доби, де автори окреслюють конфлікти культур і засоби їх вирішення, намагаючись визначити конструктивні аспекти культурної взаємодії, відмовившись від однозначності трактувань і критичних оцінок. Ідеться не тільки про зміни, що відстежуються на межі різких конфронтацій ідеологічного та естетичного з чіткою закономірністю виживання саме останнього, а й про засоби, за допомогою яких цього можна досягти. Це, зокрема, активне використання ресурсів «нової англійської мови» – створення на її базі лексичних варіацій, що виникли в колонізованих країнах й застосовувались письменниками – представниками національних й етнічних меншин у їх літературній діяльності (твори шотландських, ірландських, канадських, австралійських художників слова, які

виступають своєрідними маркерами їх гібридної природи й мають відповідне віддзеркалення в перекладі).

Розвиток такої літератури збігається з черговим витком пробудження національної самосвідомості, а також зі становленням постколоніальної культурної парадигми, яка засвідчила розпад Британської імперії, що спричинило відхід від реалістичного традиціоналізму й полеміки навколо національного культурного самовизначення та супроводжувалось пошуками художнього осмислення своєї історії, і ширше – західної цивілізації. Все це розкриває можливості для принципово нового, неканонічного прочитання творів, які презентують культурну спадщину світової літератури. На тлі лінгвістичного розмаїття ці твори представлені низкою культурних концептів, відмінних від «стандартизованих» англійських культурних норм, які надають літературі певної гнучкості, можливості глибинного осмислення «ефекту власної репрезентації», національної «особовості» (О.Сидорова) й набуття іншого досвіду. Доцільним у зв'язку з цим постає висловлювання відомого британського літературознавця М.Бредбері: «Найбільш яскравою рисою культури останнього десятиріччя є її інтернаціональність, вона вбирає в себе традиції інших культур, насамперед через те, що на перший план вийшли письменники-емігранти з колишніх колоній нашої колись могутньої імперії» [553, с. 27].

Читацькі (перекладацькі) практики, засновані на колоніальному досвіді, відкривають простір для вербалізації маргінальних (margin) наративів, створюючи «власну мову культурного оприявнення», що знаходить своє відображення в постколоніальному прочитанні (post-colonial reading) як спробі «змінити наголос», переписати й скорегувати те, що було втрачено в результаті культурної експансії. Оскільки колоніальному контексту прищеплюється «незмінна ідентичність його смислового змісту» [205, с. 64], існує класична тенденція до його абсолютизації як джерела знання. Вилучення колоніальної риторики розкриває широкі можливості для відстеження конструктів естетичної свідомості нації у її питомному, «чистому» вигляді, де

чинними виявляються органічні культурні перегуки. Саме така «культурна аура», за переконанням Я.Поліщука, постає могутнім механізмом збереження тих універсалій, які здатні «проростати крізь товщу часу та ідеологій, забезпечуючи «експортування» власних цінностей у великому світі» [367, с.76].

Прагнення до відновлення «автентичності» своєї культури, що виступає основним мотивом постколоніального суспільства, розгортаються між наслідуванням і оригінальністю, що є свідченням «його присутності» в культурному просторі, який залишила після себе колонізація. Навіть після руйнації колоніальної системи створені нею образи й уявлення ще продовжують існувати на рівні кліше, стереотипів, ідеологій, літературних характерів. Залишається тільки змістити акценти імперських досвідів, аби вони стали антиімперськими, наголосити на своїй кардинальній відмінності і за вже відомим сценарієм «вдатися до ствердження своєї винятковості» [470, с.264]. Таке «етноцентричне» («ethnocentric») мислення нерідко породжувало певні стереотипи сприйняття, націлені на заперечення інших культур, можливостей діалогу і взаємообміну між ними, поширення наслідків культурної залежності й меншовартості, що, своєю чергою, актуалізувало потребу застосування в сучасному літературознавстві моделей постоколоніальної критики, які, з одного боку, наголошували на поверненні до культури й традиції, супроводжені суворими інтелектуальними й моральними правилами поведінки, з другого – не заперечували такі відносно ліберальні філософії, як мультикультуралізм і гібридність (Г.Бхабха). У цьому сенсі культура виступає джерелом ідентичності, елементом «ошляхетнення й піднесення <…> , вмістилищем «найкращого з помисленого і знаного» (М. Арнольд), нейтралізуючи руйнівну дію модерного агресивного, меркантильного й брутального урбаністичного існування» [402, с.14]. Ідеться також про утвердження концептів «національної свідомості», «націєпростору» (Г. Бхабха), розрізнення «культурної сутності» та «імперської текстуальності» (Арун П.Мукгерджі), у зв’язку з чим слушною виступає артикульована Аязом

Агмадом думка про національну самодостатність постколоніальної культури та заперечення постмодерного міфу про перманентну зацикленість постколоніальних авторів на імперських дискурсах: «... наша культурна продукція витворюється відповідно до наших потреб, і ми маємо набагато більше потреб, окрім потреби постійного «пародіювання» імперіалістів» [402, с. 563].

Незаперечну силу переконливості у зв'язку з цим має запропоноване Е.Саїдом «контрапунктне читання» («contrapuntal reading»), основною метою якого виступає деконструкція відомих текстів західного канону, серед яких, зокрема, прозові твори Дж.Конрада, Дж.Остін, деякі романи Ч.Діккенса та ін. Прагнення до радикального переосмислення саме романної прози дослідник пояснює тим, що він (роман – О.П.) відіграв надзвичайно важливу роль у формуванні імперських досвідів, ставлень і референцій. «Я не стверджую, – зазначає він у своїй роботі «Культура й імперіалізм», – що важливим був лише роман, але його я вважаю саме тим естетичним предметом, чий зв'язок із розростанням британського та французького суспільств становить особливий інтерес для вивчення. Прототипом модерного реалістичного роману є «Робінзон Крузо», де, звичайно, невипадково йдеться про європейця, який створює такий собі феод на віддаленому неєвропейському острові» [402, с. 17]. Обравши наратив вирішальним чинником історизації минулого, Е.Саїд переконливо доводить, що саме «наративізація суспільства <…> акумулює і диференціює соціальний простір – той простір, що його використовуватимуть для соціальних цілей», і такі просторові диференціації як «пасивні рефлексії «агресивної доби імперії» походять і плавно еволюціонують із попередніх соціальних дискримінацій, уже санкціонованих попередніми історичними і реалістичними наративами» [402, с. 135]. Такі внутрішні культурні ініціативи, що ґрунтуються на записуванні, впорядкуванні та «спостереженні за силами центрального владного суб'єкта», створюють відповідні референції не лише щодо свого суспільства, а й щодо зовнішнього світу.

У практичних термінах «контрапунктним прочитанням» Е.Саїд вважає прочитання тексту з розумінням чинників, задіяних у ситуаціях, коли автор не обмежує твір формальними історичними зав'язками і розв'язками (згадки про Австралію в «Девіді Копперфільді» Ч.Діккенса, Індію у «Джейн Ейр» Ш.Бронте, «Кіма» Р.Кіплінга, Африку в «Особовій справі» та «Серці темряви» Дж.Конрада, що є не «письменницькими примхами», а усвідомленням фактичної залежності цих країн від імперій). Таке прочитання, на думку дослідника, мусить «ураховувати обидва процеси: імперіалізм та опір йому, <…> щоб охопити те, що колись силоміць відкинули» [402, с. 117].

Виходячи з того, що кожен текст, як і кожен регіон світу, має свій «особливий дух, свої власні, взаємонакладні з іншими досвіди та взаємозалежні історії конфлікту», він є «відкритим для осмислення особливостей його композиційно-мовленнєвих форм через визнання його самостійності (герметичної закритості). Певна річ, що жодне прочитання не повинно вдаватися до таких узагальнень, які стирали б ідентичність конкретного тексту, автора або історичної доби – воно має відкривати для дискусії те, що в кожному творі чи авторові було (або вважалося) відомим і визначеним. Іншими словами, читаючи текст, «слід відкрити його і для того, що до нього увійшло, і для того, що вилучено з нього його автором», бо кожен твір культури є баченням свого часу, яке «треба зіставляти з різними пізнішими ревізіями, які він же й спровокував, пов'язувати з ідеями, поняттями й досвідами, на які він спирається» [402, с.117 – 118]. Інтерпретація такого «гібридного, мішаного і складного тексту» знов-таки вимагає «контрапунктного прочитання», особливої пильності, а саме «осягнення» двох доволі відмінних, але тісно споріднених аспектів: «*ідеї*, що ґрунтується на праві захоплювати території, за якою стоїть цілком зрозуміла сила і яка має безпомилкові наслідки, та *практики* (курсив наш – О.П.), що, по суті, цю ідею приховує, затьмарює, створюючи режим виправдання самозвеличувальної і самопороджуваної влади, встановлений між жертвою імперіалізму та його носієм» [402, с. 121].

Постколоніальними відповідями («post-colonial responses») на класичні тексти західного канону виступили художні твори, автори яких, взявши за основу оповідну прозу колоніального дискурсу, використовували її мотиви, теми, образи, створюючи тексти постколоніального дискурсу (романи Дж.Рис «Широке Саргасове море», Ш.Бронте «Джейн Ейр», Д.Дефо «Робінзон Крузо», п'єса В.Шекспіра «Буря» та ін.). Так, характери Просперо і Калібана з шекспірівської «Бурі» виступають метафоричними виразниками колоніальних відносин підпорядкування, «Робінзон Крузо» і «Пригоди Гулівера» – дорожніми нотатками європейця, який пропонує своїм співвітчизникам знайомство з іншими, почасти менш розвинутими цивілізаціями.

Вивчаючи імпульси, які викликали появу європейського роману, Е.Саїд акцентує на зовсім невипадковій спільності моделей наративної влади, конститутивних для роману (особливо для англійського), з одного боку, та комплексу ідеологічних конфігурацій, що лежить в основі схильності до імперіалізму, з другого, стверджуючи, що «імперіалізм і роман настільки підтримують один одного, що <…> неможливо читати один, не маючи в якийсь спосіб справи з іншим [402, с. 121]. Отже, постаючи основною естетичною формою, «головним інтелектуальним голосом» англійського суспільства, англійський роман посів винятково важливе місце в колоніальному дискурсі, зокрема в питаннях «статусу Англії», набуваючи повноваження «учасника англійської імперської кампанії за кордоном», що мала на меті перетворити Англію «знову на країну, <…> на трон королів, наділений вищою владою острів, на джерело світла для всього світу, на центр світу» (Дж. Раскін), сформувати стереотип про англійське суспільство як «пізнавану спільноту» (Р.Вільямс) та загалом сформулювати «англійську ідею», наділивши її ідентичністю, присутністю й можливостями подальшої артикуляції (Дж. Остін, Дж. Еліот, Е. Ґаскелл). Почасти ця ідея складалася зі стосунків між «домом» і «закордоном»: Англію досліджували, оцінювали й поширювали, тоді як про «закордон» замовчували або побіжно згадували. Він не мав тієї присутності та безпосередності, що ними наділили Лондон,

провінцію або північні індустріальні центри, як-от Манчестер чи Бірмінґем [402]. Для британського письменника «закордон» був невиразним, його існування недоречним, екзотичним, або дивним, або в тому чи тому сенсі «власним» – підконтрольним, відкритим для «вільної» торгівлі й придушення тубільців, коли ті чинять відкритий військовий чи політичний опір [402]. Набувши ваги головного елемента в консолідованому культурному баченні світу, роман суттєво сприяв «закоріненості» цих ставлень, референцій і уявлень.

Осмислення реальних інтерпретативних наслідків такої «сталості й незмінності» спонукає Е.Саїда до таких висновків. *По-перше*, в історії літератури можна зауважити незвичну органічну нерозривність між ранніми наративами, які звичайно не пов'язують з імперією, та пізнішими, у яких, очевидно, про неї йдеться (появу Р.Кіплінґа і Дж.Конрада підготували Дж.Остін, В.Теккерей, Д.Дефо, В.Скотт і Ч.Діккенс, які також у цікавий спосіб пов'язані зі своїми сучасниками, зокрема Т.Гарді та Г. Джеймсом, побіжно дотичних до закордонної специфіки), проте і формальні характеристики, і зміст творів усіх цих авторів належать до тієї самої культурної формації, вони «відрізняються» лише інтонаціями, наголосами й акцентами. *По-друге,* структура ставлення і референції порушує цілий масив питань, пов'язаних із владою (коли твори виступають частиною надзвичайно «неквапливої мікрополітики, яка роз'яснює, зміцнює й вдосконалює авторитет наявного status quo»), формуючи стереотип, згідно з яким «світ за межами метрополії завжди виглядає лише підпорядкованим і опанованим, а присутність Англії трактується як регуляторна й нормативна». *Третій* висновок грунтується на тому, що автори прийняли «глобалізований світогляд», не ігноруючи імперське бачення (алюзії на Індію, Африку, Австралію в романах Ч.Діккенса, В.Теккерея, Дж.Остін, В.Теккерея, Дж.Конрада та ін.). Саме це підводить дослідника до висвітлення *четвертого* висновку, спричиненого необхідністю цілісного сприйняття мистецького твору, що «зобов'язує читача (відтак і перекладача – О.П.) аналізувати, оцінювати тексти, прихований зміст яких

може видатися вартим заперечень із політичного чи етичного погляду» [402, с. 129].

Отже, вирішальним аспектом так званого зміцнення влади літературою (у тому числі й перекладною – О.П.) виступає не тільки те, що це зміцнення пов'язане з функціонуванням соціальної влади й управління, а й те, що воно є водночас «і нормативним, і незалежним, себто <…> самоствердж ується з плином наративу. По-перше, існує влада автора, який пише в прийнятний інституціоналізований спосіб, ґрунтуючись на суспільних процесах, дотримуючись норм, наслідуючи зразки тощо. Далі існує влада наратора, чий дискурс закорінює наратив у впізнаваних, тож відповідно, екзистенційно закріплених умовах. І, нарешті, існує те, що можна назвати владою нації, <…> специфічна локальність і конкретний історичний момент» [402, с. 132]. Це ще раз підтверджує, що художня література не може залишатися осторонь від політичних процесів, і майже всі літературні твори, включаючи й переклади, можна вмістити в глобальний імперіалістичний контекст, продемонструвавши їх залежність від тієї чи іншої політики.

Філософська культура імперіалізму як явища у його різноманітних проявах (від усталених уявлень панування і здійснення влади до реструктуризації та маневрування) зумовлюється імперською стратегією мислення, яка скасовувала саму можливість національної самореалізації. Тому слід окремо наголосити на суголосності цієї тези з окресленими Е.Саїдом параметрами орієнталізму з його проникненням у різні сфери західної культури: «Орієнталізм – це радше розподілення певного геополітичного знання по естетичних, наукових, економічних, соціологічних та філологічних текстах; він є також розробкою не тільки основної географічної відмінності.., але й цілою низкою «інтересів», що їх через такі засоби, як наукове відкриття, філологічна реконструкція, психологічний аналіз, ландшафтний та соціологічний опис, він не тільки створює, а й підтримує; він також являє собою... певну волю або намір у деяких випадках контролювати, підкоряти або навіть інкорпорувати світ, який є, вочевидь, іншим...; одним словом,

орієнталізм – це передусім дискурс, який у жодному разі не перебуває в прямому, однозначному співвідношенні з політичною владою в чистому вигляді, а радше виробляється та існує в процесі нерівноправної взаємодії з різними видами влади, сформований почасти з влади політичної (такою, як колоніальні або імперські інституції), почасти з владою інтелектуальною.., почасти з владою культурною.., почасти з владою моральною...» [401, с. 547]. При цьому слід зазначити, що дослідник художньої літератури взагалі та художньо-літературної інтерпретації, а отже й перекладу зокрема, мусить враховувати діалектичну пов'язаність красного письменства та соціуму. У зв'язку з цим Е.Саїд зазначає: «Дуже часто припускають, реабілітуючи суспільну функціональність мистецтва слова, – що література та культура політично, навіть економічно невинні; мені не раз здавалося, що це не так, і, звичайно ж, мої студії орієнталізму переконали мене.., що суспільство та літературну культуру слід вивчати лише в парі» [401, с. 548]. Саме такий підхід дозволяє дослідникові осмислити залежність художнього способу висловлювання, конкретніше – літературної інтерпретації, від імперської – «орієнтальної» – традиції мислення «європейсько-атлантичного» зразка. Об'єктивне ж вивчення художньо змодельованої інтерпретації Сходу як «системи ідеологічних фікцій» (Е.Саїд) здійснюється через використання цілого ряду художніх творів (в інтерпретації Е.Саїда виключно – «текстів»), які репрезентуються як зразки імперської традиції образотворення та ідеологічної інтерпретації, коли художня інтерпретаційна модель (через брак свободи вибору) нав'язується «об'єктові спостереження», а не виникає сама по собі. Зазначене цілком стосується сфери художнього перекладу, який в умовах ідеологічної кон'юнктури та регламентації формував ціннісні пріоритети етнічної спільності. Отже, загальні ідеї, виокремлені в орієнталізмі, наскрізь просякнуті «доктринами європейської вищості», всілякими різновидами расизму, імперіалізмом тощо й тому представляють відверто хибну інтерпретацію («надінтерпретацію», за У.Еко), оскільки «нехтують величезною кількістю емпіричного матеріалу…» [401, с. 551].

Найкращим аргументом проти надмірної «надінтерпретації» й «одомашнення» є теза про доцільність використання для окремих типів текстів «*резистентного» методу* («resistant method»), запропонованого Л.Венуті[9],тобто використання нетрадиційних форм граматики і стилю цільової мови, архаїзмів і змішаних регістрів для того, щоб оригінал якимось чином «бачив заломлення своїх променів крізь призму перекладу» (переклад наш – О.П.) [693, с.243]. Безперечно, що такі ідеї ініціюються із країни так званого політичного лібералізму й «територіального консенсусу», наповненого національним змістом із «виходом» у сферу вибору і свободи творчості, якій, на відміну від України, не загрожувало домінування інших (російських) культурних цінностей. Неоднозначність поглядів перекладачів і дослідників перекладу (зокрема М.Снелл-Горнбі, А. Честерман, Е. Ваґнер, Л.Полецці та ін.) на висловлені Л.Венуті ідеї щодо «резистентності» перекладу підтверджуються їх зауваженнями про те, що попри добрі наміри – популяризувати іншу культуру й підняти престиж перекладацького мистецтва – насправді невідомо, чи ця стратегія здатна дати бажаний результат: такий переклад може виявитися важкочитабельним і не «популяризувати, а навпаки, ще більше маргіналізувати іншу культуру» [181, с. 13].

Осмислення культурної взаємодії за посередництва перекладу через бінарну опозицію «*очуження*» («foreignisation», «alienation») /«*одомашнення*», або «*освоєння*» («domestication»), дає підстави стверджувати, що ця проблема не може бути ані діалектично синтезована, ані знята як така, що детермінує

---

[9]Лоренс Венуті (LawrenceVenuti), професор і перекладач з італійської в Університеті Темпл, є послідовником Андре Лефевра – визнаного лідера в галузі художнього перекладу і культурології. Сам Венуті у своїх працях залишає традиційні мовні проблеми перекладу лінгвістиці. У передмові до антології перекладознавства XX сторіччя «*The Translation Studies Reader*» щодо принципів відбору авторів і дискусій з редактором-консультантом Моною Бейкер (Mona Baker) дослідник зауважує: «Вона — вчений-перекладознавець і має лінгвістичну освіту; я працюю у сфері літературної критики і культурології». Див. The Translation Studies Reader / L. Venuti, ed. – London and New-York: Routledge, 2000. – p.3.

весь перебіг дискусій про переклад упродовж останніх століть. Л.Венуті визначає доместикацію як стратегію наближення оригіналу до реалій цільового читача, введення автора до нього «в дім», «одомашнення» перекладачем автора, завдяки чому в тексті перекладу асимілюються всі елементи іноземного тексту, позбавляючи його специфічних рис і характеристик, притаманних культурі оригіналу, що робить кінцевий «продукт» (переклад) максимально співмірним із цільовою культурою. Форенізація передбачає наближення цільового читача до контексту автора, «переміщення його за межі етнічної культури («за кордон») з метою пізнання мовних і культурних відмінностей оригінального тексту, підкреслюючи таким чином його іноземну ідентичність» (переклад наш – О.П.) [693, с.242]. Використання перекладачем зазначених стратегій визначає вектори для подальшої його діяльності. «Якщо перекладач, – розмірковує О. Чередниченко, – прагне «переселити» свого читача в країну автора оригіналу, максимально наблизивши до нього свою версію, то переклад може не «вписатися» в іншомовний культурний контекст. Натомість, якщо перекладач має намір переселити автора оригіналу в свою країну, тоді переклад віддалиться від першотвору» [484, с. 23] й може взагалі втратити свій самобутній статус, розчинившись у сприймаючій культурі. Подібні міркування висловлював свого часу Ф.Шлеєрмахер, репрезентуючи тезу, яку можна вважати теоретичним постулатом: «Перекладач або залишає письменника в спокої й змушує читача рухатися йому назустріч, або залишає в спокої читача, і тоді назустріч має вирушати письменник. Обидва шляхи зовсім різні, й обирати можна тільки один, уникаючи будь-якого їх зміщування, бо в іншому випадку результат має бути плачевним: письменник і читач взагалі не зустрінуться» [656, с. 42].

Виступаючи прибічником форенізації перекладу, Л. Венуті наголошує на доцільності використання зазначеної стратегії, пояснюючи свою позицію тим, що «одомашнені» переклади, основними характеристиками яких є «читабельність і легкість сприйняття», створюють «прозорі» («transparent») і

«плавні» («fluent») англомовні версії іноземних текстів. Ґрунтуючись на аналогії – найпростішій формі взаємодії між культурами, яка немов «схиляє» культуру оригіналу до цільової культури [512, с. 5], одомашнення залишає за перекладачем право «прихованості й таємничості», водночас спонукаючи його до нехтування іншокультурними елементами тексту-джерела, і це, на думку дослідника, вводить читачів в оману, оскільки ті підсвідомо вважають, що читають не переклад, а оригінал. При цьому чим легше сприймається переклад, тим меншою мірою відчувається присутність перекладача, тобто Л.Венуті навіть наголошує на його «невидимості» («translator's invisibility») як результату надмірної доместикації.

Курс на форенізацію перекладу як можливість пізнати чужу культуру та збагатити власну був свого часу проголошений Ф.Шлеєрмахером у його академічній доповіді «Про різні методи перекладу» (1813), у якій філософ, наголошуючи на поєднанні об'єктивного і суб'єктивного в перекладі, стверджував, що переклад-очуження є «доцільним лише тоді, коли він робиться у великому обсязі, бо лише тоді читацька аудиторія може налаштуватися на сприйняття «чужого». Передумови для рецепції перекладу-очуження не виникнуть, якщо в мові-реципієнті лише деякі твори перекладатимутися таким чином. Тому переклад-очуження вимагає пересадження цілих літератур в іншу мову. Окремі роботи такого ґатунку можуть не мати успіху» [656, с. 49]. Ф.Шлеєрмахер також переконував, що переклади з різних мов на німецьку мають звучати по-різному, оскільки «якщо ж усі вони (переклади – О.П.) звучатимуть однаково, то оригінал втрачає свою самобутність і має відтак «розчинитися» в перекладі. Отже, заперечуючи привілейований статус цільової мови і культури, Ф. Шлеєрмахер наголошував на важливості очуження перекладу, збереженні «іншості» оригіналу [656].

Інший представник німецького Романтизму Ф. фон Гумбольдт у передмові до власного перекладу «Агамемнона» Есхіла також апелював до поняття «чужість», стверджуючи, що в перекладі має «відчуватися не чужість, а чуже – лише риси, притаманні чужій культурі, мові, літературі» [363, с. 98].

В.Беньямін, розвиваючи ідеї романтиків, акцентував на «чистій мові» перекладу, яка орієнтується на інтенцію автора. Активне використання стратегій очуження у своїх власних перекладах на всіх мовних рівнях слугувало поштовхом перекладачам-неоромантикам початку ХХ століття для розширення горизонтів можливостей рідної мови та збагачення її надбаннями інших культур.

Закономірним є те, що в сучасну епоху мультикультуралізму, задекларованої рівноправності й рівновартості всіх культур, головним орієнтиром у перекладі текстів, що належать до «культурного капіталу» тієї чи тієї нації, мав би домінувати саме принцип очуження як засіб ознайомлення цільового читача з іншою культурою, проте використання цього перекладацького прийому залежить від особливостей конкретної цільової культури й завдань перекладу. Враховуючи те, що в Україні в силу історичних обставин найважливішим завданням перекладу впродовж тривалого часу був курс на збагачення лексичних ресурсів і соціолектів української мови, однак з орієнтацією на літературні норми, на відмову від спроб «аж надто помітної «українізації» реалій та стилю» [422, с. 90], в українському художньому (насамперед поетичному) перекладі переважно застосовується принцип очуження, з яким умовно пов'язується класична традиція, розпочата ще М.Старицьким. Але це не означає нехтування методом «одомашнення», який у сучасному українському контексті доцільно використовувати як наближення тексту оригіналу до іншої культури в широкому сенсі, а не як механічне перенесення всіх його елементів, що тісно асоціюються з цією культурою (художні образи, історичні й культурні реалії, алюзії або наближення перекладів класичних творів до їх сприйняття сучасним читачем). З цього приводу відомий український перекладач Г. Кочур зазначав: «Колись удавалися до таких способів, як заміна реалій оригіналу на «рідні», зміна імен героїв на ближчі для читача перекладу. Тепер цього нема, і хіба що усмішку може викликати той пасаж Софоклової «Антігони» в перекладі П.Ніщинського, де перекладач примушує давнього грека співати «Ой не шуми,

луже…» [218, с. 203]. У цьому зв'язку варто наголосити, що використання зазначених стратегій (очуження / одомашнення) має бути взаємозумовленим і доцільним у кожному конкретному випадку, оскільки визначення для перекладача наперед чітких тактик не видається можливим. Знов-таки доцільним вбачається звернення до артикульованої з огляду на це тези Г.Кочура: « <…> Перше: все-таки найкращі переклади виникають, мабуть, на зіткненні цих обох тенденцій. Друге: треба уникати категоричних приписів і суворих апріорних правил, якими перекладачі повинні неухильно керуватися. Нехай в окремих випадках справу вирішує такт перекладача, його досвід, смак, поетична інтуїція – часом це дає добрі наслідки. Ну а наближати класику до читача, спрощуючи її, модернізуючи мову – цього, звичайно, не треба робити. Читач повинен знати класику справжню, а не «пристосовану» [218, с. 203].

Незважаючи на чисельні розбіжності, суперечності й різночитання щодо використання методу доместикації в перекладі, можна все ж таки стверджувати, що саме цей перекладацький прийом виступає «знаряддям опору й непокори» проти «засилля чужих та неприйнятних ідей» [517, с. 19]. Отже, прикладом одомашнення можна вважати свідоме «зниження» стилю та вживання простонародної лексики в українських перекладах кінця XIX – першої половини XX століття («омужичення» античного епосу замість використання «альбомно-салонної» мови), що певною мірою було спричинено намаганням перекладачів (свідомим чи несвідомим) якомога дистанціювати українське письменство від російського, із його тодішньою академічною «правильністю» [422, с. 55]. Цілком доречні у зв'язку з цим міркування Г.Грабовича наводить М.Стріха, стверджуючи, що «для сторонніх легко було думати, що українська муза народилася п'яною, і не диво, що й для сучасників <…> котляревщина була літературною хворобою, що компрометувала можливості, перспективи української літератури. Але й був і інший бік медалі: силою цього жанро-стилю була його енергія та життєствердження і – чи не найважливіше – його формалізація контрасту з російською мовою. Зрозуміло, що такий підхід вважається сьогодні «неприпустимим вульгаризаторством»,

викликаючи гостру критику проти «органічного» застосування народницької концепції, що «начебто повертає «Слово» до його споконвічної української народнопісенної основи» [422, с. 55].

Ще одним зразком «свідомого» одомашнення виступає «модель перекладу третього світу»[10], розроблена відомими бразильськими поетами й перекладачами братами Авґусто і Гарольдо де Кампос. Проблеми перекладу другої половини XX століття в Бразилії, що стали предметом численних полемік і дискусій, були тісно пов'язані з колоніальним минулим країни, коли переклад трактували як інструмент звільнення від пут минулої меншовартості, зокрема домінування європейських культурних цінностей. Спираючись на ідеї «канібалізму» (ідеться про «антропофагію на території розуму», коли так званий «канібалістський рух» виступив в Бразилії формою політичного протесту, що мав на меті відновити власне коріння, пригнічене європейським впливом: місцева культура мала розчинити в собі культурні надбання промислово-розвинутих країн), Авґусто і Гарольдо де Кампос презентували в 60-х роках XX століття зазначену «модель перекладу третього світу», основу якої складають процеси «поглинання «іншого» з наступним його відновленням» через використання елементів місцевої культури. Для

[10]Поняття «третій світ» із його конотаціями економічної відсталості й культурної провінційності, на думку постколоніальних критиків, свідомо створює проблему репрезентації літератур відповідних країн і сприяє їх інтерпретації в рамках, не завжди адекватних естетичному сприйняттю європейської традиції – «першого світу». Окрім того, укладачі «Антології постколоніальних досліджень» зазначають, що розподіл світу на «перший» і «третій» є слідством бінарного мислення, що засвідчує однобічний характер колоніального процесу, проте адекватне уявлення про цей процес можна отримати лише на основі аналізу дискурсивних практик і суспільних інститутів усіх його учасників. В іншому випадку стикаємось із тим, що замість дослідження єдиного літературного процесу, відбувається екстраполяція політико-економічної ситуації у сферу літературознавства, коли «англійська» (британська) література посідає центральне місце, а вторинній щодо неї літературній традиції колоній відводиться роль периферії. Враховуючи масштаби світової політики колоніалізму, термін «постколоніальна література» має більш широке використання й може бути доцільним для окреслення літератури/культури будь-якої країни, що мала колоніальне минуле, зокрема для позначення не стільки внутрішньо єдиного літературного явища, скільки для орієнтації на корпус художніх творів, до яких апелює постколоніальна критика.

обґрунтування цієї ідеї дослідники зосереджують увагу на необхідності «прищеплення оригіналу незмінної ідентичності його смислового змісту», наполягаючи на абсолютизації семантичної «прозорості», відмові від метафоризації і двозначності, пошуку більш вдалих засобів спрощення тексту. Така «трансплантація» значень, на їх думку, «набуває нових резонансів у сприймаючій культурі» [553, с. 495], формуючи в читача уявлення про переклад як адекватну репрезентацію змісту оригіналу. Охоплені ідеєю *перекладу-як-відкриття* своєї культури, але певним чином глибинно спорідненої з іншою, Авґусто і Гарольдо де Кампос наголошують на доцільності використання *рекреативного* перекладу, визначаючи останній як «*проект перестворення»* («a project of recreation»), «*текстуальну ревіталізацію*» (textual revitalization), «*трансстворення»* («transrecreation»), «транстекстуалізацію» («transtextualization») і навіть «*транстлумачення»* («transillumination»), де префікси «ре-» і «транс-» віддаляють переклад «від традиційної, уніфікуючої наратії, кваліфікуючи його таким чином, як інший, новий різновид оригінального твору – винахідливий, інспірований, спонтанний» (переклад наш – О.П.) [645, с.94]. Спроби Авґусто і Гарольдо де Кампос протиставити справжнього «Іншого» сфальсифікованому «Іншому» колоніального дискурсу розгортаються через метафоричне осмислення «стратегії антропофагії», що трансформує переклад у нову площину, виводячи його «поза межі традиційної дихотомії «джерело (вихідний текст)» / «ціль (цільовий текст)» на *подвійну траєкторію*, де кожна сторона виступає водночас і донором, і реципієнтом» (переклад наш – О.П.) [645, с. 197].

Певним камертоном філософської стратегії Авґусто і Гарольдо де Кампос у сенсі опору домінування чужої культури виступає система поглядів сучасного американсько-ганського філософа Антоні Кваме Аппіа. У центрі уваги дослідника іманентна націленість на «Іншого» як носія іншої мови та відмінного соціокультурного досвіду й цінностей. Вона характерна для перекладознавчих теорій другої половини XX століття, заінспірованих філософськими й культурологічними рефлексіями щодо визначення цього

феномену. Спроектувавши в царину перекладу поняття «*насиченого опису*» («thick description»), уведене в антропологічний дискурс К. Ґірцем, А.Аппіа зосереджується на можливостях етичного потрактування тексту оригіналу, врахуванні його мовної та культурної іншості. Кваліфікуючи «насичений» переклад як «*альтруїстичний*», що «зі своїми коментарями й супровідними примітками намагається умістити тлумачений текст у багатому культурному і мовному контексті <…> й приносить схеми цільової мови в жертву «Іншому» та його дійсності» [505, с. 423], дослідник, таким чином, акцентує на його відмінності від традиційної практики перекладу. Ідеться про врахування міжкультурної асиметрії як визнання іншості чужого досвіду, що перегукується з ідеями Л. Венуті та філософськими поглядами Е.Левінаса [695; 256]. Наголошуючи, зокрема, на наявності асиметричних відносин у будь-якому перекладацькому проекті, дослідник стверджує, що «переклад ніколи не може бути просто комунікацією між рівними, тому що він є *фундаментально етноцентричним*» (курсив наш – О.П.) [698, с.11]. Саме це виступає засадничою умовою стратегії «*міноритизованого*» («minoritizing») перекладу (Л.Венуті), спрямованого на досягнення мовної й культурної асиміляції як «насильницького заміщення мовних і культурних відмінностей чужого тексту таким, що має бути доступним для цільового читача» [698,с.218].

Така репрезентація «Іншого», що здійснюється через подолання «зони регламентованої реальності й стереотипного мислення», має право на ситуативну доцільність, оскільки саме «Інший та дійсність його образу» виступають об’єктом зацікавлення перекладу як міжкультурної комунікації. Спроби А. Аппіа надати голос «Іншому», відкидаючи ужиткові канони власної мови, умовні й загальноприйняті поняттєві схеми, щоб якомога наблизитися до реальності оригіналу, здійснюються через використання «насиченого», «натуралістичного» опису, суголосного з артикульованою Л.Венуті «етикою відмінності» в перекладі, коли «індивідуальний голос» перекладача набирає різних відтінків у культурно-історичному контексті цільової культури. При

цьому, осмислюючи переклад у світлі постколоніальних досліджень з позицій опору панівній культурі, А.Аппіа наділяє префікс «пост-» деконструктивістським смислом, позбавляючи його відтінку темпоральності й використовуючи для позначення певної критичної позиції, а саме для «розчищення культурного простору («space-clearing gesture») від різноманітних проявів колоніальної спадщини» [505, с. 421].

Подібну думку обстоює Теджасвіні Ніранджана, авторитетна дослідниця постколоніального дискурсу перекладознавства, акцентуючи на «культурній гетерогенності» перекладу «третього світу», яка відбувається всупереч «традиційним кордонам, усталеним перекладацьким принципам і канонам панівних літератур», <…> конструюючи образ «екзотичного Іншого» – «незмінну категорію минулого, яка через віддзеркалення стану непевної суспільної рівноваги, легше піддається привласненню й контролю» (переклад наш – О.П.) [628, с. 127]. У розвідці «Siting Translation: History, Post-Structuralism, and the Colonial Context» дослідниця, наголошуючи на міжкультурній активності постколоніального перекладу, наполягає на необхідності переосмислення його функціонального призначення, кваліфікуючи останній як «центр політичного опору й знаряддя трансформацій», «пересотворення культури в її істинних, цілісних вимірах» [628, с. 165]. Це дає підстави стверджувати, що постколоніальний переклад, який довгий час перебував на маргінесах національної культури, демонструючи «соціальну й лінгвістичну нерівність» [628, с.187], більш не виступає «викривленою проекцією» свого справжнього світу (переклад наш – О.П.). Взявши за висхідну гіпотезу спостереження Г.Тріведі, згідно з яким «колоніалізм і переклад завжди рухаються й розвиваються в одному напрямі» («hand in hand»), Т.Ніраджана надає зазначеній тезі більш глибокого змісту, акцентуючи на властивостях перекладу «формувати латентні внутрішні сили опору, певною мірою обумовлені асиметричними відносинами між колоніальною і постколоніальною культурами» [628, с. 2]. Саме зіткнення в рамках імперської мови колоніальних і антиколоніальних інтенцій дозволяє,

на думку дослідниці, простежити дискурсивні стратегії антиколоніального опору, коли «придушення постколоніальних голосів» («silencing of the post-colonial voices») виступає радше образним поняттям, ніж реально існуючою проблемою, оскільки такі «голоси» (мови/літератури/культури), хоча й зазнають змін у результаті «колоніальної зустрічі» («colonial contact/encounter»), продовжують функціонувати в повсякденному житті їх носіїв. Отже, постколоніальна критика, – зазначає Т.Ніраджана, – виступає в ролі *доповнення*, а не *заміни* (курсив наш – О.П.) в контексті популяризації оригінальних культур колоніальних спільнот, інакше вона наражається на ризик «стрімкого повороту» до нового колоніального дискурсу («a colonizer in its turn») [629].

Визначаючи межі залежності між творчим первнем митця (перекладача) та суспільно-політичними умовами, які склалися на стику колоніальної та місцевої традицій, у яких йому випало реалізувати свій творчий потенціал, дослідниця закликає до «активних дій», спростовуючи стереотип про свідоме включення колонізованого суб'єкта (перекладача) в імперський дискурс, коли він визнає свою периферійність щодо колоніальних цінностей, тим самим погоджуючись із їх «центральністю». Осмислення такої взаємозалежності дозволяє окреслити наступну схему: *перекладач* (translator) – *заангажованість* (engagement) – *суспільство* (society) – *реальність* (reality), що визначає ступінь причетності перекладів до запланованих перетворень і змін, їх виразно сегментоване «самооприявнення в суспільстві», співмірне з ідеологічними реаліями епохи. Зазначене певним чином корелює з артикульованою Г.Бхабхою тезою про «гібридність (гібридизацію) культур» («hybridity», «hybridization»), згідно з якою «культурні конструкти й системи» відтворюються в просторі, який вчений називає «третім простором». Саме в цьому протирічному просторі, на переконання Г.Бхабхи, народжується культурна ідентичність, що спростовує теорії аутентичних й однорідних індивідуальностей, національностей, мов, а звідси – існуючі стереотипи про ієрархічну «чистоту» культури. Це дає дослідникові підстави стверджувати,

що колоніальна «присутність» («presence») є завжди амбівалентною, «розколотою між своїм оприявненням як авторитетним утвердженням й подальшим розгортанням та безкінечним повторенням і диференціацією» [526, с. 107]. З огляду на це спротив не є «протилежністю колоніальної присутності», а радше є ефектом його амбівалентності, що виникає в ході становлення панівного дискурсу в процесі артикуляції знаків культурної відмінності й повторення їх у контексті одних і тих самих відношень колоніальної влади» [526, с.110 – 111]. При цьому Г.Бхабха визначає природу колонізованого в умовах розколу «присутності» як «мімікричну», наголошуючи, що «мімікрія» (наслідування, маскування) визначає «бачення колонізованого колонізатором та самим собою». Це означає, що за «відсутністю чітко налагоджених маркерів ідентичності колонізований завжди виступає майже таким, як колонізатор, проте дещо іншим». У своєму прагненні до цього «мімічного стану» він керується настановою «стати таким, як колонізатор і навіть зрівнятися з ним» [526, с. 120 – 121], але, за браком об'єкта (колонізатор відсутній як такий, він присутній як бажана сторона), колонізований приречений існувати у світі принизливих стереотипів, відчуваючи незручність своєї присутності в цивілізованому світі. Навколо цих стереотипів й утворюється міраж двох опозиційних ідентичностей: того, хто «сильніший і розумніший» і чиї твори[11] (отже, й переклади) мають більшу цінність та ідентичність; того, хто є «слабшим і безглуздішим» і чия доля – підпорядкування, «а не написання (перекладання) чи читання творів» [523, с. 195]. Виходячи з цього, гібридними виступають такі об'єкти, які виникають у процесі відтворення глобального, європоцентричного феномену,

[11] Ідеться про письмовий текст як інструмент колоніального контролю, який Г.Бхабха використовує і в інтересах імперіалізму в культурі, і з метою антиколоніального дискурсу. «Символ англійської книги» виступає для вченого одним із «дивних знаків» («signs taken for wonders»), за допомогою яких колонізатор здійснює контроль над уявою колонізованих народів. Проте, незважаючи на авторитет культурної продукції метрополії, вона не спроможна виразити власний досвід колоніальних спільностей, і тому постколоніальний простір постає полем зіткнення менталітетів і культур, у результаті чого виникає явище мімікрії, яке переадресовує антиколоніальний опір у сферу культури.

який вимушено втрачає свою «оригінальність» заради того, щоб через безкінечний ланцюг його постійних повторень колоніальна влада продовжувала зберігати своє домінування. У цьому контексті теза Г.Бхабхи щодо «мімікрії колонізованого об'єкта» і «втрати його ідентичності» є контроверсійною щодо тези Т.Ніраджани, згідно з якою «сутність мімікрії полягає в тому, що за своєю маскою вона не приховує ідентичність, користуючись тим, що колоніальна влада утверджує своє панування саме через «зміщення» об'єкта й часткову втрату своєї оригінальності» [523, с.183].
Ця суперечність цілком доказово може бути переведена в площину перекладу на рівень сприймаючої свідомості, яка має з'ясувати міру суспільної потреби в тих чи тих художніх творах.

Не заперечуючи настанови на унікальність культур «третього світу», постколоніальні дослідження в царині перекладу апелюють до створення нової концепції ідентичності в умовах, коли «всі чіткі ідентифікаційні маркери зникають», у результаті чого мімікрія виступає «розмитою копією» колоніального оригіналу, оскільки «будь-яке копіювання – це завжди висміювання, близьке до пародії» [525, с. 117]. Це означає, що мімікрія утворює щілину в «незмінній непорушності» колоніального домінування, провокуючи до невпевненості здійснювати повний контроль над поведінкою колонізованого суб'єкта, тому є всі підстави стверджувати, що концепція гібридності спростовує статичну ідентичність, відводячи їй місце в «метонімічному ланцюгу присутності», за якою приховано постійно невдоволене прагнення «бути таким самим як» [525, с.119]. Незважаючи на те, що синтез колоніальної та імперської культурних традицій не відповідає висунутим антиколоніальним дискурсом вимогам «чистоти» й «самобутності» культури, він є ефективним засобом протистояння панівній культурі, дозволяючи колоніальним художникам слова шляхом реконструкції, «руйнації-скинення» («subversion») і творчої переробки імперських культурних зразків «виготовляти» власні моделі художньої творчості.

Методологічні дослідження такого типу не втрачають своєї актуальності й сьогодні, особливо коли йдеться про осмислення процесів масштабної «деімперізації», які відбуваються в пострадянській Україні, зокрема й через розрізнення літературної інтерпретації та літературної імперської «надінтерпретації», увиразненій інтенцією виходу поза межі визначеної владою провінційності у світ загальновизнаних цінностей. Досягнення цієї відкритості вимагає таких інтерпретацій, які мали б на меті деконструкцію імперської моделі мислення з притаманними їй засобами регламентації. Така необхідність зумовлена тим, аби звільнити минуле від однозначних критеріїв і стереотипів, що закріпилися в традиції і відображають явні чи приховані механізми директивного дискурсу. Отже, засвоюючи неминучі впливи інших культур, кожна національна література, у дискурсі якої оприявнюються й увиразнюються певні канони, модифікує окремі їх компоненти відповідно до специфіки національної свідомості, водночас постаючи творчим рушієм її самовдосконалення та розвитку.

1.2. Автор і перекладач: діалог «автопортретів»

1.2.1. Автор і перекладач як суб'єкти переговорного процесу

Системний підхід до «фактів» першотвору формує відповідні перекладацькі установки, які забезпечують «як вічність, повсякденність, так і миттєвість <…>, (…) художнього твору, опредмеченого й сповненого плинних смислів» [471, с. 162], що створюють умови для його подальшого «перебування» в інокультурному, іншомовному просторі. З огляду на це О.Швейцер справедливо зазначає, що установка перекладача на передачу комунікативного ефекту первинного тексту, частково модифікована відмінностями між двома мовами, культурами, а відтак – і двома комунікативними ситуаціями, формується й зумовлюється односпрямованим і двофазним процесом міжмовної комунікації, суб'єктами якого виступають автор і перекладач. Створюючи «власну версію» літературного твору, перекладач вибудовує інший (свій) «оригінал», займаючи при цьому ту ж

позицію, що й автор першотвору. Свідомо підкоряючи свою індивідуальність автору, він «розмикає» свій досвід у споглядальність, «підвладність Іншому» (автору), репрезентуючи себе провідником ідей та образів автора оригіналу.

При цьому загальновідомим є той факт, що абсолютно точне, без будь-яких спотворень і відхилень відтворення тексту оригіналу перекладачем неможливе, оскільки переклад є «лише наближенням, більш-менш повним, але ніколи не абсолютним до тексту оригіналу» [54, с. 179]. Продовженням зазначеної тези є твердження У. Еко про те, що «будь-який переклад передбачає околиці неправильності навколо ядра безумовної правильності, але рішення про місце розташування ядра і про ширину околичного поля залежить від цілей, що визначив для себе перекладач» [495, с. 17]. Звідси випливає, що відносини між автором оригіналу і перекладачем можуть складатися по-різному, і це диктує різні методологічні підходи їх інтерпретації. Умотивованою у зв'язку з цим є, на наш погляд, практика осмислення цих взаємозв'язків із позиції ведення переговорів, запропонована У.Еко в книзі «Сказати майже теж саме» (2006). Відштовхуючись від висунутої дослідником ідеї про «переклад як процес перемовин», учасниками якого виступають <…>, з одного боку, текст-джерело з його автономними правами, а інколи й фігура емпіричного автора <…> з його можливими прагненнями до контролю, а також культура, в якій цей текст народжується; з другого боку – <…> текст перебування й та культура, в якій він з'являється» [495, с. 19]. Таким чином, «висхідною точкою» перекладу є текст з його конструктивною здатністю до множинних тлумачень, у яких «різні його деталі» нанизуються, переплітаються й перегукуються, створюючи простір для нових прочитань.

Сучасні наукові школи пропонують різні підходи до визначення поняття перемовин (переговорів), кожен із яких по-своєму розкриває сутність цього явища. З-поміж широкого діапазону дефінітивних характеристик зазначеного поняття виокремлюємо ті, які в подальшому маємо використовувати для здійснення порівняльного аналізу перекладів, виконаних декількома інтерпретаторами. Отже, переговори – це процес, за допомогою якого сторони

безпосередньо або через своїх представників прагнуть врегулювати суперечку або домовитися про спільні дії шляхом обговорення або аргументації своїх позицій. Традиційними вважають п'ять основних методів проведення переговорів: *домінування* (агресивний стиль, коли обидві сторони відчайдушно рухаються до досягнення мети, доволі часто не виявляючи прагнення до співпраці), *ухиляння* (коли одна зі сторін прагне відійти від проблем замість того, щоб вирішити їх у процесі переговорів), *поступка* (метод, сутність якого розкривається через усвідомлення того, що учасник переговорного процесу демонструє високий ступінь готовності до співпраці з протилежною стороною, створюючи кредит довіри, який має бути використаний у подальших переговорах), *компроміс* (стиль, який характеризується тим, що один із суб'єктів переговорного процесу виявляє певну наполегливість і готовність до співпраці в ході переговорів із контрагентом, зводячи тактику процесу перемовин до формули «ти – мені, я – тобі»), *співпраця* (стиль, який вважається найправильнішим для проведення переговорного процесу, коли разом із тиском на протилежну сторону й рішучістю в досягненні мети спостерігається високий рівень готовності до співпраці за наявністю домовленості щодо пошуку рішень, прийнятих обома сторонами).

Залежно від того, яку мету мають суб'єкти переговорного процесу (у нашому випадку автор і перекладач), розрізняють такі функції перемовин: *інформаційну* (сторони зацікавлені в обміні поглядами, але не виявляють готовності за будь-яких причин до спільних дій); *комунікативну* (налагодження нових зв'язків, взаємин); *регулятивну* (координація дій учасників процесу перемовин); *контролюючу* (здійснення контролю над процесом проведення перемовин) та *пропагуючу* (коли перемовини пройшли успішно і сторони досягли всіх домовленостей).

Зважаючи на те, що будь-які переговори відбуваються між сторонами, які представляють різні інтереси, поєднання цих інтересів робить учасників переговорного процесу взаємозалежними, обмеженими у своїх можливостях

вирішувати власні завдання одноосібним шляхом. Усвідомлення цього дає підстави стверджувати, що дослідження художнього перекладу з позиції переговорів є доцільним і вмотивованим, оскільки перемовини виступають «саме тим базовим процесом, у ході якого, аби щось отримати, відмовляються від чогось іншого; і, врешті-решт, договірні сторони повинні вийти з цього процесу з почуттям розумного і взаємного задоволення, пам'ятаючи про загальновідому істину, згідно з якою володіти усім неможливо» [495, с. 19]. З огляду на це варто зазначити, що в процесі перемовин (у перекладі) учасники часом позбавлені ініціативи, оскільки в загальному сенсі проблема відносин між автором та перекладачем вже давно опрацьована на основі «презумпції ідентичності», про що, зокрема, зазначає В. Комісаров: «Презумпція ідентичності підкріплена <…> тим, що переклад досить часто видається під прізвищем автора оригіналу. Отже, для читача <…> текст перекладу слугує повноправним представником оригіналу, він начебто і є оригіналом» [207, с. 43]. Уявлена комунікативна схема, у якій автор і перекладач «працюють» на паритетних умовах, фактично зрівнює перекладача з автором першотвору, наділяючи його тими ж повноваженнями, «стильовою індивідуалізацією» відповідно до обмежених окресленою метою контекстів. З рецептивної точки зору така позиція призводить до констатації та варіативної повторюваності оприявнених, інколи й суперечливих суджень стосовно проблем, що виникають у процесі цієї співтворчості, а саме з'ясування ролі кожного з учасників «переговорного процесу», коли, з одного боку, маємо текст «із його автономними правами, а часом і фігуру емпіричного автора з усіма його можливими претензіями на контроль, а також вся та культура, в якій народжується певний текст; з другого – «текст перебування» та культура, у якій він з'являється, з системою очікувань його передбачуваних читачів, а часом навіть із видавничою індустрією, що передбачає різні критерії перекладу залежно від того, для чого створюється цей текст перебування» [495, с. 19]. Перекладач при цьому виступає в ролі особи, яка проводить

перемовини між реальними і потенційними сторонами, і в таких переговорах згода сторін передбачається, але забезпечується не завжди [495].

Отже, до основних спільних рішень, які приймаються за підсумками перемовин, відносимо: *компромісне* або серединне рішення; *асиметричне* рішення (відносний компроміс); *принципово нове рішення* шляхом співробітництва. Якщо розглянути їх більш детально з позиції проведення перемовин, доходимо до таких висновків. Перший тип рішення – компроміс, сутність якого полягає в тому, що сторони йдуть на взаємні поступки, іноді передбачає ситуації невизначеності та неточності (критерії сторін розпливчасті, й учасники переговорів не можуть знайти точки дотику або ту «середину», завдяки якій можна досягти компромісу). У цьому випадку їх інтереси не можуть бути задоволені повною мірою, результатом чого виступає асиметричне рішення, в якому ступінь асиметричності коливається залежно від того, яка зі сторін свідомо йде на поступки.

Зазначене є наслідком того, що автор і перекладач підходять до тексту з різних позицій. Автор синтезує художній світ, використовуючи різні поетичні засоби, вкладаючи в текст частку своїх почуттів і переживань. Перекладач, читаючи оригінал, аналізує в ньому все до найдрібніших деталей: авторський стиль, систему світоглядних орієнтацій, етичних та естетичних поглядів і настанов, художній метод, манеру письма. Такі незримі «переговори» перекладача з автором оригіналу проходять у кілька етапів. *На першому етапі* головну позицію посідає автор: перекладач, який є залежним від автора оригіналу й обмежений його ідеями, в усьому покладається на автора, нерідко перетворюючи оригінал у підрядник. Критикуючи такий переклад, М. Новікова зазначає, що «підрядник «алгебраїзує» твір, який перекладається, начисто відкидаючи його від «гармонії» материнської культури, глибинних асоціацій, як естетичних, так і філософських» [330, с.73]. *На другому етапі* перекладач осмислює текст заново, аналізує його в синхронній і діахронній площинах, визначає функціональні домінанти, розкриваючи «затаєні» смисли

й «приховані» сюжети. Його позиції зливаються з авторськими, й обидві сторони виступають як рівноправні партнери в процесі перемовин.

На останньому етапі перекладач ще більше наближається до автора, є більш вільним у виборі засобів для передачі його інтенцій, світовідчуття, особливостей художнього мислення і відтворених ним художніх образів. Здійснюючи свій вибір, перекладач свідомо чи підсвідомо орієнтується на власне розуміння художнього світу автора, що виступає важливим чинником структурної організації твору, визначальним засобом його цілісності, «системної організованості його матеріальної поетики» (Г.Клочек).

Саме цей етап детермінується як «співтворчість», «взаємопереживання», відтак і «взаємопорозуміння», якого суб'єкти (автор і перекладач) прагнуть досягти у процесі перемовин. Практична реалізація такої гармонічної співпраці зумовлена рівнем перекладацької майстерності та професійної компетенції, що визначають мотиви перекладацької поведінки й окреслюють перспективи подальшої діяльності щодо використання відповідних форм і засобів втілення власних (читацьких) вражень, оцінних суджень і прийняття творчих рішень. Перш за все, перекладач проектує на себе зафіксовані автором реалії дійсності, що постають для нього певними «знаками», які він має декодувати (про це зазначалося в першому підрозділі цієї роботи), тобто «розшифрувати» наявні у творі недомовленості («шпарини», «лакуни»), домислити незавершені фрагменти, надаючи цільовому твору власне мистецьке тлумачення. Така активна позиція засвідчує ціннісне ставлення перекладача до відображуваної автором твору дійсності, що розкривається через сприйняття цього твору як «естетичного об'єкта» (М.Бахтін) з усіма його характеристиками та законами функціонування. Ідеться про ейдетичність (ейдетизм), або «всеосяжний погляд» («total recall») як «здатність митця до збереження і відтворення яскравих образів та епізодів» [268, с. 314], зокрема візуальних (зображення), аудіальних (звуки), одорологічних (запахи), тактильних (дотикових), які увиразнюють «внутрішнє бачення» твору й виступають найсуттєвішими характеристиками художнього світу автора, й

отже, невід'ємними складовими його мистецької концепції. Певна річ, що відтворення їх у перекладі зумовлено певними труднощами, оскільки кожний «явлений у свідомості читача художній світ» має свої ступені «дотику». Так, виходячи з артикульованої М.Зубрицькою тези, згідно з якою «літературно-теоретична проблема homo legens – це передусім проблема візії та візуалізації» [168], а також проголошена Г.Клочеком необхідність про «живописання словом» через використання виражальних ресурсів кольористики, можна констатувати, що саме візуальний складник художнього твору, який охоплює все розмаїття навколишнього світу (пейзажі, інтер'єри, портрети літературних персонажів тощо), створює «внутрішню» мистецьку візію відображуваного об'єкта або його «естетизацію», що певною мірою здійснюється за правилами живописного мистецтва. Таким чином, використовуючи в перекладі «живописний» ресурс, перекладач тим самим намагається втілити в художньому образі власну візію, й чим виразнішою і яскравішою буде відтворена ним картина, тим сильнішою буде здатність «вибудованого» ним тексту викликати в читача зорові асоціації, адекватні тим, що були закладені автором. Більш того, глибинне осмислення перекладачем «внутрішньої природи» оригінального твору розкриває ще одну з головних таємниць літературної (й відтак, перекладацької – О.П.) творчості, яку Г.Клочек визначає як таку, що «потребує формулювання як наукова проблема і <…> яка повинна розв'язуватися із залученням кількох наук, і в першу чергу, психології. Вирішення цієї проблеми означає наближення до розуміння зв'язку: *енергетика митця – енергетика твореного ним тексту* (курсив автора – О.П.), що дозволяє говорити про «живописну» складову тексту як важливий функціональний засіб генерування естетичної енергії» [197, с. 10]. Певна річ, що кожний автор (отже, і перекладач) наділяє «живописні ресурси» відтворених ним текстів різними інтенціями залежно від того, в якому «напрямку і в якому часовому просторі» вони рухаються. Це означає, що творча манера письменників доби класицизму набуває в мистецькій практиці перекладачів нової, модерністської хвилі зовсім іншої

проекції, й попри «весь оптимістичний заряд авторова слова» переходить на сугестивний спосіб створення враження, який полягає у використанні в цільовому тексті певних «вкраплень», характерних для певної літературної епохи.

Творча взаємодія між учасниками інтерпретаційного діалогу відбувається також через усвідомлення перекладачем ще однієї важливої складової художнього світу літературного твору – його предметності, що розкривається через міметичний спосіб художнього відображення дійсності, коли автор, працюючи над твором, здійснює «ізоляцію частини дійсності» (М. Бахтін), «вилучаючи» обрані ним об'єкти й включаючи їх в «другу реальність», яка саме й складає внутрішній світ літературного твору. Такий прийом «працює» по висхідній лінії: від осягнення зафіксованого, раціоналізованого й «оречевленого» автором поняття до абсолютизованої його утриваленості у її різноманітних формах, наділених художньою енергетикою, яка вимірюється залежно від багатьох чинників. Насамперед функціональність художніх предметів (мінімальна/максимальна їх значущість) визначається жанровими особливостями твору й прямо пропорційна обсягу його жанрової форми: у великому за обсягом епічному полотні з притаманною йому «більшою кількістю» предметів, вони (предмети) виконують функцію мінімальної значущості, у «малих» жанрах функціональність предметів інтенсифікується за рахунок підвищення виражальності, що свідчить про високий рівень їх художньої функціональності. Це вимагає від перекладача уважнішого вивчення «предметного ряду» першотвору, що постає можливим через декодування інформації, її «розшифровки», завдяки чому текст набуває ще більшої інформативності. Це означає, що «ланцюжок асоціацій активізується – таким чином відбувається вивільнення закодованої в образі предмета художньої енергії», яка породжується «візуальною виразністю, смислогенеруючою настроєвістю, гуманістичною спрямованістю та іншими чинниками, серед яких завжди суща його цілісність, системна організованість» [197, с. 14].

Водночас сприйняття художнього світу автора перекладачем з подальшою його реалізацією в перекладі здійснюється через усвідомлення його природи, позначеної подвійною інтенціональністю: з одного боку, художній світ «витворений інтенцією митця» (автора оригіналу – О.П.), з другого, – «скоригований у процесі сприймання інтенцією реципієнта», яким саме і є перекладач. Його свідомість є відкритою для прийняття «естетичного об'єкта» (художнього світу автора), забезпечення йому «повноправного життя» в новому мистецькому оточенні. Тривалість цього «життя», рівень його актуалізації, так само, як і частота «повернення» до нього, – як стверджує Г.Клочек, – визначається багатьма чинниками, які у своїй сукупності складають критерії оцінки художності [197, с. 14]. Отже, важливим для перекладача постає висвітлення внутрішніх резервів першотвору – дослідження авторського світобачення, художнього мислення, наявної (або прихованої) створеної ним загальної концепції художньої дійсності з усіма її особливостями та «специфічними відтінками». Виявлення цих особливостей стає можливим через усвідомлення перекладачем залежності між своєрідністю авторського художнього світу, його домінантними складовими, що виконують функцію внутрішніх системотворчих чинників, і поетикальною (виражально-зображувальною) технікою [197].

Проте слід зазначити, що в процесі виявлення системних зв'язків виникають деякі невизначеності: з одного боку, щоб відтворювати художній текст іншою мовою, перекладач сам повинен мати художній хист, володіти літературним талантом з його масштабністю охоплення подій і явищ сучасності, а також всім необхідним «арсеналом засобів виразності», з другого боку, – «мати власну естетичну позицію, літературний стиль, манеру письма, які можуть не збігатися з авторськими», оскільки є речами різного світоглядно-атрибутивного порядку, різного змістового формату. У цьому випадку переклад «ризикує перетворитися на своєрідне літературне редагування, <…>, (…) коли індивідуальність автора стирається й переклад виступає «автопортретом перекладача» (К.Чуковський), а всі «перекладені

ним письменники починають говорити його голосом» [405, с.40]. Такий «масштаб» бачення проблеми дає підстави резюмувати, що перекладач, який до цього виступав рівноправним партнером переговорного процесу, займає на цьому етапі переважну позицію.

Переговори, як вважає У. Еко, не завжди призводять до рівного розподілу вигод і втрат між залученими в них сторонами. Учений вважає вдалими навіть і такі переговори, у ході яких одна сторона більше поступається протилежній: «Враховуючи мою початкову мету і знаючи, що виходив я з положення абсолютно для мене невигідного, – зазначає У. Еко, – я можу відчувати себе настільки ж задоволеним» [495, с.109]. Відштовхуючись від вихідних положень концепції переговорів, У. Еко для аналізу процесу перекладу використовує поняття сигніфікату і виступає при цьому проти використання його еквівалентності («еквівалентність сигніфіката»), оскільки у філософських студіях з проблем мовознавства воно визначається як таке, що залишається незмінним (або еквівалентним) у процесі перекладу [495, с. 29]. Утім, позитивно оцінюючи можливості народження нових смислів, «покращення» й «збагачення» тексту, що перекладається іншою мовою, учений на практиці сповідує дещо іншу ідею, зазначаючи, що «переклад, який вдається до того, щоб «сказати більше», може сам по собі бути чудовим твором, але це не гарний переклад. Перекладати – означає інколи повстати проти власної мови, коли вона привносить такі ж самі змістові ефекти, які не припускалися у вихідній мові, і <…> якщо перекладач застосовує таку гру слів, він зраджує наміри тексту-джерела [495, с. 130]. Саме необхідність максимального збереження в перекладі авторського задуму не дозволяє У.Еко використовувати це поняття для висвітлення інших мистецьких явищ (екранізація літературного твору, ілюстрації до творів, опери, написані за мотивами роману тощо), які багатьма вченими-семіотиками кваліфікуються як переклад. Виступаючи проти такого розширеного трактування перекладу, дослідник, зокрема, зазначає : «*Тому віднині, коли я використовуватиму слово* **переклад**, *(якщо воно не буде братися в лапки або*

якось уточнюватися), я завжди буду мати на увазі переклад з однієї природної мови на іншу. Тобто переклад у власному значенні слова» (курсив і виділення у тексті – О.П.). До всіх інших видів інтерсеміотичного взаємовпливу він використовує термін «трансмутація», пояснюючи свою позицію тим, що, незалежно від результату, «ми завжди матимемо справу не з перекладом, а з новим твором» [495, с.25].

Згідно з цією теорією, у ході перемовин обговорюється значення, яке має висловлювати переклад, і перекладач повинен відшукати такий еквівалент, який найточніше має розкрити відповідний «ядерний зміст», надаючи тим самим можливості «пізнати той чи той об'єкт або зрозуміти ту чи іншу концепцію». При цьому перекладач у своєму прагненні зберегти інтенції тексту оригіналу, приймає рішення домовитися «про серйозні порушення абстрактного принципу буквалізму» [495, с.106]. Більш того, висвітлення «ядерного змісту» відбувається через усвідомлення перекладачем меж перекладності, які визначаються в процесі переговорів, і прийняття рішення щодо їх визначення базується на загальновідомій тезі про те, що переклад «неперекладностей» є носієм інформації високої цінності [274, с. 15], і відповідно, чим легший переклад, тим менш насиченим є спілкування між автором твору і перекладачем. На зростанні інформативності перекладу, що зумовлюється його «максимальною ускладненістю» наголошує У.Еко: «…у своєму досвіді автора, якого перекладали на інші мови, я постійно відчував конфлікт між необхідністю «вірного» перекладу й боязливим відкриттям того, як мій текст перетворюється <…>, репрезентуючи можливий потенціал тлумачень, мені невідомих, і <…> як сам переклад мав покращити оригінал, незалежно від моїх намірів як емпіричного автора. Це підводить нас до усвідомлення іншої тези, артикульованої дослідником про можливість існування перекладу лише за умови «інтерпретації тексту-джерела з пристрасною співучастю» [495, с.14], що дає підстави говорити про проведення перемовин між автором твору й перекладачем у більш «активному форматі».

З другого боку, сама назва роботи У.Еко «Сказати майже те ж саме» спонукає до розмислів, створюючи певні суперечності й різночитання стосовно «легітимності» (універсальності) усіх її компонентів, зокрема, визначення «зони протяжності» в цьому контексті поняття «межі». Мусимо визнати, що з'ясування цієї проблеми залежить від суб'єктів, які ці межі встановлюють, на що певним чином падає відсвіт засадничої тези У.Еко щодо перемовного процесу, учасниками якого виступають автор, текст, перекладач, читач. У зв'язку з цим дослідник вибудовує критерії для оцінки якості перекладу, серед яких найголовнішим є *критерій «оборотності»* (курсив наш – О.П.). Згідно з цим текст-джерело має бути перекладений так, щоб цільовий текст («текст прибуття» – У.Еко), «повертаючись» на свої вихідні позиції (зворотній переклад), продемонстрував результат, максимально близький до попереднього. Безперечно, такий підхід послідовно спрацьовує стосовно нехудожніх текстів, метою яких є донесення фактичної інформації без будь-яких спотворень і відхилень від оригіналу. З огляду на те, що місія художнього тексту не обмежується простою передачею фактів, критерій його оборотності має дещо ширші параметри вимірювання, зосереджуючись в основному на «образно-чуттєвому» складнику (емоційні установки, логіко-концептуальні образи, світоглядні ідеали перекладача), який і визначає «оптимальність такого перекладу, який дозволяє зберегти оборотність якомога більшої кількості рівнів перекладеного тексту, й не обов'язково виключно лексичного» [495, с. 79]. Визначення рівня, що має бути донесеним до читача без будь-яких змін, є в кожному випадку індивідуальним, але завжди залежним від особистого досвіду перекладача, оскільки «його почуття, погляди, мотивації й асоціації є не тільки допустимими, але й необхідними елементами дієвої впливовості тексту перекладу» (переклад наш – О.П.) [650, с. 285], які визначають успішність/неуспішність процесу перемовин.

Для створення «корпоративної» переговорної інфраструктури, яка б включала в себе всі знання, отримані в ході попередніх переговорів між автором і перекладачем (існуючі переклади) заради підвищення ефективності

переговорів майбутніх (тексти, які мають бути перекладені), розглянемо умовну «програму», в рамках реалізації якої суб'єкти переговорного процесу мають досягти компромісу, зберегти «обличчя» й уникнути будь-яких втрат. Доцільним у цьому контексті є врахування популярних сьогодні в гуманітарних дослідженнях тенденцій релятивізму, прихованих за маскою об'єктивності щодо наведення аргументів «за» і «проти» перекладацької прозорості. Метафоричний характер зазначеного поняття провокує осмислення його подвійної сутності, зумовленої дихотомією «прозорість / непрозорість». Безперечним є той факт, що «прозорість» перекладача зовсім не означає його непомітності, оскільки будь-який перекладацький вибір визначається, як відомо, певними об'єктивними чинниками (словникове значення та його лінгво-художнє втілення, узус, функція в тексті, стилістична характеристика першотвору та ін.), що дає підстави говорити про різний ступінь «перекладацької присутності». В академічних дослідженнях деяких теоретиків прямо чи опосередковано простежується думка про те, що «прозорість перекладача призводить до гладкопису: якщо перекладач непомітний, текст перекладу завжди нормативний і легкий для читання, але далекий від духу оригіналу» [37, с.32]. У зв'язку з цим Б.Хатим переконливо доводить, що постульовані пріоритети таких цінностей не мають під собою ґрунту і змішування понять «гладкопис» і «прозорість» викликають певні непорозуміння, оскільки « <…> якщо перекладач дійсно «прозорий», гладким у його перекладі виявиться тільки те, що було гладким в оригіналі. Справжній перекладач, який відстоює позиції «прозорості», має відтворити все те новаторське, індивідуально авторське, навіть те, що суперечить традиції, настільки ж оригінальними, «шорсткими» засобами. Отже, гладкопис, чи настанова на природність, виявляється тим самим проявом перекладацької «непрозорості», як і інша крайність – настанова на неприродність незалежно від того, чи була вона передбачена автором оригіналу» [573, с. 45]. Критики прозорості приписують своїм опонентам бажання перетворити перекладацьку творчість у механічне, шаблонне копіювання оригіналу, і натомість тлумачать

«непрозорість» як вимогу максимального напруження, творчого натхнення й невпинного пошуку, тобто вміння перекладати так, щоб, отримуючи «насолоду від тексту» (Р.Барт), не заступити собою автора.

Питання про «помітну присутність» перекладача вирішується також відповідно до вимог читацької аудиторії, коли «сама література як об'єкт перекладу <…> забезпечує готовність читача брати участь у перекладацькому експерименті, тобто у реалізації тексту» (Е.Маркштайн), яка відбувається в процесі перемовин. При цьому перекладач, який сповідує «непрозорість», неминуче претендує на статус співавтора, відкрито репрезентуючи свою діяльність як творчий експеримент. Це означає, що учасники перемовин мають бути впевненими, що чим природніше вони співдіють, тим кращим виявляється розуміння між ними, і тим успішніше завершується переговорний процес. З другого боку, «непрозорий перекладач», виступаючи в ролі інтерпретатора, позбавляє читача інтерпретаційної свободи, пропонуючи йому власне бачення оригіналу, навіть коли воно йде врозріз з авторською позицією, художніми методами, ідіостилем тощо.

Такі інтерпретативні контроверсії між перекладачем та читачем екстраполюються в площину відносин між ними під час проведення перемовин з «вилученням» автора, коли перекладач одночасно виступає у двох особах: він є читачем (реципієнтом) вихідного (тексту-джерела) й автором перекладеного твору, тобто, за У. Еко, «зразковим читачем» («model reader») – «передбаченим» («foreseen») автором, який <…> «здатний поводитися з текстом у процесі його інтерпретації так само, як з ним поводився автор у процесі його генерації» [145, с. 7]. Відбір такого читача, як стверджує дослідник, «здійснюється текстом експліцитно на основі <…> певного мовного коду; певного літературного стилю; певних ознак стилізації» [145,с.7], що дає підстави говорити про рецептивний досвід «зразкового читача» як «транзакцію» між ним і твором з різним «ступенем свободи та необхідності» [145, с. 206]. Усе це бачиться можливим через творче «конструювання» смислу в межах, зафіксованих текстом, а саме в процесі

«естетичного, транзакційного» читання» (Р.Розенблатт), який виступає визначальним чинником формування читацького (перекладацького) досвіду й конкретизується низкою варіативних виявів. Це, зокрема, емоційне занурення в текст («engaging»), моделювання альтернативних світів і візуальних образів («constructing»/«imaging»), що відбувається через співвіднесення власного досвіду і тексту («connecting») з подальшим наданням оцінок і валоративних узагальнень («evaluating»). Отже, перебуваючи на початковому етапі в ролі читача оригіналу з подальшим декодуванням його змісту відповідно до авторських інтенцій, натяків та недомовок, перекладач, врешті-решт, перетворюється на автора власного тексту, який нав'язує свої правила, інколи відмінні від встановлених автором. Це означає, що перцепція/інтерпретація художнього тексту перекладачем із настановою на «прозорість / непрозорість» визначається закономірностями, що пов'язують цілі, методи й результат перекладацького процесу взагалі й художнього перекладу зокрема. Досягнення цієї мети залежно від типу тексту й конкретних мовних засобів може відбуватися по-різному: від буквального перекладу (збереження синтаксичних особливостей оригіналу й передача окремих його лексичних одиниць «першими словниковими еквівалентами») до радикальних трансформацій.

Концепції «прозорості / непрозорості», безперечно, передбачають різні напрями розвитку теорії перекладу: перша більш спрямована на висвітлення природи перекладацького процесу, а також чинників, що на нього впливають, друга – дистанційована від суто лінгвістичних проблем і базується на запропонованих і збагачених новими параметрами концептуальних засадах літературознавства, філософії, культурології, психології, соціології, релігії тощо. При цьому спостерігаємо зміщення акцентів, коли в центрі уваги постає особистість перекладача, а практичні аспекти перекладацької діяльності відходять на другий план.

Особистісно-центричний підхід, у якому перекладацький задум та особистість перекладача сприймаються крізь призму особливої категорії його

досвіду, знаходить своє віддзеркалення у системі психоаналізу К.-Г.Юнга, у якій дослідник через опертя на загальнотеоретичні філософські праці Ф.Шіллера та Ф.Ніцше, обґрунтовує ідеї про *інтровертний* та *екстравертний* типи творчості, що визначають художній тип митця (відповідно автора і перекладача). За К.-Г.Юнгом, результатом інтровертно спрямованого творчого процесу виступають прозові або поетичні художні твори, що абсолютно відповідають задумові автора, який свідомо ставить за мету досягнення конкретного естетичного ефекту. При цьому митець спланово й раціонально опрацьовує художній матеріал: «дещо додає, дещо забирає, акцентуючи одні моменти та завуальовуючи інші, додаючи кілька мазків там, трохи тут, уважно відстежуючи загальний ефект і віддаючи належне вимогам форми та стилю» [498, с.17]. Те ж саме стосується і перекладача, який координує процес власної творчості, окреслюючи наміри й цілі та шляхи їх реалізації. У ході своєї роботи він (перекладач) ретельно добирає слова та фрази, оскільки <…> «його матеріал повністю підвладний художній цілі; він прагне виразити саме це, а не щось інше» [498, с.17]. Екстравертний тип творчості пропонує народження творів іншого формату, які визначаються як такі, що начебто «були вже завершені до їх появи у світі <…>. Ці твори, вочевидь, оволоділи автором; водять його рукою, а перо пише щось таке, на що він дивиться з неприхованим здивуванням. Твір несе з собою свою особливу форму: усе, що автор прагне додати, відкидається, а те, що він сам намагається відкинути, з'являється знову. У той час як свідоме мислення стоїть збоку, вражене цим феноменом, автора заливає потік думок та образів, які він ніколи не мав наміру створювати і які з його доброї волі ніколи б не змогли мати право на існування» [498, с.18].

Якщо в першому випадку свідомість переважає над підсвідомістю й стимулами діяльності виступають різного роду рефлексії внутрішнього світу (думки та почуття перекладача направлені вглиб власного «Я» й тісно пов'язані з ним), то в другому – процес перекладацької творчості знаходиться повністю під владою позасвідомості (увага перекладача проектується ззовні).

Визначаючи екстраверсію у межах соціальної поведінки, американські психологи пов'язують її з комунікабельністю, тоді як інтроверсію тлумачать тенденцією до уникнення соціальних контактів [214].

Зазначена теза чи не найвиразніше окреслює параметри мовленнєвої (перекладацької) поведінки, що набувають особливої значущості в процесі перемовин – більш плавна в учасників, які підтримують екстраверсійну мистецьку настанову (скорочені паузи в межах висловлення й між «репліками партнерів», більш «високий тон та гучність мовлення», що визначається і кількістю слів, і загальною «тривалістю» тексту). Але це не означає, що учасники інтроверсійного мистецького типу, задіяні в переговорному процесі, виявляють найнижчі показники перекладацької компетенції, оскільки відмінності, співвіднесені з певним психотипом особистості, не визначають рівень її комунікативної компетенції. Визначення цього рівня зумовлюється чинниками інтелектуального розвитку й досвідом духовно-практичної діяльності особистості (автора, перекладача, читача), які не пов'язані з виміром мистецького темпераменту.

Співвіднесеність із певним психотипом особистості, який виявляє різні емоційно-оцінні судження щодо однакових «словесних структур» дає підстави констатувати, що перекладач-екстраверт сповідує принципи перекладацького «оптимізму»[12] на фонетичному (особливості інтонування слів), лексичному (емоціонально марковані слова, алюзії, реалії на інші одиниці з нестандартною залежністю), синтаксичному (використання окличних, вигукових конструкції та ін.), натомість інтроверт більш схильний до перекладацького «песимізму», що виявляється в більш увиразненій «байдужості» до всіх існуючих моментів неперекладності. Подібну типологію окреслює Н.Зборовська, наголошуючи на необхідності врахування того, внаслідок якого типу мистецької діяльності з'явився оригінал, оскільки це, на переконання дослідниці, не тільки зумовлює

[12] Докладніше про перекладацький оптимізм/ песимізм ідеться в першому розділі цієї роботи (підрозділ 1.2.1 «Переклад як проникнення в контекстуальну мережу іншої культури»).

його форму, авторський стиль, а й вплив на читача. За Н.Зборовською, різне походження творів (зі сфери свідомого чи неусвідомленого) позначається на їх формі: твори, написані в інтровертній психологічній позиції, як правило, звернені до естетичного сприйняття, оскільки вони замкнуті на собі й цілеспрямовані у своїх художніх завданнях; твори, написані за екстравертним типом, – наскрізь символічні, є постійною спокусою для думок і почуттів, хоча рідко, на відміну від творів першого типу, приносять доступну естетичну насолоду» [159, с. 178].

Осмислення праці перекладача як вторинної діяльності означає, що вона не виникає спонтанно й завжди підпорядкована оригіналові та задумові автора, і це дає підстави говорити, що для «свідомого» перекладання більше надаються твори, виникнення яких відбулося в процесі «інтровертної психологічної позиції» (М. Лановик). За спостереженнями К.-Г.Юнга, від творів цього типу не слід чекати чогось такого, що виходило б за межі розуміння, адже в них усе перебуває «в полоні авторського задуму» (М. Лановик), усе зумовлено авторськими намірами, весь художній матеріал – осмислений та впорядкований, усе сплановано та відібрано. Відтак, кожна сторона чи деталь твору є відкритою для його сприйняття та подальшої інтерпретації і читачем, і перекладачем. Автор перекладної версії, услід за автором оригіналу, у ході роботи над іншомовним відповідником теж свідомо планує свої дії, додаючи одні елементи, відхиляючи інші, переосмислюючи кожен аспект і кожен нюанс твору, тобто досліджує його ніби «зі сторони» й здійснює в такий спосіб свій переклад.

Проте заакцентуємо, що окреме існування зазначених мистецьких типів у чистому вигляді практично неможливе, у зв’язку з чим у психології функціонує термін «амбіверт» як синкретичний психотип, що поєднує риси двох попередніх типів особистості (екстравертів та інтровертів) і ще раз засвідчує незалежність рівня перекладацької компетенції від внутрішніх параметрів, оскільки особистості з різними життєвими установками демонструють в реальному житті як найвищі, так і найнижчі її показники.

Існування цих різновидів увиразнює наші уявлення про творчу природу художнього перекладу, зокрема про психологію творчості (у тому числі й перекладацької) [245]. Ідеться про «внутрішнє осягнення» перекладачем авторського світу, готовність «зустріти щось надособистісне, що розширює <…> сприйняття до тих меж, яких досягла свідомість автора у процесі творчості», осягнення «незвичайних форми та змісту, думок, що сприймаються інтуїтивно», а також «мови, переповненої значенням, образів, що є справжніми символами, оскільки саме вони найкраще виражають невідоме» [498, с.21] через метамову художньої літератури. В осмисленні цієї метамови у «всій її повноті і цілісності» перекладачеві передусім слід спиратися на вихідні положення теорії раціоналізму, яка, маючи статус самостійного напрямку в системі філософських наук, експансивно втручається в царину персоналізму й психоаналізу, надаючи провідного значення орієнтації на розум і творчу інтуїцію митця. Це потребує від перекладача «неминучого проникнення» в «мову позасвідомості» (Ж.Лакан), яка, «послідовно втручаючись» у мову свідомості митця, дозволяє останній відчитувати «ілюзорність значення слів», посилених підсвідомими асоціаціями та нерозкритими сторонами психіки автора, й, таким чином, надає йому можливості для здійснення контролю над власною творчістю.

Оскільки аналіз думки є завжди «алегоричним щодо мови, яку вона використовує» (М.Фуко), створення ефективної комунікаційної моделі щодо визначення базових параметрів діалогу між автором і перекладачем залишається поки що тільки декларацією, оскільки подолання розбіжностей двох або більшої кількості знакових (вербальних і невербальних) систем належить до складних проблем, які чекають на своє остаточне розв'язання. З психолінгвістичного погляду, така комунікація виглядає «патологічною, бо в цьому процесі порушується, зазвичай, автоматизований процес мовного спілкування та стають помітними ті складові його частини, які непомітні в нормі» [454, с.11]. Теоретично це вимагає від перекладача уміння «віднайти» поза мовою свідомості «намір суб'єкта, що говорить» (автор оригіналу), його

свідому «активність, тобто те, що він хотів сказати, а ще гру підсвідомості, яка вийшла на поверхню, всупереч йому самому, у тому, що він сказав, а також у майже непомітних порушеннях ритму вимовлених ним слів <…>, щоб реконструювати іншу мову, знайти те німе, шепітне, невичерпне слово, що зсередини наповнює життям голос, який чується, відновити тонкий і невидимий текст, що проникає в прогалини між написаними рядками й іноді зміщує їх» [470, с. 44]. Доцільним у зв'язку з цим є твердження В. Беньяміна, про те, що «всі великі тексти містять між рядками свій потенційний переклад» тому єдино можливим «шляхом порятунку істинного перекладача» (Л.Коломієць), якому загрожує зникнення (розчинення) в «бездонних глибинах мови» («in the bottomless depths of language»), постає необхідність пошуків «істинного слова» (Ж.Лакан) або «істотного елемента» (В.Брюсов), що має зводитися до виокремлення найважливіших компонентів першотвору з їх подальшим перенесенням у цільовий текст. При цьому відстоюється позиція, згідно з якою інтерпретація має виходити з незрозумілості, «екзотичності, неточності й помилковості чужого мовлення», що спричинено не так розбіжностями в системах двох національних чи індивідуальних мов, як «психологічною маркованістю» відтворених автором художніх засобів, розуміння яких важко окреслити раціональними методами.

За таких умов перекладач, свідомо чи підсвідомо добираючи відповідники, стикається з «опором сигніфікації» (Ж.Лакан), який виникає внаслідок довільності й нетривкості знакової структури (розрив у структурі знака через довільну позицію, яку займає позначення стосовно позначеного), коли мова виявляє себе як чиста формальність – «світ слів народжує світ речей, встановлює в культурі закон людини, який є «законом мови» [159, с. 212]. Цей закон прочитується перекладачем через призму об'ємного, полісмислового коду – універсалії, яка є своєрідним семіотичним дзеркалом, що в ньому відбивається ціла розгалужена система інших кодів, «особливо багатих різними формами значень», вбирають в себе «надлишки цих значень в образних формах» [274, с. 669]. Отже, перекладач перебуває в постійному

становленні, пов'язаному з пошуками власної ідентичності, репрезентуючи себе в стосунках з автором і створеним ним текстом через осягнення *Реального – Уявного – Символічного* (Ж.Лакан). У цьому зв'язку М.Лановик наголошує на доцільності добору тих чи тих лексем, виправданості того чи того порядку фраз, побудови речень, а також і про «часто вирішальну роль вдало розставленої пунктуації», оскільки при аналізі авторського та перекладацького письма важливими постають найменші деталі. Нерідко саме в них приховане невимовне, але важливе для розуміння та цілісного сприймання твору, саме вони несуть на собі відбиток індивідуальності митця/перекладача, приховують «мнемосичний слід» (З.Фройд), оприявлений у феномені фіксування психічної пам'яті [248].

Такий підхід до розуміння прихованих авторських намірів, що, з одного боку, зумовлений «надмірною інтровертністю» перекладача, зосередженого на «розгортанні власних фантазій» та «ініціативною спробою» їх практичного втілення, з другого, – рефлексійним самоусвідомленням, опосередкованим закономірностями художньої дійсності, окреслених автором першотвору, дуже ускладнює інтерпретаційний діалог (перемовини між автором твору і перекладачем). Це пов'язано з прагненням перекладача поставити модель своєї «поведінки» в рамки осмислення реального / нереального. що видаються вдалими лише за умови актуалізації «апріорної значущості» кожного компонента змісту і форми оригінального твору, в якому «насичена смислом мова кричить про те, що містить більше, ніж говорить» [498, с. 22], отже, про «певну позасвідому безкінечність» (Ф.Шеллінг), повністю розкрити яку не здатен жоден кінцевий розум. Процес сприйняття художніх творів такого рангу вимагає від перекладача особливої художньої інтуїції, відчуття стилю, інколи «стихійного пориву й ірраціональної волі» (Е.Хеллер), наближення свідомості до найглибшої проблеми «реальності індивідуального авторського буття» (Р.Курцвейл). Але навіть попри суворе дотримання зазначених перекладацьких технік (у тому числі й на рівні підсвідомого), рівень

«спонтанності творчого потоку» перекладача ніколи не зможе дорівнятися до власне авторського [595].

Артикульовані в психолого-лінгвістичних дослідженнях ідеї про мовну закоріненість культурної та соціальної антропології, владу мови над людиною, взаємозв'язок мислення, мови та образів, переміщуючись у площину художнього перекладу, сигналізують про появу «зсувів» і відхилень від оригіналу, що пояснюються психологічними відмінностями автора і перекладача, індивідуальними особливостями психіки, варіативністю підсвідомого й взагалі несвідомого як «детермінанти формування й розвитку особистості» (К.Юнг). Проникнення в іншомовну реальність, що здійснюється через мову «як вихідний – будівельний – компонент національної картини світу», її «дух і характер», «звукова і семантична та етнопсихологічна іпостасі» визначають особливу природу і вторинних моделюючих систем, передусім таких, як мистецтво, і, насамперед мистецтво слова» [8, с. 271], отже, і переклад.

Усвідомлення того, що він (переклад) також існує «під патронатом слова» (М.Лановик), дає підстави говорити про «літературоцентричність» цього художнього феномену, яка не залежить від психологічного типу перекладача (а саме чи є він інтровертом або екстравертом), а більшою мірою визначається характером творчого процесу. Проте не зайвим було б говорити про те, що іншомовна версія має створюватися в тій самій психологічній ситуації (чи принаймні наближеній до неї), що й оригінал. Це уможливить наближення перекладу до першоджерела як за формою, стилем викладу, мовним оформленням, способом взаємозв'язку між компонентами, так і за силою естетичного впливу [248]. Якщо керуватися метафоричним визначенням У. Еко про переклад як перемовини, можна підсумувати, що переклад – це завжди діалог, у якому одночасно працюють дві протилежні тенденції: перша веде до максимального збереження ідентичності твору, друга – наближує до читача, прагнучи зробити його фактом цільової культури. Успіх

цих переговорів полягає в досягненні компромісу, який саме й забезпечує якість перекладу.

1.2.2. Усвідомлення перекладацьких інтенцій у науковій традиції

Широка контекстуалізація процесу перекладу, зумовлена розмаїттям існуючих методів і підходів, наголошує на необхідності використання інтегративної парадигми, здатної в форматі єдиної «метатеорії» синтезувати валідні різновекторні концепції існуючих сьогодні перекладацьких практик. Серед основних причин виникнення цієї необхідності – зміщення акцентів із лінгвоцентричної (оригінал та системи вихідної мови – текст мови перекладу) до антропоцентричної (розуміння сутності мовної особистості перекладача як суб'єкта сучасних інтеграційних відносин) моделі дослідження з урахуванням культурних та прагматичних чинників рецептивного контексту. Трансформації, пов'язані зі становленням нової парадигми гуманітарного пошуку, вилились у «науковий переворот» у теорії перекладу, свідченням чого виступив «прагматичний поворот» з його подальшим розгортанням у масштабніший «культурний поворот», коли осмислення перекладу як механічної трансформації тексту однією мовою у текст іншої переходить у площину закономірних відповідностей на «користь діяльнісного» (О.Швейцер). Отже, переклад розуміється як «цілеспрямована діяльність, що відповідає певним вимогам та нормам й орієнтована на досягнення результату» [490, с. 7]. Саме це виступає наскрізною ідеєю «скопос-теорії», запровадженої західними перекладознавцями К. Райс і Г. Фермеєром, звернення до вихідних положень якої вважаємо доцільним для висвітлення сутності перекладацької діяльності.

Вартим уваги виявляється те, що «скопос-теорія» надає вирішального значення *«чинникуідентифікації індивіда»* – суб'єкта перекладу (особистості перекладача) за радикальної відмови від урахування *«чинника засобів»* (процесу перекладу), оцінки його лінгвістичної й екстралінгвістичної природи, що надають особистості перекладача текстотворчого характеру та

впливають на створену ним картину світу. З цією властивістю пов'язані теоретичні пошуки й осягнення закономірностей, заснованих на порівняльному зіставленні вихідного та перекладного текстів, особливості використання того чи іншого перекладацького «методу і стилю» з метою отримання можливої інформації про загальну стратегію та конкретні процедури, що використовуються в процесі перекладу. Умотивованим у цьому контексті є звернення до «*методу інтроспекції*» (В. Комісаров), коли перекладач аналізує власні переклади (стратегія автоінтроспекції – О. Ребрій),
і шукаючи відповіді на запитання, що постають перед ним у процесі роботи над текстом, водночас отримує можливість системно планувати свої дії.

У вимірах скопос-теорії стратегія автоінтроспекції постає як така, що «охоплює» всю сукупність засобів, спрямованих на досягнення певного результату, які фігурально можна представити такою схемою: *вибір пункту призначення* («choosing a destination») – *осмислення можливих альтернативних варіантів руху* («evaluating alternative routes») – *прийняття остаточного рішення* («deciding the specific course of a plan»), тобто *постановка цілей – складання програми дій – визначення необхідних ресурсів і джерел.* Іншими словами, планування (forethought) – це дії, окреслені для того, щоб їх було реалізовано. Зміст цього процесу розкривається через пошук відповідей на три ключових запитання: *де перебуваємо у певний момент?*(Where are we today in terms of strategy planning?); *чого прагнемо досягти?* (Where are we going?); *як потрапити туди, куди прагнемо?*(Where do we want to go? How are we going to get there?), тобто теперішній стан (*статичність дії перекладача)* – напрямок подальшої роботи й скоординоване її виконання (*настанова перекладача)* – реалізація поставленої мети (*експектації перекладача*).

З огляду на це переклад постає як «дія», «активна позиція» перекладача, що має характер виваженого, свідомого творчого рефлексування (діяльнісний «вигляд причинності»), який розкривається через з'ясування питань «для чого й заради якої мети» перекладач надає тексту оригіналу «нового життя». Така

телеологічність (орієнтація перекладача на досягнення висунутої мети – О.П.) передбачає наявність у перекладі об'єктного та суб'єктного складників, що «працюють» за принципом «кінцевих причин» («causa finalis»), коли в межах першого (об'єктного складника) «предмет дії» (текст оригіналу) перетворюється на «продукт дії» (текст перекладу) відповідно до його «іманентних законів».

Суб'єктний складник включає «суб'єкт дії» (особистість перекладача), який через свою діяльність (переклад) впливає на «знаряддя» (мову), й остання «переадресує його «активність» предмету дії». Основу діяльнісного акту складає «розгалужений причинний комплекс», що фіксує не тільки активність суб'єкта дії як таку («дієва причина»), але і її структуруючий потенціал («формальна причина») та доцільність («цільова причина»). Динамічна телеологічна модель акцентує на суб'єктному складнику діяльності, тобто активному втручанні людини у природні зв'язки, створення нових предметів та їх властивостей [307], що розкриває можливості для осмислення перекладу як діяльнісної, телеологічної, цілеспрямованої комунікативної системи.

Телеологічне розуміння перекладу є суголосним з головною ідеєю скопос-теорії, згідно з якою успіх будь-якої діяльності визначається «якісним і кількісним вимірюванням» досягнення висунутої мети з однією лише різницею у визначенні джерела цілепокладання, на чому, зокрема, наголошує О. Ребрій: « <…> якщо телеологія вважає доцільність загальною властивістю будь-яких об'єктів та/або процесів, <…> то скопос-теорія надає перевагу перекладачеві, який намагається виконати певне завдання, яке він або обрав сам, або отримав від замовника, в інтересах та за дорученням якого і виконується переклад» [382, с. 216].

Отже, апеляція до перекладача, його персоналізованого «Я», інтегрованого в створений ним текст, що набрало виразного статусу в скопос-теорії, набуває актуальності, відкриваючи нові можливості для висвітлення творчої проблематики художнього перекладу, оскільки наявна більшість навіть сучасних перекладознавчих пошуків та рефлексій позначені

«об'єктивізмом» викладу матеріалу. Це, зокрема, сконцентрованість на таких теоретичних аспектах, як еквівалентність і адекватність, вивчення ідіостилю і лексико-фразеологічних проблем відтворення художнього тексту (О.Швейцер, В. Комісаров, Я. Рецкер, Ю.Найда, В. Коллер, Г. Мірам, Р.Зорівчак), комунікативної цінності (Г. Єгер, Л. Латишев), предметної ситуації (Дж. Кетфорд, Ю. Найда, О. Каде), єдності форми і змісту твору (Л.Бархударов), перекладності / неперекладності (В.Коллер, Р. Якобсон, Е.Кошмідер, В. Коптілов, С. Влахов, С. Флорін, В. Гак), колористики (Л. Калинович, Г. Шумейко, І. Ковальська), функціональних домінант (О. Швейцер, О. Ребрій, Г. Турі, В. Вільсс), методології перекладознавчого аналізу оригіналу (М. Новикова, Л. Коломієць, К.-Г. Фрайґанґ, Г. Тіль), типології вихідних текстів (А. Нойберт, К. Райс, М. Новикова, Т. Сейворі), моделюванні процесу перекладу (О. Швейцер, Ю. Найда, В. Комісаров, І. Ревзін, В. Розенцвейг, Л. Коломієць, П. Тороп, В. Мірошниченко), перекладацьких компетенцій (Р. Штольце, О. Чередниченко, В. Карабан, О.Ребрій, Л. Черноватий), міжкультурної комунікації (Д. Меркле, А. Попович, О. Чередниченко, С. Басснетт, Л. Венуті) та ін. Перелік цих методів і підходів засвідчує, що різні варіанти «нової орієнтації» перекладознавства, які відійшли від встановлених зіставною стилістикою рамок, обмежують свої можливості наявною «тексто»- та «мовоцентричністю». Навіть авторитетні дослідження, що з'явилися останнім часом у західному перекладознавстві, у «деперсоналізованій манері» (Р.-Р. Вутеноу) висвітлюють «об'єктивний стан» художнього перекладу, коли йдеться про процес (translation), а суб'єктивна складова художньої творчості (translator) відходить на другий план. Проте в деяких із них виокреслюються певні здивування з приводу негативного ставлення практиків до теорії, про що, зокрема, зазначає Г. Фермеєр («про дивний спротив теоретизуванню в галузі перекладу»), В. Вільсс («про оборонні позиції відносно сучасної лінгвістики») та інші перекладознавці, які мають на меті сформувати єдину для усіх різновидів перекладу концепцію.

З огляду на це наукові розвідки, орієнтовані на «суб'єкт», що включають у центр своїх досліджень особистість перекладача, виявляються більш перспективними. Саме ця думка є ключовою в програмній статті П.Топера «Переклад і література: творча особистість перекладача», у якій автор для дослідження проблем художнього перекладу наголошує на необхідності спостереження за «живим» літературним (перекладацьким) процесом, зазначаючи, що «за сприйняттям перекладу в новому мовному оточенні стоять процеси його створення і фігура перекладача, його творця, а також його вплив на нову аудиторію й сам об'єкт впливу», під яким <…> «треба розуміти не лише індивідуального читача, а й усю літературу, у якій був здійснений переклад, у сукупності. Комунікативний ланцюжок літературної рецепції, якщо він перетинає мовні кордони й залучає переклад, розтягується від однієї національної культури до іншої, у дзеркало якої вона дивиться» [443, с. 234]. Далі, розмірковуючи над типологічними подібностями / розбіжностями між перекладами одного твору іншими мовами, П.Топер знов акцентує на врахуванні суб'єктивного складника, оскільки, на думку вченого, ці розбіжності «мають бути зрозумілі їх об'єктивною зумовленістю мовними особливостями, середовищем, часом, читацьким сприйняттям, літературними традиціями <…> та індивідуальністю перекладача» [443, с.247].

Проблема творчої особистості перекладача знаходить своє втілення в працях німецьких перекладознавців Ф. Пепке, Р.-Р.Вутеноу, Р. Штольце, які розглядають постать перекладача крізь призму герменевтики, вбачаючи в ньому «інстанцію, що керує процесом перекладу і приймає перекладацькі рішення), а сам переклад як «результат розуміння і тлумачення <…>, що виступає об'єктом герменевтичної дії» подібно до оригіналу. Такі ж міркування з цього приводу висловлює чеський перекладознавець І.Лєви, який, зокрема, наголошує на ментальному складнику перекладу (особистісна характеристика перекладача), який власне й зумовлює його кінцевий результат. Отже, прийняття перекладацьких рішень, за І.Лєви, виявляється тим успішнішим, чим ширшою інформацією про вихідний текст та цільову мову

володіє перекладач, а сам вибір лексичних чи вищих текстових елементів залежить як від об'єктивних (мовних), так і суб'єктивних чинників, серед яких вирішальну роль, на думку дослідника, відіграють структура пам'яті перекладача, його естетичні норми, а ще так звана «*мінімакс-стратегія*» (курсив наш – О.П.), що провокує перекладача до пошуку існуючих можливостей для здійснення максимально точного, адекватного перекладу без будь-яких зусиль [257].

Аби з'ясувати, як саме виявляється творча індивідуальність перекладача та наскільки структурованою вона є, звернемося до визначення поняття особистості у його філософському розумінні, згідно з яким особистістю є людина (індивід) в аспекті її соціально-культурних якостей, що формуються в процесі історично конкретних видів діяльності й суспільних відносин і зумовлюють «комплекс її стійких компонентів» (рівень інтелектуального розвитку, відповідальність, здатність до автономної діяльності, самооцінки і саморегуляції). Невід'ємним складником особистості є її індивідуальність, визначена сукупністю вироблених звичок і уподобань, соціокультурним досвідом, архетипом, проявом «поведінкових масок», вироблених для різних ситуацій і об'єктів взаємодії [463]. Функціонування зазначеного поняття в межах нашого дослідження зводиться до більш конкретного його осмислення як у вужчому, так і в ширшому значенні, що й обумовлює доцільність використання таких понять, як «мовна особистість» взагалі й «особистість перекладача» зокрема. Виходячи з того, що мовна особистість є «наскрізною ідеєю, яка (…) проникає у всі сфери людської діяльності» [185, с. 3] і не обмежується рамками термінологічного апарату філологічної науки, одночасно порушуючи кордони між дисциплінами, що її вивчають, найбільш умотивованим і близьким до специфіки нашої роботи є модель мовної особистості, запропонована Ю.Карауловим. Отже, мовну особистість розуміємо як «сукупність здібностей і характеристик людини, які зумовлюють створення та сприйняття нею мовленнєвих творів (текстів), які розрізняються за ступенем структурно-мовної складності, глибиною та точністю відображення дійсності, певною

цільовою спрямованістю» [185, с. 3], а також як «будь-якого носія тієї чи іншої мови, схарактеризованого на основі аналізу породжених ним текстів через використання в них системних засобів певної мови для відображення бачення ним навколишньої дійсності (картини світу) і для досягнення певних цілей у цьому світі», тобто здібності індивіда синтезувати системні уявлення мови з функціональним аналізом тексту [185].

Представлена дослідником трихотомія з моменту її оприлюднення по праву набула хрестоматійно-класичного характеру. Проте, незаперечним є той факт, що наукові потреби сьогодення актуалізують деяке коригування і доповнення класичної схеми. Так, синтезуючи ієрархічну структуру мовної особистості Ю.Караулова на умовах вилучення окремих її компонентів, Л.Засєкіна вибудовує власну модель, долучаючи до цієї структури емоційний компонент (біологічні емоції, соціальні, власне психологічні) [153]. У запропонованій дослідницею класифікації когнітивний компонент має дещо ширші параметри, у яких мовні здібності особистості поєднуються з її мовними стратегіями, компетентністю і створеними за їх допомогою уявленнями про картину світу. Ідеї, висловлені Л. Засєкіною, послідовно розвиває О. Лавріненко, уводячи в науковий обіг поняття «профіль мовної особистості», під яким розуміє специфічний тип функціонального співвідношення між когнітивним, мотиваційним та емоційним компонентами мовної особистості, зумовлене ступенем розвитку кожного з них і визначальне для низки її психологічних якостей [241].

Інші науковці (С. Воркачев, І.Голубовська, Г. Богін, І. Прожогіна, В.Маслова, В. Наумов, М.Іваницька, М.Щигло та ін.), зосереджуючись на різних аспектах вивчення проблеми, все ж таки осмислюють її через співвіднесення мови і мовлення (langue і parole), наголошуючи на їх диференційних ознаках, у зв’язку з чим до термінологічного апарату дослідження потрапляють нові поняття: *«стандартна / нестандартна мовна особистість»* (В.Нерознак), *«модельна мовна особистість»* (В. Карасик, Г. Богін), *«мовленнєва», «комунікативна» мовна особистість* (В. Красних),

«*чужофонна мовна особистість»* (Т. Ішкова), «*ідіолектна мовна особистість» (*М. Трубецькой), *«національна / індивідуальна мовна особистість*» (Ю. Караулов), «*егоцентрична / соціоцентрична мовна особистість»* (В. Карасик), *«відкрита / закрита мовна особистість»* (Т. Пшеніна), «*інтравертована /екстравертована мовна особистість*» (К.-Г. Юнг, М. Ляпон), «*інвективна», «куртуазна», «раціонально-евристична» мовні особистості* (К. Сєдов), «*первинна /вторинна особистість» (*І.Халєєва), «*елітарна мовна особистість*» (Л. Кушніна) тощо. Осмислюючи процеси мовленнєвої діяльності індивіда, В.Красних виокремлює чотири основні поняття, пов'язані з різними іпостасями мовної особистості: 1) «людина, що говорить» – особистість, одним із видів діяльності якої виступає мовленнєва діяльність, що включає як процеси породження, так і сприйняття мовленнєвих повідомлень; 2) мовна особистість – особистість, яка реалізує себе в мовленнєвій діяльності на основі сукупності певних знань та уявлень; 3) мовленнєва особистість – особистість, яка розкриває себе в комунікації, обираючи та реалізуючи ту чи ту стратегію і тактику спілкування, яка обирає та використовує той або той репертуар засобів (як суто лінгвістичних, так і екстралінгвістичних); 4) комунікативна особистість – конкретний учасник конкретного комунікативного акту, що діє в реальній комунікації [222]. Репрезентована дослідницею чотирирівнева схема, що розкриває можливості для осмислення такого багатогранного феномену, яким виступає мовна особистість, відбиває ті дослідницькі міркування, які склалися внаслідок опрацювання мовних та екстрамовних реалій, пов'язаних із «монолінгвальною» (російськомовною) особистістю.

Модель, запропонована В. Карасиком, співвідноситься з мовленнєвою діяльністю та визначається п'ятиелементним наповненням поняття мовленнєвої організації людини: 1) мовна здатність як органічно закладена в людині можливість вербального спілкування, зумовлена її психосоматичними особливостями; 2) комунікативна потреба як адресантність, спрямованість на комунікативні умови, учасників спілкування, певний мовний колектив; 3)

комунікативна компетенція як набуте вміння здійснювати спілкування в різноманітних регістрах для здійснення своїх комунікативних цілей; 4) мовна свідомість як активне вербальне відображення зовнішнього світу у внутрішньому; 5) мовленнєва поведінка як система свідомих та несвідомих вчинків, через які розкривається характер і спосіб життя людини [184]. Як бачимо, наведені вище моделі мовної особистості взаємопов'язані й корелюють у такий спосіб: «людина, що говорить», мовна особистість (В.Красних) – мовна здатність, мовна свідомість (В.Карасик); мовленнєва особистість (В.Красних) – комунікативна потреба, комунікативна компетенція, мовленнєва поведінка (В.Карасик). Залишаючи поза увагою висунуте В.Красних поняття комунікативної особистості, але з огляду на те, що воно теж визначається як конкретний вияв мовленнєвої особистості за тих чи тих комунікативних обставин, його можна співвіднести з останньою як часткове із загальним.

Переконливими з цього приводу є міркування І.Голубовської, яка наголошує на потребі етнокультурологічного кроскультурного осмислення homoloquens, для якого, на її думку, найприйнятнішим видається поняття мовленнєвої особистості через його яскраву культурну маркованість. Проте дослідниця зауважує, що виокремлення в рамках полілінгвальних міжкультурних досліджень поняття комунікативної особистості може лише призвести до термінологічних колізій, ускладнити науковий дискурс і заплутати його реципієнта, у зв'язку з чим доходить висновку, що зазначення конкретної комунікативної ситуації, у рамках якої діє етнічно маркована мовленнєва особистість, «нейтралізує необхідність використання поняття комунікативна особистість (принаймні в сенсі, що вкладає в цей термін В.Красних)» [64, с. 27].

Отже, дослідження мовної особистості як «цілісного образу» (В.Караулов), тобто в сукупності її соціальних, соціокультурних, професійних, вікових та інших характеристик на матеріалі «створених нею текстів» (усних та письмових), виявляється «найбільш повним можливим механізмом її

репрезентації» у єдності з її внутрішньою організацією: ієрархічне впорядкування, взаємокореляція, взаємовідповідність тощо. При цьому звертаємо увагу на те, що мовленнєва поведінка як етнічно маркований елемент мовленнєвої організації індивіда підпорядковується законам статусно-рольової взаємодії, яка розкривається через здійснення трансакційного аналізу (Е. Берн, Г. Божко), що у рамках мультимовного дослідження (коли особистість є білінгвом) вважається цілком закономірним, а його результати, одержані на матеріалі різних мов і різних комунікативних ситуацій через дослідження комунікативної компетенції, комунікативних потреб та мовленнєвої поведінки особистості, мають увиразнити її ментальні характеристики. У зв'язку з цим релевантною бачиться артикульована І.Голубовською теза про те, що для аналізу національно-мовного вияву мовленнєвої особистості необхідно враховувати вербально-семантичний рівень, рівень «нейтралізації особистості», який є «нульовим для особистості і певною мірою беззмістовним» [185, с. 36]. Згадаймо, що Ю.Караулов мінімізував змістову значущість цього «ординарно-семантичного рівня», вважаючи його непоказовим щодо експлікації інтелектуальних характеристик мовної особистості попри те, що пов'язував із ним це поняття. Це бачиться логічним лише за умов диференціації понять мовна особистість – мовленнєва особистість, оскільки в спілкуванні (конкретному комунікативному акті), кожний його учасник виявляє насамперед свої вольові та емоційні властивості, а інтелектуальні, як правило, відступають дещо на другий план. Отже, вербалізація тих чи тих мовленнєвих стратегій і тактик може представити вірогідний матеріал щодо «психосоціологічного» портрету мовця – мовленнєвої особистості. Загалом використання терміну «мовна особистість» у її інтелектуальному осмисленні і спричинило виключення вербально-семантичного рівня з поля дослідницької уваги, незважаючи на те, що він «…є головним об'єктом вивчення <…> і теорії мовленнєвих актів, і теорії розмовного мовлення, і багатьох інших теорій, які залишаються байдужими до змісту висловлювань» [185, с. 37], адже, на думку автора, мовна особистість

починається тоді, коли до гри вступають інтелектуальні сили, « <…> і перший рівень (після нульового) її вивчення – виявлення, встановлення ієрархії смислів і цінностей в її картині світу, в її тезаурусі» [185, с. 37]. Як бачимо, у дослідницьких цілях Ю.Караулов дещо редукував поняття мовної особистості, позбавивши його характеристик особистості в цілому: «внутрішній світ кожної людської особистості характеризується різним співвідношенням розуму (ratio), з одного боку, і властивостей серця й душі (emotio) – з другого. Висловлюючись мовою семантичних примітивів, особистість – це хтось, хто бажає, відчуває, думає, знає, говорить і діє» [64, с. 29 – 30].

Запропонований підхід до розуміння мовної особистості, що резонує майже у всіх наукових розвідках і постає основою для дослідження цієї проблеми в різних аспектах і контекстах, потребує, на нашу думку, дещо інших параметрів вимірювання, коли йдеться про *мовну особистість перекладача.* З одного боку, дослідження мовної особистості перекладача має вкладатися у більш вузькі рамки, оскільки така «вибірковість контексту» виокремлює це поняття як складник мовної особистості у її загальному розумінні, з другого – ці рамки потребують розширення, коли йдеться про двомовну або мультилінгвальну особистість, якою є перекладач. Таке свідоме «редукування / «прирощення змісту» зумовлено розумінням сутності поняття мовної особистості перекладача – представника певної соціально-культурної групи, який ідентифікується за специфічними характеристиками вербальної та невербальної поведінки, пов’язаної з його ціннісними установками. Власне, ідеться про «внутрішню креативну спонуку», що розгортає перекладацькі зусилля у ситуацію вчинку і визначає покладені на нього завдання щодо успішного забезпечення двомовної комунікації, яка за своїми можливостями максимально б наближувалася до звичної, одномовної комунікації [255].

Отже, мовну особистість перекладача визначаємо як *засіб презентації діяльності індивіда, що орієнтована на трансляцію текстового змісту, який виник у чужій культурі і втілився в контекст своєї як результат опосередкованої текстами міжкультурної комунікації.* Осмислення цього

процесу, звісно ж, передбачає врахування того, що текстокреативні й рецептивні потенції перекладача як реального суб'єкта текстової комунікації (при цьому текст розуміємо не як мовне утворення, а як розгалужену «ієрархію кодів» (Р.Барт), що визначають його зв'язок з іншими позатекстовими метаструктурами), марковані чинниками іншої культури й певним чином обмежені її «рамковим простором». Тож небезпідставно в наукових студіях увага акцентується на культурно-історичній зумовленості розбіжностей і відмінностей, що простежуються на різних рівнях тексторецепції і впливають на «якісні показники» реалізації комунікативних практик. Ідеться про «переадресацію» перекладачем когнітивного простору в площину іншої культури, що здійснюється через свідоме осмислення ним власної місії (як суб'єкта міжкультурного посередництва, медіатора). У зв'язку з цим Г.Слишкін виокремлює такі функції перекладача в процесі міжкультурної комунікації: 1) *функція інтерпретації* (трансформація семіотичного досвіду в знакову систему іншої культури зі збереженням максимальної відповідності жанрових, стилістичних і тональних особливостей оригіналу); 2) *функція коментування* (дескриптивної трансформації смислів, вміщених у текст іншої культури, які викликають труднощі в разі прямого їх відтворення, т.зв. «неперекладність смислів», пов'язана з етнічною специфікою мислення, відмінностями пресупозицій, семантичними невідповідностями); 3) *функція цензури* (узгодження смислів і мовних форм цільового тексту з моральними й ціннісними домінантами суспільства) [415]. Можна також стверджувати, що зазначені функції розкривають особистісний контекст перекладацької діяльності, який увиразнюється залежно від настанов та орієнтацій перекладача і впливає на розвиток його мовної особистості. Моделі-пропозиції щодо визначення перекладацьких настанов у студіях сучасних дослідників можна класифікувати за такими типами: 1) пряма орієнтація на текст та його структурні компоненти (буквальний переклад, що в окремих випадках призводить до виникнення підрядників); 2) орієнтація на автора оригіналу й ситуацію, що спричинила появу першотвору (коментуючий переклад); 3)

настанова на повне досягнення природності засобів вираження (принцип динамічної еквівалентності (Ю.Найда), або прагматичний переклад[13]); 4) орієнтація на культуру, продуктом якої є вихідний текст (аналітичний переклад, пов'язаний із герменевтичним осмисленням проблеми розуміння, інтуїтивним «відчуттям» тексту). Безперечно, такі варіанти перекладацьких підходів по-різному впливають на рецептивні можливості цільової мови й культури і, виявляючи їх потенційну «неєдність», провокують до обмежених висновків і різночитань. Але, незважаючи на складність інтерпретаційних процесів, головною тезою все ж таки залишається те, що переклад є «продуктом діяльності» і як такий, завжди несе на собі відбиток особистості його творця.

У контексті дослідження мовної особистості перекладача вважаємо за доцільне використовувати більш конкретне поняття *індивідуальної мовної особистості перекладача.* При цьому виходимо з того, що авторська індивідуальність перекладача, унікальність світогляду, оригінальність і неповторність мовної форми утворюють одну з центральних прагматичних категорій тексту перекладу – інтенціональність, отже, і створення перекладу є *суперінтенцією,* яка і виступає ціннісною настановою перекладача, спрямованою на досягнення певного результату (головний принцип скопос-теорії – О.П.). У глобальному розумінні – це відповідність перекладу «вимогам конкретного акту міжмовної комунікації» (В.Комісаров), його «конкурентноспроможність» і «репрезентативність» (П.Топер), обґрунтована творчим характером використання можливих ресурсів мови. Певна річ, що володіння мистецтвом слова, «внутрішня обізнаність» із законами його функціонування й читацького сприйняття як невід'ємних характеристик мовної особистості перекладача, притаманна особистості, що має високий рівень мовної культури. Отже, мовну особистість перекладача також

---

[13] Тут маємо на увазі, що природність викладу текстових повідомлень не потребує від реципієнта «перенесення» в іншу культуру, йому пропонується «модус поведінки», релевантний контексту його культури.

небезпідставно можна віднести до елітарного типу мовної культури, або до «елітарної мовної особистості». Термін «елітарна мовна особистість», уведений у науковий обіг російською дослідницею О. Сиротиніною, згодом ліг в основу поняття «елітарної мовної особистості перекладача», запропонованого Л.Кушніною та М.Силантьєвою в розвідці «Мовна особистість перекладача у світі концепції перекладацького простору». Філософське розуміння цього поняття окреслено в роботах Л.Сохань, де дослідниця не тільки розкриває сутність, а й здійснює проекцію його духовного виміру.

Загальне осмислення поняття «елітарна особистість» зводиться, перш за все, до конструювання найбільш типових сутнісних характеристик елітарності, що на емпіричному рівні можуть бути виражені неповторним поєднанням природи особистісного розвитку індивіда, яка за своїм рівнем та роллю у життєдіяльності людської спільноти, історії та культури уможливлює «вивищення цього індивіда як особистості високої якості над іншими, середніми показниками» [421, с.394]. Елітарна особистість завжди інтегрована в певну «цілісність» за ознакою її професійної або іншої соціальної належності (культурна, наукова, політична та інша еліта) і навіть <…> «здійснює свою життєдіяльність як індивідуально-особистісний мікрокосм, вільно визначаючи свої особистісно значущі зв'язки та взаємини, аж до планетарних, <…> на основі особистісного вибору і переваг» [421, с. 394]. Однак при цьому в еліті як в особливій, привілейованій верстві суспільства можуть «функціонувати» і неелітарні або квазіелітарні особистості, які не мають суттєвих характеристик елітарності як особливої якості, демонструючи лише ті або ті зовнішні атрибути приналежності до окремих її структур. З огляду на це, доцільним видається використання двох понять: «елітарна» та «елітна особистість», коли перша ідентифікується носієм якості елітарності, друга ж – як особистість, яка за своїм соціальним статусом належить до еліти, але не наділена «елітарними» характеристиками [421]. Таке постулювання зумовлене тим, що соціальний статус особистості не визначає її психосоціальні якості, у зв'язку з чим цілком

обґрунтованим виступає судження А.Маслоу: «Звичайна людина, яка справляється із завданням, які висуває перед нею становище в суспільстві та сім'ї, незважаючи на своє «маленьке життя», є вагомішою, ніж «великий державний діяч», чиї аморальні рішення можуть завдати непоправного зла» [421, с. 395]. За М. Бердяєвим, онтологічною основою буття елітарного типу особистості є природні й соціальні дистанції між індивідами, їх індивідуально-особистісна нетотожність, яка породжує багатоманітність життя та людських індивідуальностей, що живить «таємничий пафос» – прагнення до збільшення дистанції у своїй душі, досягнення все більш піднесених, більш рідкісних, більш віддалених, більш напружених та широких станів, які можуть оцінюватись як піднесення типу «людина» [465, с. 279].

Конструювання концептуальної моделі елітарної особистості має здійснюватися з урахуванням чинників, які складають соціально-психологічну основу її існування, серед яких вирішального значення набувають соціальні відмінності між людьми, зумовлені природними обдаруваннями, відповідним вихованням та освітою, індивідуально-особистісною життєтворчістю, особливими життєвими обставинами, які стимулюють і забезпечують особистісне зростання й розвиток індивіда. Зазвичай, ця модель вибудовується на підставі співвідношення реальної та нормативної моделей особистості, притаманних певному суспільству, і з урахуванням цих відповідностей демонструється ідеальна модель з огляду на панівні в суспільстві ідеали, очікування й настанови, <…> «реальні тенденції піднесення якості людини як соціокультурного й історичного утворення». Тобто *сам ідеал елітарної особистості* (курсив наш – О.П.) може бути більш піднесеним чи, навпаки, «більш наближеним до реальних якостей людини, яка існує в суспільстві на цьому етапі його розвитку» [421, с. 396]. З огляду на це недоречним виявляються будь-які спроби вдаватися до абсолютизації тієї чи тієї створеної моделі, оскільки, незважаючи на певний ступінь загальності, її компоненти завжди мають певний ступінь реляційності.

Цілком логічно «вписується» в контекст нашого дослідження запропонована Л.Сохань концептуальна модель елітарної особистості, яка представлена на основі такої системи показників: 1) *специфіка індивідуально-особистісного буття елітарної особистості;* 2) *життєвий світ та система її ціннісних пріоритетів*; 3) *мотиваційна структура соціальної й індивідуальної поведінки особистості*. Покликання, що виступає «життєвим призначенням» особистості такого типу, засадничою умовою її життя, увиразненою в різних сферах діяльності, виступає проявом глибинних прагнень людської душі до вирішення суспільно-ідеологічних, соціокультурних, екзистенційних проблем. До таких постатей у культурно-політичному житті України можна небезпідставно зарахувати шістдесятників. Вони пройшовши через тяжкі випробування та переслідування, вироки тоталітарної системи, спроби нівеляції особистості, «зберегли обличчя» і залишились вірними своєму життєвому покликанню (про це йтиметься далі в окремому підрозділі цієї роботи).

Отже, у загальному сенсі елітарна особистість – це індивідуальність, яка репрезентує найвищий ступінь індивідуально-особистісного розвитку, що визначає такий спосіб взаємопов'язаності особистісних структур і саморегуляції особистості, який забезпечує певною мірою автономне її існування в соціумі та водночас «продукує більш піднесену індивідуалізовану форму залучення особистості в життєдіяльність суспільства» [421, с. 396].

Разом із тим елітарні особистості володіють стійкою внутрішньою організацією, яку вони репрезентують тією чи тією «мірою повноти і багатогранності», тяжіючи до «атлантичної особистості» (Х. Томе), тобто такої, що живе інтересами своєї країни і всього людства. Певна річ, що міра такого «служіння світу» в різних особистостей елітарного типу не є однаковою, проте спільною виступає їх здатність виявляти творче ставлення як до власного життя, так і світобудови в цілому. Формування *образу світу елітарної особистості* (курсив наш – О.П.) здійснюється через усвідомлення «себе як складника навколишнього світу», як <…> «індивідуальної історії в її

часовій і просторовій ретроспективі та перспективі», на підставі чого складається її життєвий світ, який вбирає в себе розроблення стратегії життя, планів та життєвої програми, у яких інтегруються її життєві цілі, очікування, мрії, домагання, коригування її життєвих помислів і життєвого шляху з урахуванням реальних життєвих обставин й особистісних можливостей; творче подолання кризових ситуацій як прояв суперечності життя та факту «незавершеності» самої людини. Діапазон життєвих проявів елітарної особистості визначається широтою її мислення, мірою творчого опрацювання в її свідомості «обставин і подій поточного життя, <…> здатністю мислити стратегічно, жити перспективно» [421, с. 397]. Ідеться про творчу, креативну особистість, «Особистість з великої літери», яка акумулює аксіологічні традиції у їх модерному прочитанні.

Зазначене теоретично можна спроектувати на мовну особистість перекладача, елітарність якої визначається не тільки двомовністю чи кількамовністю (інтелектуальний складник), «поєднанням двох чи кількох вербально-семантичних рівнів, мовних кодів, <…> двох чи кількох мовних картин світу» (Л. Гнатюк), через занурення в іншу етнічну мовну свідомість (мотиваційна складова), а й тим, що таке поєднання здійснюється в межах етичного інтелектуалізму, особливо коли йдеться про мовну особистість українських перекладачів-шістдесятників (Г.Кочур, Р.Доценко, О.Сенюк, Є.Попович, Ю.Лісняк, І.Стешенко та ін.), які виборювали українське слово через енергію спротиву моносистемі соцреалізму. Їхня соціальна та духовна енергія не тільки визначала «контури й полюси всієї сукупної суспільної думки, а й створювала незриму мережу взаємозалежності, взаємостимулювання і взаємозаперечення, оскільки <…> були ідеї, які своїм існуванням «вимагали» наявності інших, протилежних або коригуючих» [88, с.7]. Звичайно, запропонувати єдиний образ мовної особистості *українського перекладача* цієї доби не видається можливим, позаяк різноспрямованість поглядів і перекладацьких настанов не вкладається в

тотальну модель і не вичерпує за масштабністю такого «образу» всієї повноти змісту.

Універсальна модель мовної особистості перекладача, основу якої складає дослідницька вертикаль *комунікативна мовна особистість/елітарна мовна особистість*, враховує концептуальні положення теорії гармонізації перекладацького простору (Л.Кушніна), згідно з якими переклад – це відкрита система нелінійної конфігурації, що має польову структуру, елементами якої виступають поля (ядро поля або його зміст і периферія, його гетерогенні імпліцитні смисли). Поля перекладацького простору (поле автора, поле перекладача, поле реципієнта, фактичне поле, енергетичне поле) виформовують відповідні смисли, при цьому варто зауважити, що інтегральний зміст тексту перекладу не є сумою смислів, вміщених у цих полях, а є синергією, що призводить до «прирощення нових смислів», співвідносних із цільовою культурою. Така взаємодія розвитку і функціонування перекладацького простору визначає *гармонію* як аксіологічний принцип перекладу. Це означає, що смисли текстів оригіналу і перекладу не є ідентичними або адекватними, тотожними або еквівалентними, а є гармонійними, і в результаті цієї гармонії текст перекладу інтегрується у сприймаючу культуру. При цьому він піддається впливові адаптаційних механізмів, які не лише забезпечують трансляцію смислів, а й їх етнолінгвокультурну адаптацію в перекладацькому просторі. Для вирішення цього вважаємо за необхідне вироблення відповідних перекладацьких стратегій, які «працюють» переважно в межах поля перекладача, яке в цьому випадку виступає полем міжкультурної взаємодії й осмислюється перекладачем, породжуючи в кожній конкретній ситуації певний синергетичний ефект. Це означає, що переклад тексту, здійснений різними мовами, і такий, що відтворений перекладачем у різному часовому просторі або в різний «перекладацький час» (Л.Кушніна), мають викликати «різний синергетичний ефект, у результаті якого з’явиться інший текст перекладу і так до нескінченності» [239, с 17]. Доцільно у зв’язку з цим наголосити на

феномені множинності художнього перекладу, про що не раз згадував П.Топер у своїх програмних виступах і статтях. Зокрема, осмислюючи множинність як невід'ємний атрибут перекладу, пов'язаний із творчою особистістю перекладача, «змаганням талантів», дослідник стверджує, що «сама постановка такого питання була безглуздою, якби мова йшла про переклад «ділових текстів», у яких маємо прагнути до «ідеального» («повноцінного») варіанту <…>, а художній переклад не може жити без творчого змагання; «фінального», кінцевого перекладу бути не може» [446, с. 193]. Зазначене можна вважати мотивом, націленістю на результат, що, як відомо, виступає ключовим складником мовної особистості перекладача.

Виходячи з того, що в полі нашої уваги перебуває комунікативний простір перекладача, мовна особистість останнього розглядається як складник цього простору, отже, як комунікативна мовна особистість, шлях становлення якої проходить через такі комунікативні компетенції, як когнітивні (володіння мовами, уміння здійснювати вибір мовних одиниць з урахуванням їх соціокультурної специфіки), афективні (перекладацька інтуїція, внутрішнє чуття тексту оригіналу), поведінкові (володіння стратегіями загальної та національної мовної поведінки через налагоджування відносин між представниками різних культур, якими є автор і перекладач). Інтерпретуючи життєвий досвід перекладача як сукупність його фонових знань, Р. Штольце наголошує на поєднанні рецептивної, мовної (ідіоматичної) і продуктивної перекладацьких компетенцій, що дозволило іншим дослідникам (В.Вільсс, В.Колер) сформувати уявлення про переклад як результат лексичних, синтаксичних, текстуально-прагматичних замін «початкової комбінації знаків, коли вступають в силу комунікативні чинники впливу як об'єктивного, так і суб'єктивного характеру» [171, с.284]. Як бачимо, наведені дослідницькі міркування акцентують на визначальній ролі володіння перекладачем комунікативними компетенціями, які виступають невід'ємною умовою формування його мовної особистості й запорукою якісного гармонійного перекладу взагалі, й, відповідно, останній є яскравим свідченням успішної

реалізації комунікативної компетенції. При цьому особистість перекладача кваліфікуємо як елітарну комунікативну особистість, яка належним чином володіє когнітивними, афективними та поведінковими компетенціями. Процес становлення комунікативної особистості перекладача відбувається через формування перекладацької картини світу, основу якого складає «гармонійний перекладацький світогляд» (С.Улітіна). Отже, з одного боку, комунікативні компетенції розвиваються та реалізуються в рамках перекладацької картини світу, з другої – удосконалюють комунікативну особистість перекладача, обумовлюючи її самореалізацію в умовах перекладацької комунікації.

Комунікативна особистість перекладача, що за умови досконалого володіння перекладацькими компетенціями набуває ознак елітарності, а саме сприяє створенню якісного перекладу, що є таким унікальним, як і оригінал, формується через використання перекладацьких стратегій, «операцій» та дій. Оскільки саме в мові перекладач конституюється й продовжує розвиватися як суб'єкт, а відтворення перекладу (йдеться про переклад художнього тексту) є його найвищою інтенцією, або *«суперінтенцією»* (О.Шевченко). Важлива роль відводиться вибору найбільш оптимальних засобів її реалізації, які в науковий обіг увійшли як перекладацькі стратегії.

У традиційному розумінні стратегії визначаються як мистецтво керівництва, що засновується на правильних прогнозах мети дії, прийомами або способами досягнення якої виступають тактики. Взагалі цей термін не є суто лінгвістичним і, насамперед, асоціюється з військовою наукою як «мистецтво підготовки і ведення війни та великих воєнних операцій; мистецтво суспільного і політичного керівництва масами, яке має визначити головний напрям їх дій і вчинків»; «спосіб дій, лінія поведінки кого-небудь» [414, с.751]. Незважаючи на те, що основою лексичного значення зазначеної термінологічної одиниці є ідея планування дій, пов'язаних із соціальною конфронтацією, протиборством, воно значною мірою віддзеркалює специфіку діяльності комунікантів у процесі спілкування. Проблема стратегічної

організації комунікації ґрунтується на положеннях теорії мовленнєвої діяльності, яка акумулює провідні концептуальні положення прагматики, когнітології, психолінгвістики, риторики, соціолінгвістики, теорії мовної особистості тощо. Репрезентація цієї наукової теми має власну традицію, відзначену безсумнівними досягненнями дослідників і вивершується наприкінці XX ст. разом із тими науковими уявленнями, які накопичує ідея комунікативної стратегії в перекладознавстві. Аналітичний огляд досліджень, присвячених вивченню проблем комунікативних перекладацьких стратегій і тактик, свідчить про термінологічну невизначеність та різночитання в розумінні їх багатовимірної, а інколи й суперечливої природи, внаслідок чого науковці воліють обмежуватися описом зазначеної проблеми в практичній площині або ідентифікацією тих ознак терміна «стратегія», які диференціюють його від суміжних із ним понять, зокрема «тактика», «метод», «принцип», «прийом» (О. Швейцер, І.Алексєєва, В.Комісаров), «технологія» (О.Швейцер), «план», «перспективний план», «план-проспект» (А.Вітренко), «процедура» (А.Честерман, Ю.Найда), «проект» (Л.Коломієць), «план-проект», «генеральна лінія» (М.Гарбовський), «програма» (О.Леонтьєв), «концепція» (А.Дарвіш, І.Хіггінс) тощо. Пов'язано це, радше, із тим, що в англійській мові поняття «strategy» має досить розмиту семантику й розуміється як «plan», «methods», «series of maneuvers», що й «розмикає» наведену термінологічну одиницю в можливість інтеграційної інтерпретації та синтезу.

Виходячи з того, що будь-яка комунікація завжди підпорядковується меті певної діяльності, а переклад є одним із її різновидів, можна стверджувати, що перекладацькі стратегії і виступають засобами реалізації цієї діяльності. При цьому ключовим виступає усвідомлення того, в основі будь-якої стратегії закладено пріоритет інтересів того, хто «говорить» (автор), над інтересами того, хто «слухає» (перекладач, читач), що і зумовлює припущення в теоретичних положеннях, запропонованих деякими вченими, зокрема Т. ван Дейком, про домінування в аналітичній процедурі стратегій

комунікативної цілі мовця (перекладача). Керуючись стратегією досягнення мети комунікації, дослідник відповідно узгоджує з нею комунікативні ходи в процесі «спілкування», при цьому на кожній його стадії суб'єкт комунікації (перекладач) відбирає ті засоби, які спрямовані на максимальний внесок у здійснення «стратегічного плану». На переконання Т. ван Дейка, комунікативну стратегію варто розглядати як «ознаку когнітивних планів, що являють собою загальну організацію певної послідовності комунікативних дій і включають ціль (цілі) взаємодії, реалізація яких передбачає декілька способів, чий вибір регулюється комунікативною стратегією» [81, с. 272]. Як бачимо, комунікативна стратегія перекладача репрезентована як засіб активації різних видів компетенцій, що власне і представляють загальну організацію певної послідовності його дій, у зв'язку з чим «потенційно усвідомлені плани перекладача» (Х.Крінгс), або його стратегії, усвідомлюються і залежно від «масштабності прогнозу ситуації» (І. Тарасова), і за якісними критеріями. Відповідно до цього розрізняють *глобальні* («*global*») або *макростратегії* (загальна когнітивна установка на транспортування текстової структури оригіналу на когнітивні структури цільової культури) та *локальні* («local»), або *мікростратегії* (стратегії перекладу фрагментів тексту, вирішення окремих перекладацьких проблем – А.Честерман, Р.Яаскелайнен, В.Комісаров).

Формування глобальної стратегії перекладу засноване на використанні перекладачем загальних принципів перекладу, що виступають когнітивним регулятивом перекладацької діяльності в цілому – планування процесу комунікативної взаємодії залежно від конкретних умов спілкування й особистостей комунікантів, а також реалізації плану цієї інтеракції. Іншими словами, глобальна стратегія перекладу створює епістемологічне підґрунтя мовленнєвого акту, комунікативної взаємодії (з урахуванням мотивів і мети комунікантів, їх вербальної поведінки), а також всієї ситуації в цілому і є тим фундаментом, на якому вибудовується припущення про майбутню вербальну комунікацію. Х.Крінгс акцентує на трьох основних напрямах реалізації

глобальних стратегій: 1) безперервний переклад (translating without interruption); 2) корекція помилок у режимі надзвичайної швидкості (correcting surface errors immediately); 3) якісний аналіз помилок (qualitative monitoring for errors).

Серед чинників, які впливають на розробку глобальної стратегії перекладу, найбільш значущими виступають узагальнені В.Комісаровим лінгвістичні й екстралінгвістичні: вихідні установки (тип тексту оригіналу), вибір загального напряму дій (тип рецептора або реципієнта перекладу), вибір характеру та послідовності дій (мета перекладацького акту)» [209, с. 14], до яких О.Швейцер додає ще й тип комунікативної ситуації, оскільки «вибір оптимального способу аналізу вихідного тексту та побудови відповідного тексту іншою мовою, реалізація думок й інтенцій, втілених в оригіналі, диктується конкретними умовами комунікативного акту» [492, с. 22]. Висловлюючи власне бачення глобальної стратегії перекладу (макростратегії), В.Комісаров стверджує, що саме вона визначає алгоритм дій перекладача і реалізується на трьох етапах (тут думка дослідника є суголосною з артикульованою Х.Крінгсом – О.П.): 1) проведення доперекладацького аналізу, який здійснюється через аналітичний варіативний пошук і аналіз результатів перекладу; 2) власне переклад тексту (пошук найбільш доцільних перекладацьких технік); 3) постперекладацька обробка тексту як «фінальний акорд» (І.Алексєєва) гармонійного перекладу, що дозволяє перекладачеві оцінити власну творчість, виправити наявні недоліки з урахуванням можливих «рецепційних критеріїв», тобто «запровадити» нову систему оцінних координат, яка «не підлягає кількісному вимірюванню чи будь-якій формалізації» [446, с. 198]. Суголосними в цьому контексті є пропозиції Т.Казакової, яка виступає проти оперування поняттям «алгоритм», пропонуючи натомість термін «евристика», позаяк «для художнього перекладу не існує алгоритмів як набору правил, які дають змогу механічно розв'язувати будь-яке конкретне завдання із класу однотипних завдань» [180, с. 64 – 65]. Тим не менш, залишаючи дослідників виключно в площині дескриптивного аналізу, «експланаторної адекватності, «імовірності» (probabilisticity), верифікативності та

спростованості, коли здійснюються спроби окреслити, пояснити та зрозуміти, які дії виконує перекладач, не обумовлюючи жодним чином, що й як він має робити [613], ці «правила» розширюють простір для теоретичних рефлексій, пов'язаних з осмисленням художнього перекладу як дії, що запрограмована ззовні й зсередини і визначається, з одного боку, природою тексту, типом комунікативної ситуації, характером цільової аудиторії, з другого – прагматичною інтенцією перекладача та рівнем його перекладацької компетенції. Зважаючи на це, Ж.-П. Майлак акцентує на доцільності формування прескриптивних перекладацьких стратегій, що «скеровують перекладача у вирішенні ним завдань, виступаючи «інструментами для прийняття рішень», які надають можливість оцінки якості перекладу, розвитку перекладацьких навичок і взагалі перекладацьких ноу-хау [613]. З цим можна погодитися лише теоретично, оскільки в практичній діяльності (про це свідчить досвід відомих українських перекладачів другої половини XX століття) кожен художник слова демонструє власну візію тексту оригіналу, і виконана ним літературна версія функціонує в іншомовному середовищі як самостійний твір словесного мистецтва.

Локальні стратегії включають аспекти текстової «дискретизації» оригіналу, прочитання загального смислу тексту через його фрагменти («*ідентифікатори перекладацьких труднощів*» – О.П.): виявлення моментів неперекладності, що потребують прийняття перекладацького рішення за умови наявності альтернативних засобів, вибір «програми втілення чужих ідей» суголосно з ідентифікованою проблемою. Це пов'язане з формуванням нового, більш широкого розуміння перекладацької діяльності, згідно з яким перекладач не тільки вміло використовує лексичні й синтаксичні відповідники, а й «несе відповідальність за втілення чужих ідей у свою культуру» («bears responsibility of introducing an alien «concept» into his own culture») [554]. Виходячи з цього, А. Честерман пропонує власну класифікацію локальних стратегій, розподіляючи їх за такими ознаками: такі, що використовуються для розуміння оригінального тексту з його наступним аналізом – *розумові* (comprehension strategies) й такі, що використовуються для

«продукування» цільового тексту – *продуктивні* (for the production of the target text) [533, с.97].

Теоретичне осмислення зазначених перекладацьких дій дозволяє, таким чином, дійти висновку, що глобальна стратегія передбачає відтворення цілісного концептуального образу тексту оригіналу (text-level) на рівні його поверхневої та глибинної структур і визначається як *процес дії* (modes of action), локальна – орієнтована на трансформацію окремих його фрагментів (segment-level) і визначається як *результат дії* (decision making) – (курсив наш – О.П). В іншому розумінні взаємозв'язок між двома стратегіями визначається з позиції частина / ціле, де перша (мікростратегія) передбачає наявність кількох перекладів (ідея множинності), друга (макростратегія) обумовлюється загальною прагматичною інтенцією перекладача і є єдиною.

Виокремлення перекладацьких стратегій за критеріями якості традиційно визначається створеною Л.Венуті дихотомією «очуження/ одомашнення», яку дослідники модифікують у «стратегію екзотизації і освоєння» (Н.Дьяконова, Г.Воскобойник), «очуднення й адаптації» (О.Новобранець), «очуження й акомодації» (М.Албакрій) тощо. Визначення ступеня цієї якості відбувається відразу після отримання фонової інформації про переклад (наявність паралельних текстів, реакція читача на вже існуючі переклади тощо) з подальшою його оцінкою, яка має враховувати такі параметри: інтенціональність, інформативність, темпоральність, модальність, ситуативність, інтертекстуальність. Проте це не означає, що вибір перекладацьких стратегій може бути зведений до стандартних положень чи абсолютизації їх базових складових – в іншому випадку він має засвідчити лише свій декларативний характер. У зв'язку з цим використані перекладачем стратегії залежно від конкретного тексту й цілі комунікативної ситуації, яку він прагне досягти, мають «рухатись від загального до конкретного», як, наприклад, «*стратегія перекладацького рішення*», «*загальна стратегія подолання буквалізмів*», «*стратегія знаходження оптимального варіанту*» (О. Швейцер, В. Комісаров, Ю. Найда, С. Сегуйнот), «*стратегія*

інтерференції», «*стратегія імпровізації*» (М. Гарбовський, Дж. Кордоньєр, Х.ван Хуф), «*стратегія вербалізації / девербалізації*» (А. Заїченко, Д. Коган,), «*стратегія поетичного перекладу*», «*стратегія жанрової поетичної стилізації*» (Л.Коломієць), «*стратегія неримованого перекладу*» (Л.Макарова, Р. Треннері), «*стратегія спроб та помилок*» (К. Белон, Г. Шейвер), «*стратегія лінійності та імовірнісного прогнозування*» (В. Ілюхін, Дж. Хауз), «стратегія *очікування*», «*стратегія підстановки прямих і синтаксичних відповідників*», «*стратегія семантичних і синтаксичних імовірностей»* (М.Харвей), «*стратегія подолання лакунарності*» (А. Федоров, В.Виноградов, К. Хейл, А. Ткаченко), «*стратегія усвідомлення перекладацької ситуації*» (Л. Веретенкіна), «стратегія навмисного псування оригіналу» (В.Топоров) тощо.

Кожна комунікативна стратегія перекладача характеризується певним набором відповідних перекладацьких тактик, реалізація яких має забезпечити досягнення комунікативної мети спілкування, спрямованої на певні аспекти формування моделі світу реципієнта – представника іншої культури. На відміну від «комунікативної стратегії», що представляє загальний план дій перекладача в перекладі цілого тексту (І.Алексєєва), перекладацька тактика є конкретним мовленнєвим ходом (кроком, поворотом, етапом) у процесі здійснення цієї стратегії. Зрозумілим є те, що вибір системи продуманих перекладачем поетапних дій характеризується достатньою гнучкістю, динамізмом, різноманітністю форм і методів, які на кожному конкретному етапі комунікації зазнають постійних коригувань, обумовлених контекстом вихідної культури. При цьому вектор мовленнєвої поведінки перекладача завжди спрямований на досягнення кінцевої комунікативної мети (головний принцип скопос-теорії), що передбачає врахування наслідків його попередніх «ходів» із відповідним їх наступним плануванням. Отже, осмислюючи перекладацькі стратегії й, відповідно, тактики як комунікативні, а саме як процес співвідношення дій перекладача з метою комунікації і художніми засобами, за допомогою яких вони актуалізуються, зазначимо, що вони не

існують ізольовано й не реалізуються в чистому вигляді. У своєму прагненні до реалізації комунікативних інтенцій автора оригіналу перекладач «вибудовує план» щодо можливостей його досягнення на різних рівнях комунікативної взаємодії і втілює його в найбільш адекватних формах, структурах тексту та мовних знаках. При цьому вибір стратегії залежить від різних параметрів, зокрема, характеру комунікації, контексту культури й закладених у ній цінностей, типу мовної особистості автора оригіналу тощо. Ієрархічність системи перекладацької діяльності виявляється в упорядкуванні вертикальної підрядності її регулятивів: стратегія виникає як реалізація певного принципу перекладу через комплексну взаємодію екстралінгвістичних (соціальних, ситуативних), комунікативних і текстових (власне текстових й інтертекстуальних) факторів: глобальна стратегія визначає вибір локальної, яка, своєю чергою, зумовлює вибір тактики, а тактика – прийому або методу перекладу, забезпечуючи, таким чином, цілісність і вмотивованість перекладу як результату обраної перекладачем стратегії.

Висновки до розділу 1

Досвід теоретико-літературних пошуків, пов'язаних із явищами художнього перекладу, пропонує різні підходи до їх усвідомлення, зокрема в компаративістичних студіях, які наголошують на інваріантності та поліфункціональності художнього тексту, меж потенційного осягнення площини його значень, сенсів і прихованих контекстів, що зберігає відкритим простір для ймовірних його прочитань. З огляду на це виникла потреба нового ракурсу осмислення комунікативної парадигми перекладу, коли проблеми взаємодії між автором, інтерпретатором і читачем зміщуються в іншу площину й розуміються в ширшому аспекті – між різними національними літературами, культурно-історичними епохами, мистецькими світами.

Результатом дослідницької переакцентації стало підвищення уваги до вирішення питань відмінності в мовах культур, міжнаціональних стосунків окремих літератур, процесів глобальної міжлітературної та міжнаціональної дифузії, що актуалізують альтернативні аспекти вивчення художнього перекладу, пов'язані, зокрема, з літературознавчими колоніальними і постколоніальними теоріями, дискурсом глобальних течій, культурологією, семіотикою тощо. Визначаючи переклад як постійний іманентний процес культури мовлення, уміння, здатність узагальнення, збагачення новими сенсами, що отримується в результаті творчого пошуку митця, важливо також наголосити на поєднанні в перекладі окремих національних рис першотвору, завдяки чому здійснюється синтез культур.

Артикулюючи історичні, національні, ідеологічні й суспільні суперечності, зіткнення в рамках імперської мови колоніальних та антиколоніальних інтенцій, перекладна література виступила, таким чином, полем культурно-естетичного й соціального протистояння, що дало підстави говорити про необхідність здійснення інтерсеміотичного перекладу, який має враховувати дію знаків у різних контекстах та середовищах. Це, насамперед, виявляється в дешифруванні текстових кодів, де кожен із них значною мірою обмежує дію інших, зменшуючи правомірність їх залучення в текст,

розширюючи, натомість власні межі і власний вибір текстової організації. Вирішальним у зв'язку з цим постає те, як перекладач виформовує та пересотворює мережу кодів оригіналу в іншомовній версії і яким з них надає пріоритетного значення. У семіотичному аспекті переклад виступає засобом перекодування і в рамках однієї епохи, і в різних темпоральних просторах, що дає підстави говорити про можливість різночасових інтерпретацій тексту оригіналу.

Проникнення перекладу в контекстуальну мережу іншої культури репрезентується через наявні у філософії і літературознавстві теоретичні розробки щодо осягнення засобів виразності художнього творення, а саме метафори, яка увиразнює можливості осмислення збіжності ідеології та літератури. Виняткового значення при цьому набуває трактування перекладу як складного міжлітературного / міжкультурного феномену, завдяки чому художні твори світового рівня послідовно вписуються в мистецький простір менш розвинутих, «периферійних» літератур. Водночас подібні підходи співвідносяться із проблемою розуміння «Іншого» через пошук діалогу як засобу уникнення хибного розуміння, для чого залучаються літературознавчі концепції інтерпретації художнього твору й, зокрема, тих його аспектів, пов'язаних із інтенційністю, художньо-образним мисленням, орієнтацію на внутрішнє, духовне його сприйняття. У цьому контексті переклад постає як «пересотворення» художніх світів автора оригіналу, своєрідною «надінтерпретацією», проекцією візії автора на візію перекладача / читача, репрезентуючи в такий спосіб своє «нове обличчя» й новий тип «інобуття», зафіксований в іншомовній версії.

Перспективною у зв'язку з цим виявляється проекція перекладу на площину проведення перемовин, коли суб'єктами переговорного процесу виступають автор і перекладач, демонструючи власне бачення світу художнього твору на різних його етапах (стиль поступки (компромісу) /співробітництва / домінування), проте досягнення максимального результату здійснюється за умови взаємного врахування інтересів, коли перекладач із

його високим ступенем адаптивності й багатим особистим досвідом, дотримується стилю співробітництва. Такий підхід видається плідним ще й тому, що підводить до розуміння мовної особистості перекладача, в основі якої – телеологічність, орієнтація на досягнення запланованої мети, яка є цілком суголосною з головною ідеєю скопос-теорії.

Апеляція до персоналізованого «Я» перекладача, інтегрованого у створений ним текст, відкриває можливості для висвітлення творчої проблематики художнього перекладу, оскільки наявна більшість сучасних перекладознавчих пошуків сконцентрована на дослідженні «об'єкта», зокрема таких його теоретичних аспектах, як еквівалентність й адекватність, точність, правильність тощо. Мовна особистість перекладача, формування якої здійснюється на трьох рівнях (вербально-семантичному, когнітивному, прагматичному) увиразнюється тим, що набуває ознак елітарності, яка визначається не тільки поєднанням двох чи кількох мовних кодів і мовних картин світу, а й тим, що таке поєднання здійснюється в межах етичного інтелектуалізму, гуманістичної етики через енергію спротиву, особливо коли йдеться про мовну особистість українських перекладачів-шістдесятників. Це дає підстави кваліфікувати мовну особистість перекладача як комунікативну елітарну, особистість, становлення якої відбувається через використання перекладацьких стратегій і тактик, що і визначають зону її підвищеної креативності як результату досягнення поставленої мети.

РОЗДІЛ 2.
ХУДОЖНІЙ ПЕРЕКЛАД У ЛІТЕРАТУРНОМУ ПРОЦЕСІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ: МЕТОДОЛОГІЧНІ КОНФІГУРАЦІЇ

2.1. Філософсько-естетичні засади українського літературного процесу другої половини ХХ століття. Явище шістдесятництва

Глибинні трансформації в соціально-економічному й суспільно-політичному житті України другої половини ХХ століття суттєво вплинули на розвиток культури та мистецтва, докорінно змінивши принципи традиційного осмислення буття людини. У зв'язку з цим виникла потреба пошуку нових інтелектуальних конструкцій, звільнених від усталених стереотипів і догм.

Новий відлік часу «інтелектуальної історії України» (О. Пахльовська) припадає на 1960-ті роки, знаменні появою на мистецькому обрії когорти талановитих митців – представників творчої інтелігенції, небайдужих до соціальних та громадсько-політичних проблем суспільства, тих, «…яким засвітилась істина і які вже не захотіли зректися чи відступитися від украденого світла» [354, с.71]. Сам факт їхньої духовної присутності в соціокультурному контексті епохи засвідчує величезний моральний потенціал майбутньої України.

Аналітичні «мандри» (Л.Тарнашинська) в проблематику шістдесятництва починаємо з осмислення його як явища, спроектувавши на нього різні наукові парадигми та методологічні підходи. Історичним підґрунтям шістдесятництва в Україні виступила десталінізація суспільства й подолання синдрому тотального контролю, що простежується в схрещуванні «синхронної й діахронної ліній хронотопу розгорнутого контексту» (Топольський)] – національного і світового, виразно окресленого бунтівними тенденціями другої половини ХХ століття. Цю тезу також підтверджує Дж. Леонард у статті «Youth of the Sixties: The Explosive Generation» (1961), ніби попереджуючи, що «quiet generation of the 1950s is rumbling and is going to

explode» – «мовчазне покоління 1950-х вже гуркотить та невдовзі вибухне» (переклад наш – О.П.) [542].

Спроби перелаштування суспільства з домінантним консервативним вектором на демократичне з панівними принципами свободи, правової рівності, ідеологічного плюралізму здійснювались через масштабне розгортання світового правозахисного руху (рух за громадянські права, свободу слова в США, як-от «рейди свободи» – Freedom Rides, пробудження соціальної жіночої свідомості (феміністичний рух), спалах молодіжного радикалізму в США та країнах Європи, зокрема «Студенти за демократичне суспільство», радикальні виступи проти війни у В'єтнамі, студентська революція 1968 р.), суспільно-політичні протести, акції морального впливу тощо. Усі ці події тією чи тією мірою мали вплив на країни «третього світу» й так званого соціалістичного табору (Угорщина, Польща, НДР, Чехословаччина), породивши рух опору – вагому суспільно-політичну силу, озброєну власною ідеологією – покоління, яке «озирнулося в гніві» (І. Дзюба) і виступило своєрідним маркером антисистемної опозиції в різних формах та проявах.

У країнах Західної Європи та США бунтівні тенденції, що розгорталися на фоні економічного зростання, добробуту, матеріального й духовного розквіту, від самого початку були «продуктом» не нестачі, а достатку. Утім, нове покоління скептично налаштованої інтелігенції ставить під сумнів основні здобутки західної цивілізації та культури, виступаючи проти всеохоплюючої «калькуляції і раціоналізації» [462] та прогнозуючи докорінно змінити все – від головних її засад до внутрішнього світу кожної окремої особистості. Очевидно, духовна вбогість панівної в суспільстві масової культури («культури споживання»), побудованої на офіційній ідеології зростання, формування стереотипу «одновимірної людини» (Г. Маркузе), пасивної, інертної особистості зі сліпим сприйняттям «духовних стандартів» суспільства, породило втрату сенсу буття, занурення у власний світ, внутрішню порожнечу, заповнену появою молодіжних контр- та субкультур,

які протистояли загальносуспільним традиціям і нормам. З одного боку, відбувалась помітна активізація «нових лівих», а з другого – неполітичні виступи з настановою на «розкутість індивіда» та соціальний ескейпізм («хіппі» – «hippies»; «бітники» – «Beatniks» або «the Beats» – субкультура середнього класу або субкультура способу життя в США, «тедді» – «teddy-boys» – перша робоча субкультура або субкультура вільного часу у Великій Британії, «Червоні бригади» – «Brigade Rosse» – ліворадикальна організація Італії та ін.).

Певний переворот у світогляді молодого покоління Заходу, що відбувся на тлі доби процвітання, формувався під впливом бітників. Саме вони чи не найбільше вплинули на становлення основних ідеологічних мотивів активістів молодіжного протесту другої половини XX століття («Празька весна», «Паризький травень»), наслідуючи на масовому рівні дух свободи й критику істеблішменту. Г. Левін, один із засновників американського компаративізму, у своїх нарисах «Refractions» (1965) – «Відбитки» стверджував, що «бітники бунтують, не маючи на це ані причин, ані підстав». Намагаючись віднайти загублений сенс власного існування, вони закликали до ірраціоналізму, звернення «всередину» себе, заглиблення в лабіринти власного «Я».

Бітницький варіант створення майбутнього «у свідомості і для власного задоволення» (Г. Мяло) заснований на головних положеннях фрейдизму та екзистенціалізму про необхідність вивільнення людиною її підсвідомих інстинктів, прагненні через «жести, звернені на межу» (М.Фуко), втекти від реальності суспільства «всезагального благоденства» до ілюзорного світу насолоди. Саме такі мотиви, пройняті нонконформістськими настроями, насичені ескапістським духом, простежуються в художніх творах засновників та головних ідеологів бітництва, зокрема в романах Дж. Керуака «В дорозі» («On the Road»), В. Берроуза «Голий сніданок» («Naked Lunch»), поемі А. Гінзбурга «Крик» («Howl»), які одразу знайшли свого прихильного читача, незважаючи на негативну реакцію з боку літературної критики. Звинувачення в «непристойності» (таку літературу нерідко називали треш-літературою),

гучні судові процеси[14], цензурну заборону на публікацію творів не тільки не зменшили популярність, а й забезпечили їх авторам широке літературне визнання.

Стислу й досить влучну характеристику дав цим «художнім зразкам» культуролог П. Гуревич, назвавши роман Дж. Керуака «В дорозі» «втечею в нікуди – таке визначення є суголосним із філософським узагальненням Г. Марселя, викладеним у книзі «HomoViator» («Людина-подорожній. Вступ до метафізики надії»)[15] [288, с. 14], а «Голий сніданок» В. Берроуза – «зображенням моторошного карнавального ходу Апокаліпсису» [76, с.236]. За твердженням К. Мехнер, для тогочасної Америки письменники біт-покоління були «розбещувачами молоді», а головні герої їхніх творів – нічим іншим, як антигерої [615, с. 9]. Публікація поеми А. Гінзбурга «Крик» теж не залишилась поза увагою критиків, які вважають її появу поворотним пунктом в історії сучасної літератури, днем народження нової американської поезії, «віхою покоління», «ефектом вибуху бомби» (Я. Могутін).

Серед інших представників суто літературного протесту «розбитого покоління» – Ніл Кессіді («One Flew Over the Cuckoo's nest»), Лоуренс Ферлінгетті («A Coney Island of the Mind»), Грегорі Корсо («The Happy Birthday of Death»), Діана ді Пріма («Dinners and Nightmares»), Роберт Крілі, Роберт Данкен (поети постмодерністської групи «Black Mountain») та ін. Зневажаючи «американську мрію», вони створили антиміф: прихильність до гігієни в них перетворилася на жагу бруду, ідеал невтомно працюючої людини – на похвалу лінощів, пуританська етика – на знущання над усіма цінностями. У якості альтернативи матеріальним цінностям бітники пропонують почуття насолоди красою природи, акцентуючи на пробудженні «гену» свободи і непокори через

---

[14] Див. «Стенограма Бостонського суду над романом «Голий сніданок» («The Boston Trial of Naked Lunch»)»

[15] Антропомодель Габріеля Марселя «Homo Viator» детермінується філософом як мандрівна позиція свідомості у фундаментальній ситуації подорожнього, у якій душа – одвічна мандрівниця, для якої бути – це бути в дорозі до самопізнання (дорога постає метою й засобом самототожності особистості).

проголошення культу стихійної неприборканої енергії, що переросла у відмову від звичайного способу життя, розставляючи пріоритети «між джазовою свободою і споживацькою зашореністю» [411, с. 50], так званою «активністю навпаки». Основні характеристики їхньої творчості – безсюжетність, еклектичність стилю, тяжіння до вільного вірша, імпресіонізму, натуралізму описів. Водночас елементи радикальної свідомості представників біт-покоління поєднувалися з мріями про простий, наївний, патріархальний світ, де існують міцні, здорові стосунки між людиною та навколишнім середовищем. Можна із впевненістю констатувати, що творчість бітників була справжнім відкритим викликом консервативній частині західного суспільства, проявом глибокої кризи його основних соціальних цінностей.

Цілком відмінна система творчих критеріїв і координат шістдесятництва, сформована в українській культурі, – відмінна за валоративним і ментальним наповненням світоглядних і художніх практик. Це обґрунтовано доводять у своїх численних розвідках вітчизняні дослідники, для яких тема шістдесятництва є предметом наукового зацікавлення (Т. Гундорова, Н. Зборовська, М. Жулинський, В. Дончик, В. Моринець, О. Пахльовська, М. Наєнко, Ю. Ковалів, І. Жиленко, Л. Тарнашинська, М. Ільницький, А. Дністровий, Р. Корогодський та ін.). По-перше, ідеологічна платформа шістдесятництва, спрямована на утвердження національних пріоритетів, апелювала до історичної пам’яті як конструкта національної ідентичності[16], що дозволяє наголосити на конкретній змістовності їх творчих настанов. Зокрема, слушним з цього приводу є спостереження Т. Гундорової щодо експлікації засадничих соціокультурних концептів «дорога» та «дім», які знаходять своє втілення через усвідомлення шістдесятниками національного

[16]Найголовніші риси національної ідентичності як колективно феномену сформульовані Ентоні Д. Смітом у праці «Національна ідентичність», де автор розкриває сутність поняття, його головні характеристики, виокремлює базові компоненти, що складають основу національної самобутності. Див.докладніше: Ентоні Д. Сміт. Національна ідентичність / Пер. з англ. Таращук. – К. : Основа, 1994. – 224 с.

як імперативного («дорога до себе», «до дому»), бо «людина – це завжди дорога, шлях» (С. Кримський), що обертає засвоєння зовнішнього світу на шлях до самого себе, шлях, що «є найдовшою дорогою, яку людина проходить в житті», і саме в дорозі до власного Дому і полягає національна ідея [227, с.9].

По-друге, «дух заперечення» існуючих у тоталітарному суспільстві «цінностей» виступив підґрунтям для формування нової світоглядної моделі, що в шістдесятників була виразно детермінована принципами моральності, суспільної та історичної відповідальності, соціальної активності.

Втім слід зважати на те, що через власні стереотипи, суб'єктивні судження й оцінки науковців, саморефлексії тих, хто належав до цього покоління, упродовж тривалого часу створювався міф про шістдесятників – міф як «оповідь», система уявлень, що втратили свої індивідуальні риси і склали основу колективних цінностей. Доцільним тут виступає твердження Т.Денисової про те, що «первинний синкретизм і полівалентність міфологічних цінностей повністю відповідає «здатності міфу до нескінченних репродукцій» [83, с. 36]. Отже, однозначність оцінок, виокремлення однієї якості від іншої, так само нераціональні, як розчленування реальності на дискретні історичні події, що йдуть одна за одною.

«Міфогенне явище» шістдесятництва (Т. Гундорова), що реалізується не через розрізнені «Я», хоч і гранично індивідуалізовані, проте сукупні, «солідаризовані національною домінантою» (Л.Тарнашинська), виступає ознакою інтелектуальної зрілості, створюючи власний ідеологічний, культурний, історичний простір. Таке розгортання дискурсу шістдесятництва корелює з ідеєю суб'єктивності історичного знання, згідно з якою осмислення фактів, а також історико-літературних уявлень про художній процес здійснюється відповідно до точки зору інтерпретатора, <…> продукується «міф», «легенда» (за Е. Бертрамом) про літературні явища і процеси літературного розвитку: про кожну літературну епоху створюються свої міфи, а в «їхньому "лоні" розглядається процес художньої творчості» [429, с. 55].

Система міфів українських шістдесятників формувалась в умовах боротьби з радянською «міфологією» (руйнація «міфу комунізму» і створення міфу свободи) через осмислення та критичне засвоєння набутого досвіду, що певною мірою призвело до «знерухомлення» більших чи менших наративних цілостей, або ж їх догматизації (міфологізації) [447, с. 210]. Міф цього покоління здійснювався в процесі творчості, і саме ці роки ознаменовані поетичним вибухом, що згодом набув масштабу універсального соціокультурного явища. Увійшовши в систему своєї доби, молоді митці самі цю систему перетворили, в підсумку ставши «міфологічними героями» [449].

Пафос шістдесятників щодо себе як «начерк розуміння» (М. Гайдеггер) власної місії («лицарі відродження», «лицарі ідеї», «виокремлення себе з аморфної маси середньоарифметичного радянського громадянина як мислячого індивіда, як українця і як громадянина всесвіту») [220, с. 6] затверджує їх статус через міфологізацію життєвого досвіду. Не уникає пафосу й урочистості, певних «superlativ'ів» (М. Коцюбинська) і високих слів у своїх спогадах про представників свого покоління і Р. Корогодський у збірці «Шістдесятники поза пафосом», але цей пафос не «офіційно-барабанний», а зігрітий «правдивим чуттям, присмачений гумором, автентичним переживанням й нейтралізований непідробною щирістю» [216, с. 14].

Інший міф, «що об'єднує людей, яких немає підстав об'єднувати», репрезентує Є. Сверстюк, стверджуючи, що він (міф – О. П.) створюється не тільки з історії людей справді «героїчного покрою», але також із тих, які про себе «практично не мають чого сказати», бо «не можна вибудовувати ряд з імен Стуса, Мельничука і Сапеляка» [340, с. 352]. Такий «антиміфологізаторський» пафос щодо сприйняття явища українського шістдесятництва, заснований на «ревізіях» контакту ідеологічних конструктів із реальною дійсністю, простежується також у рефлексіях І. Дзюби, який наголошує на недоречності використання терміна, оскільки, «по-перше, про це так багато говорять, по-друге – <…> шістдесятниками себе називає надто велика кількість людей. Тепер виявилося, що кожна людина, якій

виповнюється нині шістдесят років, вважається шістдесятником, хоча тоді, у шістдесяті роки, вона й була нашим противником»[17] [340, с.109.].

Виходячи з того, що будь-яке явище має своє «ім'я» (чи то власна назва персони, продукту, ідеї або концепції, оскільки ім'я не тільки утворює свій ідентифікаційний реєстр, а й досить точно фіксує параметри, зумовлені традиційними практиками його утворення), презентацію шістдесятництва також маємо розпочинати саме з «імені». Доречним у зв'язку з цим постає з'ясування питань, пов'язаних із тим, кому ж саме належить пальма першості у виборі назви зазначеного явища. У січні 1960 року відомий російський літературознавець, письменник, журналіст і впливовий літературний критик Едуард Рассадін у критичному аналізі творів молодих поетів підсумовує, що слово вважалося «приблизним псевдонімом часу» і не мало «покоління́вого смислу» (Е.Рассадін) [381, с.58]. Майже через п'ять десятиліть існування термінологічної одиниці було заакцентовано, що започаткований поетами літературно-мистецький, філософсько-ідеологічний, науковий та суспільно-політичний феномен, безсумнівно, став важливим і значущим в культурологічному просторі України. Адже існує думка, що шістдесятники самі дали собі ім'я[18] і цю самоназву – не надто благозвучну й не дуже глибокомудру, але сповнену історичних аналогій, вони (з легкої руки С. Рассадіна) взяли собі з перших же місяців початку славного десятиліття[19].

Осереддя зазначеного руху асоціюється з «порушниками спокою», що «несли високовольтну лінію духу» (Л. Костенко) і були еталоном громадянської сміливості, інтелектуальної незалежності, загальнолюдських

---

[17] Див.: Ця книжка змінила усе моє життя. Розмова з Іваном Дзюбою // Бунт покоління: розмова з українськими інтелектуалами записали й прокоментували Богуміла Бердихівська та Оля Гнатюк [інтерв'ю із Євгеном Сверстюком, Іваном Дзюбою, Михайлиною Коцюбинською, Михайлом Горинем, Миколою Рябчуком] / Пер. із пол. – К. : Дух і літера, 2004. – С. 91 – 152.

[18] Див. Я.Секо. Шістдесятники: у полоні понятєвих конструкцій / Я.Секо // Україна-Європа-Світ / Міжнародний збірник наукових праць. – Київ, 2013. –Вип.11. – С.28 – 40.

[19] Див.Тарнашинська Л. Б. Сюжет доби: дискурс шістдесятництва в українській літературі ХХ століття / Л. Б. Тарнашинська. – К. : Академперіодика, 2013. – 674 с.

моральних цінностей. Серед них поети і прозаїки (Д. Павличко, Л. Костенко, В. Симоненко, І. Драч, М. Вінграновський, Т. Коломієць, В. Коротич, Б. Олійник, В. Стус, І. Калинець, Гр. Тютюнник, В. Бондарь, Є. Гуцало, В. Дрозд, Ф. Бойко, В. Шевчук, Р. Іваничук, Г. Кіриченко, О. Різниченко), майстри художнього перекладу (зі старшого покоління – М. Лукаш, Г. Кочур, Б.Тен, з молодшого – А. Перепадя, А. Содомора, Р. Доценко, Ю. Лісняк, О.Сенюк, Є. Попович, І.Стешенко, В. Шовкун, М. Дмитренко, О. Терех), літературні критики (І. Світличний, І. Дзюба, Є. Сверстюк, М. Коцюбинська), художники (О. Заливаха, А. Горська, В. Зарецький, Т. Севрук, Л. Семикіна, В. Кушнір, Г. Якутович, І. Остафійчук, І. Марчук), кіномитці й театральні діячі (режисери С. Параджанов, Ю. Іллєнко, Л. Осика, Л. Танюк, актор І. Миколайчук), композитори (В. Сильвестров, Л. Грабовський, Л. Дичко, М. Скорик, В. Івасюк), публіцисти та правозахисники (В. Чорновіл, Л. Лук'яненко, В. Марченко, В. Мороз, О. Тихий, Ю. Литвин, М. Осадчий, Михайло та Богдан Горині, М. Зваричевська) та ін.

Українська література, яка в академічному літературознавстві номінується терміном «шістдесятництво», досі не знайшла однозначного тлумачення в інтерпретації дослідників. Однак попри наявне розмаїття смислових конотацій, в основу яких закладені художньо-естетичні та суспільно-політичні критерії (реєстр цих позначень найповніше представлений у передмові монографії Л.Тарнашинської «Українське шістдесятництво як літературознавча колізія та методологічна проблема»), шістдесятництво постає в нашій рецепції як *явище*, що детермінується сукупністю смислових контекстів, ознак і характеристик. Змістове наповнення зазначеного поняття виступає яскравим свідченням доцільності його використання. По-перше, під *явищем* розуміємо будь-який вияв змін, реакцій, перетворень, що відбуваються в навколишньому світі [414], і саме 1960-ті роки сповістили про світоглядно-психологічний переворот, що змінив парадигму суспільно-політичної та художньо-естетичної системи. По-друге, *явище* окреслюємо як подію, факт, що «сигналізує» про появу «незвичайної, видатної

особистості», яка в 1960-ті роки виступила символом духовного відродження української нації. Як філософська категорія *явище* віддзеркалює зовнішні властивості, зв'язки предмета, які надаються пізнанню безпосередньо в формах живого споглядання [462]. Явище співвідноситься з поняттям *сутності* (процес осягнення дійсності починається з вивчення явищ і поступово йде до розкриття їх сутності) і виступає зовнішньою, більш рухомою стороною об'єктивної дійсності, яка є формою вираження сутності [462]. Остання постає внутрішньою суперечністю – тим, чим представлено джерело руху: розвитком конкретного об'єкта, внутрішньою природою, способом існування предметів і явищ дійсності. Взаємокореляція зазначених категорій засвідчує про неперервність процесу розвитку, в якому сутність є основою, а явище виступає його конкретною реалізацією. Тож поняття «явище» і «сутність» становлять (за Б. Расселом) діалектику втілення в предметах особливих властивостей єдиного процесу їх розвитку, встановлюючи «межі» відносин між суб'єктом і об'єктом. Водночас така нерозривна єдність понять має суперечливий характер, який розкривається через взаємодію двох напрямів дійсності – внутрішньої, загальної й більш стабільної (*сутність*) та зовнішньої, більш рухомої (*явище)*. Виходячи з того, що сутність розкривається через явище, суперечливі зв'язки між цими категоріями можна окреслити як протиставлення загального і часткового, де вони набирають різних форм, однією з яких виступає їх зовнішня протилежність, що фіксується поняттям «*явність*», або «*видимість*». Останнє як складова явища має свою об'єктивну основу – протиріччя самої сутності процесу з одного боку, і суперечливий взаємозв'язок сутностей різних систем, з другого, і це призводить до виникнення суб'єктивної ілюзії, яка є результатом безпосереднього співвідношення між «абстрактною суттю» та «емпіричним явищем» [462]. Визнання об'єктивної основи видимості відіграє особливу роль у процесі пізнання суспільних явищ, осягненні «організуючих принципів» розвитку суспільства через вивчення суперечностей у самій сутності речей. Отже, поняття явища, основними типологічними

характеристиками якого виступає загальне, спільне в індивідуальному («річ-в-собі», за Н. Гартманом), як явище чогось такого, що «само себе не виявляє» (М. Хайдеггер), однак «дає про себе знати» через те, «що себе каже» – через «вияви / голоси індивідуальностей, які це явище й утворюють» [429, с. 39]. Йдеться про індивідуальні мистецькі світи репрезентантів шістдесятництва, які у своїй сукупності складають багатогранну модель явища, що увійшло в історію світової культури як надзвичайно яскраве, неординарне з огляду на творчу спадщину окремих художників слова.

Науково обґрунтований термін, що нібито вичерпно розкриває сутність шістдесятництва, пропонує Л.Тарнашинська, наголошуючи на доцільності означення цього явища в історії України другої половини ХХ століття як *репрезентативного фенотипного* (від гр.: «з'являюсь» і «тип»), де фенотип (термін, введений у науковий обіг данським вченим В. Йогансеном) – «сукупність ознак і властивостей організму, що склалися в процесі його індивідуального розвитку й визначаються взаємодією спадкової основи з умовами, в яких відбувається його розвиток» [429, с. 39]. Ідеться про «розширений фенотип» («extended phenotype»), або *фенотипічну дисперсію*, що є головною передумовою процесів еволюції (організм як ціле залишає «потомство», що на новому етапі «визрівання» набуває нових індивідуальних ознак) і таким чином передбачає певну реконтекстуалізацію явища: «власні, незапозичені зразки» (Г. Касьянов) шістдесятництва виступили своєрідними «орієнтирами для філософських рефлексій літературно-мистецької України другої половини ХХ століття» [189, с. 17].

Підстави кваліфікувати шістдесятництво як репрезентативне явище є переконливими, коли йдеться про те, що воно було характерним для суспільного розвитку України. В іншому трактуванні наражаємося на ризик потрапити в пастку понятєвих непорозумінь, оскільки між ідеями, які артикулюються, завжди можна знайти рельєфні ознаки прихованих сенсів.

У контексті запропонованого дослідження «репрезентативність» (від гр. «representant» – «представник») – здатність вибіркової сукупності (термін, що

використовується в соціології) відтворювати «основні характеристики загальної (генеральної) сукупності» [176, с. 113] визначається більш звуженим змістовим наповненням. Навіть найретельніше розроблена вибіркова сукупність, яка за принциповими для дослідження параметрами має відтворювати його загальний об'єкт, завжди виявляє певні відхилення від загальної сукупності, що має негативний вплив на якість отриманих результатів – чим більша величина відхилень, тим значнішою є помилка репрезентативності. Це означає, що наявність численних імовірностей експлікацій репрезентативності не претендує на вичерпну, досконалу модель явища шістдесятництва й через певну суб'єктивність позбавляє можливості охопити той величезний діапазон імен і постатей з різним світосприйняттям, ідейно-естетичним і художньо-образним баченням світу. *Смисловий контекст репрезентативності* підводить до осмислення явища шістдесятництва як феномену (О. Пахльовська, Н. Зборовська), що вкладається в чітко визначені дефініційні рамки: «явище, єдине в своєму роді, взяте в його цілісності, в єдності з його сутністю» [414], що, за І. Кантом, «осягається досвідом і визначається тезою «виявлення предмета в модусі самоочевидності» [193, с. 757]. Іншими словами, феномен не має прихованих смислів, і його справжнє «буття» визначається тим, як він себе проявляє (за Г. Гайдеггером, «себе-саме-по-собі-показування»), виступаючи корелятом свідомості, яка його конституює у своєму переживанні. Така відносна відокремленість, абсолютна орієнтація «на самого себе» (Ж.-П. Сартр) визначає феномен як більш статичне поняття, яке (за М. Бердяєвим) завжди є частковим. Тому цілком слушною постає артикульована Л.Тарнашинською думка про те, що поняття «феномен» для окреслення явища шістдесятництва є виправданим стосовно окремих творчих персоналій. В іншому трактуванні, як зауважує дослідниця, «наражаємося на ризик аберації ракурсу, звуження поліфункціональності, який у випадку явища неможливо також розглядати ізольовано від інших, оскільки шістдесятники творили своєрідний просторово-часовий континуум, духовний національний космос» [429, с. 39],

наголошуючи на одвічному прагненні особистості до адекватного самовираження.

Висвітлення іманентної суті шістдесятництва здійснюється через з'ясування причин його виникнення, серед яких чи не найголовнішими виступають політико-ідеологічні, соціокультурні та етико-художні явища. Як *художньо-етичне* явище, що включає в свій арсенал різні мистецькі напрями (художню літературу, мистецтво перекладу, музику, образотворче мистецтво тощо) шістдесятництво представляло новий етап модернізму, на думку І. Кошелівця, М. Наєнка, що ставило його репрезентантів перед необхідністю «поєднати етичний та естетичний вибір», і рівновага / нерівновага цих світоглядних домінант і визначала як сутнісний статус письменника в цьому явищі, здатного тією чи тією мірою модернізувати літературу, так і його місце в тогочасному літературному процесі [429]. Оскільки модернізм щодо мистецьких явищ не тільки встановлює хронологічні межі свого існування (модерний або сучасний), а й виступає «ідеологічною дефініцією в тому сенсі, що «-ізм» передбачає програму неодмінних змін та ідею реформ» [555, с. 127] і «сприяє об'єктивному вираженню спонтанно оновленої актуальності духу доби» (Ю. Габермас), можна говорити про певні парадигмальні переакцентації в культурно-естетичному просторі доби другої половини XX століття [271].

Фахове узагальнення філософської історії модернізму наголошує на факторі *суб'єктивності*, який виступає невід'ємною складовою його практики. За Ю. Габермасом, проблема обґрунтування модерну в площині естетичної критики «із самого себе переходить до самосвідомості» [45, с. 19], чим пояснюється налаштованість філософського корпусу другої половини XX століття на висвітлення понять «свідоме / підсвідоме», «міфологія / міфотворчість», «свобода / воля до влади» тощо. Накопичення цього філософського дискурсу, як слушно зазначає Т. Денисова, «слугує надійною платформою для перегляду низки понять естетичного модернізму» [85, с. 119], визначення часових меж та осмислення його ролі й місця в національному літературному процесі.

Певна наукова недомовленість та інколи диференціація літературознавчого апарату є свідченням того, що термін «модернізм» досі не має точного визначення і вимагає більш глибокого освоєння навіть на понятійному рівні. Тож осмислення цього літературного феномену варто починати з уточнення вже усталених побудов, які детермінують його як складний комплекс літературно-мистецьких тенденцій, що виникли наприкінці XIX століття і проіснували до другої половини XX століття як «заперечення ілюзіоністсько-натуралістичної практики в художній дійсності, як спростування заангажованості митця» [271, с. 64], прагнення «змінити, якщо не перевернути, наявні моделі та способи зображення, почасти спрямовуючи їх до абстракції або інтроспекції» [72, с. 37], винаходячи нові поетичні та романні форми для вираження, критики та визволення своїх думок і почуттів. Отже, шістдесятники пропонували свою мистецьку концепцію, яка апелювала до національної ідеології, «поміркованого модернізму й поміркованого формалізму, а також органічності національної культури» [72, с. 15]. Така свідома залученість у творення своєї епохи виступила для них «доконечним складником культурної самоідентифікації та соціальної самоафірмації [72, с. 35]. Ідеться про формування іншої естетичної свідомості, на підставі якої народжується нова постмодерна творчість, із властивими їй антидогматичністю, іронічністю плюралізмом (на сюжетному, композиційному, образному, характерологічному, хронотопному рівнях), діалогізмом як внутрішнім джерелом руху, поєднанням історичних і позачасових категорій.

Загальна тенденція літературного процесу зазначеної доби виявлялася в прагненні до звільнення від етнографічної обмеженості, превалювання сільської тематики, фольклорності мови й засобів зображення, зменшення побутових і пейзажних натуралістичних описів, розповідей «від автора» тощо.

Тяжіння до ліризму, увага до ритму прози, підтексту зображення подій через сприйняття їх персонажами – усе, що разом пов’язується з новими напрямами в літературі, зокрема з імпресіонізмом та символізмом, виступило своєрідною

опозицією до надмірного соціологізму та ідеологічної спрямованості, що визначали загальні вектори художнього методу в умовах жорсткого політичного диктату. Ідеться про метод соцреалізму, який вважався «єдино плідним» й окреслювався визначальними для нього позаестетичними принципами, заснованими на штучному поєднанні художнього стилю та політичної позахудожньої тенденції (партійність, звульгаризована народність, апеляція до класовості, абсолютизація деперсоналізованого колективу, «історично-конкретне зображення дійсності в її революційному розвитку» відповідно до «завдань ідейної переробки та виховання трудящих в дусі соціалізму» тощо). Дослідження явища шістдесятництва з погляду художньо-стильових домінант неодмінно асоціюється з проблемою визначення меж такого фактичного «одержавлення» концептуальних засад естетичного, творчого пошуку його репрезентантів. Відома теза про те, що творчість шістдесятників продемонструвала компроміс із соціалістичною політикою, потребує уточнення, з огляду на можливість реструктуризації існуючих інтерпретацій. За твердженням В. Моренця, шістдесятники хоч і залишились «останнім пишним, дико запліденим цвітом на виснаженому древі соціалістичної естетики», все ж «корінням, основами художнього мислення вони сиділи в соцреалістичному ґрунті» [311, с. 14]. Контроверсійною в цьому контексті постає теза В. Дончика щодо полісемічності художнього твору, яка зберігається навіть в умовах ідеологічного тиску (йдеться про соціалізм як певну ідеологічну монодоктрину), і що не всі естетичні надбання періоду 1950-1980-х рр. слід «записувати» в актив соцреалізму [98]. Такі розбіжності, певним чином, збалансовуються думкою М. Наєнка, згідно з якою «домінанту шістдесятництва можна визначити лише в контексті космосу світової літератури», і домінанта ця має бути «насамперед естетичною, а не ідеологічною, хоча й зв'язку з ідеологією не втрачала» [322, с. 358]. Інші суперечності з цього приводу Л.Тарнашинська трансформує в площину рецептивної естетики на рівень «сприймаючої свідомості» (І. Фізер), з'ясовуючи міру суспільної потреби «в тій чи тій художньо-стильовій

конфігурації» [429, с. 58]. Повертаючи «душу» літературі, «захараченої казенщиною соцреалізму» (М. Наєнко), шістдесятники «розширювали його межі» (вимога, висунута О. Довженком), наближаючись до зразків органічного письма, заснованого на естетичній домінанті. Здебільшого це реалізовувалося у формах того ж соцреалізму, але ті форми виявлялися в суто зовнішніх виявах, як свого часу ренесансне мистецтво поставало у формах середньовічного теологізму, лицарства і міжродової інтриги [322].

Отже, подальша «етична революція» (О. Пахльовська) відбулася завдяки тому «прориву» в естетичну свідомість читача, що його здійснили самі шістдесятники, «відновивши естетичний код літератури Розстріляного Відродження й запліднивши цю естетичну свідомість імпульсами західної естетичної думки та інноваціями західної поетики» [429, с. 58]. Відповідно представники Київської школи поетів (хронологічний наступник шістдесятництва, його радикальне крило) здійснили «революцію естетичну» (Т. Пастух), і саме ці «різноскеровані вектори творчого чину (етичне та естетичне)», за твердженням Т. Пастуха, штовхають шістдесятників і «киян» «у різні духовно-естетичні площини» [353, с. 149]. Утім таке переконання не позбавляє дослідника можливостей виокремити певні точки дотику їх поетичних світів.

Ідеологічна «лібералізація», що невдовзі стала поштовхом для посилення цензури та хвилі нових репресій, призвела до вимушеного відсторонення від відверто національної громадянської позиції та спричинила потребу пошуку «єдино прийнятної ніші» (як форми виживання) – стати на шлях естетичної опозиційності: естетичне ж детермінується в час політичних несвобод і утисків як «своєрідний спосіб протистояння й протидії у його єдино можливій формі» [429, с. 581]. Етичне як домінанта шістдесятництва та естетичне як домінанта представників Київської школи не зводяться до абсолютної диференціації, оскільки «етичне має свою естетику, і навпаки – естетика наділена модусом естетичного» (про світоглядно-філософські підходи до експлікації меж етичного / естетичного наголошується в підрозділі

монографії Л.Тарнашинської «Свобода вибору: між етикою та естетикою. Чин морального імперативу»). Ідеться не лише про загальновідому формулу «мистецтво заради мистецтва» (автономія мистецтва від політики, або політизацію естетичного чи естетизацію політичного), а насамперед про здійснення індивідом вибору, що визначає межі його особистої свободи за будь-яких обставин. Рівень художньо-образної системи, а саме пошук «художніх цінностей на іманентній основі мистецтва», «чиста поезія» (Ю. Ковалів) та естетична вишуканість представників Київської школи, як і хронологічний фактор (нібито «припізнілість» виходу на мистецьку арену), відокремлюють їх від шістдесятників і зараховують до «постшістдесятників». Це ускладнює саму можливість цілісного та адекватного потрактування їхньої творчості в одному інтерпретаційному полі. У цьому контексті цілком слушною постає думка Л.Тарнашинської про те, що дотеперішні пояснення суто ідеологічного спрямування (як-то зміна суспільно-політичної ситуації, що позначилася репресіями тоталітарної влади) не вичерпують усього комплексу глибших причин, що їх можна трансформувати в проблему становлення художньої свідомості, «рельєф якої не змінюється раптово, а є складним утриваленим процесом із урахуванням специфічних природних рис митця» [429, с. 584]. Можна говорити, зокрема, про особність В. Стуса, І. Світличного, Л. Костенко та І. Калинця, В. Голобородька, уводячи при цьому перших у рамки дослідження шістдесятництва, а других – поза ці параметри. Проте з погляду топології шляху як виразного розгортання персоналізму в «його динаміці самотворення й нонконформізму», ці самобутні і нібито незалежні від поетики шістдесятників творчі особистості цілком корелюють із явищем шістдесятництва у його світоглядно-філософському оформленні.

Прорив шістдесятників поза межі естетики соцреалізму зумовлений прагненням до «привласнення» читацької аудиторії, зміни сприйняття художньої творчості як елемента ідеологічної системи тоталітарного суспільства, в якому існував стереотип уявлення про літературу як про

предмет «чистого споживання». Повернувши читача до розуміння літератури як духовної співтворчості, шістдесятники тим самим надавали йому можливість відновити динаміку мислення, право на власний вибір і критичну оцінку, відійти від стандартних схем і кліше, зокрема, синдрому «колективного щастя» й повернути життю ту органічність, із якої виростає нескінченний процес створення нового світу» [429, с. 586]. Окреслене ними поле діалогу передбачало пошук істини, що оприявнювався в сфері моральності, шуканні «естетичної правди», радикальному зміщенні «горизонтів очікування» читача, наділенні його іншим естетичним досвідом. Якщо апологети соцреалізму виходили із засад «первинності реципієнта як об'єкта соціальних перетворень», то шістдесятники намагалися зламати цей стереотип, і їм це вдалося в тій частині свободи творчості, де вони виходили «поза межі соціальної та національної риторики й наближалися до зразків органічного письма, базованого на естетичній домінанті» [429, с. 589]. Альтернативою існуючої традиційної парадигми «читач-народ» виступала не тільки інша, заснована на індивідуальному відчутті читача, і така, що змінила поняття народ, яке поступово втрачало статус «радянського народу» (йдеться, зокрема, про відому працю І. Дзюби «Інтернаціоналізм чи русифікація?») й вибудовувало низку нових смислів, наділених перспективою.

Такий постійний «рух в нове», за межі усталеної традиції, що трансцендує все обмежене й перетворює бачення світу в умовній реальності, «у-яві» (Г. Гайдеггер), Є. Бистрицький рубрикує як «проект Модерну», згідно з яким автор (автор проекту – О.П.) – це довершено ясний погляд на світ в оптимістичній перспективі утопії, що настільки «втручається» у відображення дійсності, у «світ як картинку» (Г. Гайдеггер), наскільки він жадає «прояснити» його, окреслити його «історично-оптимістичну (світлу) перспективу» [662, с. 36]. Це дає підстави висловити тезу щодо авторства шістдесятників у цьому проекті, відштовхуючись від ситуації їх бачення і розуміння світу, здатності на універсальну трансцендентну точку зору надемпіричного суб'єкта» (Є. Бистрицький), що свідчить про зміни його

художньої свідомості (перехід від *закритої суб'єктності* до *суб'єктності відкритої*).

Модерністичні лінії в українській літературі досить чітко виокреслюються у творах представників Нью-Йоркської групи (Б. Рубчак, Б. Бойчук, Ю. Тарнавський, В. Вовк, Ж. Васильківська, П. Килина та ін.). Проте їх модернізм виник як протест проти народництва «з його мовою і пафосом», що був заснований на свободі творчості, радикальному відриві від ґрунту рідних традицій, хуторянства, провінціалізму, від усього того, що є змістом поняття літературних традицій. Таке розуміння свободи уфондувало в них думку про те, що все, на чому відбилася хоча б тінь патріотизму чи навіть політики, вже з цієї причини не може бути якісним із мистецького погляду. Спроби представників Нью-Йоркської групи здійснити концептуальний переворот у літературі знайшли своє відображення в художніх текстах, домінантним дискурсом яких виступав екзистенціалізм, що виявлявся в різних формах, метафорах та жанрах. Нова мова, вихід за межі старої традиції, раціональність (поезії Нью-Йоркської групи і художні світи, ними сконструйовані, мали виразний раціональний акцент) у поєднанні з інтелектуалізмом засвідчили існування вдумливої, сповненої підтекстів й алюзій поезії, що створювалась через індивідуальні шляхи філософських та мистецьких пошуків поза межами естетики соцреалізму.

Як органічне продовження «проекту Модерну», соцреалізм виступає його завершенням, на чому наголошує Є. Бистрицький в однойменній розвідці «Соцреалізм – завершений проект Модерну». Утім, цю думку не поділяє Ю. Габермас, стверджуючи, що модерн – це «незавершений проект», не заперечуючи, однак ідею про деструкцію моделі реалізму (у нашому випадку соцреалізму). Усвідомлення того, що спрямованість у майбутнє завжди відштовхується від досвіду попередніх зразків (спочатку потрібна певна реальність, щоб потім її деструктурувати), дає підстави констатувати, що подальші світоглядно-мистецькі проекти не існують без «проекту Модерну», без реалізму в культурі.

Спільні риси ідеології, які визначали високу естетику «гуманізм культури» та морально виважену «етику буття» [380], спонукали до вироблення стійкої громадянської позиції, що виявлялася в неприйнятності «істин – фікцій» (М. Коцюбинська) соціалістичної поетики. Така відкрита опозиційність усталеним принципам тоталітарного (соцреалістичного) мистецтва, що відбивалась у пошуках нової виражальності, культивуванні «вічних» мотивів у творчості, відкрила шлях до ідейно-естетичного оновлення вітчизняної культури, сформувавши «дисидентський дискурс» (Г. Райбедюк) в українському літературному процесі 60-х років XX століття. Ніби усвідомлюючи, що «лише бунтуючи, людина стає вільною» [182, с. 234], дисиденти-шістдесятники прагнули виконати свою місію, апелюючи до людської свідомості через систему художньо-образного бачення світу.

Проектуючи себе на площину своїх можливих потенцій, вони «учасовлювались» через подолання дисбалансу між нонконформізмом / конформізмом, постаючи перед альтернативою вибору: «Одне із двох – або люби свободу, // або залеж від милості владик!» [219, с. 150.]. Отже, змістові параметри їх вибору, що вкладаються в лаконічні формули індивідуалізації особистості – «усвідомлювати обраність і посланництво», демонструвати «духовне служіння через абсолютну безкорисливість», готовність «гинути на шляху» [292, с. 112] – знайшли своє втілення в художніх творах, які використовувались «для утилітарної експлуатації в політичній боротьбі» [380, с. 159]. Проте, досягнення українського літературознавства в царині наукового студіювання дискурсу, заснованого на «енергії спротиву» (К.Краулинь), розкривають його інтерпретаційне поле через зіткнення / розмежування художньо-естетичних та суспільно-політичних критеріїв. За твердженням Ю. Бадзьо, «нові тенденції в нашому суспільно-культурному житті, ідейно-естетичне оновлення культури, протиставлення офіційному догматизмові, вульгарному соціалізмові», що отримало назву «шістдесятництво», «невдовзі дуже швидко переросло в безпосередньо політичний рух, відомий нині під назвою “дисидентство”» [16, с. 6]. Згідно з

цією тезою, зазначені поняття перебувають у стадії синонімії, однак попри наявне взаємопроникнення, коли перше «перетікає» в друге, кожне з них має свої характеристики і закони функціонування. Якщо *дисидентство* переважно виступало як ідеологічний рух опору (М. Ільницький, О. Зарецький), про що, зокрема, детально йдеться в енциклопедичному довіднику «Рух опору в Україні 1960 – 1990»[20], то шістдесятництво об'єднало як тих, хто чинив відкритий опір системі (І. Світличний, Є. Сверстюк, Ю. Литвин, М. Лукаш, Г. Кочур, В. Стус, Р. Доценко, І.Стешенко, А.Перепадя та ін.), так і тих, хто належав до митців-нонконформістів, які не вступали у відкриту опозицію і були у «внутрішній еміграції», зберігаючи при цьому свою соціальну і творчу незалежність (В. Шевчук, І. Жиленко, Є. Гуцало, І. Дзюба, Ю.Лісняк та ін.).

Інші дослідники (Н. Зборовська, Л. Медведєва, В. Зарецький) пояснюють розмежування понять шістдесятництва та дисидентства «світоглядною дволикістю» першого, а саме його «розколу» на «офіційних шістдесятників» та дисидентів [158, с. 74], переакцентовуючи в межах світоглядної парадигми соціальну проблематику їх творчості на екзистенціальну. Г.Райбедюк наголошує на наявній у сучасному літературознавстві канонізації постатей дисидентів як «в'язнів сумління» («prisoner of conscience» – термін, уведений в обіг на початку 1960-х П. Бененсоном) [521], застерігаючи від абсолютизації такого способу інтерпретації, оскільки зосередження на політичній домінанті відтісняє на маргінес духовну складову творчості. Ідеться про формальне новаторство, що передбачало вихід за межі традиційних норм, і саме з дисидентського руху виросла «плеяда борців, які поєднували в собі любов до свого народу і готовність жертвувати собою заради створення вільної України з гуманними традиціями» [95 с. 474].

---

[20] Довідник репрезентує всі галузі, які висвітлюють проблематику боротьби за національні права в Україні періоду з 1960 по 1990 рік з вичерпною документально-хронологічною інформацією про шістдесятників, зародження дисидентського руху, український самвидав тощо.

Свідоме прагнення письменників-дисидентів синтезувати надбання національного мистецтва слова з кращими здобутками європейської літератури виявлялося в апологетизації універсальних смислів буття, відвертому неприйнятті дегуманізованого, денаціоналізованого світу, орієнтації на модель «гармонійного універсуму» як антитезу «плаского довкілля» (В. Моренець) та «змертвілого світу» (М. Коцюбинська). Усе це створило умови для відновлення емоційно-смислового поля дисидентського тексту, генерованого ідеями України, свободи, особистості, що завжди є унікальними за своєю сутністю. Гуманістичний потенціал текстів дисидентів, заперечуючи імперсональність індивіда в будь-яких виявах і формах, проголошує антропологічну концепцію як домінанту їхніх світоглядних пріоритетів.

Літературна ідеологія дисидентства наскрізно перейнята ідеалами свободи творчості, розуміння особливого призначення митця поза різноманітними «зовнішніми регламентаціями» [380, с. 159], заснована на філософських категоріях «буття в ситуації», яка, за В. Дільтеєм, «блокує або закриває певну кількість формальних можливостей <…> і відкриває певні інші можливості» [359, с.111]. Тож «ситуація буття» дисидентів в умовах «малої зони» не тільки «гартувала душу в'язня» [380, с. 156], демонструючи «стан високого духу», а й розкривала нові потенції, прискорюючи процес народження нової поетичної мови, нових текстів. Естетичний модус дисидентської лірики розкривається через декларативний пафос «стоїчної витривалості», «поклик чину» (І. Світличний), «апологію свідомого і морального начала» (М. Коцюбинська), що у своїй сукупності визначають потужні змістові параметри історико-літературного процесу доби шістдесятництва. Окремі мікротеми, які виступають системоутворювальними засобами «заґратованої» хроноструктури, свідчать про те, що художня творчість в'язнів сумління не вичерпується «натуралістичними протоколами» (Ю. Бойко-Блохін) тюремного буття (хоча деякою мірою тяжіє до біографічних самовиявлень) – вона постає завершеним втіленням «голосу

духу» (М. Коцюбинська), який сповістив про мистецтво «високоестетичної образно-пластичної передачі світу» (В. Овсієнко), перейняте активними дієвими імпульсами, що оформлюють шістдесятництво в надзвичайно багатогранне неординарне явище, яке набуло понадчасового змісту. Оскільки «сьогоднішнє отримує сенс тільки зворотнім світлом від завтрашнього» [283, с. 97], можна кваліфікувати шістдесятництво як «потужне *резонансне* явище (резонанс – лат. «resono» – відгомін, відгук, дія як відповідь на що-небудь [414]), що відлунює як у самому його середовищі й творчості подальших років» [429], так і в творчості наступних літературних поколінь і пострадянському дискурсі національної літератури.

Як *типологічне* явище шістдесятництво детермінується сукупністю ознак, які «випадають із звичного, традиційного, схематичного й вивищуються над плином звичайних реалій» [429, с. 40], і це є можливим за умови існування структури, яка має свою ієрархію та опосередкована відповідною системою. Ґрунтуючись на паралельних зіставленнях, типологічне вивчення передбачає не тільки з'ясування проблем, пов'язаних з індивідуальною своєрідністю будь-якого явища, а й системним визначенням тих структурних властивостей, які дають підстави говорити про його належність до певного типу (у цьому випадку літературно-естетичного та історико-літературного), навіть якщо ці факти не перебувають у безпосередньому зв'язку між собою. Типологічне явище виявляє себе на більш узагальненому абстрактному рівні, де предметом спеціального вивчення постають не емпіричні контакти й генетичні зв'язки, а системні (повторювані, закономірні) подібності, аналогії в ширших синхронічних та діахронічних аспектах, які спостерігаються на різних структурних рівнях та еволюційних етапах літературного процесу.

Отже, окреслені в цьому розділі смислові контексти шістдесятництва дають підстави підсумувати, що це явище не було епізодичним, локальним чи аспектним в історії української літератури, тому більш умотивованим і науково виваженим у зв'язку з цим було би використання такого терміна як *голістичне* явище. Утім явище – це не абстрактна субстанція, воно

окреслюється ситуативною варіативністю і рухливістю «іменного канону», має свою «темпоральну амплітуду» і свій «модус визрівання» (Л.Тарнашинська). Ідеться про те, що шістдесятництво можна розглядати лише сукупно, у контексті всього творчого процесу зазначеної доби, ґенези його виникнення, що особливо корелює з хронологічними межами, у які це явище вміщується. Неодностайність поглядів дослідників щодо визначення часових рамок шістдесятництва, а саме наскільки тривалим за хронологічною протяглістю воно було, спричинено не тільки історичною абсолютизацією цього явища, а й різними підходами його дешифрування – політологічних (Г. Касьянов, М. Ільницький, О. Зарецький), філософських (О. Пахльовська, Г. Гримич, О. Гнатюк), мистецьких (О. Гриценко, М. Наєнко, М.Коцюбинська, І. Кошелівець, Л. Медведєва).

Попри «новий інтелектуальний простір», що на початку 1960-х рр. почали освоювати шістдесятники для творчого самовиявлення, обмежувати їхнє «художнє існування» кількома роками є некоректним, оскільки мистецька свідомість несла в собі «певну світоглядну матрицю» в усі наступні десятиліття, модифікуючись тією мірою, якою кожен із них був готовий як до нових учинків, так і до творення нових текстів – і ті, і ті постають «уреальненням особистої ідентичності» [429, с. 51]. Зважаючи на те, що ідентичність «постійно змінюється і конструюється як особистістю, так і соціумом, залежно від історичних та соціальних змін» [204, с. 137], визначення хронологічних рамок шістдесятництва неможливе без врахування цієї тези.

Отже, більшість дослідників схильні вважати, що шістдесятництво визначалося періодом 1960 – 1963 рр. (період найвищого злету), оскільки далі почалися ідеологічні нагінки й потужний вихлюп свіжих мистецьких сил, що по суті, були загнані в андеграунд [354]. За твердженням М. Наєнка, «справжнє шістдесятництво закінчилося в 1965 – 1966 рр.» [322, с. 336], хоча, зрештою, дослідник зазначає, що «межі будь-яких літературних явищ – проблематичні» [322, с. 51], при цьому його метафоричні узагальнення підводять риску «під поетичною енергією шістдесятництва» віршем

М. Вінграновського «Вночі, серед ночі, хтось тихо до мого слова підійшов…», а збірка І. Драча «Противні строфи», на думку дослідника, «є останньою межею в шістдесятництві». Разом з тим М. Наєнко зазначає, що «межа» шістдесятницької прози виявлялася спокійніше і трохи довше в часі» [322, с. 53].

Твердження В. Яременка про те, що «шістдесятники – це покоління, народжене в 30-х роках XX ст. (1930 – 1939), яке заявило про себе як нова творча й ідеологічна сила в шістдесятих роках (1960 – 1969)», є найменш умотивованим та не викликає поширеної наукової підтримки, оскільки вважати шістдесятниками всіх, хто народився в цей період, не є логічним. Отже, найбільш об'єктивна картина періодизації українського шістдесятництва представлена в енциклопедичному довіднику «Рух Опору в Україні. 1960 – 1990», у якому феномен шістдесятництва співвідносний з українським самвидавом – явищем, унікальним в історії української літератури («…сам пишу, сам рецензую, сам видаю, сам поширюю і сам відсиджую за це в тюрмі», за образним визначенням В. Буковського) і зародженням дисидентського руху. Укладачами науково-публіцистичного видання враховано всі галузі, що стосуються проблематики боротьби за національні та людські права в Україні від періоду хрущовської «відлиги» до моменту проголошення незалежності України (з 1960 по 1990 роки) та вирізняються зафіксованими в соціокультурній свідомості етапами: 1-й етап – початок 1960-х – 1963 рр. (з кінця 1962 р. відчутний тиск офіційної влади); 2-й етап – 1963 – 1965 рр. (арешти з вересня 1965 р.); 3-й етап – 1965 – 1972 (арешти, ув'язнення), узагальнений твердженням: «Рух шістдесятництва виразно проіснував до арештів 1972 р.»; 4-й етап – 1972 – середина 1980-х рр. (період ув'язнення). Відповідно самвидавна творчість представлена в довідникові трьома етапами: 1-й – початок 1960-х рр.: розповсюдження через самвидав переважно художніх творів (поезія, проза, мемуаристика, щоденники, літературно-критичні статті, усні виступи, зафіксовані слухачами т. зв. «усний самвидав»); промови, листи-звернення, епістолярій

В. Симоненка, В. Стуса, М. Холодного, Ліни Костенко, М. Вінграновського, І. Калинця та ін.); 2-й – 1963 – 1965 рр.: у зв'язку з тиском і початком репресій влади (вересень 1965 р.) – поступовий перехід частини творів у самвидавний дискурс (активна «політизація» як власне опозиційного руху, так і спродукованих ним текстів). Чільне місце посідає тут праця І. Дзюби «Інтернаціоналізм чи русифікація?». Такі тенденції, розвиваючись в ідеологічному полі марксизму, творили відкритий спротив політиці російського «великодержавного» шовінізму та національної дискримінації; 3-й – 1965 – 1972 рр. знаменний появою найвідоміших зразків українського самвидаву «Собор у риштованні» Є. Сверстюка, «Репортаж із заповідника імені Берії» В. Мороза, «Лихо з розуму (портрети двадцяти "злочинців")» В. Чорновола, а також самвидавними статтями публіцистичного характеру (здебільшого ідеологічного змісту відомих правозахисників, що віддзеркалюють ідеологічні зіткнення між вільнодумцями та офіційною владою), поява збірників («антологій») самвидавних документів. Водночас це час, коли письменники-нонконформісти перейшли до «шухлядної» творчості. Цей період знаменний появою працездатних часописів, одним з-поміж яких був журнал «Український вісник», редагований В. Чорноволом, та поширенням закордонних періодичних видань (журнали «Смолоскип», «Сучасність», часописи – «Свобода», «Америка» у США, «Новий шлях» у Канаді та ін.), через які здійснювався безпосередній контакт із читачем.

Отже, зазначений принцип періодизації шістдесятництва віддзеркалює його суспільно-політичний контекст. Для дослідження цього явища з літературно-мистецьких позицій мають бути застосовані інші підходи, що визначаються «естетичним вектором індивідуальної самореалізації» [429, с. 53]. Це означає, що хронологічні рамки шістдесятництва не обмежуються одним десятиліттям, а виходять за його межі, оскільки це явище й досі резонує в літературному просторі, про що свідчить реальна й духовна присутність представників цього покоління в соціокультурному контексті епохи (В. Шевчук, Л. Костенко, В. Яворівський, Ю. Мушкетик,

В. Захарченко, Є. Гуцало, Г. Тютюнник, Є. Сверстюк, В. Дрозд та ін). Повернення шістдесятників та їх «резонансна нелінійна реакція у свідомості наступних поколінь» [429, с. 59] дають підстави констатувати, що це неординарне за своєю суттю явище в історії України не укладається в означені хронологічні межі, а має значно ширші параметри вимірювання. Це дає підстави говорити «не про повернення шістдесятників історії, а про їхнє живе буття в духовному просторі сьогодення – рецепцію у свідомості наступних поколінь [429, с. 70].

Органічне «входження» шістдесятників у систему своєї доби спричинилося до актуалізації ними національних домінант, що знайшли віддзеркалення в формуванні світоглядних та етико-художніх практик. В умовах постсталінізму, коли «сферу буття» людини було деформовано, а її перетворено на заручника певних стереотипів та ідеологем, раціонально сформульованих принципів і правил, які позбавили її перспективи особистого і суспільного розвитку (абстрактний принцип побудови розвинутого соціалізму), на перший план виходить проблема екзистенціальної стійкості (В. Єрофєєв), спрямована так у площину загального буття людини, як конкретного реального її існування, оскільки просто «існувати», «бути», за Д. Чижевським, не є достатньою умовою «буття людини як етичного суб'єкта» [488, с. 373]. Це пояснюється прагненням представників української інтелігенції 1960-х рр. уфондувати людське буття на національних та загальнолюдських морально-етичних засадах: гуманізм, людяність, правда, совість, віра, мораль, вірність, справедливість, порядність, національна та людська гідність. Інакше кажучи, «стан нестійкої рівноваги» (Д. Чижевський) постсталінської особистості, відкритої (на рівні свідомості) до певних змін», шістдесятники намагалися довести до онтологічної стійкості, демонструючи своєю творчістю і громадянською позицією, що «рівновага особистості» (Л.Тарнашинська) має у своїй основі національний імператив (П. Іванишин), любов до рідної землі, свого народу і, врешті-решт, «людиномірність світоставлення» (В. Зеньківський).

Переорієнтація суспільної свідомості на загальнолюдські й національні цінності, прагнення звільнитися від тенет тоталітарного мислення, відчути подих свободи відбувалася через свідомий вибір. Саме шістдесятники спромоглися артикулювати актуалізовані духовною ситуацією доби істини, виробляючи власний голос і вербалізуючи на художньому рівні онтологію концептів національного буття (мова, культура, ментальність), тих базових складових самоствердження людини, які «виформовують» етнонаціональний розум, ціннісну свідомість, «соціально-духовний універсум» (В. Жадько) через пошук шляхів оптимізації тих детермінант суспільного розвитку, що сприяють національному прогресу, самовизначенню, реалізації національних ідеалів і настанов. Категорія національного імперативу як домінанти буттєво-історичного мислення шістдесятників проголошена у виразно структурованих етичних максимах, які заклали підґрунтя для формування естетичної платформи наступних літературних поколінь. Ідеться про апеляцію до людського буття, етичний максималізм, що став для багатьох із них «духовною територією» (М. Коцюбинська), інтелектуальну щирість, проникливість і вольове забезпечення, «високі зразки ширяння у високості», щоб «відфільтрувати слизькі, гнучкі мотиви від твердих переконань» (Р. Корогодський), наголошуючи на виявленні неповторних екзистенційних основ власного «Я», свободі самовираження і самоідентифікації.

Національний імператив, сформульований у межах української культури Нового часу Тарасом Шевченком (щоправда, не в філософському, а в художньому дискурсі), постає основним регулятивним принципом, «системотворчим елементом» (П. Іванишин) світоглядної бази шістдесятників. Саме Україна як ідея складає багатогранну та фундаментальну основу їх художньої свідомості, в якій підґрунтям виступає національно-екзистенціальна методологія як іманентний для будь-якої незмаргіналізованої особистості спосіб мислення, тобто, за М. Хайдеггером, «мислення в національних категоріях та екзистенціалах» [472, с. 495] – категоріях абсолютного «примату» духовного над матеріальним

(Р. Корогодський), розвитку і процвітання нації, утвердження загальнолюдських цінностей.

Етико-аксіологічне поле українського шістдесятництва виявилось духовним плацдармом для нової інтелектуальної думки, відкритої до виглиблення полівалентної сутності істини, усвідомлення необхідності її існування, вироблення в «розкішній колекції» індивідуальностей єдиної «фундаментально несучої» (Р. Корогодський) конструкції буття. Філософсько-антропологічне наповнення зазначеного поняття відзначається в шістдесятників значним розширенням меж його буттєвого закорінення, що детермінується новими можливостями особистої та етнонаціональної самоідентифікації, «гармонізацією вітального та духовного» (Є. Андрос), розширенням суспільно-етичних горизонтів буття, зокрема формуванням ціннісних орієнтацій, які, з одного боку, закорінені в глибинні історичні процеси, а з другого, спрямовані на реалізацію особистістю її найоптимістичніших сподівань і надій та впливатимуть на становлення її світогляду. Останнє ж розуміємо як складноструктуроване утворення, певну систему духовних координат, певне світовідчуття і світосприймання, завдяки яким відбувається самовизначення людини у світі та індивідуальна його рецепція.

Ключовим аспектом самоідентифікації шістдесятників, за Л.Тарнашинською, виступає усвідомлення власного «Я» як категорії зі сфери «бути» («Я» як явлене світові і «Я» – відкрите для власного світу). Визначальною характеристикою особистості при цьому є здатність мати досвід, що й розгортається в цій її відкритості зовнішньому світові й переживається внутрішньо, на рівні рефлексії, осмислення та узагальнення. Усвідомлення того, що персональне «Я» завжди окреслено власним аксіологічним виміром, увиразнює наші уявлення про ієрархічну систему потреб особистості («піраміда потреб» А. Маслоу), серед яких чи не найголовнішими виступають моральність, прагнення до обстоювання власних

і суспільних прав, розв'язання найдраматичніших екзистенціальних колізій, самоактуалізація.

За В. Штерном, «особистість тільки тоді стає особистістю, коли вона в тій або тій формі розв'язує об'єктивно значущі завдання» [170, с. 190]. Йдеться про усвідомлення й реалізацію шістдесятниками національної ідентичності, прагнення до пошуку вузлових, сенсоутворюючих параметрів власного існування, які наближали б їх до істинного буття в конкретній історичній ситуації так званої «хрущовської відлиги» (вивільнення поневоленої творчої потенції, спроби надати існуючій системі соцреалізму «людське обличчя» та національне підґрунтя, коли соціальні потреби і право на вільний розвиток особистості мали бути гарантовані на державному рівні).

Можна говорити про те, що світоглядні координати шістдесятників розвивались під впливом концепцій персоналізму, екзистенціальної філософії, у центрі якої – людська індивідуальність. За Е. Муньє, основою особистості виступає сконцентрована цільність, яка виявляє себе в безпередумовній, нічим не обтяженій свободі. Адже персоналізм як філософська думка, імператив суспільства зародився на Заході як заперечення капіталістичного способу виробництва, що нібито перетворило індивіда на «несвідомо діючу істоту, носія стандартів буття суспільства, призвело до кризи дієвих здатностей, спаду духовності та саморозвитку (кризи особистості) й значною мірою апелював до соціалістичного гуманізму як єдиної альтернативи «буржуазному псевдогуманізму з антикомуністичним вмістом» (Е. Муньє). Проте таке категоричне протиставлення може видаватися абсолютним лише на перший погляд. Під впливом ідей марксизму, екзистенціалізму, неотомізму (йдеться також про концепції екуменізму Ж. Марітена – «рух за всесвітнє християнське єднання»), релігійної філософії М. Бердяєва, М. Бубера (конфлікт між матерією та духом) персоналізм як філософська концепція не був надмірно заідеологізованим, оскільки мав на меті висвітлити фундаментальні основи людського існування, визначити свої світоглядні пріоритети як такі, що не тільки визначають особистість «першоелементом» буття, розкривають творчі

потенції становлення її як естетичного суб'єкта, а й утверджують «цілісний характер індивідуального буття в його істинності» [193, с. 515]. Теза про те, що кожна людина – особистість, розкривається через розуміння її соціально-психологічних якостей (М. Шлемкевич «Загублена українська людина»), домінанти духовного над матеріальним (Д. Донцов «Дух нашої давнини»), віддзеркалені у твердженні: «особистість – принцип буття» (А. Августин).

Можна також стверджувати, що українське шістдесятництво певною мірою формувалось довкола ідей персоналістських теорій українських філософів (О. Кульчицький, М. Шлемкевич, В. Табачковський, О. Онацький та ін.), які, синтезуючи найкращі надбання західної філософської та соціально-політичної думки (А. Бергсон, М. Шиллер, М. Гартман) щодо ролі особистості в життєдіяльності суспільства, наголошують на персоналістській доцільності життя людини. Філософське бачення світу з його літературно-художнім сприйняттям узагальнено в роботі В. Табачковського «У пошуках невтраченого часу» (назва книги «перегукується» з песимістичною назвою роману Марселя Пруста «В пошуках втраченого часу»), у якій автор окреслює загальнокультурну ситуацію доби, пов'язану з двома напрямами філософування – «червоним екзистенціалізмом» і «червоним позитивізмом», що витворювали на українському терені неповторну палітру духовного відродження. Таке переконання пов'язане з усвідомленням людиною свого призначення, що відповідає «параметрам» її життєтворчості як «процесу самовдосконалення й самореалізації» [170, с. 10]. Це означає, що «я – образ» особистості наповнюється новим змістом, у якому все більшої ваги набувають національні складові, що впливають на формування самосвідомості й самоідентифікації та актуалізуються реальним суспільно-політичним контекстом.

Двобічність життєвої ситуації, у якій опинились шістдесятники, засвідчує, що, з одного боку, вони були свідомі, що саме капіталістичний світ є причиною духовної кризи людини, а з другого – вони були затиснуті тоталітарною ідеологією перерородженого соціалізму, який, за їх

переконаннями, під нібито гуманістичними гаслами марксизму, часто навіть формально звеличуючи людину, реально її зневажав, обмежував творчу свободу особистості, позбавляючи людину вільного вибору й перетворюючи її на «безправний гвинтик» механізму державної машини. Така серединна ситуація стала для шістдесятників поштовхом до переосмислення внутрішньої форми буття, що згодом вилилася в демонстративне *відчуження* (alienation) від «всезагальної гармонії» пануючого режиму, коли людина почувається чужою і коли світ стає чужим [662]. Критичне осмислення цього процесу привело до актуалізації ключових філософських антропологем, що є найдоцільнішими для з'ясування сутності зазначеного поняття. Філософська енциклопедія визначає відчуження категорією, що відображає перетворення діяльності людини та її результатів на самостійну силу, панівну над нею самою і ворожу їй, та пов'язане з цим перетворення людини з активного суб'єкта в об'єкт суспільного процесу.

Згідно з теорією відчуження М. Сімена (виникнення цієї теорії пов'язане з німецькою класичною філософією, зокрема вченням Г. Гегеля про еволюцію абсолютного Духу, де відчуження – зовнішній прояв світового розуму), а їй передували теорії суспільного договору Т. Гоббса, індивідуальної замкнутості та соціальної всеохопленості Дж. Локка, що згодом склали основу марксистської теорії щодо відчуження праці і власності людини – усі ці складові комбіновано синтезовані франкфуртською школою (Т. Адорно, Г. Маркузе), школою культурної антропології (К. Леві-Стросс, М. Мосс, К. Гірц), соціології (Е. Фромм) з використанням різноманітних методологічних підходів) особистість як суб'єкт життєдіяльності впливає на формування мотиваційних основ суспільної активності, у тому числі зумовлених несприйняттям дійсності, що знаходить свій вияв у віддаленості й світоглядній опозиції до неї.

З-поміж існуючих теорій відчуження людини концепція М. Сімена є найбільш релевантною для покоління українських шістдесятників, оскільки розкриває не тільки приховані «резерви» цього поняття, а й значно розширює

смислові можливості його використання. Наголошуючи на доцільності вживання термінів «самовідчуження» або «самовіддаленість» (self-estrangement), серед основних дефініційних характеристик яких – заперечення особистістю власних інтересів, намагання через зовнішній світ знайти сенс життя, М. Сімен створює інтегральну модель відчуження, за допомогою якої можна скласти цілісне уявлення про цей складний соціально-психологічний процес.

Перш за все дослідник актуалізує проблему «естрейнджменту» на основі протиставлення «відкритості» та «замкненості» людського існування, що породжує інші форми відчуження, пов'язані з усвідомленням індивідом власної внутрішньої самоти (Е. Фромм), «екзистенційного вакууму» (Е.Фромм), зниженого рівня показника осмисленості життя – «екзистенційна фрустрація» (С. К'єркегор), відчуттям неможливості за будь-яких обставин досягти поставленої мети («*безсилля» – «powerlessness*»), відсутністю в людини загальноприйнятих цінностей («*безглуздість», «абсурд», «втрата сенсу*» – «*meaninglessness*»), норм моралі *(«normlessness*») тощо. Це дає підстави спроектувати зазначені форми відчуження особистості на досвід шістдесятників, оскільки, продиктований відповідним суспільно-політичним контекстом, він віддзеркалює розуміння цього явища в усіх його взаємокореляціях і перехрестях.

М. Сімен визначає «безсилля» як впевненість особистості в тому, що її власна поведінка не в змозі забезпечити очікуваних результатів [662] і, таким чином, зумовлена не «об'єктивною суспільною ситуацією», а «прагненням індивіда до контролю над подіями – відчувати безсильність означає мати брак відчуття особистої впливовості, що не вкладається в чітко визначені понятійні рамки (йдеться про відсутність норм моралі (концепт, похідний від «аномії» («anomia») Дюркгейма). За М. Сіменом, відсутність норм моралі є необхідною умовою в ситуаціях, коли соціально схвальна поведінка перешкоджає досягненню поставленої мети [662]. Утім, існують деякі термінологічні верифікації зазначеного поняття, зокрема контроверсійною є інтерпретація

терміна «normlessness» Я. Чайковським у розвідці «Проблема відчуження людини в гуманітарних науках. З питань стану досліджень», де автор детермінує це поняття як «нормативність» і наголошує на його використанні М. Сіменом, який нібито відносить його до ключових компонентів відчуження, що суперечить реальному стану речей [482, с. 264]. Адже *нормативність («norm»*) та *відсутність норм* (*«normlessness»)* – антонімічні поняття, і останнє, за М. Сіменом, означає цілком відмінне від традиційного ставлення особистості до соціальних норм і цінностей, втрату їх значущості, втіленій у неадекватній, відхиленій від норм поведінці.

Модель відчуження, запропонована М. Сіменом, віддзеркалює розуміння цього явища як у вужчому, так і в ширшому значенні, а саме відчуження як актуальний максимум потворності в соціальному бутті особистості постає феноменом і буденності, і граничного буття (С. Крилова) – двох виявів «замкненості» людського буття. При цьому можливість подолання відчуження реалізується через метаграничне буття, визначальною ознакою якого виступає фундаментальна «особистісна відкритість», що зберегла свою ідентичність і своєрідність, здатність до творчості як форми духовного існування, інтелектуальної боротьби щодо перетворення соціального світу. Саме через творчість українські шістдесятники розмивали «фундамент догматичної ідеології, повільно відвойовували новий духовний простір» (І. Дзюба) у його кантівському розумінні (світ, що духовно охоплюється розумом), втілюючи безмежжя власного «Я» в реальних «продуктах» своєї життєдіяльності.

Світоглядний антропоцентризм шістдесятників, що в філософії цінностей виступає як інтроцепція (В. Штерн), створює соціокультурні універсалії української естетосфери, невід'ємним складником, якої виступає духовність як спосіб «самовибудовування людської особистості», перенесення універсуму зовнішнього буття індивіда у його внутрішній світ на ціннісно-смислових засадах. У зв'язку з цим філософсько-естетичний підхід до сутності зазначеного феномену розкривається через використання поліметодології, що

апелює до синтезу методологічних підходів, певного синкретизму культурно-історичного, феноменологічного, герменевничного та інших способів дослідження буття.

Духовність як ключове поняття етико-аксіологічного простору українського шістдесятництва виступає як етнонаціональна модель «філософії краси» (В. Личковах) у її універсальних та партикулярних смислах, як дискурсивне освоєння духовно-чуттєвої цілісності людських відносин до світу в їх емоційно-виразних, символічних, художньо-образних вимірах. У процесі творчої діяльності «присвоєння духовного аспекту культури» здійснюється за рахунок внутрішньої активності індивіда, у процесі якої ним встановлюється ідентичність художньо-образних утворень, що сприймається як особлива конструкція духовно-практичної співпричетності до людської цінності суб'єктивного буття у світі, де останній сприймається й переживається як безпосереднє втілення «Я» суб'єкта. Зміст такого досвіду розкривається індивідом у формі духовного самопочуття, де різночасові та різноякісні реалії життєвих практик «схоплюються» в єдине ціле, у якому людиною встановлюється рівність себе і світу як рівність духовних явищ. Дослідження «стану світу» (Г.Гегель) реалізується через висвітлення понять «дух епохи», «образ світу», «чуття життя», які визначають понятійно-категоріальний апарат осмислення світу людини як предмета естетичної рефлексії. Саме з цих понять утворюється термінологічна «скарбниця» розмислів і текстів, що розкривають «естезис» (Л. Личковах) доби шістдесятництва, специфіку художньої свідомості, мистецьких стилів і світоглядних орієнтирів окремих персоналій і нації загалом.

Чисельні спроби окреслити «дух епохи» спостерігаються в культурологічних студіях найрізноманітніших напрямків – від вульгарно-соціологічних (І. Тен, Л. Уорд) до культурно-антропологічних (Е. Ротхакер, М. Ландман) та феноменолого-екзистенціалістських (М. Гартман, К. Ясперс). Осмислення шістдесятниками духовної ситуації часу майже тотожне антропологічній визначеності й бажанню «бути людиною» (К. Ясперс), що

означає «бути – у – часі», тобто існувати в довгочасності (В. Личковах), у конкретно визначеному історичному часі.

З філософської точки зору, «розуміння духу епохи» ототожнюється з поняттям «*дух часу*» (Zeitgeist, або «spirit of the age») і означає «культурно-смислову єдність епохи», що виступає інтегрованою цілісністю смислів, значень, способів думки, цінностей, норм та ідеалів, стереотипів, установок, властивих суспільству, народу в певний культурно-історичний період його існування [319, с. 210 – 211]. Поняття «дух епохи» ввійшло в науковий обіг завдяки німецьким історикам XVIII століття Х. Мейнеру (як зв'язок між способом думок і загальним станом культури) та Д. Тидеману (як зв'язок філософії з політикою, правом, мораллю, життям суспільства в різних його проявах), а новим змістом збагатили Г. В. Ф. Гегель (філософія як віддзеркалення духовної цілісності суспільства), О. Шпенглер (духовна цілість як основа і виявлення локальної культури). З часом П. Сорокін і А. Тойнбі (через духовну єдність суспільства) визначили «модель культури» і «тип цивілізації». Таке різноманіття дефініційних характеристик зазначеного поняття фактично зводиться до узагальнення Г. Шпета («чутливий орган колективної єдності, що відгукується на будь-яку подію в бутті цієї єдності»). Виступаючи яскравим втіленням інтегративних параметрів життя суспільства, «дух епохи» постає акумулятором смислів епохи, які відображають рівень розуміння світу.

З погляду філософії, поняття «дух епохи» має складну внутрішню структуру, у якій «горизонтальний» план детермінується світоглядом (світорозуміння через світопояснення), світосприйняттям (образно-чуттєве освоєння світу), світочуттям (емоційне світорозуміння, пройняте «емоційною логікою»). Вертикальний (функціональний) план складає сферу образів (логіко-концептуальних у світогляді, чуттєво-наглядних у світосприйнятті, емоційно-оцінюваних у світовідчутті) та сферу світоустановок (ідеалів у світогляді, канонів сприйняття в світосприйнятті, емоційних установок у світовідчутті), через які «дух епохи» породжує вищі форми свідомості і

визначає свою «присутність» у життєдіяльнісних актах (Г. Г. Гадамер). Саме «дух епохи» виступає «призмою», крізь яку людина осягає навколишній світ, формує власне ставлення до нього, вибудовує дії щодо світу й до самої себе [319], про що переконливо засвідчує естетична практика шістдесятництва щодо відтворення картини світу в її художньо-образному оформленні. При цьому домінуючу роль у цьому процесі відіграє світогляд, який виконує системоутворюючу функцію у формуванні духовної єдності епохи, виступає ядром цієї єдності та «найбільш відрефлексованою формою суспільної самосвідомості» [319, с. 211]. Ідеться про ідеали пріоритетної світоглядної концепції, які сприймаються як незаперечні цінності та орієнтири певної історичної доби. Утім, уявлення людей про світ не завжди мають концептуалізований характер, що постає перешкодою до відтворення вірогідних (достовірних) уявлень про епоху, «проникнуту єдиним домінантним духом», а саме духом часу шістдесятництва, який і змоделював «духовну ситуацію» зазначеної доби з усіма її причинами і наслідками.

Поняття «дух часу» певною мірою співвідноситься з концепцією «великої людини» («Great Man Theory») Томаса Карлейла [530] про романтичний культ героїв, які своїми вчинками рухають суспільство вперед. Розмірковуючи про смисл епохи, філософ стверджує, що «історія світу визначається нічим іншим, як біографією великих людей» (переклад наш – О.П.), і людина розкриває справжню природу власного «Я» через вивчення «чужого героїчного досвіду» (переклад наш – О.П.). Поняття «досвід», що активно використовується у філософських дослідженнях, передбачає «чуттєво-емпіричне пізнання дійсності, яке ґрунтується на практиці, на відчутті і сприйнятті людини» [212, с. 178] та виступає «основою пізнання і критерієм істинності знань людини про навколишню дійсність» [5, с. 143].

Традиції філософського осмислення досвіду, зокрема в критичній філософії І. Канта, філософії Абсолюту Г. Гегеля, неокантіанстві, прагматизмі, герменевтиці та феноменології представлені в монографії М. Мінакова «Історія поняття досвіду», у якій дослідник розкриває зміст і

визначає межі використання поняття, підходячи до «седиментації змістів, де змістові поклади розглядаються як елементи і можливості породження нових смислів» [307, с. 33 – 34], що їх абсорбує свідомість. Отже, головне, що набувається в процесі досвіду, – це готовність до оновлення, зміни, зустрічі з іншим, яке стає «своїм» [320, с. 492]. Саме через досвід формуються поведінкові моделі, емпіричні знання й спостереження окремої особистості й соціуму загалом, які «опредмечуються» в матеріальній та духовній культурі – звідси необхідність усвідомлення цього поняття в контексті культурно-історичної доби шістдесятництва, оскільки увага фокусується як на аксіологічному, так і темпоральному модусі його «визрівання. При цьому досвід виступає конструктом буття відповідно до ідеалів і цінностей, завдяки яким людина набуває своєї самовизначеності, підноситься «до всезагального моменту соціально-історичного процесу» [224, с.103], усвідомлюючи смисл власного існування (сенс життя пізнається через передбачення життєвих ситуацій із притаманними йому зв'язками між минулим, теперішнім і майбутнім).

Безперечно, для кожної людини властивий неповторний внутрішній світ, створюючи який, вона спирається не тільки на власний досвід, але й досвід реальної дійсності, загальноприйняті соціальні тенденції. До них належать усі компоненти, що закріплюють у нових поколіннях усталені способи життєдіяльності, типи мислення й постають єднальною ланкою часових вимірів. Тож можемо говорити про традицію покоління, яка постає джерелом суспільно-історичної наступності, що має вектор як на збереження надбань культури, так і на їх відтворення й розвиток. За Е. Анчел, завдяки традиціям «сучасне постає як поцейбічний трансцензус, майбутнє – як необхідність виконувати обов'язок стосовно подальшого збереження звичаїв щодо нащадків» [10, с. 94]. Адже для того, щоб щось розвивати, людина усвідомлює необхідність опанування культурно-історичним досвідом, що передбачає не тільки засвоєння специфічної, виробленої певним суспільством системи знань, а й способу діяльності, результатом якого виступає цей досвід.

Естетична універсалізація творчого досвіду шістдесятників здійснюється через мистецьке узагальнення здобутків попередніх поколінь (неокласики, «розстріляне Відродження», «Празька школа», Мистецький український рух, а також ровесниця шістдесятництва Нью-Йоркська група), що розкривають модуси дослідження духовності як визначального чинника людського існування. Ідеться про «саморозбудову монадної особистості» (С. Кримський), тобто особистості, здатної репрезентувати свою епоху, свій час, свою націю заявкою на духовність майбутніх часів [223, с.13] Отже, відстоюється позиція нового світоглядного бачення «духу часу» не тільки на раціональних, а й духовно-ірраціональних засадах (С.К'єркегор, А. Камю, Ж.-П. Сартр, К. Ясперс та ін.), які виявляються щораз перспективнішими в контексті загальнокультурних процесів шістдесятництва.

Філософія образного розмислу, збагачена та увиразнена концепціями «внутрішньої людини» (Г. Сковорода), «людини триєдиного серця» (П. Юркевич), «цілого чоловіка» (І. Франко) або «шевченківської» людини (М. Шлемкевич), що виступає основою життєвого та творчого побутування шістдесятників, розгортає масштабну оригінальну типологію української універсальної людини з «власне українськими» характеристиками. Визначальною серед них є духовність, що постає альтернативою «тотальної посередності» і виступає, за С. Кримським, «ціннісним будівництвом особистості», «перекладом універсуму зовнішнього буття у внутрішній всесвіт індивіда на етичній основі» [223, с. 8]. Необхідність поєднати вибір етичний (національна риторика) та естетичний (прагнення до ідеалів), що виступають специфічними рисами шістдесятництва, визначила сутнісний статус репрезентантів цього явища в суспільно-історичній ситуації доби. За С. К'єркегором, «естетичним началом може називатися те, завдяки чому людина є безпосередньо тим, чим стає» [242, с. 254]. Рівновага цих світоглядних пріоритетів створює антропологічну модель «монадної особистості», що актуалізується на національному, хронотопному та соціо-аксіологічному рівнях як «національний космо-психо-логос» (С. Андрусів) і

визначає засадничі принципи «монадної особистості» або «модуль-особистості» (В. Буряк) [39] – гуманізм, духовність, діалогізм, ідея софічності та онтологічного оптимізму, полісистемність цілей, моральний розум, ідея любові до ближнього, Дім – Поле – Храм як аксіологічні імперативи, принцип толерантності, ефективності споглядання та наднадії на рівні колективності (чи плеядності) в соціальному житті та на рівні репрезентації світу в межах індивідуальності [242, с. 13 – 14]. Саме ці антропологічні цінності – «поступове розширення простору невдоволення станом речей і відповідальної за майбутнє України думки – в усіх сферах життя» (І. Дзюба) – визначали топос буття і творчості шістдесятників, розв'язували «вузли суспільних біфуркацій» (Л. Тарнашинська), вивільняючи потужну енергію творення нових соціокультурних та художніх наративів.

Власні етнонаціональні традиції розуміння людиномірності краси світу, природи, духовна еволюція і саморозвиток особистості – основні мотиви творчості шістдесятників – людина «мала», проста, ординарна, але неповторна та унікальна у своєму відчутті себе й навколишнього світу, і водночас універсальна у своїх осягненнях з поняттями любові й ненависті, добра і зла, віри й безвір'я, життя і смерті, краси і потворності» [429, с. 194]. Про оновлення тематики і стильової прозової палітри української літератури зазначеної доби свідчить поява історичних романів М. Вінграновського («Северин Наливайко»), П. Загребельного («Я – Богдан», «Тисячолітній Миколай», «Диво», «Смерть у Києві»), Р. Федоріва («Жбан вина»), Р. Іваничука («Мальви», «Черлене вино», «Манускрипт з вулиці Руської»), В. Шевчука («На полі смиренному», «Дім на горі», «Голос трави», «Три ластівки за вікном»), романів і повістей Ю. Мушкетика («Крапля крові», «Суд над Сенекою», «Рубіж», «Яса», «Позиція», «Чорний хліб», «Біль», «Жовтий цвіт кульбаби» та ін.), В. Захарченка («Великі лови», «Клекіт старого лелеки», «Пий воду з криниці твоєї»); малої прози (оповідання та новели Є. Гуцала «Запах кропу», «Голодомор», «Мертва зона», «Грудневий бунт», «Ментальність орди»; Гр. Тютюнника «Климко, «Дивак», «Три зозулі з

поклоном», «Вогник далеко в степу», «Син приїхав», «На згарищі», «Оддавали Катрю»; Л. Первомайського «Дикий мед», «Дерево пізнання», «Вчора і завтра», «Чорний бріг»; В. Захарченка «Співучий корінь», «Трамвай о шостій вечора», «Стежка» та ін.), химерної прози В. Дрозда (романи «Вовкулака», «Катастрофа», повість «Ирій», біографічних романів «Ритми життя», «Дорога до матері») та ін. Спільною рисою, що об'єднує ці твори, виступає україноцентричність, драматургійність, нетиповість характерів – поворот від «глобального псевдомонументалізму до живої, звичайної людини з вразливою душею і тривожним серцем» [293, с. 58]. Концентроване втілення національної ідеї як «імперативу історичного призначення українства» (Ю. Барабаш) відбувається через об'єктивно-суб'єктивні чинники, визначальні для авторського світовідчуття, особливостей структури і сюжету, системи художніх образів, специфіки характерів, фольклорних мотивів тощо.

У контексті базових ідей, імплікованих в естетичний дискурс репрезентантів цього явища, системоутворюючого значення набувають категорії етнонаціонального мислення, що виступають знаряддям суспільного інтелекту. Це насамперед онтологічно обумовлено «панестетизмом» українського буття, органічно пов'язаного з архетиповими принципами етнокультури, серед яких домінантним виступає кордоцентризм (визначення філософії Г. Сковороди, надане Д. Чижевським), що реалізується в естетичній рефлексії на рівні світоглядних і контекстуально-культурологічних ідей та універсалій. Глибока емоційність, чуттєвість, ліризм, самовираження українського естетичного дискурсу, що знайшли своє втілення у «філософії краси» і «філософії мистецтва» (теорія тотожності людської та духовної реальності) детермінуються тим самим кордоцентризмом української душі, який виступає домінантною рисою творчості шістдесятників. «Філософія серця» постає наскрізним архетипом української національної ментальності, моральнісним імперативом, поколіннєвою заповіддю любові, благочестя й духовності. Про кордоцентричний код як основу онтологічно-екзистенціальних та художньо-естетичних наративів шістдесятників детально

йдеться в монографії Л.Тарнашинської «Сюжет доби: дискурс шістдесятництва в українській літературі ХХ століття»[21]. Дослідниця наголошує на формуванні нової художньої свідомості, що виступила викликом сучасності, у якій оприлюднювало себе шістдесятництво як «дух епохи».

Формула духовної екзистенції цього покоління проголошена у відомих рядках В. Симоненка: «У кожного Я своє ім'я», «Я – українець. Оце і вся моя автобіографія», Л. Костенко про «неможливість брати істину в оренду», які доповнюються штрихами із нарисів Р. Корогодського про «віру – моральність – порядність, які із часом набули такої густоти, такої перенасиченої консистенції, що той розчин затвердів, набрав якоїсь однозначності» [213, с.19].

Ідентифікація шістдесятників, що відбувається через свідомий вибір (вибір свободи) та дію (дія як моральний вчинок) підводить до актуалізації поняття «духовного розуму», або (за С. Кримським) «морального розуму», що передбачає для особистості виклик відкрити «в собі те, що не відбувається природним шляхом («виклик згори», «з-над людини») і потребує детального тлумачення і розуміння. З одного боку, людина формує Універсум як середовище свого існування, створюючи власний «колаж життя», з другого – прагне знайти абсолютний центр буття за межами себе і свого «Я» («трансперсональний підхід»), який вимірюється моральними концептами сакральної духовності, що постають незмінними людськими цінностями в усі часи. Тут доцільно скористатися тезою С. Кримського про людину «як вертикальну істоту», життя якої вимірюється не в довжину, а у «височінь ціннісного сходження» [223, с.18]. Саме такою метафорою можна окреслити «проект особистостей» – репрезентантів покоління шістдесятництва, які творили «інтеграл духу» [271, с. 6] в часи знівечення цілісності особистості,

[21] Див.: Тарнашинська Л. Сюжет доби: дискурс шістдесятництва в українській літературі ХХ століття / Людмила Тарнашинська. – К. : Академперіодика, 2013. – 678 с., 4 с. іл.

«емоційної й світоглядної знекоріненості» (І. Дзюба), коли «навіть власний хист і сутність немов ховали про запас» (Є. Сверстюк).

Усвідомлюючи своє місце в ситуації доби, шістдесятники інтуїтивно її розвивали, оскільки «осягнення ситуації вже призводить до певних змін і трансформацій, що, за К. Ясперсом, означає «почати панувати над нею» [500, с. 301]. Таке «осягнення» ситуації здійснюється через імператив «моральної максими» (С. Кримський), або, за І. Кантом, через «категоричний імператив»[22] [223], який пов'язаний із «дією як моральним вчинком», що реалізується через власний вибір відповідно до системи вічних цінностей, типології існуючої культурної дійсності, часо-просторової екзистенції і внутрішніх потреб особистості. Тож ситуація, яка була усвідомлена молодою творчою інтелігенцією після «пандемії зла» другої половини XX століття, вимагала позитивних змін, відродження духовного єства людини.

Розуміння тих внутрішніх процесів, які відбувалися в Україні в 1960-ті роки, ще раз повертає нас до поняття «дух епохи». У стабільні, «облаштовані» епохи (термін М. Бубера) першочергову роль відіграє світогляд, а світовідчуття й світосприймання «суворо корелюють із ним, відповідають йому й найчастіше ним визначаються, під його впливом формуються. У кризові перехідні періоди (а саме таким виступає означений період із погляду ідеологічних і соціокультурних трансформацій суспільної свідомості на національному рівні) співвідношення між ними може різко змінюватися. Пріоритетне місце у формуванні нового світорозуміння відводиться світовідчуттю і світосприйняттю, які й визначають «дух епохи» і впливають на подальше формування світогляду, пов'язуючи між собою різні форми суспільної життєдіяльності (мистецтво, наука, мораль, філософія тощо).

Світогляд шістдесятників як сукупність їх узагальнених уявлень про себе і навколишню дійсність, місце у світі й життєве призначення, форма

---

[22] За С. Кримським, людина виступає точкою відліку, з якої виходять два вектори, спрямовані в протилежні нескінченності. Див. детальніше: С. Кримський «Заклик духовності».

духовного освоєння світу, що інтегрує їх колективну особистість, надає їй життєвих орієнтирів та репрезентує дійсність у її людських вимірах і виявах, органічно вписується у вибудовану С. Кримським цілісну «концепцію людини» з «особливою ментальною структурою і духовною аурою» [319, с. 53]. Безперечно, одним із визначальних складників цієї структури виступає мова, що є ключовим поняттям при аналізі людської екзистенції, яка не тільки «постає об'єктом саморефлексії, засобом розуміння самого себе» [149, с.265], а й віддзеркаленням духовної сутності нації, засобом її консолідації. Прагнення шістдесятників подолати світоглядний конформізм, що виявлявся в некритичному прийнятті й слідуванні панівним поглядам, сформованими під впливом радянської пропаганди, імперативів внутрішньогрупової солідарності, пересічної установки дотримуватися стереотипів і стандартів щодо статусу української мови, знайшли своє втілення в літературній творчості цього покоління. Сприйняття слова як «основи духовного життя» (М. Рильський), унікальної системи, у якій засвідчено рівень розвитку філософського мислення, віддзеркалює особливості їхнього сприйняття світу. Чи не яскравим свідченням цього є проголошена І. Дзюбою думка про українське слово, що має бути забезпечено інтелектуально й духовно на всіх рівнях його побутування, включаючи й «*буденне життя слова і думки, незлічених душевних актів у повсякденному слові як стихійній творчості людини*» [90, с. 584]. Це і численні звернення до образу Слова Ліни Костенко: «*Слова росли із ґрунту, мов жита / Добірним зерном колосилась* мова»; *«Поезія – це завжди неповторність, / якийсь безсмертний дотик до душі»,* поетичні рефлексії про безсмертя рідного слова В. Підмогильного: «*Бо ти – як мати в рідній хаті, / як джерело із глибини / в голодні дні / у дні багаті, / і на вогні, і при багатті, / ти – від колиски до труни*» та В. Симоненка: «*тобі рости й не в'януть зроду, / квітувать в поемах і віршах, / бо в тобі – великого народу / ніжна і замріяна душа*» тощо.

Морально-естетичні пошуки шістдесятників у царині художнього слова, міцно «проростаючи» на національному ґрунті, несли потужну сугестивну

енергетику української ментальності через слово «як вогнище, як долю, як лінію судьби, як лінію доби». Українська Муза була глибинною, вбираючи в себе «духовний ген» доби, бо така вже в неї вдача – орати глибоко, пам'ятаючи тяглість традицій (Р. Корогодський). Вирізняючись особливою емоційністю, виваженістю, довершеністю змістової і формальної структури, мистецькі вислови зажили власним життям і стали крилатими. Усвідомлення вагомої значущості Слова в житті нації («*якби ти знав, як много важить слово»* – рядки з однойменної поезії І. Франка), літературне покоління 1960-х вважало своєю місією відродження її духовного єства, маючи в арсеналі «мову чудову, глибинне і потужне слово, немов гостру зброю» (Д. Павличко). Саме це шістдесятництво – «високе», елітарне, мистецьке (А. Дністровий)[23] десубстантивувало народо-, націєцентричність [96, с. 18 – 20] української творчості, започаткувавши традицію активного залучення унікальних здобутків світової культури у власний горизонт сподівання.

Отже, здатність шістдесятників репрезентувати свою епоху як реалізація принципу монадності, відбувається через утвердження типу відкритої суб'єктивності («пряма спрямованість суб'єкта на самого себе»), як «піднесення природного світу почуття до міри духовної власності душі» [370, с. 37] через «живу й онтологічно стійку конкретність» [486, с. 376], що й визначила силу етичного суб'єкта, який не залежить від контексту, зовнішнього життя та «залишається собі тотожним» [226, с. 54]. Це означає осягнути свою «самість» через художньо-естетичні засоби моделювання картини світу, що припадало в представників цього покоління на час бурхливих суспільних змін. «Хрущовська відлига» розколола щілину між вірою та свідомістю, яка завжди існувала в суспільстві у «вихлюпах»

---

[23] Дві протилежні за ідейно-естетичним і світоглядним наповненням лінії шістдесятництва окреслює А. Дністровий. Перша лінія – масове, «низьке», народоцентричне (І. Драч, Д. Павличко, В. Яворський, Л. Лук'яненко та ін. – ключові політики та «мітінганти» згаданого періоду національного піднесення). Друга – «високе», елітарне, мистецьке (В. Стус, М. Вінграновський, І. Калинець, Л. Костенко, Г. Кочур, М. Лукаш, С. Параджанов, І. Марчук, Д. Павличко (у ліриці та перекладах) та ін.).

спонтанного інакомислення [429, с. 422], і шістдесятництво визначило дистанцію між комуністичним міфом та елітарною свідомістю, яка була втілена і в масову свідомість, оскільки люди мистецтва мали тоді в суспільстві якщо не статус, то принаймні «ореол інтелекту нації» [429, с. 422]. Тож естетична практика репрезентантів цього явища виступила новою «інтелектуальною конструкцією», яка відкрила перспективи розвитку української національної ідеї загалом та української національної літератури зокрема.

2.2. Перекладацтво в контексті стильових конфігурацій української прози другої половини XX століття

Ефект резонансу, створений шістдесятниками, висвітлив ті базові поняття, настанови й орієнтації, які не тільки віддзеркалювали стиль мислення епохи, а й значною мірою визначали художньо-тематичний і жанрово-стильовий спектр української літератури наступних десятиліть. Така наративна «дискурс-послідовність» (П. Рікер), з відповідним антропологічним простором, репрезентує національну ідентичність у художній формі (за І. Дзюбою, людина-явище і людина-нація), коли особистість зберігає за собою право на обстоювання загальнолюдських цінностей, закодованих у різноманітних жанрових структурах (зокрема з домінантою на початку 1960-х років новелістики й ліричної балади та з подальшим розгортанням малих прозових жанрів і ліро-епічної поезії). При цьому навряд чи можна говорити про радикальну зміну жанрово-стильової системи, яка б виводила літературу зазначеного періоду поза межі напрацьованої художньо-естетичної традиції. Радше, як слушно зауважує Л.Тарнашинська, варто наголосити на певних «лініях розриву» та «біфуркаційних відлуннях», що дозволяють дослідникові по-іншому поглянути на модифікації жанрових структур [429, с. 609].

Руйнація соцреалістичної моделі в прозі, що відбувалась, як відомо, переважно через «множинність локальних подій», «підрихтувала» свідомість потенціального читача до часових змін, віддзеркалених у трансформованих

романних різновидах 1970-х рр., зокрема в історичних наративних структурах. Усвідомлюючи закономірність потужної появи української модерної прози малих форм як оптимального жанру «несталої доби», Л.Тарнавшинська переконує у т. зв. «ефекті жанрового екранування» (відбиття тенденцій порубіжних епох у «серединній» ситуації ХХ ст.). Це означає, що жанрово-стильова ситуація 1960-х рр. взяла на себе не тільки «сегменти порубіжних тенденцій» [429, с. 498] і відображення специфіки «духовної ситуації» доби, але і створила ефект «подвійного віддзеркалення», позаяк екранувала тенденції і минулих, і майбутніх жанрово-стильових проекцій, які й визначали ступінь модернізації художньої свідомості наступних літературних поколінь.

Утім умовний принцип розподілу літературних поколінь за десятиліттями, застосований у літературознавчих студіях («сімдесятники», «вісімдесятники», «дев'ятдесятники» чи «дев'яностники» та, врешті, «двотисячники», «позадесятники»), вважаємо необ'єктивним, позаяк справжнє мистецтво, як відомо, не може вимірюватись одним десятиліттям. Більше того, літературні саморубрикації, що ґрунтуються на часових рамках і зазвичай отримують необґрунтований статус тотожності, виступаючи «ознакою розумового лінивства» (О. Гнатюк), вносять певну неясність в інтерпретацію поняття «літературне покоління».

Спроби обмежити це поняття сферою літературно-критичного дискурсу за умов «відсутності базової шкали цінностей і критеріїв узагальнення» (Е. Соловей) та включення до термінологічного поля історико-культурної ідентичності викликають низку запитань і потребують вироблення більш чітких методологічних засад щодо його застосування. Досить аргументовану наукову версію у зв'язку з цим пропонує Л.Тарнашинська, визначаючи специфіку типологій життєвого шляху шістдесятників низкою понять «покоління», «генерація», «когорта», «фаланга», «плеяда» та ін. Детально про це йдеться в монографії «Сюжет доби: дискурс шістдесятництва в українській літературі ХХ століття» (розділ «Українське шістдесятництво як літературне покоління»), у якій авторка, досліджуючи ґенезу явища, зводить вживання

терміна «покоління» до двох рівнів: покоління як історичний процес, фіксований в абсолютному часі, та в його межах – «репрезентує рівень свідомості або щоразу нову модель просторово-часового континууму з певним набором властивостей, необхідних для реалізації його мети – місії в рамках історичного (видимого), індивідуального (окремо взятої особистості) та поколіннєвого часу як суми індивідуальних, біологічних особливостей та певного спектру суспільно-соціальної парадигми» [429, с. 210].

Зважаючи на динаміку людської цивілізації, що постійно розгортається в множинність, кожне покоління теж виступає множинністю знаків і має власну «систему інтерпретації навколишнього світу» (К. Мангейм), власний рівень поколіннєвої свідомості і своєрідний спектр просторово-часових уявлень про буття [282]. Проте принципом творення поколіннєвої естетики залишається самодостатність кожного «Я» – як засаднича умова розвитку людської особистості, що виступає точкою відліку «естафети поколінь». Це означає, що властивості одного покоління в міру розширення поколіннєвої свідомості поступово переходять у властивості іншого, і це дозволяє виявити специфіку не тільки етичного / естетичного статусу (світогляд, ціннісні критерії, моральні та естетичні перлини творчості), а й сформулювати інтегральні закономірності соціокультурної детермінації дискурсивної сфери, що розкривається на емоційному рівні світосприйняття. Якщо в «кумулятивні епохи» наступники відчували «однорідність одержаного і власного» (у вітчизняній літературі цей період припадає на 1980-1990-ті рр.), то «епохи оновлення та креативної войовничості» [343] особливо виразно позначені запереченням і полемікою навколо осмислення феномену міжпоколіннєвих трансформацій. Однак будь-яке заперечення одного покоління іншим має певний «потенціал конструктивної деструкції» (Л.Тарнашинська), оскільки функція заперечення як історичний складник виступає каталізатором розвитку, що вимагає обґрунтованих відповідей на виклики часу. Отже, кожне наступне покоління, виступаючи своєрідним продовженням «усіх попередніх сучасностей» [171], постає реальністю, «розтягнутою в часі», поколінням

творчої спадкоємності і визначає собою присутність у літературному процесі його репрезентантів одночасно з представниками інших літературних поколінь, що розширює простір їх «співможливостей» у контексті загального літературного процесу.

Проте принцип колінеарності зовсім не заперечує поколіннєву нерівність чи «напруженість» у взаєминах поколінь («general tension») [613] як фактор соціальної практики у вимірах різних історико-тематичних літературних епох. І тут йдеться зовсім не про вирішення питань щодо «меншовартості» / «більшовартості» того чи того літературного покоління або присвоєння одному з них статусу «оживлюючого посередника» (К. Мангейм), хоча з цього приводу й досі розгортаються численні полеміки й дискусії. Утім переконливою є думка дослідників щодо неспростовності винятковості покоління шістдесятників, що заявило про себе як *реальне покоління* (actual generation), покоління, що цілком вписується у філософську парадигму сучасної доби, а тому є всі підстави говорити про нього як про покоління, що здатне «тримати час» (М. Мамардашвілі) й «моделювати суспільний розвиток» [429, с. 211]. Якщо керуватися принципом теорії поколінь (К.Мангейм, Н. Райдер, А. Греньє, У. Штраус), можна підсумувати, що покоління 1960-х років синтезувало всі складові соціально-літературної ідентифікації самого поняття, серед яких на перший план виходить спільний життєвий досвід, джерелом якого виступило поколіннєве переживання – «духовний стрес» (Л. Демська-Будзуляк) [84, с. 28-31], що окреслив зміст цього покоління і заявив про його інакшість. Саме «інакшість» [224, с. 202] виступає тією ознакою, що вирізняє це покоління серед інших «актуал-генетичних явищ» (М. Мамардашвілі) другої половини ХХ століття: воно є відкритою системою, яка генерує й розсіює довкола себе потенційну енергію, ресурсний потенціал наступних поколінь. Тому літературне покоління 60-х визначаємо як творче *ядро* нації (її інтенсіонал, що утворює периферійне (інтерпретаційне поле – імплікаціонал) у вигляді периферійних соціальних практик наступних літературних поколінь. У цьому контексті теза Т. Федюка

щодо надання літературному явищу, прив'язаному до темпоральних меж другої половини XX століття, статусу літературного покоління (йдеться виключно про шістдесятників – «нове письмо», «нова якість», «нова свобода» та «вісімдесятників» – «перше після багатьох десятиліть вільне, навіть вільніше, ніж шістдесятники, покоління»), а також категорична думка щодо того, що «всі решта – «сімдесятники», «дев'яностники», «двотисячники» – це вже «інерція», яка не може бути записана в «актив» поколінь, певною мірою суперечить твердженню Л. Демської-Будзуляк, згідно з яким «сімдесятники»,
мабуть, єдине покоління, кому судилося двічі вийти на історико-літературну арену. Уперше – як рудименти «хрущовської відлиги» в кінці сімдесятих – першій половини вісімдесятих, коли відбувся крах імперій, кінець вісімдесятих – початок дев'яностих, і саме другий «вихід» був «піком» їхньої творчої самореалізації [84]. Саме в цьому теоретичному поколінні, як зауважує дослідниця, простежується контамінація поколіннєвих ознак і умов – спільні духовні переживання, спільний досвід, спільний зміст творчості і спільний горизонт сподівань. Уже тоді їх із певних причин почали зараховувати до «вісімдесятників», з якими у них було не так вже багато спільного, тож, за Л. Демською-Бузуляк, їхнім часом стали дев'яності роки – Є. Пашковський,
В. Медвідь, О. Лишега, Б. Жолдак, Ю. Винничук, В. Габор, Г. Пагутяк та ін. [84]. Ці розбіжності в поглядах деякою мірою вирішуються артикульованою А. Дністровим думкою, згідно з якою покоління 1970-1990-х рр. не обмежується десятиліттями, тому цілком доказово може бути переведено в більш загальну площину, коли його репрезентантам надається статус представників постколоніальної культури.

Задля методологічного балансу слід також наголосити, що в літературознавчій енциклопедії за редакцією Ю. Коваліва, у якій найповніше представлений термінологічний апарат історичного досвіду національного письменства, його сучасної творчої практики і теоретичної рецепції,
літературне покоління визначається тільки поняттями «шістдесятники» і

«вісімдесятники», де останнє репрезентовано антологією нової української поезії.

Відсутність в академічному виданні інших термінів для ідентифікації літературних поколінь («сімдесятники», «дев'яностники», «двотисячники») ще раз доводить, що ці назви умовні й можуть бути застосовані лише гіпотетично. Підтвердженням цього виступає також антологія поколінь І. Римарука, в якій автор виокремлює шістдесятників як «перше виразне покоління», і «вісімдесятників» як «іншу якість – більше звернень до себе, всередину себе». Продовжуючи цю думку, Т. Федюк зауважує, «якщо шістдесятники *екстраверти*, спрямовані назовні, на свободу, на Україну, то вісімдесятники – це більше *інтроверти* (курсив наш – О.П.), які досліджували метафорично свої таємні порухи душі» [459, с.47].

Артикульована дослідниками (Г. Паламарчук, В. Медвідь, А. Дністровий) теза, що саме в момент «суспільного очікування» «шістдесятники перекрили» шлях своїм наступникам, спричинила до термінологічної невизначеності та різночитання, коли йдеться про трансформацію поколіннєвих відносин. Свідченням методологічної невпевненості виступає й те, що самі означення «сімдесятники», «дев'яностники», «двотисячники» беруться в лапки як щось досить умовне. У зв'язку з цим Л. Демська-Будзуляк пропонує альтернативні означення – «*покоління другого шансу*» чи «*покоління реставрованого часу*» [84] (курсив наш – О.П.), проте дослідниця не наголошує на необхідності їх використання, пояснюючи це тим, що «сімдесятники» довгий час маскувалися під терміном «вісімдесятники» і «вхід» цього покоління відбувся протягом кінця 1970-1980-х рр., а повне самовиявлення припало на дев'яності. Така поколіннєва дифузія «провокує» науковців на застосування терміна «сімдесятники – дев'ядесятники», які були першими в постколоніальному українському просторі, кому вдалося сформувати повноцінну «поколіннєву піраміду» (Л. Демська-Будзуляк), – структуру, наявність якої свідчить про «здоровий літературний розвиток». Якщо спроектувати на неї літературний досвід другої

половини ХХ століття, то її вершиною постає пасіонарна особистість, здатна створити міф нового часу (цю місію взяли на себе шістдесятники). Другий щабель цієї піраміди займають послідовники творчості шістдесятників, представлені значно ширшим колом особистостей непересічного таланту, однак не такою мірою, як перші, наділені пасіонарними властивостями (покоління 1970-1980-х рр.). Третій рівень представлений авторами-«плагіаторами», які через наслідування загальної моди стикаються з обмеженнями розкрити свій художній талант на належному рівні (покоління 1990-х років). Основу піраміди літературного покоління складають читачі, які виступають реципієнтами нових ідей, тенденцій, поглядів і моделюють нові «правила гри», новий стиль мислення та інші ціннісні орієнтири. З огляду на наявність наскрізних елементів, що структурують поколіннєву піраміду, варто зупинитися на тих, які спричинюють народження нових художніх форм або ж видозмінюють старі, виходячи зі своєї власної природи [171]. Йдеться про новий, нелінійний стиль мислення, згідно з яким покоління як «мозаїчне полотно особистісних доль» (Л. Тарнашинська) вибудовує власні внутрішні і зовнішні параметри самоорганізації, серед яких вирішальну роль відіграє поколіннєва самосвідомість. Це дозволяє концептуалізувати соціальний простір взаємодії поколінь, що існує і розвивається відповідно до принципів розподілу соціальних ролей між поколіннями, їх солідарними чи конфліктними взаєминами. У зв'язку з цим маємо визначити літературне покоління шістдесятників як таке, що посідає панівні позиції в соціальному структуруванні суспільства і «набуває здатності генерувати цінності, які суттєво впливають на процеси самоутворення» [429, с. 203]. Інтегруючи всі форми літературних формацій (за класифікацією польського літературознавця Казимира Вики), покоління 1960-х років є завершеним і свідомим, створює власний горизонт сподівань, виходячи поза межі історичного часу. Тому є всі підстави вважати це покоління носієм впливу, втіленого в соціальних практиках вільного волевиявлення, не обмеженого зовнішніми чинниками.

Соціальне «авторство» шістдесятників певною мірою позначилося на

принципах «генераціотворення» його наступників – як «провокація» трагічної долі покоління 1970-х років, яке теж заявило про свою «цілковиту інакшість». Як зазначає Л.Демська-Будзуляк, сімдесятникам вдалося об'єднатися за віком та індивідуальними симпатіями, спільними поглядами та метою, але подальший шлях цього покоління був заблокований через нову хвилю політичних арештів. Все це розкрило можливості для формування філософії сімдесятників, найбільш помітною рисою якої виступає ескапізм від зовнішнього світу всередину себе, пошуки доцільності власного існування чи повне заперечення цієї доцільності. Вся ця «напруга» перехідної доби відбилася на жанрово-стильовій системі творчості цього покоління – ліриці, малій прозі (коротке оповідання, новела етюд, шкіц), великих прозових формах (повісті, романи, епопеї), які віддзеркалювали власну концепцію автора відповідно до типу його художнього мислення. Найбільш виразно це виявляється в тогочасній поезії, про що обґрунтовано доводять вітчизняні дослідники (зокрема В. Моренець, Т. Гундорова, Н. Зборовська, І. Андрусяк, Н. Лебединцева та ін.). Загалом поезія на теренах модернізму проголошується «вищим знанням» (Ю. Ковалів) [269, с. 65], а письменник стає елітарним творцем свого неповторного світу, зверненого до фундаментальних проблем людського існування. Це означає, що кожна історико-культурна епоха окреслюється конкретнішим етапом формування художньої свідомості, серед яких визначним у контексті зазначеної доби виступає індивідуально-творчий або історичний.

Філософське осмислення історії спонукає письменників до пошуку нових форм і засобів – включення до традиційного, реалістичного типу оповіді різних елементів умовності, притчі, символіки, фантастики, гротеску через засвоєння жанрових традицій майстрів історичної прози минулої доби, майстерне використання сюжетотворчих можливостей хронотопу, технік його мистецької реалізації, що дозволяє розширити діапазон можливостей власного авторського самовираження.

Мала історична проза 1960-1980-х рр. є динамічною структурою з розгалуженою системою жанрових модифікацій: біографічне оповідання, документально-белетристичне оповідання з його підвидами – популяризаційне і «відтворювальне», історична легенда, історична новела, історична притча. Лаконізм, портретність, моделювання історії в долі людини, реконструкція її духовного шляху, драматична насиченість і ретроспективність, конструктивні переходи від локальності до панорамності, переплетення часових «модусів» фіксує досить розлогі міркування про специфіку цього жанру, зокрема стосовно способів поєднання постійних (історична тематика, часова дистанція) та змінних (пошуки власного стилю, втілення норми або відхилення) його елементів. Саме новелістика (разом із поезією) демонструвала етику «моральної міри» (Є. Мелетинський) літературного покоління 1960-1980-х років. Відмова авторів від чіткого фабульного розгортання наративних структур, що було прикметною ознакою творчості їхніх попередників, вказує на певні жанрові взаємопроникнення, актуалізуючи концепти національного духу на новому рівні художньої свідомості (як це, скажімо, в оповіданнях Д. Міщенка «Доля поета», «Батьківська лінія», новелі В. Шевчука «Вона чекає його, чекає», новелах М. Лазорського «Патріот Григор Орлик», Г. Булаха «Злива» та збірках оповідань Є. Гуцала). Розмірковуючи про «новелізацію буття» представниками цього літературного покоління, Д. Наливайко виокремлює такі її характерні риси, як розвинений описово-етнографічний елемент, форма оповіді, в якій спостерігається народний склад мислення й мовлення; особливе співвідношення з романтизмом, стійка синкретичність реалістичних і романтичних елементів; використання арсеналу фольклорних зображально-виражальних засобів, органічно близьких основному адресатові цієї літератури [323, с. 19]. За Л.Тарнашинською, українська новелістика мала «потенційний заряд пробудженого ліризму, турбулентного психологізму, які налагоджували художню реальність із більшою мірою достовірності» [429, с. 507]. Про це свідчить винятковість «творчого і громадянського

обличчя» (І. Дзюба), що дала українським письменникам своєрідну «детонацію»: під впливом літератури Розстріляного Відродження відбувається трансформація канону на урбаністичність. Тематично-просторову модель «малої прози» тогочасної доби Л.Тарнашинська парадигмально окреслює такою схемою: село (Гр. Тютюнник, Є. Гуцало) – маленьке містечко (Є. Гуцало, В. Дрозд) – передмістя (Вал. Шевчук), місто (Ю. Щербак, Вал. Шевчук, Гр. Тютюнник) як просторово відкрита модель, яка «майже не захоплює у своє поле гостро мегаполісної урбаністичної проблематики» [429, с. 52].

Входження письменників у літературу доби 1960-1980-х рр. цілком модерною новелістикою було також зумовлено мінливістю зовнішнього і внутрішнього світу, психологічними змінами у сприйнятті дійсності. Ідеологічні догми, стереотипи схематичного мислення мали бути зруйновані через нові форми художнього впливу. І така «поетика руйнації» застарілих «норм» відтворюється «не засобами антиестетичного впливу <...>, а делікатним культивуванням естетичного» [429, с. 517] – тонким психологізмом, м'яким ліризмом, увагою до нефіксованих досі «порухів людської душі», що несе в собі проза літературного покоління 1960-1980-х рр. з її структуризацією буття через вектор минулого – сучасного – майбутнього.

Аморальність офіційної політики тогочасного режиму виробила свої власні «моральні антитіла» (Н. Дейвіс) як складники глибинних протиставлень у внутрішньому світі особистості. Конфлікт між реальним / ідеальним, дійсним та уявним, сутнісним і поверховим знаменує собою антропологічний поворот у літературі другої половини XX століття, актуалізуючи на переакцентації художньої свідомості в бік поглибленої психологізації й ліризації буття. Гуманістичний світогляд, що виступав ядром малої прози літературного покоління 1960-1980-х рр., розкривається через актуалізацію «емпіричного антропоцентризму», що постає в концентрації уваги до «звичайної людини» – людини повсякденної свідомості, «людської

індивідуальної самодіяльності» [291, с. 109]. Таке «занурення» в проблему людини серед людей (однойменна книжка новел Є. Гуцала «Люди серед людей») репрезентує суспільні реалії через нові горизонти бачення («новий синтез гуманізму»).

Заґрунтований у гуманістичне світовідчуття антропоцентризм літературного покоління зазначеної доби визначає стилістику і тональність творів його репрезентантів, розмаїття її художньо-образних засобів, «відрефлексовані події», що віддзеркалюють «альтернативну дійсність» у житті літературних персонажів. Зміна стильових регістрів, розширення жанрового діапазону прози відповідно до епістемологічної моделі зародження романних форм (М. Бахтін) розкриває можливості пізнання горизонту життєвого досвіду через «позахудожні форми» особистого й суспільного життя. Це підтверджується прикладами використання жанром форм щоденників, листів, канцелярських документів тощо, якими, зокрема, насичені романи В. Дрозда, Вал. Шевчука. З одного боку, такі твори вимагали від письменників клопіткої роботи, документального підтвердження фактів, з іншого – обмежували і деіндивілізовували мову митця, позбавляючи його можливості розвитку письменницької думки, домислу, фантазування і зміни дійсності. З цього приводу В. Дрозд зауважує: «…певен, роман-біографія «Добра вість» міг бути художнішим, якби з такою впертістю не зосередився на його документальності» [133, с. 26].

Загалом стильова палітра прози літературного покоління 1960-1980-х рр. визначається багатошаровістю, про що свідчать сплетені в одне ціле елементи соціально-психологічного, соціально-побутового, символіко-фантастичного повіствування. Саме така проза виступила своєрідною відповіддю на виклик часу, враховуючи можливі «горизонти сподівань» читача, оскільки саме рух, спрямований до «горизонту очікування», і є рухом часу, що несе вперед реальність буденного життя. Отже, маємо всі підстави стверджувати, що літературне покоління 1960-1980-х рр. – це «той потужний творчий плин, що, як селевий потік, котиться через роки, вбираючи в себе найкращі мистецькі

зразки» [288, с. 3]. При цьому поділяємо думку П. Загребельного, що «справжній письменник – поза всіма поколіннями і навіть над ними» [288, с. 3] й завжди перебуває в процесі творчого оновлення та розвитку.

Пошук нової ідентичності в українській літературі кінця ХХ століття реалізується через осмислення багатьох аспектів, серед яких спостерігаємо наявність «порахунку» із нав'язаною системою цінностей, активне «оскарження» минулого через традицію «символічного прощання з імперським минулим» [367, с. 296]. Ідеться про виникнення літературно-мистецького напряму, дистанційованого від класичної та неокласичної (модерністської) традиції, що претендує на вираження загальної теоретичної «надбудови» сучасного мистецтва й позначається терміном «постмодернізм». У глибокому фаховому узагальненні руху постмодернізму досліджено як його специфіку, так і деякі суперечності, пов'язані з різними аспектами його осмислення. Використовуючи нові підходи до вивчення постмодернізму, сучасна літературна критика ставить у центр своїх студій не тільки вирішення проблем теоретичного плану, а й розробку методологічних концепцій, зокрема постструктуралізму (Т. Гундорова, С. Павличко, М. Павлишин), неомодернізму (С. Квіт), герменевтики (С. Квіт, Є. Баран), фемінізму (В. Агеєва, Н. Зборовська) тощо.

Як визначальний загальноестетичний феномен західноєвропейської культури, відображений у філософських дослідженнях (Д. Фоккема, Дж. Батлер, Ж. Дерріда, Ж. Дельоз, Ю. Крістева, І. Гассан, І. Ільїн та ін.) постмодернізм формується на підвалинах постструктуралізму, деконструктивізму, рецептивної естетики, розбудовуючи в такий спосіб постструктуралістсько-деконструктивістсько-постмодерністський комплекс як нове, специфічне бачення світу. Виявляючи на рівні художнього тексту нові, емоційно забарвлені, часто еклектичні світоглядні настанови, цей комплекс охоплює розмаїті текстологічні, наратологічні, генеалогічні, комунікативні аспекти, що видаються актуальними для нових культурних, постколоніальних, феміністських студій тощо.

У сучасному літературознавчому дискурсі постмодернізм окреслюється цілою низкою смислових визначень, кожне з яких висвітлює окремі сторони цього феномену, зокрема як «*онтологічний нігілізм*» (М.Хайдеггер), як «*один із центральних міфів контркультури*» (Д. Графф), як «*нова інтерпретація категорії відносин*» (М. Фуко), як «*пересеверація структур знань як моделей мовних ігор*» (Ф. Ліотар), як «*синтез постмодерністської й модерністської форм письма*» (Р. Барт), як «*певний духовний стан*» (У. Еко), як «*дух часу*» (Р. Харчук), як «*мистецький перформанс*» (Дж. Меллард), як «*термін із нульовим значенням*», що претендує на ідею, але насправді не є нею (І. Фізер), як «*світова культурна ситуація*», від якої нікуди не подітися» (Ю. Андрухович), як «*цивілізаційно-культурна реорієнтація*» (Я. Поліщук), як «*народження нової ідеології*» (О. Пахльовська), як «*антитеза до модернізму*» (Т. Денисова, С. Андрусів), як «*криза людини*» (Т. Денисова), як «*переформування соцреалістичного канону*» (Т. Гундорова), як «*повернення української літератури до традиції звільненої від одновимірного соціологічного трактування* (М. Павлишин, Т. Гундорова), як «*наслідок кризи реалізму*» (Т. Кравченко), як «*гра без правил*» (Р. Семків), «*реакція на вичерпаність творчої потенції попередніх епох*» (Д.Белл), як «*елементарний модернізм*» (І. Бондар-Терещенко), як «*вихолощення з національної свідомості та несвідомості іманентних архетипів*» (П. Іванишин), як «*протиставлення до традиції і національної самобутності української літератури*» (Є. Баран), як «*тоталітаризм тоталітаризму»,* що постулює не свободу вибору, а свободу не мати жодної точки зору (С. Квіт), як «*історична амнезія або когнітивне vertigo»* (Д.Ворден), як «*сукупність різних відтінків без домінування жодного з них* (Д.Кліпінгер), як «*мистифікація бачення»* (Ж.Дерріда), як «*цілісний, багатозначний, динамічний комплекс мистецьких, філософських, епістемологічних уявлень* (Ю.Ковалів) та ін. [474, с. 18]. Таке розмаїття визначень, що розкривається в різних, інколи контроверсійних поглядах (від виразної популяризації або сприйняття його як даності до епатажної суттєвої негації), спричинена тим, що термін формулювався на

теренах американського, а вже пізніше – західно- та східноєвропейського (зокрема українського) мистецького простору.

Досить вичерпною науковою версією щодо зміни парадигми з модерністської на постмодерністську вважається дослідження М. Калінеску «Five Faces of Modernity. Modernism, Avant-Garde, Decadance, Kitch, Postmodernism», в якому автор стверджував, що у 70-х роках XX століття власну концепцію постмодернізму мала лише Америка, а вже у 1987 р. це явище набуло інтернаціонального масштабу. За М. Калінеску, «модернізм відкрив шлях бунтівному авангарду. Водночас модернізм обернувся проти себе самого, і розглядаючи себе як декаданс (підкреслено автором), драматизує власне глибоке відчуття кризи. Численні, а інколи й суперечливі погляди щодо методу, змісту, стилю, форм постмодернізму узагальнює Л. Лавринович, стверджуючи, що «східноєвропейський постмодернізм, зокрема й український, – передусім посттоталітарне, постколоніальне мистецтво» [242, с. 49]. Світоглядні модуси постмодернізму в національній художньо-естетичній практиці кінця XX століття окреслюються в працях Р.Харчук «Сучасна українська проза: Постмодерний період», Т.Гундорової «Післячорнобильська бібліотека: Український літературний постмодерн», статтях та розвідках Т.Денисової, В. Дончика, Д. Затонського, О. Поліщук та ін.

Основоположником українського постмодернізму традиційно вважається покоління, що прийшло на барикади імперського краху в 1980-ті роки. З огляду на потужний «струмінь нового літературного подиху», його з упевненістю можна зарахувати до нового, виразного й яскравого явища літературного процесу. Представники цього покоління номінуються вісімдесятниками, але не за часом появи на мистецькій арені, а за наявністю власної філософії мистецтва, індивідуального стилю та художньої естетики. Вони були тими, на чию молодість припав кінець великої імперії, останні дні якої минали в атмосфері самопародії, абсурду й ситуативного маразму. Відтак ідеологічна іронія, сміх, карнавал були для покоління вісімдесятих дійсною

стихією існування [84]. Передчуття «великого кінця» призвело до «переакцентації сенсів» на базовому онтологічному рівні і спричинило «розмаїтість художніх напрямів, течій, стилів», де існує фактор «конвергентних сполучень», що потверджується циклічністю процесів розвитку і, відповідно, провокує «хаотичність мислення, його фрагментарність» [409, с. 7]. Цим пояснюється поява «соціально відкоригованого імпресіоналізму, заґрунтованого в правду життя» (Є. Гуцало)
як свідома спроба підняти буденність до рівня сакральності, розкрити її творчу потенцію. Не відкидаючи закономірності таких стильових віддзеркалень доби 1970-1980-х рр., усе ж маємо підстави простежити у творчості репрезентантів цього періоду закономірний сплеск неоромантизму з очевидним «вторгненням» інших стильових манер (як-то естетизму, експресіонізму, неокласицизму, сюрреалізму тощо). Саме неоромантичну тенденцію Л.Тарнашинська пов'язує з *онтолого-антропологічним поворотом*, оскільки актуалізує онтолого-засадничі поняття ідеалістичної настанови *романтизації хронотопу повсякдення* (курсив автора). Імпресіонізм як не до кінця з'ясований напрям художнього мислення (в його національному варіанті) припускає варіативне поєднання з реалізмом, символізмом, романтизмом, експресіонізмом, що певною мірою відображено в художній свідомості покоління 1970-1980-х рр.

Тому надавати перевагу будь-яким стильовим рисам у творчості репрезентантів «перехідного» періоду треба з урахуванням кожної окремої ситуації, зважаючи на те, що модерністичні тенденції покоління зазначеної доби базувалися не на абстрагуванні від дійсності, а на певному рівні занурення в неї й переосмисленні онтолого-антропологічного стану сучасної їм теперішності. Т. Гундорова іменує це *поміркованим модернізмом*,
«філософію культури, якого визначало не творення нової культури, котру задала ідеальна форма, як це бачимо у «високому» модернізмі західного типу,
а швидше інтеграція модерної форми з національно-народною традицією», яка була оперта «не так на міфологію, як на раціо» [74, с. 161]. Утім треба зважати

на комплекс суспільних, соціокультурних умов того часу, адже художні твори такого «обачного», «стриманого» модернізму «підказані й тодішньою суспільною та літературною атмосферою, й свідомим прагненням, й інтуїцією» [152, с. 12].

Концентруючи свою увагу на національній фольклорній традиції через осмислення парадигми «народ-історія», що виступає наскрізною темою української романтичної традиції, письменники репрезентують «селянський світ» з середини, актуалізуючи таким чином концепти національного духу, «вихлюп» того органічного для них світосприйняття, яке вони «антропологізували, гуманізували, психологічно обсервували й ліризували» [429, с. 507]. Твердження представників літературного покоління 1960-х рр. щодо суголосності поетики зазначеної доби з іншими мистецькими напрямами розкриває її співвіднесеність із поетикою неореалізму італійського кінематографу: «…коли ми в 60-х роках почали творити свою естетику чи поетику, вона значною мірою йшла від неореалізму італійського кіно: тоді в нас демонструвалося дуже багато таких фільмів, якими всі – принаймні я, можу цілком впевнено говорити про себе – захоплювались. Через що й проза і поезія 60-х така різна: «працює на одних котурах, а проза – на інших, фактично витворювалась поетика реального фактору, коли якийсь факт вписується з нещадною реальністю, тобто вихоплюється шматок дійсності, щоб не порушувати достовірності реального життя. Через що й книжки називались так – «*Серед тижня*», «*Люди серед людей*», де в центрі був буденний факт, буденна людина без жодної героїки» (курсив наш – О.П.) [429]. Саме цей ідейно-художній напрям виконав «соціальне замовлення доби й скорегував жанр малої прози покоління [89, с. 22]. Оскільки жанр – це «особлива, відмінна від інших, система художньо-завершеного оформлення дійсності в цілісний образ світу» [254, с. 214], маємо підстави говорити, що саме через жанр забезпечується єдність і неперервність цього розвитку.

Узагалі малі епічні жанри користуються особливим попитом у ситуаціях духовної кризи, буремних періодів у житті суспільства, руйнації історико-

літературних канонів, виступаючи чи не єдиним знаряддям відтворення «нової реальності». Отже, новела / оповідання як «художня новина, вихоплена з життя й подана у формі короткого повіствування» [429, с. 508], виступаючи своєрідним віддзеркаленням певної історико-літературної ситуації, мала «повноваження» корегувати жанр, готуючи свідомість читача до сприйняття нових жанрових структур.

Проблема жанрово-стильових трансформацій у 1960-1980-х рр. є цілком антропологічною й розгортається в межах відкритої репрезентації, особливо стосовно введення історичної домінанти, яка може бути експлікована визначенням П. Рікера про «історію як плин подій», коли письменники, перебуваючи в цій плинності «вписують» себе в хронологічні рамки епохи через власне буття, виступаючи таким чином «оприявниками» історії. Відштовхуючись від твердження про те, що «сучасність – це точка на шляху з минулого в майбутнє» (О. Довженко), минуле і сучасне взаємно проектуються – фактично вектор майбутнього, направлений у сферу минулого, піднімає його до «високих історичних регістрів». При цьому найвищий сенс письменницької самореалізації здійснюється через розгортання художнього мислення в часопросторі епохи – коли «до історії свідомості нації, народу чи групи людей, видатних особистостей письменник неминуче долучає історію *власної* свідомості» [390, с. 37], оскільки «пришестя людини» «відбувається через історію, і це є первинним, історія як пришестя само-смислу» (П. Рікер) заявляє про себе через способи іномовлення, «пропозиції» нових жанрових структур.

Зосередження літературного покоління 1960-1980-х рр. на жанрах малої прози розкривається через узагальнення, які знаходимо в бахтінській теорії діалогізму. Якщо роман як «втілення діалогічних структур художньої свідомості» виходить на літературну арену тоді, коли автор «дозріває вступити у відкритий діалог із суспільством», то «монологічна тональність» новели є більше потребою «внутрішньої розмови». Оскільки наскрізно діалогічною була поезія шістдесятників, яка «балансувала на межі» між національною

риторикою та естетичними ідеалами» [429, с. 509], то прозові жанри мусили «врівноважуватися антропоцентричним виміром», апелюючи не так до громадянських позицій, як до психологічно-емоційного, духовного стану особистості. Твердження про те, що нібито жанр роману завжди перебуває в процесі свого розвитку та незавершеності, а новела й оповідання натомість виступають стабільними, незмінними, антропологічно вмотивованими і «структурно впорядкованими» (І. Денисюк) конструктами, викликає певні сумніви, і такі контроверсії не завжди є доказовими. Змін зазнають і «малі» жанри, оскільки роман сприяє «оновленню всіх інших жанрів, заряджає їх становленням і незавершеністю» [21, с. 98]. Чи не найяскравішим свідченням зазначеної тези виступає новелістика Є. Гуцала, В.Дрозда, Вал. Шевчука, Р. Іванченко, Гр. Тютюнника, що перебуває в процесі трансформації, коли лаконічність і лапідарність взаємовпливу жанрового простору одних авторів поступово витісняється більшою конкретністю й витонченою місткістю інших. Ідеться про малу історичну прозу Гр. Тютюнника, Р. Іванченко, яка, на відміну від новелістики попередніх авторів, репрезентує персонажа, свідомість якого перебуває в процесі пошуку істини, перебудови домінантних концептів буття, представляє героя як сформовану, морально самодосконалу особистість, як «продукт» деформаційних змін суспільства. Така трансформація не лише віддзеркалює ритм часу, а й свідчить про певні жанрові взаємопроникнення. За Є. Мелетинським, новела розцвітає в перехідні епохи, «передує формуванню великих епічних форм або слідує за їх частковим занепадом»; вона, як і інші жанри, розвивається й еволюціонує з відносною незалежністю від інших літературних жанрів [291, с. 7].

Виступаючи «прообразами великих наративних структур», «мала» проза 1960-1980-х рр. наділена дискретною темпоральністю – відчуттям часу, замкнутого у «оболонку» його окремого відрізку, що репрезентує певний «момент буття». Характерними ознаками історичних новел та оповідань, їхньою стилетворчою домінантою виступають переходи від лаконічного історизму до макроісторичних масштабів, коли постать вітчизняної історії

сприймається як вічний образ (оповідання Ю. Мушкетика «Смерть Сократа», Р. Іванченко «Останній кошовий Січі Запорозької», «На горі Перуновій», С. Майданської «По той бік студеного плину»), інтенсифікація процесів внутрішнього життя особистості, зосередженість на дидактичних ідеях глибинної мудрості (оповідання і новели Р. Іваничука «Василь Васильович», Д. Міщенка «Доля поета», Вал. Шевчука «Мандрівка в гори», В. Дрозда «Колесо», «Злодій») тощо. Варто, однак, зазначити, що надмірна мистецька зацікавленість молодих прозаїків новелістичним жанром викликала невдоволення з боку офіційної критики. Зокрема, обвинувачення, висунуті О. Гончаром, молодим авторам на підставі того, що вони нібито «засиділися на самих лише мініатюрах, на отих позбавлених часом і пристрасті, і значного соціального змісту ноктюрнах, пастелях, шкіцах, етюдах, на тих аж надто заінтимлених ескізах, образах та новелетах…» [66, с. 20], свідчить про формування офіційної думки щодо другорядності й пропедевтичності малих прозових форм. Розглядаючи прозовий доробок Вал. Шевчука, В. Дрозда, Є. Гуцала, Ю. Мушкетика, Р. Іваничука, можна, проте, констатувати, що їхня новелістика стала «предтечею» їхньої романістики, оскільки згодом ці письменники перейшли до великих прозових форм. З другого боку, сама доцільність домінування того чи того жанру переводиться з «площини жанрології в площину літературознавчої антропології» [429, с. 510]. У цьому контексті варто врахувати спостереження Н. Бернадської, згідно з яким у літературі спочатку відбувається переакцентація на тематико-проблемному рівні, а з часом зазнає змін поетика творів, їхня жанрова матриця [25, с. 51]. Саме під таким ракурсом можна розглядати творчість покоління 1960 – 1980 рр., враховуючи думку дослідниці про те, що в 1970-ті відбувалася трансформація романних різновидів: виробничий та історичний романи набувають «людських» вимірів, ідеологічний роман починає тяжіти до філософського, інтелектуального. Зростає питома вага часових зміщень, сюжетних моделей, дискусій, роздумів, фольклорно-міфологічних елементів. Чи не найбільш «революційну» роль у розхитуванні соцреалістичного

романного канону відігравав український «химерний» роман, який набув статусу популярної форми осмислення сучасності з позицій вічності, філософської постановки питань людського буття, «народознавчих» проблем. Його продуктивність засвідчується цілою низкою різновидів: іронічно-«коментувальний», історико-«легендарний», гротесково-фантастичний, притчевий, алегорично-поетичний, казковий, міфологічно-поетичний [25, с. 207], художньо-історичний, історико-художній, художньо-документальний (Є.Баран), романтичний, конкретно-реалістичний, образно-нарисовий (С. Андрусів). Однак, не варто заперечувати тієї ролі, яку новелістика відігравала в розхитуванні існуючої нормативної моделі світу (йдеться про малу прозу Вал. Шевчука, В. Дрозда, Є. Гуцала, Ю. Щербака), яка через відображення трансіндивідуальних елементів готувала художню свідомість тієї епохи до темпоральних зміщень, що простежуємо в трансформованих романних різновидах 1970-х рр.

Процес «романізації жанрів», що розпочався у 60-х рр. і позначився «гучним вибухом» романної прози в 1970-ті рр., здійснювався не лише під впливом самих романних форм минулого зразка. Художня свідомість літературного покоління 1960-1980-х рр. актуалізувалася через безпосередню «дію тих змін у самій дійсності, які й визначають роман», оскільки як «пластичний жанр, він глибоко, суттєво, чутливо й швидко відображає становлення самої дійсності» [21, с. 98].

Взагалі літературна ситуація другої половини XX століття, характеризується «жанровою рухливістю» (А. Михайлов), але це не означає, що «створення з різних жанрів певної їх суми призводить до переродження жанрів» [29, с. 123], оскільки складні «трансформаційно-мутаційні процеси художньої свідомості» засвідчують накопичення мистецьких вражень й узагальнень, набуття письменником стильової манери, що розкриває певні смисли і всі наявні стратегії їх вираження. Філософія фрагментарного буття у творчості покоління, «об'єднаного спільним духовним стресом, але вже різним досвідом» (маємо на увазі 1970-1980-х рр.) визначається як певний

синтез складових «порогової свідомості» (перехід від зужитих штампів і схем до нового, розкутого, нешаблонного мислення) та «набуття свідомості відкриття / перевідкриття базових онтологічних концептів людського буття та відповідною їх актуалізацією художньо-образними засобами» [429, с. 501].

Літературна «ідентифікація» постмодерної прози, що мала різні оцінки критиків, пропонувала розглядати її в контексті новітніх психоаналітичних і наратологічних методологій, враховуючи специфіку естетичної парадигми постмодерну. З одного боку, це критика традиційної постмодерністської матриці, класичного раціоналізму, традиційних постулатів металічного мислення, з другого – заклик до подолання «стану безстатутності» [429, с. 23], лімітації думок, дій, що призводить до «редукування особистості» (Є. Бистрицький) через ілюзію «загального», «раціонального» чи істинного. Така критична оцінка, що не сприймає «ніякої абсолютизації» (А. Філіпенко) [462, с. 56], відкриває простір для плюралізму, поліваріантності, конкуренції альтернативних парадигм, навіть синтезу протилежних підходів. Ідеться насамперед про диверсифікацію в широкий спектр дискурсів постмодерної свідомості – феноменологічний, екзистенціональний, семіологічний, які взаємокорелюють на рівноправній основі.

Гетерогенна сутність постмодерністського дискурсу (протистояння / взаємодія раціонального та ірраціонального, «розщеплення» великих «метаоповідей» до рівня «локальних» історій-оповідей) підводить до думки про те, що кінець «великих метанаративів» відкриває нескінченні можливості для локальних форм активності та форм життя, від дискурсу монокультури до культури різноманіття [611]. Отже, в культурологічному аспекті постмодернізму атрибутують кризу історичності, домінування категорії простору, віддзеркалення нових форм суспільного життя [432, с. 23], акцентуючи на фундаментальній, онтологічній трансформації таких культурологічних категорій, як людина і світ, що характеризуються складними взаємовідносинами. Постсучасна культура, за І. Хасаном, – це культура «мовчання і порожнечі», що в контексті художньої літератури

набуває статусу невизначеності, оскільки провокує «цивілізаційну втому», «мовчання» про «кінечні істини» [135].

Літературна творчість як «одна з найважливіших лабораторій» [536] постмодерної культури, має свої специфічні риси, як-от: фрагментарність, деканонізація, безособовість, іронія, мутація жанрів, карнавалізація (як форма ігрового освоєння світу – тексту), перформанс, конструктивізм, гіперреалістичність, «подвійне кодування», «авторська маска» (С. Ільїн) тощо. Виступаючи засобом культурного «деконструктивістського знакового моделювання», матеріалом для якого слугує культурний інтертекст, постмодерна культура постає «безкінечним коментарем до минулих культурних епох» [411, с. 62]. Інструментом думки при цьому виступають цитати, ремінісценції, які репрезентують «карту світу», впливаючи певним чином на стан сучасного культурного простору шляхом заперечення усталених методологій пізнання й артикуляції раціональних стратегій, покликаних завоювати позиції в культурі. У такій ситуації нівелюється «смисловий детермінуючий центр (суб'єкт), навколо якого має формуватися сама культура, пізнання, суспільне життя тощо» [92, с. 127]. М. Епштейн також обстоює думку про те, що постмодерна культура позбавлена «*індивідуального голосу*», вона не містить нічого свого – «цитатність у ній наявна замість самовираження, симуляція замість істини, гра знаків замість віддзеркалення в реальності» (М. Епштейн)[24]. У цьому контексті теза В. Курицина щодо неспростовності, поліморфної сутності постмодернізму, яка зберігається на всіх рівнях осмислення дійсності та цілком слушна думка щодо того, що означений феномен, перебуваючи в «стані стабілізованого хаосу», все ж не позбавлений певної внутрішньої динаміки, є контроверсійною щодо твердження П. Козловські, згідно з яким цей художній напрям у своїх основоположних принципах є «антропоморфним», тобто таким, що

[24] Див. М. Епштейн «Постмодернізм в російській літературі» (2005), у якій дослідник визначає сучасну культурну ситуацію як «постсентиментальну», «посттрагічну», «постутопічну», готовою до самозавершення, самознищення.

передбачає «самопізнання людини і пізнання духу над принципами і моделями неорганічного світу» [203, с. 115]. М. Павлишин з цього приводу зауважує, що «перебування суб'єкта відбувається вже після історії», коли «людина має влаштовуватися в сучасному» [350, с. 119]. Це набуває особливої актуальності в період «лімінальності» (В. Тернер), трансформаційних змін, коли в суспільстві зростає потреба виникнення нової свідомості, на підставі якої формується нова художня творчість. Визначене цілком доказово може бути переведено в площину «сприймаючої» естетичної свідомості, яка визначає міру суспільної потреби в тому чи іншому художньому стилі. Отже, пошук ідентичності як відповідь на зміни культурно-історичного розвитку, ритмів життя, девальвацію традиційних цінностей виступає нагальною умовою для формування уявлень щодо цілісного художнього мислення, здійснення нового синтезу.

Історико-філософська ситуація кінця XX століття визначається «пришестям короткострокової ментальності» (Е. Гідденс), що перебуває у стані стійкої мінливості думок і смислів, які вимагають від індивіда постійної саморефлексії. Така «пластичність» штовхає його в різні духовно-естетичні площини, дозволяючи побачити певні «точки дотику» у сприйнятті дійсності, уникнути стійкої фіксації, зберігаючи свободу вибору і відкритість до набуття нового досвіду» [570, с. 264]. Це дає підстави сприймати *самоідентичність* не як тверду, «раз і назавжди сформовану даність, а як незавершений проект» [570, с. 264], що постійно перебуває в процесі розвитку.

Індивідуалізм у постмодерному дискурсі має певні межі ідентифікації – особистість настільки автономізується, звільняється від суспільства і будь-яких форм колективної ідентичності, що поступово втрачає з поля зору «іншого». Це дозволяє говорити про те, що ідентичності постмодерну мають умовний, ігровий, «перформативний» характер, який розширює діапазон естетичних рефлексій невизначеності і веде до урізноманітнення літературних форм, які не можна звести до єдиної універсальної моделі. Виходячи з того, що постмодернізм в українській літературній практиці виник як заперечення

деструктивної парадигми соцреалізму, у літературному просторі зазначеної доби панівною є ідея заперечення традиційного «в межах попередньої естетики світосприймання і, відповідно, світовідбиття», яка виступає «логічним продовженням» саме цих модерних орієнтирів (зокрема авангардних), що розвинулися як мистецько-духовна криза на фінішному етапі соцреалізму з його імперативом наративності, пріоритетом змісту та універсальністю мовних практик, пріоритетом колективного над індивідуальним, ідеологічною заангажованістю, схематизмом (а не осягненням цілісності світу), орієнтацією на суспільні та державні цінності [1, с. 4-5].

Аналізуючи літературну ситуацію кінця XX століття в Україні через встановлення взаємозв'язків між модернізмом і постмодернізмом, Д. Наливайко стверджує, що останній не витворює спільного континууму з тим, що йому передує, а виходить з інших епістемологічних та естетичних засад і створює іншу загальну літературну парадигму, яка «характеризується позбавленістю центру, перевагою структурного принципу сурядності над підрядністю, сутнісною стороною, відсутністю внутрішньої динаміки, що витворює розвиток» [325, с. 48]. Якщо модернізм у площині національної літератури асоціюється з мистецьким натхненням і трактується як «злет», то постмодернізм, навпаки, виступає «відкатом», наслідком духовного зламу суспільства, коли не його руйнації [156]. Це дає підстави стверджувати, що український постмодерн не має націєтворчих вимірів і не продукує «національного коду» (Д. Наливайко), проте ця теза певною мірою суперечить переконанню Б. Рубчака, який, з одного боку, визначає складність, мінливість і неоднозначність цього феномену, з другого – наголошує на його національних ознаках, зокрема на внутрішніх і зовнішніх виявах «українськості», коли всі елементи мовної гри, іронії і гротеску втілюються в «цілком специфічних явищах в українській культурі» [396, с.49]. Таке проголошення «національного цензу» (О. Маленко) українського постмодернізму виявляється слушним, зважаючи на те, що це явище

детермінується не тільки філософсько-естетичними засадами виникнення: його мистецька репрезентація відбувалася відповідно до духовної ситуації доби, яка визначила «світоглядні модуси її репрезентантів» [279, с.117]. Якщо постмодерністський роман перебуває «понад суперечками між реалізмом і ірреалізмом, формалізмом і змістом – змістом чистим і літературним, певним напрямом, літературою кутюр'є і низів» [508, с. 57], то вітчизняна література постмодерної доби акцентує на «естетичній спадковості» за «генетичним» напрямом (модернізм-постмодернізм) та причинно-наслідковим (соцреалізм-постмодернізм). Така дуальна векторність зумовлена специфікою розвитку української літератури зазначеної доби, що має власні світоглядні та естетичні орієнтири.

Переакцентація свідомості нового літературного покоління (за Т. Гундоровою, «посттоталітарної свідомості») здійснюється на ґрунті розвінчування офіційної правди через актуалізацію численних стереотипів і формування особливого ідіолекту [74, с. 177] – «стьоболюбіє» як «молодіжний, пубертантний стиль мовлення» [62], що виступає характерною ознакою масової літератури, або опозиційної до народної (Н. Зборовська), що виникла внаслідок урбанізації та індустріалізації. Методи переосмислення соціокультурної ситуації кінця ХХ століття балансують між ностальгійним ліризмом та неприхованим осміюванням і відвертою агресією не тільки до минулого, а й сучасного (Л.Денисенко, С. Жадан, І. Карпа, Т. Прохасько та ін.). Така проза орієнтувалася на відчуженість героя від «ворожого» суспільства, на підсвідомість, на виявлення деталей у контексті підкресленої буденності, навмисне деформування тексту через вияв «духу заперечення» «обсценною мовою». Загальна лібералізація суспільства, повне скасування цензури мотивувало «ейфорію розправи над словесним табу» (С. Павличко), яка «виявилась своєрідним шоком, від якого література досі не відійшла» [348, с.183].

Ідея епістемологічної й онтологічної кризи постмодернізму (Ф. Ліотар) призводить до «нової інтерпретації категорії відносин» (М. Фуко) через

наявність багатьох світів (діалогічний плюралізм), що «співіснують» у межах традиційної та новаторської традиції, органічного поєднання елементів, що у своїй сукупності визначають постмодерністський світогляд. Це, зокрема, розкривається через осмислення понять «антиколоніальний» – «постколоніальний» (О. Федунь), що «в українських умовах співіснують в одному часі, місці», бо із проголошенням незалежності «умови колоніалізму не зникають одномоментно, а розтягуються в часі», про що свідчить довготривала «лінія російської імперської поведінки» [474, с. 26]. Відповідно до хронології суспільно-політичних змін, що відбувалися впродовж 1980-1990-х рр. XX століття, в українській культурі виразно визначились два періоди постмодерного мистецтва: *неоавангард* 1980-х років і *постмодерн* 1990-х років. При цьому, за твердженням Т. Гундорової, в «українських умовах» неоавангард інтенційно збігається з постмодерном, що становить одну з особливостей національної постмодерної практики, на відміну від інших європейських практик, де андеграунд (неоавангард) підготував ґрунт для власне постмодерну» [74, с. 39 – 40].

Варто також наголосити на функціонуванні інших напрямів у межах постмодерної творчості, точніше на їх «реабілітації» та новому трактуванні: необароко, «богеміанізмі» (Ю. Андрухович), неопозитивізмі (Р. Іваничук, Ю. Мушкетик), неомодернізмі (Є. Пашковський, В. Медвідь), неопопулізмі (Р. Іваничук, Ю. Мушкетик, А. Дімаров, В. Дрозд), синтезі неоавангарду з постфутуризмом (С. Жадан), екзистенціоналізмі з елементами психоаналізу (С. Процюк), магічному реалізмі (Т. Прохасько) тощо. Інтенції письменників трактувати художню дійсність як хаос, невизначеність, естетичний мінімалізм, інтеграцію реального і вигаданого через синтез модерністської та постмодерністської форм письма певним чином ототожнюються з художньою творчістю, перейнятою пафосом релятивізму [268, с. 255]. З іншого боку, український постмодерний дискурс демонструє оригінальну площину авангардного світобачення, філософію «мовної гри» (І. Фізер), «ревізію попередньої традиції» (Т. Гундорова). Прагнення митців слова заявити про

«власну окремішність» [474, с. 27] розкривається також у їх уявленнях про створення концепції «нової людини, відчуженої від соціальної системи, позбавленої будь-яких перспектив самореалізації і духовного розвитку» [474, с. 28]. Кризовий перелом свідомості втілюється в образах головних персонажів постмодерної прози, коли на місце «лицарів честі та справедливості» в літературу прийшли «духовно кастровані індивіди» [84, с. 123], «рафіновані інтелігенти» та «люди дна», які живуть на «маргінесі соціуму» (Н. Білоцерківець), і, взагалі, є не персонажами, а «швидше скомплікованими істотами, які здатні розпастися на кількох осіб, або повністю розчинитися у власному болі» (Л. Лавринович)[25], повна втрата героєм свого екзистенціального статусу, «онтологічний нігілізм», індивідуальне страждання в абсурдному досвіді. Дух руйнації, що переноситься письменниками в сферу художньої творчості, «узлагоджується» з духом творення нової реальності» [180, с. 163 – 180], однією з особливостей якої – витіснення людини як повноцінної особистості поза межі національної культури, і, як наслідок – криза особистісного буття. Така «логіка руйнування» [49, с. 506] призводить до деієрархізації культури, стирання кордонів між центром і периферією, між творцем цінностей і їх споживачем. Проте, постаючи «нескінченним критичним відкриттям власного шахрайства» («an endless denunciation of their own fraudulence») [561, с. 122], письменники-постмодерністи виводять українське слово з полону усталених стереотипів й «асоціативно-образної пасивності» (О. Маленко), пропонуючи «набір артефактів, субпарадигм, репродукованих за допомогою колажу, аплікації та конвергенції. Акцентуючи на мовному дискурсі, проблемі варіативності мовної техніки з використанням різних оповідних практик, український літературний постмодерн апелює до реципієнта і наділяє його більшими

[25] Ідеться про розщеплення суб'єкта в романах Ю.Андруховича, Ю. Іздрика (див., зокрема, романи «Таємниця», «Воццек» та ін.). Детальний аналіз романної прози письменників з позицій художнього співвідношення автора і персонажа здійснено в монографії О.Поліщук «Автор і персонаж в українській новітній прозі». – К. : ПЦ «Фоліант», 2008. – 176 с.

«повноваженнями порівняно з автором» через трансформацію художньої свідомості, оскільки саме вона засвоює, асимілює «сприйняття і переживання конкретних життєвих ситуацій» [81, с. 41], надаючи їм «художнього оформлення і, відповідно, нових прирощених смислів, що є не звичними до стереотипної читацької рецепції. Однак, попри всю рецептивну (світоглядну, естетичну, вербальну) неоднозначність, постмодернізм в українській літературі існує як мистецьке явище, що репрезентує нестандартний, іронічний, «креативний» зріз людської свідомості. У цьому контексті слушною постає думка Л.Хворост про те, що «здорова література не може існувати ні без авангардистів, ні без консерваторів: ці тенденції мають урівноважувати одна одну, як відцентрові й доцентрові сили. Вдаючись до іншої метафори, авторка уподібнює повноцінний літературний процес до «хитання вагадла як рух між екстремумами» [288, с.3]. Тож маємо всі підстави кваліфікувати український літературний постмодерн як еклектичну арт-практику, що демонструє цілком оригінальні форми естетичних шукань, частина яких, позначена ціннісними вимірами, органічно входить у національний літературний простір. Про літературну генерацію 1960-1980-х рр., становлення якої припало «на крайню ліву точку», можна говорити як про покоління, що «рухається праворуч – до канону» [288, с.3] й тяжіє до пошуку органічних форм творення національної культури, яка має всі підстави претендувати на оригінальність, оскільки вирізняється з-поміж інших специфікою організації формально-змістових площин, відштовхуючись від традиції та її послідовної еволюції в межах національного світоглядного й естетичного досвіду.

2.3. Художні переклади англомовної прози в другій половині XX століття: «акти вибору»

Радикальні зміни суспільної атмосфери, що відбулися в Україні в 1960 – 1980-х рр., породили потребу культурного будівництва на нових засадах через «живу українську мову як інструмент національної ідеї і, в

ширшому плані, українську культуру в цілому, як унікальний спосіб бачити світ – у колі інших європейських і світових мов та інших національних культур» [312, с.178]. Саме цей час знаменується потужним вибухом перекладацької думки, який засвідчив присутність в українському культурному контексті майстерних і якісно досконалих перекладів з інших мов, здійснених Г. Кочуром, М. Лукашем, Р.Доценком, Ю.Лісняком, В. Митрофановим, М.Дмитренком, В. Мисиком, М.Пінчевським, Є.Поповичем, О.Сенюк, О. Терехом, І.Стешенко, О.Жомніром, М.Габлевич, Є.Крижевичем та ін. Узявши естетичний вимір художнього перекладу за сутнісну матрицю, українські перекладачі переконливо доводили, що лише поєднання художньої майстерності, ерудиції, натхнення, творчої інтуїції та специфічного перекладацького дару перевтілень, помноженого на стилістичну всеозброєність, мовний такт і почуття міри, забезпечує появу текстів, здатних витримати конкуренцію з потужними сусідніми культурами (переважно з російською). Оскільки ця конкуренція, як було зазначено, відбувалась в умовах «чужомовного» домінування й цілеспрямованого «лінгвоциду», їхні переклади мусили утверджувати ідею можливості прямих культурних зв'язків між українцями та іноземцями, а відтак і право культурної та політичної рівності українців з іншими європейськими народами, спростовуючи накинутий ззовні погляд на українську мову як «наріччя для хатнього вжитку» [422, с. 15]. Виконані на високому мистецькому рівні переклади переконливо засвідчили: українські перекладачі, навіть звертаючись до текстів найвищої складності, цілком можуть обходитися без «російського колоніального дзеркала» [422, с. 24]. Апеляція перекладачів до зміни художніх орієнтирів, зокрема в царині моделювання комунікативної ситуації, глибинно вплинула на актуалізацію національного самоусвідомлення з чітким визначенням мовних пріоритетів – заміщення ідеологеми «єдиного радянського народу» з єдиною російською мовою націєцентричними настановами, з-поміж яких чільне місце посіла українська мова як центр силового поля мовного буття нації. Більше того, інформаційно-просвітницька місія українських перекладів

другої половини XX століття була нерозривно пов'язана з націєтворчою місією (саме цей період вважається «добою світобудовного перекладу»), що й визначала якісно нові для вітчизняного перекладацького мистецтва аксіологічні та мистецькі орієнтири. Ідеться про роль перекладів у засвоєнні інонаціонального історично-культурного й естетичного досвіду, коли англомовна література, потрапляючи до кола інтересів української культури, не тільки постає об'єктом міжлітературної рецепції, а й виступає важливим чинником контактно-генетичних зв'язків, які у своїй органічній єдності виявляють універсальні спільності та національні відмінності, загальні закономірності розвитку естетичних явищ та їх художню специфіку.

Усе це потребує здійснення інтегрального дослідження історії українського художнього перекладу зазначеної доби з огляду на «своєрідну реабілітацію» інтелектуальної самостійності і свідомого прагнення майстрів перекладацького мистецтва до постійного пошуку, критичного перегляду й переосмислення усталених традицій через відкриття нових горизонтів іншої культури. Про чималі досягнення в царині практики англо-українського художнього перекладу можна здебільшого говорити стосовно поетичної творчості («Тисячоліття: переклад у державі слова» М. Москаленка (1995), «Концептуально-методологічні засади сучасного українського поетичного перекладу» Л.Коломієць (2004), курс лекцій «Історія й сьогодення українського поетичного перекладу (XIX – XX століття), монографія «Український художній переклад: між літературою і націєтворенням» М. Стріхи (2006), «Історія українського перекладознавства XX сторіччя» Т.Шмігера (2009) та ін.). На окрему увагу заслуговує розпочатий М.Москаленком бібліографічний опис перекладів міжвоєнного двадцятиліття (1920 – 1930р.р.), якому, на жаль, не судилося завершитися (у відділі рукописних фондів та текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України зберігаються архівні матеріали і автографи рукописних записів видатного українського перекладача й теоретика перекладу). Продовжує цей проект Л.Коломієць, доктор філологічних наук Інституту філології КНУ імені

Тараса Шевченка, яка у статті «Масштаби перекладацької діяльності українських літераторів 1920 – 1930 років (на матеріалі перекладів з англійської)» розглядає феномен розквіту української перекладацької справи у період національного ренесансу.

Глибокий евристичний потенціал має фундаментальне дослідження Костянтина Родика «Переклади літератури з іноземних мов українською мовою», здійснене в рамках проекту «Book Platform», у якому автор панорамно й системно візуалізує етапи розвитку видавничої справи в Україні упродовж 1992 – 2012 рр. у галузі перекладної літератури[26]. Дослідник, зокрема, висловлює цікаві спостереження про рівень стагнації перекладацької справи українською в період другої хвилі «відродження російських перекладів» у 1993 – 2000р.р., визначає навіть моменти, коли переклади з англійської, які в усі часи складали потужну ланку перекладацької літератури, займаючи домінантні позиції, не перевищували кількості перекладів із французької (1993 р.). Але зауважимо, що бібліографічний перелік текстів, перекладених українською мовою, об'єднуючи (згідно з класифікацією Книжкової палати України) в одному форматі класичні переклади, спеціальну літературу з природничих наук та технологій, мистецькі альбоми, мовно-адаптовані технічні видання (двомовні словники, розмовники, збірники завдань, довідники тощо), не відбиває стану перекладу в культурологічному розумінні й певною мірою спотворює вихідні дані для аналітики в суто філологічних напрацюваннях. Проте практична значущість такого дослідження не викликає сумнівів, позаяк не тільки визначає перспективи для подальшої роботи українських видавців, а й виступає своєрідним інформаційним полем у різних царинах наукового знання. Враховуючи вищезазначене, актуальним є питання вироблення послідовної версії історії

[26] Костянтин Родик – президент Всеукраїнського рейтингу «Книжка року», науковий працівник Інституту літератури імені Т.Г.Шевченка НАН України. Повний авторський текст дослідження українською та англійською мовами міститься на сайті проекту bookplatform.org/Дослідження.

українського художнього перекладу періоду 1960 – 1990 рр., щоб заповнити «прогалину» у вивченні періоду активного долучення світової культури до національної.

Низку перекладів англомовних поетів представлено в колективних антологіях, що виходили друком як на Україні, так і за кордоном. На особливу увагу заслуговує серія збірок світової поезії, що побачила світ у 1970-1980-х рр. (видавництво «Веселка»). Серія охоплювала світову літературу від античності до сучасності та складалася з розділів, які виходили окремими книгами: поезії античності («Золоте руно»), європейської поезії від Відродження до XIX ст. («Співець»), світової поезії другої половини XIX – початку XX ст. («Поклик»), світової поезії XX ст. («Заграви»). Кращими взірцями в царині «високого мистецтва» стали переклади англомовної поезії, здійснені Г. Кочуром («Відлуння», «Друге відлуння», «Третє відлуння»), М.Лукашем («Від Боккаччо до Аполлінера»), Д.Павличком («Світовий сонет»), І.Куликом («Антологія американської поезії») та ін., в яких широко представлені епос і лірика, гумор і сатира, різні поетичні форми і жанри, що розкривають широку панораму соціально-культурного «ланцюга епохи».

Вивченню творчого доробку визначних українських перекладачів Г.Кочура та М.Лукаша (розповсюдження набуло навіть словосполучення «тандем Кочур – Лукаш», що згодом вживалося як стійке) присвячено наукові семінари і конференції (Львів, 1993; Київ – Ірпінь, 2003), дослідницькі праці М.Москаленка, Р.Зорівчак, М.Новикової, Л.Череватенка, Л.Коломієць та ін. Науковцями Львівського національного університету ім. І.Франка під керівництвом Роксолани Зорівчак укладено бібліографічний покажчик літературної та перекладацької творчості Г.Кочура та М.Лукаша[27]. Об'єктом глибокого наукового зацікавлення є оприлюднений корпус листів Г.Кочура до М.Новикової, написаних у переламний період (друга половина 1970 – березень 1973 року) «загерметизованого» українського соціально-

[27] Див.: Кочур Г. Бібліографічний покажчик. Львів : ЛНУ ім. І.Франка,1999. – 256 с.; Лукаш М. Бібліографічний покажчик. – Львів : ЛНУ ім. І.Франка, 2003. –356 с.

культурного життя, позначеного стрімким посуворішанням політичного клімату, обмеженням свободи творчості через ухвалення численних постанов про посилення боротьби з «сучасними буржуазними теоріями».

Репрезентована в українських перекладах англомовна поезія виступила прикладом «зовнішніх», за класифікацією Д.Дюришина, контактів, оскільки виконувала не тільки інформативну функцію, а й повернула поетичні набутки всесвітньо відомих художників слова «обличчям» до українського літературного контексту. Щодо прозових творів, коли за об'єкт дослідження правлять переклади англомовної прози, спалах яких також припадає на 60-80-і роки минулого століття, маємо зазначити, що на сьогодні майже відсутній повний реєстр цих перекладів. Створена Р.Зорівчак більш-менш послідовна версія історії українського художнього перекладу, репрезентована в розділі «Українсько-англійські літературні взаємини», що входить до п'ятитомника «Українська література в загальнослов'янському і світовому літературному контексті», також не розкриває повної картини творчих здобутків українських перекладачів зазначеного періоду, інколи схематизуючи їх за типом абстрактної думки.

Оскільки предметом нашої уваги виступають українські переклади англомовної прози, що вийшли друком в Україні у другій половині XX століття, важливим у зв'язку з цим постає здійснення кількісного контент-аналізу цих перекладів через формування реєстру перекладних видань, висвітлення масштабів перекладацької діяльності українських тлумачів, які зробили вагомий внесок у розвиток та вітчизняної літератури та культури.

Про те, як перекладацтво формувало культурну ідентичність, створюючи «інтенсивний духовний простір високої інтелектуальної комфортності» (Л.Тарнашинська), свідчить поява величезної кількості прозових перекладів, що дає підстави говорити про справжнє «перекладацьке виверження», вихід у широкий світовий простір. Більш того, в умовах, коли статус російської мови як єдиного інструменту «об'єднання народів» на території колишнього СРСР усвідомлювався на рівні риторичного запитання

«Інтернаціоналізм чи русифікація?» (І.Дзюба), особливої значущості набувають переклади, здійснені українською. Саме вони були тим свіжим, «джерельно-чистим струменем, що вливається в річище нашої літератури, беручи свої початки в неосяжних водах світового письменства» [26, с. 105]. При цьому, наголошує Л.Тарнашинська, як латина убезпечувала інтелектуалів європейського Відродження від світу «суєти суєт», так і трансміграція художнього слова зусиллями українських перекладачів «відмежовувала» їх «віртуальний світ від того міщанського побутування їхніх сучасників, проти якого вони так палко виступали» [429, с. 296].

У зверненні до англомовної прози конкретних перекладачів можна простежити декілька моментів, що дають підстави говорити як про спричиненість відбору тих чи тих авторів та їх творів для перекладу, так і сам процес перекладання (реципіювання), відстеження процесів сприйняття «Іншого» через переформування художнього мислення, «інкорпорацію» існуючої реальності в систему художніх образів. Інтегрування в чужу свідомість через спільний «дух часу», з одного боку, надавало українським перекладачам відчуття власної причетності до світових тенденцій, з другого – формувало власний перекладацький стиль мислення, заґрунтований на етичному онтологізмі, що проходив по межі свого, питомо національного, самобутнього бачення світу через подолання ідеологічних стереотипів і заборон. Така «переакцентація» дійсності вимагала не тільки мистецького хисту й витонченої перекладацької майстерності, а й певної мобільності, готовності відреагувати на створений «горизонт очікування» читачів через Слово як «сплав ґрунтовного модерного письма» в кращих традиціях етичного інтелектуалізму [429, с. 295].

Загальний огляд перекладів англомовної прози українською вже з першого погляду дозволяє розкрити певні тенденції, відмінні від перекладацького процесу будь-якої іншої національної літератури (зокрема російської), що насамперед зумовлені історико-політичними чинниками, які визначили характер цих перекладів й, наголосивши на їх ролі у розхитуванні

існуючої моделі «прихованих соціальних контекстів» (Т.Бовсунівська), засвідчили їх «продуктивність». Переклади англомовної прози, опубліковані й видані в Україні, адекватно відтворюють її внутрішнє багатство і розмаїття, втілене в тематико-проблемному й жанрово-стильовому вимірах. Серед них – зразки класичної і сучасної художньої літератури, дитячої, релігійно-теологічної, антології оповідань, оригінальні серії тощо, які виходили в книжкових і періодичних виданнях.

Утвердженню українського слова в різні часи через переклади сприяв журнал «Всесвіт», який від 1925 р. був «вікном у світ», передусім у світ демократії та культури (Д.Дроздовський), відстоюючи формування відкритого мультикультурного громадянського суспільства, у якому українська мова виступає засобом консолідації української нації. Погоджуємося з артикульованою головним редактором журналу Д.Дроздовським тезою про те, що тільки на основі публікацій «Всесвіту» можна було б написати *міні-історію українського перекладу як частину історії літератури XX століття* (курсив наш – О.П.). Крім того, це єдиний журнал в Україні, який і сьогодні приділяє величезну увагу історії українського перекладу, прагнучи актуалізувати імена вітчизняних перекладачів, популяризувати їх подвижницьку працю, яка попри усілякі заборони засобами художнього слова не тільки формувала нову культуру, а й пробуджувала художню інтуїцію й критичне мислення читача. За вісімдесятирічний період свого існування часопис надрукував більше півтисячі романів, тисячі поетичних збірок, повістей, оповідань, новел і драматургічних творів, тисячі статей, розвідок, есе, репортажів, інтерв'ю авторів зі 105 країн світу в перекладах з 84-х мов світу. Оскільки предметом нашої уваги постають переклади англомовної прози, вважаємо за доцільне надати перелік прізвищ авторів, чиї твори вийшли українською у «Всесвіті» у 1960-1990-х рр. Отже, український читач ознайомився з блискучими перекладами творів таких американських письменників, як І. Стоун, В. Фолкнер, Дж. Лондон, Е. Гемінгвей, П. Хорген, Е. По, Дж. Б. Клейтон, А. Азімов, Дж. К.Оутс, Р. Шеклі, І. Хантер, Дж. Торбер,

В. Аллен, Ф. Браун, Мері Лінн Робі, Р. Метесон, Н. Олгрен, Ф.Руні, І. Уокер, Ф. Скотт Фіцджеральд, Дж. Апдайк, Р. Фіш, Ф.Браун, К.Говард, Дж.Ноубл, Р. Джек, Е. Гоч, Сьюзен-Іва Гюмен, Ф. Хосе Фармер, Генрі Г. Фелсен, Дж. Холдінг, Реймонд Чандлер, І.Шоу, Б.Маламуд, Е.Олбі, М.Грехем, Дж.Дідіон, Дж.Семон, Р.Бах, Р.Кук, М.П'юзо, Ф. Олстон Стоун, К. Енн Портер, Едгар Л. Доктороу, Е.Сігел, М.Уест, А. Хейлі, Р.Бредбері, Н. Ліві,Томас С. Еліот, Альберт Р.Вільямс, Д.Бартелм); англійські прозаїки Р.Грейвз, Т.Роуз, А.Кларк, Девід Г.Лоуренс, Р. Льюїс Стівенсон, Д. Герберт Лоуренс, Е. Форстер, О. Гакслі, Г. Ернест Бейтс, Е. Берклі,А. Крісті, Е.Стенлі, Дж. Кольєр, Дж. Уїндем, Г. Грін, Дж.Кейн, А.Дуглас, П. Тейн, А. Уескер, А. Кронін, Джон Ле Карре, Е. Бреджес, Д.Маккол, Дж.Гарднер, Дж. Гендс, Дж.Фаулз, Н. Льюїс, В. Джекобс, Х'ю Гарнер, Дж. Апдайк, В. Гаррісон, В.Трейсі, Дж. Уейн, Дж.Мікеш, Еллері Квін[28], В. Сомерсет Моем, Дж. Орвелл, Дж. Джойс, Дж.Гедлі Чейз, А.Кларк, В.Голдінг); канадські – Х'ю Гуд, С. Лікок, Ф. Моует, Дж.Рига, Дж. Моррісон, П.Вайт, Р.Нідем), австралійські А.Маршалл, Дж.Олдрідж, Дж.Моррісон, П.Уайт, Р.Брюс, П.Кауен, індійські Варма Шрікант, Рабіндранат Тагор, Магадеві Варма), ірландські М.Лейвін, О'Брайєн Една, О'Коннор Френк, О'Флаерті Лайєм, Джеймс Планкетт, Вільям Тревор[29]

творці прози, а також представників маловідомих чи зовсім невідомих в Україні літератур – південно-африканської (повість «Домівка гірської худоби» Доріс Лессінг), тринідадської (роман «Мігель-стріт» Відьягара Сураджпрасада Найпола), єгипетської (оповідання «Не вбивай мурашки» Юсуфа Ас-Сібаї) та ін.

---

[28] Еллері Квін К (англ. Ellery Queen) – творчій псевдонім двох американських письменників єврейського походження, – двоюрідних братів Фредеріка Даннея, справжнє ім'я та прізвище Даніель Натан (20 жовтня 1905 – 3 вересня 1982) і Манфреда Б. Лі, справжнє ім'я та прізвище Емануель Леповськи (11 січня 1905–3 квітня 1971).

[29] Перекладачем ірландської прози виступив Ростислав Доценко. У статі «Ірландська література», яка міститься у другому томі УЛЕ, перекладачем здійснено стислий виклад історії письменства цієї країни та огляд українсько-ірландських культурних взаємин. У московському журналі «Вопросы истории» опублікована рецензія Р.Доценка на колективну монографію російських історіографів «История Ирландии» (1982).

Поряд із публікацією перекладів і нових творів світової літератури укладачами «Всесвіту» видано унікальний за своєю суттю 700-сторінковий академічний бібліографічний покажчик «Всесвіт у ХХ сторіччі», в якому вичерпно висвітлено діяльність часопису, зміст усіх його номерів, подано записи журнальних публікацій за 1925 – 2000 рр. (без жодних винятків з ідеологічних, політичних або культурних міркувань) за певними розділами, підрозділами і рубриками. Незаперечним є той факт, що лише своїм існуванням «Всесвіт» стимулював створення і розвиток перекладознавства як філологічної дисципліни, сприяючи формуванню потужної школи українського перекладу під керівництвом М.Лукаша та Г.Кочура. Основною метою часопису вважалася публікація перекладів творів «сучасних прогресивних зарубіжних письменників», які ще не видавалися в СРСР». З одного боку, це ставило «Всесвіт» у жорсткі рамки залежності від кон'юнктури на російському видавничому ринку (оскільки твір, що вже було видано російською мовою, друкувати було заборонено), з другого – виступало стимулом до вибору авторів і перекладачів, які в умовах суворої змагальності мали витримати конкуренцію з російськими «колегами», зокрема редакційною колегією журналу «Иностранная литература». Саме це надало «Всесвітові» можливості стати першим у колишньому СРСР часописом, у якому видано тексти нобелівських лауреатів Сен-Джон Перса, М. П'юзо, А.Камю, Г.Маркеса, С.Квазімодо, В.Голдінга, Г.Гессе. Журнал виступив тим творчим майданчиком, тією «трибуною», за якою твори іншомовних письменників «вільно й легко зазвучали українською» завдяки перекладам Р.Доценка, Ю.Лісняка, В. Митрофанова, М.Дмитренка, М. Пінчевського, О.Сенюк, О. Тереха, О. Мокровольського, А. Євси, В. Носенка, Ю. Попсуєнка, В. Хазіна, В. Шовкуна, П.Насади, М. Габлевич, І. Стешенко, О. Берга, Г. Петровської, В.Батюка[30].

[30] Прізвища українських перекладачів, які здійснювали переклади англомовної прози, подано згідно з бібліографічним покажчиком часопису (Див. : Розділ 5 «Міжнародні літературні взаємини»).

Тим часом після закінчення десятирічної «хрущовської відлиги» на фоні нового посилення цензурних обмежень і всебічного контролю з боку партійно-державних органів робота «Всесвіту» стала предметом розгляду відділу культури ЦК КП України, який виявив незадоволення з приводу публікації в часописі роману Е. Гемінґвея «По кому подзвін» (у ньому автор нібито досить критично висловлювався про роль радянських радників під час громадянської війни в Іспанії) та трьох романів Сомерсета Моема, в особі якого радянська критика вбачала типового представника «реакційної буржуазної ідеології та моралі», «невдалого англійського шпигуна, що уже вкотре пропонує свої послуги босам Волл-стріту для духовного роззброєння мас»[31][308, с. 378.].

Цю думку було доведено до відома керівництва Спілки письменників України[32], в результаті чого О. Полторацького, який протягом 12 років обіймав посаду головного редактора журналу, було усунено й на його місце призначено Дмитра Павличка, з приходом якого змінюється склад редколегії, формат і макет журналу, вводиться рубрика «Україна і світ», розширюється коло перекладачів й охоплюються нові сфери іноземних літератур, зокрема латиноамериканських, зростає кількість і якість поетичних і прозових видань

---

[31]Ідеться про приїзд Вільяма Сомерсета Моема в Росію в 1917 році із секретною місією як агента Антанти для ведення переговорів із Тимчасовим урядом, що мали на меті запобігти виходові Росії з війни і приходові до влади більшовиків. Цей приїзд, який письменнику довго не могли вибачити, зумовив вельми упереджене й навіть нігілістичне ставлення до його творчого доробку, яскравим свідченням чого стали праці Д. Жантієвої , а також стаття в «Литературной газете» (серпень, 1949), де Моема називали «невдалим англійським шпигуном». Розгорнуту оцінку естетичних поглядів письменника Д. Жантієва репрезентує в X розділі «Історії англійської літератури», опублікованої видавництвом АН СРСР й у статті «Деякі «підсумки» і «точки зору», у яких В.Сомерсет Моем окреслюється як характерний «антигуманістичний», «антисоціальний» представник модерністської белетристики. З огляду на це радянська критика заборонила постановку п'єс «Круг» та «Пенелопа» на сцені МХАТу .

[32] На звітно-виборчих партійних зборах київської організації СПУ (листопад, 1970 р.) доповідач Я. Баш нарікав на незадовільний стан роботи парторганізації «Всесвіту», стверджуючи, що «партійна робота тут занедбана». На той час це прозвучало як суворе попередження журналові. У травні 1971 р. на VI з'їзді письменників України у звітній доповіді ревізійної комісії вже йшлося про «порушення фінансової дисципліни та інші недоліки» у «Всесвіті», за що «після глибокого аналізу було піддано суворій і справедливій критиці діяльність редколегії і редакції журналу». 1971 р. О. Полторацький залишає «Всесвіт», і з сьомого номера журнал підписує вже новий головний редактор – Дмитро Павличко.

іншими мовами. Попри існуючі ідеологічні табу «Всесвіт» надає свій інформаційний простір для публікації перекладів «певних об'єктів справи «Блок», що скомпрометували себе в минулому націоналістичними настроями» і були звільнені з редакцій різних газет і видавництв (А.Перепадя, Р.Доценко, О.Синиченко, Є.Попович, О.Сенюк та ін.)[33]. В інформаційному повідомленні ЦК КПУ від 28 грудня1972 р. №1054-1 під грифом «Цілком таємно» (екз.№1)[34] йдеться, що «Р.Доценко прагне перекладати й пропагандувати твори тих зарубіжних письменників, які в очах прогресивного людства скомпрометували себе ворожими настроями до марксизму-ленінизму. Так, у журналі «Всесвіт» (№ 9, 1972 рік) він виступив зі статтею «Фолкнер: на підступах до стилю письменника», всебічно вихваляючи цього письменника. Як відомо, радянська критика осудила ФОЛКНЕРА (виділено в тексті – О.П.) як ренегата за розрив з комуністичним рухом і неодноразові антирадянські заяви [53, арк.8]. У повідомленні також наголошується на «незаконній» перекладацькій діяльності А. Перепаді та І. Білика, які «з відома працівників редакції публікують свої переклади під підставними прізвищами, редагують рукописи інших перекладачів, отримуючи від них 25-50 відсотків гонорару»[35] [53,арк.9].

Далі під шквал безпідставних, як на нашу думку, обвинувачень потрапляє Дмитро Павличко як головний редактор журналу за «недбалий підхід» до вибору авторів іншомовних творів. «Співробітники редакції, – ідеться в

---

[33] Див. : Документи з галузевого державного архіву СБУ від 28 грудня 1972 р. №1054-1, 22 квітня 1975 року №135) т. зв. справи «БЛОК» – організованої органами КДБ репресивної кампанії проти українського національно-демократичного руху 1971 – 1986 рр. Документи містять доповідні записки, складені в КДБ і надіслані Першому секретареві ЦК КПУ В. В. Щербицькому та ще кільком керівним особам. У верхньому лівому кутку є напис про ознайомлення з підписом того, кому цей лист адресовано.

[34] Оскільки документація в КДБ УРСР велася російською мовою, тут і далі цитати в тексті подаються в нашому перекладі українською.

[35] У доповідній записці, зокрема, зазначається, що Анатоль Перепадя редагував переклади Ярослави Собко «Американські робітники» (№ № 2,3,6, 1974 р.), Костянтина Тищенка та Петра Соколовського роману Ж. Амаду «Тереза Батіста прагне жити спокійно» (№ № 5 – 7, 1974 р.), Юрія Колесниченка роману А. Перрюшо «Життя Мане» (№ 12, 1974 р.), Іван Білик– нариси Віктора Коптілова «Листи з Парижа» (№ № 1 – 3, 5 – 6, 8, 11 – 12, 1974 р.) і переклад Василя Лисенка спогадів Цоли Драгойчевської (№ № 11 – 12, 1973 р.).

документі, – не обтяжують себе прискіпливим відбором кращих зразків зарубіжної літератури і не замовляють їх переклади літераторам, що стоять на партійних позиціях (підкреслено нами – О.П.). Як правило, журнал публікує твори, які пропонують самі перекладачі. Таким чином, створюються умови для протягування до друку тенденційних творів зарубіжних авторів» [53.арк.8]. Редакції журналу також інкримінується «рецидивне насичення» перекладів невластивими сучасній українській мові стилістичними та синтаксичними зворотами і конструкціями[36]. Певною мірою ці звинувачення, а саме довготривалий «трагікомічний сюжет, пов'язаний із таким собі перекладачем» Миколою Мещеряком[37], негативно вплинули на подальшу

[36] Ідеться про окремі частини перекладу роману Ж. Амаду «Тереза Батіста прагне жити спокійно», редагування яких здійснював А.Перепадя. Далі надається довідка за матеріалами на осіб, що проходять за спецповідомленням № 2584 від 22 квітня 1975 року (Д.Павличко, О.Микитенко – заступник редактора «Всесвіт», І.Дзюба, О.Синиченко, В.Скуратівський, М.Москаленко, М.Лукаш.) Микола Мещеряк, який працював у журналі літературним редактором з часу виходу його першого номера, був з тріском звільнений 1961 р. за плагіат (див. «Спогади Олега Микитенка», завідуючого відділом зарубіжної прози і драматургії журналу «Всесвіт»). Озлоблений Мещеряк, чиє ім'я надовго залишилося у «Всесвіті» синонімом наклепу, почав «бомбардувати» редакції журналів, видавництв, інститутів, Спілку письменників, «керівні інстанції» десятками й сотнями листів, сповнених ненависті і до «Всесвіту» та його окремих працівників (О.Полторацького, Д.Павличка, В. Коротича, О.Микитенка, І.Стешенко, Л.Герасимчука й особливо М. Лукаша), і до всієї перекладацької школи, яка склалася в Україні в 1950-1960-ті роки. Він заперечував саме її існування, обзивав «кочуро-лукашівською парашею» або «три-КО» (тобто Кочур, Коптілов, Коротич). Доноси Мещеряка склали товстелезні томи, у яких той «доводив», що згадані письменники і перекладачі – буржуазні націоналісти, бо використовують архаїчну лексику та вдаються до архаїзації. Лукаш фігурував у цих листах як «фашист» і «скажений собака». Тривало це з десяток років і не могло не позначитись на подальшій творчій діяльності та внутрішньому стані останнього. Поява в 1966 р. праці І.Дзюби «Інтернаціоналізм чи русифікація?», яку автор надіслав у вищі партійно-комуністичі інстанції, виявилася шоком для офіційних ідеологів Української РСР і одразу поділила учасників літературно-культурного життя на тих, хто солідарний з І. Дзюбою та його прибічниками; тих, хто різко виступає проти; і нейтралів – «болото». М.Лукаш не тільки активно підтримав автора цієї славнозвісної праці, а й звернувся з листом до Верховної Ради УРСР (23 березня 1973 р.) з проханням дозволити йому відбувати ув'язнення замість Івана Дзюби, засудженого за публікацію цієї праці. Цей безпрецедентний для тих умов крок був наче вибухом у літературно-громадському житті Києва, і наслідком цього листа й суспільного резонансу, ним спричиненого, стало виключення М. Лукаша зі Спілки письменників, неоголошена, але фактична заборона друкувати його переклади й навіть згадувати його ім'я у пресі й, відповідно, виключення зі складу редакційної колегії «Всесвіту», де він обіймав посаду завідувача відділом поезії. На останньому засіданні Спілки письменників, коли приймалося рішення щодо виключення

творчість М.Лукаша. Хоча період жорстоких переслідувань М. Лукаша за його громадянську позицію, за крамольний виступ на захист І. Дзюби, здавалося б, закінчився наприкінці 1970-х років і від 1979 р. його знову друкують у періодиці, з'являються нові видання перекладених раніше книг, зокрема «Фауста» Й.-В.Гете (1981), збірки поезій Г. Аполлінера (1984), «Декамерона» Д.Боккаччо (1985), «Пані Боварі» Г.Флобера (1987), а 1987 року його поновлюють членом СПУ, – все одно він був уже фізично і морально надломленим. Боляче говорити, але творча активність Лукаша згасла, над новими перекладами він майже не працював.

Про «несприятливі умови» для «розвитку літературної творчості», яка мала відповідати канонам «бойового авангарду КПРС» в журналі «Всесвіт» свідчать події, що розгортались навколо публікації роману чеського письменника А.Плудека «Ва-банк» (№ № 3, 4, 1975 р.)[38]. Це ж стосується й

М. Лукаша з її складу, перекладач зазначив, що «написав цю заяву у стані афектації», коли М.Мещеряк «буквально тероризував його», заважаючи нормальній праці.

[38] Як зазначається в «документі», у цьому романі автор, викриваючи реакційні сили, що брали участь у контрреволюційних подіях 1968 року в ЧССР, приділяє певну увагу сіонізму. Прочитавши рукопис роману й віднайшовши в ньому факти «упередженого ставлення до всіх євреїв», що знаходяться під впливами сіоністських елементів, співробітники редакції Вадим Скуратівський, Раїса Варенбуд, Михайло Москаленко, а також секретар парторганізації Марина Владко вирішили перешкодити його публікації. За даними інформатора КГБ (імена цих інформаторів не називались), М.Владко заявила головному редактору Д. Павличкові: «Я, як секретар парторганізації, виступаю категорично проти публікації цього твору в нашому журналі, тому що роман зводить наклеп на єврейський народ, а я не хочу, щоб київські євреї били мені вікна. Я вимагаю зняти цей роман». Про підготовку до публікації роману «Ва-банк» В.Скуратівський розповів широкому колу своїх знайомих, деякі з яких також виступали проти його публікації. За повідомленням джерела інформації КДБ, викладач Київського держуніверситету Кіра Шахова зв'язалася телефоном із завідувачкою відділу В. Пасічною і заявила: «Я чула, що ви друкуєте поганий роман «Ва-банк». Навіщо це вам?» Поет-початківець Мойсей Фібейн у бесіді зі співробітником редакції журналу М.Москаленком зазначив: «Якщо «Всесвіт» надрукує роман Плудека, я змушений буду відмовитися друкуватися у «Всесвіті». Переконавшись, що перешкодити публікації роману не вдасться, Скуратівський ініціював скорочення відповідних місць у тексті з метою уникнення всіх «проблемних моментів». За пропозицією Д. Павличка, М.Владко звільнилася з редакції за власним бажанням. В.Скуратівський і М.Москаленко, що виступили інспіраторами зазначених подій, залишилися осторонь, і це викликало подив у колективу редакції журналу.

роману М.П'юзо «Хрещений батько», в якому автор, на думку одного з фахівців у галузі зарубіжної літератури, «розповідаючи про звірства мафії, всіляко ідеалізує главу гангстерського роду – Дона Карлеоне не тільки як вбивцю, а й людину шляхетну, «лицаря без страху і сумніву», який допомагає знедоленим, скривдженим і саме тому користується величезним авторитетом в середовищі простих людей. «Ідеї роману, – йдеться в повідомленні, – спрямовані на виховання молодого покоління в дусі гангстеризму» [53, арк.9].

Усі ці звинувачення, що містяться в «спеціальному повідомленні» й «довідці», надісланих 8 серпня 1973 р. з КДБ УРСР Першому секретареві ЦК КПУ Щербицькому В.В., супроводжуються коментарем Д.Павличка, опублікованим у газеті «Літературна Україна» (4 листопада 2010 р.): «З приємністю прочитав я цей донос, пригадав названих там героїчних людей, поведінкою яких я захоплювався, як учень – шляхетністю своїх учителів. Я радісно здивований своєю непоступливою відповіддю на звинувачення КДБ в тому, що друкую твори людей з «националистическими проявлениями». То був мною сформульований вирок щодо мого перебування на посаді головного редактора. Не подобаюсь – виганяйте (…). Я впевнений, що це комусь не до вподоби, але іншого шляху із ситуації, що склалася, не бачу» [53, арк.8]. На питання співробітників редакції про те, чи дозволено публікувати переклади О.Синиченка й А.Перепаді, Д.Павличко відповідає: «Якщо людина не у в'язненні, тоді можна» [Документ № 378 від 1червня 1973 р.]. У зв'язку з такими сміливими, як на той час, заявами, кагебістський «літературознавець» Задорожнюк – начальник відділу Управління КДБ при РМ УРСР – 10 квітня підписав детальну «Довідку», в якій ідеться про участь Д. Павличка в 1945 році в «молодіжній запасній сотні УПА», про його кількамісячний арешт, про співпрацю його батька з УПА, про «тенденційну» збірку 1968 року «Гранослов», про його гострі виступи у Львові на комсомольських зборах «з питань розвитку мови, культури й особливо літератури», про антирадянські заяви й «зв'язки з об'єктами справи «Блок» І. Дзюбою, І. Світличним, Є. Сверстюком, М. Коцюбинською, Зіновією Франко, Б. Горинем, В. Лісовим,

Є. Пронюком, не кажучи вже про коло талановитих перекладачів, яким доводилось в 70-х роках працювати під «пильним оком КДБ» (Р. Доценко, А. Перепадя, О. Синиченко, Є. Попович, О. Сенюк, Ю. Лісняк та ін.). «На жаль, – підсумовує Д. Павличко, – не написано в «Справке», що я був виключений з аспірантури Львівського університету імені І.Франка за «неуспішність», насправді ж за антирадянський, «націоналістичний» виступ на відкритих партійних зборах професорів і студентів університету 1955 року» [53, арк.9]. Від дебатів у ЦК КПУ та КДБ переходять до «оргвисновків»: Д. Павличка усувають з посади головного редактора видавництва, проте саме він згуртував навколо «Всесвіту» потужну творчу команду, що мала величезний потенціал життєстверджуючої сили перекладацького мистецтва. Але не всі ті, кому Д. Павличко допомагав «виживати», знали про його турботу за них. Так, А. Перепадя в інтерв'ю «Літературній Україні» (від 26 червня 2008 року), відповідаючи на запитання: «А знаменитий «Всесвіт», коли його очолював Дмитро Павличко, про який так багато кажуть сьогодні, також був таким оазисом свободи?», відповів: «А от, до речі, той «волелюбний» Павличко мене ніколи не друкував. Я не можу його назвати серед тих, хто допомагав опальному перекладачеві виживати». А далі, на наступне запитання: «А хто ж допомагав? І в якій формі відбувалась та допомога? Розкажіть, будь ласка, бо не всі знають», відповідає: «Перекладачі, яких друкували, «позичали» мені свої імена, а потім чесно повертали гонорари» [53,арк.10]. А.Перепадя дякує Д.Паламарчукові, який під своїм прізвищем надрукував його переклад роману Франсуа Моріака «Гадючник». Але, за інформацією, що міститься в «документі» (доносі КДБ на редактора «Всесвіту» Д.Павличка) «органам» було про це повідомлено. «Знав дуже добре про це і я, – зазначає Д.Павличко, – бо ж сам просив Дмитра Паламарчука підписатися під тим перекладом, що його зробив А.Перепадя. Взагалі весь колектив редакції «Всесвіту» знав про це. Коли з'явилося інтерв'ю А.Перепаді в «ЛУ», в якому шанований і бережений мною видатний перекладач говорив про мене зневажливо, я хотів заперечити йому, але

вирішив промовчати. А тепер, коли з'ясувалося, що не хто, а саме головний редактор «Всесвіту» проводив «операції» на допомогу опальним перекладачам і, як видно, звинувачується з боку КГБ за цю свою роботу, кажу: **не поспішайте, мої друзі-письменники, судити колег, допоки не познайомитеся з таємницями своєї страшної доби** (виділено автором – О.П.), захованими в архівах ЧК – ГПУ– НКВД – КГБ СРСР» [53.арк.9].

Про масштаб культурного потенціалу, який накопичила українська школа перекладу, свідчить присудження заснованої журналом у 1989 році престижної літературної премії імені Миколи Лукаша «Ars Translationis» («Мистецтво перекладу»), лауреатами якої стали блискучі українські перекладачі зарубіжної літератури. Першими серед них були перекладачі з англійської Віктор Шовкун (за переклад роману Гора Відала «Сотворіння світу», 1989 р.), Володимир Діброва (за переклад роману Семюеля Беккета «Уот», 1991 р.), Юрій Лісняк (за переклад роману Ле Карре «Таємний мандрівець» 1993 р.). Наступні лауреати були нагороджені премією за переклади з німецької, португальської, французької, давньофранцузької, італійської, фарсі, китайської, японської, польської, чеської та інших мов народів світу. Тож можна з повним правом стверджувати, що навколо «Всесвіту» утворився загін справжньої української культурної еліти – група високоосвічених інтелектуалів, яких можна зарахувати до когорти визнаних інтерпретаторів іншомовного (зокрема, англомовного) письменства.

Місію гуманітарного діалогу зі світом у другій половині XX століття відіграє також часопис «Сучасність», створений на базі двотижневика «Сучасна Україна» і місячника «Українська Літературна Газета», які видавало Українське товариство закордонних студій. Поруч із журналом працювало видавництво «Сучасність» (як продовження видавництва «Пролог»), у якому від 1968 року вийшло понад 60 книг із ділянок літератури, мистецтва, політики. Окремими книгами у видавництві вийшли твори діячів українського і російського опору (П. Григоренка,

І.Калинця, В. Мороза, М. Руденка, І.Світличного, В. Симоненка, Г. Снегірьова, В. Стуса, Т.Ходорович та ін.). Збірники прозових творів англійських письменників (Д.Біссет, Дж.Конрад, Р. Сабатіні, Джером К. Джером, Е.Лір, О.Уайлд, А. Мілн, К.Грем, Л.Керолл, В.Шекспір, О.Гакслі, Р.Кіплінг, Дж. Б.Шоу, В. Сомерсет Моем, Дж.Джойс, Роберт Л. Стівенсон, Дж. Метью Баррі, А.Крісті, Дж. Свіфт, Дж. Даррелл, Дж. Толкін, Дж. МакСпедден, Ч.Вілсон, Я.Флемінг, Д. Френсіз, Дж. Гедлі Чейз, Дж.Орвелл, Ч. Діккенс, Г.Грін, Н.Льюіс, Д.Дефо, К.Макензі, Дж. Голсуорсі, Ш. Бронте, Дж. Остін) вийшливперекладахО. Тереха,Г. Давиденко, Є. Крижевича, В. Митрофанова, М.Пінчевського, Р. Доценка, В.Хижняка, Ю. Попсуєнка, Д. Грицюк, І.Коваленка, В. Бойченка, В.Шовкуна, Л.Борсук, Ю. Корецького, О.Мокровольського, В. Хазіна, І. Стешенко. На сторінках часопису з’являються переклади американської прози як всесвітньовідомих художників слова (Е. По, А. Азімов, Р. Бредбері, О. Генрі, Е. Гемінгвей, І. Шоу, Дж. Селінджер, С. Кінг, М. Твен, Дж. Лондон, В. Фолкнер, Т. Драйзер, Дж.Апдайк, Гарпер Лі, М.Рід, Дж. К. Армстронг, К. Воннегут, С. Маєр, Т. Капоте, Маргарет Мітчелл, Д. Герберт Лоуренс, В.Сароян, Дж. Фенімор Купер, Т. Моррісон, П. Андерсон), так і тих, чиї імена були маловідомі широкому читацькому загалу (Г. Еллісон, Р.Хайнлайт, Р.Шеклі, Г. Ларкрафт, Д. Келлер, К. Саймак, Р. Метесон, Н. Стівенсон, В. Гібсон, Р. Янг, Г. Гаррісон, , Р.Метесон, Г. Каттнер, Кетрін Л. Мур, Б. Кроуелл, З. Гендерсон, К. Саймак, А. Порджес, Дж. Рітчі, Е. Бірс, Ш. Андерсон, Дж. Керол Оутс, С. Коллінз, О.Кард, Дж. Мартін, К. Паоліні, Дж. Мартін, Урсула Ле Гуїн, Р. Ріордан, К. Тінторі, Дж. Грегорі, Р.Фрейкс, В.Вішер, Дж. Фоер, Д. Браун, Р. Бах, Е.Костова, Дж. Хеллер, Ч. Палагнюк, Ф.Бернет, Е. Портер, Дж.Діксон Карр, К.Лібо, Дж. Паттерсон, Г. Рафен, М.Кейдін, Дж. Паттерсон, М.Ледвідж, Р.Чандлер, Л.Тирман, Дж. Слокам, Х. Томпсон, Е. Сігал, Г. Лайон Олді, Т.Макграт, Р. Желязни, Г. Каттнер, Кетрін Л. Мур, В. Вільямс, Дж.і Форд, М.Флінн, К. Вілліс, М. Свонвік, Б.Гарт, Л.Баум, Е. Вайт, А. Бонтан, Л. Г’юз, М. О’Гара, М. Додж, Е.Квін, Р. Стаут, М.Азаре), здійснені Р.Доценком,

Ю.Лісняком, В. Корнієнком, О. Мокровольським, М. Пінчевським, В. Митрофановим,О. Терехом, О. Логвиненком, Д. Паламарчуком,[39] Б. Стасюком, В. Вишневим, Є. Крижевичем, Р. Ткачуком, Ю. Покальчуком, М. Габлевич, В. Радчуком, В. Шовкуном, В. Хижняком, П. Соколовським, В. Хазіним, Д. Грицюком, І. Коваленком, В. Владом, Н. Тисовською, Н. Носенком та ін.

Вагомий внесок у популяризацію зарубіжної літератури від часів свого існування здійснювало видавництво «Дніпро» (сучасна назва з 1964 р.), що входило до п'ятірки найпотужніших вітчизняних видавництв та експортувало книги до 110 зарубіжних країн світу (щороку видавництвом випускалося 250 – 255 назв книг загальним накладом близько 14 млн. примірників). У складі «Дніпра» працювало вісім редакцій: дожовтневої прози, сучасної прози, літературної критики, поезії і драми, літератури народів СРСР, зарубіжної літератури, перекладної літератури іноземними мовами, що виходила в серіях «Вершини світового письменства», «Бібліотека світової класики», «Зарубіжна проза XX століття», «Зарубіжна новела» (серійне видання із 48 випусків, здійснене видавництвом за період 1968 –1986рр., у якому 8 книг – переклади з англійської)[40], «Зарубіжна сатира і гумор» (перше в Україні систематизоване

---

[39] Дмитро Паламарчук – український перекладач, відомий читацькому загалу перекладами поетичних творів з англійської (сонети В.Шекспіра, поезії Дж.Байрона), французької, італійської, польської та інших літератур. У співавторстві з М.Івановим переклав фантастичні романи англійського письменника Герберта Уеллса «Острів доктора Моро» («The Island of Doctor Moreau»), «Невидимець» («The Invisible Man»), («Машина часу») («The Time Machine»), «Війна світів» («The War of the Worlds»), що увійшли до збірки «Війна світів». 1977 року роман «The War of the Worlds» побачив світ у часописі «Сучасність» та того ж року вийшов друком у видавництві «Дніпро».

[40] До першої книги (1968) увійшли «Сніги Кілиманджаро» («The Snows of Kilimanjaro») та інші новели Е.Гемінвея (всього 20 новел) у перекладі В.Митрофанова; до сьомої – «Тут місце не для жінки» («No Place For a Woman») та ін. Генрі Лоусона (всього20 новел) в перекладі І.Стешенко; до двадцять дев'ятої – «Червоне листя» («Red Leaves») В.Фолкнера та ін.(всього 14 новел) у перекладах Р.Доценка та О.Сенюк (2 новели); до тридцятої – «Троє незнайомців» («The Three Strangers») та ін. Томаса Гарді (всього 11 новел) у перекладах О.Мокровольського, І.Понежи,В.Діброви та ін.; до тридцять першої – «Місто страшної ночі» («The City of Dreadful Night») та ін. Редьярда Кіплінга (всього 18 новел) у перекладі Ю. Лісняка; до тридцять другої – «Після аварії» («Convalescing)» та ін. Джойс Керол Оутс (всього 13 новел) у перекладах В.Батюка, М.Венгренівської, О.Тараненко та ін.; до сорок четвертої – «Сучасна ірландська новела» (всього 17 новел) у перекладах Р.Доценка,

серійне видання найкращих зразків світової сатири та гумору (1969 – 1986 рр.), що охоплювало твори авторів різних історичних епох: від доби Відродження (Себастіан Брант) до сучасності (Курт Воннеґут) й вийшло друком у 21 книжці, 4 з яких – у перекладах з англійської[41]), «Перлини світової лірики». Плідна діяльность творчого колективу видавництва під керівництвом директора Олександра Бандури[42] явила українському читачеві ціле гроноцікавих письменницьких індивідуальностей всесвітньої літератури, що не тільки змінила вектори його мистецьких уподобань і зацікавлень, а й мала майже вибуховий ефект впливу на його свідомість. Щодо перекладацьких кадрів, то кількісно це був досить солідний колектив (близько 150 чоловік), у якому представлено знавців більше тридцяти мов народів світу. За твердженням Г.Лозинської, завідуючої редакцією зарубіжної літератури (1975 – 1987), «Дніпро» у 1960-1990-ті рр. друкувало твори в перекладах з-понад ста іноземних мов. Тільки впродовж останніх 10 років (1970-1980 рр.) видавництво випустило в світ 298 книг зарубіжних письменників близько 50 країн світу загальним тиражем – 17398000 примірників, із яких – 129 книг

Ю.Лісняка, О.Сенюк; до сорок шостої – «Гості Ірландії» та ін. («Guests of the Nation») Френка О'Коннора (всього 20 новел) у перекладі Р.Доценка.

[41] У серії «Зарубіжна сатира і гумор» вийшли окремими книгами сатиричні романи, повісті та оповідання К.Макензі «Розрідження мозку» («Water on the Brain») в перекладі Г.Давиденко за редакцією Ю.Лісняка (1970, книга 2), Джерома К.Джерома «Троє в одному човні (не рахуючи собаки)» («Three Men in a Boat (To Say Nothing of the Dog)» у перекладі Р.Доценка та Ю.Лісняка (1974, книга 4), К.Воннегута «Бойня номер п'ять, або Хрестовий похід дітей» («Slaughter house-Five») в перекладі П.Соколовського(1976, книга 7), О.Генрі «Королі і капуста» («Cabbages and Kings»), «Вождь червоношкірих», («The Ransom of Red Chief»), «Свиняча етика» («The Ethics of Pig»), «Стрижений вовк» («Shearing the Wolf») у перекладі В.Мисика (1980, книга 13). 1988 року у видавництві вийшов роман американського письменника Дж.Хеллера «Пастка на дурнів» («Catch-22») у перекладі М.Мещеряка, де зображувалася абсурдність війни, зокрема ситуація в американському авіаційному з'єднанні під час Другої світової війни, де існувало основне правило 22, яким неможливо було скористатися. Після виходу роману вислів «Правило 22» або «Catch 22» став крилатим на позначення абсурдної, безвихідної ситуації.

[42] Олександр Іларіонович Бандура – український видавець, перекладач, член Національної спілки письменників України (з 1960), заслужений діяч культури УРСР (1969), заслужений діяч культури Польщі (1977) обіймав посаду директора видавництва «Дніпро» в 1966 –1983 рр. У 1953—1963 рр. працював директором Державного видавництва художньої літератури (Держлітвидав України), яке 1964 року було перейменовано в «Дніпро».

світової класики «від Гомера до Гемінвея» тиражем 5651500 екземплярів[43]. Зважаючи на те, що твори, які виходили друком у серії «Вершини світового письменства», мали відповідати програмним вимогам щодо викладання зарубіжної літератури у вищих навчальних закладах країни, план видання такої літератури, здійснений видавництвом, контролювався й корегувався відомими вітчизняними літературознавцями Д.Затонським і К.Шаховою.

Специфіка роботи відділу зарубіжної літератури (головний редактор Р.Чумак, згодом – Н.Лісовенко)[44], а саме орієнтація на інтелектуальні світові досягнення людства, його вершинні культурні й духовні здобутки, жага мистецького самовираження дозволяла «Дніпру» утримувати пальму першості за кількістю виданих українською мовою перекладів творів світової літератури, зокрема англомовної прози, що виходили в серіях «Вершини світового письменства» (романи Т. Мора, Дж. Олдінгтона, Ч. Діккенса, Д. Дефо, Дж. Свіфта, Ш. Бронте, Дж. Голсуорсі, Дж. Лондона, В. Теккерея, В. Фолкнера, Е. Гемінвея, Ф. Купера, Г.Мелвілла, Ф. Скотта Фіцджеральда, Роберта П.Воррена та ін.), «Зарубіжна новела» (новели, повісті, оповідання, памфлети М.Твена, Е.Гемінвея, Дж.Керол Оутс, Дж.Лондона, Р.Кіплінга, О'Коннора, А.Конан Дойла, У. Коллінз, А.Крісті, А.Азімова та ін.), «Зарубіжна сатира і гумор» (сатиричні романи, повісті, оповідання Дж.К.Джерома, К.Воннегута, К.Макензі, О.Генрі, Дж.Хеллера та ін.), здійснених Р. Доценком, В. Митрофановим, М. Пінчевським, О. Терехом, І. Лещенком, О. Логвиненком, Д. Паламарчуком, Ю. Лісняком, М. Габлевич, Є. Крижевичем, І. Стешенко, М. Рябової, К. Корякіною. Навіть в умовах

---

[43] Наведені статистичні дані подано з доповіді, підготовленої Лозинською Галиною Гаврилівною, (квітень, 1980) щодо публікацій зарубіжної літератури, зокрема підготовки багатотомних видань, де автор наголошує на проблемах, що їх доводилося розв'язувати видавцям разом із творчим колективом перекладачів та науковців.

[44] Роман Мусійович Чумак – поет, перекладач і керівний діяч держвидавництв «Молодь» і «Держлітвидав» (теперішня назва видавництва «Дніпро»), з 1954 головний редактор і директор останнього (1963 – 1966). Перекладав з російської, білоруської, польської, англійської та інших мов. Лісовенко Надія Павлівна – поетеса, перекладач, літературний критик, головний редактор відділу зарубіжної літератури видавництва «Дніпро» (1963 – 1982).

політичних утисків і переслідувань видавництво продовжувало виконувати свою просвітницьку місію, виступаючи каналом поширення міжлітературного спілкування. Грані інтелектуальної боротьби керівництва «Дніпра» з «Системою», коли над видавництвом постала загроза «очищення від політично неблагонадійних осіб», окреслюються риторикою абстрактних істин, у якій наголошували на апріорній необхідності усвідомлення «естетизації художньої свідомості» через набуття іншого культурного досвіду шляхом перекладів. Навіть перебування у стані очікування «кагебістського зашморгу на шиї» (зокрема, інформаційні повідомлення КГБ при Раді Міністрів УРСР до ЦК КПУ) щодо ідеологічних викривлень у видавництві «Дніпро» суттєво не змінило «амплітуду імен і постатей» (М.Коцюбинська) перекладачів і не вплинуло на вибір творів для перекладів. В одному з таких повідомлень (№1054-1 від 28.12.1972 р.) ідеться про необхідність вивчення ситуації, що склалася у видавництві, «щодо підбору кадрів для роботи у видавництві, а також осіб, запрошених у якості перекладачів зарубіжної літератури». Далі в «документі» обвинувачення на адресу Р.Доценка, який на той час займав посаду редактора відділу зарубіжної літератури[45] (водночас працюючи перекладачем), за розповсюдження «ідеологічно шкідливої» літератури» та плідну співпрацю з І.Дзюбою, І.Світличним, А.Перепадею, М.Лукашем, Г. Кочуром, О.Синиченком та ін.[46] Свідченням такої «підривної діяльності» Р.Доценка, як зазначено в «секретному документі», є свідоме засмічення перекладів архаїзмами й діалектизмами, що, на думку багатьох літераторів (у документі не наведено їх прізвища – О.П.), не є проблемою суто

---

[45] У 1965 – 1972 рр. Р.Доценко працює у видавництві «Дніпро» редактором відділу зарубіжної літератури. Окрім цього, працює над 12-томним зібранням творів Дж. Лондона (зібрання побачило світ у 1969 р. й перевидавалось ще декілька разів у 1970 – 1972 рр.). Отже, виконуючи штатні обов'язки редактора, Р.Доценко укладає й коментарі, добираючи та досліджуючи численні українські переклади творів американського письменника.

[46] Див.: Документи з галузевого державного архіву СБУ (про видавництво «Дніпро», Ростислава Доценка, Юрія Литвина), зокрема текст доповідної записки голови республіканського КГБ В.Федорчука на ім'я В.Щербицького. Текст «записок» оприлюднено В.Овсієнком (2013 р.) на сайті «Віртуальний музей: дисидентський рух в Україні» у розділі «Дослідження».

лінгвістичного порядку, а має певний політичний підтекст і виступає засобом підігрівання націоналістичних тенденцій [53, арк.10]. Знову ж таки один із письменників (підкреслено нами – О.П.),[47] ім'я якого не зазначено в «повідомленні», нібито стверджує, що перекладач «забруднює українську мову, пояснюючи це тим, що вона є фотографічним віддзеркаленням російської й тому має бути повернена до традицій 20-х років» [53, арк.9].

Наступне звинувачення, адресоване О.Синиченку з приводу того, що обіймаючи на той час (до 1975 р.), посаду завідувача редакції зарубіжної літератури у видавництві «Дніпро», він залучав до перекладів творів зарубіжної літератури націоналістично налаштованих осіб, зокрема тих, кого було засуджено за антирадянську діяльність (І.Світличний, який брав участь у підготовці 8-томного зібрання творів Гі де Мопассана, І.Дзюба, за чиєю рекомендацією було прийнято на роботу у видавництво Р.Доценка і А.Перепадю). Крім того, О.Синиченкові інкримінують «пособництво в публікації перекладених творів, перенасичених галіцизмами, прикладом чого виступає опублікований у видавництві (1970 р.) роман Сомерсета Моема на «Лезі бритви» («The Razor's Edge») в перекладі А.Муляра. Один з авторитетних літераторів, співробітник АН УРСР у приватній бесіді зауважив: «З хорошого, навіть найкращого роману Моема перекладачеві вдалось «створити» якесь міщанське, вульгарне чтиво, що написано до того ж такою українською мовою, що в'язне в зубах. Це якийсь хуторянський говір або діалект». Ще одна негативна опінія з цього приводу висловлена відомим вченим, науковим співробітником Донецької філії АН УРСР, який, зокрема, зазначив: «Тут маємо спотворення української мови, властиве більшості перекладів 20-х років. Така тенденція спрямована перш за все на відрив української мови від російської й має таким чином політичну підоснову». Далі в документі йдеться про плідну співпрацю О.Синиченка з опальним

[47] Інформаційні повідомлення КДБ (доповідні записки, письмові доноси тощо) не розкривають імен своїх агентів та інформаторів, тому цитуємо без зазначення імені, як в оригіналі.

перекладачем Г.Кочуром. д останнього характеризують як націоналіста, автора «документів ворожого змісту», особи, яка підтримувала тісні контакти з «неблагонадійними» І. Дзюбою, І. Світличним, Є.Сверстюком, І.Стешенко, закордонними кореспондентами з капіталістичних країн (А.Жуковський) і яка навіть «свої переклади використовувала для проведення ідейно шкідливої діяльності»[48]. За оперативними даними, «Кочур використовує свої зв'язки в середовищі відомих перекладачів з української мови в соціалістичних країнах, рекомендуючи їм для перекладу твори тенденційного характеру й водночас перешкоджаючи виданню поза межами України ідейно зрілих творів, що призводить до необ'єктивного уявлення про сучасну українську літературу за кордоном» [53, арк.8].

Відділ зарубіжної літератури видавництва «Дніпро» не раз звинувачувався в «утвердження негативних тенденцій в українському художньому перекладі, круговій поруці, взаємному вихваленні». Знов-таки один із літераторів з цього приводу заакцентував6 «Дзюба вихваляє Лукаша за його переклад «Декамерона» («Всесвіт», № 6, 1965 р.), Доценко присвячує окрему статтю, сповнену радісними співами на честь Кочура («Всесвіт», № 9, 1965 р.), а в спеціальній рубриці, що присвячена перекладацькій продукції «Дніпра», ллються урочисті гімни на честь М.Лукаша». Останній тривалий час перебував під невсипущим наглядом «всемогутніх органів» КДБ, які звинувачували його в «зловживаннях висловлюваннями націоналістичного характеру», підтримкою «революційної діяльності І. Франка, І. Дзюби, І. Світличного, Є. Сверстюка», відстоюванні перекладацьких концепцій П.Куліша, які нібито ставили за мету дистанціювати українську мову від російської, засміченні її архаїзмами, діалектизмами, словами польського

---

[48] У передмові до книги Я.Гашека «Пригоди бравого солдата Швейка» Кочур нібито виправдовує ворожу діяльність чехословацьких реакційних елементів у період 1968 – 1969 рр., проводячи паралелі з рухом опору чехів і словаків проти австро-угорської монархії в часи Першої світової війни. Користуючись підтримкою О.Синиченка, Кочур відмовився внести корективи у свій рукопис і тільки на вимогу головної редакції «Дніпра» передмову було знято.

походження (подібні звинувачення були пред'явлені Р.Доценкові, Г.Кочуру)[49]. Вихід перекладачів «за межі дозволеного» провокував неспокій і змушував ставити питання про неприпустимість такого «виходу» з погляду загального розвитку рідної мови читача «як могутнього засобу виховання його мовної культури, логіки мислення, естетичних смаків» [422, с. 250]. Зважаючи на це, кожен головний редактор мав список заборонених імен і небажаних слів, які не можна було вживати ні за яких обставин[50]. За «твердими переконаннями» радянських ідеологів «перекладацькі сили мають бути спрямовані на виконання завдань, накреслених XXV з'їздом КПРС, отже й твори іншомовного письменства мусять перекладатися лише в межах «літературно-унормованої» лексики», тому про відтворення усіма засобами української мови художньо-образної палітри оригіналу навіть не згадувалось. Така кампанія, що вкладалася в старі (ще з 20-х років минулого століття) плани щодо перетворення української мови «на штучно-канцелярську», була «грою в одні ворота» – преса не приймала до друку відгуки та рецензії з будь-якими контраргументами. Але Р.Доценкові вдалося «стати на прю з офіціозними «опрощувачами» мови» [103, с. 343] й опублікувати статтю, завуальовану під

---

[49] Після звинувачення «компетентних органів» перейшли до «оргвисновків»: Ростислав Доценко потрапляє під чергову хвилю репресій (1972), його звільняють із посади редактора у видавництві «Дніпро». Лише 1974, після тривалих пошуків, йому вдалося влаштуватися на «неідеологічну» роботу – в Республіканській сільськогосподарській бібліотеці, де він працював до 1988-го. Переклади Ростислава Доценка, Анатоля Перепаді, Григорія Кочура, Миколи Лукаша було заборонено публікувати. Григорій Кочур виключений із СПУ 1973 р. Івана Світличного ув'язнили 12 січня, Євгена Сверстюка 14 січня, Івана Дзюбу 18 квітня 1972 року.

[50] Схема цензури у 1970-1980 рр. окреслювалась так: коли з видавництва переклад потрапляв до «Головліту», редактор мав написати на першій сторінці верстки: «Персоналії звірено. Небажаних імен і характеристик немає». У разі виникнення «непорозумінь» (якщо «Головліт» робив письмові зауваження або викреслював якусь ідею, характеристику чи ім'я) редактор мусив подавати це авторові перекладу як своє власне рішення, оскільки говорити про існування цієї організації було категорично заборонено. Усі випадки втручання «Головліту» в тексти ним самим ретельно фіксувались протягом кількох років, і редактор, якщо його «помилки» повторювалися, під тим чи іншим приводом усувався з видавництва, не маючи жодних шансів у подальшому влаштуватися на «ідеологічну роботу».

назвою «Гемінгвей – якого маємо і не маємо» (з нагоди видання роману «По кому подзвін»).[51] Почавши з характеристики авторського стилю вершинного роману американського письменника й покритикувавши перекладача М.Пінчевського за чисельні відхилення у відтворенні художньо-стильових рис оригіналу, Р.Доценко більшу частину своєї статті присвячує полеміці з офіціозними речниками – Віталієм Русанівським та Світланою Єрмоленко. Саме вони в кількох публікаціях, що вийшли за рік до цього, виступили апологетами тотожності літературної мови та мови перекладної художньої літератури. Покликаючись на десятки світових авторитетів, Р.Доценко переконливо доводить, що «відхід від норми є доконечною умовою всякої поезії»[52], а отже, і в прозі перекладач покликаний «відрощувати приборкані крила української мови».

Стурбовані кількісним і якісним зростанням української перекладної літератури в «Дніпрі», офіційні органи не припиняють тиск на видавництво, стверджуючи, що «до резерву перекладачів, яких замовляє видавництво, навмисно долучаються особи без урахування їх політичних поглядів, ігноруючи навіть загальновідомі негативні факти з їх біографії». У зону уваги КДБ потрапляють Й.Кобіва, Ю.Мушак, А.Содомора (співробітники Львівського університету й мединституту), І.Борисюк за «систематичні націоналістичні висловлювання» про те, що «Київ залежить від диктату Москви, від старшого «брата», за захоплення Дзюбою (якого він назвав «світилом» літературної критики на Україні)». Видавництву ставилося на карб, що серед опублікованих ним творів навряд чи можна знайти ті, у яких «з партійних позицій висвітлюється напружене трудове життя радянського народу» [53, арк.10]. У зв'язку з цим один із членів Спілки письменників у приватній розмові зазначив: «Візьмемо плани видавництв «Дніпро» і «Радянський письменник». Знайдіть тут хоча б один твір, який було б

[51] Див. : журнал «Вітчизна» за червень 1971 р.

[52] Р. Доценко наводить цитату з книги французького літературознавця Жана Когана «Структура поетичної мови»,1966.

присвячено життю сучасного робочого класу й колгоспного селянства! Немає жодної книги, за винятком перевидань того, що вийшло два десятиліття тому, й про що самі видавці (не всі, певна річ) говорять як про неминуче зло»[53]. Навіть у таких умовах керівництво «Дніпра» робило свою справу, «продукуючи якомога менше зайвих рухів і порожніх хвиль незадоволення» [270]. Скептично-оптимістична налаштованість директора видавництва О.Бандури до ситуації, що склалася у 1970-ті роки в «Дніпрі» («Я навчу вас носити догани як ордени», – такими словами О.Бандура підтримував своїх колег) стала стимулом для наступних ініціатив у галузі українського за змістом і мовою книговидання. «Дніпро» відновило довоєнну традицію видавництва – у світ почали виходити передплатні видання творів Г. Мопассана (8 томів), А. Франса (5 томів), Б. Пруса (5 томів), Е. Гемінгвея (4 томи). У 1971 році за ініціативи керівництва «Дніпра» у видавництві було утворено Раду художнього перекладу, до складу якої увійшли провідні перекладачі, вчені-мовознавці, літературознавці (В.Коптілов, Д.Паламарчук, Ю. Лісняк, О. Терех, В. Митрофанов, О. Логвиненко, В. Русанівський, Н.Лісовенко, Г. Лозинська, І. Лещенко, В. Коротич, П. Загребельний, З. Біленко, О. Хатунцева, С. Наливайко, О. Омельченко, А. Гордієнко, М. Пилинський, О. Ільченко та ін.), які завжди були першими порадниками і найпродуктивнішими рецензентами починань видавництва, зокрема в підготовці багатотомних видань. Відтоді на Раді регулярно обговорювалися творчі проблеми художнього перекладу, з якими стикається редакція «Дніпра» у своїй практичній діяльності (окремі переклади, проекти серій, багатотомних видань тощо).

---

[53] До «чорного списку» КДБ потрапили романи «Мальви» Р.Іваничука, «Катастрофа» В.Дрозда. Зокрема, про роман «Катастрофа» один із прозаїків сказав, що «автор навмисно офарбовує все в темні кольори. Райцентр Терехівку називає «задушливим болотом», а життя в ньому як «гниття», «добровільне заслання», «периферійне кугутство». Роман було передруковано в часописі «Сучасність» (Мюнхен) № 1-3,1969. Про роман «Мальви» в «повідомленні» йдеться, що Р.Іваничук тенденційно висвітлив події на Україні, деякі історичні моменти витлумачив із націоналістичних позицій.

За спогадами Г.Лозинської, у видавництві приділялась значна увага проблемі виховання перекладацьких кадрів. Було згуртовано чималий колектив перекладачів і науковців. Кращі сили цього «літературного цеху», виступали консультантами редакторів, рецензентами рукописів, авторами вступних статей та післямов, упорядниками й укладачами коментарів. Використовуючи все цінне зі спадщини видатних майстрів слова, редакція залучала до роботи творчу молодь – в основному під час підготовки збірників і більших за обсягом речей, «і як показало життя, – стверджує Г.Лозинська, – здібніші з них протягом 5 – 6 років ставали справжніми фахівцями своєї справи» [270].

Вивчення архівних матеріалів (протоколів Ради художнього перекладу, відгуків і рецензій) дає можливість зануритись в атмосферу цієї доби, відчути причетність до проблем перекладу творів іншомовного письменства, які стали предметом численних полемік і дискусій на засіданнях Ради художнього перекладу. Розмова точиться навколо одного головного питання: як засобами української мови повноцінно відтворити оригінал, заглибившись у світ ідей і образів автора. Так, під час підготовки перекладів творів А.Франса в 1972 році, а потім у 1974 р. на засіданнях Ради художнього перекладу було спершу обговорено, а згодом затверджено відрецензований науковцями проект, укладений Ю. Лісняком, а також вирішено питання про переклади творів. Більшість науковців і перекладачів, проаналізувавши давні переклади, дійшли висновку, що слід замовляти нові. Перекладачі, які мали працювати над «озвученням» українською мовою творів А. Франса, висловили думку: з метою уникнення мовної поліфонії слід було б усім орієнтуватися на мову одного з українських письменників, сучасників А. Франса. Було вирішено дотримуватися (по можливості) лексики і стилістики М.М. Коцюбинського. Це був перший ключ до розв'язання досить складного завдання – відтворити українською мовою творчість А. Франса (філософа, соціолога, блискучого класика політичної сатири, незрівнянного майстра віртуозного перекладу, легкої критики, самоіронії і вбивчого сарказму), словом – перекласти твори

письменника, які є надбанням цілого славу цілого народу і чи не найвищою точкою його інтелектуального життя.

Працюючи над перекладами А.Франса, видавництво «Дніпро» одночасно розпочинає підготовку 5-томного видання Б. Пруса. Як згадує Г.Лозинська, «робота над цим виданням мала бути значно легшою, адже ми мали 3/5 готового перекладу цього матеріалу, а проте, досвід роботи над цим багатотомником, а згодом і над виданням Е. Гемінгвея, переконав нас у тому, що кожен з цих майстрів слова має свої секрети, яких не відімкнути «чужим» ключем». Оскільки, за словами Г.Лозинської, саме 5-ий том (роман «Фараон») був найскладнішим і найцікавішим для редагування, питання про його видання активно обговорювалось на засіданні Ради художнього перекладу.

Виходячи з того, що «Фараон» – роман історичний, у якому діють не алегорії, не схеми, а живі люди конкретної історичної доби, які «мислять, почувають себе і діють як сини своєї землі і свого часу», перед перекладачами «Дніпра» постало завдання зберегти всі «нюанси» стилю письменника, передати своєрідність місцевого колориту (єгипетські краєвиди, палюче єгипетське сонце, звичаї та традиції народу), й найтонші особливості художньої техніки автора оригіналу, що, як відомо, завжди викликає певні труднощі. По-перше, вражаючій художності роману сприяла складна інтрига твору, досконала композиція, майстерна стилізація мови героїв, яка й цементувала історичний колорит. По-друге, Б.Прус допустив ряд анахронізмів (як чисто термінологічних, так і тих, що виникли через недостатню орієнтованість у хронології) і помилок у використаних джерелах. При цьому перекладачі усвідомлювали, що одним із законів мистецтва художнього перекладу є неминуче старіння попередніх інтерпретацій класичних творів, а отже, і повсякчасна еволюція методології художнього перекладу. Класичні твори – невмирущі, які впродовж століть зберігають свою красу, дохідливість, емоційну наснагу. Тож дискусійним на Раді художнього перекладу постало питання про наявність «класичних перекладів на всі часи» або про можливість їх «перепрочитання». Одні перекладачі й літературознавці (В.Коптілов,

Д.Паламарчук, Ю.Лісняк, В.Русанівський, Н.Лісовенко, О.Хатунцева, І.Лещенко) виступили за створення таких «класичних перекладів», керуючись тезою, Л.Булаховського про те, що «…українська мова має все потрібне для повного художнього висловлення як ідей, образів, емоцій, що органічно зросли на рідному українському ґрунті, так і всього того, що зросло на чужих: від культур Сходу до холодної витонченості французького класицизму XVII століття» (Л. Булаховський). Інші – О.Терех, В.Митрофанов, А.Гордієнко, М.Пилинський, О. Ільченко – не розділяли прагнення своїх колег до системних переробок і нових версій з урахуванням «контекстів епохи». Але після довготривалих дискусій обидві сторони дійшли висновку, що переклад роману «Фараон», здійснений М. Пригарою понад два десятиліття тому, є певною мірою застарілим (це ще раз наочно підтверджує тезу про анахронію перекладів) і потребує корекції. Чим далі редактор заглиблювався у твір, тим більше виникало перед ним різних проблем і питань, тож «гіпноз готової книжки» (Г. Лозинської) поступово відходив на другий план. «У зв'язку з цим, – зазначає Г.Лозинська, – переклад правився передусім у плані наближення до оригіналу через вирішення питань про те, як передати засобами української мови різного типу термінологію, реалії, своєрідну модернізацією мови цього роману, що зображує стародавній Єгипет. Насамперед скажу, що всі питання вирішувалися колективно, і визначальною була теза – передати дух, а не букву цього твору польського класика» [270]. Для прикладу редактором надається звертання «пан», яке у польській мові, на відміну від української, має багате змістове навантаження й може вживатися з різним значенням і до різних осіб. Перекладачами було введено певну градацію відповідно до суспільного становища дійової особи: відмова в перекладі від «*паничів вельможного роду*», «*шляхетних панів*», «*шановних пань*»; здійснення відповідних правок там, де було можливо: *начальник ному – номарх*, *управитель ному*; *ченчики (на війнах) – начоловки*; *армія – військо*; *генерали – воєначальники* тощо; уніфікація імен, географічних назв, максимальна стилізація мови героїв тощо. Проте, як і в Пруса, у романі

залишилися деякі анахронізми, певний схематизм в описах одягу, будівель («архітектори», «інваліди», «скульптори», «банкіри», а отже, і «вексель», «туніка», «ченець» тощо). Мовний аналіз «Фараона», що його довелося зробити членам редакційної колегії, рецензентам і редакторам видання, переконує в тому, що Б. Прус, очевидно, свідомо називав речі сучасними термінами і що хоча за героями твору не вгадується хтось із сучасних автору історичних осіб, безсумнівним є інше: у відображенні класової структури релігії, чиновницького апарату, всевладдя бюрократії письменник вийшов за межі Стародавнього Єгипту й сягнув у свою сучасність.

Далі, не претендуючи на наукові обґрунтування, Г.Лозинська зупиняється ще на кількох проблемах, що досить часто виникали в практиці роботи над перекладами. Нерідко редактор, працюючи над рукописом, звертає увагу на неоковирність, невиразність, певну штучність перекладу. І чує у відповідь: «А в автора так». На перший погляд, справді, – в оригіналі саме так.

Але, коли редактор досвідчений і його претензії слушні, це вірно лише на перший погляд. Насправді в таких випадках справу з буквою, а не з духом оригіналу. Г.Лозинська наводить кілька прикладів з практики підготовки 4-томного видання Е.Гемінвея (до чотиритомника увійшли перевидані редакційною колегією вже існуючі переклади: «По кому подзвін» у перекладі М.Пінчевського, «За річкою, в затінку дерев» у перекладі К.Сухенко та Н.Тарасенко; «Острови в океані» в перекладі В.Митрофанова), зауважуючи, що ніяких конфліктів тут не було – просто перекладачі (в основному – це В. Митрофанов і М.Пінчевський, які давно й успішно працюють над перекладами художньої спадщини письменника) редактори (зокрема, старший редактор відділу зарубіжної літератури І.Лещенко)[54] і члени редакційної

[54] Лещенко Іван Федорович працював старшим редактором відділу зарубіжної літератури у видавництві «Дніпро» (1964 –1989). Відомий перекладами англомовної прози, зокрема творів Е.Гемінвея (4-томник) у співавторстві В.Митрофановим, М.Пінчевським, Ю.Покальчуком та рядом інших перекладачів, Марка Твена (1972) – спільно з Р.Доценком та Ю.Лісняком, Чарлза Спенсера Чапліна «Моя біографія» (1989) – разом з М.Пінчевським.

колегії на засіданнях Ради художнього перекладу розв'язували спільно багато питань, а саме: як краще інтерпретувати твори «сучасного» класика і майстра слова. Так, працюючи над рукописом, М.Пінчевський зауважив, що переклад «надто рясніє» часто вживаними словами, зокрема словом «сказав» (англ. «said»). Думки перекладачів щодо вирішення цієї проблеми розділилися – одні наполягали, що це особливість стилю автора, інші – відкидали таку ідею. Видавництву однаковою мірою допомогла як обґрунтована думка науковців, так і перекладачів, що мали певний досвід роботи над перекладами англійської прози (О.Терех, Ю.Лісняк). Було внесено пояснення, що в англійській мові, до речі, як і в українській, є чимало слів, що відтворюють поняття «говорити», проте «say» (said) в обігу вживається найбільше. Українська мова має багато синонімів до слова «говорити» і, на відміну від англійської, – усі ці слова живуть повноправним життям. Вживання Гемінвеєм слова «said» не є ознакою його стилю, й відтак в українському перекладі слово «сказав» виступало б як авторова чи перекладачева претензійність або просто як невправність, що не відбиває вжитої художності твору так, як його сприймають співвітчизники письменника.

Така ж сама дискусія розгорнулась навколо стверджувального слова «yes» (рос.«да»). В англійській мові, як і в російській, воно вимовляється легко, одним подихом, без загострення будь-яких на ньому акцентів. Українське ж «так» – не таке універсальне, але є більш семантично насиченим, й отже, багаторазове його вживання в перекладі недоречне. Хоча в українській є й інші слова – «авжеж», «еге ж», «атож», проте їх використання не завжди можливе в перекладі. Підтверджуючи цю тезу, Г.Лозинська зауважує: «Не знаю, чи повірять Кетрін Барклі або Брет Ешлі своїм коханим, коли на запитання: «Чи любиш ти мене?» почують відповідь: «Атож», я б – не повірила, та й читач засумнівається, тому значно природніше звучить відповідь стверджувальним дієсловом «люблю». Проте, захопившись цим рецептом, редактори знову відчули наплив певної штучності. Остаточне вирішення по-різному залежало від контексту (передача імен, реалій, кличної

форми та ін.), і кожен перекладач мав це відчути. Видання творів Е.Гемінвея у 4-х томах (1979 –1981) було одним із вагомих досягнень «Дніпра», оскільки це був на той час «найповніший у світі Гемінвей, якого не мала навіть Москва» [270]. До першого тому ввійшли твори із книги «Три оповідання і десять поезій», повість «Весняні води», «За нашого часу», «Чоловіки без жінок», а також романи «І сонце сходить» («Фієста») та «Прощавай, зброє»; до другого – твори з книги «Смерть пополудні», «Переможець нічого не здобуває», «Зелені узгір'я Африки», «Маєш і не маєш», п'єса «П'ята колона», оповідання 1936 року, оповідання про громадянську війну в Іспанії, вибрана публіцистика 1937 – 1939 рр.; у третьому томі вміщено романи «По кому подзвін» та твори 1950-х років – повість «Старий і море» та роман « За річкою, в затінку дерев»; до четвертого тому увійшли посмертно опубліковані твори Е.Гемінвея «Небезпечне літо», «Свято, що завжди з тобою», роман «Острови в океані», «Оповідання про Ніка Адамса», вибрані репортажі, публіцистика, листи. Чотиритомник супроводжується вступною статтею Д.Затонського та коментарями Т. Денисової.

Доброю традицією видавництва стало перевидання творів відомих зарубіжних авторів до ювілейних дат. Так, до 90-річчя від дня народження Е.Гемінвея «Дніпро» випустило книгу з двома романами письменника «Райський сад», який було перекладено вперше (1989) та «Острови в океані» (перевидання) в перекладі В. Митрофанова; до 110-ої річниці від дня народження Джека Лондона (1986) видано двотомник з передмовою Д.Наливайка (перший том містив романи «Мартін Іден» у перекладі М.Рябової та «Залізна п'ята» в перекладі В. Троцина за редакцією Ю.Лісняка); другий том – оповідання з різних збірок, до якого увійшли повісті автора «Джеррі-островик», «Майкл, брат Джеррі», «Міжзоряний мандрівник», «Маленька господиня великого будинку» в перекладах Ю.Лісняка та К. Корякіної; до 150-річного ювілею М.Твена (1985) вийшло двотомне видання творів американського письменника, в якому надруковано романи «Пригоди Тома Сойєра», «Пригоди Гекльберрі Фінна», «Принц і злидар» в перекладах

В.Митрофанова та М.Рябової (1-ий том), роман «Янкі з Коннектикуту при дворі короля Артура», повість «Таємничий незнайомець» та інші оповідання та памфлети в перекладах М.Пінчевського та Є.Крижевича (2-ий том).

На окрему увагу заслуговує й те, що «Дніпро» за всі роки свого існування видав найбільшу кількість творів нобелівських лауреатів (майже 18% від їх загальної кількості – 34 видання), які вийшли у двох книжкових серіях видавництва «Вершини світового письменства» та «Зарубіжна проза XX століття», оскільки окремої серії, яку було б присвячено Нобелівській премії з літератури, на той час не було створено. У серії «Вершини світового письменства» (існувала з 1969 по 1990 рр.) побачили світ твори таких письменників-нобелівців, як Сельма Лагерлеф, Ромен Роллан, Ернест Гемінвей, Джон Голсуорсі, Редьярд Кіплінг, Бернард Шоу, Герман Гессе, Франсуа Моріак, Генрик Сенкевич, Анатоль Франс і Томас Манн, а в серії «Зарубіжна проза XX століття» (існувала з 1988 по 1991 рр.) було видано твори Маріо Варгаса Льосу, Пера Лаґерквіста, Альбера Камю та Луїджі Піранделло. Найбільшу кількість видань становлять твори Р.Кіплінга (12 видань), більшість із яких – твори для дітей, що відносять до класики дитячої літератури («Ріккі-Тікі-Таві», «Мауглі» з «Книги Джунглів», казки), Е.Гемінвея (10 видань), драматурга Б.Шоу (9 видань). Незважаючи на те, що репертуар видавництва був доволі широким, панівну позицію все ж таки посідали переклади з англійської, французької та німецької мов, більшість із яких складала проза – романи, новели, збірки оповідань та повістей.

Серед інших видавництв, що виступили популяризаторами світової літератури в українських перекладах – видавництво дитячої та юнацької літератури «Молодь», на базі редакції якого в 1964 р. створено українське видавництво літератури для дітей «Веселка». Проте зазначимо, що художня проза в перекладах з англійської не була представлена так масштабно, як у «Дніпрі». Зокрема, у серії видавництва «У світі пригод» виходять оповідання й повісті Дж. Лондона «Смок і малий» (1961), А.Конан Дойла «Вигнанець» (1961), М.Фарлі «Полонені білої пустелі» (1962), Д.Тріза «Слідами змови»

(1963), Л.Вільсона «Хлопчик Коді» (1965), Л.Белентайна «Кораловий острів» (1966), Е.Сетона-Томпсона «Маленькі дикуни» (1966), Ф.Купера «Звіробій» (1967), збірка казок В. Діснея «Казки про тварин та про людей» (1971), Лаймена Ф.Баума «Чарівник країни Оз» (1977), Дж. Толкіна «Гобіт, або Мандрівка за Імлисті гори» (1985), А.Азімова «Я, робот» (1987), «Вінніпезький вовк» (1989) у перекладах Л.Солонька, М.Пінчевського, В.Батюка, Н.Биховець, В.Власенка, Д.Грицюка, В.Коротича. Цього ж, 1989 року, побачила світ книжка з серії «Зарубіжний детектив», до якої увійшли оповідання «Подих смерті» А.Азімова в перекладі Б. Салика, «Прощай, кохана!» Р.Чендлера в перекладі Н. Бойко та «Худий» Д.Хеммета в перекладі О.Буценка. Видавництво «Веселка» продовжує публікацію історичної серії романів про Шкіряну Панчоху Дж. Фенімора Купера (роман «Піонери, або Біля витоків Саскуеханни» у перекладі Є.Крижевича). Саме завдяки видавництву український читач ознайомився з повною пенталогією про Шкіряну Панчоху, до якої увійшли романи «Піонери», «Останній з могікан», «Прерія», «Слідопит», «Звіробій». «Веселкою» перевидано окремою книгою повість Дж. Керуака «Малий Пік», яку в 1979 році було опубліковано у 8 числі журналу «Всесвіт» у перекладі М.Габлевич; Дж.Олдріджа «Останній дюйм» (1974) у перекладі В.Гнатовського; казки Е. Блайтона «Знамените каченя Тім» в перекладі О. Тереха (1992), Д.Біссета «Тигр, просто тигр» (1983) у перекладі О.Матвієнко. Поряд з відомими перекладами дитячої літератури наприкінці 1980-х років з’являються й нові – у видавництві виходять переклади братів Юрія та Олега Покальчуків романів Е.Берроуза «Тарзан, годованець великих мавп», «Повернення Тарзана», «Тарзан та його звірі», «Тарзанів син».

Зусилля влади підвищити роль та статус російської мови (Постанова ЦК КПРС та Ради Міністрів СРСР № 473 «Про додаткові заходи щодо поліпшення вивчення російської мови в загальноосвітніх школах та інших навчальних закладах союзних республік» від 26 травня 1983 р.), гальмували розвиток української культури й були, окрім того, спрямовані на створення негативного

образу капіталізму засобами літератури та мистецтва. Кризу особистості та девальвацію людських цінностей в американському суспільстві, що виступали основними мотивами романів В.Фолкнера, радянська система інтерпретувала як ознаки занепаду й стагнації Заходу. Це, вочевидь, дозволило видавництву «Молодь» опублікувати роман письменника «Домашнє вогнище» в перекладі Р.Доценка та В.Корнієнка (1983). Ще один роман «Джонні отримав гвинтівку» Д. Трамбо, в якому автор викриває руйнівну природу війни й насильства, вийшов у перекладі Д.Стельмаха (1987). У серії видавництва «Детектив. Пригоди. Фантастика» побачив світ роман Дж. Карра «Безтілесна людина» в перекладі А. Євси (1991). У 1984 р. над збіркою творів Дж. Селінджера «Над прірвою у житі» працював Ю.Покальчук, який переклав для цієї збірки новелу «Френі» й виступив упорядником та автором післямови.

Друкували перекладну літературу і в інших видавництвах УРСР – «Вища школа», «Прапор», «Мистецтво», «Радянський письменник», «Політвидав України», часописах «Прапор», «Вітчизна», проте англомовні прозові твори були в них представлені поодинокими перекладами. У 1984 р. видавництво «Вища школа» публікує окремою книгою два романи Е.Гемінвея до 85-річчя з дня народження письменника й наступного 1985 р. перевидає цю книгу. «Політвидав України» випустив політичний детектив Ш.Маркмана «Вибори» (1970) в перекладі О. Логвиненка та В.Мусієнка (саме в 1970-1980 роки детективний жанр набув популярності в УРСР). Видавництво «Радянський письменник» публікує переклади романів В.Сомерсета Моема «Радощі життя, або Сімейна таємниця» (1970), М. П'юзо «Хрещений батько» (1991) здійснені В.Легкоступом, В. Батюком та О.Овсюком за редакцією О.Григор'єва, а також детективні романи А. Крісті (1971) у серії «Фантастика. Пригоди. Детектив» у перекладі А.Євси. У цьому ж видавництві О. Микитенко (редактор журналу «Всесвіт») на основі публікацій часопису впорядкував книжку зарубіжних детективів «Зневажаючи закон: оповідання, повісті, романи» (1989).

Переклад детективного роману Р.Стаута «Право на смерть», здійснений М. Мерещаком (1987), вийшов у журналі «Прапор» (№ 7 – 11), (тепер журнал «Березіль»). На сторінках «Вітчизни» (№ 7 – 9) з'явився детективний роман Д.Хеммета «Скляний ключ» в перекладі О.Буценка. Переклад твору Д. Бартлема «Повістка», здійснений А.Євсою, було опубліковано в періодичному виданні «Радянська освіта».

Вагомою часткою духовної спадщини української літератури є культурні надбання, створені інтелектуальними зусиллями видатних діячів діаспори. Значну інформацію про сучасні переклади у закордонних виданнях можна отримати з журналу «Ukrainian Literature: A Journal of Translations», що видається науковим товариством імені Шевченка в Нью-Йорку (США). Серед перекладачів, які працюють у прозовому жанрі, такі, як А. Біленко, С.Кобець, П. Корнесс, М. Найдана, У. Пасічник, О. Рудакевич, І.Теплий, Я.Якуб'як та ін. Загальний огляд перекладів українською в діаспорі репрезентує І.Качуровський у розвідці «Перекладачі української діаспори» («Всесвіт», №11), у якій наводить перелік видань, що «заряснілі різноманітними перекладами», зокрема з англійської (німецькі журнали «Хорс», «Літаври», «Звено»). На сторінках часописів вийшли твори Е.Гемінвея «Вбивці» (переклад С. Домазара), О.Вайлда «Справжній друг», Ч.Діккенса «Девід Коперфільд», Р.Кіплінга «У селищі смерті», «Брати Мауглі», Дж. Лондона «Колись давно пливла Аргоу», «Смок Беллю», «Діти морозу», «Вовчі сини», Дж.Орвелла «Колгосп тварин», С. Моема «Лист», Р.Л.Стівенсона «Пекельна пляшка», Марка Твена «Громи», частина з яких була передруками попередніх видань. Найбільший успіх мав авторизований переклад книги Дж.Орвелла «Колгосп тварин» (у новому перекладі Ю. Шевчука цей твір з'явився у «Всесвіті» № 1, 1991 р.), здійснений І.Чернятинським. І тільки наприкінці 1980-х років стало відомо, що за псевдонімом «Іван Чернятинський» заховався відомий візантолог і

палеославіст Ігор Шевченко[55]. «У ті часи, – згадує І.Качуровський, – не сам тільки І. Шевченко прикривався псевдонімом: на еміграції знайдеться чимало творів, в тому числі й перекладів, підписаних нерозкритими псевдонімами або самими ініціалами, а що ініціали в різних авторів були однакові, то виявити справжнього автора часом було не просто» [188, с. 110]. Серед інших видань, що сприяли розвитку літературної діяльності «закордонного українства», налагодженню контактів із материковою літературою, виступили часописи «Нові Дні» (Торонто), «Київ» (Філадельфія), «Пороги» (Буенос-Айрес), «Вісник» (згодом «Визвольний шлях», Лондон), «Україна і світ» (Ганновер, Німеччина), альманах «Новий обрій» (Австралія), «Українська літературна газета» (Мюнхен), з якої на початку 1960-х років постав відомий в Україні журнал «Сучасність». Щодо англомовних перекладів, то значну кількість у цих виданнях посідали поетичні переклади. З перекладеної англійської прози видано дві книжки для молоді: «Малий лорд» Френсіс Бернет у перекладі В. Літинської та «Найнебезпечніший звір» Р. Коннела.

Загальний огляд перекладів з української мови англійською з 1991 до 2012 рр., здійснений за географічним принципом (переклади, що вийшли на теренах Європейського континенту й поза його межами), презентує у своєму дослідженні Н.Поліщук, аналізуючи наявні тенденції ринку книговидавництва українською мовою у США, Канаді, Австралії, Великобританії, Австрії, дає перелік книжкових і періодичних видань, он-лайн публікацій, наукових центрів та інших осередків україністики, що виступають популяризаторами української літератури на європейському та позаєвропейському просторах, ознайомлює з перекладами українських авторів

[55] Ігор Іванович Шевченко (псевдонім Ігор Чернятинський – 10 лютого1922 – 26 грудня 2009) – науковець українського походження, професор класичної філології Гарвардського університету.1999 р. отримав наукову премію Міжнародної фундації О.і Т.Антоновичів за дослідження «Україна між Сходом і Заходом».

іншими мовами, висуває низку рекомендацій щодо покращення стану перекладів української літератури[56].

На окрему увагу заслуговує Мельбурнське видавництво «Байда Букс» (засновано 1978 р. Ю. Ткачем),[57] що спеціалізується на публікації англомовних (перекладених з української) видань і передруків творів з України, перекладачем і редактором яких є Ю.Ткач. В активі «Байди» –десятки книг англійською мовою (роман у новелах І.Качуровського «Шлях невідомого» («Because Deserters Are Immortal», 1979), Б.Антоненка-Давидовича «За ширмою» («Behind the Curtain», 1980), Василя Шевчука «Побратими, або Пригоди двох запорожців на суходолі, в морі та під водою» («Blood Brothers, novel about Cossacks», 1980), Д. Нитченка-Чуба «Живий Шевченко» («Shevchenko the Man», 1985), А. Дімарова «В тіні Сталіна» («In Stalin's Shadow»,1989), нариси про Австралію Д. Нитченка-Чуба («So This Is Australia», accounts of migrant life in Australia, 1980), спогади Д.Нитченка-Чуба про життя «My Recollections (memoirs)», 1995), гумор і сатира Остапа Вишні («Hard Times, Humour And Satire», 1981), фантастична повість О.Бердника «Апостол безсмертя» («Apostle of Immortality», 1984), «Нариси з історії костюмів» К.Стамерова («History of Ukrainian Costume», 1986), низка оригінальних українських творів (Л.Богуславець «Який Сава, така й слава» (1979), «На прощу до рідної землі» (1984), «Від Находки до Чернівців» (1988), В. Симоненка «Царь Плаксій та Лоскотон» (1980), Ліни Костенко «Маруся Чурай» (1980), спогади Д.Нитченка-Чуба «Під сонцем Австралії»(1994), автобіографічнаповість«ВідЗіньковадо Мельборна» (1990), короткі оповідання Н.Грушецького «Веселий

---

[56] Див.: Поліщук Н. Переклади з української мови англійською мовою з 1991 до 2012 / Надія Поліщук // Всесвіт. –20013. –№ 9 – 10 – С.175 – 197.

[57] Юрій Ткач – онук Д. Нитченка (літературний псевдонім Дмитро Чуб) народився в 1953 році в місті Мельбурні (Австралія). Перекладач, інженер за фахом. Почав перекладати в 1975 році. У 1978 році заснував власне підприємство «Видавництво Байда Букс», де працює перекладачем і редактором. З 1991 р. Ю. Ткач бере активну участь у видавничих проектах у Києві.

обрій» (2000), комікси «Люблю тебе,Чарлі Браун» та ін. Серед вагомих досягнень «Байда Букс» – видання збірника української поезії Австралії та англомовної антології української прози в перекладі Ю.Ткача (укладач Дмитро Нитченко-Чуб). Останнім часом Ю.Ткач працює над перекладами сучасної української письменниці Марії Матіос, вже маючи в своєму перекладацькому доробку її твори «Майже ніколи не навпаки» («Hardly Ever Otherwise», 2011), «Москалиця» («The Russky Woman», 2011), «Апокаліпсис» («Apocalypse», 2011).

Про визнання перекладацької майстерності Ю.Ткача, високу художність його перекладів свідчать чисельні відгуки і рецензії літературних критиків, які, зокрема, зазначають, що переклади «не тільки легко читаються, а й спонукають людину до усвідомлення сенсу життя, незалежно від її походження й місця проживання»[58] (переклад наш – О.П.). Найбільш влучну характеристику перекладацької діяльності митця дає Маргарет Сміт,[59] окреслюючи її метафорою «оркестр на одну людину» (a one – manband), і ця «людина-оркестр», <...> «працюючи інженером, в одній особі перекладає, видає й розповсюджує книжки у вільний від роботи час» (переклад наш – О.П.), оскільки має на меті <...> «ознайомити австралійців зі спадщиною східноєвропейських емігрантів, які тут поселилися»[60] (переклад наш – О. П.).

Оскільки об'єктом нашого дослідження є українські переклади англомовної прози, вважаємо за доцільне простежити динаміку їх видання за період 1960 – 2000 рр., особливості розгортання наративних структур, що окреслюються змінами жанрово-стильових профілей, варіативним

---

[58] Див. статтю Боба Мороу (Bob Morrow) «Across the Bridge» в австралійській газеті «The Advertiser» від 24.12.1977.

[59] Див. статтю М.Сміт (Margaret Smith) «European Heritage a one – man band» у австралійському журналі «The Weekend Australian Magazine», August18 – 19,1979.

[60] Див. інтерв'ю Ю.Ткача австралійському журналу «The Weekly Australian Magazine» (серпень, 1979, №18 – 19), де перекладач, зокрема, зазначає, що його метою є «… to acquaint Australians with the heritage of Eastern European migrants who have settled here », а також статтю «Роздуми про переклад», опубліковану у республіканському міжвідомчому науковому збірнику «Теорія і практика перекладу: Вип.18. – К. : Вища школа, 1992. – С. 190 – 193.

поєднанням сюжетних проекцій минулого, сучасного й майбутнього. Перші кроки на шляху відродження українського художнього перекладу, що припадають на 1960-ті роки, набувають несподіваної масштабності й далі, а саме в 1970-1990-х рр. (графічне зображення їх загальної кількості подаємо на рисунку 1).

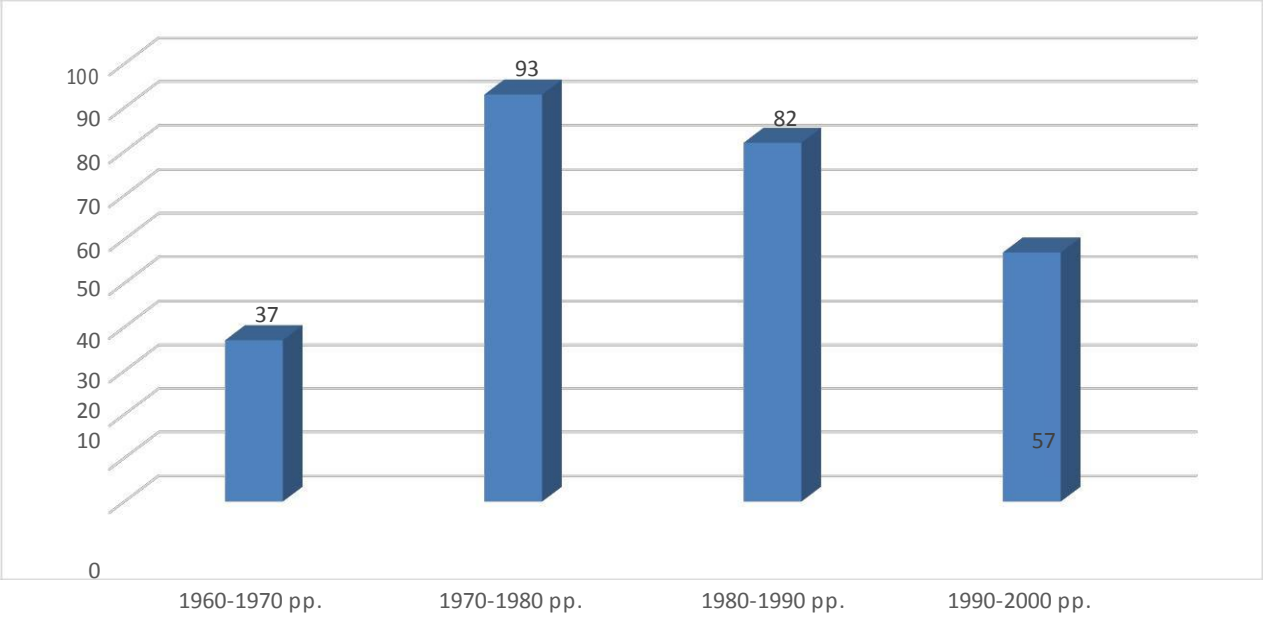

Рис.1 Динаміка перекладів англомовної прози за 1960 – 2000 рр.

Актуалізуючи себе в системі усталеного традиційного типу культури, українські перекладачі заявляли про переакцентацією художньо-естетичних домінант та світоглядних модусів, що позначилися на їхній індивідуально-творчій практиці. Це доводить здійснений нами контент-аналіз перекладів англомовної прози українською[61], що дозволяє констатувати певні модифікації жанрово-стильової системи, які виводять перекладені твори поза межі напрацьованої художньо-естетичної традиції. Ідеться про те, як потужний вибух історичної прози в українській літературі 1960-1970-х років (Вал. Шевчук, Р. Іваничук, Р. Федорів) поступово згасає через набуття нових жанрових і смислових кодів, що їх перекладачі запропонували на суд читачів. При цьому пальму першості, яку довгі роки надійно утримував роман,

[61] Аналіз перекладів англомовної прози за 1960-1990 рр. ґрунтується на даних, отриманих і систематизованих з інформаційно-джерельної бази видавництв «Дніпро», «Сучасність»

та ін., часописів «Всесвіт», «Сучасність», бібліографії Національної парламентської бібліотеки.

поступово отримують повісті й оповідання, що графічно відображено на рисунку 2 (до загальної кількості зараховано як нові переклади, так і ті, що виходили у перевиданнях).

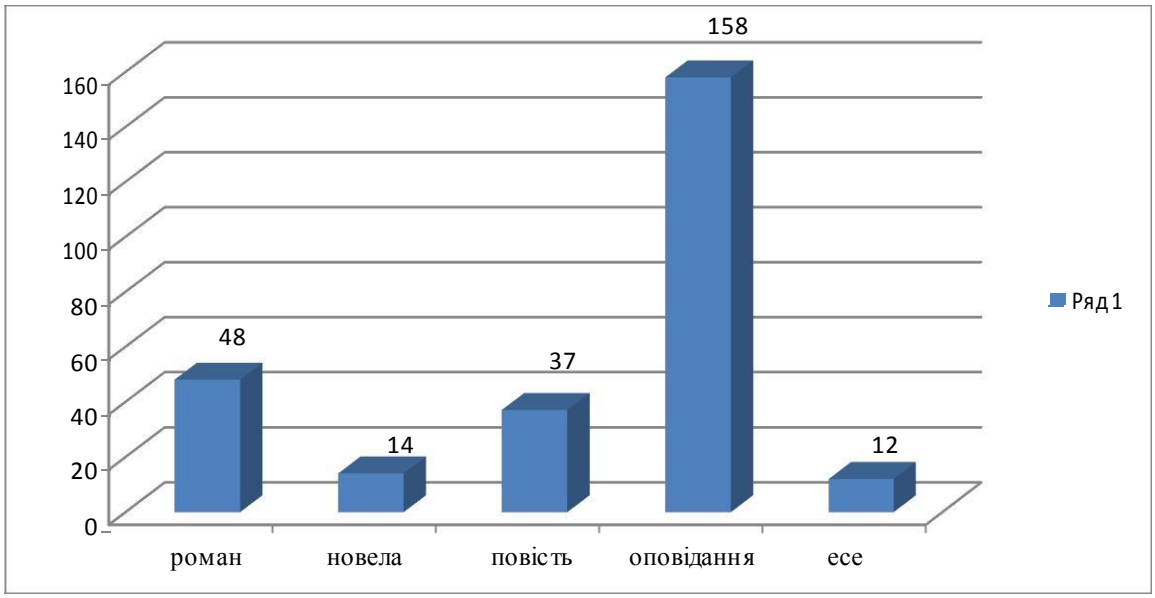

Рис. 2. Жанрова конфігурація українських перекладів англомовної прози (1960 – 2000 рр.)

У творах з історичної тематики висвітлені загальні прагнення перекладачів (Р.Доценко, Ю.Лісняк, О.Терех, Ю.Попсуєнко, М.Пінчевський, В.Хазін, П.Шарандак, І. Коваленко та ін.) до оновлення формозмісту, що розкривається в різноаспектності, проблемної багатовимірності та філософської концептуальності перекладених творів (історичні, соціально-психологічні романи й повісті В.Скотта[62] «Айвенго» («Ivanhoe»), «Гай Маннерінг» («Gay Mannering»), «Единбурзька в'язниця» («The Hear of Midlothian»), «Шотландські пуритани» («Old mortality»), «Ламермурська наречена» («The bride of Lammermoor»), «Абат» («The Abbot»), «Роб Рой» («Rob Roy»), «Монастир» («The Monastery»),

[62] Огюстен Т'єррі (10 травня 1975 р. – 22 травня 1856 р.) – відомий французький історик, один із засновників французької історіографії. У своїх роботах спирався на висунуту В.Скоттом у романі «Айвенго» концепцію про національну боротьбу саксів з норманами. Наголошуючи на особливостях стилю, винятковості «відчуття» минулих епох, дослідник вважав В.Скотта «найвидатнішим майстром історичної дивінації усіх часів».

«Води св. Ронана» («St. Ronan's Well»), «Антиквар» («TheAntiquary), «Квенті Дорвард» («Quentin Durward»), «Кенілворт» («Kenilworth»), «Ганна Геєрштейнська» («Anne of Geierstein»), Г.Дженнікса «Ацтек» («Aztek»), «Подорожуючий» («The Journeyer»), «Блиск» («Spangle»), «Хижак» («Raptor»), Р.Олдінгтона «Смерть героя» («The Death of Hero»), Ч. Діккенса «Важкі часи» («Hard Times»), «Великі сподівання» («Great Expectations»), М.Мітчел «Розвіяні вітром» («Gone With the Wind»), Т.Колдуел «Монгол», «Королі й капітани» («The Captains and the Kings»), «Династія смерті» («Dynasty of Death»), «Відповідь чоловіка» («Answer As a Man»), Дж.Олдріджа «Останній дюйм» («The Last Inch»), А.Сіллітоу «Ключ від дверей» («The Key to the Door»), політичні романи й повісті Г.Гріна «Тихий американець» («The Quiet American»), «Комедіанти» («The Comedians»), «Наш резидент у Гавані» («Our Man in Havana»), «Почесний консул» («The Honorary Consul»), Н.Льюїса «Німецька компанія» («The German Company») та ін.

Динамізація жанрово-стильових пошуків у напрямку до модернізму і постмодернізму, що здійснюється через «проведення» сюжетотворчих і характеротворчих експериментів, збагачення зображально-виражальних засобів, наголошує на розширенні жанрових меж – поряд із художньо-історичними творами значної популярності набули історико-художні, умовно-історичні, які також виступили предметом перекладацького зацікавлення (романи, повісті й оповідання Ф.Фіджеральда «По той бік раю» («This Side of Paradise»), «Останній магнат» («The Last Tycoon»), «Загадкова історія Бенджаміна Баттона» («The Curious Case of Benjamin Button»), М.Спарк «Перерозподіл» («The Takeover»), «Територіальні права» («Territorial Rights»), «Далекий крик з Кенсінгтону» («A Far Cry From Kensington»), роман-хроніка Дж.Голсуорсі «Сага про Форсайтів» (роман «Власник» – «The Man of Property») тощо. Більш того, перекладацький вибір був зумовлений і тим, що така історична проза була позбавлена ідеологічної чи ілюстративно-пізнавальної одновимірності й розвивалась в напрямку соціально-філософської багатошаровості, освоюючи нові теми через зміщення акцентів

зі сфери соціальної проблематики у сферу морально-етичних і націєтворчих проблем, коли класові цінності поступаються місцем загальнолюдським ідеалам, що, своєю чергою, зумовлює посилення гуманістичного пафосу перекладених творів. Відтак, досліджуючи життєвий простір інших народів, перекладачі не тільки моделюють образи носіїв інонаціонального менталітету, трансформуючи історичну правду в художню, надаючи читачеві можливості зримо й масштабно уявити характерні прикмети часу, а й увиразнюють філософський пафос, викликаний прагненням авторів оригіналу (й відповідно перекладачів) вийти за межі конкретного періоду, намагаючись репрезентувати дійсність у єдності минулого, сучасного і майбутнього. Така співвіднесеність дійсності з її настановою на філософське осмислення буття передбачає включення у традиційний конкретно-реалістичний тип розповіді різних елементів умовності, притчі, міфу, символіки, фантастики, сатири, уможливлює жанрово-стильовий синкретизм перекладів історичної прози, поєднання в них різних стильових дискурсів.

З метою інтегрального осмислення загальної структури українських перекладів англомовної прози періоду 1960 – 2000 рр. спробуємо умовно спроектувати їх жанрово-стильову палітру, акцентуючи на тих чи інших параметрах перекладацьких уподобань. Серед наявного розмаїття напрямів, течій і стилів, побудованих на міжжанровій дифузії, міжродовому взаємопроникненні, жанровій інтеграції та диференціації, виокремлюються такі, що посідають домінантні позиції та виступають своєрідними маркерами перекладацького запиту й естетичного мислення. При цьому сам добір творів для перекладання «має не кількісний, а сутнісний сенс» [18,с.129]. Ідеться про роль перекладів у засвоєнні інонаціонального історично-культурного й естетичного досвіду, коли англомовна література, потрапляючи до кола інтересів української культури, не тільки постає об’єктом міжлітературної рецепції, а й виступає важливим чинником контактно-генетичних зв’язків, які у своїй органічній єдності виявляють універсальні спільності та національні

відмінності, загальні закономірності розвитку естетичних явищ та їх художню специфіку.

Орієнтація на масового читача змінила акценти в оцінці культурних явищ, урізноманітнила й поглибила розвиток масової літератури, перетворивши її на предмет особливої уваги й читацького зацікавлення. Сформована перекладачами модель споживача культури нового типу – «масової людини», слухача, глядача, читача легітимізувала всі аспекти популярної літератури, спростовуючи існування бінарної опозиції «висока» / «низька» культура через створення у свідомості читача ілюзії того, що дистанція між ним і «високою» культурою стає мінімальною. Спрощення, «торжество одноманітності й тривіальності» як основних компонентів структури масової свідомості виступили для перекладачів тим «ігровим майданчиком» [184, с. 214], на якому відпрацьовувалися нові сценарії літературних текстів популярної словесності, серед яких на перший план вийшли *переклади фантастичної прози,* здійснені Ю.Лісняком, В.Митрофановим, Р.Доценком, Д.Паламарчуком, М.Івановим, О.Терехом, А.Онишком, О.Коваленком, Є.Крижевичем, А.Саган, С.Харчук та ін. Саме ці переклади створювали ту об'ємну фактуру реального життя, яка викликала в читача живий відгук і прагнення до гармонійної рівноваги «власного й книжкового», мозаїчність бачення реальної дійсності крізь призму незвичайного, вигаданого, фантазійного (фантастичні романи, повісті й оповідання А.Азімова «Трилогія про заснування» («The Foundation Trilogy»), «Путівник в науку розумної людини» («The Intelligent Man's Guide to Science»), «Всесвіт. Від плоскої землі до Квазару» («The Universe. From Flat Earth to Quasar»), «Зелені цяточки» («Green Spots»), Г.Уеллса «Машина часу» («The Time Machine), «Невидимець» («The Invisible Man»), «Війна світів» («The War of the Worlds»), «Перші люди на Місяці» («The First Men in the Moon»), «Звільнений світ» («The World Set Free»), К.Саймака «Заповідник гоблінів» («The Goblin Reservation»), «Місто» («City»), «Вибір богів» («A Choice of Gods»), «Зоряна спадщина» («A Heritage of Stars»), «Прибульці» («The Visitors»), Р. Бредбері «Марсіанські хроніки»

(«The Martian Chronicle»), «451° за Фаренгейтом» («Fahrenheit 451»), «Кульбабове вино» («Dandelion Wine»), «Смерть – діло самотнє» («Death Isa Lonely Business»), «Розмова за пільговим тарифом», («Night Call»), «Винятково досконале вбивство» («The Utterly Perfect Murder»), «Гра в класи» («Hopscotch»), «Друг Ніколаса Ніклбі – Мій Друг» («Any Friend of Nicholas Nickleby's is a Friend of Mine»), «Одної неминущої весни» («One Timeless Spring»), «Про блукання вічні й про Землю» («Forever and the Earth»), «Прощавай,літо»(«Farewell Summer»), Р.Шеклі«Координати чудес» («Dimension of Miracles»), «Злочинна цивілізація» («The Status Civilization»), «Сьома жертва» («Seventh Victim»), «Нічні страхіття» («Fear in the Night»), «Абсолютна зброя» («The Last Weapon»), «Заповідна зона» («Restricted Area»), «Привид» («Ghost»), «Паломництво на Землю» («Pilgrimage to Earth»), А.Кларка «Побачення з Рамою» («Rendezvous With Rama»), «Прелюдія до космосу» («Prelude To Space»), «Світло землі» («Earthlight»), «Місто та зірки» («The City and the Stars»), «Фонтани раю» («The Fountains of Paradise»), епічний цикл фентезі-романів Р.Желязни «Дев'ять принців Амбера» («Nineprince of Amber»), «Рушниці Авалона» («The Guns of Avalon»), «Дім Хаосу» («The Court of Chaos»), «Лицар Тіней» («Knight of Shadows»), «Дзеркальний коридор» («Hall of Mirrors»), У.Ле Гуїн «Чарівник Земномор'я», «Гробниці Аутану», «Останній берег», «Техану», Дж.Толкіна «Гобіт, або Туди і звідти» («The Hobbit or There and Back Again»), «Листок, намальований Ніґґлом», («Leaf by Niggle»), «Фермер Джайлз із Гема»(«Farmer Giles of Ham»), «Володар перстнів» («The Lord of the Rings»), «Дві вежі» («The Two Towers»), «Повернення короля» («The Return of the King»), М.Муркока «Вічний воїн» («Eternal Champion»), К.Воннегута «Сирени титана («The Sirens of Titan»), «Мати Ніч» («Mother Night»), «Колиска для кішки» («Cat's Cradle»), «Сніданок чемпіонів» («Breakfast of Champions»), К.Вілсона «Паразити свідомості» («The Mind Parasites»), «Світ павуків» («Spider World»), Д.Сіммонса «Пісня Калі» («Song of Kali»), «Фази тяжіння» («Phases of Gravity»), «Літо ночі» («Summer of Night»), «Багаття Едему» («Fires of Eden»),

Д.Адамса «Ресторан на краю Всесвту» («The Restaurant at the End of the Universe»), «Життя, Всесвіт і все інше» («Life, The Universe and Everything»), «Бувайте і дякуємо за рибу», («So Long and Thanks for all the Fish»), «Майже безпечна» («Mostly Harmless»), Р.Сілверберга «Повстання на Альфі» («Revolt on Alpha»), «Чужинці з космосу» («Aliens from Space»), «Стрибуни в часі» («The Time Hoppers»), «Через мільярд років» («Across a Billion Years»), «Маски часу» («The Masks of Time»), «Нічні крила» («Nightwings»), Н.Спіранта «Агент Хаосу» («Agent of Chaos»), «Люди в джунглях» («The Men in the Jungle»), «Залізна мрія» («The Iron Dream»), «Гра розуму» («The Mind Game»), «Король-друїд» («The Druid King»), Т.Діша «Відлуння його тіла» («Echo Round His Bones»), Е.По «Ангел дивовижного» («Eternal Champion»), «Морелла» («Morella»), «Сфінкс» («The Sphinx») та ін. Виступаючи метажанровими різновидами художньої фантастики, переклади цих творів демонструють можливість взаємодії з різноманітними літературними стилями та епохами, залишаючи відкритими чимало дотичних питань, які стають об'єктами окремих наукових досліджень (наприклад, синтез традицій історичного роману, утопічних чи антиутопічних елементів наукової фантастики, фентезі тощо).

Друге місце за чисельністю виданих англомовних версій українською посідають переклади творів *детективного жанру*, які не просто задовольняли допитливість і цікавість читача, «обслуговували його фантазію, що жадає бачити, відчувати, переживати» (М.Дмитренко), а й виступили потужним резонатором актуальних соціокультурних тенденцій, засобом конституювання» соціалізації людини та її адаптації до дійсності [184,с.16]. Увага перекладачів (Ю.Лісняк, В.Митрофанов, Р.Доценко, О.Мокровольський, Л.Суярко, В.Шовкун, І.Бояновська, А.Євса, П.Насада, В.Вишневий, М.Загот, М.Габлевич, В.Панченко на ін.) до здобутків літератури «другого ряду» розширювала національний культурний простір і радикально впливала на формування читацької свідомості, наголошуючи на естетичній якості та соціокультурності творів, у яких втілилися різні авторські інтенції,

орієнтовані на масового адресата, якому «бракує читацької компетенції, кваліфікації», (…) «довготривалої літературної пам'яті» для того, щоб належно поцінувати «герметичні, ускладнені, новаторські літературні тексти, насичені алюзіями й інтертекстуальною грою» [408, с. 17]. Включення перекладів детективної прози в широкий соціокультурний контекст призвело до скасування культурних ієрархій, стирання меж і знищення бар'єрів між масовою та елітарною літературами. Українські інтерпретації англомовних творів відомих майстрів цього популярного жанру завдяки зовнішній простоті тексту, що поєднувалася з «художньою якістю і «добротністю» з літературного погляду» досягли найвищої «читабельності» (англ. «readability»). До них зараховуємо романи В.Коллінза «Жінка в білому» («AWoman in White»), «Місячний камінь» («Moonstone»), «Диявольське ліжко» («A Terribly Strange Bed»), «Гроші міледі» («My Lady's Money»), «Чоловік і дружина» («Man and Wife»), «Закон і жінка» («The Law and the Lady»), романи А.Конан Дойла «Етюд у багряних тонах», («A Study in Scarlet), «Знак чотирьох» («The Sign of the Four»), «Собака Баскервілів» («The Hound of the Baskervilles»), «Долина жаху» («The Valley of Fear»), збірки оповідань,
найвідоміші з яких – «Пригоди Шерлока Холмса» («The Adventures of Sherlock Holmes»), до якої увійшли оповідання «Скандал у Богемії» («A Scandalin Bohemia»), «Спілка рудих» («The Red-headed League»), «Встановлення особистості» («Case of Identity»), «Таємниця Боскомської долини» («Boscombe Valley Mystery»), «П'ять апельсинових зернят ок» («The Five Orange Pips»), «Людина з вивернутою губою» («The Man with Twisted Lip»), «Блакитний карбункул» («The Adventure of the Blue Carbuncle»), «Пістрява стрічка» («The Adventure of the Speckled Band»), «Палець інженера» («The Adventure of the Engineer's Thumb)», «Знатний холостяк» («The Adventure of the Noble Bachelor»), «Берилова діадема» (The Adventure of the Beryl Coronete) «Мідні буки» («Cooper Beeches»); «Записки про Шерлока Холмса» («The Memoirs of Sherlock Holmes») з серією оповідань «Срібний» («Silver Blaze»), «Жовтеобличчя» («The Yellow face»), «Пригоди клерка» («The Stock-broker's

Clerk»), Глорія Скотт (The «Gloria Scott»), «Обряд родини Масгрейвів» («The Musgrave Ritual»), «Райгітська загадка» («The Reigate Puzzle»), «Горбун» («The Crooked Man»), «Постійний пацієнт» («The Resident Patient»), «Випадок з перекладачем» («The Greek Interpreter»), «Морська угода» («The Naval Treaty»), «Остання справа Холмса» («The Final Problem»); «Повернення Шерлока Холмса» («The Return of Sherlock Holmes»)63, до якої увійшли оповідання «Порожній будинок» («The Adventure of the Empty House»), «Будівничий з Норвуда» («The Adventure of the Norwood Builder»), «Танцюючі чоловічки» («The Adventure of the Dancing Men»), «Самотня велосипедистка» («The Adventure of the Solitary Cyclist»), «Пригода в інтернаті» («The Adventure of the Priory School»), «Чорний Пітер», («The Adventure of the Black Peter»), «Кінець Чарльза Огастеса Мільвертона» («The Adventure of the Charles Augustus Milverton»), «Шість Наполеонів», («The Adventure of the Six Napoleons»), «Троє Студентів» («The Adventure of the Three Students»), «Золоте Пенсне» («The Adventure of the Golden Pince-Nez»), «Зниклий Регбіст» («The Adventure of the Missing Three-Quarter»), «Вбивство в Еббі-Грейндж» («The Adventure of the Abby Grange»), «Друга пляма» (The Adventure of the the Second Stain»); Е.По «Вбивство на вулиці Морг» («The Murders in the Rue Morgue»), «Таємниця Марі Роже» («The Mystery of Marie Roget»), «Золотий жук» («The Gold-Bug»), «Чорт на дзвініці» («The Imp of the Perverse»), «Не закладайся з чортом на власну голову» («Never Bet the Devil Your Head»), «Правда про історію з містером Вальдемаром» («The Facts in the Case of M.Valdemar»), «Падіння дому Ашерів» («The Fall of the House of Usher»), «Острів феї» («The Island of the Fay»), «Маска Червоної Смерті» («The Masque of the Red Death»), «Чорний кіт» («The Black Cat»), «Викрадений лист» («The Purloined Letter»), «Провалля і маятник» («The Pit and the Pendulum»), «Барильце амонтильядо»

---

63 Автор українських перекладів оповідань Артура Конан Дойла, що увійшли до збірок «Пригоди Шерлока Холмса» («The Adventures of Sherlock Holmes»), «Записки про Шерлока Холмса» («The Memoirs of Sherlock Holmes»), «Повернення Шерлока Холмса» («The Return of Sherlock Holmes») – Микола Дмитренко (нар. 26 грудня 1927).

(«The Cask of Amontillado»), «Поховані живцем» («Premature Burial»), «Рукопис, знайдений у пляшці» («MS Found in a Bottle»), «У полоні Мальстрему» («A Descentin to the Maelström»), «Серце виказало» («The Tell-Tale Heart»); оповідання Г.Честертона про пригоди отця Брауна, що вийшли окремими збірками64 – «Хрест із сапфірами» («The blue Cross»), «Таємниці аристократів» («The Secret Garden»), «Небесна стріла» («The Arrow of Heaven»), «Дзеркало судді» («The Mirror of the Magistrate»), романи А.Крісті «Немезида» («Nemesis»), «Карибська таємниця» («A Caribbian Mystery»), «Убивство на полі для гольфу» («The Murder on the Links»), «Вбивство у східному експресі» («Murder on the Orient Express»), «Зло під сонцем» («Evil Under the Sun»), «Оголошено вбивство» («A Murderis Announced»), «Кишеня, повна жита» («A Pocket Full of Rye»), «О 4:50 з Падінгтона» («4.50 from Paddington»), збірка оповідань «Свідок обвинувачення та інші розповіді» («The Witness for the Prosecution and Other Stories»), до якої увійшли «Аварія» («Accident»), «Червоний сигнал» («The Red Signal»), «Там, де буде» («Where There's a Will»), збірка «Іспектор Пуаро та інші» («A Hercule Poirot Collection»), до якої включені оповідання «П'ятеро поросят» («Five Little Pigs»), «Запізніла розплата» («The Secret Adversary»), «Таємниця індіанського острова» («And Then There Were None») та ін. Зростаючий читацький попит на літературу такого зразка є індикатором художньої вартості українських перекладів із властивим для них ефектом оригінальності, здатністю захопити читача й схилити його до серйозного розмислу.

Подібної траєкторії розвитку сягають й *переклади творів пригодницького жанру* (романи Дж.Лондона «Біло Ікло» («The White Fang»), «Дочка снігів» («Daughter of the Snows»), «Серця трьох» («Hearts of Three»),

64 Детективні оповідання Гілберта- Кіт Честертона вийшли в п'яти збірках: «Невинність отця Брауна» («The Innocence of Father Brown»), «Мудрість отця Брауна» («The Wisdom of Father Brown»), «Недовіра отця Брауна («The Incredulity of Father Brown»), «Таємниця отця Брауна» («The Secret of Father Brown»), «Ганьба отця Брауна» («The Scandal of Father Brown»). Окремі з них було перекладено російською. Українською було видано декілька оповідань видавництвом «Свічадо», що діє при Монастирі Монахів студійського Уставу у Львові.

«Морський вовк» («The Sea Wolf»), «Поклик предків» («The Call of the Wild»), «Міжзоряний мандрівник» («The Star Rover»), «Маленька господиня великого будинку» («The Little Lady of the Big House»), «Залізна п'ята» («Iron Heel»), «Мартін Іден» («Martin Eden»), «Час-не-чекає» («Burning Daylight»), «Багряна чума» («The Scarlet Plague»), «Місячна долина» («The Valley of the Moon»), повісті й оповідання «Джері-островик» («Jerry of the Islands»), «Майкл, брат Джері» («Michael, Brother of Jerry»), «Син вовка» («Son of the Wolf»), «Бог його батьків» («The God of His Fathers»), «Діти морозу» («Children of the Frost»), «Віра в людину» («The Faith of Men»), «Кругловидий» («Moonface»), «На дні прірви» («The People of the Abyss»); романи, повісті й оповідання Р. Люїса Стівенсона «Острів скарбів» («Treasure Island»), «Химерна пригода з доктором Джекілом та містером Гайдом» («Strange Case of DrJekyll and MrHyde»), «Викрадений» («Kidnapped»), «Корабельна катастрофа» («The Wrecker»), «Будинок на дюнах» («The Pavilion on the Links»), «Ночівля Франсуа Війона» («Lodging for the Night – a Story of Francis Villon»), «Нові арабські ночі» («New Arabian Nights»), збірки «Вечірні розмови на острові» («Island Night's Entertainments»), «Клуб самогубців» («The Suicide Club»), «Діамант Раджі» («The Radjah's Diamond»), до яких увійшли оповідання «Берег Фалеза» («The Beach of Falesa»), «Сатанинська пляшка» («The Bottle Imp»), «Острів Голосів» («The Isle of Voices»), «Історія молодика з тістечками» («Story of the Young Men with the Cream Tarts»), «Історія про лікаря й дорожню скриню» («Story of the Physician and the Saratoga Trunk»), «Історія з візниками» («The Adventure of the Hansom Cab»), «Пригода з коробкою» («Story of the Band box»), «Пригода молодика в священичій рясі» («Story of the Young Man in Holy Orders»), «Оповідь про будинок із зеленими віконницями» («Story of the House with the Green Blinds»), «Пригода князя Флоризеля і детектива» («The Adventure of Prince Florizel and the Detective»), романи й повісті Томаса Майн Ріда «Вершник без голови» («The Headless Horseman»), «Морське вовченя» («The Boy Tar»), пригодницькі романи й казки для дітей Едгара Р.Берроуза «Тарзан та його звірі» («The Beasts of Tarsan»), «Тарзанів син» («The Son of Tarsan»),

«Тарзан, годованець великих мавп» («Tarsan of the Apes»), «Повернення Тарзана» («The Return of Tarsan»), Дж. Свіфта «Мандри Леммюеля Гулівера» («The Travels Into Several Remote Nations of the World by Lemuel Gulliver», або «Gulliver'sTravels»), Ф.Купера «Звіробій» («The Deerslayer»), «Останній з могікан» («The Last of the Mogicans»), «Слідопит, або Суходільне море» («The Path finder»), «Піонери, або Біля витоків Саскуеханни» («The Pioneers»), «Прерія» «The Prairie»), Марка Твена «Пригоди Тома Сойєра» (The Adventures of Tom Sawyer), «Пригоди Гекльберрі Фінна» («The Adventures of Huckleberry Finn»), «Принц і злидар» («The Prince and the Pauper»), «Янкі з Коннектикуту при дворі короля Артура» («A Connecticut Yankee in King Arthur's Court»), повість «Таємничий незнайомець» («The Mysterious Stranger»), Ч.Вільсона «Робін Гуд» («Robin Hood and His Merry Outlaws»), Льюїса Керолла «Аліса в Країні чудес» («Alice's Adventures in Wonderland»), «Аліса в Задзеркаллі» («Through the Looking-Glass, And What Alice Found There»), Алана А.Мілна «Вінні-Пух» («Winnie-the-Pooh»), Р.Кіплінга «Брати Мауглі: оповідання з життя дитини між звірями» («Mowgli's Brothers»), «Мауглі: з книги Джунглів» («The Jungle Book»), «Ріккі-Тіккі-Таві»(«Rikki-Tikki-Tavi»),«У селищі смерті» («Life's Handicap»), «Як і чому» («Just So Stories For Little Children»), «Такі собі казки» («Plain Tales From the Hills»), «От тобі сторійки» («Just So Stories»), «Легенди з Книги Джунглів» («Tales from the Jungle»), Д. Дефо «Робінзон Крузо» («Robinson Crusoe»), Ч.Діккенса «Пригоди Олівера Твіста» («Oliver Twist, або «The Parish Boy's Progress»), «Різдвяна пісня в прозі, або Різдвяне оповідання з привидами» («A Christmas Carol»), «Різдвяна ніч» («Christmas Night»), «Різдвяна історія» («Christmas Story»), «Різдвяна ялинка» («Christmas Tree»), «Спійманий на гарячому» («Hunted Down»), «Чарівна кісточка» («The Magic Fishbone»), «Цвіркун на запічку» («The Cricket on the Hearth»), «Повість про двоє міст» («ATale of Two Cities»), О.Уайлда «Щасливий принц» («The Happy Prince»), «Соловей і троянда» («The Nifghtingale and the Rose»), «Велетень-себелюбець» («The Selfish Giant»), «Вірний друг» («The Devoted Friend»), «Незвичайна ракета» («The Remarkable Rocket»), «День народження

інфанти» («The Birthday of the Infanta»), «Хлопчик-зірка» («Boy Star»), Мешака Азаре «Таємниця мідного чоловічка» («The Brassman's Secret»), Діани В.Джонс «Нашестя павичів» («The Plague of Peacocks») та ін. Серед перекладачів, що працювали в цьому жанрі, – Ю.Лісняк, Р.Доценко, В.Митрофанов, М.Пінчевський, О.Терех, О.Мокровольський, М.Габлевич, І.Стешенко, К.Корякина, М.Грей, Г.Касяненко, Е.Хоменко, Н.Боровик, Н.Бойко, Л.Гончар, Н.Дьомова, Ю.Сірий, Л.Солонько, А.Камінчик, В.Черняхівська, А.Кривцова, Е.Ланн та ін. Зважаючи на специфічні характеристики дитячої літератури, яка охоплює максимально широкий жанровий діапазон творів – від абетки до антиутопії, можемо логічно припустити, що перекладацьке опрацювання цього складного явища спирається на усвідомлення того, що у візії, а відтак у художній свідомості юного читача модель світу, яку він намагається осягнути, ще не набула концептуальної завершеності. Отже, розпочинаючи типологічний аналіз дитячої літератури з її «найбільш специфічної типоформувальної ознаки – адресатності» [340, с. 30], перекладач враховує всі можливі складники комунікативної взаємодії автора-дорослого з читачем-дитиною, беручи до уваги «відстань не лише у часі і просторі, а й у віці, життєвому досвіді, психології, світосприйнятті, здатності мислити, словниковому запасі, загальній та спеціальній ерудиції тощо» [340, с. 11]. У зв'язку з цим головною функцією перекладу виступає максимально природне звучання тексту з розрахунку не просто на іншомовну аудиторію, а на таку, що має специфічне, пов'язане з віковими особливостями реципієнта світосприйняття, що й перетворює перекладача дитячої літератури на «свого роду буфер між різними пропозиційно-культурологічними основами» [178, с. 21]. Отже, перекладені тексти творів дитячої літератури можна вважати «комунікацією особливого ґатунку» (О.Ребрій), що зобов'язує перекладача, так само як і автора, мати здібності бачити світ очима дитини й вибудовувати його в художніх формах.

Не менш важливим виступає усвідомлення того, що комунікативна цінність перекладу дитячої книжки визначається здатністю перекладача не тільки

відтворити ідіостиль автора оригіналу, а й зробити це відповідно до культурно-літературних норм, встановлених сприймаючим суспільством до дитячої аудиторії як реципієнтської групи. З цією метою перекладачі враховують ступінь «синтаксичної складності повідомлення», що зумовлює «читабельність» перекладених творів, в яких «думки та висловлення, що їх виражають, є простішими за своєю структурою, і тому (…) швидше, легше вишукуються в динамічну послідовність» [63, с.145]. У багатьох випадках межі між літературою для дітей та дорослих залишаються розмитими, про що свідчить комунікативний статус творів таких видатних майстрів слова, як Л.Керрол, Дж.Р.Толкін, Марк Твен, Дж. Свіфт, Д.Дефо, Ч.Діккенс, які взагалі не мають чітко вираженої вікової спрямованості – їх твори протягом століть читають представники різних поколінь. Це дає підстави говорити про певну трансміграцію, у зв'язку з чим в англомовному академічному дискурсі на позначення літератури такого штибу з'явився контамінаційний термін – «kidult literature» (англ. «kid» – дитина, «adult» – дорослий).

Загалом можна припустити, що, працюючи на інтерпретаційному полі масової літератури, перекладачі виконували «соціальне замовлення», йшли назустріч «побажанням пересічного читача», усвідомлюючи необхідність писати для свого, конкретного адресата, враховувати його смаки та інтереси. Таким чином, вважаючи імпліцитного читача складовою жанрового канону, перекладачі утверджували власний художній стиль мовлення, демонструючи готовність до співробітництва з читачем, поступливість у питаннях власної перекладацької творчості. Якщо говорити про жанрово-стильові перекладацькі пошуки, що визрівали в «лоні соцреалістичної парадигми «приписів» художнього письма» [429, с. 490], ця стилістика, яка цілком надається до означення «індивідуальної», виходить за межі ситуативної й набирає виразної системності – як сукупного явища поєднання різних мистецьких пошуків, пов'язаних із необхідністю максимального задоволення потреб конкретної читацької аудиторії. Зростаюча питома вага жанрових зміщень призвела до певної гнучкості жанрового канону, відкритості до

взаємодії з іншими жанрами, їх змішування та взаємопроникнення (genre blending), включення іножанрових елементів тощо. Більш того, жанрова рухливість була також «рухом до максимальної диференціації» і дроблення жанрів, що відбувався навколо «сюжетних, візуальних, емоційних стрижнів»: детективна, фантастична, пригодницька література тощо [25, с. 147]. З огляду на це можна констатувати, що залежно від «зверненості» перекладених творів, точніше, від емоційно-психологічного ефекту, який вони справляли на читача і які горизонти очікувань той для себе визначив, перекладачі прагнули охопити практично весь спектр жанрових різновидів. Очевидно, суттєву роль відіграє тут ступінь набуття письменником, а відтак і перекладачем, тієї чи іншої стильової манери, що виражає певні смисли, втілюючи їх в особливий спосіб формоутворення.

Окреме місце серед українських інтерпретацій англомовних творів належить *перекладам художньо-документальної прози,* яка виокремлюється серед усього масиву літератури нон-фікшн і позначається як «творча», «наративна», «літературна» або «література факту». Ідеться про жанри, у яких автор постає як репортер (біографії, автобіографії, мемуари, щоденники, спогади, інтерв'ю, есеїстика та інші численні різновиди документалістики), повідомляючи точну фактичну інформацію у стилі, наближеному до художньої прози з використанням всього арсеналу літературних засобів виразності, що переводить «мислення реципієнта до малого регістру: інтерес до епохального і вигаданого переходить в бажання узнати про мале й конкретне» [286]. Залучаючи критерій правдивості в поєднанні з художністю, «література факту» викликала інтерес читача до особистої історії конкретної людини, соціального, політичного й історико-культурного життя суспільства, схиляючи до критичного аналізу зображуваних подій (автобіографічні й документальні романи й повісті Ч.Діккенса «Життя Девіда Копперфільда, розказане ним самим», відомого під назвою «Девід Копперфільд» («The Personal History, Adventures, Experience and Observation of David Copperfield the Younger of Blunderstone Rookery»), Е.Тоффлера «З холодним серцем» («In

Cold Blood»), «Сніданок у Тіффані» («Breakfast at Tiffany's»), «Лугова арфа» («The Grass Harp»), «Третя хвиля» («The Third Wave») Н.Льюїса «Сіцілійський фахівець» («The Cicillian Specialist»), «Німецька компанія» («The German Company»), А.Маршалла «Я навчився стрибати через калюжи» («I Can Jump Puddles»), М.Уеста «Репортаж», або «Кривою дорогою» («The Big Story», «Crooked Road») Френка О'Коннора «Неможливий шлюб» («Impossible Marriage»), Дж.Дідіона «Демократія» («Democracy»), Р.Баха «Міст у вічність» («The Bridge Across Forever»), А.Кестлера «Ніч о полудні» («Darkness at Noon»), політично-сатиричний роман Дж. Орвелла «Animal Farm», що вийшов під різними назвами («Колгосп тварин», «Скотоферма», «Скотохутір», «Ферма «Рай для тварин», «Хутір тварин»), п'єса Ф.Брайєна «Почесні громадяни» («Honourable Citizens»), філософські роздуми, нариси, літературні есе Е.Тоффлера «Нова парадигма влади. Знання, багатство й сила» («Power Shift: Knowledge, Wealth, and Violence at the Edge of the 21st Century»), Альберта Р.Вільямса «Російська земля» («Russian Land»), Дж.Стейнбека «Колись була війна» («Once There Wasa War»), Р.Тагора «Націоналізм» («Nationalism»), Н.Льюїса «Неаполь 44: воєнний щоденник» («A World War II diary of Occupied Italy»), Е.Колдуелла «Смоленська дорога» («All-Out on the Road to Smolensk, foreign correspondence»), Т.С. Еліота «Данте в моєму житті» («Dante»), Дж.Фаулза «Аристос» («The Aristos») та ін. у перекладах Р.Доценка, В.Митрофанова, О.Мокровольського, М.Пінчевського, О.Тереха, А.Євси, Н.Биховець, О.Буценко, П.Насади, В.Бендера, В.Мельника. При цьому художність, що постає в цих творах в дещо іншому значенні (побудова композиції і розташування фактичних подробиць, певні відхилення за рахунок відбору й творчого поєднання різних елементів тексту, переосмислення та трансформація зображуваних автором подій, епізодів тощо), не чинить читачеві перешкод у створенні ілюзії щодо збереження «правди життя», об'єктивності й достовірності сприйняття матеріалу.

Висновки до розділу 2

Висвітлення філософсько-естетичних засад українського літературного процесу другої половини XX століття здійснюється через з'ясування домінантної ролі явища шістдесятництва, що включає до свого арсеналу різні мистецькі напрями (художню літературу, мистецтво перекладу, музику, образотворче мистецтво тощо) і ставить його репрезентантів перед необхідністю поєднання етичного та естетичного вибору через вироблення художньої концепції, яка апелювала до національної ідеології, культурної самоідентифікації та соціальної самоафірмації, формування іншої естетичної свідомості, зміни стереотипного уявлення про літературу як предмет «чистого споживання». Змістові параметри цієї концепції, проголошені у виразно структурованих етичних максимах шістдесятників, заклали підґрунтя для формування філософсько-естетичної платформи та етико-художніх практик наступних літературних поколінь. Вербалізація на художньому рівні онтології концептів національного буття (мова, культура, ментальність), що здійснювалась через пошук істини, виявлення неповторних екзистенційних основ власного «Я», свободу самовираження та самоідентифікації, радикальне зміщення горизонтів читацьких сподівань, наділення іншим естетичним досвідом, повертала читача до розуміння літератури як духовної співтворчості, тим самим розкриваючи можливості до відновлення динаміки мислення, права на власний вибір і критичну оцінку поза різноманітними зовнішніми табу й регламентаціями.

Ефект резонансу, створений шістдесятниками, висвітлив ті базові поняття, настанови й орієнтації, які не тільки віддзеркалювали стиль мислення епохи, а й значною мірою визначали художньо-тематичний та жанрово-стильовий спектр української літератури наступних десятиліть (з домінантою початку 1960-х рр. новелістики й лірики, зокрема балади, з наступним розгортанням малих прозових жанрів і лірико-епічної поезії). Зміни жанрово-стильової системи, які виступили експериментальним полем постмодерної

деконструкції, вивели літературу другої половини ХХ століття поза межі напрацьованої художньо-естетичної традиції.

Поєднання сюжетних проекцій минулого, сучасного й майбутнього простежується у відтворених українською перекладах англомовної прози, що отримали імпульс у 1960-ті роки, проте набули несподіваної масштабності саме в 1970-1990-х рр. Актуалізуючи себе в системі усталеного традиційного типу культури, українські перекладачі (Р.Доценко, Ю.Лісняк, В.Митрофанов, О.Терех, І.Стешенко, М.Дмитренко, М.Пінчевський, Ю.Попсуєнко, В.Хазін, П.Шарандак, І. Коваленко, Є.Крижевич та ін.) заявляли про себе переакцентацією художньої свідомості, що знайшла віддзеркалення в їх перекладацькій практиці. Про це доводить здійснений нами контент-аналіз перекладів англомовної прози українською, що дозволяє констатувати певні модифікації жанрово-стильової системи, коли потужний вибух історичної прози в українській літературі 1960-1970-х рр. поступово набуває нових жанрових і смислових кодів. При цьому домінантні позиції, які довгі роки надійно утримував роман, поступово отримують повісті й оповідання, орієнтовані на масового читача – споживача культури нового типу. Відпрацьовуючи нові сценарії літературних текстів популярної словесності, серед яких виокремлюємо переклади *фантастичної, детективної, пригодницької й художньо-документальної прози*, перекладачі докладали чимало зусиль для включення її в широкий соціокультурний контекст, що призвело до скасування культурних ієрархій, стирання меж і знищення бар'єрів між масовою та елітарною літературами, й отже, до найвищої «читабельності» українських інтерпретацій англомовних творів відомих художників слова, які працювали в цих жанрах.

Українські переклади англомовної прози окреслюються різноманітністю письменницьких персоналій, які можна згрупувати таким чином: окремі книжкові видання перекладів творів класичної і сучасної літератури США (В.Фолкнер, Дж.Лондон, Е.Гемінвей, Марк Твен, Е.По, Ф.Скотт Фіцджеральд, А.Азімов, Р. Шеклі, І.Шоу, Р.Бредбері та ін.), Великої Британії (Р.Льюїс

Стівенсон, Дж.Голсуорсі, А. Крісті, А. Кронін, Дж.Фаулз, В.Сомерсет Моем, Дж. Орвелл, Дж. Джойс, Дж.Гедлі Чейз, А.Кларк та ін.), Канади (Х'ю Гуд, С.Лікок, Ф.Моует, Дж. Моррісон, П.Вайт, Р.Нідем), Австралії (А.Маршалл, Дж.Моррісон, П.Уайт, Р.Брюс), Ірландії (М.Лейвін, О'Брайєн Една, О'Коннор Френк, О'Флаерті Лайєм, Джеймс Планкетт), Індії (Варма Шрікант, Рабіндранат Тагор, Магадеві Варма); антології вибраних оповідань, що виходили в серійних випусках видавництва «Дніпро» (зокрема, в серіях «Вершини світового письменства», «Зарубіжна новела», «Зарубіжна сатира і гумор»); книги до ювілейних дат письменників (Е.Гемінвей, Дж. Лондон, Марк Твен); переклади творів нобелівських лауреатів у серіях «Вершини світового письменства» та «Зарубіжна проза XX століття» (Е. Хемінгуей, Дж.Голсуорсі, Р. Кіплінг, Б. Шоу). Окрім окремих книжкового формату перекладів, досить продуктивними виявилися публікації текстів у друкованих періодичних виданнях, серед яких пальму першості утримували часописи «Всесвіт», «Сучасність», а також закордонні видання «Ukrainian Literature: A Journal of Translations» наукового товариства імені Т. Шевченка в Нью-Йорку (США), «Хорс», «Літаври», «Звено» (Німеччина). Журнали «Вітчизна», «Прапор», «Радянський письменник» також надавали свій простір англомовним перекладам, які, проте не визначались системністю та багаточисельністю.

Цілеспрямований характер перекладацького вибору окреслюється головним смислотворчим мотивом, в основі якого – воля перекладача як здатність до вільного прийняття рішення, пов'язана з усвідомленим добором творів англомовної художньої прози, що через переклад встановлювала інший вектор художнього освоєння дійсності. З одного боку, йдеться про гуманістичний пафос перекладених творів, що розвивалися в напрямку соціально-філософської багатошаровості й були позбавлені ідеологічної чи ілюстративно-пізнавальної одновимірності, з іншого – про їх просвітницьку функцію, виховання естетичних смаків читача, прагнення максимально задовольнити його художньо-естетичні потреби.

Відтак, переклади англомовної прози українською, здійснені у другій половині ХХ століття, промовисто артикулюють якісно новий формат мислення та світосприйняття, набуваючи ознак іншої, новітньої естетичної комунікації, яка саме й обумовлює визначення тих чи інших параметрів перекладацьких уподобань. У зв'язку з цим спростовується теза щодо абсолютної замкненості тексту оригіналу, можливостей його умовної автономізації як евристичного алгоритму перетворення у «поле методологічних» та інтерпретаційних «змагань» (Р.Барт). При цьому маємо зважати на особливості репрезентації новостворених зразків англомовної прози українською, які, попри визначені параметри, залишають відкритими ряд запитань.

У парадигмі художньої творчості (перекладі) внутрішньостильові авторські системи зазнають істотних смислотворчих трансформацій, засвідчуючи про значні зміни, що відбуваються як на когерентному рівні (корелятивність за семантичними параметрами), так і на рівні когезії (співвіднесення образів, жанрових ознак, стилістичних засобів тощо). Своєрідними маркерами цих перетворень є «корекційні за своєю суттю» (Ю.Барабаш) елементи нового змісту – історичні, соціальні, ідеологічні, які, запроваджуючись у семантичне поле першоджерела, поступово призводять до його переформатування. Це дає підстави стверджувати, що добір творів для перекладу має причинно-наслідковий характер – стосунки між вихідним і цільовим текстом (зближення / дистанціювання, спорідненість / відмінність) набувають значеннєвого наповнення, завдяки чому забезпечується реалізація інтерпретаційного задуму оригіналу.

РОЗДІЛ 3.
ХУДОЖНІЙ ПЕРЕКЛАД ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ З ПОГЛЯДУ ФЕНОМЕНОЛОГІЇ І ПЕРСОНОЛОГІЇ

3.1. Феномен творчості Ростислава Доценка: світоглядно-естетичні та художні константи

Статус перекладацької творчості загалом визначається певними інтенційними ресурсами, існування яких є понадтекстовою, опосередкованою характеристикою інтерпретації, уявною проекцією, сполученою з певним літературним масивом, яка, з одного боку, пов'язана з прагненням втілити власну естетичну та жанрово-стилістичну концепцію автора першотвору, з другого – нерідко виникає як продукт соціального замовлення («social desire»). Присутність в українському культурному контексті другої половини XX століття майстерних і адекватних перекладів з інших мов саме й була відповіддю на виклик часу, коли формування нової естетичної свідомості відбувалось через метамову художньої літератури. Це означало наголос на естетичному вимірі художнього перекладу, тобто поєднанні художньої майстерності, ерудиції, натхнення, творчої інтуїції та специфічного перекладацького дару перевтілень, «помноженого на стилістичну всеозброєність, мовний такт і почуття міри» [312, с. 174], що мало забезпечити появу текстів, здатних витримати конкуренцію з потужними сусідніми культурами.

Саме так можна кваліфікувати творчу діяльність українських перекладачів-шістдесятників, просвітницький пафос яких виступає, без сумніву, потужним резервом національного відродження. Чільне місце серед цієї генерації перекладачів посідає Ростислав Доценко, який своєю перекладацькою, редакторською й літературознавчою практикою (у доробку митця поважний реєстр статей, присвячених питанням культури мови й перекладацької майстерності, рецензій, передмов, сентенцій, афоризмів, кілька сотен енциклопедичних довідок про діячів української та зарубіжної

культури)[65] засвідчив плідність і життєспроможність своїх творчих настанов. Матеріалом митця завжди була жива українська мова як «інструмент національної ідеї» [312, с. 174] і, в ширшому плані, українська культура в цілому як унікальний спосіб бачити світ – у колі інших європейських і світових мов та інших національних культур.

Перу Р. Доценка належать численні прозові переклади: з 1976 року у його трансляції публікуються твори різних жанрів О.Вайлда, Ф.Купера, В. Ірвінга, Л.Стівенсона, Ч. Діккенса, Е. По, Марка Твена, Е.-С. Томпсона, Д.Г.Лоуренса, М. Мітчел, В. Фолкнера, Р. Бредбері, А.Ч. Кларка, Н. Саймака, Д.М. Лессінг, І. Гантера, В.С. Найпола, К.Е. Портер, П.Хорґена та ін. Перекладач виявляє особливу увагу до ірландської літератури, з якої інтерпретує українською Ш.О'Кейсі, М.О'Сулавойна, Л.О'Флаерті, Ф. О'Коннора, Ш.О'Фаолейна, М.Фарела, М.Лейвін, М. Маклейверті, В.Меккіна, Б. Фріла, Б. Кілі, В. Тревора, Е. О'Брайєн та ін.), вагоме й значуще місце серед яких посідають творчі здобутки англомовної літературної традиції, яку Р. Доценко вважає важливим і потужним засобом спілкування з українською національною літературою, що сприяє глибокому розумінню суспільного розвитку, соціально-історичних та ідеологічних чинників.

Долучаючись до перекладацької інтерпретації, митець вважає своїм завданням збагачення української культури новим духовним досвідом і сприяння закономірному перетворенню літературних зв'язків у невичерпне джерело взаємообміну між національними культурами. Отже, невипадковим є той факт, що думка перекладача є суголосною з артикульованою свого часу М.Рильським тезою про переклад як «акт найвищої дружби» між народами.

Обґрунтування об'єктивного місця та ролі Р. Доценка в художньо-стильовій парадигмі української літератури другої половини XX сторіччя варто почати насамперед із висвітлення його філософсько-світоглядного

---

[65] М. Білорус, інженер за фахом, друг Р. Доценка, уклав бібліографічний покажчик, присвячений творчості митця, який складається зі 132 позицій (переклади прози, переважно з англійської) і 387 позицій (критичних творів).

«внутрішнього» дискурсу, що розгортався на рівні інтуїції й увійшов в авторську свідомість як науково узагальнена філософська рефлексія екзистенціалізму, яка, реінтегруючись із соцреалістичного дискурсу, здійснила прорив у новий культурно-естетичний простір. Потреба відчути й зрозуміти свій час, «не виходячи з нього», а рухаючись «назустріч сучасності», значною мірою позначилась на формуванні естетичної платформи митця, відповідно до якої здійснювався діалог із власним «Я» та «Іншим» (соціумом), що резонував у його художній свідомості «дисбалансом» між ідеалом та суспільно-політичними й соціальними реаліями доби.

Серед висунутих Р.Доценком принципів власної перекладацької концепції найвагомішими є категорична відмова від послуг підрядника, а також його особисте переконання ніколи не перекладати на замовлення, і тому йому можна було «замовляти виключно те, що він сам собі замовляє», оскільки живе тим, що перекладає. Як винятково різноплановий стиліст із «рентгенівським баченням» літературного, культурологічного матеріалу, він піднімає на поверхню, активізує і запроваджує до вжитку найглибинніші мовні пласти так, що й архаїзм, і неологізм у нього «однаково покірно служать справі художньої виразності» [44, с. 30].

Більшість літературознавців атрибутують появу Р.Доценка в українському літературному просторі середини шістдесятих років минулого сторіччя, коли він вже перейшов тридцятилітню межу свого життя. Як зазначає М. Білорус, «за вродженого україномільства, бібліоманії, потягу до культурологічних студій та непересічної українознавчої ерудованості такий пізній старт мав вельми поважні причини» [44, с. 7], пов’язані з переслідуванням митця за інакомислення, «український буржуазний націоналізм», критичну налаштованість до догм і практик КПРС. Його особистість настільки нерозривно пов’язана з Україною, що її не можна уявити в будь-якому іншому літературному просторі, оскільки багатогранне творче «Я» митця формувалось саме навколо української національної ідеї. Ще з дитинства Ростислав був свідомим українцем, твердо відстоював свою

позицію спілкуватися з усіма тільки українською мовою, що було незвичним у «зросійщеному» Києві. Р.Доценко ніколи не ховався за масками фальшивих сентенцій і завжди мав чітку позицію з визначеною для себе системою поглядів, заснованих на національній гідності, патріотизмі, несприйнятті несправедливості і фальші радянської дійсності й унормованих цією системою канонів і правил – своєрідний «бунт свідомості» проти недосконалості життя. Така мистецька позиція позначилася на його долі: чисельні переслідування, що переходили в чергові арешти і заслання. Проте роки ув'язнення не пройшли для Р.Доценка даремно: він займався самоосвітою, вивчав політекономію, філософію, іноземні мови та «самозалучився» до художнього перекладу. Саме в цей час (1956 р.) він виконав переклад роману Оскара Вайлда «Портрет Доріана Грея», а ще раніше «підкинув» Святославу Караванському низку підрядників Шекспірівських сонетів та деяких інших поезій.

Як згадує сам митець, – «з мордовських конопель несподівано-сподівано шубовснув у київське шістдесятництво, де радо познайомився з Іваном Світличним, Іваном Дзюбою, Ліною Костенко, Аллою Горською та багатьма-багатьма іншими неперсічними особистостями тих явно відродженських років» [356].

Певна річ, що, як колишній політв'язень, він завжди перебував під пильним наглядом КДБ, тож з усією ясністю й недвозначністю можна усвідомити, «під яким мечем, під якою високовольтною напругою, у якому пороховому димі» він жив і творив [44, с. 40]. Р. Доценка та його дружину Ніну Вірченко викликали на «бесіди», вимагаючи дати компрометуючі свідчення проти І. Дзюби, М. Лукаша, Г. Кочура, чинили гласні і таємні обшуки, встановлювали «прослушки» в їхньому помешканні, вчиняли численні провокації. Але ні погрози, ні допити не змінили життєвих орієнтирів митця – він залишився незламним, вірним істині, з цілком твердим і непохильним духом. За відмову співпрацювати з КДБ у 1973 р. Р. Доценка було звільнено з роботи у видавництві «Дніпро», після чого його переклади було заборонено

видавати. Про цей період життя він оптимістично згадував, що це був «… ще благородний жест з чийогось боку!» Під тиском обставин митець схиляється до мікротекстів. Так побачили світ історіософські (за його ж висловом) «напівафоризми» (філософсько-викривальні роздуми про окупаційні режими), афористично-іронічні сентенції з циклу «Світлих думок проти ночі», які було згодом надруковано у Києві, Торонто, Львові, Лондоні, Житомирі тощо. Попри неможливість повноцінно творити в умовах тоталітарної системи радянських часів, художня спадщина Р. Доценка, окрім перекладів, репрезентована енциклопедичними статтями для «УРЕ», «УЛЕ», «ЕСУ», чисельними відгуками і рецензіями в періодичних виданнях.

Свідомий своєї національної місії, помноженої на внутрішнє відчуття громадянської відповідальності, питомої волелюбності й незалежності від усталених стереотипів, що нав'язувалися «згори», Р. Доценко створює власну перекладацьку платформу, наголошуючи на важливості функціонування українського слова як головного чинника формування нації в умовах бездержавності. Переклад для Доценка виступає єдиним знаряддям боротьби за національну самостійність та засобом самоутвердження нації, підвищення її авторитету в міжнародному просторі, особливо в часи, коли за офіційною радянською ідеологією українська мова і література не належали до провідних і впливових, обмежуючись «хатнім вжитком», а твори світової класики було представлено читацькому загалу переважно в російських перекладах. З цього приводу сам митець зазначав, що перекладна література в Україні має таку ж драматичну історію, що й література оригінальна, тільки вдвічі драматичнішу [119, с.21]. Це, як відомо, був період насильницького «зближення братніх мов», коли російсько-українські словники в побуті іронічно звалися «російсько-російськими», а всяка відмінність українського слова від російського вважалася «крамолою» та «націоналізмом». Зрозуміло, що при цьому українська мова й література «скочувались» до провінційного варіанта, й до них «падав інтерес і вдома, і в світі». Зусилля влади були спрямовані на підвищення статусу російської мови (Постанова ЦК КПРС та

Ради Міністрів СРСР 1983 року № 473 «Про додаткові заходи щодо поліпшення вивчення російської мови в загальноосвітніх школах та інших навчальних закладах союзних республік»), й, отже, усі нагінки на українську мову, на письменство «незмірно важким обухом падали на переклад» [117, с.59], коли він (художній переклад) «месником постає на повний зріст як своєрідна адекватна компенсація трагічно руйнованої у своєму історичному розвиткові оригінальної української літератури» [167, с 174].

Такою компенсацією виступила культурно-просвітницька діяльність Р.Доценка, який попри обвинувачення в прихильності до «буржуазної літератури», надмірного вживання архаїзмів, недозволеної активізації мовних засобів, що нібито є «відхиленням від літературної норми», дбає про те, щоб створені ним переклади не тільки перевтілювалися в читацькій свідомості як надбання рідної літератури, а й про те, щоб підвищити статус української мови, «щоб її неокриленому Слову добути силу чарівну» (М. Старицький). І ця чарівна сила відчувається в Доценкових перекладах ще й тому, що митець вибудовує свою співпрацю з автором оригіналу на умовах плідної взаємодії, досліджуючи кожний окремий фрагмент тексту, вивчаючи увесь арсенал наявних у ньому нюансів, не пропускаючи жодної деталі.

Виступаючи проти «утилітарного універсалізму» творчої особистості перекладача (явище, що було симптоматичним для української літератури), Р.Доценко окреслює свою діяльність в історичній перспективі, ігноруючи поширені за радянські часи теоретичні підходи і положення, засновані на «штучному підтягуванні» перекладацьких технік минулого до умов сьогодення, які нібито мають виключно історико-літературне значення. Як справжній майстер українського художнього слова, він спрямовує власні зусилля на подолання усіх проявів «національної неволі» в літературі, коли перешкодою, окрім імперського «нет, будет только так», була відсутність «високого» і «середнього» стилів у літературі, яку зазвичай було компенсовано за рахунок доместикації («одомашнення»), використання

перекладацьких штампів, чужої сучасному читачеві мови – мови старої «Нафталінічни» (О. Кунзич).

Переклади Р. Доценка, без сумніву, є конкурентоспроможними, з особливою витонченою майстерністю, розгортанням власної духовної та культурної реальності. Якось уже усталилось у вітчизняній перекладній літературі, що геніями в цій царині є М. Лукаш, Г. Кочур, Борис Тен. До цієї когорти, безсумнівно, можна долучити і Ростислава Доценка не просто як сумлінного творчого тлумача, але й «конгеніального за духом, за стилем, за настроєм інтерпретатора автора», якого доносить до українських читачів. Він, по суті, – співавтор, перебуває в тій же атмосфері, що і творець оригіналу. У статті «Слово про Ростислава Доценка», присвяченій його 70-річному ювілею, М.Кагарлицький зауважує: «Ростислав – блискучий перекладач, …невтомний дослідник нашої літератури на рідній землі і в діаспорі. Він ревно дбає, щоб усе варте уваги в красному письменстві не загубилося, не піддалося тлінню й забуттю в швидкоплинному, часто нігілістично-егоїстичному потоці життя. І нехай там кажуть, що переклади застарівають, потребують у новому часі нових переосмислень, я все ж твердо переконаний, що Доценків доробок не потребуватиме коректив: як не можна змінювати стиль, манеру письма автора оригіналу, так не можна зайве втручатися в його переклади Чарльза Діккенса, Джека Лондона, Оскара Уайльда, Вільяма Фолкнера, Фенімора Купера…..» [44, с. 24 – 25].

Справжній майстер, «віртуоз художнього слова» Р. Доценко вибудовує його, «того слова храм», незалежно від «коливань ринкових цін на українське слово», заявляючи про себе «своїм неповторним, гостро індивідуальним письмом, своїм голосом, своєю мовою» [44, с. 35]. Репрезентоване в слові відчуття найточніших стилістичних нюансів першотвору (прихована усмішка чи зловісні, брутальні, розпачливі, моторошні нотки в мовних характеристиках персонажів, атмосфера наближення невідворотної трагічної розв’язки тощо) творили примхливе й водночас взірцево органічне, якесь майже по-жіночому тендітне, за висловом Анатолія Перепаді, «словесне

мереживо, художню тканину, багату на вишукані повороти думки, мовні знахідки й сюрпризи» [356]. Блискучий стиль О. Вайльда, «феєрверкові розсипища» тонких парадоксів автора «Портрета Доріана Грея» були відтворені не менш блискуче. Книжка побачила світ 1968 року. «Відтоді, – згадує перекладач В. Корнієнко, – ці особливості пера вже не зникали і вабили магнетично в кожній новій перекладеній речі або літературно-критичній праці, обіцяючи маленьке читацьке свято. Якщо це правда, що найістотніша прикмета мистецтва – новизна та свіжість, то Доценко «без пересади митець із голови до п'ят» [44, с. 36].

Свій професійний досвід і перекладацький талант він щедро передавав молодим колегам В.Корнієнку, А.Перепаді, Ю.Лісняку, М.Пінчевському, В.Митрофанову, залучаючи їх при першій слушній нагоді до «високого мистецтва» і виступаючи для них добрим наставником, порадником і критиком «із привітно-добродушною, у формі ледь іронічного "еге ж" або "ну, це художній свист" оцінкою». Чи не разючим є його автограф на бездоганному перекладі Ч.Діккенса «Великі сподівання», здійсненому В.Корнієнком: «Валентинові К. – щоб бувши читальником, не занедбував олівця»[66]. За це Р.Доценко набув слави «редактора чистої крові і Божої ласки» [356], який щедро ділився своїми знахідками з колегами по перу, відкриваючи серед них нові таланти. Про його здатність радіти чужим успіхам, як своїм, свідчать сотні публікацій на сторінках газет і журналів.

Перебуваючи в постійних творчих пошуках, перекладач не тільки популяризує літературу зарубіжних країн, але й вдосконалює рідну мову, досліджуючи карту української літератури XX сторіччя і заповнюючи на ній «білі плями». Глибокий знавець рідного слова, завзятий поборник культури мови, казкового її багатства й повнокровності, подальшого її розвою

---

[66] Ідеться про «критичний олівець» Р.Доценка, що за його словами, був завжди при ньому для підкреслення міфічних коструватостей і неоковирностей, щоб уникнути їх при перевиданні, оскільки, за висловом великого перекладача, «там, де діло, там нема місця для гонорару».

Р. Доценко відкриває читачеві можливості черпати мовно-стилістичні щедроти, розсипані на сторінках його творів.

Ю. Винничук, український літературознавець, головний редактор видавництва «Піраміда», у статті «Як утверждали в малороссиянах развратное мнение» зазначає: «Якщо хтось із моїх читачів бажає пізнати краще українську мову, то, окрім читання класики, дуже рекомендую українські переклади, зроблені у 1960-х роках <...>, зокрема Ростислава Доценка переклад В. Фолкнера» [307]. «Читаючи його переклади, – підсумовує В. Корнієнко, – завжди збагачуєшся сам, заповняючи прикрі прогалини у власних виражальних засобах, а головне – поринаєш у якусь напродиво рідну, українську атмосферу» [44, с. 39].

Яскравим свідченням цієї «словесної віртуозності» [346, с. 137] перекладача є використання ним авторських неологізмів: *«поковзом» (рикошетом), «війнувся», «ану-но», «жахіття», «закутень», «гнилитва», «знутра і зокола», «політзамурзяка», «обчухрувати», «спритняга», «опрощувач», «красно дякую»* та ін. Неординарної свіжості надають незвичайні синтаксичні конструкції та звороти, органічні вкраплення щонайпитоміших «словець-блискіток», торкнутих якимось невитравним подихом демократизму : *«обличчя він мав не аж так і гарне»* – замість нейтрального: *«не так-то вже і гарне»; «крижаний удар молоснув по черепу»* – замість звичного *«вдарив»*, «*запросити на сніданння»* – замість *«сніданок»* та ін. Глибина стилістичного діапазону, джерельна прозорість синтаксису й така «сповнена художньої грації» мова Р.Доценка не піддавалась будь-якому обробленню і завжди була взірцем того «еквілібристичного» відчуття рівноваги, міри, ритміки фрази, всього тексту, про яке не раз наголошував сам митець, порівнюючи роботу перекладача з канатоходцем у цирку, коли «він має виконати делікатний трюк, рухаючись по тонкому канату і в той же час відчувати небезпеку, що над ним нависла». Як літераторові чи редакторові, – зазначає В.Корнієнко,– можна сахатися такого розмаїття мовно-стилістичних

барв, залишаючись у шкаралущі заложених трафаретів. Коли хто й ставав на заваді Доценкові, то саме редактори-ортодокси зі своєю «кровожерною жадобою обшморгувати й обчухрувати, перетворюючи пишне дерево художнього твору на гладенький і нуднющий телеграфний стовп» [44, с. 39].

Чисельні критичні репліки, виступи Р. Доценка на сторінках періодичних видань щодо «екології української культури», спрямовані проти її спланованого нівечення й нищення в умовах псевдодержавницького існування, апелювали до пошуків правди, творчої індивідуальності, визначення форм мистецького самовираження, тяжіння до власного коріння, відмови від канонів мистецтва соцреалізму. У своїх спогадах про найближчого друга стосовно його ставлення до проблем української мови, М. Білорус пише: «Своє обурення брутальними намаганнями нівелювати, увігнати багату і розкішну рідну йому мову в канцелярський, за російським штибом, канон, він мусить приховувати за ніби легкою іронією, чи то й сарказмом, науковою аргументацією» [44, с. 11].

Так, у журналі «Україна» (рубрика «Слово про слова», започаткована Р. Доценком та С. Караванським у 1964 році), друкувалися матеріали під колективним псевдонімом «*Іван Шануйслово*» (курсив наш – О.П.). Небайдужість, напрочуд дбайливе ставлення до української лексики підштовхнули Р. Доценка до здійснення її наукової «реконструкції». Але після різко негативної рецензія Р.Доценка на п’яте видання «Орфографічного словника» для школярів за редакцією М.П. Стефанцева, який не володів українською, про що свідчить його передмова до видання й «поповнення» словникового реєстру словника суржиковими словами на кшталт *відпуск, впроголодь, древесина, тамянець, одіяло, пожар, переулок* тощо, рубрику «Слово про слова» закрили. Проте і конкретні пропозиції Р.Доценка, і його зусилля щодо необхідності розробки державної програми створення словників і спеціалізованих видавництв потужно сприяли подальшому якісному зростанню української лексикографії.

Показовою в цьому плані є оглядова стаття Р.Доценка «Мовна бистрінь і словникова нетеча», опублікована в 12-ому числі журналу «Вітчизна» 1966 року. Її зміст викликав обурення з боку ідеологічної цензури, проте емігрантський часопис «Визвольний шлях» передрукував її без відома автора й подав редакційну передмову, де були розставлені різкі політичні акценти. У передмові, зокрема, йдеться: «Про безрадісний стан мовознавства в Україні дещо подає Ростислав Доценко у своїй статті «Мовна бистрінь і словникова нетеча», що надрукована в журналі «Вітчизна» (ч. 12, грудень 1966) під рубрикою «Клуб одвертих розмов». Насправді ж, цей стан значно гірший, настільки тривожний, що хвилює багатьох працівників української культури, незважаючи на те, що тепер в Україні відчувається посилення московського терору. Внизу передруковуємо статтю Ростислава Доценка. На нашу думку, порушена в тій статті проблема повинна зацікавити і тих українських лінгвістів, що живуть за кордоном» [108, с. 13].

Ідеологічна цензура, стурбована кількісним і якісним зростанням української перекладної літератури на сторінках журналу «Всесвіт» і в окремих книжках видавництва «Дніпро», ініціювала кампанію боротьби із «засміченням» перекладів «застарілою, розмовною, діалектною» («націоналістичною») лексикою. Цензори вимагали, щоб твори зарубіжних письменників перекладали лише в межах літературно-унормованого словника, з використанням буквалістичного перекладу, з повним нівелюванням мовно-художньої стилістики тексту оригіналу, а про будь-які можливі «творчі знахідки» перекладача навіть не згадувалося. Така дискусія «в одні ворота» не приймала до друку відгуки з будь-якими контроверсійними доказами і контраргументами. Проте Р.Доценку вдалося «обійти» (знов-таки завдяки мистецькому володінню словом) вимоги «офіціозних опрощувачей» мови і в червні 1971 р. надрукувати в журналі «Вітчизна» статтю «Гемінгвей – якого маємо і не маємо (з нагоди виходу в світ роману письменника “По кому подзвін”)».

Почавши з характеристики художнього стилю автора та критичних реплік щодо здійсненого Марком Пінчевським перекладу (деформацій, деяких лакун у відтворенні художньо-стильових рис оригіналу), Р.Доценко, спираючись на визнані світові авторитети в зазначеній галузі, заакцентував, що «відхід від норми – це доконечна умова всякої поезії» [44, с. 14], «захистивши», таким чином, переклад твору світового класика від насаджуваної «згори» «канцелярської тотожності» з оригіналом.

Органічною частиною Доценкової перекладацької спадщини, безпосередньо пов'язаної з найглибшими підвалинами світової культури, були його переклади творів ірландської літератури. На думку перекладача, доля цієї країни схожа на долю України. Набувши таким чином особливого для автора перекладів статусу, ірландська література у його доробку репрезентована антологією новели, до якої увійшло більше п'ятдесяти творів різних авторів. Перекладач також майстерно відтворив українську версію п'єси Брайєна Фріла «Почесні громадяни», один із романів історичної трилогії Волтера Меккіна «У пошуках землі обітованої» (у співпраці з Емілем Хоменком) про криваву поразку ірландських визвольних змагань у середині XVII сторіччя. Переклад досі не опублікований, маємо лише невеликий уривок із передмовою перекладача в історичному часописі «Старожитність» (1993). Р. Доценко переклав, упорядкував та видав із власними передмовами дві збірки ірландського фольклору – «Ірландські народні приказки і прислів'я» (1982) та «Казки Смарагдового острова» (1987).

У статті «Далека і близька Ірландія» Р. Доценко акцентує на численних паралелях ірландської історії з українською минувшиною – у ставленні метрополії до своєї колонії у «ближньому зарубіжжі» і в її політиці «винародовлення меншого брата», і у використанні його духовного потенціалу для власного самозбагачення, і в стратегії та тактиці визвольних змагань підкореного народу, і у відродженні його національної культури й самосвідомості. «У самій ментальності ірландців і українців, – зазначає митець, – не без разючих аналогій, працьовитість і ліричність, як риси

національної вдачі, багатство оповідного й пісенного фольклору, затята витривалість у знегодах і відчайдушна самопожертва в боротьбі проти чужинецького загарбництва» [104, с. 10].

Захоплення ірландською літературою позначилося на здійсненні Р. Доценком перекладів ірландських казок («Криниця, що в землі Край Світу», «Джек і король, славний своєю вихованістю», «Ледача красуня» та ін.), прислів'їв та приказок. За словами перекладача, «в ірландській казці – часто чути живий голос оповідача, який нібито ненароком то кине жартівливий натяк, а то й безпосередньо звернеться до слухачів» [104, с.10] через щедру гру уяви, феєрверк образів і порівнянь, легкість переходу від буденного до піднесеного, від прозаїчного до фантастичного, що великою мірою притаманні різним жанрам ірландського фольклору. Усе це дбайливо збережено в перекладах Р.Доценка, завдяки яким український читач поринає в чарівний світ казок Смарагдового острова, відкриваючи для себе нові казкові образи:
лепрехани – «ремісники» з чарівного царства (казка «Гном і скупа господиня»), пука – істота у вигляді цапа, коня чи орла (казка «Пука»),
королева Дану і войовничі фенії – напівміфічні воїни-мисливці (казка «Чарівне дерево»), Кухулін – герой низки епічних повістей, юнак-напівбожество незвичайної сили та звитяжності. Переклади в основному здійснено з ірландської (гельської) мови, де творчість цією мовою – як народна, так і писемно-літературна – складає органічну частку загально-ірландського словесного мистецва.

Чільний сегмент у творчій біографії Р.Доценка посідають переклади художніх творів представника «втраченого покоління» в американській літературі, нобелівського лауреата В. Фолкнера з його психологічним світобаченням, філософсько-гуманістичною концепцією мистецтва як зображення високих духовних істин – любові, честі, гордості, співчуття і самопожертви. Головну ідею людської моралі визначено у творі «Порушник Тліну» (1948) («The Intruder in the Dust»): «Є речі, які ти ніколи не перестанеш терпіти. Речі, які ти завжди змушений відмовлятися терпіти: несправедливість,

приниження, ганьбу, пригнічення» [124, с.548]. Р. Доценка приваблює складність фолкнерівської композиції, детективність сюжету, специфічне розв'язання проблем часу і простору, гротеск і символіка як домінантні засоби художнього узагальнення.

Здійснений Р.Доценко переклад роману «Крадії» («The Reivers») уперше побачив світ на сторінках журналу «Всесвіт» 1970 року й тоді ж у журналі «Вітчизна» вийшли переклади оповідань «Троянда для Емілії» («A Rose for Emily»), «Підпал» («Barn Burning»), «Смертельний вилаз» («Death Drag»). Згодом у 1971 році у «Всесвіті» – «Золотий край» («Golden Land»), у «Жовтні» – «Дядько Віллі» («Uncle Willy»), у «Літературній Україні» (1975) – «Посушливий вересень» («Dry September»), у «Всесвіті» (1975) – «Жила собі королева» («There Was a Queen»), «Еллі» («Elly») (1977), у журналі «Україна» (1976) – «Брехун» («The Liar»). Деякі з них увійшли до збірки оповідань і новел, опублікованої у видавництві «Дніпро» (1978), зокрема, «Посушливий вересень», «Еллі», «Троянда для Емілії», «Підпал», «Дядько Віллі», а також нові переклади – «Ведмідь» («The Bear»), «Червоне листя», («Red Leaves»), «Справедливість» («A Justice»), «По той бік» («Beyond»). Переклад роману в новелах «Домашнє вогнище» (в українському перекладі «Зійди, Мойсею» («Go Down, Moses»)), що побачив світ у видавництві «Молодь» (1983), був здійснений у співавторстві з В.Корнієнком. Інші українські переклади творів В.Фолкнера належать О. Сенюк – «Після заходу сонця» («Sunset»), «Персі Грімм» («Percy Grimm»), О.Королю – «Світло в серпні» («Light in August»), Е. Хоменку – «Гамбіт конем» («Knight's Gambit»), Б. Тену – «Галас і шаленство» («The Sound and the Fury»).

Зауважимо, що твори В. Фолкнера до 1961 року було перекладено на 29 мов (українську, німецьку, французьку, румунську, сербську, хорватську, португальську, іспанську, російську тощо) і з плином часу кількість перекладів художніх текстів письменника іншими мовами народів світу тільки зросла. Серед перекладених творів Фолкнера норвезькою – роман «Soldaten Sold» («Soldiers' Pay» (1932), здійснений Г. Хайбергом; французькою –

«Tandis que j'agonise»(«As I Lay Dying» (1934) М. Койндро та Г. Делгов; «Light in August» (1939) Е. Вітторіні, «The Hamlet» (1942) Ц. Павесі; російською «That Evening Sun» (1934); німецькою «Licht in August» («Light in August» (1935), «Absalom, Absalom» (1938) у перекладах Ф. Файна та Г. Штресо – «The Town»(1938), «The Mansion» (1960), «The Reivers» (1963); іспанською «The Wild Palms» (1939) у перекладі Х. Луїса Борхеса; португальською «The Old Man» (1966). В одному з інтерв'ю відомий німецький новеліст Уве Джонсон, наголошуючи на зростаючому інтересі до творчості Фолкнера, зазначив, що тільки за два роки (1955 – 1957) він мав можливість ознайомитися з романами письменника «The Sound and the Fury», «Pylon» «Unvanquished», «Intruder in the Dust», «The Reivers», «The Mansion» англійською мовою, а згодом «Light in August», «Absalom, Absalom» – німецькою [587].

Звернення Р.Доценка до художнього світу американського прозаїка обумовлено декількома чинниками, серед яких на перший план постає ототожнення з філософією екзистенціалізму, психологізму, концепцією абсолютного детермінізму людського буття, декларованого його «рухомою естетикою», абсурдністю світоустрою, синхронною градацією внутрішньо-психологічних колізій, яким поступається розвиток подій у їх зовнішньому вияві. Витончена організованість прози письменника, динамічність сюжету й ускладненість композиції, спроби поглинути в підсвідоме, розкриваючи духовну кризу особистості в умовах несправедливого існування, переплетіння добра і зла, реального і містичного викликає жвавий мистецький інтерес перекладача. Духовна спорідненість поглядів художників слова на природу буття виявляється насамперед у їхньому прагненні до ясності й чіткості художнього вислову, по-справжньому лицарською позицією в мистецтві – «любити не себе в мистецтві, а мистецтво в собі». Подібно Ф. де Ларошфуко, який у «Максимах і моральних роздумах» репрезентував на суд читачів «зображення людського серця», але з певною долею іронії, Р. Доценко апелює до читацької аудиторії з міркуваннями, присвяченими чеснотам та порокам, вихованню почуттів, пошукам рішень моральних проблем, природі кохання,

людським пристрастям, що суголосні з поглядами, ідеалами, оцінками, характеристиками і самохарактеристиками Вільяма Фолкнера, сформульованими у крилатих образних сентенціях автора: «*Життя – це мистецтво, ото лиш біда, що забагато ремісників у ньому»; «Думка, що не примушує над собою задуматись, не варта ймення думки»; «З погляду миті вічності не існує»; «Філософія «якось» — це ніяка не якість, а просто рослинне виживання»; «Найкращі ті однодумці, у кожного з яких своя думка»; «Справжній ідеал — той, що живе й після здійснення»; «Від імперіалізму до інтернаціоналізму всього дві літери»* [121, с.89] та ін.

Кожен афоризм Р.Доценка – «це спалах гострої, як лезо, непідкупної і безстрашної аналітично-синтетичної думки, яка невтомно й наполегливо кристалізує в каламутному розчині нашого постімперського повсякдення стрункy концепцію грядущого: відродження через тверезе і всебічне діагностування всіх наших болячок, давніх і сьогочасних, з належними висновками на майбутнє» [44, с. 51]. При цьому осмислення перекладачем сучасності значною мірою збігається з рецепцією часу і породженою ним філософією буття у свідомості В. Фолкнера: *«Don't bother just to be better that your contemporaries or predecessors. Try to be better than yourself»* – «Ніколи не треба намагатися стати кращими за своїх сучасників або попередників, треба просто прагнути бути кращим, ніж ти є»*; «The salvation of the world is in man's suffering» – «Спасіння світу лежить через людське страждання»; «To understand the world you must first understand a place like Mississippi» –«*Щоб зрозуміти світ треба спочатку зрозуміти своє коріння*»; «Never be afraid to raise your voice for honesty and truth вистyпати за and compassion against injustice and lying and greed»* – «Ніколи не бійся відкрито говорити про правду, честь і співчуття проти несправедливості, користолюбства і обману», оскільки «порядна людина завжди відповідає за свої вчинки і бере на себе тягар тих наслідків, навіть коли вона не викликала цих вчинків» – «*a gentleman accepts the responsibility of his actions and bears the burden of their consequences»* [558].

Доволі часто інтенсивність абстрагування думки митців слова сягає максимуму, що виявляється у їх творчості внутрішніми монологами, а граматично виявлений від першої особи (займенники ***«ми»/«we»*)** виклад тексту є свідченням того, що вони позиціонують себе невід'ємною частиною суспільства, виконуючи функцію медіума, який промовляє від імені громади з метою актуалізації власного ставлення до універсальних екзистенційних питань*:* «**Ми** всі однодумці, бо визнаємо тільки одну думку — свою власну»; «Знаючи що береженого й Бог береже, ми на всі боки правообережні й лівообережні — щоб не дай боже комусь не догодити»; «Затикати рота **ми** уміємо ще й тепер. Та коли **ми** врешті усвідомимо ту істину, що сказав Вольтер?»; «За рівнем виробництва міфів **ми** вже вийшли на перше місце в світі. Тепер проблема – вийти на останнє»; «Коли **ми** сподіваємось, то не тому, що нагороди сподіваються» [467, с. 201] – *«**We** have to start teaching ourselves not to be afraid»; «**We** do know that people, using themselves and each other so much by words, are at least consistent in attributing wisdom to a still tongue»; «No one is without Christianity, if we agree on what we mean by that word»; «As **we** know necessity has a way of obliterating from our conduct various delicate scruples regarding honor and pride»; «**We** are just accumulations dolls stuffed with sawdust swept up from the trash heaps where all previous dolls had been thrown away»; «**We** never win a battle ... victory is an illusion of philosophers and fools»* [556].

Неповторність новаторської спадщини В.Фолкнера з її гуманістичним і антибуржуазним пафосом, її мистецька вага на тлі всієї новітньої світової літератури визначається артикульованою американським прозаїком тезою, що є його творчим кредо: «*I believe that man will not merely endure: he will prevail. He is immortal, not because he alone among creatures has an inexhaustible voice, but because he has a soul, a spirit capable of compassion and sacrifice and endurance. The poet's, the writer's, duty is to write about these things. It is his privilege to help man endure by lifting his heart, by reminding him of the courage and honor and hope and pride and compassion and pity and sacrifice which have been the glory of his past. The poet's voice need not merely be the record of man, it*

can be one of the props, the pillars to help him endure and prevail» – «Я вірю, що людина не тільки вистоїть, вона переможе все. Вона безсмертна, бо вона має дух, душу, здатну до співчуття, самопожертви і довготерпіння. Завдання письменника – допомогти людині вистояти і перемогти» [558].

Осмислюючи характер мистецького обдарування В.Фолкнера, Р. Доценко добре усвідомлює, що твори неперевершеного майстра американської прози, позначені глибоким філософським наповненням, широтою діапазону та експресивністю, викликають певні труднощі для перекладу. Саме це і приваблює перекладача, який через шлях новаторських шукань сугестує власні уявлення про людину та світ, розкриваючи приховані художні інтенції автора оригіналу, жанрову матрицю і стильову домінанту його творів. Р.Доценко знайомить українського читача з доволі складною для перекладу художньою прозою видатного письменника, очікуючи від нього особливого естетичного смаку, певної міри довіри, концентрації уваги та зусиль. Це, по-перше, розкривається через художнє введення в текст перекладу численних соціально-філософських ідеологем, що визначають мотивну структуру фолкнерівських романів і оповідань, з-поміж яких найбільш значущими виступають *відчуження* (alienation), *страждання* (suffering), *каяття* (penitence, remorse), *самотність* (loneliness), *шаленство* (fury), *духовна порожнеча* (emptiness), *фатальність* (fatality), *печаль (*gloom), *темрява, присмерк* (darkness, twilight), *провалля* (abyss).

Діалектичне розуміння взаємин реальності й слова розкривається через використання лексичних одиниць з відтінками невизначеності або незакінченості *(«або», «або що», «щось», «як його там», «здається», «полу-», «напів-», – «or», «either or», «something», «whatever it is», «it seems/ seemed to be» midchewing», «**mid**snore», «**half**reclining», «halfdone»* та ін.), які також набувають статусу екзистенціального мотиву, що обрамляє складні душевні колізії персонажів, засвідчуючи стан їх граничного внутрішнього напруження і залишаючи тим самим чималий простір для читацької уяви: «*Waving a handkerchief or **something** white*» – «Замахала **чимось** схожим на білу

хусточку»; «*this was not **something** participated in or even seen by himself*» – «це відбувалося не за його участі і навіть не за його пам'яті»; «*until **somebody** came and got him*» – «якщо по нього не приїздили негайно»; «*four **or** five niggers brought up three horses*» – «кілька негрів привели їм коней»; «*he happened by accident to be awake and hear Mr.Hubert **midsnoring** in his cabin*» – «Якось йому трапилось не спати й чути, як містер Гюберт похрапував у своїй кімнаті»; «*Only for a while he didn't seem to be at Mr.Hubert's either*» – «Проте якийсь час здавалося, ніби його нема і в містера Гюберта».

Зазначимо, що відповідність мовних регістрів оригіналу і перекладу, що інколи можуть змінюватись у залежності від обраного типу мовлення з урахуванням мовленнєвих інтенцій, соціокультурної й естетичної детермінанти досвіду учасників комунікації (автора і перекладача), є ще одним свідченням непересічного таланту Р. Доценка. Замість загальновідомої назви роману Фолкнера «Зійди, Мойсею», перекладач пропонує власну версію збірки оповідань «Домашнє вогнище», зміщуючи акценти і виявляючи ставлення до дому як до реального живого організму, який виступає підґрунтям гармонічного існування людини в світі. Серед різноманіття значень і величезного асоціативного потенціалу поняття «дім», притаманних слов'янській мовній картині світу, на перший план у Доценка виступають затишок, спокій, мир – все те, що захищає, оберігає людину, маркує межу між внутрішнім світом особистості та її зовнішнім простором. Саме такі його рефлексії врятували цей твір від небезпеки «навічно залишитися в шухляді».

Вихід у світ українського перекладу роману В.Фолкнера «Go Down, Moses» («Зійди, Мойсею») саме в такій версії спричинений, перш за все, ідеологічними чинниками. Так, на першому етапі проходження рукопису цілий розділ перекладу цього твору був відхилений у зв'язку з його «зараженістю релігійним дурманом», що начебто суперечило атеїстичному профілеві комсомольського видавництва (нагадаємо, що роман мав бути опублікований у видавництві Молодь»). В.Корнієнко, який був співавтором перекладу цього твору, у своїх спогадах зазначає, що Р.Доценку вдалося

поставити ультиматум директорові видавництва: або «дітородність» Нобелівського лауреата буде збережено, або перекладачі діятимуть за принципом: «Як наше не в лад, то ми зі своїм назад». Зрештою, баталію було виграно завдяки капітулянтській позиції напрочуд згідливого Володимира Бурбана[67], <...> що, правда, без втрат «у живій силі та бойовій техніці» таки не обійшлося: роман вийшов під химородною назвою «Домашнє вогнище», загадавши «невідгадну загадку всім бібліографам світу та дослідникам творчості «гордого провінціала» [44, с. 39].

Віртуозне відтворення Фолкнерового стилю, що «приголомшував» своєю «великогабаритністю фрази» всіх тих, хто брався за його переклади (зокрема, Е.Фурманська, І.Шмарук, О.Король), можна вважати взірцем перекладацької майстерності Р.Доценка. Таку «пролонгованість» перекладач виправдовував поєднанням теперішнього й минулого, дійсного й уявного, конкретного й абстрактного, думок і вчинків, багатством несподіваних образів-асоціацій, зазначаючи, зокрема, що «авторові наче зовсім байдуже, що це ж ми тільки вступаємо до його світу, він не хоче вповільнити навальний потік реальної і поетичної інформації, а то й зупинити якийсь кадр і тим самим полегшити нам перехід через поріг Йокнапатофи, краю, породженого уявою письменника» [108, с.421]. Тому усім тим, хто вражений складністю і заплутаністю прози письменника «і виносить вирок про її неприступність», Р.Доценко пропонує повторне її прочитання: «той, хто не пошкодує зусиль на повторний захід, на n-ній сторінці здивовано відкриє для себе в хаотичному, здавалося б, нагромадженні слів та речень – суворо впорядкований плин подій, думок та емоцій», у якому синтаксична ускладненість – лише оболонка, «лише форма подачі неперервного і об'ємного процесу життя; плин, у якому перебої

[67] Володимир Якович Бурбан (нар. 28 жовтня 1937) — український публіцист, перекладач. Член Національної спілки письменників України від 1994 року, заслужений працівник культури України. У 1982 – 1984 рр. обіймав посаду директора видавництва «Молодь» і був відомий у письменницьких і перекладацьких колах своїм лібералізмом та пієтетом перед своїми колегами.

думки – лише спосіб передати рясноту асоціацій людського мислення» [108, с.415].

Ретельно вивчаючи кожний нюанс словесної матерії американського прозаїка, перекладач доходить висновку, що нагромадженість його фраз спричинена прагненням «арештувати рух, момент, яким є життя, зафіксувати його штучними засобами для нового повернення». Така ідея є наскрізною в романі «Requiem for Nun» («Реквієм по черниці»): «*The past is never dead. It's not even past»* – «Минуле ніколи не вмирає, бо воно навіть і не минуще», а також і в «Галасі і шаленстві» («The Sound and the Fury»), в якому В.Фолкнер пояснює свою стилістичну позицію, зазаначаючи: «*There is no such thing as was. To me no man is himself, he is the sum of his past. There is no such thing really as was, because the past is.It is the part of every man, every woman, and every moment. All of his and her ancestry, background, is all a part of himself and herself at any moment. And so a man, a character in a story at any moment in action, is not just himself as he is then, he is all that made him; and the long sentence is an attempt to get hia past and possibly his future into the instant in which he does something»* [556] – «Не існує ніякого було, бо минуле є. Воно частина кожного чоловіка, кожної жінки, і то завжди, щохвилини. Всі його чи її предки, походження, все це присутнє як частина його чи її в будь-якій секунді. Так і людина, характер у будь-якій історії в кожний момент – це тільки те, що її створило; довге речення – це спроба звести її минуле, і можливо, майбутнє в одну мить, коли людина діє» [469, с.116]. І тоді читач не зможе заперечити артикульовану братом письменника Джоном Фолкнером думку, в якій він зауважує: «Порівняйте Фолкнерову манеру викладу з тим, як ви самі думаєте, із власним вашим процесом мислення, і ви переконаєтесь, що ці його циклопічні набудови такої ж породи, як і ті думки, що проносяться одна за одною, нанизуються одна на одну, переплітаються і змішуються у вас у мозку. Починається з однієї думки, яка породжує другу думку, та породжує третю…і так далі аж до кінця речення. Ось так читайте, і ви побачите, що тут усе пов'язано, як ланки в ланцюгу»… [108, с.423].

Особливості фолкнерівського стилю неодноразово обговорювались на засіданнях Ради художнього перекладу, яка діяла при видавництві «Дніпро». Жваву дискусію, зокрема, викликав здійснений Р.Доценком переклад його роману «Крадії». Під час обговорення (16.04.1971 р.) питання видавництва творів В.Фолкнера українською перекладач Діодор Бобир зазначив: «Зміст і думки тут викладено чітко, зрозуміло. Є деякі помилки, як *«виглядати»,* замість «*мати вигляд*», «*білизна*», замість «*білість*» тощо. Але на перших двох сторінках, де є довгі періоди, зрозуміти щось важко. Я б тут радив зробити купюри». Дещо відмінну думку висловив Д. Паламарчук: «Мова уривку перекладу, який я прочитав, мені дуже подобається. Що робити перекладачеві, якщо так у автора? Треба або зовсім не видавати, або видавати без купюр. Якщо хтось із читачів і не зрозуміє з першого разу, то, може, інші ж зрозуміють». Переклад Р. Доценка дістав схвальної оцінки В. Коптілова, який під час обговорення зазначеної проблеми відзначив, що «у «Крадіях» Доценко знайшов вірний камертон (підкреслено нами – О.П.) до перекладу Фолкнера». Підбиваючи підсумок, перекладачі Ю. Лісняк, О. Терех заакцентували на мистецькій довершеності, високій художній якості перекладу: «Читаючи переклад, відчуваєш, що це стиль Фолкнера… Переклад виконаний на пристойному рівні»[68]. З огляду на висловлені зауваження Р.Доценко все ж таки переконливо доводить необхідність відтворення перекладу зі збереженням стилістичної структури оригіналу. При цьому пояснює таку доцільність особливою письменницькою увагою до розділових знаків, зазначаючи, зокрема, що до крапки В.Фолкнер ставиться з певним застереженням, коли вона загрожує послабити фізичний динамізм або духовну напруженість оповіді, і часто функції її виконують крапка з комою, кома з тире, або й двокрапка, які меншою мірою «творять перебої в ритмі, надзвичайно важливому елементі Фолкнерової поетики». З іншого боку, вміщуючи в дужки

[68] Див: Протокол засідання Ради художнього перекладу від 16.04.1971р.

роз'яснення, коментар, узагальнення, приклад, асоціацію, письменник досягає подвійної мети: розгалужує думку в межах того самого речення і зберігає (перед дужками і після них) ритмічний малюнок [123, с. 252], «вміщуючи на кінчику пера теперішнє і минуле», нескінчену роботу думки, суб'єктивність мислення, неперервність спогадів, емоцій, асоціацій. Усвідомлення цього надає Р.Доценку сили завжди відстоювати свої сміливі перекладацькі рішення щодо збереження ритму творів письменника, не розподіляючи оригінальний текст на окремі сегменти, як це бачимо у творі «Троянда для Емілії» («A Rose for Emily»): «*They held the funeral on the second **day,** with the town coming to look at Miss Emily beneath a mass of bought **flowers,** with the crayon face of her father musing profoundly above the bier and the ladies sibilant and **macabre;** and the very old men – some in their brushed Confederate uniforms – on the porch and the lawn, talking of Miss Emily as if she had been a contemporary of **theirs,** believing that they had danced with her and courted her **perhaps,** confusing time with its mathematical **progression,** as the old do, to whom all the past is not a diminishing road **but, instead,** a huge meadow which no winter ever quite **touches,** divided from them now by the narrow bottle-neck of the most recent decade of years*». – «Все місто зійшлося побачити міс Емілі, що лежала під горою накуплених квітів. Над труною висів пастельний портрет її батька з лицем у глибокій **задумі;** перешепти жінок навколо звучали аж якось моторошно. Старі діди – дехто навіть у вичищеній з такої нагоди конфедератській уніформі, – розташувавшись на ґанку й на **моріжку,** розмовляли про міс **Емілі,** як про свою **ровесницю, впевнені,** що танцювали з **нею,** а то й залицялися до **неї;** забуваючи про математичну прогресію **часу,** вони плутали події і **факти,** як то буває з людьми похилого **віку,** і минуле їм уявлялося не як **дорога,** що сходиться **вдалині,** а як широкий **луг,** на якому панує вічне літо і від якого їх відділяє тільки вузенький перешийок останнього десятка років». При цьому перекладач досить виразно відтворює окреслений автором часо-просторовий континуум твору, що особливо простежується в останньому уривку: «*...all the past is not a diminishing road but, instead, a huge meadow which **no winter ever***

quite touches» [556] – «…минуле їм уявлялося не як дорога, що сходиться вдалині, а як широкий луг, на якому панує **вічне літо**» [468].

Загалом, відтворення комплексного синтаксису текстової тканини прозових творів американського письменника є свідченням високої художньої майстерності перекладача, який уважно відстежує нескінченну плинність думки автора, вільний рух спонтанних асоціацій, спогадів і емоцій, виправдовуючи тим самим «захаращення цілих сторінок нетрями створених ним непрохідних фраз», максимально складних і об'ємних як у смисловому, так і граматичному плані, характерних для його іншого твору – «Домашнє вогнище»: «*It was empty at this hour of Sunday evening – **no** family in **wagon,** no **rider,** no walkers churchward to speak to him and carefully refrain from looking after him when he had passed – **the pale,** powder-**light,** powder-dry dust of August from which the long week's marks of hoof and wheel had been blotted by the strolling and unhurried Sunday **shoes,** with somewhere beneath **them,** vanished but not **gone,** fixed and held in the annealing **dust,** the **narrow,** splay-toed prints of his wife's bare feet where on Saturday afternoons she would walk to the commissary to buy their next week's supplies while he took his **bath; himself,** his own **prints,** setting the period now as he strode **on,** moving almost as fast as a smaller man could have **trotted,** his body breasting the air her body had **vacated,** his eyes touching the objects – **post** and **tree** and **field** and **house** and **hill – her** eyes had lost*» [556] – «О цій **порі,** цього недільного вечора вуличка була пустельна – жодного тобі **воза,** на якому їдуть цілою родиною, жодного **вершника,** жодного **пішохідця,** що йшов би до **церкви, пішохідця,** який би озвався до **нього,** а **потім,** коли вони **розминуться,** волів би не **озиратися;** тільки **сизий, легкий, як пудра**, сухий серпневий **порох,** на якому полишені за тиждень сліди підків та коліс були вже затоптані неквапливою гулящою ходою святочних **черевиків,** і десь підсподом **невидимі,** але не пощезлі сліди пласких стіп його **дружини,** яка щосуботи **ополудні,** поки він **мився,** ходила сюдою до плантаційної комори закуповувати харч на наступний **тиждень;** і він сам припечатував їх зараз своїми власними **слідами,** ідучи так **прудко,** що комусь дрібнішому за нього

довелося б бігти **підтюпцем,** аби не **відстати,** і розтинав грудьми **повітря,** що його повіву вже не відчує її **тіло,** і черкав очима по всьому тому – ***стовпу, дереву, полю, хаті, пагорбу,*** – чого вже не побачать її очі» [468].

Аксіологічні смисли мотивно-просторового комплексу творів письменника, зокрема їх позитивна семантика, що асоціюється з образами дерев, поля, хати, пагорбу, птахів і бджіл в саду та окреслюється рухом вперед, до сподівань і мрій, викликає ті ж відчуття і в перекладі : «*…a bee sipping from flower to flower and not staying long anywhere, ...or may be the honey has been stored up against the advent of a queen and who was the lucky queen and when?* – [556] – «Це джміль, що перелітає з квітки на квитку і спиває з кожної нектар, ... а чи може щільники з медом дожидаються прильоту матки; хто ж вона ця щасливиця і коли стане пані-маткою» [468].

Взірцем перекладацької майстерності Р. Доценка можна справедливо вважати вдале ситуативне застосування лексичних одиниць, відтворення авторських неологізмів, специфічних стилістичних конструкцій з фразеологічними алюзіями і поширеними метафорами в перекладі останнього роману В. Фолкнера «Крадії». Письменник репрезентує історію американського Півдня крізь призму дитячих спогадів діда, одного із жителів Йокнапатофи, розказану своєму внукові. У розповіді про чотири дні, що вмістили пригоди одного викрадення, дідусь змальовує драму закінчення дитинства. Перекладач діє за певними прагматичними правилами, звертаючи увагу на умови, що залежать від соціального статусу мовців, комунікативної констеляції, типу комунікативного акту й складності тексту. Ідеться передусім про приховані, обмежувальні чи «заборонно-пресупозиційні» одиниці, що зумовлюють їх адекватне вживання при відтворенні тексту іншою мовою.

Працюючи над перекладом, Р.Доценко «занурюється» в глибини змісту твору і, спираючись на емпіричний досвід, аналітично осмислює авторську сугестію, зосереджуючись здебільшого навколо вербалізованих ним наявних критеріїв та оцінок. З метою подолати бар'єр складної фрази оригіналу, перекладач відтворює внутрішнє монологічне мовлення як основу стилістики

американського прозаїка, розкриваючи в такий спосіб онтологічну цінність створеного автором фікційного світу через «прочитання» вміщених у ньому глибинних смислів.

Творчою знахідкою перекладача є неповний метафоричний еквівалент прізвиська з конкретизацією значення («*How's that for an idea? Huh, Sugarboy*» – «Як це тобі подобається, га, *Ласуне*?») або повний метонімічний еквівалент («*Morning, boys, «he said… Howdy? Jefferson!*» [559, с. 88] – «Здорові були, хлопці, – мовив він… – Як ся маєш, *Джеферсоне*?» [467, с. 332]). Отже, за допомогою повних еквівалентів утворено в наведеному уривку і привітання, причому збережено їх диференційні ознаки, де просторічна форма репрезентує вищий ступінь знайомства. Диференціацію зазначених форм вітання збережено в мовній характеристиці білого хлопця Маквіллі, що підкреслює фамільярне ставлення героя до старшого за себе негра Пошема, перекручене ім'я якого вдало відтворено засобом транскрипції та іронічного, але підкреслено ввічливого звертання до молодшого за нього чоловіка, вираженого повними еквівалентами: *«Hidy, Uncle Possum, morning, reverend»* [559, с. 68] – *«Як ся маєте, дядьку Посеме, добридень, шановний»* [467, с. 435]. Порівняння наступних привітань: *«Howdy, Mr.Mmccaslin»* [559, с. 74] – *«Добридень, містере Маккасліне»* [467, с. 390] дає підстави стверджувати, що для українського читача така фамільярна форма не придатна для звертання дев'ятнадцятирічного хлопця до старшого чоловіка. Такий перекладацький вибір, на нашу думку, зумовлений не тільки відмінністю семантики, а й іншою дистрибуцією фамільярної форми, яка більше відповідає фразам «*How are you? How do you feel*?». Наступний приклад є свідченням художньої довершеності, коли перекладач влучно використовує антонімічні заміни, увиразнюючи низький, просторічний стиль мовлення головного героя: «*Ма'т?» – «Угеж, добродійко»* або *«Yessum, Nome, not yet»* [559, с. 11] – «Угеж, добродійко, ще не зустрів» [467, с. 21].

Щоб досягти повної відповідності оригіналу, перекладач іноді жертвує повним еквівалентом, який вражав би українця своєю незвичністю, як,

наприклад, у зверненні підлітків до незнайомої, старшої за віком людини: *«Hellaw! Hellaw!»* [559, с.115] – *«Е-гей! Е-гей!»* [467, с. 353]. Проте такий перекладацький прийом є доречним, оскільки Р.Доценко враховує в цьому контексті екстралінгвістичні чинники (крик доносився здалеку й уже не виступав у ролі привітання). Відтворюючи просторіччя іншою мовою, перекладачі, як відомо, вдаються до їх компенсації, відтак Р. Доценко майстерно відшкодував втрати, переклавши просторічне вітання розмовним еквівалентом: *«Hidy, son»* [559, с. 115] – *«Здоров, синашу»* [467, с. 437].

Органічною частиною Доценкового перекладацького контексту є відчуття своєрідної суб'єктивності стилю Фолкнера, що визначається надзвичайно різноманітними засобами організації мови: порушення формальної граматичної структури фрази, коли автор, вживаючи алогізми, створює ілюзію «першоприсутності» у творенні власної думки, коли синтаксична й логічна впорядкованість не встигає за динамікою мислення та імпульсивністю емоційних переживань. З другого боку, постійні повтори слів та образів, морфологічних форм і синтаксичних зворотів, паралелізм у структурі окремих речень і цілих абзаців, «перевисання» речення до речення допомагали письменникові зберігати «єдність і спадкоємність людського досвіду, відтворюваного як процес» [108, с. 416]. Так, тривалість дії увиразнюється через використання повторів, що досить вдало втілено в перекладі: «*Since it had to be and she couldn't stop it,* ***and*** *now that it's all over* ***and*** *done* ***and*** *finished, she doesn't care how he died. She just* ***wanted him home,*** *but she* ***wanted him to come home*** *right. She* ***wanted*** *that casket* ***and*** *those flowers* ***and*** *the hearse* ***and*** *she wanted to ride through town behind it in a car*» [556] – «Коли вже мусило так статися, **і** вона не могла зупинити, **і** коли все минуло, сталося й скінчилося, її не обходить, як він помер. Вона просто хоче його додому, але щоб він повернувся додому як належить. Щоб ця труна**, й** квіти, **й** автобус, **і** щоб вона сама проїхала за автобусом у машині через усе місто» [468]. «*Because he was now forty-eight years old* ***and*** *he had been sixteen* ***and*** *eighteen* ***and*** *twenty at the time when his father could tell him that cigarettes and*

pajamas were for dudes and women» [556]. – «Через те, що на даний момент йому було сорок вісім, **а** йому було шістнадцать, **і** вісімнадцать, **і** двадцать в той час, коли його батько говорив йому, що цигарки та піжами – для піжонів та жінок» [468].

Надмірна абсолютизація минулого в підсвідомості особистості реалізується через внутрішні переживання головних персонажів: Каса, Гюберта, Ферта, Айка Маккасліна, Стівенса, Вілмота, Сема Фазерса («Було колись», «Домашнє вогнище», «Ведмідь»), що також увиразнюється повторами, які перекладач компенсує контекстуальними епітетами і метафорами: «*They mounted the steps* ***and*** *crossed the porch* ***and*** *entered the house*

– ***the dusk-filled single room*** *where all those six months were now* ***crammed and crowded*** *into one instant of time until there was* ***no space left for air to breathe, crammed and crowded*** *about the hearth where the fire* ***which*** *was to have lasted to the end of them,* ***before which*** *in the days befire he was able to buy the stove he would enter after his four-mile walk from the mill and find her, the shape of her* ***narrow back and haunches squatting****, one narrow spread hand shielding her face from the blaze over which the other hand held the skillet, had already fallen to a dry,* ***light soilure of dead ashes*** *when the sun rose yesterday*» [556] – «Зайшли до хати

– в *сповнену присмерку кімнату*, де всі шість останніх місяців раптом убгалися, *втислись в одну мить*, так *її заповнивши, аж не стало чим дихати*; вони тислися, тіснилися круг вогнища, перед яким він бачив її давніше, і ще перше, ніж стягнувся на плиту, тієї хвилини, коли, пройшовши чотири милі від тартака, ставав на порозі світлиці, – обрис її вузької спини та стегон (вона сидить навпочіпки), *вузьку руку з розчепіреними пальцями*, що затуляє обличчя від вогню, і другу, зі сковородою… круг вогнища, *полум'я якого вмерло вчора на світанні*, обернувшись на купку *сухого летючого попелу*» [468].

Перекладачеві навіть вдається зберегти графічну структуру оригіналу, увиразнюючи через повтори контекстуальні значення уривку твору:

– ***Done****, – Uncle Buck said.*

– ***Done,*** *– Mr.Hubert said.*

– ***Done,*** *– Uncle Buck said* [556]

– **Згода** , – луною озвався дядько Ферт.

– **Згода,** – повторив містер Гюберт.

– **Згода,** – повторив за ним і дядько Ферт [468].

Ефект рухливості та імпульсивності, що змінює темпоритм оповіді, увиразнюється за рахунок кількісного використання часових маркерів *«then», «soon after» («потім», «згодом»)*, що також збережено в перекладі : «***Then*** *he saw the bear. It didn't emerge, appear.* ***Then*** *it moved.* ***Then*** *it was gone.****Then*** *he saw it again*» – «А **потім** він побачив ведмедя. Той не з'явився і не вигулькнув.
Потім ведмідь ворухнувся. А **потім** його не стало» [468]; «***Then*** *Lucas came and he went to the barn, …* ***then*** *they were busy in the yard, until Molly called Henry and* ***then*** *a little later himself*» [556] – «**Потім** надійшов Лукес, і вони пішли до хліва, **потім** вони гуляли на подвір'ї, поки Моллі покликала Генрі, а **трохи перегодя** і його самого» [468]; «***then*** *he stopped talking,…****then*** *Mr.Hubert picked up his face-down card…* ***then*** *he shilted the shade back down*» – «Він замовк.
Потім містер Гюберт підніс свою незасвічену карту, потім пустив дашок» [556].

Серед специфічних характеристик образотворчої поетики американського прозаїка Р.Доценко виокремлює таку стилістичну фігуру, як оксюморон, що влучно відтворює в перекладі, підвищуючи експресивний ефект відтвореної ним версії: «…she said with that *grim haggard amazed voiceof hers»* – «пробуркотіла вона своїм напрочуд *дивним дико-похмурим голосом*»; «Uncle Buck even quit chewing… as though he <...> was *joyfully missing her*». – «Дядько Ферт аж перестав жувати, ніби демонтруючи, як <...> *весело він сумував за нею*»; *«spread one narrow hand* shielding her face from the blaze» – «*вузька рука з розчепіреними пальцями,* що затуляє обличчя від вогню»; «…and the perfume stronger too» – «*ширячи* надто *міцні пахощі парфумів*»; «watched the *roan-colored tooth flick and blint* between her lips» –- «він більше пильнував,
як між губів унеї заблискує *отий її зуб кольору масті чалого»;* «*loudless cry»*

(безголосий крик), *«churchless pastor»* (пастор без церкви), *«twice-bloomed wisteria»* (вістерія подвійного цвітіння), *«savage quiet September sun»* (розлючено-спокійне вересневе сонце), *«quiet thunderclap»* (тихий гуркіт), *«grim haggard amazed voice»* (такий дивний дикий похмурий голос), *«tale of classical tragedy»* (класична трагедія), *«an alert weakly handsome face with a small white scar behind the mouth»* (красиве жваве обличчя з білим рубцем біля рота), *«quiet fury»* (тихе шаленство), *«dynamic rigidity»* (динамічна стійкість), *«shocked amazement»* (шокуючий погляд), «*one narrow spread hand*» (вузька рука з розчепіреними пальцями), *«unsentimental sentimentality»* (бездушна сентиментальність), «*bloody September twilight*» (у багряних вересневих сутінках), «*the wan hamorrhage of the moon»* (кривава пляма місяця), «*immobile urgency»* (непорушна терміновість) та ін. Серед улюблених художніх засобів авторв перекладач, зокрема, виокремлює антитезу («*спокій і тривога», «галас і тиша», «рух і непорушність», «початок і кінець», «твердість і м'якість», «втрата і надбання», «спека і холод»* та ін.), наголошуючи на контрастних означеннях й антитетичній побудові речень (напр.., «*not only but also»,* «*not only but as if»* – «не тільки, …а й»): «*Gradually to the boy those old times would cease to be old times and would become a part of the boy's present,* ***not only*** *as if they had happened yesterday* ***but as if*** *they were still happening, the men who walked through them actually walking in breath and air and casting an actual shadow on the earth they had not quitted. And more: as if some of them had happened yet but would occur tomorrow, until at last it would seem to the boy that he himself had not come into existence yet*» [556] – «Поступово давні часи в очах хлопця переставали бути давніми, а переплітaлися з теперішністю, **і не просто так,**

наче все те відбулося вчора, **але так,** ніби воно ще от зараз відбувалося, – ті люди, що ступали колись цією землею, немов зараз пробували тут, дихали цим повітрям, відкидали свої живі тіні на цю землю, якої вони навіть і не покидали.

Більше того – деякі з тих подій наче **не тільки не** сталися, **а мали** відбутися щойно, завтра, аж кінець кінцем хлопцеві почало уявлятися, що й він сам ще не існує» [468].

Перекладач уміло й оперативно реагує на різноманітні мовні інновації автора оригіналу (епітетні конфігурації, авторські композити, вживання слів із заперечними префіксами, які не є літературною нормою, алогізми, невідповідності у граматичній структурі мови тощо): *nothusband, notpeople, unregret, undeny, notgoing, notworking, notringing chorus of dogs, unseen, indecision,* «*manvoice», «womenvoices», womenshenegro, womenfolks,* «*marksmanship», buttermilk,* які виступають засобами мовленнєвої характеристики персонажів: «*I* ***gonter*** *(замість «I am going to tell») tell you something to remember: anytime you want something done from* ***hoeing*** *out a crop to getting married, just get the* ***womenfolks*** *to working at it.Then all you* ***needs*** *(замість «you need») to do is sit down and wait. You* ***member*** *(замість «remember») that*» [556] – «Затям собі, що я скажу: хочеш залагодити якусь справу, чи то урожай зібрати, чи то женитися, вдайся до **жіноцтва**. Тоді тобі залишиться тільки одне: сидіти й чекати. Затям собі» [468]; «*Because we all knew Boon's* ***marksmanship****, and with Boon shooting at Ludus, Ludus himself was safe*» – «Та й ми всі знали, який з Буна **стрілець**, тим-то нічого було бентежитись за Людеса, якби Бун у нього стріляв [556]. «*Once he saw Ludus walk* ***empty-handed*** *into the back door of the stable at the next coincident moment to Mr Ballott's departure by the front one, leaving only Boon in charge, John didn't even bother to listen to what tale Ludus would tell*». – «Коли він побачив Людеса **з порожніми руками** в задніх дверях стайні, тільки-но містер Баллот вийшов у передні, залишивши Буна на зміну, йому вже не треба було вислуховувати Людеса, що він там мав утнути стріляв» [468]; «*Uncle Buddy had some cold* ***bread and meat*** *and a jug of* ***buttermilk***» [556]. – «Дядько Кумпан прихопив з собою **холодну кукурудзяну перепічку**, м'ясо та бутель **сколотин»** [468].

Загалом можна говорити, що кожний рядок Доценківського перекладу позначений витонченою філологічною і мистецькою майстерністю, здатністю до мовних знахідок і «сюрпризів», проникненням у художню тканину оригіналу до найпотаємніших її нюансів. Навряд чи можна відтворити свідомо порушену автором формально-граматичну правильність фрази краще, ніж це

зробив Р.Доценко, зокрема в такому фрагменті з «Домашнього вогнища»: «***Lemme*** *go now («let me go. I won't catch») I* ***wont*** *even* ***ketch*** *Uncle Buck can get*» [556] – «А **тепер пустіть** мене. А то **я не злапаю (**замість нейтрального «не дожену») навіть дядька Ферта, не те, що Терла» [467, с.162]; «*She just* ***sont hit*** *to you («She just said to hand it to you*»). – «**Тільки-но** вона згадала віддати його вам»; «*And she said what?*» [556] – «А в чому має щастити, не казала?» [467, с. 173].

Характерним для перекладача є контекстуальне використання лексем і словосполучень, ситуативних відповідників англійського слова» **«said»,** яке наявне в діалогічному мовленні головних героїв Фолкнера. Декодування втілених автором смислів відбувається через співучасть, тобто «думку вголос» (один із принципів гармонійного перекладу, висунутого Доценком – О.П.), коли перекладач сам виступає в ролі головного персонажа оригінального твору. Саме це уможливлює використання ним цілого спектру зумовлених контекстом смислових відтінків слова **«said»** (англ. «сказав»): *проголосив, відказав, запевнив, заявив, зауважив, відповів, зронив, вигукнув, пробелькотав, лайнувся, відсапнув, відрізав, кинув, вразився, буркнув, зауважив, повторив, нагадав, докінчив, хмикнув, гримнув, бив себе в груди***,** *промовив, обурився, погодився, бідкався, запротестував, докинув* тощо. Наприклад, «*I godfrey, we've got him» – he* ***said***» – «Побий мене хрест, він у наших руках, – **зрадів** дядько Ферт» [467, с. 153]; «*We've got him», – Uncle Buck* ***said***» [556] – «Попався», – **відсапнув** дядько Ферт»; «*He was going fast all right? – Uncle Buck* ***said***» [556]– «Прудкий, чортяка, що й казати, – **зронив** дядько Ферт»; «*We'll catch him tomorrow» – he said*» – «Завтра ми його злапаємо», – **втішав** його Кас» [467, с. 189] та ін.

Прикметно, що перекладач щедро черпає словесні скарби з фольклорних джерел і ставиться до слова, як до живого матеріалу, цеглинки, що має стати підмурівком живої структури відтвореного ним тексту. Тому кожна його фраза містить виняткову колоритність та глибоку образність: «*The minute anything* ***begins to look wrong*** (у тексті оригіналу «*побачиш, що щось не так*» – О.П.)

you ***ride to hell back*** *here and get me.You hear? Yes, sir, he said*» – «Тільки-но помітиш, **що пахне смаленим**, повертай коня назад і **жени чимдуж** по мене, чув? – Атож, сер, – відказав Кас; «*crouched on the* ***big horse***» – «припавши до гриви свого **огира**»; «***Stole away!*** *And we will bay him on the creek brod*» [556] – «**Ач, аж куди забіг**.. ми застукаємо його коло броду [467, с.164]; «*What Miss Sophonsiba* ***want to have it called***» [556] – «всі, хто знали **цю фанаберію** міс Софонсіби» [467, с.167]; «*the* ***roan*** *tooth*» – «зуб кольору **масті чалого**»; «*the boy blowing the horse horn*» – «хлопець**-сурмач**, що **сурмив** (замість «трубив») у мисливський ріжок»; «*and that was* ***about all***» – «Оце, **либонь, і вся розмова**» [467, с.170]; «*all I* ***needs*** (замість «I need») *to do is to keep old Buck from* ***ketching*** (замість «catching») *me unto I* ***gets*** (замість» «get») *the world*» – «І **єдиний мій клопіт** – не даватися до рук старого Ферта, доки не буде наказу» [467, с.172]; «*little* ***toddy*** *before we start*» – «Може, спершу, трохи **віскі** по-нашому»; «*sitting in a spring-house drinking a* ***toddy***» – «сидів в альтанці і **попивав віскі з водою та цукром**» (у перекладі передана схильність головного героя до зловживання алкоголем і тому англійське «toddy» – «пунш, пальмовий сік» перетворено на «віскі»); «*I've been away from home a whole* ***damn month****. Go on ans start* ***breakfast***» [556] – «Готуй мерщій **снідання** (замість «сніданок»). Мені здається, я не був удома цілий місяць, **цур йому пек!**» [467, с.178].

Переклад Р.Доценка вражає майстерними лаконічними, влучними фразами, майже невидимими штрихами (інколи через розширення/звуження значень, вибір імен і прізвищ фолкнерівських героїв, а в окремих випадках прямого і навіть дослівного перекладу) відтворити можливі авторські наміри на всіх рівнях твору: «***four or five*** *niggers brought out three horses*» [556] – «**кілька** негрів привели їм коней»; «*thinking about* ***sipping*** *right now some meat gravy and* ***a cup of coffee***» – «збирається зараз щось **співати,** то хіба підливу до печені з сухариками, а потім **пінку з кави**» [467, с.219]; «*Uncle Buddy*» – «дядько Кумпан («кумпан» – «приятель по чарці»); «*Uncle Buck*» – «дядько Ферт» (англ. «buck» –південно-американський індіанець або негр); «*He is* ***smart,*** *too smart*» – «Він **спритнюга**,…ще й який»; «*When Miss Emily Grierson*

died, our whole town went to her funeral» – «Коли міс Емілі Грірсон померла, все наше місто пішло на її похорон»; «*They ate break**fast fast***» – «Вони снідали нашвидкоруч»; «*In its **normal** state his face never looked especially gentle or composed*» [556] – «Обличчя його й у **нормальному** стані не дуже вирізнялося лагідністю чи спокоєм» [467, с.237]. «*And I **brung** you the whiskey», Ludus said. «I dont know what you done with it*» [556] – «І я привіз вам віскі», – сказав Людес. Тільки не знаю, що ви з ним зробили» [467, с.245].

Доволі часто перекладач вдається до лексичних модуляцій, семантичних замін абстрактного / конкретного, загального / часткового, наближуючи іншомовний текст до сприйняття українським читачем: «*I would be free at last to overtake (it was May) **the baseball game** which had been **running** since breakfast without me*» – «…я зможу пристати до хлопців, котрі ще від сніданку **ганяють м'яча**» (стояв саме травень); «*the idea (not mine: your great-grandfather's) being that even at eleven a man should already have behind him one year of paying for, assuming responsibility for, the space he occupied, the room he took up, in the world's (Jefferson, Mississippi's, anyway) **economy***» – «Бачиш, твій прадід був такої думки, що коли тобі минуло одинадцять років, то ти вже цілий рік маєш платити й звітувати за простір, який посідаєш, і за місце своє в світовому (а принаймні в джефферсонівському, штат Міссісіпі) **господарстві»** [467, с.254]; «*Doctor Peabody's **office** was just across the street, above Christian's drugstore*» [556] – «**Кабінет** лікаря Піботі був саме через вулицю, над аптекою Крісчена» [467, с. 258]; «***Much obliged»**, Father said. « –the same second that either one of them breaks the peace. I dont know if that is legal or not*» [556] – «**Красно дякую**, – сказав тато. …У ту ж хвилину, як один один з них порушить… Не знаю, чи це відповідає законові» [467, с.267].

Таким чином, Р.Доценко для кожної конкретної ситуації чи контексту віднаходить єдине, найбільш відповідне слово, яким окреслює здатність гармонійно відтворювати «надмірну розмаїченість» (Р.Доценко) мови англійського прозаїка й попри його власні переконання, що «така чудернацька роздвоєна, а то й розтроєна (бо й за участю автора) інтерпретація минулого,

звичайно, суперечить об'єктивним фактам історії…» [44, с. 11], перекладач обирає для дискурсивного спілкування з українським читачем саме Фолкнерову версію відтворення «світу та життя як досвіду, як школи, через яку повинна пройти будь-яка людина й винести з неї один і той же результат – протвереження з тим або іншим ступенем резиньяції» [44, с. 201]. Йому, пересічному громадянину, подібно Люсьєсу Прісту, хлопчиську з аристократичної родини та його однолітам, що мають вирішувати майбутнє Півдня Америки, належало бути готовим до духовної битви за Україну, адже, як зазначав Р. Доценко, «…рано чи пізно, а нова країна Україна таки стане Раїною для українського народу – бо Руїною вона вже була!» [121, с. 7].

3.2. Перекладацький код Юрія Лісняка: онтологічна реставрація минулого

Естетичний діалог, який визначає та регулює аналітичну парадигму рецепції та інтерпретації тексту оригіналу, модифікує його художню консистенцію, безпосередньо корелюється із творчою особистістю перекладача, яка не тільки увиразнює його онтологічну й художню вартість, а й надає можливостей запросити «читача на свято великої творчої гри» (М.Зубрицька), позначеної народженням нового літературного твору, яким, безперечно, виступає переклад. При цьому, прийнявши правила цієї гри, читач має розв'язати інтелектуальний квест, розкрити закодовану схему реалізації художньої комунікації, головним суб'єктом якої є перекладач. Зазначене, безперечно, апелює до естетичної сфери читацького досвіду, що має яскраво виражений індивідуалізований характер, зумовлений інтелектуальною компетентністю реципієнта та його відкритістю до пізнання нового. Таку готовність до сприйняття мозаїчної цілісності умовно-реального світу іншомовного художнього тексту викликають переклади Юрія Лісняка.

Митець зараховував себе до славної когорти перекладачів-шістдесятників із визначеною естетичною позицією щодо власної перекладацької творчості. Як послідовник Г.Кочура і Р.Доценка, він ніколи не

користувався послугами підрядника й завжди перекладав тільки з оригіналу. Просвітницький пафос діяльності перекладача, одна зі зворушливих сторінок якої – перекладацька праця в умовах заслання, випромінює досконалий образ його художнього світу, зумовлений естетичними настановами, мовним і жанровим розмаїттям перекладених творів. У його перекладах вийшли прозові твори світової класики з англійської, німецької, чеської, словацької мов кількастолітнього часового простору: оповідання Ч. Діккенса «Тяжкі часи», Дж. Свіфта «Мандри Лемюеля Гулівера», Е. По «Метцергенштайн», «Береніка», «Поховані живцем», «Чорт на дзвіниці», «Не закладайся з чортом на власну голову», «Золотий жук», «Провалля і маятник», Г.Мелвілла «Мобі Дік», В. Скотта «Айвенго», Дж. Джойса «Над морем», Дж. Лондона «Джері-островик», «Маленька господиня великого будинку», «Морський вовк», «Майкл – брат Джері», Р. Кіплінга «Місто страшної ночі», Р. Олдінгтона «Смерть героя», А.Азімова «Зелені цяточки», «І що воно таке кохання», «Кінець вічності», гумористичні оповідання та памфлети М.Твена «Як мене обирали в губернатори», Джерома К. Джерома «Троє в одному човні, як не рахувати собаки», Л.Стівенсона «Клуб самогубців», «Вечірні розмови на острові», публіцистичні праці і нариси Б.Рассела «Історія західної філософії», Г.Синкотти «Історія Сполучених Штатів», романи й оповідання Б. Брехта, А.Франса, Е.-М. Ремарка, О. Бальзака, Г. Манна М. Шульца, Г. Нахбара, К.Чапека, Я.Гашека, Ф.Глаузера, Ж.де Нерваля, Г.Белля та ін.

Величезний масив художніх творів, обраних для перекладу, що визначається кількавимірною різножанровою прозою, свідчить про широке коло перекладацьких зацікавлень Ю.Лісняка. Усвідомлюючи своє мистецьке покликання, перекладач ставить за мету спроектувати на етнографічному рівні ідентичність історичної епохи, змоделювати в перекладі «нову реальність», рівень свідомості особистості з її уявленнями про світ і через художньо-виражальні засоби надати відтвореним «у новому обличчі» художнім текстам «щільної фактури, динаміки, стереоскопічності» [117, с. 60].

Прагнення відійти від буденної одноманітності продиктоване різнобічною природою його мистецького таланту – «пером», яке було його професійним знаряддям, і «олівцем» як необхідним інструментом дипломованого художника-графіка, що мав знайти компроміс із художником слова. Така «співпраця» талантів вилилася в художнє оформлення власного перекладу роману чеського письменника Ірасека «Скалаки» (1967) обкладинки, титулу і шмуцтитулу Ю.Лісняком-художником. Цікавим також є й те, що перекладач, не маючи філологічної освіти, створював шедеври світової класики в українській інтерпретації, на чому не раз наголошував Р.Доценко: «Охайність (від знання граматики) і вибагливість (від художнього чуття мовної культури)... Мова Юрія Лісняка ніби і народна, але в ній чимало і того, що вдало кується його метким пером,…і ще якась розкута, ніби святкова інтонація… і майже музичне оркестрування слова» [109, с. 12].

Після закінчення школи із золотою медаллю (1947) Ю.Лісняк пішов студіювати фізику до Київського університету, але під кінець третього року навчання (1951) був заарештований за причетність до студентської підпільної групи ОУН і шість з половиною років відбував покарання у «сталінському кацеті». Після тяжкої хвороби на сухоти прожив два роки в табірній лікарні, працюючи писарем у сангородку «Інта-вугілля» і, як згадував сам, «маючи там удосталь вільного часу, вивчив німецьку й англійську мови».

Після повернення із заслання Ю.Лісняк відновив навчання в Українському поліграфічному інституті і здобув диплом художника-графіка. Проте на першому плані в нього завжди виступало «замилування рідною мовою», яке визначалося особистою потребою «щодня йти в бій з нормалізаторами антиукраїнського академічного запілля». Саме про це йдеться в неопублікованій статті Ю.Лісняка «Праця перекладача», у якій митець, зокрема, зазначає: «Праця перекладача. Начебто кабінетна, така, непримітна. Механічна, вузькоспеціальна. Перекладай собі слово по слову, та й усе. З десятка українських читачів книжки Вільяма Фолкнера чи Генріха Белля навряд чи один зверне увагу на те, хто її переклав. А проте – хто ж, як

не перекладачі, будує мости між культурами, мости порозуміння між народами? …і чому ж тоді сказано, що в періоди відродження націй і національних мов саме перекладачі відіграють провідну роль?». І далі віднаходить відповідь на поставлене ним риторичне запитання, стверджуючи,
що «перекладачі вносять у свою ще молоду літературу елементи чужих, дозрілих літератур, запліднюють її тим, вимушують тягтися за ними вище, підтягуватися до їхнього рівня» [266]. У цьому контексті думка Ю.Лісняка є суголосною з артикульованою свого часу І.Франком тезою про те, що в усіх народів «переклади найзначніших творів чужих літератур належали до підвалин літератури власної, <...> й у пору зрілості жодна національна література не може існувати в ізоляції від світової, і робота перекладача насущно потрібна» [266]. При цьому Ю.Лісняк наголошує на необхідності «бережливого ставлення до кожного образу, кожної інтонації, кожної думки першотвору», коли перекладач «у плані мови вимушений відтворювати все мовно-стилістичне багатство шедевру чужої літератури, хіть-не-хіть мобілізувати всі потенційні ресурси своєї мови й тим розвивати її» [266].

Лісняк ова візія перекладацької місії засадничо заґрунтована в бачення світу як основи розвитку національної культури і викликана настановою митця підвищити статус української мови, яка довгий час перебувала на маргінесі суспільного життя в своєрідній опозиції до російської, чим, власне, на думку перекладача, така її периферійність і зумовлюється. Ю.Лісняк свідомо приєднується до перекладацького «загону», який активно діяв на «полі бою» за українське слово, пояснюючи це тим, що вжиті ним метафори («поле бою» і «загін») не є риторичною прикрасою. Переклад, за Ю.Лісняком, «був і є справжньою ділянкою фронту боротьби за Україну, за розквіт української мови», коли в умовах етноциду і лінгвістичної цензури «доводилось оборонятись – і, як завжди в бою, не без втрат» [266]. З приводу цього митець, розмірковуючи про стан українського перекладу як складової національної культури, зазначає, що «вимріяна й виборена державна незалежність принесла

з собою – (сподіваймося, що тимчасові) – втрати в культурі, особливо в літературі, в видавничій справі. А книжка, друковане слово, мова взагалі – це, як на мій погляд, головний інструмент культури, бо людина, як біологічний вид, іменована Homo sapiens – людина тямуща, а часом звана ще Homo faber – людина продуцент – є також людина-мовець (підкреслено нами – О.П.) [266].

Послідовник ідей видатних представників школи українського перекладу (М.Лукаш, Г.Кочур, Р.Доценко), Ю.Лісняк сповідує їх філософські та моральні принципи як у творчості, так і в житті, вибудовуючи на їх основі свою перекладацьку концепцію. Це позначається на принципах відбору текстів, у яких втілено бажання запропонувати різнотематичні й різночасові твори, прагнення через образну трансформацію мислення, метафоричне бачення світу в його складності і універсальності відкрити українському читачеві нову художню реальність літературного твору, що народжується у здійснених ним перекладах.

Про те, як уважно і прискіпливо підходив Ю.Лісняк до вибору творів для перекладу, свідчить артикульована перекладачем теза про те, що в кожного перекладача є свій «wish list (реєстр – О.П.), до якого захоплено й автоматично заноситься все, що зачіпає за душу. І якщо відкрити таємний сховок десь глибоко у моєму серці, то звідти пирсне потужний водограй з імен та назв…» [266]. Отже, відкриття перекладачем нових естетичних площин, що народжуються у відтворених ним текстах, і відбувається його діалог з автором, який «промовляє» до душі, щоб потім його відчути, «перейнятися способом його мислення, писання і темпераменту». Тож для інтерпретатора вибір твору для перекладу, що виникає на перехресті зовнішніх чинників (суспільних, культурних, історичних, політичних, літературних тощо) з внутрішньою стратегією перекладача, вважається тією ж мірою важливим, як і вибір автора оригіналу.

Посівши надійний статус майстра слова, Ю.Лісняк дбає про збереження художніх ресурсів української мови, завжди усвідомлюючи міру відповідальності перед автором оригіналу і своїм майбутнім читачем. Саме за

це його часто називали Чарльзом (за переклад роману Ч.Діккенса «Важкі часи»), Германом (за переклад роману Г.Мелвілла «Мобі Дік, або Білий Кит»), Едгаром (за переклади романів і оповідань Е.По) або Анатолем (за переклад роману А.Франса «Харчівня «Королева «Гусячі лапки»). Справді геніально, що, завдяки почуттю гумору, в переклади транспортуються елементи сміхової культури, які, за спогадами А.Перепаді, «вибухають веселими вертушками і сонцями у його вдячній читацькій душі» [356]. Гротеск, насмішка, відкрита іронія чи м'який гумор, гра слів, якими користується перекладач, наприклад, при відтворенні образів Діккенсових і Франсових героїв («Gradgrind» – «Томас Товкматч», «M'Choakumchild» – «пан Дітодавс», «Mr. Bounderby», – «пан Горлодербі», «Merrylegs» – «Танцюй»; Луплен – «найбільший воїн усіх часів і народів…» – сатиричний образ Наполеона, королева Дурбілла, Пастуш, Курдюк, Шельмен, Салложер, пані Пантуфль та ін.) є яскравим зразком практичного втілення «стилістичного нюансування прози» всесвітньо відомих прозаїків, у якому він «неабиякий мастак, навіть віртуоз» [356]. Можна стверджувати, що така здатність Ю.Лісняка відтворювати всі можливі й неможливі нюансування художнього світу оригінального твору через «наближення до нього, не віддаляючись» (М.Лукаш), має стати навчальним орієнтиром, своєрідним компасом у процесі формування перекладацького досвіду наступних поколінь.

Працю Ю.Лісняка важко уявити обмеженою лише знанням оригіналу, вмінням перекладати слова та володіти загальними відомостями про певну літературу. З такою «озброєністю», – стверджує перекладач, – годі й думати про подолання опору твердинь перекладацьких об'єктів! Сучасний перекладач – це літератор, досконало обізнаний зі світовим письменством, здобутками літературознавчих, лінгвістичних і перекладознавчих наук» [266]. На його думку, якісне, мистецьке тлумачення іншомовного художнього твору вимагає від перекладача навичок, які поєднують у собі складний комплекс елементів психологічного формату, особливостей художньо-естетичного

мислення, конкретних історичних реалій, що осмислюються через переломлення в психології персонажів.

Плідною характеризується діяльність Ю. Лісняка у творчому об'єднанні перекладачів Київської організації НСПУ, засновником і лідером якого був Дмитро Чередниченко. Його активна участь у створенні на базі об'єднання «творчої майстерні з художнього перекладу» підтверджується чисельними дискусіями в рамках «Діалогу літератур» із усіма республіканськими спілками колишнього СРСР, обговореннями творчих звітів досвідчених і молодих перекладачів. Працюючи на посаді коректора у відділі зарубіжної літератури видавництва «Дніпро» (1957 –1983), Ю.Лісняк гуртував навколо себе потужні культурницькі сили, які своїм художнім талантом загрожували шаблонові літератури соцреалізму (Ю.Смолич, А.Перепадя, В.Шовкун, М.Габлевич, О.Терех, В.Митрофанов та ін.). Виняткова організованість, вимогливість до себе і колег, надзвичайний дар переконання, до якого ще додається й «тога миротворця» (А.Перепадя), неодноразово «пом'якшували» конфліктні ситуації, що розгорталися навколо питань, пов'язаних із публікацією в серії видавництва того чи того перекладу.

Низкою жвавих дискусій було позначено питання щодо виходу в світ збірок оповідань Дж. Лондона і Е.По (відповідальним редактором був Р.Доценко, перекладачем і коректором – Ю. Лісняк) з приводу нібито перенасичення перекладних текстів українізмами. Такої думки притримувався Л.Первомайський, який вимагав від директора видавництва «виправити ситуацію», що склалася. Ю.Лісняку вдалося переконати присутніх, що такий стиль, «коли нью-йоркським біржовикам доводиться говорити по-українськи» є виправданим, і великий поет, «сам того не помічаючи, пішов за живим мовним духом» [356], у результаті чого український читач побачив справжній перекладацький шедевр.

Серед інших характеристик особистості перекладача виступає його прагнення до невпинного творчого пошуку, і цей «непогамовний духовний голод» (А.Перепадя) не просто було вгамувати. Навіть невиліковно хворий,

він «приміряв українське вбрання» на інші твори світової класики. Так було і з перекладами прози Е.По, замовлення на переклад творів якого отримало видавництво «Дніпро». Ю.Лісняк, як згадує його дружина Галина Лозинська, спочатку відмовився від цієї роботи, оскільки працював тоді над перекладами Дж.Лондона і взагалі ніколи не захоплювався химерною прозою, кваліфікуючи її як «низькопробну». Директор видавництва О.Бандура вдруге звернувся до Ю.Лісняка з проханням виконати поставлене перед видавництвом завдання, оскільки був певен, що тільки він, з його «суперпрацьовитістю і охайністю» (Г.Лозинська) здатний виконати переклад якісно і в доволі короткий термін.

Ю.Лісняк завжди ставив собі за мету скоротити дистанцію між смислами, закладеними автором у творі та їх значеннями в перекладі, стилізувати інтелектуальні пошуки автора в контексті тієї епохи, в якій він творив, і як наслідок, бути почутим, мати відповідь і знову «відповідати» на неї, поки такий діалог не матиме смислового завершення. Саме в такий спосіб здійснювався його переклад прозових творів Е.По, коли «скорочення відстані» починається вже на етапі знайомства з першотвором, під час першого його прочитання, коли перекладач опиняється в спільному семантичному полі з автором. Ю.Лісняк прагне подати максимально адекватну картину художнього світу американського прозаїка, наблизитись до тексту так, «ніби в нього проникнути» або, навіть на якийсь час «попросити у автора притулку» [266]. Така позиція перекладача перегукується з проголошеною М. Зубрицькою тезою про «народження тексту, яке <...> завдячує своєю появою авторові, а своїм розгортанням у просторі й часі читачеві» (перекладачеві) [168]. Отже, бажання емоційного контакту зі світом тексту реально трансформується в діалог читача, (яким виступає перекладач – О.П.) передусім зі самим собою. Матриця образів та словесних конструкцій постає насамперед віддзеркаленням його перекладацьких експектацій. І лише з поступовим розгортанням текстового простору він більш чітко артикулює

власну значеннєву парадигму: «ключовим принципом всякого процесу читання, його динамізації та вітальності є принцип ототожнювання світу реципієнта зі світом персонажів тексту. Інакше кажучи, проникання у світ тексту й оселеність в ньому – це здатність читача (перекладача) проживати у віртуальній дійсності і переживати її» [168, с. 191].

Процес перекладу усвідомлюється Ю.Лісняком як і процес активного читання, що спричинений двома головними аспектами, присутніми в тексті: «перший – то репертуар відомих літературних зразків та періодичних літературних тем разом з алюзіями до знаного соціального та історичного контексту, <...> другий – включає техніку і стратегію, що використовується для встановлення співвідношення між відомим та невідомим» [168, с. 365]. Зусилля перекладача зосереджуються навколо способів гармонізації цих двох аспектів, що визначаються рівнем його володіння контекстом, усвідомленням необхідності пошуків прихованих у тексті значень, елементів присутності реального та фікційного. Іншими словами, переклад для Ю.Лісняка постає «цілепокладанням», що полягає в зближенні всіх психологічних «ракурсів» перекладача з реальними та уявними іпостасями автора оригіналу. І тільки вихід на «спільну мову» оригінального твору та перекладача як читача уможливлює пізнання істинного смислу художнього явища, яким саме і виступає переклад.

Специфіка діалогу перекладача з автором зумовлена передусім тим, що естетична комунікація є за своєю сутністю складним, особистісно сфокусованим і глибинно індивідуалізованим явищем, що визначається як позалітературним контекстом, так і рівнем культурно-естетичної інтегрованості особистості (перекладача) в нову систему координат, «відформатовану» оригіналом. Освоєння Ю.Лісняком прози Е.По було свого роду потребою часу, оскільки мала проза виявилась найбільш сприйнятливою до нових підходів, що стали відповіддю на виклики доби. Саме образотворчі потенції цього «мобільного жанру» з приматом динамічних фрагментарних

форм над розлогими художніми конструкціями є найбільш універсальними і відповідними в контексті переломних епох. Внутрішньофілософська переорієнтація, основу якої складає зменшення віри в раціональне, тяжіння до символіки, притчевості, алегорій, фантастичної трансформації об'єктивної дійсності, наголошувала на необхідності синтезу реального та умовного світів, що збігалось із епохальним відкриттям сфери неусвідомленого, яке істотно змінює обшири людського духу, зумовлені деструктивною сутністю історичної доби автора (криза раціоналізму) і перекладача (криза соцреалізму).

Внутрішній світ американського прозаїка, філософську спрямованість його малої прози, позначеної містичними мотивами, усвідомленням трагізму людського буття, Ю.Лісняк майстерно втілює в український контекст. У його перекладацьких версіях (оповідання «Чорт на дзвініці», «Поховані живцем», «Береніка», «Не закладайся з чортом на власну голову», «Трагічне становище», «Як я був світським левом», «Побачення», «Рукопис, знайдений у пляшці» та ін.), драматичні, навіть трагічні тони, відчуття недовершеності світу і людини, усвідомлення трагізму людського буття, позначеного появою нового героя– людини з роздвоєною психікою, яка несла у своїй душі штамп приреченості, поєднуються з комічним, і таке поєднання трагічного й комічного в одному жанрі викликає певні труднощі в перекладі. Проте, для Ю.Лісняка меж неперекладності не існує, про що свідчить інтерпретація оповідання «Чорт на дзвініці» (переклад 1992 р.), у якій з особливою виразністю простежуються зазначені мотиви.

Сама назва твору «Не закладайся з чортом на власну голову» («Never Bet the Devil Your Head»), передана українською методом буквального перекладу, підводить читача до розуміння «кризи свідомості», коли художньо-естетичне осмислення людської особистості здійснюється в умовах ускладнених зв'язків із реальністю і ґрунтується водночас на відмові від принципу соціальної детермінованості характерів, розриві досі стабільної єдності соціального та психологічного. Навіть у такому невеликому за обсягом оповіданні за допомогою використаних перекладачем технік можна осмислити

багатошарову структуру психіки особистості, що перебуває в трагічній суперечності із зовнішнім світом. Спочатку українська версія цього твору мала назву « Ніколи не закладайся з чортом на власну голову», але вже в останній редакції перекладач вирішив «не обтяжувати простий стиль автора», вилучивши «зайве слово», яке мало більш категоричну семантику й більш заперечуваний характер звучання. Це також зумовлено усвідомленням того, що саме в назві міститься стисло сформульована тема та ідея, й оскільки твір містить підзаголовок «Оповідка з мораллю», таке перекладацьке рішення було виправданим.

Загалом переклад Ю.Лісняка звучить доволі оригінально й сприймається читачем як власне українська оповідь – образна і проста, з усіма притаманними їй засобами словотворення. Це досягається завдяки застосуванню перекладачем таких висловів, як «*що нашою мовою означає*» (meaning in plain English), «*як там по-нашому*», («and what's the English for»), «*що по-простому означає»* («in plain») та ін. Погляди письменника на мистецтво слова, що завжди має бути детерміновано мораллю, виразно і з усією довершеністю передано в українському варіанті і засобами буквального перекладу, і за рахунок лексичних і семантичних трансформацій: «…*meaning, in plain English, that, provided* ***the moral of an author are pure personally****, it signifies nothing what are* ***the moral of the book***» [640] – «…що нашою мовою означає просто: **коли моральність автора чиста**, не дуже важливо, **яка мораль випливає з його книжки**» [362]; «***Every fiction should have a moral****; and, what is more to the purpose, the critics have discovered that* ***every fiction has***» [640] – «**Кожен літературний твір повинен мати мораль,** і, що істотніше, літературні критики відкрили, що **кожен літературний твір таки має мораль**»; «*They are not predestined to bring me out, and* ***develop my moral*** *– «that is the secret*» [640]

– «Це не критики, яким судилось вивести мене в люди й **розвинути мою моральність;** ось у чому секрет» [362]; «*A novelist, for example, need have no care of his* ***moral****. It is there –****that is to say,*** *it is somewhere – and the* ***moral*** *and the critics can take care of themselves*» [640] – «Романістові, наприклад, не треба

дбати **про мораль** у романі. Вона там буде – **тобто десь та буде**, тож хай та **мораль** разом з критиками самі дбають про себе» [362].

Талант перекладача визначається і його витонченою майстерністю надавати головним персонажам «промовисті імена», використовуючи різні засоби художнього мовлення: від сатиричних гротесків до м'якого необразливого гумору, завдяки чому актуалізується прагматична спрямованість тексту на читацьку співучасть. У перекладі прізвище головного героя «Dammit», що є об'єднанням двох англійських лексем *«damn»* та *«it»*, які у вислові *«damn it»* мають значення *«чорт би побрав»*, не тільки влучно збережено цю приховану семантику – *«Достоббіс»*, а й відтворено її особливості на фонетичному рівні (англ. – mm, укр. – бб), що також має своєрідний підсилюючий ефект.

Така перекладацька тактика як складник авторської концепції Ю.Лісняка протистоїть практиці ранніх українських перекладів творів американського прозаїка. Ці переклади, як дослідив О.Рихло (а йдеться про українські переклади кінця XIX – першої третини XX ст., виконані І.Петрушевичем, П.Карманським, М.Йогансеном, Б.Ткаченком та ін.), тяжіли до надмірного калькування, етимологічного буквалізму, надмірної вольності, архаїзації, невиправданого онаціональнення.

Можна з упевненістю говорити, що інтерпретаційна позиція та індивідуальний стиль Ю.Лісняка визначаються саме історико-культурним контекстом його перекладу, що окреслюється на всіх рівнях тексту – від вербального зображення контамінованої мови персонажів, гри слів, інтонації й ритму оригіналу до досягнення повної гармонії змісту і форми. Прикладом онаціональнення виступають переклади власних назв, які Ю.Лісняк вдало відтворює українською, навіть інтерпретуючи деякі з них, що в оригіналі позначені латинською: «***The Antediluvians***» («**Допотопні люди**»), а ***parable in Powhatan*** (притча в «**Паугатан**»), «new views in ***Cock Robin***» (нові погляди в «**Щиглику**»), «*transcendentalism in* ***Hop o'My Thumb***» (трансценденталізм у «**Мізинчику**»), «***Dial***» (у «Дайелі)», «The ***Down Easter***» («**Хлопчина з Мену**»);

«*Con tal que las costumbres de un sean puras y costas, importo muy poco que no sean igualmente severas sus obras*», «*Defuncti injuria ne affciantur*», «*De mortus nil nisi bonum*» – «Мертві не відчувають несправедливості», «Про мертвих – нічого, крім доброго». Окремі з них, як бачимо, перекладач навмисно залишає у своєму первісному вигляді, а їх переклад подає в примітках до твору.

У тексті оповіді також натрапляємо на чимало назв різних часописів, над якими іронізує письменник, наприклад: «*North American Quarterly* ***Humdrum***» – «Північноамериканський щоквартальний **трамтарарам»**, хоча мається на увазі консервативний часопис «Північноамериканський щоквартальний огляд». Ця іронія, притаманна мові оригіналу, зберігається і в перекладі, де український варіант «трамтарарам» виступає досить влучним еквівалентом англійського «*humdrum*», засвідчуючи через глумливий тон автора його неприхильне ставлення і до зазначеного часопису, і до літературних критиків у цілому, які вважають, що він «не написав жодної оповідки з мораллю» – «*I have never written a moral tale*» [640][69].

З огляду на те, що автор репрезентує головного героя як людину з багатьма недоліками, можна припустити, що перекладач свідомо використовує можливості ще більшого увиразнення негативних характеристик головного героя: «*He was* ***detestably*** *poor*» – «…Він був огидно вбогий»; «*he was* ***excessively*** *parsimonious*» – «він був надзвичайно скупим»; «*he was* ***a sad dog****, it is true, and a dog's death it was that he died, but he himself was not to blame for his vices*» [640] – «Правда, **він був злий як собака** і вмер теж по-собачому, але чи винен він був у своїх вадах?» [362]. Перш за все треба відзначити, що змістове наповнення «*but he himself* ***was not to blame*** *for his vices*» в оригіналі має заперечний, категоричний характер («та він був **невинен** у своїх вадах»). В українському перекладі «але **чи винен він** був у своїх вадах?» спостерігаємо більшу емоційність, яка, з одного боку, викликає

[69] Тут і далі посилання подаємо за електронним виданням.

співчуття, з другого – через питальну інтонацію – спонукає до роздумів: «винен» чи «не винен».

Складне й драматично напружене внутрішнє життя людини, що окреслюється автором через зображення ірраціональної, бунтівної, доведеної до депресії особистості, адекватно передано в перекладі за допомогою художньо-виражальних засобів мовлення (поширених метафор, порівнянь, повторів, оксюморонних епітетів тощо) :«*…and one day when he had been cuffed until he grew so black in the face that one might have mistaken him for a little Africa, and* ***no effect*** *had been produced beyond that of making him* ***wriggle himself into a fit****, I could stand it* ***no longer****,* ***but*** *went down upon my knees forthwith, and, uplifting my voice, made prophecy of his* ***ruin***» [640] – «…і ось одного дня, коли його налупцьовано так, що він аж почорнів на виду й можна було подумати, ніби це якийсь юний африканець, але досягнено цим тільки того, що він почав **корчитися, наче в падучці**, я не міг більше витримати і, впавши навколішки, на весь голос передрік йому **цілковиту згубу»** [362].

Перекладач ніби «розв'язує запропоновані автором «психологічні загадки», що виникають у поведінці головного героя, намагаючись визначити для себе її причини й наслідки. Це досягається через найповніше збереження ритму оригіналу: «***At five months*** *of age he used to get into such passions that he was unable to articulate.* ***At six months*** *I caught him gnawing a pack of cards.* ***At seven*** *months he was in the constant habbit of catching and kissing the female babies.* ***At eight*** *months he peremptorily refused to put his signature to the Temperance pledge.Thus he went on increasing in iniquity,* ***month after months****, until at the close of the first year, he* ***not only*** *insisted upon wearing moustaches,* ***but*** *had contrasted a propensity for cursing and swearing, and for backing his assertions by bets*» [640].– «Справді, ця його рання розбещеність була жахлива. В **п'ять місяців** він уже міг так розлютуватися, що йому відбирало голос. В **шість** я якось заскочив його на тому, що він гриз колоду карт. В **сім місяців** він набув звички обнімати й цілувати маленьких дівчаток. У **вісім місяців** він категорично відмовився підписатись під відозвою Товариства тверезості. Отак

він **місяць за місяцем** розбещувався, аж поки, під кінець першого року, не тільки надумав *запускати вуса,* а ще й набув поганої звички лаятись, клясти і з кожної нагоди *закладатись* на щось» [362]. При цьому підсилювального ефекту в перекладі набуває графічне відображення окремих моментів першотвору (курсив, копіювання знаків пунктуації), на яких, за переконанням Ю.Лісняка, має зосередити свою увагу читач. Ідеться про «вульгарну,

непутящу звичку» головного героя «закладатись на щось» та безрезультатність старань оповідача врятувати свого друга від цієї недуги, що з певною мірою іронії відтворено в перекладі і знову ж таки без будь-якого порушення ритму: «***It was*** *a vulgar one – this I begged him to believe.* ***It was*** *discountenanced by society –* ***here*** *I said nothing but the truth. It was forbidden by act of Congress–****here*** *I had not the slightest intention of telling a lie.* ***I remonstrated****, but to no purpose.* ***I demonstrated*** *– in vain.* ***I entreated*** *– he smiled.* ***I implored*** *– he laughed.* ***I preached*** *– he sneered.* ***I threatened*** *– he swore.* ***I kicked him*** *– he called for the police.* ***I pulled his nose*** *– he blew it, and offered to bet the Devil his head that I would not venture to try that experiment again*» [640] – «Вона була вульгарна, так я його переконував. Її не схвалюють у порядному товаристві –

я казав це, і то була чиста правда. Її заборонено постановою Конгресу – кажучи це, я й на думці не мав брехати. **Я обурювався** – та марно. **Я протестував** – на вітер. **Я просив його** – він усміхався. **Я благав** – він сміявся. **Я вичитував** йому – він шкірив зуби. **Я погрожував** – він лаявся. **Я стусав його** – він кликав поліцію. **Я смикав його за ніс** – він закладався з чортом на власну голову, що більше я на таке не наважусь» [362].

Для підвищення емоційності автор використовує однакові за семантикою лексеми «*to no purpose*» та «*in vain*», які в англійській мають тотожне значення («*марно, даремно*»). Те ж спостерігаємо і в перекладі, коли дві однакові за семантикою лексеми «*марно*» і «*вітер*», ужиті в переносному значенні: «*на вітер*» – тобто, *марно».* Цей випадок викликав деякі суперечності під час обговорення української версії на засіданні Ради художнього перекладу (23.08.1992). Зокрема, О.Терех запропонував

«об'єднати два речення в одне, для того, щоб не повторювати одну й ту саму думку різними словами: «*Я обурювався і протестував – та марно*», але Ю.Лісняк відстояв свою позицію, пояснюючи її тим, що він прагне максимально точно передати зміст цього уривку, не порушуючи синтаксису й пунктуації, для того, щоб підкреслити марність старань оповідача переконати свого друга в помилковості його дій. Те саме стосується і дієслів «*to entreat*» та «*to implore»,* які перекладаються українською як «*благати*», проте вжиті поруч у двох різних реченнях («*просити*» та «*благати*»), відрізняються своєю семантикою та градацією значень: «*просити*» –«*звертатися з проханням до кого-небудь, домагатися чогось; спонукати кого-небудь зробити, виконати щось*», тоді як «*благати*» означає «*наполегливо, невідступно, ласкаво просити*».

Усебічне проникнення в авторський текст дозволяє перекладачеві відтворити всі його деталі так, щоб не порушуючи його структури (йдеться навіть про наслідування синтаксичних конструкцій і пунктуаційних знаків тексту оригіналу), подолати культурні розбіжності, ніяким чином не вважаючи їх засобами неперекладності: «*The fashion had **«grown with his growth** and **strengthened with his strength***» – «Така манера поводитися з літами все дужче вкорінювалася»; «*Not that he actually **laid wagers** – no. I will do my friend the justice to say that he would as soon **have laid eggs**. With him the thing was **a mere formula –** nothing more*» [640] – «Не те щоб він **закладався** справді, ні, **зайвого наговорювати** не буду. То в нього просто була **така примовка**, і ніякого значення він у неї не вкладав» [362]. Переклад «*he could scarcely utter a sentence without interlading it with a proposition **to gamble***» – «він слова не зміг вимовити без **свого «закладаюсь»** містить гіперболізацію («без свого «закладаюсь»), яка в українському варіанті більш посилена через градацію значень «він ледве міг вимовити **речення**», «він **слова** не міг вимовити».

Калейдоскопічність сприйняття, виражену стихійним нанизуванням окремих епізодів, вражень, настроїв головного героя, що має , врешті, звести весь «життєвий матеріал» у фокус однієї «акції психоемоційного характеру»,

відображено через використання одномоментних дій, які потім відбуваються за циклічною схемою з моментом довершеності: «*For some moments he remained silent, merely looking me inquisitively in the face. But presently he threw his head to one side, and elevated his eyebrows to a great extent.* ***Then*** *he spread out the palms of his hands and shrugged up his shoulders.* ***Then*** *he winked with the right eye.* ***Then*** *he repeated the operation with the left.* ***Then*** *he shut them both up very tight.* ***Then*** *he opened them both so very wide that I became seriously alarmed for the consequences.* ***Then,*** *applying his thumb to his nose, he thought proper to make an indescribable movement with the rest of his fingers.* ***Finally,*** *setting his arms a-kimbo, he condescended to reply*» [640] – «Якусь хвилину він мовчав, тільки допитливо дивився мені в обличчя. **Потім** нахилив голову набік і звів брови аж на лоба. **Потім** розвів руки долонями вперед і здвигнув плечима. **Потім** покліпав правим оком. **Потім** зробив те саме лівим. **Потім** дуже щільно заплющив обоє очей. **Потім** розплющив їх так широко, аж я по-справжньому злякався, що з цього вийде. **А потім,** притиснувши великим пальцем носа, визнав за доречне виконати рештою пальців якийсь рух, що його важко описати. **Нарешті,** сплівши руки на грудях, він зласкавився на відповідь» [362].

Цікавим є переклад не раз повтореного в тексті звуконаслідувального слова «*Ahem!*», який передано українською як «**Кахи!**» для підкреслення емоційно-іронічного ефекту: «*…he interrupted me with a second «****ahem****!*» – «…він перебив мене, знову кахикнувши: «**Кахи!**» (замість «він перебив мене своїм другим «Кахи»); «*Ahem!»replied my friend*» – «**Кахи!» –** знов кахикнув Тобі»; такий самий переклад маємо і в наступному реченні: «***Ahem!»*** *here replied Toby*» – «**Кахи**!» – знов кахикнув Тобі» (замість «Кахи!» – знов повторив Тобі»).

Творчою знахідкою перекладача є вдале використання просторічних слів і словосполучень, що надають небуденної конотації художньому образові й твору в цілому, а в перекладі українською вони набувають нового емоційно-експресивного забарвлення та більшої простоти: «*wicked jokes» – «лихі*

жартики», «evil talk» – «злостиві балачки», «ridiculous manner» – «чудернацький манір», «unhappy Dammit» – «сердега Достоббіс», «to come down» – «гепнутися», «to limp off» – «шкутильгати геть», «*the beads of his discourse*» – «*тільки головні тези його мови», «hold my tongue» – «якби я припнув язика»,«cutting the most awful flourishes*» – «*виробляючи ногами в леті всякі викрутаси», «arms- in- arms» – «пліч о пліч»,* «*for this I had reason to be sorry afterward*» – «*згодом я гірко пошкодував*», «*excessively lively» – «такий жвавий»* та ін. Переклад англійського виразу «*after turning more colors than a pirate runs up, one after the other, when chased by a man-of-war*» дуже вдало трансформовано українською мовою за допомогою використання типового, власне українського порівняння «*нарешті, побліднувши, як стіна, тоді почервонівши, мов буряк*».

Вдале ситуативне використання перекладачем англійського «**asked**» набуває в українській версії різних відтінків (*просити, благати, наполягати, молити, вмовляти, наполегливо питати)*: «*Once more he would **asked** explicitly if my mother knew that I was out»* – «І ще раз він **наполегливо спитав**, чи знає моя мати, що я не вдома»; «*I **asked,** I preached him*» [640] – «*Я* **благав** його»[362].

Здатність перекладача до відтворення пародійних ситуацій (своєрідне його перекладацьке хобі – О.П.) призводить до того, що діапазон комічного сягає рівня гротеску, коли за допомогою цього прийому автор окреслює складність і дисгармонійність повсякденного життя головного героя, який ще з дитинства був загнаний у психологічний «лабіринт», і з якого не «проступає вихід на поверхню». Вдале використання перекладачем гри слів увиразнює саме таке читацьке розуміння: «*She did her best in the way of flogging him while an infant – for duties to her well – regulated mind were always pleasures, and **babies, like tough steaks,** or the **modern Greek olive trees**, are invariably **the better for beating** –but, **poor woman**! she had **the misfortune to be left-handed**, and a child **flogged left-handedly** had better **be left unflogged**. The world revolves **from***

right to left. *It will not do to* ***whip a baby from left to right****. If each blow in the proper direction drives an* ***evil propensity*** *out, it follows that every thump in an opposite one knocks its quota of* ***wickedness*** *in*» [640] – «Вона **сумлінно шмагала** свого малого синка, бо, як жінка порядна, всі обов'язки виконувала з радістю, а **дітям, як відбивним котлетам** чи **оливним деревам** у сучасній Греції, биття завжди йде на користь. Але вона, сердешна, була **шульгою,** а дітей **краще не шмагати зовсім**, ніж **шмагати лівою рукою**. Адже земля крутиться **справа наліво.** І шмагати дитину **зліва направо** не годиться. Бо коли кожний удар у належному напрямі виганяє з дитини **лихі якості**, то кожний удар у протилежному напрямі, навпаки, заганяє їх **іще глибше»** [362].

Загалом твір Е.По «Не закладайся з чортом на власну голову» («Оповідка з мораллю») є відкритою сатирою на трансценденталізм: оповідач називає його хворобою, яка вразила його друга Тобі Достоббіса. У перекладі ця головна ідея твору передана в усій її гармонії та цілісності: «*He seemed to be in an unusual good humor. He was – so much so that I entertained I know not what of uneasy suspicion. It is not impossible that he was* ***affected with the transcendentals****. I am not well enough versed, however, in the* ***diagnosis of this disease*** *to speak with decision upon the point; and unhappily there were none of my friends of the «Dial» present – I suggest the idea, nevertheless, because of a certain species of austere Merry-Andrewism which seemed to beset my poor friend, and caused him to make quite a* ***Tom-Fool*** *of himself*» [640] – «А він чогось був у надзвичайно доброму настрої. Він був такий жвавий, що в мене зродились бозна-які лихі підозри. Цілком можливо, що він **заслаб на трансценденталізм**. Правда, я не досить **обізнаний на діагностиці** цієї недуги, щоб твердити категорично; і, на жаль, при тому не було нікого з моїх приятелів із «Щоденника». І все ж я повірив у це, бо мого друга очевидячки посів дух якогось похмурого блазенства, що примушував його **корчити з себе дурня»** [362].

Гостре глузування, вельми дотепна й ущіплива іронія, спрямовані проти поетів-трансценденталістів, відчувається і в наступних рядках, де перекадачем

збережено всі тонкощі образного світу автора: «*At all events, he is* ***cured of the transcendentals***» [640]. – «А хай там як, а **від трансценденталізму він вилікувався**»; «*you go over it handsomely, and* ***transcendentally***» – «…як ви стрибатимете гарненько, **трансцендентально**»; «*the general expenses of his funeral,* ***sent*** *in my very moderate bill* ***to the transcendentalists***» – «рахунок за дуже помірні витрати на похорон **послав трансценденталістам**» [362].

З високою художньою майстерністю Ю.Лісняк відтворює всі наявні в тексті оригіналу контрасти й гіперболи, які в його перекладах досить виразно проступають через поєднання страхітливого і кумедного так, що читач здогадується про правду раніше за наївного оповідача. Варто у зв'язку з цим навести приклади такого мовно-стилістичного розмаїття: *сумлінно шмагала, старий недоросток, виправити урвителя, щодуху шкутильгає, шепотіти гучні слова, прикрий фізичний гандж, шкірити зуби, чудернацьке слово, припнути язика, скидатися на дурня, корчити з себе дурня, пришкутильгати, несолідна поквапність, нікчемний суб'єкт, хвалити лихі жартики, як ото епікурейці хвалять гірчицю, дух якогось похмурого блазенства, нічого не втнув, просто хвалько, блюзнірські слова, така лаконічна репліка «Кахи!», прожогом кинутись вперед,* а також лаконічно відтворені перекладачем вислови: «*ефект наших слів не завжди буває пропорційний їхній вазі у наших власних очах»; «небеса дають полегкість», «загадки змушують людину думати, а це шкодить здоров'ю»* тощо.

Усе це дає підстави говорити, що переклади Ю.Лісняка є дійсно зразками мистецької майстерності і його тексти значно лексично виразніші, ніж оригінальні версії, і перекладач, мабуть сам того не помічаючи, повертає читача до своїх джерел, «приміряючи нове вбрання» створеного ним тексту на українського реципієнта.

3.3. Інтеркультурна модель перекладу Миколи Дмитренка

У ході дослідження культурогенезису авторської концепції перекладацтва, позначеною естетизацією мистецтва й пошуком нових форм художнього самовираження, важливим є класичне розуміння поняття авторства. Стадією переходу явища в новий стан фахівці називають час зрілого середньовіччя – XIII ст., коли слово «auctor» і похідні від нього поняття («agere», «augere», «auieo») закріплюються в словнику освічених європейців (де також має обіг і грецький термін «autentim»). У середньовічній культурі поняття «ауктор» («auctor») співвідноситься з ідеєю авторитету («auctoritas»), згідно з якою автор не тільки виступає об'єктом, гідним прочитання, а й таким, що заслуговує на довіру. Виходячи з цього, ауктор – це той, хто «здійснює акт творчості», сприяє виникненню й утвердженню будь-чого, і в сучасному розумінні цього поняття постає як індивідуум, носій особистісних інтенцій та яскраво вираженої суб'єктивності. Згідно з класифікацією, вміщеною в рукописі францисканського ченця святого Бонавентури, ці лексеми позначають участь індивідуума у творенні письмового (у середньовіччі – рукопису, манускрипту), тексту якому довірені різні ролі: *копіювальника*, «який нічого не змінює та не додає до первинного твору»; *компілятора*, який обмежується лише об'єднанням окремих його фрагментів; *коментатора,* який «додає свої міркування до думок інших»; і нарешті *ауктора,* який надає перевагу власним словам та звертається до висловів інших лише з метою підтвердження» [521, с.39]. Згодом у сприйнятті поняття авторства посилюється і увиразнюється особистісне начало, одним із пріоритетних показників чого виступає ідея авторитету, позначена креативністю, мистецьким самовираженням, що співвідноситься з конкретною особистістю, яка з плином часу стає «історико-культурним знаком» [521, с. 38]. Уявлення про авторитет, «суму повноважень» автора як суб'єкта дії, які реалізують відносини «влади й володіння» (С. Аверінцев), наповнюючись індивідуально-суб'єктними оцінками, зміщується в перспективу сприйняття «особистісного авторства» (О.Максютенко), що також виявляється через тексти іншої культури, коли в інтерпретації перекладач виступає митцем, що має власний

голос, індивідуальність та унікальну, відмінну від інших, стильову манеру, незважаючи на приналежність до певної історичної доби. До цього сузір'я імен зараховуємо сучасного українського перекладача Миколу Андрійовича Дмитренка, який і нині перебуває в невпинному творчому пошуку.

М. Дмитренко з'явився на вітчизняному перекладацькому Олімпі відразу по закінченню 1952 року філологічного факультету Київського державного університету ім. Тараса Шевченка. Отримавши диплом викладача англійської та французької мов, працював у видавництві «Дніпро», обіймаючи посаду завідувача відділу зарубіжної літератури. Хоча перекладач не зараховує себе до покоління шістдесятників, його мистецька позиція завжди була і є такою, щоб через живе, літературне (підкреслено нами – О.П.)
українське слово донести сучасному читачеві художній стиль іншомовних письменників таким чином, щоб він навіть не відчув, що перед ним перекладена версія. Перекладач особливо опікується саме літературною мовою, у зв'язку з чим навіть опосередковано звинувачує Р.Доценка за його перекладацькі «новотвори», які, за його словами, не вміщуються у 11-томне видання академічного тлумачного словника української мови. У зв'язку з цим він зараз працює над перевиданням перекладу роману О.Уайльда «Портрет Доріана Грея», здійсненого Р.Доценком, який, на його думку, надто завантажений лексикою, що тягне мову назад. Про це перекладач розповів у приватній розмові, продемонструвавши своє переконання такими прикладами
з роману: *«робітня* художника» («а чому не студія художника? – запитує М. Дмитренко» – О.П.), «*драпія», «здмухнув», «відвидини», «уперіщив її пужалном», «препишні вдовички», «призахідне сонце»* та ін. Витончений лінгвіст, він ще школярем мріяв перекладати твори світової класики, а коли отримав єдину четвірку в табелі успішності тільки за те, що в екзаменаційному диктанті з російської мови зробив помилку у слові «расчёт», написавши його
з подвоєною «с», це бажання переросло у творче покликання.

У доробку М.Дмитренка, в основному, прозові переклади, серед яких вагоме місце посідають зразки детективного жанру А. Конан-Дойля, а також

твори О'Генрі, Майн Ріда, Марка Твена, Джона Уейна, Рафаеля Сабатіні, Безіла Девідсона. Своє захоплення детективною прозою перекладач пояснює тим, що вона легко читається і провокує читача до логічного мислення, дедукції, обґрунтування думок та індуктивних суджень. Зараз перекладач працює над новими перекладами А.Конан Дойла та на замовлення видавництва «Країна мрій» перевидає здійснені ним українські версії, зокрема «Скандал у Богемії» («A Scandal in Bohemia»),«Спілка рудих» («The Red-headed League»), «Встановлення особистості» («A Case of Identity»), «Таємниця Боскомської долини» («The Boscombe Valley Mystery»), «П'ять апельсинових зерняток» («The Five Orange Pips»), «Людина з вивернутою губою» («The Man with the Twisted Lip»), «Блакитний карбункул» («The Adventure of the Blue Carbuncle»), «Пістрява стрічка» («The Adventure of the Speckled Band»), «Палець інженера» («The Adventureof the Engineer's Thumb»), «Знатний холостяк» («The Adventure of the Noble Bachelor»), «Берилова діадема» («The Adventure of the Beryl Coronet»), «Мідні буки» («The Adventure of the Copper Beeches»), «Срібний спалах» («Silver Blaze»), «Жовте обличчя» («The Yellow Face»), «Пригоди клерка» («The Stock-Broker's Clerk»), «Глорія Скотт» («The Gloria Scott»), «Обряд родини Масгрейвів» («The Musgrave Ritual»), «Райгітська загадка» («The Reigate Puzzle»), «Горбун» («The Crooked Man»), «Постійний пацієнт» («The Resident Patient»), «Випадок з перекладачем» («The Greek Interpreter»), «Морська угода» («The Naval Treaty»), «Остання справа Холмса» («The Final Problem») та ін. Особливістю власної перекладацької інтенції М.Дмитренко вважає очікування діалогу з майбутнім читачем. «В своїх перекладах, – зазначає митець, – я завжди орієнтуюсь на «зустріч» із читачем, й тому маю перед ним відповідальність донести всі художні деталі і навіть окремі нюанси, закладені автором оригіналу» (М. Дмитренко). Усвідомлюючи те, що матерія художнього тексту має більш широкі параметри вимірювання, ніж реальна авторська «присутність», перекладач ніби проектує ціннісні площини тексту на інтелектуальний досвід читача, відкриваючи, таким чином, активний, вільний,

нічим не обмежений доступ до «істинного смислу» відтвореного ним авторського тексту. Незважаючи на стриману оцінку власної ролі «компілятора», яким є перекладач, М.Дмитренко демонструє своє авторське перекладацьке «Я», проголошуючи тим розуміння читачем його перекладацької індивідуальності.

Основу авторської моделі перекладу М.Дмитренка складає поєднання суперечливих властивостей, що супроводжують переосмислення традиційної ролі перекладача як виконавця, тяжінням до індивідуально-орієнтованої позиції письменника, а також передбачення розуміння професійного статусу перекладача, наближеного до умов сьогодення. Це означає обов'язкове врахування соціально-історичного контексту, діалектичного співвідношення об'єктивного й суб'єктивного в перекладі, і взагалі розуміння перекладу як «живого витвору» літератури, що «з однієї культури переходить у творчо трансформованому вигляді в контекст іншої культури, вступаючи з ним у тісну взаємодію, і тим самим, продовжуючи своє життя у ньому» [164, с. 18]. До перекладів тих чи тих творів М.Дмитренка спонукають інколи вже існуючі переклади українською або російською мовами. Перечитуючи їх (професійна цікавість!), він часто порівнює їх з оригіналом і виявляє часом нічим не виправдані розбіжності, відхилення від літературної норми та інші невідповідності, відчуваючи при цьому, що можна зробити краще. Так відбувається і зараз, коли, щоб натрапити на потрібну фразу, образ, алітерацію чи необхідний лексичний відповідник, перекладачеві доводиться довго шукати вдалих рішень, «прокручувати» чисельну кількість варіантів і зрештою вибрати найвлучніший. Для М.Дмитренка не існує дрібниць чи будь-яких другорядних проблем у перекладі. Кожна деталь, кожний елемент відточуються так гармонійно й природно, що мимоволі втрачається відчуття того, що маєш справу з перекладом, а не з оригінальним твором.

Сьогодні український перекладач знову в пошуку, і в цьому вкотре переконуєшся, коли зазираєш до його творчої лабораторії. Працюючи над замовленням видавництва «Країна мрій» (кількарічна співпраця перекладача з

цим видавництвом пов'язана з тим, що за свої переклади він не вимагає великої грошової винагороди і, за його словами, займається цією справою заради власного задоволення), М.Дмитренко планує свою роботу таким чином, щоб відчувати неперервність і, не порушуючи плинності думки, завжди демонструвати готовність вирішувати складні перекладацькі завдання. Його затверджений план-проект як спроба поставити під контроль власну перекладацьку творчість, розглядається як націленість на майбутні художні відкриття. Саме з таких позицій митець осмислює працю перекладача взагалі й цитує у зв'язку з цим артикульовані свого часу О.Пушкіним слова про «перекладачів як поштових коней просвітництва», наголошуючи, що переклад – це кропітка праця, яка винагороджується творчим натхненням і задоволенням від досягнутих результатів. Те, як виважено ставиться перекладач до кожної фрази першотвору, засвідчує, що навіть з простою, як на перший погляд фразою, він діє обмірковано і обережно, зважуючи усі «за» і «проти». Так, у приватній бесіді М.Дмитренко цікавиться найвлучнішим варіантом перекладу англійського «he lives poetry», що в загальному сенсі означає, що «поезія складає частину його життя», проте перекладач вивчає всі контексти і доходить висновку, що в оригіналі йдеться про псевдопоета, «творчість» якого взагалі не можна назвати творчістю, і віднаходить еквівалент «горе-поет».

Такий підхід до перекладу, заснований на мовно-стилістичному нюансуванні першоджерела, безперечно, потребує від перекладача певних тактик. З огляду на це, М.Дмитренко акцентує на необхідності формування взаємин між автором твору і перекладачем, проголошених свого часу М.Лукашем, якого вважає авторитетною фігурою в царині перекладу: щоб якомога точніше передати задум автора, частково чи повністю перекладач має підкорити свою волю автору, а таке «підкорення» можливе лише з доброї волі перекладача та за умови надзвичайно позитивного ставлення до автора оригіналу. Саме тому, аби перекласти вдало, треба злитися з автором в єдине ціле, закохатися в нього, в його твір» [218, с. 62].

З цього приводу перекладач зазначає, що навіть за наявності численних робіжностей на структурному і лексико-семантичному рівні між англійською та українською мовами, варто зберігати всі закладені автором смисли, трансформуючи лише лексичні форми їх вираження, застосовуючи прийоми калькування, транскодування, контекстуальної заміни, смислового розвитку, антонімічного та описового перекладу тощо, які в основному використовуються для передачі безеквівалентної лексики (власні назви, абревіатури, багатозначні слова, фразеологізми, авторські неологізми, культурні та історичні реалії тощо). Така перекладацька настанова на «абсолютизацію» авторського контексту простежується в М.Дмитренка, перш за все, на структурному рівні. Так, у збірці оповідань А.Конан Дойла «Людина з Бейкер-стріт», до якої увійшли 11 оповідань, збережено послідовність розділів, форм внутрішніх діалогів, графічного оформлення листів, авторських посилань, поданих латинською мовою.

Існуючий варіант перекладу «Етюд у багрових тонах» у першому його прочитанні перекладачем мав назву «Червоним по білому», а «Пістрявої стрічки» – «Строката бинда». Інші оповідання, що в англійському варіанті вийшли під назвою «The Adventure (укр. «пригоди» – О.П.) of the Blue Carbuncle», «The Adventure of the Speckled Band», «The Adventure of the Musgrave Ritual», «The Adventure of the Devil's Foot» в українському варіанті мають більш конкретне наповнення (з вилученням першого слова з назви кожного оповідання) – «Голубий карбункул», «Пістрява стрічка», «Обряд родини Масгрейвів», «Дияволова нога». Для підсилення ефекту загадковості й таємничості, перекладач навіть залишає поданий в оригіналі рукопис («Райгітська загадка»), презентуючи його в українській версії, не порушуючи навіть структури побудови цього письма: *«Якщо ви прийдете за чверть дванадцяту до східних воріт, то дізнаєтесь про щось таке, що вас дуже здивує і, може бути, стане вам, а також Анні Моррісон у великій пригоді. Тільки нікому не кажіть про цю справу»* [98]. М.Дмитренко не тільки зберігає виважений стиль англійського письма, а й співмірно відтворює його графічну

оболонку (курсив, підкреслення, розділові знаки): *«**My dear Watson**, I write these few lines **through the courtesy** of Mr. Moriarty, who awaits my convenience for the final discussion of those questions which lie between us. He has been **giving me a sketch of the methods by which he avoided** the English police and kept himself informed of our movements. They certainly confirm the very high opinion which I had formed of his abilities.* I ***am pleased to think*** *that I shall be able **to free society from any further effects** of his presence, though I fear that it is at a cost which will **give pain to my friends**, and especially, **my dear Watson**, to you. I have already explained to you, however, that my career had in any case reached its crisis, and that no possible conclusion to it could be more congenial to me than this. Indeed, if I may make a full confession to you, I was quite convinced that the letter from Meiringen was a hoax, and I allowed you to depart on that errand under the persuasion that some development of this sort would follow. Tell In spector Patterson that the papers which he needs to convict the gang are in pigeonhole M., done up in a blue envelope and inscribed «Moriarty». I made every disposition of my property before leaving England and handed it to my brother Mycroft. Pray give my greetings to Mrs. Watson, and believe me to be, my dear fellow.**Very sincerely yours,** Sherlock Holmes* [542] – «**Дорогий Вотсоне**, – мовилось у записці, –

пишу вам ці рядки **завдяки ласкавості** містера Моріарті, який чекає на мене, щоб остаточно вирішити питання, котрі стосуються обох нас. Він стисло змалював мені способи, з допомогою яких **йому пощастило уникнути** англійської поліції та дістати інформацію про наш маршрут. Ці способи лише зміцнюють ту високу думку, що склалася в мене про його здібності. Мені **приємно думати**, що нарешті я **зможу звільнити суспільство від незручностей,** пов'язаних з його існуванням. Але, боюсь, заплатити за це доведеться ціною, яка **засмутить моїх друзів,** і особливо вас, **мій дорогий Вотсоне**. А втім, я вже казав вам, що мій життєвий шлях досяг своєї найвищої точки і що ніякий інший його кінець не пасував би мені більше. Коли бути зовсім з вами відвертим, я не мав сумніву, що лист з Мейрінгена - це пастка, і я відпустив вас, твердо знаючи: трапиться щось подібне. Передайте

інспекторові Петерсону, що папери, потрібні для викриття банди, лежать у мене в письмовому столі в шухляді під літерою «М» у синьому конверті з написом «Моріарті». Від'їжджаючи з Англії, я зробив усі необхідні розпорядження щодо мого майна і залишив їх у мого брата Майкрофта. Дуже прошу вас **передати мої вітання місіс Вотсон**. Залишаюсь, дорогий друже, **щиро ваш.** Шерлок Холмс» [98].

Перекладач відчуває усі тонкощі оповідної манери англійського письменника, з усіма притаманними особливостями детективного жанру, що здійснюється через органічне поєднання цілковитої вигаданості подій зі скрупульозною точністю і предметністю усіх подробиць і деталей, з якою автор зображує Шерлока Холмса і Ватсона. Знання точних наук, сухе і точне мислення є підгрунтям неспростованості їхньої логіки, яка захоплює читача, який стежить за пригодами аналітичної думки і процесами мислення персонажів А. Конан Дойла (основна мета перекладацької концепції М.Дмитренка – О.П.). Відтворені образні характеристики головних персонажів – принцип дедуктивного мислення, залізна логіка, разюча спостережливість, вміння віртуозно робити бездоганні висновки з ніяк не пов'язаних між собою існуючих фактів, надають їм можливостей розібратися в найзаплутаніших злочинах. Саме такі враження читач отримує від перекладу, в якому його автор (М.Дмитренко) за допомогою художньо-образних засобів мовлення гармонійно відтворює закладені автором інтенції.

«*No clue?» – asked Holmes,* ***cocking his eye at the colonel****. «None as yet. But* ***the affair is a petty one****, one of our little country crimes, which must seem* ***too small for your attention****, Mr. Holmes, after this* ***great international affair***» [542] – «І ніяких ключів до розгадки?» – спитав Холмс, **косуючи очима на полковника.** – «Поки ніяких. Але **справа ця незначна,** такий собі дрібний сільський злочин. Після тієї **гучної міжнародної справи**, містере Холмсе, **він не вартий вашої уваги**» [99].[70]

[70] Тут і далі посилання подаємо за електронним виданням.

Творчою знахідкою перекладача є відтворений еквівалент «*he's our leading man about here*», що у відриві від контексту має бути перекладено як «він у нас головний тут» (зокрема, так було в перекладі П.Таращука). Мовне відчуття нюансів першотвору підштовхує перекладача до використання іншого еквівілента: «*He's our leading man about here, is old Cunningham, and a very decent fellow too*» – «Тут у нас він перший сквайр, цей старий Каннінгхем, і дуже порядна людина» [98].

М.Дмитренко влучно використовує властиві діалогічному мовленню просторіччя, короткі привітання, вигуки та ін.: «*Holmes* ***waved away the compliment****, though his smile showed that it had pleased him*» [542] – «Холмс **відмахнувся від комплімента**, хоч з його посмішки було видно, що він йому приємний» [96]; «*Holmes shrugged his shoulders with a glance of comic resignation towards the colonel, and the talk drifted away into less dangerous channels*» [542] – «Холмс **знизав плечима**, з **комічною смиренністю** глянув на полковника, і розмова **потекла по менш небезпечних каналах»;** «*Oh, the fellows evidently* ***grabbed hold of everything*** *they could get. The county police* ***ought to make something*** *of that,» said he; «why, it is surely obvious that*» [542] – «О, хлопці, мабуть, **хапали все, що потрапило під руку**. Поліція графства **мала б зробити з цього певні висновки**. Адже цілком очевидно, що… »; «*But I* ***held up a warning finger***» [542] – «Але я **застережливо підняв палець** [98]

Для підсилення ефекту невизначеності і заплутаності справи в оригіналі використано нетиповий для англійської вираз «*a baddest business»* (англ. «bad» – «поганий» має ступінь порівняння «the worst» – «найгірший»), яку перекладач досить влучно відтворює в перекладі: *«Ah, then, we'll step over afterwards», said the colonel coolly settling down to his breakfast again. «It's a* ***baddish business»,*** *he added when the butler had gone;* ***He'll be cut up over this****, for the man has been in his service for years and was a* ***decent*** *man*» [542] – «А-а, тоді ми зараз там будемо, – мовив полковник, спокійно беручись знову за сніданок. – **Препогане діло**, – додав він, коли дворецький вийшов. – Це **його вб'є**, бо кучер служив у нього багато років і був **гарним** працівником» [98].

Розуміння тексту перекладачем здійснюється через стилістичний аналіз тексту оригіналу, що не тільки надає можливості для вибору мовних засобів, а й забезпечує обґрунтованість і коректність подальших етапів у процесі перекладу. Отже, відштовхуючись від критичної інтерпретації творів англійського прозаїка, перекладач щоразу встановлює моменти близькості чи віддаленості української версії від оригіналу. Це особливо простежується в добірному використанні одиниць з нестандартною залежністю, які представляють певні труднощі для перекладу, і доволі часто за браком теоретичних узагальнень перекладачі потрапляють у тенета власної безпорадності або, виходячи зі становища, вдаються до перекладацького свавілля. Зрештою, такий стан перекладацької справи, можливо, був би до вподоби невибагливому перекладачеві, щоб не доводилося надмірно обтяжувати себе муками пошуку – досить лише натрапити на перший-ліпший (часто хибний) відповідник, а то й просто відмовитися від перекладу, запевнивши читача в марності подолання культурної чи лінгвістичної «перешкоди».

Зовсім інакше вирішує такі перекладацькі проблеми М.Дмитренко. За його словами, він будує між першотвором і перекладом «проміжну дистанцію», відкриваючи окремий «файл», куди заноситься інформація про всі, на його думку, перекладацькі недомисли і курйози. Вдале використання перекладачем лексем і словосполучень спостерігаємо в такому уривку: «*But he was off **like a deer after the shot** that killed poor William Kirwan was fired*» – «Але **він зник із швидкістю оленя**, як тільки гримнув постріл, що обірвав життя нещасного Вільяма Кервена»; «*Having found nothing, they tried **to divert suspicion** by making it appear **to be an ordinary burglary**, to which end they carried off whatever they **could lay their hands upon***» [542] – «Нічого не знайшовши, вони намагались **відвернути від себе підозру,** для чого зробили так, щоб усе мало вигляд **звичайнісінької крадіжки** зі зламом, бо **прихопили з собою те, що потрапило під руку**» [99].

Інколи тематичні зсуви в перекладі виникають унаслідок втрати окремих денотативних відношень: надання переваги конотації за рахунок денотації [368, с. 193], що призводить до створення перекладачем «органічної форми» письма, як, наприклад, у цьому прикладі: «*The **J.P.** shrugged his shoulders and led the way into his own chamber, which was a plainly furnished and commonplace room*» – «**Мировий суддя** знизав плечима й повів нас у свою спальню, просто умебльовану й нічим не примітну кімнату»; «*We passed the pretty cottage <…> and walked up an oak-lined avenue to the fine old **Queen Anne house**, which **bears the date of Malplaquet** upon the lintel of the door*» [543] – «Ми проминули гарненький котедж, <…> і увійшли в обсаджену дубами алею, що вела до ошатного будинку в **стилі королеви Анни** з датою **битви під Мольплаке** над дверима» [98].

Повні лексичні еквіваленти відстежуємо і в наступному уривку: «*We come now, however, to a point **which is of importance**. You may not be aware that **the deduction of a man's age from his writing** is one which has been brought to **considerable accuracy** by experts. In normal cases one can place **a man in his true decade** with tolerable confidence*». – «А втім, зараз ми підходимо до пункту, який для нас дуже **важливий**. Ви, мабуть, не знаєте, що експерти навчилися з **неабиякою точністю визначати вік людини з її почерку**. В нормальних випадках вони можуть зробити це з **точністю до чотирьох-п'яти років»** [98]. У цьому випадку перекладач навіть вдається до уточнення, наголошуючи на технічній довершеності графологічної експертизи: «a man in his true decade» (укр. «точний вік людини»), яке перекладач відтворює як «з точністю до чотирьох-п'яти років» і далі знову відтворює зміст, використовуючи повні еквіваленти: «*I say normal cases, because **ill-health and physical weakness reproduce the signs of old age**…looking at the **bold, strong hand** of the one, and the **rather broken-backed appearance** of the other, which still **retains its legibility** although **the t's** have begun to **lose their crossing,** we can say that the one was a young man and the other was advanced in years without **being positively decrepit***» [543] – «*Я* кажу: в нормальних випадках, – тому що **погане здоров'я**

або фізична кволість дають ознаки похилого віку навіть у юнака. В нашому ж випадку, дивлячись на сміливий, твердий почерк одного й на якийсь **горбатий почерк** другого, ще **досить розбірливий,** хоч **літера «t»** в нього вже **почала втрачати поперечну риску,** ми можемо сказати, що один з тих, хто писав, молода людина, а другий – старий, хоч ще й **не зовсім немічний»** [98].

Етнолінгвістичний підхід перекладача до аналізу мовних явищ, який побудований на взаємодії мовних і культурних параметрів певної спільноти, надає йому можливостей віднаходити еквіваленти, враховуючи «культурні сценарії» («cultural scripts»), основою яких виступає різноаспектність у способах мовленнєвої поведінки певного мовного колективу. Осмислюючи мовленнєві стратегії, властиві англійській мовній культурі, М.Дмитренко зосереджується на притаманних їй правилах «позитивного мислення» («positive thinking»), «самовозвеличення» («self-enhancement»), «незалежності» («autonomy»), «гарного самопочуття» («feel good») тощо і відповідно до цього відтворює репліки головних героїв: «***Excellent*!**» – «**Блискуче!**»; «*But very superficial», – said Holmes*» – «Але все це – речі нескладні, – мовив Холмс»; «*I consider it the* ***greatest privilege***» – «**вважаю за велику честь**»; «***My dear sir***» – «**Любий сер**»; «*by Jove*» – «присягаюсь Юпітером»; «*pon my word*» – «слово честі»; «*presuming that it is an appointment*» – «якщо виходити з припущення»; «*there cannot be the least doubt*» – «не може бути ніякого сумніву»; «*I don't think you need alarm yourself*» – «думаю, не треба хвилюватися через це»; «*I have had a charming morning*». – «В мене був чудовий ранок»; «*If you will permit me*» – з **вашого дозволу**» та ін. До цього також залучаємо і властиві англійцям короткі репліки,

які адекватно відтворено в перекладі: «*yes, Sir*»; «*precisely*»; «*naturally*»; «*undoubtedly*»; «*sure*»; «*it does give a clue*» – «саме так», «природно», «безумовно»; «це дає ключ до розуміння» та ін.

У деяких випадках спостерігаємо відмінності регістрів мовлення, пов'язані з відторенням у перекладі сталих висловів, фразеологізмів, ідіоматичних конструкцій англійського розмовного стилю, і перекладач,

усвідомлюючи це, якнайретельніше добирає кожне слово: «***Tut, man***» – «**То годі-бо, голубе**»; «*it's* ***as clear as day!***» – «це ясно як день!»; «*there cannot be* ***the least doubt in the world***» «не може бути **ніякого сумніву**»; «***Why on earth should*** *two men write a letter in such a fashion?*» – «**Але з якої це речі** двом особам треба було писати листа в такий спосіб?»; «*obviously* ***the business was a bad one***» – «Очевидно, **діло було не з чесних**» та ін.

М.Дмитренко легко поринає в історичний екскурс епохи автора, і це дозволяє йому повністю зберігати структуру першотвору, його «поетику і ритміку», з приводу чого перекладач завжди наголошує на неприпустимості розподілу чи навмисного об'єднання речень і фраз, називаючи такий метод перекладацьким свавіллям, «вульгаризацією думки» (М.Дмитренко) автора оригіналу. Саме це викликало деякі розбіжності в поглядах перекладачів і редакторів щодо зазначеної проблеми, коли на черговому засіданні Ради художнього перекладу (17.10.1990) обговорювалося питання про публікацію української версії «Райгітської загадки», здійсненої М.Дмитренком.

Перекладач О.Хатунцева наполягала на розподілі на окремі речення такого уривку твору: «*My dear sir», – cried Holmes, – «there cannot be the least doubt in the world that it has been written by two persons doing alternate words and when I draw your attention to the strong t's of 'at' and 'to,' and ask you to compare them with the weak ones of 'quarter' and 'twelve,' you will instantly recognize the fact, and a very brief analysis of these four words would enable you to say with the utmost confidence that the 'learn' and the 'maybe' are written in the stronger hand, and the 'what' in the weaker*» [542], а також на необхідності витлумачення «*quarter*» й «*twelve*» українською. Таке зауваження не знайшло підтримки серед інших перекладачів (Ю.Лісняк, С.Наливайко, В.Омельченко, І.Лещенко), які були одностайні в тому, що переклад М.Дмитренка виконано на високому мистецькому рівні: «Любий сер! – вигукнув Холмс. – Не може бути ніякого сумніву, що записку писало дві особи – через слово, і коли я зверну вашу увагу на енергійні букви **«t»** в словах «**at**» і **«to**» й попрошу вас порівняти їх з невиразними **«t»** в словах **«guarter**» й «**twelve**», ви зразу ж визнаєте цей факт,

і такий нескладний аналіз цих чотирьох слів дасть вам можливість з абсолютною впевненістю сказати, що слова «**learn**» і «**may**» написано твердішим почерком, а слово «**what**» – більш м'яким» [98].

Розмірковуючи над явищами неперекладності, М.Дмитренко зазначає, що він завжди прагне їх долати тільки через «кількаразове повернення» до першотвору, оскільки процес перекладу для митця постає не в лінійній площині, а має зворотньо-поступальний характер. Це дає перекладачеві підстави аналізувати рецепційне середовище як концентрацію очікуваних реакцій та ймовірних оцінок майбутнього реципієнта, як спосіб зреалізувати власну візію іншомовного літературного твору в його цілісності й актуальності щодо часової та культурно-історичної перспективи. Тож можна говорити, що момент повного рецептивного осягнення наступає лише тоді, коли перекладач «розкодовує» втілені автором контексти, окреслені вичерпністю «прогалин» або «лакун», наповнює відтворений ним текст новими значеннями, залишаючи за собою право на домислювання чи уявне дописування їх атрибутивних ознак. При цьому він враховує внутрішньо-особистісні запити кожного реципієнта, співвідносячи їх з власними стереотипами впізнавання й осмислення образно-тематичних та стильових особливостей твору оригіналу.

Унікальна літературна ерудиція М.Дмитренка, тонке відчуття художнього слова і величезний творчий арсенал його фантазії дозволяють українському читачеві отримати ті ж самі враження й таке ж саме задоволення від перекладу англійської книги, що й читач, який є представником іншої культури. Саме це є перекладацькою метою, моделлю бажаного результату й невпинним прагненням інтерпретатора до нових творчих пошуків.

3.4. «Смислотворчі ініціативи» Володимира Митрофанова: аксіологічна домінанта перекладу

Змінений статус перекладача в українській культурі другої половини XX століття культивував вишукані естетичні цінності і художні захоплення,

обумовлені зростанням читацьких запитів, коли сприймання автора в емоційному плані стає більш нейтральним, або, за П. Рікером, «твір відокремлюється від свого автора», наповнюючи значенням «все його буття» [392, с. 188]. Така відокремленість свідчить про те, що перекладач одержує власний досвід через освоєння «чужого» (досвіду автора), що набуває денотативності, особливо за наявності часової дистанції, а отже – світоглядної, психологічної та аксіологічної. Артикуляція невимовленого в цьому процесі реінтеграції цілковито покладається на компетентного перекладача, який діалогічно «транспортує» читачеві наявний масив текстових значень, демонструючи внутрішнє «відчуття» автора оригіналу та адекватну реакцію на його «поклик». Це дає підстави стверджувати, що взаємини читач (перекладач) – автор твору є мегаперсональними, оскільки уявний реципієнт проникає у необмежений консистенцією художнього твору світ: «Твір мистецтва – це створений автором об'єкт, який організовує потік поєднуваних вражень так, що кожний потенційний реципієнт по-своєму може зрозуміти той самий твір, первинну форму, яку задумав автор <…>. У такому значенні автор продукує закриту в собі форму, щоб її використовували і розуміли так, як він її задумав» [143, с. 526]. При цьому проникнення перекладача в текстовий масив не обов'язково орієнтоване на ототожнення його мистецького досвіду з авторським. Відтак, значення тексту, «не є інтенцією автора, життєвого досвіду письменника, а швидше тим, що текст означає для кожного, хто виконує його розпорядження» <…>, тобто виявлення внутрішніх зв'язків залежності, які встановлюють статику тексту; тобто <…> інтерпретувати означає йти дорогою мислення, яке відкриває текст, розмістити себе *на шляху* до тексту» [404, с. 320].

Пошук можливих значень та декодування прихованих символів становить для В.Митрофанова чи не найбільшу інтригу перспективного перекладу: чим далі перебуває перекладач стосовно твору в історико-культурному поступі, тим більш багатогранною стає та «творча лінза» (П.Топер), через яку заломлюється первинний смисл тексту оригіналу.

Поступово у перекладі він розгортається як контекстуально вартісне джерело пізнання певної епохи, а також як простір для смислотворчих перекладацьких ініціатив. Отже, можна стверджувати, що перекладач стає константою у визначенні смислового континууму твору оригіналу, й факт його відгуку на певне літературне явище артикулює нове значення, нові відчуття й переживання, що у процесі перекладу набувають чітких емоційних контурів. Саме такою можна вважати творчу діяльність Володимира Митрофанова, відомого своїми перекладами творів англійських та американських прозаїків, серед яких «Пригоди Тома Сойєра» («The Adventures of Tom Sawyer») Марка Твена, «Старий і море» («The Old Man and the Sea»), «Сніги Кіліманджаро» («The Snows of Kilimanjaro»), «Прощавай, зброє» («A Farewell to Arms»), «Райський сад» («Eden Garden»), «Острови в океані» («Islands in the Stream») Е. Гемінвея, «Вершник без голови» («Headless Horseman») Т. Майн Ріда, «Все королівське військо» («All the Kings Men») Р.Пенн Уоррена, «Мертва зона» («The Dead Zone») С. Кінга, «Лугова арфа» («The Grass Harp»), «Сніданок у Тіффані» («Breakfast at Tiffany's»), «З холодним серцем» («Cold Blood») Т. Капоте, «Кульбабове вино» («Dandelion Wine»), «Одної неминучої весни» («One Timeless Spring»), «Друг Ніколаса Ніклбі – мій друг» («Any Friend of Nickolas Nickleby Is a friend of Mine»), «Винятково досконале вбивство» («The Utterly Perfect Murder»), «Прощавай, літо» («Farewell Summer»), «Смерть – діло самотнє» («Death Is a Lonely Business») Р. Д. Бредбері», «Олівець» («The Pencil») Р. Чандлера, «Пітер Пен і Венді» («Peter Pan and Wandy») Дж. Баррі, «Хатина дядька Тома» («Uncle Tom's Cabin») Г.Бічер-Стоу та ін.

Такий вибір обґрунтований не тільки естетичними смаками й художніми захопленнями перекладача, а й усвідомленням необхідності поєднання текстової матерії першоджерела з власною рецептивною компетентністю. Для В.Митрофанова наповнення тексту перекладу новим смислом є результатом його читацької проекції на особистий горизонт сприйняття, пов'язаний, зокрема, із розумінням того, що істинним смислом твору, за В. Ізером, може бути також і вплив, пережитий читачем (перекладачем – О.П.), а не те, що

первинно було закладено і в текст, і в конкретизовані контури його змісту [173, с. 269]. Автор чисельних праць із теорії та практики перекладу (статті «За творчий пошук», «Запрошення до суперечки», рецензії на переклади з англійської І.Корунця, Л.Солонько, М.Харенка та ін.), у яких сугестовано основоположні його категорії й запропоновано власні інтерпретаторські концепції, В.Митрофанов засвідчує тонке відчуття мови автора оригіналу та адекватну реакцію на його поклик. Перекладацька і редакторсько-видавнича практика В. Митрофанова визначила ключові вектори його рецензійної майстерності – виявити в роботі перекладача «похибки й недогляди» (використання мовних штампів, калькування невластивих українській мові слів і виразів, невиправдане «обважнення плину» оригіналу, «зайва книжість», «стилістична коструватість» тощо) й тим самим сприяти «поліпшенню і вдосконаленню тексту» [385, арк.6]. Перекладач застерігає від небезпеки механічного перекодування іншомовного тексту, вважаючи «словниковий» переклад філологічним обмеженням і методологічною помилкою. «Годі комусь доводити, – зазначав митець у статті «Запрошення до суперечки», – яку силу і який величезний вплив на читача має друковане слово. Отож зрозуміло, що виступаючи на сторінках преси, а надто з таких тонких питань, як питання літературної творчості, до якої давно вже залічено й художній переклад, треба особливо пильно зважувати кожне слово й кожне твердження» [302]. Наголошуючи на тому, що естетичний діалог у межах історичності автора – твір з максимально вираженим і відкритим авторським первнем та перекладач, компетентний у системі ціннісних пріоритетів епохи, форматується з двох рівноправних складників, В.Митрофанов окреслює контури цієї комунікації в помітній, суттєвій, а згодом значній часовій перспективі – у центрі є художній світ літературного твору, а навколо нього – множинна й постійно відкрита до ускладнення рецептивна площина.

Такою виступила для перекладача творчість Е.Гемінвея («Старий і море», «Сніги Кіліманджаро», «Райський сад», «Острови в океані», «Прощавай, зброє!») – а саме осмислення запровадженого письменником

«принципу айсберга», проектованого на художній твір, і, відтак, на переклад: митець не повинен говорити все, більша частина змісту має бути закладена у підтексті. Отже, створюючи свій окремий метадосвід, утілений у художній свідомості, перекладач проектує власні емоційні пережиття на імпліковану автором оригіналу художню реальність, що надає йому можливість відтворювати тексти не «кодифікованою» мовою, а такою, що має широкий діапазон інтерпретації. У зв'язку з цим пізнавально-естетична місія перекладу визначається В.Митрофановим як синтетичний дискурс культурологічної комунікації, кожний об'єкт якої «обростає живою плоттю мистецької наснаженості» (Ю.Лісняк), що ще раз актуалізує думку про збалансоване співвідношення першотвору і перекладу на ідейно-змістовому та мовно-стилістичному рівні. Це реалізується через: 1) римо-ритмічне доповнення окремих слів та словосполучень («*у Мілані, Флоренції, Римі, Мессіні, Таорміні…*» – «*Milano, Firenze, Roma, Napoli*, ***Messina, Taormina***»; «*де ви бували, що поробляли*?» – «*where* ***did you go*** *and what* ***did you do****?*»; «*отам і отам, а тепер отут і отут*» – «***there****, and* ***there****,… now* ***over here*** *and* ***here***» та ін.); 2) декодування поетичного підтексту оригіналу шляхом відтворення образності авторської мови («*темні гори з обрідною зеленню на схилах*» – «***brown mountains with a little green*** *on their slopes*»; «*виноградні лози пустили зелені пагінці*» – «***small green shoots on the vines***»; «***star-powdered sky***» – «*всіяне зорями небо*»; «*теплий дух смаженого тіста*» – «***the warm scent of fried batter***», «***flashed his gaze like a beacon***» – «*обводив поглядом, мов променем маяка*» та ін.); 3) контекстуальну заміну та декомпресію мовних елементів («***said***» – «*мовив*», «*відказав*», «*прошепотів*», «*гукнув*», «*сказав*», «*запитав*», «*пробурмотів*», «*закричав*», «*повторював*», «*волав*», «*промовив*», «*простогнав*», «*повідомив*», «*поінформував*», «*зауважив*», «*відзначив*», «*попросив*», «*відрубав*», «*випалив*», «*заперечив*», «*визнав*», «*базікав*», «*заборонив*», «*висловив*», «*процідив крізь зуби*»; «*дасть тобі чосу*» – «*would fix my wagon*»; «*не міс Траляля, а місіс Трулюлю*» – «***to be called Mrs. Something Another***»; «*розчинені двері станційного буфету*» – «*the open door into the bar*»

та ін.); 4) згладжування рівня диспаратності промовистих імен і назв («*Малюк Даффі*» – «***Tiny Duffy***»; «*Ласунчик Ларсон*» – «***Sugar Boy***»; «*Шоколад*» – «***Hershey***»; «*місцевий клуб*» – «***the 4-H Club***» та ін.); 5) відтворення ритму оригіналу у поєднанні з інтонацією, що визначається порядком слів, логічним наголосом, пунктуацією («Кульбабове вино», «Все королівське військо», «Вершник без голови», «Лугова арфа», «Сніданок у Тіффані», « З холодним серцем», «Прощавай, зброє!» та ін.).

Натяки й недомовки, що визначають своєрідність поетики автора оригіналу, майстерно декодуються перекладачем, який, відтворюючи нейтральні авторські ремарки в романі «A Farewell to Arms» («Прощавай, зброє!), репрезентує душевні драми і складний психологічний стан головних героїв через виразність і лаконізм українського слова: «Коли я повернувся на фронт, ми все ще стояли в тому місті. Тільки тепер в околиці було **куди більше гармат**, і настала весна. Лани **зазеленіли**, виноградні лози **пустили зелені пагінці**, дерева край дороги **вкрилися дрібним листячком**, і з моря **повівав легкий вітерець**. Я побачив місто, а над ним старий замок між пагорбів, за якими здіймалися гори – темні гори з **обрідною зеленню** на схилах. У місті **побільшало гармат**, з'явилося кілька нових госпіталів, на вулицях траплялись англійці, а деколи й англійки, та ще трохи будинків поруйнувало артилерійським обстрілом. День був **теплий, по-справжньому весняний**, і я пройшов **тією довгою вулицею** поміж деревами, відчуваючи тепло від **нагрітих сонцем стін**, і побачив, що ми досі в тому самому будинку й що все довкола має **такий самий вигляд**, як і тоді, коли я від'їжджав» [475]. – «*When I came back to the front we still lived in that town. There were* ***many more guns*** *in the country around and the spring had come.* ***The fields were green*** *and there were* ***small green shoots on the vines****, the trees along the road had* ***small leaves*** *and a breeze came from the sea. I saw the town with the hill and the* ***old castle*** *above it in a cup in the hills with the mountains beyond,* ***brown mountains*** *with a* ***little green*** *on their slopes. In the town there were* ***more*** *guns, there were* ***some*** *new hospitals, you met British men and sometimes women, on the street, and a few more houses*

had been hit by shell fire. It was warm and like the spring and I walked down the alleyway of trees, warmed from the sun on the wall, and found we still lived in the ***same*** *house and that it all looked the* ***same*** *as when I had left it*» [575].

Внутрішня напруга, що передається письменником через інтонацію або розірваність фрази, багатозначність пауз, автоматичний повтор однієї і тієї самої фрази, має своє гармонійне відображення в перекладі, коли в моменти найвищого емоційного напруження приховане вивертається зовні, увиразнюючи кожну деталь першотвору: «Де ви були, що поробляли? Зараз же розказуйте про все». «Скрізь був. У **Мілані, Флоренції, Римі, Неаполі, Вілла-Сан-Джованні, Мессіні, Таорміні**... Ви наче розклад поїздів читаєте. А якісь цікаві пригоди мали? Так. У **Мілані, Флоренції, Римі, Неаполі**... Годі, годі. А скажіть по правді, де було найкраще? У Мілані. Тому що найперше» [475]. – «*Where did you go and what did you do? Tell me everything at once». «I went everywhere.* ***Milan, Florence, Rome, Naples, Villa San Giovanni, Messina, Taormina».*** *«You talk like a time-table. Did you have any beautiful adventures?» «Yes». «Where?» «****Milano, Firenze, Roma, Napoli****». «That's enough. Tell me really what was the best». «In Milano». «That was because it was first*» [575].

В.Митрофанов вважає своїм завданням створення такого тексту, який дозволив би відтворити комунікативну цінність оригіналу в усій її повноті й цілісності. Осмислюючи основні пласти власної інтерпретаторської діяльності, митець зазначає: «Перекладати треба так, щоб по змозі якнайповніше відтворити зміст і форму оригіналу засобами рідної мови», <...> «відкриваючи читачеві свої шукання істини і сенсу, коли думка настільки поглинута тим пошуком, що вже наче й не потребує нічиєї співучасті і співрозуміння» [302]. З цього приводу перекладач зауважував, що більшість критиків, аналізуючи мовний матеріал перекладів <...> «геть забувають про найпершу до них вимогу: *відповідність первотворові* (курсив наш – О.П.) в найширшому розумінні цього слова, вважаючи нормою «розглядати переклад у цілковитому відриві від оригіналу, довільно «висмикуючи» з мовної фактури

окремі елементи й оперуючи ними як доказами» [303]. Найповніше, – стверджує В.Митрофанов, – це виявляється тоді, коли своїм свідомим і послідовним штукарством перекладачі спотворюють не тільки українську мову, а й оригінал (підкреслено автором – О.П.), здійснюючи, таким чином, не переклади, а «варіації на тему, бо віддавши зміст, вони «накидують» авторові свій власний, чужий для нього стиль, деформуючи зрештою саму суть перекладу як такого, коли останній виступає мистецтвом задля мистецтва, а отже, й коефіцієнт його корисної дії – нульовий, якщо невід'ємний» [303].

Дослідження специфіки мовностилістичної і культурологічної актуалізації іншомовного твору у власне текстовому перекладі виступає для В.Митрофанова своєрідним екскурсом до вивчення глибинних процесів механізму перекодування змісту художнього тексту взагалі, що саме і виокремлює певні складники його авторської концепції, співзвучні досвіду представників культури-реципієнта. Події роману «Прощавай, зброє!», безпосередньо пов'язані з війною, розкриваються через призму реальних фактів з життя самого письменника. Відштовхуючись від цього, перекладач нібито привласнює авторські переживання, які той використовує не стільки як основу сюжету твору, скільки як джерело, що забезпечує художньо переконливу достовірність внутрішнього світу головних героїв твору: «Другого дня **я повертався** з нашого підгірного посту й **зупинив машину** біля smistimento, де поранених і хворих розподіляли за їхніми паперами й записували їм призначення до різних госпіталів. Усю дорогу **я вів машину** сам, отож і тепер **сидів за кермом**, а водій, що був зі мною, пішов відмітити документи. День був гарячий, небо напрочуд ясне й блакитне, а дорога біляста й курна. **Я сидів на високому сидінні «фіата»**, ні про що не думаючи.
Дорогою проходив полк, і **я дивився**, як ідуть солдати. Вони геть упріли й спливали потом. Деякі були в сталевих касках, та більшість попричіпляла їх до ранців. Майже у всіх каски були завеликі й налазили аж на вуха. Офіцери всі йшли в касках – їхні пасували краще. То був один з двох полків Базілікатської бригади. **Я визначив це** за смугастими червоно-білими

петлицями солдатів. Полк пройшов, але за ним ще довго тяглися відсталі – ті, що знесиліли й відбилися від своїх взводів. Вони були мокрі від поту, запорошені й виморені. Деякі мали зовсім кепський вигляд. Останнім із тих відсталих плентав один солдат. Він сильно накульгував. Тоді спинився й сів при дорозі. **Я виліз із машини** і підійшов до нього» [475]. – «***I came back*** *the next afternoon from our first mountain post and stopped the car at the smistimento where the wounded and sick were sorted by their papers and the papers marked for the different hospitals.* ***I had been driving*** *and* ***I sat*** *in the car and the driver took the papers in. It was a hot day and the sky was very bright and blue and the road was white and dusty.* ***I sat*** *in the high seat of the Fiat and thought about nothing. A regiment went by in the road and I watched them pass. The men were hot and sweating. Some wore their steel helmets but most of them carried them slung from their packs. Most of the helmets were too big and came down almost over the ears of the men who wore them. The officers all wore helmets; better-fitting helmets. It was half of the brigata Basilicata.* ***I identified*** *them by their red and white striped collar mark. There were stragglers going by long after the regiment had passed – men who could not keep up with their platoons. They were sweaty, dusty and tired. Some looked pretty bad. A soldier came along after the last of the stragglers. He was walking with a limp. He stopped and sat down beside the road. I got down and went over*» [575].

Ідея гармонійного перекладу В.Митрофанова базується на джерелоцентричності з виразною етичною домінантою, що дає підстави говорити про перекладацьку етику, яка передбачає здійснення перекладачем свого призначення, коли він у своєму пошуку неухильно керується принципом ретельного добору мовних засобів, ні на мить не втрачаючи чуття міри й художнього смаку. Це означає, що накладаючи категоричне вето на деякі слова, форми і звороти, перекладач має подолати ілюзію множинності варіантів вибору, що корелює з його емоційним станом, ступенем креативності, ситуацією сприйняття й розгортається в перекладацькій творчості як своєрідному способі пізнання себе і світу, коли перекладач,

створюючи свій окремий метадосвід, утілений у художній свідомості, проектує «заломлені емоційні пережиття» (В.Митрофанов) на імпліковану автором оригіналу художню реальність. Саме це надає В.Митрофанову можливостей відтворювати українські тексти не «кодифікованою» мовою, а такою, що має широкий діапазон інтерпретації. При цьому перекладач надає особливої ваги справжньому творчому пошуку, спрямованому саме на віддачу всіх особливостей оригіналу, коли <...> «не можна обійтися цілком надійними, перевіреними й апробованими прецедентами», оскільки, на думку митця, «тим й принадна нелегка праця перекладача, що кожний новий переклад – це щоразу новий пошук – пошук стилю, ритму, пошук слова… Без такого пошуку художній (підкреслено автором – О.П.) переклад неможливий – він мертвий» [303]. Такі міркування підштовхують перекладача до розширення комунікативної парадигми тексту оригіналу (створення перекладацьких версій, пов'язаних із вивченням потреб іншомовної читацької аудиторії).

Найбільш яскраво це простежується у здійсненому В.Митрофановим перекладі роману Р.Бредбері «Кульбабове вино» («Dandelion Wine»). Йдеться про зміну перекладачем мегатекстової й архітектонічної структури твору оригіналу, що простежується як на рівні графічної його будови (абзацна парцеляція тексту, спресованість текстового масиву, композиційне членування тексту тощо), так і графічного малюнку (маркери поділу, міжрядкові інтервали, зсуви над базовими лініями, напівжирні риски та інші виділення у тексті, що сигналізують про наявність у ньому окремих текстових фрагментів та ін.). Графічна компактність тексту перекладу vs розгорнутості текстового простору оригіналу, як свідчить опрацьований матеріал, є результатом вишуканої перекладацької майстерності В.Митрофанова. Нехтування авторським розподілом тексту на підрозділи, а також свідоме невикористання додаткової інформації (передмова, епіграф, присвята, примітка, коментар та ін.) не впливає на зміст основного повідомлення (тексту

першотвору як такого), спрямовуючи читацьку увагу на адекватне розміщення смислових акцентів з метою цілісного його сприйняття.

Створена Р.Бредбері оригінальна версія роману «Dandelion Wine» (1957) включала основне (текст роману) й два додаткових повідомлення (передмова, присвята, зміст роману із реєстром, що містив 40 розділів). Україномовна версія «Кульбабове вино», здійснена В.Митрофановим, з одного боку, розширює мегатекстову структуру оригіналу, доповнюючи її коментарями (країнознавчі реалії, загальнокультурні явища тощо: *Тауер* – старовинна фортеця в Лондоні, «*Марімба*» – весела танцювальна мелодія; «*Loteria nacional para hoy*» (ісп.) – квитки національної лотереї на сьогоднішній тираж; «*Втеча з Пенсільванської в'язниці*» – назва американського кінофільму та ін.) з другого – засвідчує її звуження за рахунок позбавлення деяких компонентів, а саме передмови і змісту. Вилучення цих компонентів з архітектонічної будови оригіналу перекладач пояснює їх нульовою комунікативною цінністю.

Проте його думка щодо інформативності й семантичної повноти присвяти не є суголосною традиційно сформованим поглядам про її низьке смислове наповнення. Надаючи перевагу присваті як джерелу ефективності комунікативного процесу, В.Митрофанов гармонічно відтворює цей компонент тексту в перекладі: «***Уолтерові А.Бредбері – не дядькові, і не двоюродному братові, але, поза всяким сумнівом, видавцеві й другові***» [35] – «***For Walter I.Bradbury, neither uncle nor cousin but most decidedly editor and friend***» [528].

Про гармонійність перекладу та його формальну еквівалентність першотвору свідчить збереження В.Митрофановим наративної манери автора оригіналу, що простежується, зокрема, у послідовному описі фактів і подій твору: **«О восьмій** годині приїхав лікар і, виходячи з дому, знову хитав головою. **О дев'ятій** Том, мати й батько поставили надворі під яблунею складане ліжко, знесли Дугласа вниз і поклали спати просто неба. **До одинадцятої** вони раз по раз виходили до хворого, а **тоді** поставили будильник на **третю годину** ночі, щоб устати й наколоти свіжого льоду, і пішли спати»

[35] – «**At eight o'clock**, the doctor came and went again shaking his head. **At nine o'clock** Tom and Mother and Father carried a cot outside and brought Douglas down to sleep in the yard. **Then** they went back and forth until **eleven o'clock** to wake them **at three** and chip more ice to refill the packs»[528].

Серед інших відповідностей виокремлюємо абзацне членування мовного плину тексту, що підкреслює їх підпорядкування розгорнутим смисловим блокам й акцентує водночас на взаємозалежності одиниць інформації, що містяться у тексті:

«**Нарешті в домі стало темно й тихо, всі поснули**.

О пів на першу повіки в Дугласа здригнулися.

Зійшов місяць.

І десь далеко хтось заспівав.

Слів було не розібрати» – [35] –

«**The house was dark and still at last, and they slept**.

At twelve thirty-five, Douglas's eyes flinched.

The moon had begun to rise.

And far away a voice began to sing.

You couldn't make out the words [528].

Про витончену мистецьку майстерність й перекладацький такт В.Митрофанова свідчить також капіталізація мовного повідомлення, що несе певне естетичне навантаження у тексті оригіналу, маючи своє адекватне відображення у перекладі: «ОТЖЕ, КОЛИ ТРАМВАЇ, І БРОДЯГИ, І ЗНАЙОМІ, І ДРУЗІ МОЖУТЬ ПІТИ НА ЧАС ЧИ ПІТИ НАЗАВЖДИ, АБО РОЗВАЛИТИСЬ, АБО ВМЕРТИ, І КОЛИ ЛЮДЕЙ МОЖУТЬ УБИВАТИ, І КОЛИ ТАКІ ЛЮДИ, ЯК ПРАБАБУСЯ, ЩО МАЛИ Б ЖИТИ ВІЧНО, ТЕЖ МОЖУТЬ УМЕРТИ... КОЛИ ВСЕ ЦЕ ПРАВДА... ТО І Я, ДУГЛАС СПОЛДІНГ, КОЛИСЬ... МАЮ...» »…[35] – «SO IF TROLLEYS AND RUNABOUTSAND FRIENDS AND NEAR FRIENDS CAN GO AWAY FO A WHILE AND GO AWAY FOR EVER,OR RUST,OR FALL APART OR DIE,

AND IF PEOPLECAN BE MURDERED,AND SOMEONE LIKE GREAT GRANDMA,WHO WAS GOING TO LIVE FOREVER, CAN DIE,…IF ALL OF THIS IS TRUE….THEN …I DOUGLAS SPAULDING, SOME DAY MUST»…[528].

Отже, декодування В.Митрофановим авторської думки здійснюється через: 1) *майстерність* (відчуття інтуїції, аніж «голої» техніки); 2) перекладацький *такт* (заперечення будь-яких проявів волюнтаризму й, отже, так званих «відсебеньків»); 3) *подолання штучності* перекладу (органічність звучання з максимальною відповідністю оригіналові, ретельний добір мовних засобів, регламентований почуттям міри й художнього смаку); 4) *відтворення «духу» оригіналу* (дотримання принципу еквівалентності з виключенням можливих різночитань і двозначностей).

Як бачимо, усвідомлене осмислення перекладачем художньо-естетичного досвіду автора оригіналу відкриває перед ним можливості створювати тексти, за допомогою яких відбувається ментальна репрезентація образів всередині когнітивної системи, формуючи, таким чином, образно-стилістичну специфіку для здійснення певних узагальнень про глибину відтворення реальності тексту оригіналу, інтуїтивне відчуття його аксіологічної значущості. Таке «оживлення» відбувається завдяки індивідуально-емоційній активності перекладача, яка свідчить про те, що його онтологічна готовність до сприйняття нового художнього простору за глибиною розгортання фікційного світу є рівноцінною авторському задумові в момент творення тексту першоджерела. Іншими словами, В.Митрофанов завжди дбає про те, щоб «вміти побачити оригінал очима автора, відчути в кожному конкретному випадку перебіг його думки» [302], і лише тоді, якщо виникають ті чи ті об’єктивні сумніви або заперечення, погодити їх через власні епістемологічні профілі з автором, <...> «полишивши метод грубого «оперативного» втручання в текст оригіналу для перекладів некваліфікованих» [302]. З цього приводу В.Митрофанов наголошує на

необхідності узагальнення й розв'язання гострих питань перекладацької та редакторської практики, виступаючи при цьому проти припущення «надто суб'єктивних та недосить обґрунтованих висновків, збиваючись часом з дискусійного тону на такий собі директивно-циркулярний» [303], що, за словами перекладача, суперечить живій, творчій справі, якою є художній переклад.

Отже, гармонійним способом увиразнення «цілепокладання» самого твору є компромісне його сприйняття: суб'єктивна оцінка тексту не заперечується, а конкретизується й ускладнюється, натомість об'єктивна – персоніфікується і враховує як емоційне враження, так і тривалий естетичний вплив тексту на цільового читача. Таким чином, функції перекладача трансформуються й розширюються: крім осмислення фактичного змісту оригіналу, який концентрується на пошукові первинного смислу, виникає необхідність вивчення інших його «атрибутів», що у своїй сукупності формували *творчий процес перекладу* (вибір мовних засобів відповідно до стилю першотвору, ситуативне бачення внутрішніх законів його окремих явищ та подій, розстановка смислових акцентів, оптимальне збереження архітектонічної структури оригіналу, експліцитне витлумачення відповідних текстових явищ тощо), тобто пізнавально-естетична місія перекладу визначається як синтетичний дискурс культурологічної комунікації.

Разом із тим, В.Митрофанов окреслює через акт перекладу нові грані твору оригіналу, вписуючи його в загальний культурний, естетичний та ціннісний контекст. З одного боку, можна визнавати, що перекладач привласнює текстову структуру оригіналу, з другого – асимілює створений ним текст у загальний культурно-історичний контекст, а тому його власне сприйняття стає частиною складно синтезованого погляду на вихідний текст. У зв'язку з цим В.Митрофанов переконливо стверджує, що наявність перекладача у традиційному ланцюжку «автор – твір – читач» є комунікативно-релевантною, оскільки без його присутності тривале функціонування іншомовного літературного тексту у комунікативному

просторі неможливе. Таким чином, місія перекладача є надзвичайно відповідальною, оскільки дозволяє не лише втримувати певний літературний твір у просторі інтелектуально-естетичного зацікавлення, але й збагачувати й модифікувати його безпосередні та приховані смислові відтінки. В опозиційній структурі літературного процесу феномен перекладача однаковою мірою належить і до константно-атрибутивних чинників, без яких література не може взагалі здійснювати своє призначення, і до історично-змінних, що продовжують існування художнього твору, а отже – дозволяють відкрити закладені в ньому культурні традиції.

Висновки до розділу 3

Просвітницька діяльність українських перекладачів, період активного розквіту якої припадає на другу половину XX століття, виступає, без сумніву, потужним резервом національного відродження. В умовах лінгвістичного етноциду, коли вітчизняна культура зазнавала численних деформацій і зводилась до рівня провінційної субкультури з хронічною недостачею багатьох ланок та функцій, зокрема, у високоінтелектуальних галузях творчості, перекладацька та літературна практика Р.Доценка, Ю.Лісняка, М.Дмитренка, В.Митрофанова та інших перекладачів не тільки засвідчила плідність та життєспроможність їх творчих настанов, а й виступила своєрідним стимулом до оновлення загальнотеоретичних концепцій української перекладознавчої думки. Через об’єктивні ідеологічні обставини вітчизняні теоретики художнього перекладу активно застосовували у своїх студіях і програмах єдино прийнятий підхід, основу якого складав реалістичний метод із ключовою тезою про ототожнення ідеї «повноцінного, еквівалентного перекладу» згідно з його вимогами. Запропоновані ними класифікації власних перекладацьких концепцій, зокрема, натуралістичного, реалістичного перекладу (Г.Гачечіладзе), суб’єктивно-інтуїтивного (Ю.Жлуктенко, О.Гайнічеру), модерністського, ідейно-естетичного (П.Бех, О.Герасимчук) застосовувались в основному для поетичного перекладу, який

вимагав від інтерпретатора максимальної відповідності художньому контексту оригіналу, збереження розміру вірша як важливого компонента його поетичної форми.

Отже, вельми актуальним постало включення в український культурний контекст прозових перекладів з інших мов, і перекладацька практика українських майстрів слова відігравала в цьому процесі найсуттєвішу роль. Освоєння українськими перекладачами англомовних творів всесвітньо відомих прозаїків В.Фолкнера, Ч. Діккенса, Е. По, А.Конан Дойла, М.Твена, О. Уайльда, Дж. Ґолсуорсі, Е. Гемінвея та інших авторів виступає одним із найважливих чинників становлення української перекладознавчої думки. Це насамперед визначається сповідуванням принципу гармонійного перекладу, наскрізною ідеєю якого виступає розуміння перекладацької творчості як способу оновлення естетичного коду оригіналу, його художньої рекреативності, що зумовлюється максимальним проникненням у текст оригіналу з його подальшою проекцією на текст цільової культури, готовністю «відійти подалі», щоб знову «наблизитись».

Усвідомлення онтологічної сутності художнього перекладу здійснюється через апеляцію перекладачів до всіх скарбів рідної мови, розкриття її можливих потенцій, що простежується і на рівні осягнення культурних здобутків англомовної літератури й культури, і через взаємопроникнення проблематики, жанрів, стилів. Це передусім означає множинне прочитання тексту оригіналу, «відчуття» його можливих зв’язків з іншими текстами, що, на відміну від буквалістичного (евристичного) перекладу, який прагне до повної еквівалентності («технічності» перекладу, а не його художності), не намагається абсолютизувати цю ідею, а, навпаки, наголошує на інтерпретативній відкритості й незавершеності, готовності до переосмислення сенсів, «очищених» від випадковості.

Активізація перекладачами креативних можливостей мови першотвору розкривається через розуміння тексту не як набору знаків чи «схематично накреслених ліній», а як «живого творіння» літератури, що з однієї культури

переходить у творчо трансформованому вигляді в контекст іншої культури, вступаючи з ним у тісну взаємодію, і, тим самим, забезпечуючи в ньому своє подальше існування. Тож можна констатувати, що, завдяки гармонійному відтворенню авторських контекстів, переклади Р.Доценка, Ю. Лісняка, М.Дмитренка, В Митрофанова повною мірою відповідають сучасним вимогам до художніх перекладів, набуваючи ознак самостійних художніх зразків.

ВИСНОВКИ

Результатом здійсненого наукового дослідження є репрезентація багатовимірного формату українського художнього перекладу, що постає в досить промовистому синтезі традицій та новаторства, пропонуючи різні підходи до усвідомлення цього феномену й зберігаючи відкритим простір для ймовірних його прочитань. З огляду на це, виникла потреба осмислення комунікативної парадигми перекладу в компаративному аспекті, коли проблеми взаємодії між літературами у своїх зовнішніх і внутрішніх виявах усвідомлюються в більш широкому контексті – між різними культурно-історичними епохами і мистецькими світами, висуваючи на перший план розуміння перекладу зі своєю визначеною місією в літературі-реципієнті.

Виявлення аналогій між розвитком порівняльного літературознавства і перекладом як формою міжлітературних взаємин засвідчує виняткову роль останнього у виробленні концепції національної літератури, спрямованої на подолання провінційності й односпрямованості через розвиток власних традицій з подальшою їх інтеграцію у світовий контекст. Поштовхом до такої дослідницької переакцентації стало підвищення уваги до вирішення питань відмінності в мовах культур, міжнаціональних взаємин окремих літератур, процесів глобальної міжлітературної та міжнаціональної дифузії, що актуалізують альтернативні аспекти вивчення художнього перекладу, пов’язані, зокрема, з літературознавчими колоніальними і постколоніальними теоріями, дискурсом глобальних течій, культурологією, семіотикою тощо. Така коригуюча оптика нових підходів призводить до розв’язання проблем «центру і периферії», «межі і відкритості» у міжлітературних взаєминах, що визначаються тезою про дискретність та невпинний рух мистецьких цінностей й, отже, неможливість одновимірного їх осмислення й розуміння.

Здійснення комплексного аналізу художнього перекладу в компаративному «перекрої» (М.Ільницький) наголошує на необхідності співвіднесення термінологічної системи порівняльного літературознавства з

базовими принципами суміжних літературознавчих методик (феноменології, структуралізму, персонології, рецептивної естетики, герменевтики, імагологічних студій тощо), що засвідчує здатність до відкритості естетичної комунікації за посередництва літературного твору, способів утілення форм і засобів його організації та багатоголоссі його можливих інтерпретацій. Звідси особлива увага до особистості перекладача, що максимально персоніфікує дослідницький процес, наголошуючи на необхідності уведення до термінологічного обігу традиційних і новітніх поглядів на природу авторства (відповідно авторства перекладача як творця вторинного тексту) в найрізноманітніших модифікаціях його оприявнення, а також на особливості формування тексту як важливого посередника в естетичній комунікації між автором першотвору і перекладачем.

Завдяки узгодженню понятєво-термінологічної матриці порівняльного літературознавства й застосуванню комплексу методів, а особливо порівняльної інтерпретації та контент-аналізу виокремлено основні типологічні моделі перекладів Р.Доценка, Ю.Лісняка, М.Дмитренка, В.Митрофанова. Доведено, що присутність в українському культурному контексті другої половини XX століття англомовних перекладів була відповіддю на виклик часу, коли формування нової естетичної свідомості відбувалося через метамову художньої літератури. При цьому актуалізуються питання, пов’язані з принципами добору творів для перекладу, способів утілення форм і засобів їх організації та багатоголоссі можливих інтерпретацій. Це дозволило окреслити «сутнісний сенс» (Ю.Барабаш) такого добору, визначити цілі та мотивації, відповідно до яких вибудовується структурована модель естетичної комунікації між автором першотвору і перекладачем.

Визначено, що персоналістський вектор «автопортретів» українських перекладачів Р.Доценка, Ю.Лісняка, М.Дмитренка, В.Митрофанова детермінується «презумпцією ідентичності» (У.Еко), згідно з якою переклад – це перемовини, у яких одночасно співіснують дві протилежні тенденції: перша веде до максимального збереження ідентичності твору, друга – наближає до

читача, прагнучи зробити перекладений твір фактом літератури-реципієнта. Це підводить до визначення «чинника ідентифікації індивіда» – суб'єкта перекладу (особистості перекладача) за радикальної відмови від урахування «чинника засобів» (процесу перекладу), осмислення його іманентної природи, що надає особистості перекладача текстотворчого характеру та впливає на створену ним картину світу. З цією властивістю пов'язані теоретичні пошуки й осягнення закономірностей розвитку художніх явищ, заснованих на порівняльному зіставленні оригіналу та перекладу, визначенні змістової конфігурації останнього з метою отримання емпіричних узагальнень, висновків і рекомендацій. Таким чином, перед перекладачем відкривається невичерпна рецептивна перспектива, позначена свідомим творчим рефлексуванням «для чого й заради якої мети» він надає тексту оригіналу нового «життя» (діяльнісний «вигляд причинності»).

Телеологічне розуміння перекладу пов'язуємо з ключовою ідеєю скопос-теорії, згідно з якою успіх будь-якої діяльності визначається якісним і кількісним «вимірюванням» досягнення поставленої мети. Отже, апеляція до перекладача, його персоналізованого «Я», інтегрованого у створений ним текст, набуває актуальності, відкриваючи нові можливості для максимального зближення його словесно-естетичного світу з індивідуальним світом реципієнта іншомовного художнього твору, що цілком вписується у відкриту типологічну модель Дугласа Робінсона, яка в контексті сприймаючої літератури виявилась для нас найбільш придатною. Артикулюючи історичні, національні, ідеологічні й суспільні суперечності, зіткнення в рамках імперської культури колоніальних й антиколоніальних інтенцій, перекладна література, як показало її вивчення, виступила полем культурно-естетичного та соціального протистояння, що дало підстави для усвідомлення перекладу як засобу естетичного опору, потенційно конструктивного первня подальшого формування й розвитку національної поетики, міркування над «сутнісним сенсом» дібраних для перекладу творів.

Компаративний дискурс інтеркультурної моделі проаналізованих українських перекладів англомовної прози другої половини XX століття, виконаних Р.Доценком, Ю.Лісняком, М.Дмитренком, В.Митрофановим («Зійди, Мойсею» («Go Down, Moses»), «Порушник Тліну» («The Intruder in the Dust»), «Крадії» («The Reivers»), «Троянда для Емілії» («A Rose for Emily»), «Підпал» («Barn Burning»), «Червоне листя» («Red Leaves»), «Справедливість» («A Justice»), «По той бік» («Beyond»), «Машина часу» («The Time Machine), «Невидимець» («The Invisible Man»), «Війна світів» («The War of the Worlds»), «Портрет Доріана Грея» («The Picture of Dorian Gray»), «Звіяні вітром» (« Gone With the Wind»), «Великі сподівання» («Great Expectations»), «Золотий край» («Golden Land»), «Не закладайся з чортом на власну голову» («Never Bet the Devil Your Head»), «Чорт на дзвіниці» («The Devil in the Belfry»), «Метценгерштейн» («Metzengerstein»), «Важкі часи» («Hard Times»), «Айвенго» («Ivanhoe»), «Серця трьох» («Hearts of Three»), «Берилова діадема» («The Adventure of the Beryl Coronet»), «Мідні буки» («The Adventure of the Copper Beeches»), «Срібний спалах» («Silver Blaze»), «Жовте обличчя» («The Yellow Face»), «Пригоди клерка» («The Stock-Broker's Clerk»), «Глорія Скотт» («The Gloria Scott»), «Обряд родини Масгрейвів» («The Musgrave Ritual»), «Райгітська загадка» («The Reigate Puzzle»), «Горбун» («The Crooked Man»), «Постійний пацієнт» («The Resident Patient»), «Випадок з перекладачем» («The Greek Interpreter»), «Морська угода» («The Naval Treaty»), Скандал у Богемії» («A Scandal in Bohemia»), «Спілка рудих» («The Red-headed League»), «Встановлення особистості» («A Case of Identity»), «Таємниця Боскомської долини» («The Boscombe Valley Mystery»), «Пістрява стрічка» («The Adventure of the Speckled Band»), «Знатний холостяк» («The Adventure of the Noble Bachelor»), «Остання справа Холмса» («The Final Problem»), «Прощавай, зброє!» («A Farewell To Arms»), «Сніги Кіліманджаро» («The Snows of Kilimanjaro»), «Вершник без голови» («The Headless Horseman»), «Хатина дядька Тома» («Uncle Tom's Cabin»), «Кульбабове вино» («Dandelion Wine»), «Все королівське військо» («All the King's Men»), «Лугова арфа» («The Grass

Harp»), «Сніданок у Тіффані» («Breakfast at Tiffany's»), «З холодним серцем» («In Cold Blood») та ін.) виразно артикулює новий формат інтерпретацій, окреслюючи ознаки активного проникнення в контекстуальний простір «Іншого» через пошук діалогу як засобу уникнення хибного розуміння, для чого долучаються літературознавчі концепції інтерпретації художнього твору й, зокрема, тих його аспектів, що пов'язані з інтенційністю, художньо-образним мисленням, орієнтацію на внутрішнє, духовне його сприйняття. У цьому контексті вони виступають своєрідною «надінтерпретацією», проекцією рефлексій автора на візії перекладача / читача, репрезентуючи в такий спосіб своє нове «обличчя» і новий тип «інобуття».

Процес сприйняття іншомовного твору розкриває подвійну природу особистості перекладача: з одного боку, це намагання відкрити і пізнати щось нове, з другого – прагнення якомога щільніше увійти в діалог з автором оригіналу з метою ідентифікації власного досвіду і завданням надати процесові перекладання усвідомленого, цілеспрямованого характеру. Це особливо помітно в роботі українських перекладачів-шістдесятників. У дисертації доведено, що творчість перекладача одночасно є мобільним «пересуванням» створеної ним художньої версії у її специфічно організованій розповідній площині. При цьому висвітлення природи творчої індивідуальності перекладача здійснюється через визначення дефініційних характеристик поняття особистості у загально-філософському сенсі, в аспекті соціально-культурних якостей, сформованих у процесі історично конкретних видів діяльності й суспільних відносин. що окреслюють комплекс його стійких компонентів (рівень інтелектуального розвитку, відповідальність, здатність до самооцінки, саморегуляції тощо).

Функціонування зазначеного поняття в межах нашого дослідження зводиться до більш конкретного його осмислення і у вузькому, і в широкому значенні, що й обумовлює доцільність використання таких понять, як «мовна особистість» взагалі й «особистість перекладача» зокрема. Виходячи з того, що мовна особистість є наскрізною ідеєю, яка пронизує усі сфери людської

діяльності й не обмежується рамками термінологічного апарату філологічної науки, одночасно порушуючи кордони між дисциплінами, що її вивчають, найбільш умотивованим і близьким до специфіки нашої роботи є розуміння мовної особистості перекладача як сукупності здібностей і характеристик, які зумовлюють створення та сприйняття індивідом мовленнєвих творів (текстів), що розрізняються за ступенем структурної складності, глибиною та точністю відображення дійсності, певною цільовою спрямованістю тощо. Ідеться про «внутрішню креативну спонуку», що розгортає перекладацькі зусилля в ситуацію вчинку і визначає покладені на нього завдання щодо успішного забезпечення процесу комунікації, який здійснюється через «переадресацію» перекладачем когнітивного простору в площину іншої культури, свідоме осмислення ним власної місії як суб'єкта міжкультурного посередництва. Доцільним у цьому контексті є апеляція до більш конкретного поняття «індивідуальної мовної особистості перекладача», зважаючи на те, що його «авторська» індивідуальність, унікальність світогляду, оригінальність і неповторність мовної форми утворюють одну з центральних прагматичних категорій тексту перекладу – інтенціональність. Отже, створення перекладу є *суперінтенцією,* яка і виступає ціннісною настановою перекладача, спрямованою на досягнення певного результату. У глобальному розумінні – це відповідність перекладу вимогам «конкретного акту міжмовної комунікації» (М.Гарбовський, С.Басснетт), його «конкурентноспроможність» і «репрезентативність» (П.Топер), обґрунтована творчим характером використання можливих ресурсів тексту оригіналу – володіння мистецтвом слова, внутрішня обізнаність із законами його функціонування й читацького сприйняття, що дає підстави зараховувати особистість перекладача до елітарного типу мовної культури або до «*елітарної мовної особистості*», яка є інтегрованою у певну «цілісність» (Л.Сохань) та ідентифікується як така, що є носієм ознак елітарності.

Конструювання концептуальної моделі елітарної особистості здійснюється з урахуванням чинників, що складають соціально-психологічну

основу її існування, серед яких вирішального значення набувають соціальні відмінності, зумовлені індивідуально-особистісною життєтворчістю, особливими життєвими обставинами, які стимулюють і забезпечують особистісне зростання та розвиток індивіда з огляду на панівні в суспільстві ідеали, очікування й настанови. Покликання, що виступає життєвим призначенням особистості такого типу й складає основу її ціннісних пріоритетів, є проявом глибинних прагнень до вирішення суспільно-ідеологічних, соціокультурних, екзистенційних проблем своєї доби. Потреба культурного будівництва на нових засадах, що виникла після хрущовської «відлиги», позначилась виходом на мистецьку арену саме такої інтелектуальної еліти – перекладачів-шістдесятників, які заявили про себе актуальною проблематикою та відмінними від існуючої офіційної думки підходами до її розв'язання: пошуки правди, власної індивідуальності, визначення форм мистецького самовираження, відмова від канонів соцреалізму в мистецтві тощо.

Аналіз українського художнього перекладу англомовної прози другої половини XX століття у його кореляції з національним літературним процесом, зокрема, явищем шістдесятництва, засвідчив їх активне функціонування в національному літературному просторі на різних рівнях: 1) ідейно-тематичого оновлення; 2) духовного збагачення; 3) жанрово-стильового розмаїття.

Поєднання сюжетних проекцій минулого, сучасного й майбутнього в перекладах зазначеної доби дозволяє констатувати певну розфокусованість їх наративної структури. Це особливо простежується у кризових ситуаціях розвитку, коли через лінгвістичний етноцид вітчизняна культура зазнавала численних деформацій і зводилася до рівня провінційної субкультури з «хронічним браком багатьох ланок та функцій» (Р.Доценко). Жанрова-стильова картина українських перекладів англомовної прози не тільки актуалізувала модерністичні тенденції, засновані на загальногуманістичних ідеях, переосмисленні онтолого-антропологічного стану сучасної дійсності, а

й проголосила ідею необхідності синтезу модерної форми і національно-народницької традиції. Репрезентована концепція корелює з мотиваційним підходом, в якому мотив вживається як інтегративна категорія усвідомленого перекладачем вибору, який забезпечує реалізацію інтерпретаційного задуму, визначення ступеня наближеності/ дистанціювання від тексту оригіналу.

Актуалізуючись у системі усталеного традиційного типу культури, українські перекладачі Р.Доценко, Ю.Лісняк, М.Дмитренко, В.Митрофанов заявили про себе переакцентацією художньої свідомості, віддзеркаленою в перекладацькій практиці. Відпрацьовуючи нові сценарії художніх творів, серед яких виокремлюємо переклади фантастичної, детективної, пригодницької й художньо-документальної прози («Зелені цяточки» («Green Spots»), «Машина часу» («The Time Machine), «Невидимець» («The Invisible Man»), «Війна світів» («The War of the Worlds»), «Ангел дивовижного» («Eternal Champion»), «Морелла» («Morella»), «Собака Баскервілів» («The Hound of the Baskervilles»), «Долина жаху» («The Valley of Fear»), «Золотий жук» («The Gold-Bug»), «Чорт на дзвініці» («The Imp of the Perverse»), «Не закладайся з чортом на власну голову» («Never Bet the Devil Your Head»), «Біло Ікло» («The White Fang»), «Серця трьох» («Hearts of Three»), «Міжзоряний мандрівник» («The Star Rover»), «Острів скарбів» («Treasure Island»), «Вершник без голови» («The Headless Horseman»), «Репортаж», або «Кривою дорогою» («The Big Story», «Crooked Road»), «Міст у вічність» («The Bridge Across Forever»), «Нова парадигма влади. Знання, багатство й сила» («Power Shift: Knowledge, Wealth, and Violence at the Edge of the 21st Century») та ін.), вони докладали максимум зусиль для включення її в широкий соціокультурний контекст, що призвело до скасування культурних ієрархій, стирання меж між масовою та елітарною літературами, отже, до найвищої «читабельності» українських інтерпретацій англомовних творів відомих прозаїків, які працювали у цих жанрах.

Проекція художньо-естетичного досвіду перекладачів на ситуацію, обмежену рамками «залежність / вибір», репрезентує їх як активних учасників

національного літературного процесу, що відображено не лише в мотивованому доборі творів для перекладу, а й принципах відтворення оригіналу. Окреслена високим моральним імперативним виміром шістдесятництва перекладацька та літературна практика Р.Доценка, Ю.Лісняка не тільки засвідчила плідність та життєспроможність творчих настанов, а й стала своєрідним маркером оновлення теорії українського перекладу, апелюючи до найскладніших інтелектуальних візій, що здатні охопити найвіддаленіші культурні обрії і найширші світи (статті у періодичних виданнях «Коснімо в неуцтві», «Мовна бистрінь і словникова нетеча», «*Переклад – для самозбагачення чи самообкрадання*»?, «*Вільна думка з епістолярних шухляд*»,«*Перекладацтво і щоденна преса*», невидані статті Ю.Лісняка, які збережено в рукописах «*Праця перекладача*», «*Увага про реалізм*», «*Декілька слів про переклад*», виступи на засіданнях Ради художнього перекладу, відгуки та рецензії на переклади та ін.).

Якісно новий рівень осмислення перекладацької парадигми М.Дмитренка, В.Митрофанова пов'язується з їх літературознавчими студіями (рукописи статей В.Митрофанова «*За творчий пошук*», «*Запрошення до суперечки*», «*Переклад або варіації на тему*», критичні виступи М.Дмитренка у відділі зарубіжної літератури видавництва «Дніпро» про мову і культуру мовлення перекладача «*Для чого тягнути мову назад*?», «*Справжнє українське слово*», обговорення перекладів, інтерв'ю тощо), що дозволяють говорити про унікальність творчої манери, способів структуризації фабульної подієвості перекладених ними творів в усьому багатоголоссі її тонів і відтінків.

На основі аналізу перекладів, вивчення матеріалів із приватних архівів і видавничих фондів обґрунтовано місце і роль творчого доробку Р.Доценка, Ю.Лісняка, М.Дмитренка, В.Митрофанова в літературно-мистецькому просторі другої половини минулого століття. Висвітлення перекладачами креативних можливостей мови першотвору здійснюється через розуміння тексту не як набору знаків чи «схематично накреслених ліній», а як живого творіння літератури, що з однієї культури переходить у творчо

трансформованому вигляді в контекст іншої, вступаючи з ним у тісну взаємодію і забезпечуючи тим самим своє подальше існування в ньому.

Аналіз українських перекладів англомовної прози другої половини XX століття, виконаних Р.Доценком, Ю.Лісняком, М.Дмитренком, В.Митрофановим, у зв'язку з національним літературним процесом показав:1)ефективність комплексного підходу до вивчення художнього перекладу, коли робота над першотвором (зіставленням оригіналу і перекладу) поєднується з простеженням «факту» добору твору, його «сутнісним сенсом»; 2) умотивованість відібраних для перекладу художніх творів, суголосність процесам, які відбувалися в національній літературі (мова як рушійна сила суспільного розвитку, жанрова специфіка, тематична організація тощо); 3) цілеспрямований характер перекладацької діяльності попри наявні відмінності у творчій манері кожного з перекладачів.

Відповідність першоджерелу здійснюється через відображення аксіологічних смислів мотивно-просторового комплексу творів автора оригіналу, відхід від норми як «доконечної умови» всякого перекладу (Р.Доценко); скороченням дистанції між смислами, закладеними автором у творі та їх значеннями в перекладі, стилізацією інтелектуальних пошуків автора в контексті тієї епохи, в якій він творив, і як наслідок, бути почутим, мати відповідь і знову «відповідати» (Ю.Лісняк); мовно-стилістичне нюансування першоджерела, тяжіння до індивідуально-орієнтованої позиції письменника, перекладацьку настанову на «абсолютизацію» авторського контексту (М.Дмитренко); відкриття читачеві шукань істини і сенсу, коли думка настільки поглинута тим пошуком, що вже наче й не потребує нічиєї співучасті і співрозуміння (В.Митрофанов).

Освоєння українськими перекладачами англомовних творів усесвітньо відомих прозаїків В.Фолкнера, Ч. Діккенса, Г.Веллса, Е. По, А.Конан Дойла, М.Твена, О. Вайлда, Дж.Лондона, М.Ріда, Р.Воррена, Р.Бредбері, Т.Капоте, Е.Гемінвея та ін. сприяло оновленню української перекладознавчої і літературознавчої думки, що виявилося у формулюванні принципів

гармонійного перекладу як факту національної літератури. Наскрізною ідеєю його є розуміння перекладацької творчості як способу «переінакшення» естетичного коду оригіналу, його художньої рекреативності, зумовленої максимальним проникненням у текст першоджерела з подальшою проекцією на текст цільової культури. виступило одним із найважливіших чинників оновлення української перекладознавчої і літературознавчої думки. Аналіз українських перекладів англомовної прози дозволяє спроектувати наративну площину тексту оригіналу на рецептивний рівень і визначити такі перекладацькі коди: світоглядно-естетичний, інтеркультурний, аксіологічний, онтологічний, які не тільки формували культурну ідентичність, створюючи «інтенсивний духовний простір високої інтелектуальної комфортності» (Л.Тарнашинська), а й принципово розширили потрактування перекладу як різноаспектного феномену словесного мистецтва в літературознавстві другої половини XX століття.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Агеєва В. Чи буде постмодерн золотим віком класики? / В. Агеєва // Література плюс. – 1999. – № 7–8. – С. 4–5.
2. Адорно Т. Теорія естетики / Т. Адорно. – К. : Основи, 2002. – 121 с.
3. Ажнюк М. Т. Актуальні питання перекладу художньої літератури / М. Т. Ажнюк. – Ужгород, 1981. – 32 с.
4. Азов А. Г. Поверженные буквалисты: Из истории художественного перевода в СССР в 1920–1960-е годы / А. Г. Азов ; Нац. исследоват. ун-т «Высш. шк. экономики». – М. : Издат. дом Высш. шк. экономики, 2013. – 304 с. – (Исследования культуры).
5. Алексеев П. В. Теория познания и диалектики / П. В. Алексеев, А. В. Панин. – М. : Высш. шк., 1991. – 382 с.
6. Андреева Е. В. Перевод как трансгрессия / Е. В. Андреева // Вісник Харк. нац. ун-ту ім. В. Н. Каразіна. – Харків, 2011. – № 952 : Філософія. Філософські перипетії. – Вип. 43. – С. 63–68.
7. Андрієнко Т. П. Стратегії відтворення іншомовних елементів у мовленні персонажів художнього твору / Т. П. Андрієнко // Філологічні трактати. – 2012. – Т. 4. – № 1. – С. 11–16.
8. Андрусів С. Модус національної ідентичності: Львівський текст 30-х рр. XX ст. / С. Андрусів. – Тернопіль : Джура ; Львів : Львів. ун-т ім. І.Франка, 2000. – 271 с.
9. Аннинский Л. А. Выявлять взаимодействие национальных духовных космосов / Л. А. Аннинский // Теорія і практика перекладу : республік. міжвідом. наук. зб. – К. : Вища шк., 1989. – Вип. 6. – С. 84 – 86.
10. Анчел Е. Этос и история / Е. Анчел. – М. : Мысль, 1988. – 126 с.
11. Арнольд И. Проблемы диалогизма, интертекстуальности и герменевтики (в интерпретации художественного текста) / И. Арнольд. – Санкт-Петербург : Образование, 1995. – 60 с.

12. Арутюнова Н. Д. Языковая метафора (Синтаксис и лексика) / Н. Д. Арутюнова // Лингвистика и поэтика : сб. / отв. ред. В. П. Григорьев ; АН СССР, Ин-т русского языка. – М. : Наука, 1979. – С. 147 – 173.
13. Архипова Л. Переклад як інтерпретація / Л. Архипова // Записки «Перекладацької майстерні 2000–2001». – Львів : Центр гуманітарних досліджень ЛНУ ім. І. Франка, 2002. – Т. 3. – 360 с.
14. Астаф'єв О. Перекладацький доробок Ігоря Качуровського: (У контексті художніх традицій київської школи неокласиків) / О. Астаф'єв // Літературний Чернігів. – 1996. – № 9. – С. 77 – 83.
15. Ахманова О. Вертикальный контекст как филологическая проблема / О. Ахманова, И. Гюббенет // Вопросы языкознания. – 1977. – № 3. – С. 41 – 45.
16. Бадзьо Ю. В. [Виступ на засіданні науково-теоретичного круглого столу на тему: «Єдність культури і політики в творчості шістдесятників»] / Ю. Бадзьо // Український самвидав : інформаційний бюлетень Музею-архіву українського самвидаву МБФ «Смолоскип». – 2003. – № 2– 3 (6– 7). – С. 4–11.
17. Бакула Б. Кілька міркувань на тему інтегральної компаративістики / Б. Бакула // Слово і час. – 2002. – № 3. – С. 50 – 58.
18. Барабаш Ю. «Давидові псалми» Тараса Шевченка як поетичний «текст» (спроба структурно-семантичного підходу) / Ю. Барабаш // Слово і час. – 2016. – № 2 (662). – С. 128.
19. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Р. Барт. – М. : Прогресс, 1989. – 616 с.
20. Бархударов Л. С. Язык и перевод. Вопросы общей и частной теории переводов / Л. С. Бархударов. – М. : Международные отношения, 1975. – 239 с.
21. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М. : Искусство, 1986. – 445 с.

22. Бацевич Ф. Філософія мови. Історія лінгвофілософських учень / Ф. Бацевич. – К. : ВЦ Академія, 2008. – 240 с.
23. Беньямін В. Завдання перекладача // Беньямін В. Вибране / В. Беньямін. – Львів : Літопис, 2002. – С. 23–37.
24. Бердяев Н. А. О назначении человека / Н. А. Бердяев. – М. : Республика, 1993. – 383 с.
25. Бернадська Н. І. Український роман: теоретичні проблеми і жанрова еволюція / Н. І. Бернадська. – К. : Академвидав, 2004. – 368 с.
26. Бех П. О. У невпинному пошуку (про творчу манеру майстра українського перекладу Д. Паламарчука / П. О. Бех // Теория и практика перевода. – К. : Вища шк., 1988. – Вып. 15. – С. 92 – 105.
27. Библер В. С. От наукоучения – к логике культуры. Два философских введения в двадцать первый век / В. С. Библер. – М. : Политиздат, 1990. – 413 с.
28. Бланшо М. О переводе / М. Бланшо ; пер. с фр. Б. Дубина // Иностранная литература. – 1997. – № 12. – С. 183 – 185.
29. Бовсунівська Т. В. Когнітивна жанрологія і поетика / Т. В. Бовсунівська. – К. : Київ. ун-т, 2010. – 180 с.
30. Бодрияр Ж.Конец социального, иливтени молчаливого большинства / Ж. Бодрияр. – М. : ИЛ, 1993. – 84 с.
31. Большой англо-русский словарь: Ок. 150000 слов. : в 2 т. / под общ. рук. И. Р. Гальперина. – 3-е изд. стереотип. – М. : Рус. яз., 1979. – Т. 1. – 822 с.; Т. 2. – 864 с.
32. Боциева Ф. А. Теория художественного перевода в современной компаративистике / Ф. А. Боциева // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. – 2008. – № 31 (69). – С. 35 – 38.
33. Брагинский В. И. Проблемы типологии средневековых литератур Востока (очерки культурологического изучения литератур) / В. И. Брагинский. – М. : Наука. Гл. ред. восточной лит., 1991. – 387 с.

34. Брандес М. П. Стиль и перевод / М. П. Брадес. – М. : Высш. шк., 1988. – 126 с.
35. Бредбері Р. Марсіанські хроніки / Р. Бредбері.– К.: Дніпро, 1998. – 592с.
36. Будний В. Порівняльне літературознавство : підручник / В. Будний, М. Ільницький. – К. : Вид-во «Києво-Могилянська акад.», 2008. – 430 с.
37. Бузаджи Д. М. Переводчик прозрачный и непрозрачный / Д. М. Бузаджи // Мосты. Журнал переводчиков. – 2009. – № 2. – С. 31 – 38.
38. Бурас М. Жизнь и судьба гипотезы лингвистической относительности / М. Бурас, М. Кронгауз // Наука и жизнь. – 2011. – № 8. – С. 66 – 72.
39. Буряк В. Д. Художній інтелект України в новій парадигмі часу: генетичні і часові домінанти [Електронний ресурс] / В. Д. Буряк ; Запоріз. класич. приват. ун-т. – Режим доступу: http://bo0k.net/index.php?p=achapter&bid=17942&chapter=1
40. Веллек Р. Криза компаративістики / Р. Веллек // Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи: антол. – К. : Києво-Могилянська акад., 2009. – С. 112 – 124.
41. Винничук Ю. Як «утверждали в малороссиянах развратное мнение» [Електронний ресурс] / Ю. Винничук // ТСН. Україна. – 26 груд. 2012, 13:38. – Режим доступу:http://tsn.ua/analitika/yak-utverzhdali-v-malorossiyanah-razvratnoe-mnenie.html
42. Виноградов В. С. Перевод. Общие и лексические вопросы / В. С. Виноградов. – М. : Университет, 2004. – 240 с.
43. Висоцька Н. Єдність множинного. Американська література кінця ХХ – початку ХХІ століть у контексті культурного плюралізму : [монографія] / Н. Висоцька. – Київ : ВЦ КНЛУ, 2010. – 456 с.
44. Він просто йде… Збірник до ювілею Ростислава Доценка / М. Білорус, М. Адаменко, М. Кагарлицький, В. Корнієнко та ін. – К. : Задруга. 2001. – 280 с.

45. Волков А. Р. Традиційні сюжети та образи : дослідження / А. Р. Волков. – Чернівці : Місто, 2004. – 445 с.
46. Габермас Ю. Філософський дискурс модерну / Ю. Габермас. – К. : Четверта хвиля, 2001. – 424 с.
47. Габор В. Р. І. Доценко / В. Габор // Українська журналістика в іменах. – 2006. – Вип. 13. – С. 132–136.
48. Гавриленко А. В. Мовні реалії та проблеми перекладу / А. В. Гавриленко, І. К. Кобякова // Філологічні трактати / Сум. держ. ун-т, Харк. нац. ун-т ім. В.Н. Каразіна. – 2011. – Т. 3, № 3. – С. 74 – 78.
49. Гаврюшенко О. А. Історія культури : навч. посібник / О. А. Гаврюшенко, В. М. Шейко. – К. : Кондор, 2004. – 763 с.
50. Гайденко П. П. Прорыв к трансцендентному: Новая онтология XX века / П. П. Гайденко. – М. : Республика, 1997. – 495 с.
51. Галеева Н. Л. Перевод в культуре: уточнение статуса и понятий / Н. Л. Галеева // Критика и семиотика. – 2006. – Вып. 9. – С. 24–35.
52. Галета О. Від антології до онтології : антологія як спосіб репрезентації української літератури кінця XIX – початку XX століття : моногр. / О. Галета. – К. : Смолоскип, 2015. – 640 с.
53. Галузевий державний архів Служби безпеки України, ф. 16, оп. 3, спр. 7, арк. 7–15.
54. Гарбовский Н. К. Теория перевода : учебник / Н. К. Гарбовский. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 2004. – 544 с.
55. Гаспаров М. Брюсов и буквализм. (По неизданным материалам к переводу «Энеиды») / М. Гаспаров // Мастерство перевода. – М. : Совет. писатель, 1971. – Сб. 8. – С. 88–128.
56. Гаспаров М. Л. Экспериментальные переводы / М. Л. Гаспаров. – Санкт-Петербург : Гиперион, 2003. – 348 с.
57. Гачев Г. Национальные образы мира: Космо-Психо-Логос / Г. Гачев. – М. : Совет. писатель, 1988. – 447 с.

58. Гейбуллаева Р. Литературная компаративистика и литературные типы (азербайджанская литература в контексте Запад-Восток) : учебное пособие / Р. Гейбуллаева. – Баку : Бак. славян. ун-т, 2007. – Ч. 1. – 98 с.
59. Гегель Г.В.Ф. Эстетика : у 4 т. / Г.В.Ф. Гегель. – М. : Искусство, 1968. – Т. 1 – 330 с.
60. Гирц К. Идеология как культурная система / К. Гирц // Новое литературное обозрение. – 1998. – № 29. – С. 7 – 38.
61. Гірц К. Інтерпретація культур / К. Гірц. – К. : Дух і Літера, 2001. – 542 с.
62. Голобородько Я. ММП – XXI, або стьоболюбіє / Я. Голобородько // Березіль. – 2008. – № 3 – 4. – С. 149 – 154.
63. Головин Б. Н. Язык и статистика / Б. Н. Головин. – М. : Просвещение, 1971. – 190 с.
64. Голубовська І. О. Мовна особистість як лінгвокультурний феномен / І. О. Голубовська // Studia Linguistica : зб. наук. пр. – К., 2008. – Вип. 1. – С. 25 – 33.
65. Гольберг М. Порівняльне вивчення слов'янських літератур, проблеми історичної поетики і теорія діалогу / М. Гольберг // Studia Philologica : зб. наук. пр. – Дрогобич, 2005. – С. 207 – 218.
66. Гончар О. Т. Українська радянська література напередодні великого п'ятдесятиріччя : доп. на V з'їзді письменників УРСР / О. Гончар // Вітчизна. – 1967. – № 2. – С. 10 – 38.
67. Грек Л. В. Інтертекстуальність як проблема перекладу (на матеріалі англомовних перекладів української постмодерністської прози) : автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.02.16 Перекладознавство / Грек Лариса Володимирівна ; Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. – Київ, 2006. – 18 с.
68. Грек Л. В. Переклад тоталітарної мови в постмодерністських текстах / Л. В. Грек // Мовні і концептуальні картини світу : зб. наук. пр. – К., 2004. – Вип. 15. – С. 123 – 127.

69. Грицик Л. Знавець і практик художнього перекладу: (Творчий досвід Михайла Кінцурашвілі) / Л. Грицик // Радянське літературознавство. – 1984. – № 1. – С. 13 – 18.
70. Грицик Л. В. Літератури Сходу (Середньої Азії, Закавказзя) в українському літературному процесі початку XX століття. Проблеми рецепції : автореф. дис. ... д-ра філол. наук: спец. 10.01.03 Українська література XX століття / Грицик Людмила Василівна; Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. – К., 1992. – 51 с.
71. Гром'як Р. Давнє і сучасне: Вибрані статті з літературознавства / Р. Гром'як. – Тернопіль : ЛІЛЕЯ, 1997. – 272 с.
72. Гром'як Р. Літературознавча компаративістика та перекладознавство: дотичність, перетини, колізії / Р. Гром'як // Слово і час. – 2002. – № 8. – С. 49 – 58.
73. Гумбольдт В. О различии строения человеческих языков и его влиянии на духовное развитие человечества // Гумбольдт В. Избранные труды по языкознанию / В. Гумбольдт. – М. : Прогресс, 1984. – С. 37–297.
74. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека: Український літературний постмодерн / Т. Гундорова ; ред. Б. Матіяш. – К. : Критика, 2005. – 324 с.
75. Гундорова Т. ПроЯвлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація / Т. Гундорова. – Львів : Центр гуманітар. досліджень Львів. держ. ун-ту ім. І.Я. Франка, 1997. – 297 с.
76. Гундорова Т. Трохи про модернізм в Україні та дядька в Києві / Т. Гундорова // Критика: Рецепції. Ессеї. Огляди. – К. : Часопис, 1997. – 2010. – № 1/2. – С. 35 – 39.
77. Гуревич П. С. Культурология: Курс лекций : учебник для вузов / П. С. Гуревич. – М. : Проект, 2003. – 280 с.
78. Гуревич П. С. Субкультура / П. С. Гуревич // Культурология: XX век : энцикл. – Санкт-Петербург : Унив. кн., 1998. – Т. 2. – С. 236 – 237.

79. Гуссерль Е. Криза європейських наук і трансцендентальна феноменологія. Вступ до феноменологічної філософії / Е. Гуссерль // Філософська думка. – 2002. – № 3. – С. 134 – 149.
80. Ґадамер Г.-Ґ. Читання і перекладання // Ґадамер Г.-Ґ. Герменевтика і поетика / Г.-Ґ. Ґадамер. – К. : Юніверс, 2001. – С. 145 – 152.
81. Даренська В. Евристичність концепту homouniversalis / В. Даренська // Філософська думка. – 2008. – № 3. – С. 31 – 46.
82. Дейвіс Н. Європа. Історія : пер. с англ. / Н. Дейвіс ; пер. з англ. П. Таращук. – К. : Основи, 2000. – 1416 с.
83. Дейк ван Т. А. Язык. Познание. Коммуникация / Т. А. ван Дейк. – М. : Прогресс, 1989. – 312 с.
84. Демська-Будзуляк Л. Справжнє обличчя літературного покоління дев'яностих – спроба ідентифікації / Л. Демська-Бузуляк // Кур'єр Кривбасу. – 2002. – № 14. – С. 68 – 75.
85. Денисова Г. В мире интертекста: язык, память, перевод / Г. Денисова. – М. : Азбуковник, 2003. – 270 с.
86. Денисова Г. Вопросы межтекстового взаимодействия и перевод / Г. Денисова // Текст. Интертекст. Культура : сб. докл. междунар. науч. конф., г. Москва, 4–7 апр. 2001 г. – М. : Азбуковник, 2001. – С. 112–128.
87. Денисова Т. Перечитуючи модернізм: американська версія / Т. Денисова // Біблія і культура : зб. наук. ст. – Чернівці : Рута. – 2009. – № 11. – С. 118 – 130.
88. Денисова Т. Элиот и его элитарная культурология / Т. Денисова // Элитарные представления об искусстве и современный мир / отв. ред. Д. В. Затонский ; АН УССР, Ин-т лит. им. Т. Г. Шевченко. – К. : Наук. думка, 1980. – С. 55 – 99.
89. Денисюк І. О. Розвиток української малої прози XIX – початку XX ст. / І. О. Денисюк. – 2-е вид. – Львів : Академ. експрес, 1999. – 278 с.
90. Дзюба І. М. Є поети для епох / І. М. Дзюба. – К. : Либідь, 2011. – 145 с.

91. Дзюба І. Метод – це насамперед розуміння // Дзюба І. З криниці літ : у 3 т. / І. Дзюба. – К. : Обереги, Гелікон, 2001. – Т. 2. – С. 677 – 686.
92. Дианова В. М. Посмодернизм как феномен культуры / В. М. Дианова // Введение в культурологию: Курс лекций / под ред. Ю. Н. Солонина, Е. Г. Соколова. – Санкт-Петербург, 2003. – С. 125–130.
93. Дима А. Принципы сравнительного литературоведения / А. Дима. – М. : Наука, 1997. – 345 с.
94. Діккенс Ч. Тяжкі часи / Ч. Діккенс ; пер. з англ. Ю. Лісняка. – К. : Дніпро, 1970. – 282 с.
95. Ділі Дж. Основи семіотики / Дж. Ділі. – Львів : Арсенал, 2000. – 271 с.
96. Дністровий А. «Шістдесятники» – «дев'ятдесятники»: тяглість, розриви, конфронтація? / А. Дністровий // Критика. – 2001. – Ч. 10 (48). – С. 18 – 20.
97. Доброокий: Спогади про Івана Світличного / упоряд., приміт. Л. Світличного, Н. Світличної ; ред. рада: В. Шевчук, Р. Корогодський, М. Тарнавський, І. Гаврилюк ; передм. С. Ф. Глузман. – К. : Час, 1998. – 572 с.
98. Дойл А. К. Людина з Бейкер-стріт [Електронний ресурс] / А. К. Дойл. – Режим доступу: http://shron.chtyvo.org.ua/Arthur_Conan_Doyle/Pryhody_Sherloka_Kholmsa.htm
99. Дойл А. К. Райгітська загадка [Електронний ресурс] / А. К. Дойл ; пер. Ю. Я. Лісняк (1992). – Режим доступу: http://zarlit.com/lib/po/24.html
100. Дончик В. Г. Художні методи не впроваджуються силоміць / В. Дончик // Слово і час. – 2011. – № 7. – С. 20 – 22.
101. Доценко Р. Вдячне слово про поважну людину. (Роздум-спогад про Михайла Сороку) / Р. Доценко // Вони мислили Україною : зб. – Тернопіль, 2009. – С. 60 – 61.
102. Доценко Р. Вільна думка з епістолярних шухляд [Про Дм. Нитченка] / Р. Доценко // Сучасність. – 1999. – № 6. – С. 162 – 167.

103. Доценко Р. Голос з глибини Гулагу // Доценко Р. Критика. Літературознавство. Вибране / Р. Доценко ; передм. та упоряд. М. Білоруса. – Тернопіль : Навч. кн.-Богдан, 2013. – С. 340 – 344.
104. Доценко Р. Далека і близька Ірландія / Р. Доценко // Старожитності. – 1993. – № 7/8. – С. 10.
105. Доценко Р. Дещо про стиль Фолкнера / Р. Доценко // Фолкнер В. Крадії та інші твори / В. Фолкнер : пер. з англ. М Пінчевського, Е. Хоменка, Р. Доценка. – К. : Дніпро, 1972. – С. 489 – 505.
106. Доценко Р. Життя у кожного – це мить з простягнутою рукою до неосяжної вічності / Р. Доценко. – Рукопис. – Із домашнього архіву дружини Р. Доценка Ніни Вірченко.
107. Доценко Р. Клопоти перекладацькі: [Про недоліки в критиці видав.-переклад. діяльності] / Р. Доценко // Вітчизна. – 1969. – № 7. – С. 188 – 193.
108. Доценко Р. Критика. Літературознавство. Вибране / Р. Доценко ; передм. та упоряд. М. Білоруса. – Тернопіль : Навч. кн.-Богдан, 2013. – 592 с.
109. Доценко Р. Літературний всесвіт в обріях критики (клопоти перекладацькі?) / Р. Доценко // Вітчизна. – 1969. – № 7. – С.7 – 11.
110. Доценко Р. Мандрівка на Смарагдовий острів / Р. Доценко // Господар в домі: оповідання ірландських письменників. – К. : Веселка, 1981. – С. 159 – 166.
111. Доценко Р. Мокровольський Олександр Миколайович / Р. Доценко / Р. Доценко // Українська Літературна Енциклопедія. – К. : Гол. ред. УРЕ ім. М. П. Бажана, 1995. – Т. 3 : К–Н. – С. 401 – 419.
112. Доценко Р. «На схилі віку й на світанні надії» : Інтерв'ю з видатним українським перекладачем, лауреатом премії ім. М. Рильського Григорієм Кочуром / Р. Доценко // Україна. – 1989. – № 17. – С. 3.
113. Доценко Р. Новелістична Ірландія / Р. Доценко // Всесвіт. – 1979. – № 10. – С. 109 – 115.

114. Доценко Р. Оборонець людської гідності [Вільям Фолкнер] / Р. Доценко // Літературна Україна. – 1972. – 17 жовт. – С. 4.

115. Доценко Р. Оскар Уайльд – письменник, людина і парадокс : [післямова] / Р. Доценко // Уайльд О. Портрет Доріана Грея / О. Уайльд ; пер. з англ. та післямова Р. Доценка). – К. : Дніпро, 1968. – С. 211 – 226.

116. Доценко Р. Переклад – для самозбагачення чи самообкрадання? / Р. Доценко // Старожитності. – 1993. – № 1 (37). – С. 10 – 13.

117. Доценко Р. Перекладацтво і щоденна преса // Доценко Р. Критика. Літературознавство. Вибране / Р. Доценко ; передм. та упоряд. М. Білоруса. – Тернопіль : Навч. кн.-Богдан, 2013. – С. 59 – 63.

118. Доценко Р. Під знаком Миколи Лукаша / Р. Доценко // Україна. – 1988. – Ч. 50. – С. 2.

119. Доценко Р. Під неситим цензурним оком / Р. Доценко // Україна. – 1989. – № 50 (1714). – С. 20 – 22.

120. Доценко Р. Про англомовну українку – і не тільки / Р. Доценко // Всесвіт. – 1998. – № 1. – С. 171 – 175.

121. Доценко Р. Світлі думки проти ночі. Афоризми і щось близьке до них / Р. Доценко. – Тернопіль : Навч. кн.-Богдан, 2011. – 296 с.

122. Доценко Р. Словоскип Марти Тарнавської / Р. Доценко // Тарнавська М. Вибране / М. Тарнавська. – К. : Пульсари, 2004. – С. 252 –265.

123. Доценко Р. Фолкнер: на підступах до стилю письменника / Р. Доценко // Всесвіт. – 1971. – № 9. – С. 114 – 117.

124. Доценко Р. Фолкнер – дитячий письменник? // Доценко Р. Критика. Літературознавство. Вибране / Р. Доценко ; передм. та упоряд. М. Білоруса. – Тернопіль : Навч. кн.-Богдан, 2013. – С. 546–547.

125. Доценко Р. Фолкнер про минуле, яке стоїть на заваді майбутньому : [передм.] / Р. Доценко // Фолкнер В. Домашнє вогнище. Роман у новелах / В. Фолкнер ; пер. В. Корнієнка, Р. Доценка. – К. : Молодь, 1983. – С. 3 – 16.

126. Доценко Р. Хемінгвей – якого маємо і не маємо / Р. Доценко // Вітчизна. – 1971. – № 6. – С. 157 – 164.

127. Доценко Р. Чарівний світ ірландської казки : [передм.] / Р. Доценко // Казки Смарагдового острова: ірландські народні казки / пер. і передм. Р. Доценка. – К. : Веселка, 1987. – С. 5 – 10.

128. Доценко Р. Читаймо українське – бо воно цього варте! / Р. Доценко // Український вісник : (незалежний політико-просвітянський альманах). – Львів ; Республіка Комі ; Дубно. – 2005/2006. – № 4–5 (11–12). – С. 106 – 107.

129. Доценко Р. Шляхами «зарубіжної новели» / Р. Доценко // Всесвіт. – 1979. – № 2. – С. 171 – 173.

130. Доценко Р. [Біографічна довідка] / Р. Доценко // Рух опору в Україні: 1960–1990. – К. : Смолоскип, 2012. – С. 239 – 240.

131. Доценко Ростислав : некролог // Українська літературна газета. – 2012. – 3 листоп., № 22 (80).

132. Доценко Ростислав – лауреат премії ім. Миколи Лукаша // Літературна Україна. – 2001. – № 5 (4902). – С. 3.

133. Дрозд В. Мої духовні мандрівки: від Пакуля до Мрина і знову – до Пакуля… Начерки літературного автопортрета // Дрозд В. Вибрані твори : у 2 т. / В. Дрозд. – К. : Радян. письменник, 1989. – Т. 1. – С. 5 – 32.

134. Дроздовський Д. Націєтворча місія перекладу: проекції XXI століття / Д. Дроздовський, Г. Усатенко // Всесвіт. – 2011. – № 5 – 6. – С. 209 – 214.

135. Дугин А. Г. Эволюция социальных идентичностей при переходе к парадигме постмодерна [Электронный ресурс] : выступление на Мировом Общественном форуме «Диалог цивилизаций». – Режим доступа: http://www.evrazia.info/modules.php?name=News&file=article&sid=1979

136. Дудченко М. М. Метафорика першотвору і індивідуальність перекладача / М. М. Дудченко // Теорія і практика перекладу: республік. міжвідом. наук. зб. – К. : Вища шк., 1979. – Вип. 1. – С. 3 – 97.

137. Дэвидсон Д. Мышление и речь // Дэвидсон Д. Истина и интерпретация : пер. с англ. / Д. Дэвидсон. – М. : Праксис, 2003. – С. 222.
138. Дюришин Д. Перевод как форма межлитературных связей / Д. Дюришин // Сравнительное изучение литератур : сб. ст. к 80-летию академика М. П. Алексеева. – Ленинград : Наука, 1976. – С. 493 – 498.
139. Дюришин Д. Проблемы особыхмежлитературных общностей / Д. Дюришин. – М. : Наука, 1993. – 263 с.
140. Дюришин Д. Теория сравнительногоизучения литературы / Д. Дюришин. – М. : Прогресс, 1979. – 320 с.
141. Дюрінг С. Література – двійник націоналізму? / С. Дюрінг // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / за ред. М. Зубрицької. – Львів : Літопис, 1996. – С. 565 – 566. – (Слово. Знак. Дискурс).
142. Еко У. Надінтерпретація текстів / У. Еко // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / за ред. М. Зубрицької. – 2-е вид., доп. – Львів : Літопис, 2001. – С. 549 – 563. – (Слово. Знак. Дискурс).
143. Еко У. Поетика відкритого твору / Умберто Еко // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / за ред. М. Зубрицької. – 2-е вид., доп. – Львів : Літопис, 2001. – С. 525 – 538. – (Слово. Знак. Дискурс).
144. Еко У. Риторика та ідеологія / У. Еко // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / за ред. М. Зубрицької. – Львів : Літопис, 1996. – С. 420 – 427. – (Слово. Знак. Дискурс).
145. Еко У. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів / У. Еко ; пер. з англ. М. Гірняк. – Львів : Літопис, 2004. – 384 с.
146. Еліот Т. С. Єдність європейської культури / Т. С. Еліот // Всесвіт. – 2003. – № 1–2. – С. 143 – 150.
147. Енциклопедія постмодернізму / за ред. Ч. Вінквіста, В. Тейлора. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. – 503 с.
148. Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика / М. Євшан. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 1998. – 658 с.

149. Єрмоленко С. Я. Мова і українознавчий світогляд : монографія / С. Я. Єрмоленко. – К. : НДІУ, 2007. – 444 с.
150. Жирмунский В. Проблемы сравнительно-исторического изучения литератур / В. Жирмунский // Известия АН СССР. Отделение литературы и языка. – М., 1960. – Т. 19, Вып. 3. – С. 177 – 186.
151. Жирмунский В. М. Сравнительное литературоведение. Восток и Запад / В. М. Жирмунский. – Л. : Наука, 1979. – 495 с.
152. Жулинський М. Г. У передчутті радості / М. Жулинський // Гуцало Є. Вибрані твори : у 2 т. / Є. Гуцало. – К. : Рад. письменник, 1987. – Т. 1. – С. 5–28.
153. Засєкіна Л. В. Мовна особистість в сучасному соціальному просторі / Л. В. Засєкіна // Соціальна психологія. – 2007. – № 5. – С. 82 – 89.
154. Зарва В. А. Національні особливості англійського Просвітництва і літературний процес / В. А. Зарва // Актуальні проблеми іноземної філології: Лінгвістика та літературознавство: міжвуз. зб. наук. ст. – Ніжин: ТОВ «Видавництво “Аспект-Поліграф”», 2007. – Вип. І. – С. 204– 210.
155. Зарва В. А. Англійське Просвітництво і розвиток англійського просвітницького роману / В. А. Зарва // Мова і культура. – К.: Видавничий Дім Дмитра Бураго, 2007. – Вип. 9. – Т. Х. – С. 84–89.
156. Затонский Д. Модернизм и постмодернизм: Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств / Д. Затонский. – Харьков : Фолио, 2000. – 256 с.
157. Захід-Схід: основні тенденції розвитку сучасного порівняльного літературознавства : антологія / наук. проект, заг. ред. Л. Грицик. – Донецьк : ЛАНДОН-ХХІ, 2012. – 376 с.
158. Зборовська Н. В. Шістдесятники / Н. В. Зборовська // Слово і Час. – 1999. – № 1. – С. 74 – 80.
159. Зборовська Н. В. Психоаналіз і літературознавство / Н. В. Зборовська. – К. : Академвидав, 2003. – 390 с.

160. Зеньковский В. В. Апологетика // Зеньковский В. В. Основы христианской философии / В. В. Зеньковский. – М. : Канон, 1997. – С. 307–550.

161. Зимомря М. І. Німецька література в оцінках та інтерпретаціях Івана Франка: дискурс рецепції / М. І. Зимомря // Вісник Київського національного університету ім. Т. Шевченка. Серія : Іноземна філологія. – 2009. – Вип. 42. – С. 15–18.

162. Зорівчак Р. П. Авторські фразеологічні новаторства як перекладознавча проблема (на матеріалі англомовних перекладів творів Тараса Шевченка) / Р. П. Зорівчак // Мовні і концептуальні картини світу : зб. наук. пр. / КНУ ім. Тараса Шевченка, ф-т іноземн. філології ; редкол.: О. І. Чередниченко (гол.ред.), А. Д. Белова, Н. Ю. Жлуктенко та ін. – К., 2001. – № 5. – С. 68 – 72.

163. Зорівчак Р. П. Англомовна збірка української прози / Р. П. Зорівчак // Всесвіт. – 1972. – № 5. – С. 151 – 155.

164. Зорівчак Р. П. У духовно-культурному полі Григорія Кочура – теоретика й історика українського перекладу / Р. П. Зорівчак // Кочур Г. Література та переклад: Дослідження. Рецензії. Літературні портрети. Інтерв'ю / Г. Кочур ; упоряд. А. Кочур, М. Кочур. – К. : Смолоскип, 2008. – Т. 1. – С. 11 – 63.

165. Зорівчак Р. П. Український художній переклад як націєтворчий чинник / Р. П. Зорівчак // Зарубіжна література. – 2007. – Квіт. (чис. 14). – С. 1 – 5.

166. Зорівчак Р. П. Художнє слово України в англомовному світі / Р. П. Зорівчак // Українознавство в розбудові держави : у 3 кн.: Матеріали міжнар.наук.-практ.конф., Київ, 14 – 16 жовт.1993р./ за ред.П.П.Кононенека. – К., 1994. – Кн. 1. – С. 281 – 298.

167. Зорівчак Р. П. Читаючи історію свого народу / Р. П. Зорівчак // Всесвіт. – 2007. – № 11 – 12. – С. 174 –177.

168. Зубрицька М. Homolegens: читання як соціокультурний феномен / М. Зубрицька. – Львів : Літопис, 2004. – 342 с.
169. Ильин И. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа / С. Ильин. – Москва : Интрада, 1998. – 255 с.
170. Іваницька М. Особистість перекладача в українсько-німецьких літературних взаєминах : монографія / М. Іваницька. – Чернівці : Книги–ХХІ, 2015. – 604 с.
171. Ігнатенко М. Генезис сучасного художнього мислення / М. Ігнатенко. – К. : Наук. думка, 1986. – 286 с.
172. Ігнатенко М. А. Читач як учасник літературного процесу / М. А. Ігнатенко. – К. : Наукова думка, 1980. – 172 с.
173. Ізер В. Процес читання: Феноменологічне наближення / В. Ізер // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. – Львів : Літопис, 1996. – С. 261 – 277. – (Слово. Знак. Дискурс).
174. Інґарден Р. Про пізнавання літературного твору / Р. Інґарден // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття / за ред. М. Зубрицької. – Львів : Літопис, 1996. – С. 136 – 163. – (Слово. Знак. Дискурс).
175. Ильясов Ф. Н. Репрезентативность результатов опроса в маркетинговом исследовании / Ф. Н. Ильясов // Социологические исследования. – 2011. – № 3. – С. 112 – 116.
176. История зарубежной психологии (30–60-е годы XX века): Тексты / под ред. П. Я. Гальперина, А. И. Ждан. – Москва : Изд-во МГУ, 1996. – 230 с.
177. Каде О. Проблемы перевода в свете теории коммуникации / О. Каде // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике : сб. ст. – Москва : Междунар. отношения, 1978. – С. 69 – 90.
178. Казакова Т. А. Стратегии решения задач в художественном переводе / Т. А. Казакова // Перевод и интерпретация текста : сб. науч. тр. / отв.

ред.: В. А. Кухаренко [и др.] ; АН СССР, Ин-т языкознания, ОГУ им. И. И. Мечникова. – М. : ИЯЗ, 1988. – С. 56 – 65.

179. Кальниченко О. А. Історія перекладу та думок про переклад в текстах та коментарях : навч. посібник для студ. вищих навч. закл. / О. А. Кальниченко, В. О. Подміногін. – Харків : Вид-во НУА, 2005. – Ч. 1 : Загальні питання. Стародавні часи. – 132 с.
180. Камю А. Творчество и свобода / А. Камю. – Москва : Радуга, 1990. – 608 с.
181. Кам'янець А. Б. Інтертекстуальна іронія і переклад / А. Б. Кам'янець, Т. Є. Некряч : монографія. – К. : Видавець Карпенко В.М., 2010. – 176 с.
182. Кам'янець А. Б. Роман з багатьма невідомими (Про труднощі відтворення мовної гри в перекладі) / А. Б. Кам'янець, Т. Є. Некряч // Проблеми семантики, прагматики та когнітивної лінгвістики. – 2007. –№ 11. – С. 168 – 173.
183. Карабан В. І. Переклад з української мови на англійську мову : навч. посібник-довід. для студентів вищих закладів освіти / В. І. Карабан, Дж. Мейс. – Вінниця : Нова кн., 2003. – 608 с.
184. Карасик В. И. Речевое поведение и типы языковых личностей / В. И. Карасик // Массовая культура на рубеже XX – XXI веков: Человек и его дискурс : сб. науч. тр. / под ред. Ю. А. Сорокина, М. Р. Желтухиной ; ИЯ РАН. – Москва : Азбуковник, 2003. – 368 с.
185. Караулов Ю. Н. Русский язык и языковая личность / Ю. Н. Караулов. – Москва : Наука, 1987. – 264 с.
186. Касперський Е. Про теорію компаративістики / Е. Касперський ; пер. С. Яковенка // Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи. Антологія / за заг. ред. Дмитра Наливайка. – К. : Вид. дім. «Києво-Могилянська академія», 2009. – С. 125 – 146.
187. Касьянов Г. Незгодні: українська інтелігенція в русі опору 1960–1980-х рр. / Г. Касьянов. – К. : Либідь, 1995. – 130 с.
188. Качуровський І. Перекладачі української діаспори / І. Качурський // Всесвіт. – 1991. – № 11. – С. 108 – 113.

189. Кашкин И. А. Для читателя современника. Статьи и исследования / И. А. Кашкин. – Москва : Совет. писатель, 1977. – 558 с.
190. Кашкин И. А. Текущие дела (Заметки о стиле переводческой работы) / И. А. Кашкин // Мастерство перевода. – Москва : Совет. писатель, 1959. – Сб. 1. – С. 106 – 152.
191. Керимов Т. Х. Феномен / Т. Х. Керимов // Современный философский словарь / [под общ. ред. В. Е. Кемерова]. – Москва : Академ. проект, 2004. – С. 757.
192. Кетфорд Дж. Лингвистическая теория перевода / Дж. Кетфорд // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике : сб. ст. [переводы] / под ред. В. Н. Комиссарова. – Москва : Междунар. отношения, 1978. – 229 с.
193. Кияк Т. Р. Мотивированность лексических единиц (количественные и качественные характеристики) / Т. Р. Кияк. – Львов : Вища шк., 1988. – 161 с.
194. Кияк Т. Р. Теорія та практика перекладу (німецька мова) : підруч. [для студ. вищ. навч. закл.] / Т. Р. Кияк, А. М. Науменко, О. Д. Огуй. – Вінниця : Нова кн., 2006. – 592 с.
195. Кісь Р. Мова, думка і культурна реальність (від О. Потебні до гіпотези мовного релятивізму) / Р. Кісь. – Львів : Літопис, 2002. – 303 с.
196. Клименко О. С. Особливості перекладу власних імен у творі М. Мітчелл «Віднесені вітром» / О. С. Клименко, Н. І. Климова // Вісник Луганського національного університету ім. Т. Шевченка. Серія : Філологічні науки. – 2012. – № 14 (249). – С. 211 – 215.
197. Клочек Г. Художнє мислення / Г. Клочек // Наукові записки. Серія : Філологічні науки (літературознавство). – Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2005. – Вип. 61. – С. 63 – 64.
198. Клюканов И. Э. Динамика межкультурного общения. Системно-семиотическое исследование / И. Э. Клюканов. – Тверь : Тверской гос. ун-т, 1997. – 99 с.

199. Кодак М. П. Авторська свідомість і класична поетика / М. П. Кодак. – К. : Фоліант, 2006. – 336 с.

200. Кожевников В. М. Литературный энциклопедический словарь / В. М. Кожевников, П. А. Николаев. – Москва : Советская энцикл., 1987. – 752 с.

201. Козланюк Т. П. Воссоздание лингвостилистических особенностей прозы И. Я. Франко в английских переводах : автореф. дис. … канд. филолог. наук: спец. 10.02.04 Германские языки / Козланюк Т. П. ; Львов. гос. ун-т им. И. Франко. – Львов, 1972. – 30 с.

202. Козловець М. А. Ідентичність: сакральне та профанне / М. А. Козловець // Філософська думка. – 2008. – № 4. – С. 136 – 149.

203. Козловски П. Культура постмодерна / П. Козловски ; пер. с нем. Л. В. Федоровой, Ф. Н. Фельдмана и др. – Москва : Республика, 1997. – 240 с.

204. Коломієць Л. В. Актуальні теоретичні концепції та моделі аналізу поетичного перекладу : навч. посібник / Л. В. Коломієць. – К. : Київ. ун-т, 2011.– 527 с.– (Перекладознавчі семінари).

205. Коломієць Л. В. До питання про функціональний зміст поняття «колоніальний переклад» / Л. В. Коломієць // Методологічні проблеми перекладу на сучасному етапі / Сум. держ. ун-т. – Суми, 1999. – С. 64 – 67.

206. Коломієць Л. В. Методологічно-стильові орієнтири в українському поетичному перекладі від кінця XIX до початку XXI століття (на матеріалі перекладів англомовної поезії та поетичної драми) : навч. посібник для студентів вищих навч. закл. / Л. В. Коломієць. – К. : Київ. ун-т, 2011.– 496 с. – (Перекладознавчі семінари).

207. Комиссаров В. Н. Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике / В. Н. Комиссарова. – Москва : Международные отношения, 1978. – 232 с.

208. Конрад Н. И. Избранные труды. Литература и театр / Н. И. Конрад. – Москва : Наука, 1978. – 462 с.

209. Конрад Н. И. К вопросу о литературных связях / Н. И. Конрад // Избранные труды. Литература и театр. – Москва : Наука, 1978. – С. 49 – 59.

210. Коптілов В. Актуальні питання українського художнього перекладу / В. Коптілов. – К. : Вид-во Київ. ун-ту, 1971. – 131 с.

211. Коптілов В. Одним розчерком пера… / В. В. Коптілов // Літературна Україна. – 1965. – № 28 (2097). – С. 2.

212. Коптілов В. Теорія і практика перекладу : навч. посібник / В. Коптілов. – К. : Юніверс, 2003. – 280 с.

213. Корогодський Р. Брама світла: Шістдесятники / Р.Корогодський ; упоряд. М. Коцюбинська, Н. Кучер, О. Сінченко. – Львів : Вид-во Українського Католицького Університету, 2009. – 656 с.

214. Корсини Р. Психологическая энциклопедия / Р. Корсини, А. Ауэрбах. – Спб. : Питер, 2006. – 1096 с.

215. Корунець І. В. Теорія і практика перекладу (аспектний переклад) : підручник / І. В. Корунець. – Вінниця : Нова кн., 2003. – 448 с.

216. Костенко Л. В. Сад нетанучих скульптур / Л. В. Костенко. – К. : Радян. письменник, 1987. – 207 с.

217. Коцюбинська М. Мої обрії : у 2 т. / М. Коцюбинська. – Т. 2. – К. : Дух і літера, 2004. – 386 с.

218. Кочур Г. Література та переклад: Дослідження. Рецензії. Літературні портрети. Інтерв'ю / упоряд.: А. Кочур, М. Кочур ; передм. І. Дзюби, Р. Зорівчак. – К. : Смолоскип, 2008. – 344 с.

219. Кочур Г. Майстри перекладу / Г. Кочур // Всесвіт. – 1966. – № 4. – С. 17 – 24.

220. Кочур Г. Ростиславу Доценку – 60 / Г. Кочур // Літературна Україна. – 1991. – 6 черв.

221. Кравченко П. С. Досвід знання у антропокультурному бутті людини / П. С. Кравченко // Філософські обрії. – 2013. – № 29. – 111 с.

222. Красных В.В. «Свой» среди «чужих»: миф или реальность? / В. Красных– М.: ИТДГК «Гнозис», 2003. – 375 с.
223. Кримський С. Б. Заклик духовності XXI ст. : [З циклу щоріч. пам'ят. лекцій ім. А. Оленської-Петришин, 2002 р.] / С. Б. Кримський. – К. : Вид. дім. «Києво-Могилянська академія»», 2003. – 32 с.
224. Кримський С. Б. Запити філософських смислів / С. Б. Кримський. – Київ : ПАРАПАН, 2003. – 240 с.
225. Кримський С. Б. Проблема дефіциту людських якостей як ніколи в наші дні актуальна / С. Б. Кримський // День. – 2007. – 9 лют., № 23. – С. 6.
226. Кримський С. Б. Ранкові роздуми / С. Б. Кримський. – К. : Майстерня Білецьких, 2009. – 114 с.
227. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман / Ю. Кристева // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму. – М. : Прогресс, 2000. – С. 437 – 438.
228. Кристева Ю. Разрушение поэтики / Ю. Кристева // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму. – М. : Прогресс, 2000. – С. 459 – 460.
229. Крупко О. З когорти перекладачів-шестидесятників: (З нагоди 80-річчя від дня народження Юрія Яковича Лісника. Короткий огляд творчості) / О. Крупко // Всесвіт. – 2009. – № 5 – 6. – С. 174 – 177.
230. Кульчицький О. Основи філософської і філософських наук / О. Кульчицький. – Мюнхен : Укр. Вільний ун-т, 1995. – С. 10.
231. Кундзич А. Л. Слово и образ : лит.-крит. ст. / А. Л. Кундзич ; пер. с укр. В. Россельса. – М. : Совет. писатель, 1973. – 319 с.
232. Курбатов С. Історичний час у дзеркалах Хорхе Луїса Борхеса / С. Курбатов // Філософська думка. – 2001. – № 3. – С. 143 – 154.
233. Курицын В. Русский литературный постмодернизм [Электронный ресурс] / В. Курицын. – Режим доступа: http://www.guelman.ru/slava/postmod/1.html

234. Кухаренко В. А. Інтерпретація тексту : навч. посібник [для студ. фак-тів англ. мови] / В. А. Кухаренко. – Вінниця : Нова кн., 2004. – 272 с.

235. Кушнина Л. В. От коммуникативных компетенций – к коммуникативной личности переводчика / Л. В. Кушнина, С. Г. Улитина // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. – 2013. – № 9 (84) – С. 16 – 18.

236. Кушнина Л. В. Переводческий хронотоп как способ отражения переводческой картины мира / Л. В. Кушнина // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. – 2012. – № 11 (75). – С. 68 – 74.

237. Кушнина Л. В. Языковая личность переводчика в свете концепции переводческого пространства / Л. В. Кушнина, М. С. Силантьева // Вестник Пермского университета. Серия : Российская и зарубежная филология. – 2010. – Вып. 6 (12). – С. 71 – 75.

238. Кьеркегор С. Наслаждение и долг / С. Кьеркегор ; пер. с дат. П. Г. Ганзена. – 3-е изд. – К. : AirLand, 1994. – 504 с.

239. Кэтфорд Дж. К. Лингвистическая теория перевода / Дж. К. Кэтфод // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. – М. : Международные отношения, 1978. – С. 91 – 114.

240. Лавриненко В. Н. Психология и этика делового общения : учебник для вузов / под ред. В. Н. Лавриненко. – М. : ЮНИТИ-ДАНА, 2004. – 415 с.

241. Лавриненко О. Л. Профілі мовної особистості [Електронний ресурс] / О. Л. Лавриненко. – Режим доступу: http://oaji.net/articles/2015/1551-1421344247.pdf

242. Лавринович Л. Сучасний український постмодернізм – напрям? стиль? метод? / Л. Лавринович // Слово і час. – 2001. – № 1. – С. 39 – 46.

243. Лакофф Дж. Метафоры, которыми мы живем / Дж. Лакофф, М. Джонсон. – М. : УРСС Эдиториал, 2004. – 256 с.

244. Лановик М. Категорія «національної пам'яті» як форманта художнього перекладу / М. Лановик // Питання літературознавства. – Чернівці, 2004. – Вип. 11 (68). – С. 100 – 106.

245. Лановик М. Б. Проблеми художнього перекладу як предмет літературознавчої рефлексії : автореф. дис. … д-ра філол. наук : спец. 10.01.06 «Теорія літератури» / М. Б. Лановик. – К., 2006. – 44 с.

246. Лановик М. Переклад та проблема національної ідентичності / М. Лановик // Мова і культура нації : наук. зб. – Тернопіль, 2001. – С. 84 – 94.

247. Лановик М. Перекладознавчі проблеми компаративістики крізь призму літературознавчих теорій / М. Лановик // Літературознавча компаративістика : навч. посіб. / за ред. Р. Гром'яка. – Тернопіль, 2002. – С. 272 – 309.

248. Лановик М. Перекодування художнього тексту як семіотична проблема літературознавства / М. Лановик // Біблія і культура. – 2008. – № 10. – С. 15 – 20.

249. Лановик М. Художній переклад: діалог національних культур, історичних епох та мистецьких світів / М. Лановик // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. – 2004. – Вип. 33, ч. 2. – С. 184 – 190.

250. Лановик М. Художній переклад і проблема культурно-національної ідентичності літературних текстів / М. Лановик // Міжнаціональні горизонти і компаративістичний дискурс сучасних літературознавчих студій : монографія. – Тернопіль, 2005. – С. 271 – 307.

251. Лановик М. Morgenland und Abendland: проблема зіткнення національних світів у сфері художнього перекладу / М. Лановик // Література. Фольклор. Проблеми поетики : зб. наук. пр. – К. , 2005. – Вип. 21, ч. 2 : Питання менталітету в українській літературі. – С. 185 – 200.

252. Латышев Л. К. Перевод: проблемы теории, практики и методики преподавания / Л. К. Латышев. – М. : Просвещение, 1988. – 160 с.

253. Левітін Т. Л. Структурні й семантичні особливості відтворення німецьких та англомовних реалій українською мовою / Т. Л. Левітін // Вісник Київського національного університету. Серія : Міжмовна та міжкультурна комунікація. – 2012. – Т. 2, № 1. – С. 96 – 101.

254. Лейдерман Н. Л. Теория жанра: исследования и разборы : монография / Н. Л. Лейдерман. – Екатеринбург : Словесник, 2010. – 904 с.

255. Лесик В. В. Композиція художнього твору / В. В. Лесик. – К. : Дніпро, 1972. – 96 с.

256. Левинас Э. Избранное: Трудная свобода : пер. с фр. / Э. Левинас. – М. : РОССПЭН, 2004. – 751 с.

257. Левый И. Искусство перевода / И. Левый. – М. : Прогресс, 1974. – 374 с.

258. Лилова А. Введение в общую теорию перевода : пер. с болг. / А. Лилова ; под общ. ред. П. М. Топера. – М. : Высш. шк., 1995. – 256 с.

259. Лингвистический энциклопедический словарь / гл. ред. В. Н. Ярцева. – М. : Совет. энцикл., 1990. – 685 с.

260. Липина В. Становление современной английской прозы (поэтика и стилистика) / В.Липина. – Днепропетровск : Изд-во ДГУ, 1993. – 172с.

261. Липина В. Актуальные проблемы литературной компаративистики Восток – Запад / В. Липина //Литература в контексте культуры. – Днепропетровск : Изд-во ДГУ, 2006. – С.11 – 17.

262. Литература non fiction: вымыслы и реальность // Знамя. – 2003. – № 1. – С. 190 – 203.

263. Лімборський І. В. Перекладхудожньоготворуякпроблема літературознавчої компаративістики / І. В. Лімборський // Гуманітарний вісник. Серія : Іноземна філологія / Черкас. держ. технол. ун-т. – 2008. – Чис. 12, т. 1 : Проблеми сучасної світової літератури. Проблеми сучасного перекладознавства. – С. 209 – 215.

264. Лімборський І. В. Світова література і глобалізація : [монографія] / І. В. Лімборський. – Черкаси : Брама-Україна, 2011. – 192 с.

265. Лісняк Ю. Насамперед трохи треба вам розповісти про себе… / Ю. Лісняк. – Рукопис. – Із домашнього архіву дружини Ю. Лісняка Галини Лозинської.

266. Лісняк Ю. Праця перекладача / Ю. Лісняк. – Рукопис. – Із домашнього архіву дружини Ю.Лісняка Галини Лозинської.

267. Лісняк Ю. Увага про реалізм / Ю. Лісняк. – Рукопис. – Із домашнього архіву дружини Ю. Лісняка Галини Лозинської.

268. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / авт.-уклад. Ю. Л. Ковалів. – К. : Академія, 2007. – Т. 2. – 624 с. – (Енциклопедія ерудита).

269. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Гром'яка, Ю. Коваліва, В. Теремка. – К. : Академія, 2006. – 752 с.

270. Лозинська Г. Г. Про видання зарубіжної літератури у видавництві «Дніпро» за 1970–1980 рр. / Г. Г. Лозинська. – Рукопис. – Із домашнього архіву Галини Лозинської.

271. Лось Й. Публіцистика і тенденції розвитку світу : навч. посібник для вищих навч. закл. III–IV рівнів акредитації : у 2 ч. / Й. Лось. – Львів : ПАІС, 2008. – Ч. 1. – 376 с.

272. Лотман Ю. М. Избранные статьи : в 3 т. / Ю. М. Лотман. – Таллинн : Александра, 1992. – Т. 1. – 472 с.

273. Лотман Ю. М. Семиосфера / Ю. М. Лотман. – Спб.: Искусство-СПб, 2000. – 704 с.

274. Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства / Ю. М. Лотман. – Спб.: Академ. проект, 2002. – 544 с.

275. Луков В. А. Жанры и жанровые генерализации / В. А. Луков // Знание. Понимание. Умение. – 2006. – № 1. – С. 141 – 148.

276. Лук'яненко Л. З пітьми тоталітаризму – до світлосяйної вічності. Пам'яті Ростислава Доценка / Л. Лук'яненко // Шлях перемоги. – 2012. – 14 листоп., № 46 (3047). – С. 6.

277. Лук'яненко Л. Пам'яті Ростислава Доценка / Л. Лук'яненко, М. Тарнавська // Свобода. – 2012. – 23 листоп., № 47. – С. 17.

278. Люсый А. Переводы: пришествие новых смыслов / А. Люсый // Космополис. – 2003. – № 2 (4). – С. 49 – 63.

279. Маленко О. О. Світоглядні модуси постмодернізму в національній художньо-естетичній практиці кінця XX століття: рецепція наукового осмислення проблеми / О. О. Маленко // Вісник Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди. Серія : Філософія. – Харків, 2013. – Вип. 40 (2). – С. 110 – 124.

280. Мамардашвили М. К. Психологическая типология пути М. Пруста «В поисках утраченого времени» / М. Мамардашвили ; общ. ред. Ю. П. Сенокосова.– Спб. : Изд-воРусскогоХристианского гуманитарного ин-та, 1997. – 570 с.

281. Мамрак А. В. Вступ до теорії перекладу : навч. посібник / А. В. Мамрак. – К. : Центр учбової літ., 2009. – 304 с.

282. Мангейм К. Проблема поколений / К. Мангейм // НЛО. – 1998. – № 30. – С. 7–47.

283. Маріно А. Компаративістика та теорія літератури. Поетика порівняльного літературознавства / А. Маріно // Слово і Час. – 2007. – № 6. – С. 46 – 58.

284. Марковина И. Ю. Влияние национальной специфики языка и культуры на процесс межкультурного общения / И. Ю. Марковина // Речевое общение: проблемы и перспективы. – М. : ИНИОН АН СССР, 1983. – 187 с.

285. Марсель Г. Homo viator: Пролегомени до метафізики надії / Г. Марсель ; наук. ред.: В. В. Лях ; пер. з фр. В. Шовкуна. – К. : КМ Academia : Пульсари, 1999. – 320 с. – (Християнські філософи).

286. Маркштайн Э. Постмодернистская концепция перевода (с вопросительным знаком или без него) [Электронный ресурс] / Э. Маркштайн. – Режим доступа: http://www.lingvoda.ru/transforum/articles/markshtein_al.htm

287. Матвіїшин В. Еміль Золя на Україні / В. Матвіїшин // Всесвіт. – 1966. – № 11. – С. 89.

288. Маятник поколінь : [опитування «ЛУ» про літ. покоління] [думки Г. Тарасюк] / підгот. Г. Протасова // Літературна Україна. – 2012. – 15 берез.(№ 5). – С. 2–3.

289. Мейзерська Т. С. Re-presence: Відлуння Сходу в українській літературі XIX ст. : зб. наук. ст. / Т. С. Мейзерська. – Одеса : Астропринт, 2009. – 156 с.

290. Мейлах Б. Процесс творчества и художественного восприятия. Комплексный подход: опыт, поиски, перспектива / Б. Мейлах. – М. : Искусство, 1985. – 317 с.

291. Мелетинський Е. М. Историческая поэтика новеллы / Е. М. Мелетинський ; АНСССР, Ин-т мировой лит.им. А. М. Горького. – М. : Наука, 1990. – 279 с.

292. Мельник В. Маленька галузка у вінок пам’яті / В. Мельник // Слово і час. – 1992. – № 1. – С. 55 – 58.

293. Мельник С. Ломка эпохи позднего реабилитанса [Электронный ресурс] / С. Мельник // Столица. – 1992. – № 9. – Режим доступа: http://www.stolitsa.org/1173-lomka-yepoxi-pozdnego-reabilitansa.html

294. Мерло-Понті М. Феноменологія сприйняття / М. Мерло-Понті ; пер. з фр., післямова та прим. О. Йосипенко, С. Йосипенко. – К. : Укр. Центр духовної культури, 2001. – 552 с.

295. Микулина Л. Национально-культурная специфика и перевод / Л. Микулина // Мастерство перевода. – М. : Совет. писатель, 1979. – Сб. 12. – С. 79 – 99.

296. Миллер А. И. «Украинский вопрос» в политике властей и русском общественном мнении (вторая половина XIX века) / А. И. Миллер. – Спб.: Алетейя, 2000. – С. 71 – 72.

297. Миньяр-Белоручев Р. К. Теория и методы перевода / Р. К. Миньяр-Белоручев. – М. : Моск. лицей, 1996. – 208 с.

298. Миронюк Н. П. Про культуру українського слова в художніх перекладах з англійської мови / Н. П. Миронюк // Теорія і практика перекладу : укр. наук. зб. – К. : Вища шк., 1992. – Вип. 18. – С. 99 – 103.

299. Мирошниченко В. В. Авторська модель світу як втілення художньої концепції в перекладі / В. В. Мирошниченко // Науковий часопис Національного педагогічного університету ім. М. П. Драгоманова. Серія 9, Сучасні тенденції розвитку мов. – 2007. – Вип. 1. – С. 313 – 316.

300. Мирошниченко В. В. Витоки художньої творчості як фактор впливу на процесметакомунікації/перекладу / В. В. Мирошниченко // Нова філологія / Запоріз. держ. ун-т. – Запоріжжя, 2003. – № 2 (17). – С. 211 – 221.

301. Мирошниченко В. В. Про перекладацький недомисел та курйози / В. В. Мирошниченко // Вісник Сумського державного університету. Серія : Філологічні науки. – Суми : Вид-во СумДУ, 2004. – С. 63 – 69.

302. Митрофанов В. Запрошення до суперечки (перекладач-редактор-критик) / В. Митрофанов. – Рукопис. – Із домашнього архіву дружини В. Митрофанова Валентини Митрофанової.

303. Митрофанов В. За творчий пошук (кілька слів до критики художнього перекладу) / В. Митрофанов. – Рукопис. – Із домашнього архіву дружини В. Митрофанова Валентини Митрофанової.

304. Мід Дж. Г. Дух, самість і суспільство. З точки зору соціального біхевіориста / Дж. Г. Мід. – К. : Укр. Центр духовної культури, 2000. – 416 с.

305. Мінаков М. А. Історія поняття досвіду / М. Мінаков. – К. : ПАРАПАН, 2007. – 380 с.

306. Мітосек З. Теорії літературних досліджень / З. Мітосек ; пер. з пол. В. Гуменюк. – Сімферополь : Таврія, 2005 . – 407 с.

307. Можейко М. Постмодернизм : энцикл. / М. Можейко. – М. : Интерпрессервис ; Книжный Дом, 2001. – 1040 с. – (Мир энциклопедий).

308. Морган Т. Сомерсет Моэм. Биография / Т. Морган. – М. : Захаров, 2002. – 445 с.
309. Моренець В. П. Слово, що випало з мовчання філософів : [передмова] / В. Моренець // Григорів М. Сади Марії : [поезії] / М. Григорів. – К. : Світовид, 1997. – С. 5 – 33.
310. Морозов А. Ю. «Інший» як фактор трансценденції за межі «життєвого світу повсякденності / А. Ю. Морозов // Вісник Національного авіаційного університету. Серія : Філософія. Культурологія. – 2009. – Т. 10, № 2. – С. 70 – 75.
311. Моррис Ч. У. Из книги «Значение и означивание». Знаки и действия // Семиотика. Антология / Ч. У. Моррис. – М. : Академ. проект ; Екатеринбург : Деловая кн., 2001. – С. 129 – 143.
312. Москаленко М. Нариси з історії українського перекладу / М. Москаленко // Всесвіт. – 2006. – № 1 – 2. – С. 172 – 190.
313. Мукаржовский Я. Личность в искусстве / Я. Мукаржовский // Исследования по эстетике и теории искусства. – М. : Искусство, 1994. – С. 501–521.
314. Мукаржовский Я. Мова літературна і мова поетична / Я. Мукаржовский // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. – Львів : Літопис, 2002. – С. 425 – 447.
315. Мукгерджі А. П. Чий постколоніалізм і чий постмодернізм? / А. П. Мукгерджі // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / за ред. М. Зубрицької. – Львів : Літопис, 1996. – С. 562 – 564. – (Слово. Знак. Дискурс).
316. Мунен Ж. Переводчик, слово и понятие / Ж. Мунен // Перевод – средство взаимного сближения народов: Художественная публицистика / Ж. Мунен. – М. : Прогресс, 1987. – С. 136 – 141.
317. Мясникова Л. М. Дух епохи / Л. М. Мясникова // Современный философский словарь / [под общ. ред. В. Е. Кемерова]. – М. : Академ. проект, 2004. – С. 267.

318. Мясникова Л. М. Опыт / Л. М. Мясникова// Современный философский словарь / [под общ. ред. В. Е. Кемерова]. – М. : Академ. проект, 2004. – С. 491 – 493.
319. Надьярных Н. С. Дмитрий Чижевский: единство смысла / Н. С. Надьярных. – М. : Наука, 2005. – 366 с.
320. Наєнко М. Історія українського літературознавства / М. Наєнко. – К. : Академія, 2001. – 360 с.
321. Наєнко М. Про межі шістдесятництва / М. Наєнко // Таїни художнього тексту (до проблеми поетики тексту) : [зб. наук. пр.]. – Дніпропетровськ : РВВ ДНУ, 2006. – Вип. 5. – С. 51 – 55.
322. Найда Ю. К науке переводить. Принципы соответствий / Ю. Найда // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике : сб. ст. – М. : Междунар. отношения, 1978. – С. 114 – 137.
323. Наливайко Д. Компаративістика в системі літературознавчих дисциплін // Наливайко Д. Компаративістика й історія літератури / Д. Наливайко. – К. : Акта, 2007. – С. 5 – 42.
324. Наливайко Д. Література в системі мистецтв як галузь порівняльного літературознавства / Д. Наливайко // Слово і час. – 2003. – № 5. – С. 10 – 13.
325. Наливайко Д. Про співвідношення «декадансу», «модернізму», «авангардизму» / Д. Наливайко // Слово і Час. – 1997. – № 11–12. – С. 44 – 48.
326. Нахлік Є. Пантелеймон Куліш: Особистість, письменник, мислитель: Наукова монографія: У 2 т. / Євген Нахлік. — Т. 2: Світогляд і творчість Пантелеймона Куліша. — К.: Український письменник, 2007. — 462 с.
327. Нахлік Є.Творчість Юліуша Словацького й Україна. Проблеми українсько-польської літературної компаративістики / Є. Нахлік. – Львів: 2010. – 288 с.
328. Неупокоева И. Г. История всемирной литературы: проблемы системного и сравнительного анализа / И. Г. Неупокоева. – М. : Наука, 1976. – 358 с.

329. Неупокоева И. Г. Проблемы взаимодействия современных литератур / И. Г. Неупокоева. – М. : Изд-во АН СССР, 1963. – 227 с.

330. Новикова М. Гений, парадоксов друг / М. Новикова // Мастерство перевода / под ред. Э. Ананиашвили. – М. : Совет. писатель, 1977. – Сб. 11. – С. 69 – 92.

331. Новикова М. Национальное и интернациональное в индивидуальном стиле переводчика / М. Новикова // Художественный перевод: Вопросы теории и практики. – Ереван, 1982. – С. 74 – 78.

332. Новикова М. А. Прекрасен наш союз: Литература – переводчик – жизнь / М. А. Новикова. – К. : Рад. письменник, 1986. – 224 с.

333. Новикова М. А. Проблемы индивидуального стиля в теории художественного перевода : (Стилистика переводчика) : автореф. дис. … д-ра филолог. наук: спец. 10.02.19 Общее языкознание / Новикова Мария Алексеевна ; ЛГУ им. А. А. Жданова. – Л., 1980. – 27 с.

334. Нойберт А. Прагматические аспекты перевода / А. Нойберт // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. – М. : Междунар. отношения, 1978. – С. 185 –202.

335. Обговорення на Раді художнього перекладу видавництва перекладів творів А. Конан Дойла 17.10.1990 р. – Рукопис. – Із особистого архіву Галини Лозинської.

336. Обговорення на Раді художнього перекладу видавництва перекладів творів Е. По 23.08.1992 р. – Рукопис. – Із особистого архіву Галини Лозинської.

337. Обговорення на Раді художнього перекладу видавництва перекладів творів В. Фолкнера 16.04.1971 р. – Рукопис. – Із домашнього архіву Галини Лозинської.

338. Овсієнко В. Світло людей. Мемуари та публіцистика : у 2 кн. / В. Овсієнко. – Харків : Харківська правозахисна група ; Київ : Смолоскип, 2005. – Кн. 2. – 352 с.

339. Огар Е. І. Дитяча книга: проблеми видавничої підготовки / Е. І. Огар. – Львів : Аз-Арт, 2002. – 160 с.

340. Огар Е. І. Мова дитячого літературного дискурсу: функціонально-комунікативні аспекти дослідження / Е. І. Огар // Вісник Сумського державного університету. Серія : Філологічні науки. – 2006. – Вип. 3. – С. 10–17.

341. Огуй О. Слово, значення та інформація: перекладознавчі аспекти / О. Огуй // Іноземна філологія. – 2008. – Вип. 120. – С. 133 – 138.

342. Оляндер Л. К. Сучасна компаративістика: проблеми і перспективи / Л. К. Оляндер // Науковий вісник Волинського державного університету. Серія : Філологічні науки. – Луцьк : ВДУ, 2001. – № 9. – С. 96 –101.

343. Ортега-і-Гасет Х. Вибрані твори / Хосе Ортега-і-Гасет ; пер. з ісп. В. Бурггарда. – К. : Основи, 1994. – 424 с.

344. Ортега-і-Гассет Х. Дві великі метафори / Х. Ортега-і-Гасет // Теория метафоры : пер. с англ., фр., нем., исп., пол. яз. / вступ. ст. и сост. Н. Д. Арутюновой ; общ. ред. Н. Д. Арутюновой, М. А. Журинской. – Москва : Прогресс, 1990. – С. 68 – 81.

345. Павленко О. Г. «Великі сподівання» Ч. Діккенса в дзеркалі перекладів Ростислава Доценка / О. Г. Павленко // British journalof Science, Education and Culture, – 2014. – № 1(5) (January–June). – London : London University Press, 2014. – Vol. I. – p. 157 – 162.

346. Павленко О. Г. Р. Доценко: наближуючись до Фолкнера / О. Г. Павленко // Літературознавчі студії : зб. наук. пр. – К. : Видавничо-поліграф. центр «Київ. ун-т», 2015. – Вип. 43, ч. 2. – С. 125 – 135.

347. Павленко О. Г. Жанрово-тематична і стильова конфігурація української прози другої половини ХХ століття / О. Г. Павленко // Вісник Маріупольського державного університету. Серія : Філологія. – Маріуполь : МДУ, 2015. – Вип. 12. – С. 29 – 40.

348. Павличко С. Фемінізм / С. Павличко. – К. : Вид-во Соломії Павличко Основи, 2002. – 322 с.

349. Павлишин М. Постколоніальна критика і теорія / М. Павлишин // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / за ред. М. Зубрицької. – Львів : Літопис,1996. – С. 531 – 535. – (Слово. Знак. Дискурс).

350. Павлишин М. Українська культура з погляду постмодернізму / М. Павлишин // Сучасність. – 1992. – № 5. – С. 117 – 125.

351. Пастух Т. В. Київська школа поетів та її оточення: (модерні стильові течії української поезії 1960–90-х років) / Т. Пастух. – Львів : Львів. нац. ун-т ім. І. Франка, 2010. – 700 с.

352. Пахльовська О. Українські шістдесятники: філософія бунту / О. Пахльовська // Сучасність. – 2000. – Ч. 4. – С. 65 – 84.

353. Пахомов Ю. М. Цивилизационные модели современности и их исторические корни / Ю. М. Пахомов, С. Б. Крымский, Ю. В. Павленко [и др.] ; под. ред. Ю. Н. Пахомова. – К. : Наук. думка, 2002. – 632 с.

354. Пахсарьян Н. Т. [Ответы на вопросы круглого стола «Проблемы современного сравнительного литературоведения»] / Н. Т. Пахсарьян // Проблемы современного сравнительного литературоведения / под ред. Н. А. Вишневской и А. Д. Михайлова. – М. : ИМЛИ РАН, 2004. – С. 92– 93.

355. Первушина Е. А. Перевод как проблема сравнительного литературоведения [Электронный ресурс] / Е. А. Первушина // Самиздат. – Режим доступа: http://samlib.ru/w/wagapow_a_s/pervushdoc.shtml

356. Перепадя А. Перекладач – це місія : [інтерв'ю] / А. Перепадя // Львівська газета. – 2004. – № 18 (432).

357. Перкінс Д. Чи можлива історія літератури? / Д. Перкінс ; пер. з англ. А. Іщенка. – К. : Видавн. дім «Києво-Могилянська акад.», 2005. – 152 с.

358. Пермінова А. О. Культуромовне буття художнього твору як перекладознавча проблема : автореф. дис. … канд. філол. наук: спец.

10.02.16 Перекладознавство / Пермінова Антоніна Олександрівна ; Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка. – Київ, 2008. – 20 с.

359. Піхтовнікова Л. С. Тексти малих форм: Лінгвостилістична інтерпретація. Дидактизація. Переклад [німецька мова] : навч. посібник / Л. С. Піхтовнікова ; Приазов. держ. техн. ун-т, Харк. нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна. – Маріуполь : ПДТУ, 2011. – Ч. 1. – 160 с.
360. Плерома : часопис з проблем культурології, теорії мистецтва, філософії Проект повернення «деміургів». – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 1998. – Вип. 3. – 286 с.
361. По Е. Золотий жук; Провалля і маятник / Е. По ; пер. з англ. Р. Доценко. – К. : Веселка, 2003. – 79 с.
362. По Е. Не закладайся з чортом на власну голову [Електронний ресурс] / Е. По ; пер. Ю. Я. Лісняк (1992). – Режим доступу: http://zarlit.com/lib/po/24.html
363. Подміногін В. Дихотомія перекладацьких стратегій очуження та одомашнення в історії європейського перекладу / В. Подміногін, А. Якимчук // Наукові записки. Серія : Філологічні науки : зб. наук. пр. – Кіровоград : РВВКДПУ ім. В. Винниченка, 2010. – Вип. 89 (1). – С. 98 – 102.
364. Подміногін В. О. Історична роль перекладу у становленні національних мов / В. О. Подміногін, О. А. Кальниченко // Вісник Житомирського державного університету, 2005. – № 23. – С. 29 – 33.
365. Покальчук Ю. Віра в людину : рец. на кн. В. Фолкнер Крадії / Ю. Покальчук // Всесвіт. – 1972. – № 10.
366. Поліщук Я. Література як ідеологічний простір / Я. Поліщук // Науковий вісник Ужгородського національного університету. Серія : Філологія. – 2008. – Вип. 19. – С. 74 – 78.
367. Поліщук Я. Пейзажі людини / Я. Поліщук. – К. : Акта, 2008. – 340 с.
368. Попович А. Проблемы художественного перевода / А. Попович. – М. : Высш. шк., 1980. – 199 с.

369. Потебня А. А. Теоретическая поэтика / А. А. Потебня ; сост., вступ. ст., комент. А. Б. Муратова. – М. : Высш. шк., 1990. – 344 с. – (Класика литературной науки).

370. Потебня А. А. Язык и народность / А. А. Потебня // Эстетика и поэтика. – М. : Искусство, 1976. – С. 253 – 285.

371. Проблемы современного сравнительного литературоведения : сб. ст. / под ред. Н. А. Вишневской и А. Д. Михайлова. – М. : ИМЛИ РАН, 2004. – 96 с.

372. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности / Н. Пьеге-Гро. – М. : ЛКИ, 2008. – 240 с.

373. Радчук В. Гармония и точность перевода / В. Радчук // Теорія і практика перекладу : республік. міжвідом. наук. зб. – К. : Вища шк., 1980. – Вип. 3.– С. 10–19.

374. Радчук В. Наукову основу – практиці перекладання / В. Радчук // Теорія і практика перекладу : республік. міжвідом. наук. зб. – К. : Вища шк., 1986. – Вип. 13. – С. 40 – 50.

375. Радчук В. Перекладачі, теоретики, критики / В. Радчук // Всесвіт. – 1986. – № 11. – С. 151 – 157.

376. Радчук В. Перекладність в динаміці / В. Радчук // Філологія і культура. – 1996. – С. 35 – 40.

377. Радчук О. Опір оригіналу і метод тлумача: «Джон Андерсен» Р. Бернза в перекладах П. Грабовського, В. Мисика і М. Лукаша / О. Радчук // Всесвіт. – 2010. – № 1–2. – С. 213 – 218.

378. Райбедюк Г. Дисидентський дискурс в українському літературному процесі 60–80 років XX століття / Г. Райбедюк // Бахмутський шлях. – 2010. – № 1–2. – С. 153 – 160.

379. Рассадин С. Шестидесятники. Книги о молодом современнике / С. Рассадин // Юность. – 1990. – № 12. – С. 58 – 62.

380. Ребрій О. В. Креативність як чинність множинності перекладів / О. В. Ребрій // Каразінські читання: Людина. Мова. Комунікація :

матеріали IX Міжнар. конф. «Каразінські читання: Людина. Мова. Комунікація». – Харків, 2010. – С. 255 – 256.

381. Ребрій О. В. Образ перекладача VS Образ автора: взаємодія чи протидія? / О. В. Ребрій // Вісник Житомирського державного університету. Серія : Філологічні науки. – Вип. 56. – С. 170 – 174.
382. Ребрій О. В. Сучасні концепції творчості у перекладі : монографія / О. В. Ребрій. – Харків : ХНУ ім. В. Н. Каразіна, 2012. – 376 с.
383. Ревзин И. Семиотический комментарий к чешской книге о переводе / И. Ревзин // Мастерство перевода 1966 : сб. / гл. ред. К. И. Чуковский. – М. : Совет. писатель, 1968. – Вип. 5. – С. 427.
384. Ремак Г. Г. Літературна компаративістика: її визначення та функції / Г. Г. Ремак // Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи: [антологія] – К. : Вид. дім. «Києво-Могилянська академія», 2009. – С. 44 – 59.
385. Рецензія на український переклад з англійської мови романів Ф. Скотта Фіцджеральда “Великий Гетсбі” і “Ніч лагідна” [для вид-ва “Дніпро”, 10 квіт. 1981 р] / пер. М. Пінчевський / ЦДАМЛМ. - Ф. 1061. - Оп. 1. - Спр. 31. - 6 арк.
386. Рецкер Я. И. Теория перевода и переводческая практика. Очерки лингвистической теории перевода / Я. И. Рецкер. – М. : Международные отношения, 1974. – 216 с.
387. Ризун В. В. К вопросу о социально-культурной адаптации художественного произведения / В. В. Ризун // Теория и практика перевода. – 1982. – Вип. 8. – С. 3 – 12.
388. Рикёр П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике / П. Рикёр. – М. : КАНОН-пресс-Ц, 2002. – 624 с.
389. Рикёр П. Время и рассказ / Поль Рикёр. – М., СПб.: Университетская книга, 1998. – 313 с.
390. Рікер П. Історія та істина / П. Рікер ; пер. з фр. В. Шовкуна. – Київ : Академія ; Пульсари, 2001. – 396 с. – (Християнські філософи).

391. Рікер П. Конфлікт інтерпретацій / П. Рікер // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / за ред. М. Зубрицької. – Львів : Літопис, 1996. – С. 227 – 242. – (Слово. Знак. Дискурс).

392. Рікер П. Сам як інший / Поль Рікер. – К. : Дух і літера, 2002. – 458 с.

393. Рильський М. Проблеми художнього перекладу // Рильський М. Мистецтво перекладу: Статті, виступи, нотатки / М. Рильський. – К. : Радян. письменник, 1975. – С. 25 – 92.

394. Роджеро А. Н. Герменевтика и научная рациональность (понимание как методологическая проблема культурно-исторических исследований) / А. Н. Роджеро // Труды семинара по герменевтике (Герменеус) : сб. науч. тр. – Одесса : Принт Мастер, 1999. – Вып. 1. – С. 7 –25.

395. Россельс В. Перевод и национальное своеобразие подлинника / В.Россельс // Вопросы художественного перевода. – М. : Совет. писатель, 1955. – С. 165 – 212.

396. Рубчак Б. XXI сторіччя прийшло разом з постмодерністами, або про літературу, право вибору, дух імпровізації, МІТ України і не тільки про це / Б. Рубчак // Слово і час. – 1997. – № 11 – 12. – С. 49.

397. Рябова М. Э. Иноязычие как фактор развития личности и общества / М. Э. Рябова // Общественные науки и современность. – 2008. – № 2. – С. 167 – 176.

398. Рябова М. Э. Философские основы перевода [Электронный ресурс] / М. Э. Рябова. – Режим доступа: http://study-english.info/article033.php

399. Савенець А. Ударимо патріотизмом по колоніалізму: українська версія / А. Савенець // Всесвіт. − 2011. − № 5/6. − С. 235 − 244.

400. Савченко В. В. Переклад як механізм самоздійснення культури / В. В. Савченко // Філософські пошуки. – Львів : Одеса, 2009. – Вип. 30. – С. 131 – 139.

401. Саїд Е. Орієнталізм / Е. Саїд // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / за ред. М. Зубрицької. – Львів : Літопис, 1996. – С. 544 – 558. – (Слово. Знак. Дискурс).

402. Саїд Е. Культура й імперіялізм : пер. з англ / Е. Саїд. – К. : Критика, 2007. – 608 с. – парал. тит. арк. англ.

403. Сартр Ж.-П. Что такое литература? / Ж.-П. Сартр ; пер. с фр. Н. И. Полторацкой. – Санкт-Петербург : Алетейя, 2000. – 466 с. – (Gallicinium).

404. Сартр Ж.-П. Ситуации. Антология литературно-эстетической мысли / Жан-Поль Сартр. – М. : Ладомир, 1997. – 431с.

405. Сдобников В. В. Теория перевода / В. В. Сдобников, О. В. Петрова. – Нижний Новгород : НГЛУ им. Н. А. Добролюбова, 2001. – 306 с.

406. Секо Я. Шістдесятники: у полоні понятєвих конструкцій / Я. Секо // Україна-Європа-Світ : міжнар. зб. наук. пр. – К., 2013. – Вип. 11. – С. 28 – 40.

407. Семків Р. Парадокси постмодерної іронії та стильова параноя сучасної української літератури / Р. Семків // Іронія / [упоряд.: О. Галета, Є. Гулевич, З. Рибчинська]. – Львів : Літопис ; К. : Смолоскип, 2006. – С. 9 –27.

408. Сидорова О. Г. Британский постколониальный роман последней трети XX века в контексте литературы : дис. … д-ра філолог. наук: спец. 10.01.03 / Сидорова Ольга Григорьевна ; Моск. пед. ун-т. – М., 2005. – 333 с.

409. Силантьєва В. І. Художнє мислення перехідного часу (російська література і живопис кінця XIX – початку XX століть : автореф. дис. … д-ра філолог. наук: спец. 10.01.02; 10.01.05 / Силантьєва Валентина Іванівна ; НАН України, Ін-т літ. ім. Т. Г. Шевченка. – К., 2002. – 36 с.

410. Сідельник А. Субкультури чи субпродукти [Електронний ресурс] / А. Сідельник // Український тиждень. – 2010. – 23–29 лип., № 30 (143). – Режим доступу: http://tyzhden.ua/Publication/4275

411. Скоропанова И. С. Русская постмодернистская литература : [учебное пособ.] / И. С. Скоропанова. – М. : Наука, 2001. – 608 с.

412. Сморж Л. О. Естетика : навч. посібник / Л. О. Сморж ; МОН України, Київ. міжнар. ун-т. – К. : Кондор, 2005. – 335 с.

413. Словник української мови : в 11 т. / АН УРСР, Ін-т мовознавства ім. О.О. Потебні ; [ред. кол. : І. К. Білодід (гол.), А. А. Бурячок, Г. М. Гнатюк та ін.]. К.: Наукова думка, 1970 – 1980.

414. Слышкин Г. Г. Межкультурная компетенция и концепт «перевод» / Г. Г. Слышкин // Языковая личность: проблемы коммуникативной деятельности : сб. науч. тр. – Волгоград : Перемена, 2001. – С. 60–64.

415. Сміт Е. Д. Національна ідентичність / Е. Д. Сміт ; пер. з англ. П. Таращука. – К. : Основа, 1994. – 224 с.

416. Снігур С. Стан сучасного перекладознавства на Заході / С. Снігур // Записки «Перекладацької майстерні 2000–2001» / упоряд. М. Прокопович. – Львів : Львів. нац. ун-т ім. І. Франка. – Центр гуманітарних досліджень, 2002. – Т. 3. – С. 6 – 18.

417. Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины : энцикл. справочник. – М. : Интрада-ИНИОН, 1996. – 302 с.

418. Современный философский словарь / под общ. ред. В. Кемерова. – М. : Академ. проект, 2004. – 864 с.

419. Сорокин Ю. Переводоведение: статус переводчика и психогерменевтические процедуры / Ю. Сорокин. – М. : ИТДГК Гнозис, 2003. – 160 с.

420. Сохань Л. Елітарна особистість як соціальний тип / Л. Сохань // Публічне управління: теорія та практика : зб. наук. пр. – 2010. – № 3 – 4. – С. 394 – 399.

421. Стріха М. Американський класик та українські перекладачі : передмова / М. Стріха // По Е. Ельдорадо : [Текст англ. мовою з паралельним укр. перекладом] / Е. По ; [упоряд. А. Онишко]. – Тернопіль : Навч. кн.-Богдан, 2004. – С. 132 – 133.

422. Стріха М. Український художній переклад: між літературою і націєтворенням / М. Стріха. – К. : Факт : Наш час, 2006. – 344 с.
423. Сукаленко Н. И. О границах переводимости языковых образов / Н. И. Сукаленко // Теория и практика перевода : республик. межведомств. науч. сб. – К. : Вища шк., 1987. – Вып. 14. – С. 26 – 33.
424. Тарасов Е. Ф. Язык как средство трансляции культуры / Е. Ф. Тарасов // Язык как средство трансляции культуры. – М. : Наука, 2000. – С. 45 – 54.
425. Тарнавська М. Англомовна літературна українка на порозі нового тисячоліття // Тарнавська М. Ключі до царства / М. Тарнавська. – К. : Гелікон, 2001. – С. 56 – 65.
426. Тарнавська М. Т. Слово про перекладача / М. Т. Тарнавська // Шекспір В. Сонети / В. Шекспір ; пер. з англ. О. Тарнавського. – Філядельфія : Мости, 1997. – С. 7 – 11.
427. Тарнавська М. Українське літературознавство на сторінках англомовних університетських журналів / М. Тарнавська // Сучасність. – 1999. – № 4. – С. 82 – 95.
428. Тарнашинська Л. Ліпше бути ніким, ніж рабом: (бесіда з Валерієм Шевчуком) // Тарнашинська Л. Закон піраміди: діалоги про літературу та соціокультурний клімат довкола неї / Л. Тарашинська. – К. : Пульсари, 2001. – С. 78 – 91.
429. Тарнашинська Л. Сюжет Доби: дискурс шістдесятництва в українській літературі ХХ століття / Л. Тарашинська. – К. : Академперіодика, 2013. – 678 с.
430. Тарнашинська Л. Українське Шістдесятництво: аберація явища у постмодерному прочитанні / Л. Тарашинська // Слово і час. – 2006. – № 3. – С. 59 – 71.
431. Теория литературы / ред. А. В. Михайлов. – М. : Наследие, 2001. – Т. 1. – 335 с.
432. Тернер В. Символ і ритуал / В. Тернер. – М. : Наука, 1983. – 227 с.

433. Тер-Минасова С. Г. Война и мир языков и культур / С. Г. Тер-Минасова. – Москва : Слово/Slovo, 2008. – 334 с.

434. Тесленко Т. Н. Передача национального колорита при переводе фантастических жанров / Т. Н. Тесленко, С. А. Скороходько // Вісник Харківського університету. – 1994. – № 382 : Теоретичні і прикладні аспекти комунікативної діяльності. – С. 124 – 127.

435. Тетеріна О. До проблеми становлення українського художнього перекладу / О. Тетеріна // Молода нація : альм. – 1996. – Вип. 4. – С. 299 – 311.

436. Тетеріна О. Компаративістичний аспект перекладознавства / О. Тетеріна // Літературознавчі обрії: праці молодих учених України. – К. , 2000. – С. 205–210.

437. Тетеріна О.Б. Переклад як наукова проблема в українській літературно-критичній думці XIX – початку XX ст. (компаративний дискурс) : дис. … канд. філолог. наук: спец. 10.01.05 Порівняльне літературознавство / Тетеріна Ольга Борисівна ; Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка. – К., 2004. – 206 с.

438. Ткаченко А. О. Розмовні переклади одного вірша як матеріал компаративіста / Ткаченко А. О. // Літературознавча компаративістика.– Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ ТДПУ, 2002.– С. 318 - 336.

439. Ткаченко М. А. Усунення проявів міжмовної інтерференції як етап редагування перекладу художнього тексту (на матеріалі роману Дж. Роулінґ «Гаррі Поттер і Орден Фенікса») / М. А. Ткаченко // Вісник Луганського національного університету ім. Т. Шевченка. Серія : Філологічні науки. – 2011. – № 16 (227), ч. 1. – С. 79 – 84.

440. Ткаченко С. И. Метод і стиль у перекладі / С. И. Ткаченко // Теория и практика перевода : республик. межведомств. науч. сб. – К. : Высш. шк., 1987. – Вып. 14. – С. 21 – 26.

441. Тлостанова М.Постколониальныеисследования / М. Тлостанова // Западное литературоведение XX века : эцикл. – М. : Intrada, 2004. – С. 320.

442. Топер П. М. Некоторые актуальные вопросы художественного перевода / П. М. Топер // Славянские литературы : докл. совет. делегации IX Междунар. съезда славистов, г. Киев, сент. 1983 г. – М., 1983. – С. 212 – 256.

443. Топер П. М. Перевод в системе сравнительного литературоведения / П. М. Топер – М. : Наследие, 2000. – 253 с.

444. Топер П. М. Перевод и литература.Творческая личность переводчика / П. М. Топер // Вопросы литературы. – 1998. – № 11–12. – С. 179 – 198.

445. Топольський Є. Як ми пишемо і розуміємо історію. Таємниці історичної наратії / Є. Топольський. – К. : К. І. С., 2012. – 400 с.

446. Тороп П. Х. Тотальный перевод / П. Х. Тороп. – Тарту : Изд-во Тартуского ун-та, 1995. – 220 с.

447. Торунова Г. Мифология шестидесятников [Электронный ресурс] / Г.Торунова // Литература третьей волны русской эмиграции : сб. науч. ст. – Самара : Самар. ун-т, 1997. – Режим доступа: http://netrover.narod.ru/lit3wave/1_2.htm

448. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов. – М. : Наука, 1977. – С. 387 – 388.

449. Українська література в загальнослов'янському і світовому літературному контексті : у 5 т. / відп. ред. Г. Д. Вервес. – К. : Наук. думка, 1987. – Т. 1 : Українська дожовтнева література і словянський світ.
– 501 с.

450. Українська література в загальнослов'янському світовому літературному контексті : у 5 т. / АН УРСР. Ін-т літ. ім. Т. Г. Шевченка; редкол.: Г. Д. Вервес (гол.) та ін. – К. : Наук. думка, 1988. – Т. 2. – 502 с.

451. Українська література в загальнослов'янському і світовому літературному контексті : у 5 т. / відп. ред. Т. Н. Денисова. – К. : Наук. думка, 1988. – Т. 3 : У взаєминах з літературами Заходу і Сходу. – 486 с.
452. Уоррен Р. П. Все королівське військо / Роберт Пенн Уоррен. – К. : Дніпро, 1986. - 536 с.
453. Устюгова Е. Н. Культура и стили / Е. Н. Устюгова // Метафизические исследования : альм. / Лаборатория Метафизических Исследований при Философском факультете СПбГУ. – Спб., 1997. – Вып. 5 : Культура. – С. 32 – 45.
454. Уфимцева Н. В. Сознание, слово,культура / Н. В. Уфимцева // Коммуникативная лингвистика и коммуникативно-деятельностный подход к обучению языкам / ред.-сост.: С. И. Мельник, А. М. Шахнарович. – М., 2000. – С. 44 – 55.
455. Федоров А. В. Приблизиться к первоисточнику / А. В. Федоров // Теория и практика перевода : республик. межведомств. науч. сб. – Київ : Высш. шк., 1984. – Вып. 11. – С. 54 – 57.
456. Федоров А. В. Ще раз до питання про перекладність. Ідея перекладності в сучасній теорії перекладу / А. В. Федоров // «Хай слово мовлено інакше...» : Статті з теорії, критики та історії художнього перекладу / упоряд. В. Коптілов. – К. : Дніпро, 1982. – С. 5 – 19.
457. Федоров А. В. Основные итоги развития науки о переводе и два спорных вопроса / А. В. Федоров // Теория и практика перевода : республик. межведомств. науч. сб. – К. : Высш. шк., 1988. – Вып. 15.– С. 12 – 24.
458. Федоров А. В. Основы общей теории перевода (лингвистические проблемы) / А. В. Федоров. – 4-е изд., перераб. и доп. – М. : Высш. шк., 1983. – 303 с.
459. Федюк Т. У нас на півдні розмахують руками, голосно кричать і пишуть хороші вірші / Т. Федюк // Ukraiński Żurnal. – 2010. – № 4. – С. 46 – 48.
460. Философский энциклопедический словарь / ред.-сост. Е. Ф. Губский, Г. В. Кораблева, В. А. Лутченко. – М. : Инфра-М, 2003. – 576 с.

461. Фізер І. Психолінґвістична теорія літератури Олександра Потебні (Метакритичне дослідження) / І. Фізер. – К. : Видавн. дім «КМ Academia», 1993. – 111 с.
462. Філіпенко А. С. Основи наукових досліджень: конспект лекцій / А. С. Філіпенко. – К. : Академвидав, 2004. – 208 с.
463. Філософський словник / за ред. В. Шинкарука. – 2 вид., перероб. і доп. – К. : Гол. Ред. УРЕ, 1986. – 742 с.
464. Фінкель О. М. Теорія й практика перекладу / О. М. Фінкель // Олександр Фінкель. Забутий теоретик українського перекладознавства : зб. вибраних пр. / Л. М. Черноватий, В. І. Карабан, В. О. Подміногін та ін. – Вінниця : Нова Книга, 2007. – С. 49 – 182.
465. Флорин С. Муки переводческие: Практика перевода / С. Флорин. – М. : Высш. шк., 1983. – 184 с.
466. Фолкнер В. Домашнє вогнище : [роман у новелах] / В. Фолкнер ; пер. Р. Доценка. – К. : Молодь, 1983. – 288 с.
467. Фолкнер В. Крадії та інші твори / В. Фолкнер. – К. : Дніпро, 1972. – 510 с.
468. Фолкнер В. Троянда для Емілі [Електронний ресурс] / В. Фолкнер. Режим доступу:http://chtyvo.org.ua/authors/William_Faulkner/Troyanda_dlia_Emili/
469. Фолкнер В. Червоне листя. Новели / В. Фолкнер ; пер. Р. Доценка. – К. : Дніпро, 1978. – 368 с.
470. Фуко М. Археологія знання / М. Фуко.– К. : Основи, 2003. – 326 с.
471. Хайдеггер М. Бытие и время / М. Хайдеггер ; пер. с нем В. В. Бибихина. – Харьков : Фолио, 2003. – 503 с.
472. Хан О. Г. До історії питання перекладу детективних текстів українською мовою (на матеріалі журналу іноземної літератури в перекладі «Всесвіт») / О. Г. Хан // Вісник Луганського національного університету ім. Т. Шевченка. Серія : Філологічні науки. – 2011. – № 16 (227), ч. 1. – С. 101 – 108.

473. Хан О. Особливості перекладу реалій у контексті детективної оповіді / О. Хан // Південний архів. Філологічні науки. – Херсон, 2009. – Вип. 46. – С. 105 – 109.

474. Харчук Р. Б. Сучасні українська проза: постмодерний період : навч. посібник / Р. Б. Харчук. – К. : Академія, 2008. – 248 с.

475. Хемінгуей Е. Прощавай зброє! [Електронний ресурс] / Е. Хемінгуей. – Режим доступу: http://www.ukrlib.com.ua/books-zl/printthebookzl.php?id=172&bookid=5&sort=0

476. Храпченко М. Б. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы / М. Б. Храпченко. – М. : Художественная лит., 1977. – 446 с.

477. Хрбата З. Зауваги до порівняння [Електронний ресурс] / З. Хрбата. – Режим доступу: http://philology.knu.ua/php/3/4/antologia.pdf

478. Художественный перевод. Взаимодействие и взаимообогащение литератур : сб. ст. – Ереван : Изд-во Ереванского ун-та, 1973. – 534 с.

479. Ця книжка змінила усе моє життя. Розмова з Іваном Дзюбою // Бунт покоління: розмова з українськими інтелектуалами записали й прокоментували Б. Бердихівська, О. Гнатюк [інтерв'ю із Євгеном Сверстюком, Іваном Дзюбою, Михайлиною Коцюбинською, Михайлом Горинем, Миколою Рябчуком] : пер. із пол. – К. : Дух і літера, 2004. – С. 91 –152.

480. Чайковський Я. Проблема відчуження людини в гуманітарних науках. З питань стану досліджень / Я. Чайковський // Вісник Дніпропетровського університету. Серія : Філософія. Соціологія. Політологія. – 2012. – Т. 20, № 9/2. – С. 264 – 269.

481. Череватенко Л. «Сподіваюсь, ніхто не скаже, що я не знаю української мови»: Післямова / Фразеологія перекладів Миколи Лукаша: Словник-довідник: Уклали О.І.Скопненко, Т.В.Цимбалюк. – К.: Довіра, 2002.– 735с. – С.711– 734.

482. Чередниченко А. И. Языковая вариативность и перевод / А. И. Чередниченко // Теория и практика перевода : республик. межведомств. науч. сб. – К. : Высш. шк., 1980. – Вып. 4. – С. 40 – 53.

483. Чередниченко О. І. Про мову і переклад / О. І. Чередниченко. – К. : Либідь, 2007. – 248 с.

484. Чередниченко О. І. Український переклад: З минулого до сьогодення / О. І. Чередниченко // Од слова путь верстаючи й до слова… : зб. на пошану Роксолани Петрівни Зорівчак, доктора філологічних наук, професора, заслуженого працівника освіти України. – Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2008. – С. 21 – 31.

485. Чернець Л. В. О формах интерпретации литературных произведений / Л. В. Чернець // Проблемы художественного восприятия. – Калинин, 1988. – С. 42 – 53.

486. Чижевський Д. Філософські твори : у 4 т. / Д. Чижевський ; заг. ред. В. Лісового. – К. : Смолоскип, 2005. – 2005. – Т. 1. – 402 с. ; 2005. – Т. 2. – 264 с. ; 2005. – Т. 3. – 456 с. ; 2005. – Т. 4. – 376 с.

487. Чуковский К. Высокое искусство / К. Чуковский. – М. : Совет. писатель, 1988. – 384 с.

488. Чужомовне письменство на сторінках західноукраїнської періодики (1914–1939) : бібліогр. покажч. / за заг. ред. О. Лучук, Т. Лучука ; наук. ред. Р. Зорівчак ; редкол.: Б. Якимович (гол.) та ін. – Львів : Видавн. центр ЛНУ ім. І. Франка, 2003. – 194 с.

489. Шайтанов И. Триада современной компаративистики: глобализация – интертекст – диалог культур / И. Шайтанов // Вопросы литературы. – 2005. – № 6. – С. 133.

490. Швейцер А. Д. Теория перевода: статус, проблемы, аспекты / А. Д. Швейцер. – М. : Наука, 1988. – 215 с.

491. Шлейермахер Ф. Герменевтика / Ф. Шлейермахер // Общественная мысль. – М. : Высш. шк., 1993. – Вып. 4. – 95 с.

492. Шмігер Т. Вагомість бібліографії українського перекладознавства у контексті історії національної науки / Т. Шмігер // Всесвіт. – 2012. – № 3 – 4. – С. 241 – 246.

493. Шмігер Т. Історія українського перекладознавства XX сторіччя / Т. Шмігер ; вступ. ст. Р. Зорівчак ; Львів. нац. ім. І. Франка. – К. : Смолоскип, 2009. – 342 с.

494. Шовкун В. З когорти майстрів / В. Шовкун // Літературна Україна. –1999. – 1 лип., № 216 (4842). – С. 5.

495. Эко У. Сказать почти то же самое. Опыты о переводе / У. Эко ; пер. с итал. А. Н. Коваля. – Спб. : Симпозиум, 2006. – 574 с.

496. Эпштейн М. Постмодерн в русской литературе : [учеб. пособ.] / М. Эпштейн. – М. : Высш. шк., 2005. – 495 с.

497. Эткинд Е. О литературном статусе переводчика : пер. с фр. / Е. Эткинд // Литературная газета. – 1997. – № 50 (5682). – С. 11.

498. Юнг К.-Г. Об отношении аналитической психологии к поэзии // Юнг К.-Г., Нойманн Э. Психоанализ и искусство. – К.: Ваклер REFL-book, 1996. – 304 с.

499. Якобсон Р. О лингвистических аспектах перевода / Р. Якобсон // Лингвистические аспекты теории перевода : хрестоматия / сост. С. Т. Золян, К. Ш. Абрамян. – Ереван : Лингва, 2007. – С. 33.

500. Ясперс К. Смысл и назначение истории / К. Ясперс. – 2-е изд. – М. : Республика, 1994. – 526 с.

501. Яусс Т. Р. Естетичний досвід і літературна герменевтика / Т. Р. Яусс // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / за ред. М. Зубрицької. – Львів : Літопис, 1996. – С. 278 – 307. – (Слово. Знак. Дискурс).

502. Abrams M. A. A glossary of literary terms / M. A. Abrams. – New York : Holt, Rinehart and Winston, Inc. 1981. – 572 p.

503. Ahmad A. In Theory: Classes, Nations, Literatures / A. Ahmad. – Bombay : Oxford University Press, 1992. – 364 p.

504. Al-Shabab. Interpretation and the Language of Translation: Creativity and Conventions in Translation / Al-Shabab, O. Sheikh. – London : Janus Publishing Company, 1996. – 120 p.
505. Appiah K. A. Thick Translation / K. A. Appiah // The Translation Studies Reader / ed. L. Venuti. – London ; New York : Routledge, 2000. − P. 417 – 429.
506. Apter R. Digging for the Treasure: Translation After Pound / R. Apter. – New York ; Berne ; Frankfurt am Main : Peter Lang Publishing Inc., 1984. – 217 p.
507. Baker M. In Other Words: A Course on Translation / M. Baker. – London ; New York : Routledge, 1992. – 304 p.
508. Barth J. The Literature of Replenishment: Postmodernist Fiction / J. Barth // Atlantic Monthly. –1980. – Jan. – P. 56 – 71.
509. Barthes R. The death of the author and From work to text / R. Barthes ; trans. S. Heath // Image. Music. Text. – New York : Hill & Wang, 1977. – C. 142 – 148.
510. Bassnett S. Comparative Literature: A Critical Introduction / S. Bassnett. – Oxford : Blackwell, 1993. – 272 p.
511. Bassnett S. Constructing Cultures: Essays on Literary Translation / S. Bassnet, A. Lefevere. – Clevedon : Multilingual Matters, 1998. – XXII, 143 p.
512. Bassnett S. Introduction / S. Bassnett // Post-colonial Translation: Theory & Practice / ed. S. Bassnett, H. Trivedi. – London ; New York : Routledge, 1999. − P. 1 – 18.
513. Bassnett S. Post-colonial Translation. Theory and practice / S. Bassnet ; eds H. Trivedi. – London ; New York : Routledge, 1999. – 216 p.
514. Bassnett S. Proust's Grandmother and the Thousand and One Night: The 'Cultural Turn' in Translation Studies. Introduction / S. Bassnett // Translation, History and Culture / [eds. S. Bassnet and A. Lefevere]. – London ; New York : Pinter, 1990. – P. 1 – 13.
515. Bassnett S. Reflections on Comparative Literature in the Twenty-First Century / S. Bassnet // Comparative Critical Studies. – 2006. – Is.1–2. – P. 10.

516. Bassnett S. Translation Studies. Revised Edition / S. Bassnet. – London ; New York : Routledge, 1991. – 168 p.

517. Bassnett S. Where are we in Translation Studies? / S. Bassnet // Constructing Cultures. Essays on Literary Translation / [eds. S. Bassnett, A. Lefevere]. – Clevedon: Multilingual MattersLtd, 1998. – P. 1 – 11.

518. Bell R.T. Translation and Translating: theory and practice / R.T. Bell. – New York : Longman, 1991. – 298 p.

519. Benenson P. The Forgotten Prisoners [Electronic resource] / P. Benenson. – May, 1961. – Mode of access: http://www.amnestyusa.org/about-us/amnesty-50-years/peter-benenson-remembered/the-forgotten-prisoners-by-peter-benenson

520. Benjamin W. The Task of the Translator: An Introduction to the Translation of Baudelaire's Tableaux parisiens // Benjamin W. Illuminations: Essays and Reflections: Edited and with an Introduction by 508 Hannah Arendt / W. Benjamin ; transl. ed by Harry Zohn. – New York : Schocken Books, 1969 (reprinted 1988). – P. 69 – 82.

521. Bennett J. M. Towards Ethnorelativism: A developmental model of intercultural sensitivity / J. M. Bennett // Education for the intercultural experience / ed. R. M. Paige. – Yarmouth, Maine: Intercultural Press, 1993. – P. 21 – 71.

522. Bhabha H. K. DissemiNation: time, narrative, and the margins of the modern nation / H K. Bhabha // Nation and Narration. – London ; New York : Routledge, 1990. – P. 291 – 322.

523. Bhabha H. K. Interrogating Identity: the Postcolonial Prerogative / H K. Bhabha // The Anatomy of Racism / ed. by D. T. Goldberg. – Minneapolis ; London : University of Minnesota Press, 1990. – P. 183 – 209.

524. Bhabha H. K. On Cultural Choice / H K. Bhabha // The Turn to Ethics / ed. by M. Garber, B. Hanssen, R. L. Walkowitz. – London : Routledge, 2000. – P. 181 – 200.

525. Bhabha H. K. Representation and the Colonial Text: a Critical Exploration of Some Forms of Mimeticism / H K. Bhabha // The Theory of Reading / ed. by F. Gloversmith. – Brighton : Harvester, 1984. – P. 93 – 122.
526. Bhabha H. K. The Location of Culture / H K. Bhabha. – London ; New York : Routledge,1994. – 307 p.
527. Bly R. The Eight stages of Translation: with a selection of poems and translations / R. Bly. – Boston : Rowan Tree Press, 1983. – P. 13 – 49.
528. Bradbury R. Dandelion Wine [Електронний ресурс] / Ray Bradbury. – Режим доступу : http://avidreaders.ru/book/dandelion-wine.html/.
529. Carlyle T. On Heroes, Hero – Worship and Heroic in History / T. Carlyle. – New York : Frederick A. Stokes & Brothers, 1888. – 288 p.
530. Catford J. C. A Linguistic Theory of Translation: An Essay in Applied Linguistics / J. C. Catford. – London : Oxford University Press, 1965. – VIII, 103 p.
531. Chamberlain L. Gender and the metaphorics of translation / L. Chamberlain // Rethinking Translation – Discourse, Subjectivity, Ideology / ed. L. Venuti. – New York : Routledge, 1992. – P. 57 – 74.
532. Chesterman A. Causes, Translations, Effects / A. Chesterman // Target. – 1998. – № 10 (2). – P. 201 – 230.
533. Chesterman A. Memes of Translation: The Spread of Ideas in Translation Theory. – Amsterdam : John Benjamins, 1997. – 219 p.
534. Chomsky N. Current issues in linguistic theory / N. Chomsky // The Structure of Language: Readings in the Philosophy of Language, Englewood Cliffs, NJ / eds J. A. Fodor and J.J. Katz. – Prentice-Hall, 1964. – pp. 50 –118.
535. Clifford J. The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art / J. Clifford. – Cambridge : Mass.: Harvard University Press, 1988. – 381 p.
536. Connor S. Postmodernism and Literature / S. Connor // The Cambrige Companion to Postmodernism / ed. S. Connor. – Cambridge : Cambridge University Press, 2004. – P. 62–81.

537. Deleuze G. A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia / G. Deleuze, F. Guattari ; trans. and foreword B. Massumi. – Minneapolis ; London : University of Minnesota Press, 1987. – XIX, 610 p.

538. Devy G. N. In Another Tongue: Essays on Indian English Literature / G. N. Devy. – Madras : Macmillan India, 1993. – XXI, 167 p.

539. Dharwadker V. Postcolonial cosmopolitanism: a note on A.K. Ramanujan's theory and practice of criticism and translation / V. Dharwadker // Indian Literature. – 1994. – № 37 (2) – P. 91 – 97.

540. Dotsenko R. Faulkner in Ukraine / R. Dotsenko // News from Ukraine. – 1973. – № 27 (245). – С. 7.

541. Douglas M. Georg Leonard, Voice of '60s. Counterculture / M. Douglas // New York Times News Service. – Publ. Jan 21, 2010. – Retrieved 2014-05-20.

542. Doyle A. C. The Adventures of Sherlock Holmes [Electronic resource] / A. C. Doyle. – Mode of access: http://www.online-literature.com/doyle/adventures_sherlock/

543. Doyle A. C. The Reigate Puzzle [Electronic resource] / A. C. Doyle. – Mode of access: https://sherlock-holm.es/stories/pdf/a4/1-sided/reig.pdf

544. Dyson K.K. Forging a bilingual identity: a writer's testimony / K. K. Dyson // Bilingual Women: Anthropological Approaches to Second Language Use / eds : P. Burton, K. K. Dyson, S. Ardener. – Oxford : Berg, 1993. – P. 170 – 185.

545. Eaglestone R. Levinas, Translation and Ethics / R. Eaglestone // Nation, Language, and the Ethics of Translation / ed. S. Bermann, M. Wood. – Princeton ; Oxford : Princeton University Press, 2005. – P. 127 – 138.

546. Eco U. Experiences in Translation / U. Eco. – Toronto ; Buffalo ; L. : University of Toronto Press, 2001. – 135 p.

547. Eco U. Interpretation and Overinterpretation / U. Eco ; ed. by S.Collini. – Cambridge University Press, 1992. – 164 p.

548. Eco U. Intertextual Irony and Levels of Reading // Eco U. On Literature / U. Eco ; [trans. from Italian by M. McLaughlin]. – London : Vintage Books, 2006. − P. 212 – 235.
549. Eco U. Mouse or Rat? Translation as Negotiation / U. Eco. – London : Phoenix, 2004. – 200 p.
550. Eco U. The Limits of Interpretation / U. Eco. – Indiana University Press, 1990. – 304 p.
551. Eco U. The Role of the Reader / U. Eco. – Bloomington : Indiana University Press, 1994. – 273 p.
552. Eliot T.S. 'Tradition and the individual talent' // Eliot T.S. Selected Prose / T. S. Eliot, ed. F. Kermode. – New York : Harcourt Brace Jovanovich ; Farrar, Straus & Giroux, 1988. – pp. 37 –44.
553. Encyclopedia of Literary Translation into English : In 2 vol. / ed. O. Classe. – L. ; Chicago : Fitzroy Dearborn Publishers, 2000. – Vol. 1. – 1717 p.
554. Encyclopedia of World Art, V. X, N-Y. – Toronto ; London ; Venezia ; Roma, 1958. – 202 p.
555. Even-Zohar I. Polysystem studies / I. Even-Zohar // Poetics Today. – 1990. – Issue 11(1). – P. 1 – 6.
556. Faulkner W/. Collected stories [Електронний ресурс]. – W. Faulkner. – Режим доступу : http://readli.net/collected-stories-7/
557. Faulkner W. Go Down, Moses / W. Faulkner. – New York : Vintage International. Vintage Books. A Division of Random House, INC., 1990. – 368 p.
558. Faulkner W. The Art of Fiction [Electronic resource] / W. Faulkner // The Paris Review. – 1956. – № 12. – Mode of access: http://www.theparisreview.org/interviews/4954/the-art-of-fiction-no-12-william-faulkner
559. Faulkner W. The Reivers / W. Faulkner. – New York : Random house, 1962. – 305 p.

560. Fawcett P. Translation and Language: Linguistic Theories Explained / P. Fawcett. – Manchester : St. Jerome Publishing, 1997. – 160 p.
561. Federman R. Samuel Beckett the Critical Heritage / R. Federman ; co-ed. with L. Graver. – London : Routledge & Kegan Paul, 1978. – XIX, 372 p.
562. Fokkema D. Comparative Literature and the New Paradigma / D. Fokkema // Canadian Rewiew of Comparative Literature. – 1982. – P. 1 – 18.
563. Fokkema D. The semantic and syntactic organization of postmodernist texts / D. Fokkema // Approaching postmodernism: Papers pres. at a Workshop on postmodernism, 21–23 Sept., 1984, Univ. of Utrecht / ed. by D. Fokkema, H. Bertens. – Amsterdam ; Philadelphia, 1986. – P. 81 – 98.
564. Foucault M. The Archaeology of Knowledge / M. Foucault; [trans. A. M. Sheridan Smith]. – New York : Pantheon, 1972. – 239 p.
565. Frame D. Pleasures and Problems of Translation / D. Frame // The Craft of Translation. − Chicago, 1989. − p. 70.
566. From Walden Pond to Jurassic Park // Activism, Culture and American studies, Duke UP, 2001. − p. 954.
567. Geertz C. Thick Description // Geertz C. The interpretation of cultures: selected essays / C. Geertz. – New York : Basic Books, 1973. − P. 3 − 30.
568. Gentzler E. Foreword / E. Gentzler // Constructing Cultures. Essays on Literary Translation / [eds. S. Bassnett, A. Lefevere]. – Clevedon : Multilingual Matters, 1998. − p. 9 – 22.
569. Gentzler E. Contemporary Translation Theories / E. Gentzler. – London ; New York : Routledge, 1993. – 224 p.
570. Giddens A. Modernity and Self to lentity / A. Giddens. – Cambridge : Polity Press, 1990. – 264 p.
571. Gutt E.-A. Translation and Relevance: Cognition and Context / Ernst-August Gutt. – Oxford ; Cambridge : Basil Blackwell, 1991. – 222 p.
572. Halliday M.A.K. Language as Social Semiotic / M.A.K. Halliday. – Baltimore, 1978. – 395 p.

573. Hatim B. Discourse and the Translator / B. Hatim, I. Mason. – London ; New York : Longman, 1990. – 258 p.

574. Heidegger M. On the Way to Language / M. Heidegger ; transl. by P. D. Hertz. – San Francisco : Harper, 1982. – 200 p.

575. Hemingway E. A Farewell to Arms [Електронний ресурс] / E. Hemingway. – Режим доступу: https://archive.org/stream/farewelltoarms01hemi/farewelltoarms01hemi_djvu.txt

576. Hemingway E. Collected stories [Електронний ресурс] / E. Hemingway. – Режим доступу : https://theteacherscrate.files.wordpress.com/2014/03/the-complete-short-stories-of-ernest-hemingway-ernest-hemingway.pdf

577. Hermans Th. The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation / T. Hermans (ed.). – L. ; Sydney : Croom Helm, 1985. – 249 p.

578. Hirsch E. D. The Aims of Intrpretation / E. D. Hirsch. – Chicago : University of Chicago Press, 1976. – 177 p.

579. Hirsch E. D. Validity in Intrpretation / E. D. Hirsch. – New Haven ; L. : Yale University Press, 1967. – 302 c.

580. Holmes J. (ed.) The Nature of Translation: Essays on the Theory and Practice of Literary Translation / J. Holmes (ed.). – Mouton : The Hague, 1970. – 232 p.

581. House J. A Model for Translation Quahty Assessment / J. House. – Tübingen : T B L Verlag Gunter Narr, 1977. – 344 p.

582. Ihab H. The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture / H. Ihab. – Ohio State Univ Press, 1987 – 288 p.

583. Ihab H. Towardsa Concept of Postmodernity / H. Ihab // Postmodernism, AnInternational Anthology / ed. By Wook-Dong Kim. – Hanshin Publishing Company Seoul, Korea, 1991. – P. 60 – 69.

584. Ingarden R. Selected Papers in Aesthetics / R. Ingarden ; ed. by Peter J. McCormick]. – München : Philosophia Verlag, 1985. – 268 p.

585. Iser W. The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett / W. Iser. – Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1974. – 318 p.

586. Jakobson R. On linguistic aspects of translation / R. Jakobson // On Translation / ed. R. A. Brower. – Cambridge : Harvard University Press, 1959. – pp. 232 – 239.

587. Johnson U. Die Katze Erinnerung: Eine Chronik in Briefen und Bildern / U. Johnson. – Frankfurt: Suhrkamp, 1994. – 315 s.

588. Jost F. Introduction to Comparative Literature / F. Jost. – Indianapolis : Pegasus, 1974. – 349 p.

589. Kade O. Some methodological aspects of simultaneous interpreting / O. Kade, C. Cartellieri // Babel. – 1971. – Vol. 17, Issue 2. – P. 12 – 16.

590. Katan D. Translation as intercultural communication / D. Katan // Munday J. The Rout-ledge companion to translation studies. – Routledge, 2009. – P. 74 – 91.

591. Kolesnikoff N. Formalism / N. Kolesnikoff // Encyclopedia of Contemporary Literary Theory. Approaches, Scholars, Terms. General Ed. and Compiler Irena R.Makaryk. – Toronto ; Buffalo ; London : University of Toronto Press, 2000. – P. 57.

592. Korunets I.V. A Course in the Theory and Practice of Translation / I. V. Korunets. – Kyiv : Vyshcha Shkola, 1986. – 174 p.

593. Koster C. The translator in between texts: on the textual presence of the translator as an issue in the methodology of comparative translation description / C. Koster // Translation Studies. Perspectives on an Emerging Discipline. – Cambridge : Cambridge Univ. Press, 2002. – P. 24 – 37.

594. Kristeva J. Ellipsis on Dream and the Specular Seduction / J. Kristeva // Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader / P. Rosen (ed.). New York : Columbia University Press, 1986a. – P. 236 – 243.

595. Kurzweil E. Literature and Psychoanalysis / E. Kurzweil, W. Phillips. –New York : Columbia University Press, 1983. – 189 p.

596. Language // The New Encyclopaedia Britannica. Macromaedia. – Chicago : 1994. – Vol. 22. – P. 548 – 571.

597. Lefevere A. Literature, Comparative and Translated / A. Lefevere // Babel. – 1983. – Vol. 29, № 2. – P. 70 – 75.

598. Lefevere A. Literary Theory and Translated Literature // Lefevere A. The art and science of translation / A. Lefevere, K. D. Jackson. (eds). – New York : Grove Press, 1970. – P. 3 – 22.

599. Lefevere A. The art and science of translation / A. Lefevere, K. D. Jackson. (eds). – New York : Grove Press, 1970.

600. Lefevere A. The Pragmatics of Translating a National Monument / A. Lefevere // Modern Poetry in Translation. – 1980. – № 39. Spring. – P. 42 – 47.

601. Lefevere A. Translating Literature: the German Tradition / A. Lefevere. – Assen ; Amsterdam : Van Gorcum, 1977. – 116 p.

602. Lefevere A. (ed.). Translation. History. Culture: A Sourcebook / A. Lefevere. – London ; New York : Routledge, 1992a. – 182 p.

603. Lefevere A. Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame / A. Lefevere. – London ; New York : Routledge, 1992. – 176 p.

604. Lefevere A. Why waste our time on rewrites? The Trouble with Interpretation and the Role of Rewriting in an Alternative Paradigm / A. Lefevere // The Manipulation of Literature / [ed. Th. Hermans]. – London : Croom Helm ; New York : St Martin's, 1985. – P. 215 – 243.

605. Leppihalme R. Caught in the Frame: A Target-Culture Viewpoint on Allusive Wordplay / R. Leppihalme // The Translator: Studies in Intercultural Communication. Wordplay and Translation. – 1996. – № 2. – Vol. 2. – P. 199 – 218.

606. Leppihalme R. Culture Bumps: An Empirical Approach to the Translation of Allusions / R. Leppihalme. – Clevedon and Philadelphia, Multilingual Matters, 1997. – 353 p.

607. Leuven-Zwart K. M. Translation and original: Similarities and dissimilarities,II / K. M. Leuven-Zwart// Target. – 1989. – № 2.1– P. 69 – 95.

608. Levy Evy Jiri Translation as a decision process / Evy Jiri Levy // To Honor Roman Jakobson. Essays on the occasion of his seventieth birthday, Den Haag V Paris, Mouton, 1967. – Vol. 2. – P. 1171–1182.

609. Lodge D. The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy and the Typology of Modern Literature / D. Lodge. – London : Edward Arnold, 1977. – 296 p.

610. Lörscher W. Translation Performance, Translation Process, and Translation Strategies: A Psycholinguistic Investigation / W. Lörscher. – Tübingen : Gunter Narr Verlag, 1991. – 307 p.

611. Lyotard J.-F. The Postmodern Condition / J.-F. Lyotard. – Manchester University Press, 1984. – 110 p.

612. Mailhac J.-P. Formulating Strategies for the Translator [Electronic resource] / J.-P. Mailhac // Translation Journal. – 2007. – Vol. 11, № 2. – Mode of access: http://translationjournal.net/journal/40strategies.htm.

613. Manheim K. The problem of generations / K. Manheim // Essayson the Sociology of Knowledge. – London : RKP, 1952. – P. 276 – 320.

614. Mehnert K. Twilight of the Idols. The radical movements of the 1960s and their legacy / K. Mehnert. – New York : Holt, Rinehals and Winston; Stanford: Heaver Institution press, 1976.

615. Mehrez S. Translation and the postcolonial experience: the francophone North African text // Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology / L. Venuti ed. – London : Routledge, 1992. – P. 120 – 138.

616. Mellard J. M. The Exploded Form: The Modernist Novel in America / J. M. Mellard. – Chicago : University of Illinois Press, 1980. – 224 p.

617. Moore D. Ch. Is the Post in Postcolonial the Post in Post-Soviet? Notes toward a Global Postcolonial Critique / D. Ch.Moore // Publication of the Modern Languages Association. – 2001. – Vol. 116, № 1. – P. 111.

618. Mukherjee T. (ed.) Translation: From Periphery to Centrestage / T.Mukherjee. – New Delhi: Prestige Books, 1998. – 235 p.

619. Munday J. Introducing Translation Studies: Theories and Applications / J. Munday. – London ; New York : Routledge, 2001. − 222 p.
620. Neubert A. Translation as Text / A. Neubert, G. M. Shreve. − Kent ; Ohio ; London : The Kent State University Press, 1992. – 184 p.
621. Neyrat F. The Western Relation: The politics of humanism, in the politics of Culture: Around the Work of Naoki Sakai, Ed. Richard Calichman and John Namjun Kim (Routledge Leiden Series in Modern East Asian Politics and History), 2010. – 23 p.
622. Newmark P. A Textbook of translation / P. Newmark. – New York : Prentice Hall, 1988. – 292 p.
623. Newmark P. About Translation / P. Newmark. – Clevedon ; Adelaide : Multilingual Matters Ltd., 1991. – 184 p.
624. Newmark P. Approaches to Translation / P. Newmark. – Oxford ; New York ; Toronto ; Sydney ; Paris ; Frankfurt : Pergamon Press, 1988b. – First edition 1981. – 200 p.
625. Nida E. A. The Theory and Practice of Translation / E. A. Nida, C. R. Taber. – Leiden : E.J. Brill, 1969. – 218 p.
626. Nida E. A. Toward a Science of Translating: With Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating / E. A. Nida. – Leiden : E. J. Jrill, 1964. – 331 p.
627. Niranjana T. Feminism and Translation in India: Contexts, Politics, Futures [Electronic resource] / T. Niranjana. – Mode of access: https://www.academia.edu/2999897/Feminism_and_Translation_in_India_C Context_Politics_Futures (19.05.2015).
628. Niranjana T. Siting Translation: History, Post-structuralism, and the Colonial Context / T.Niranjana. − Berkeley ; Los Angeles ; Oxford : University of California Press, 1992. − 203 p.
629. Niranjana T. Translation, colonialism and rise of English [Electronic resource] / T. Niranjana. − Mode of access:

http://www.academia.edu/2999900/Translation_colonialism_and_rise_of_En Engli (19.05.2015)

630. Nord C. Text Analysis in Translation: Theory, Methodology and Didactic Applications of a Model for Translation-Oriented Text Analysis / C. Nord. – Amsterdam: Rodopi. – 1991. – 250 p.
631. Nord C. Translating as a Purposeful Activity / C. Nord. – Manchester : St. Jerbrrre Publishing, 1997. – 154 p.
632. Ortega y Gasset J. The Misery and the Splendor of Translation / J. Ortega y Gasset // Theories of Translation. An Anthology of Essays from Dryden to Derrida. – Chicago ; L. : The University of Chicago Press, 1992. – P. 93 – 112.
633. Pavlenko O. Artistic Translation: Towards Multicultural Discourse / O. Pavlenko // Barnolipi An Interdisciplinary journal. – Vol. I, Issue I–VII.
634. Pavlenko O. Literary translation from culture-centered perspective / O. Pavlenko // Spheres of culture. – Lublin, 2013. – Vol. VI. – P. 12–17.
635. Pavlenko O. The Ukrainian Translation Heritage of the 60s: Back from the Shadows / O. Pavlenko // The Advanced Science Journal. – 2014. – Vol. 2014, Issue 8. – p. 22 – 31.
636. Pageaux D-H. La littérature générale et comparée / D-H. Pageaux. – Paris : Armand Collin, 2008. – 190 p.
637. Petersson Bo. The Postcolonial Turn in Literary Translation Studies: Theoretical Frameworks Reviewed [Electronic resource] / Bo Petersson. – Mode of access: http://www.uqtr.ca/AE/vol_4/petter.htm (19.05.2015)
638. Pettersson Bo. Towards a Pragmatics of Literary Interpretation / Bo Petersson // Haapala A. Interpretation and Its Boundaries / A. Haapala, O. Naukkarinen (eds). – Helsinki : Helsinki University Press, 1999. – P. 48 – 65.
639. Pico I. The Empire Writes Back / I. Pico // Time. – Feb. 8, 1993. – P. 46–51.
640. Poe E. A. Collected stories [Електронний ресурс] / E. A. Poe. – Режим доступу : http://poestories.com/stories.php
641. Polezzi L. Translating Travel: Contemporary Italian Travel Writing in English Translation (Studies in European Cultural Transition), 2002. – 246 p.

642. Polikarpov A. M. Integrative model of the tranlation process and language personality of a translator / A. M. Polikarpov // Funkzionalno-kognitivnyj analiz yasykovych yedinits i ego applikativnyj potentsial: materialy I Mezhdunarodnoj konf. – Barnaul, 2011. – P. 359 – 362.

643. Pollard D. Translation and Creation: Readings of Western Literature in Early Modern China, 1840–1918 / D. Pollard. – Amsterdam : Philadelphia: John Benjamins, 1997. – 335 p.

644. Popovic A. Dictionary or The Analysis of Literary Translation / A. Popovic. – Edmonton : The University of Alberta, 1976. – 37 p.

645. Post-colonial Translation: Theory and practice .Edited by Susan Bassnett and Harish Trivedi. – London ; New York : Routledge, 1999. – 201 p.

646. Pound E. Literary Essays / E. Pound ; ed. by T.S. Eliot. – N. Y. : New Directions Publishing Corporation, A New Directions Book, 1968. – 464 p.

647. Pym A. Method in Translation History / A. Pym. – Manchester : St. Jerome Publishing, 1998. – 220 p.

648. Robinson D. Pseudo-translation / D. Robinson // Routledge Encyclopedia of Translation Studies / Baker M.(ed). – London ; New York : Routledge,1998). – P. 183 – 185.

649. Robinson D. The Ascetic Foundation of Western Translatology: Jerome and Augustine / D. Robinson // Translation and Literature. – Edinburgh : Edinburgh University Press, 1992. – Vol. 1. – P. 3 – 25.

650. Robinson D. The Translator's Turn / D. Robinson. – Baltimore ; L. : The John Hopkins University Press, 2006. – 318 p.

651. Robinson D. Western Translation Theory: From Herodotus to Nietzsche / D. Robinson. – Manchester : St. Jerome Publishing, 1997. – 337 p.

652. Robinson D. What is Translation? Centrifugal Theories, Critical Interventions / D. Robinson. – Kent ; L. : The Kent State University Press, 1997. – 219 p.

653. Said E. Culture and Imperialism / E. Said. – London : Vintage, 1994 (2nd edition). – XXXII, 444 p.

654. Saleh N. Translationas the Experience of Homelessness [Electronic resource] / N. Saleh. – Mode of access: http://www.pagesmagazine.net/2006/article.php?ma_id=6343414

655. Savory T. The art of translation / T. Savory. – Boston : The Writers, Inc., 1968. – 191 p.

656. Schleiermacher F. On the Different Methods of Translating / F. Schleiermacher // Theories of Translation: An Anthology of Essays from Dryden to Derrida / ed.by Rainer Schulte and John Biguenet. – London ; Chicago: The University of Chicago Press, 1992. – p.54.

657. Schleiermacher F. Uber die verschiedenen Methoden des Ubersetzens / F. Schleiermacher // Friedrich Schleiermacher's samtliche Werke. Dritte Abtheilung. Zur Philosopie. Zweiter Band. – Berlin, 1838. – S. 207 – 245.

658. Schopenhauer A. On Language and Words / A. Schopenhauer // Theories of Translation: An Anthology of Essays from Dryden to Derrida / ed.by Rainer Schulte and John Biguenet. – London ; Chicago : The University of Chicago Press, 1992. – P. 34.

659. Schulte R. Translation Studies: A Dynamic Model for the Revitalization of the Humanities / R. Schulte // Translating Literatures. Translating Cultures. New Vistas and Approaches in Literary Studies. – Stanford ; California : Stanford University Press, 1998. – P. 32.

660. Schwab R. The Oriental Renaissance: Europe's Discovery of India and the East 1680 – 1880 / R. Schwab. – New York : Columbia University Press, 1984. – 175p.

661. Seeman M. Status and identity / M. Seeman // The problem with authenticity. The Pacific Sociological Review. – 1966. – № 9 (2). – P. 67 – 73.

662. Sengupta M. Translation as Manipulation: The Power of Images and Image of Power / M. Sengupta // Between Languages and Cultures: Translation and Cross Cultural Texts / ed. A. Dingwaney, C. Maier. − Pittsburgh : University of Pittsburgh Press, 1995. − P. 159 – 174.

663. Simon S. Culture in Transit: Translating the Literature of Quebec / S. Simon. – Montreal: Véhicule Press, 1995. – 198 p.

664. Simon S. Gender in Translation: Cultural Identity and the Politics of Transmission / S. Simon. – London ; New York : Routledge, 1996. – 195 p.

665. Simon S. The language of cultural difference: figures of alterity in Canadian translation / S. Simon // Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology / ed. L. Venuti. – London ; New York : Routledge, 1992.

666. Simon S. Translating and interlingual creation in the contact zone. Border writing in Quebec / S. Simon // Bassnett and Trivedi 1999. – P. 58 – 74.

667. Smith M. European Heritage. A one-man-band / M. Smith // The Weekend Australian Magazine. – August 18-19, 1979. – P. 22.

668. Snell-Hornby M. Linguistic Transcoding or Cultural Transfer? A Critique of Translation Theory in Germany / M. Snell-Hornby // In Translation, History and Culture / S. Bassnett, A. Lefevere (eds). – London : Pinter, 1990. – P. 79 – 86.

669. Snell-Hornby M. The Turns of Translation Studies: New Paradigms or Shifting Viewpoints? / M. Snell-Hornby. − Amsterdam ; Philadelphia : John Benjamins Publishing Company, 2006. − 205 p.

670. Snell-Hornby M. Translation Studies: An Integrated Approach / M. Snell-Hornby. – Amsterdam ; Philadelphia : John Benjamins, 1988. – 163 p.

671. Spivak Chakravorty G. Death of Discipline / G. Spivak Chakravorty. – New York : Columbia University Press, 2003. – 136 p.

672. Spivak Chakravorty G. Questions of Multiculturalism / G. Spivak Chakravorty, S. Gunew // The Cultural Studies Reader / S. During (ed.). – London ; New York : Routledge, 1993. Reprinted 1994. – P. 193 – 202.

673. Steiner G. After Babel: Aspects of Language and Translation / G. Steiner. – London ; Oxford ; New York : Oxford University Press, 1975. – Second edition 1992. – 538 p.

674. Sullivan J.P. Ezra Pound and Sextus Propertius / J. P. Sullivan // A Study in Creative Translation. – Austin : University of Texas Press, 1964. – P. 17 – 20.

675. Taft R. The Role and Personality of the Mediator / R. Taft // The Mediating Person: Bridges between Cultures / S. Bochner (ed.). – Cambridge, Schenkman, 1981. – P. 53 – 88.

676. Tarnawsky M. Ukrainian Literature in English. Books and Pamphlets, 1890-1965 / M. Tarnawsky. – Edmondon, 1988. – 127 p.

677. The Translatibility of Cultures. Figurations of the Space Between / ed. by S. Budick, W. Iser. – Stanford ; California : Stanford University Press, 1996. – 345 p.

678. Thompson E. Imperial Knowledge. Russian Literature and Colonialism / E. Thompson. − Westport : Greenwood Press, 2000. − 239 p.

679. Todorov T. Introduction to Poetics: Translation from the French by Richard Howard. Introduction by Peter Brooks (Theory and History of Literature, Vol. 1). − Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992 (5th printing). − xix, 83 p.

680. Todorov T. Literature and its Theorists: A Personal View of Twentieth-Century Criticism / transl. by C. Porter. – London : Routledge and Kegan Paul, 1988. – 203 p.

681. Torop P. Towards the semiotics of translation / P. Torop // Semiotica. – Berlin ; New York, 2000. – № 3/4. – P. 597 – 609.

682. Toury G. A Rationale for Descriptive Translation Studies / G. Toury // The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation / [ed. Th. Hermans]. – London: Croom Helm ; New York : St Martin's, 1985. – P. 16 – 42.

683. Toury G. Descriptive Translation Studies and Beyond / G. Toury. – Amsterdam ; Philadelphia : John Benjamins Publishing Company, 1995. – 312 p.

684. Toury G. In Search of a Theory of Translation. / G. Toury. – Tel Aviv: Porter Institute for Semiotics and Poetics, 1980. – 159 p.

685. Toury G. Translated Literature / G. Toury // System, Norm, Performance II Poetics Today. – 1981. – № 2. – P. 9 – 27.

686. Toury G. Translation, Literary Translation and Pseudotranslation / G. Toury // Comparative Criticism. – Cambridge : Cambridge University Press. – 1985. – pp. 73 – 85.

687. Translating Literature: Practice and Theory in a Comparative Literature Context, N. Y.: Modern Language Association, 1992.

688. Trivedi H. Colonial Transactions: English Literature and India / H. Trivedi. – Manchester University Press, 1993 – 259 p.

689. Trivedi H. Interrogating Post-colonialism: Theory, Text and Context / H. Trivedi, M. Mukherjee (eds). – Shimla : Indian Institute of Advanced Study, 1996. – 225 p.

690. Tymoczko M. Post-colonial writing and literary translation / M. Tymoczko // Bassnett and Trivedi. – 1999. – P. 19 – 40.

691. Tymoczko M. Translation in a Postcolonian Context: Early Irish Literature in English Translation / M. Tymoczko. – Manchester : St. Jerome Press, 1999. – 336 p.

692. Venuti L. (ed.). Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology / L. Venuti. – L. N. Y. : Routledge, 1992. – 235 p.

693. Venuti L. Strategies of translation / L. Venuti // Routledge encyclopedia of translation studies / ed. by M. Baker. – London : Taylor and Francis Books Ltd., 2001. – P. 240 – 244.

694. Venuti L. The difference that translation makes: the translator's unconscious / L. Venuti // Translation Studies: Perspectives on an Emerging Discipline / [ed. A. Riccardi]. – Cambridge : Cambridge University Press, 2002. – P. 214 – 241.

695. Venuti L. The Scandals of Translation. Towards an Ethics of Difference / L. Venuti. – London ; New York : Routledge, 1998. – VII, 210 p.

696. Venuti L. Translation and the Formation of Cultural Identities / L. Venuti // Current Issues in Language and Society. – Clevedon : Multilingual Matters Ltd., 1994. – Vol. 1, № 3. – P. 201 – 217.

697. Venuti L. Translation and Minority / L. Venuti. – Manchester : St. Jerome Pressé 998. – 394 p.
698. Venuti L. The Translator's Invisibility. A History of Translation / L. Venuti. – London ; New York : Routledge, 1995. – 368 p.
699. Warren R. P. All The King's Men / R. P. Warren. – M. : Pravda, 1988. – 536 p.
700. Wellek R. The Literary Theory and Aesthetics of the Prague School / R. Wellek. – Ann Arbor : The University of Michigan, 1969. – 37 p.
701. Wilss W. Cognitive aspects of the translation process / W. Wilss // Language and Communication. – 1990. – № 10. – Vol. 1. – P. 19 – 36.
702. Wilss W. The Science of Translation: Problems and Methods / W. Wilss. – Tübipgen: Gunter Narr Verlag, 1982. – 292 p.
703. Wilss W. Translation and Interpreting in the 20th Century: Focus on German / W. Wilss. – Amsterdam ; Philadelphia : John Benjamins, 1999. – 256 p.