

МІЖРЕГІОНАЛЬНА
АКАДЕМІЯ УПРАВЛІННЯ ПЕРСОНАЛОМ



МАУП

**МЕТОДИЧНІ МАТЕРІАЛИ
ЩОДО ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ САМОСТІЙНОЇ
РОБОТИ СТУДЕНТІВ
з дисципліни
“СПЕЦКУРС З ОСНОВ ХУДОЖНЬОГО
ПЕРЕКЛАДУ (НІМЕЦЬКА МОВА)”
(для бакалаврів)**

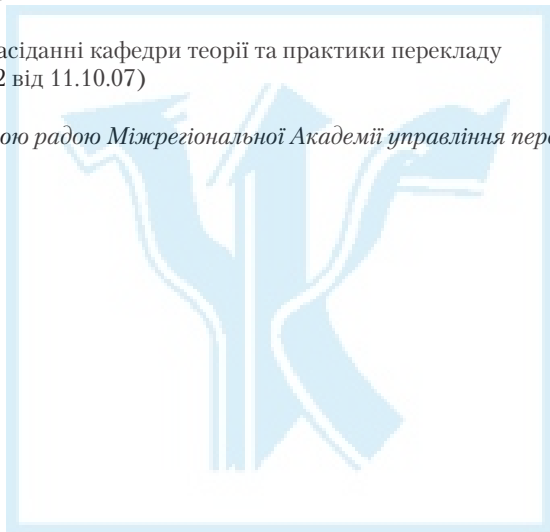
МАУП

Київ 2008

Підготовлено доцентом кафедри теорії та практики перекладу
Н. В. Марченко

Схвалено на засіданні кафедри теорії та практики перекладу
(протокол № 2 від 11.10.07)

Схвалено Вченою радою Міжрегіональної Академії управління персоналом



Марченко Н. В. Методичні матеріали щодо забезпечення самостійної роботи студентів з дисципліни “Спецкурс з основ художнього перекладу (німецька мова)” (для бакалаврів). – К.: МАУП, 2008. – 66 с.

Методичні матеріали містять пояснювальну записку, теоретичний курс зі спецкурсу “Основи художнього перекладу” для самостійної роботи студентів, список тем для наукової роботи. Рекомендується структура завдань для забезпечення оволодіння теоретичним курсом студентів-перекладачів, а також список літератури.

© Міжрегіональна Академія
управління персоналом (МАУП), 2008

ПОЯСНЮВАЛЬНА ЗАПИСКА

Сучасний підхід у навчанні повинен викликати у студента зацікавленість отримання знань на найвищому рівні. Цьому сприяють насамперед активні методи опанування знань у процесі освіти та самоосвіти. До функцій викладацького складу входить не лише подача навчального матеріалу, закріплення та його перевірка, а й розвиток творчих здібностей студента, формування його перекладацьких навиків, підготовка до самостійності в прийнятті тих або інших рішень на професійному рівні. Отже, ознайомлення студентів з додатковою інформацією самостійно сприяє його зацікавленості як у навчанні, так у своїй власній підготовці до іспиту, сприяє отриманню знань та їх використанню на практиці.

Мета самостійної роботи студентів у процесі оволодіння теоретичними знаннями з фаху “Основи художнього перекладу” насамперед допомагає використати їх у перекладі художніх текстів, розібратися в їх еквівалентності та адекватності перекладу, допомагає у процесі застосування різних способів та прийомів перекладу на практичних заняттях, окрім того, засвоюючи матеріал досвічених перекладачів, студент набуває теоретичні знання та досвід перекладацької практики ще на студентській лаві.

До головних завдань відноситься те, що отримані теоретичні знання студенти зможуть безпосередньо використовувати на практиці. Вони зможуть їх самостійно проаналізувати, підібрати формальні та функціональні відповідники, застосувати різні лексичні трансформації, користуючись неодноразово теоретичним матеріалом.

Практикуються такі форми самостійної роботи як: виконання додаткових завдань у процесі перекладу текстів, самоконтроль студентами за допомогою поставлених запитань до лекцій, що формує аналітичне мислення майбутнього перекладача, а також підготовку до майбутньої лекції. Формуються навики студентів та можлива їх майбутня зацікавленість займатися науковою працею з перекладознавства, поєднуючи практику та теорію, відбувається аналітичний розгляд наукових публікацій; підготовка доповідей та рефератів з фаху.

Методичні рекомендації розраховані на 72 години лекційних занять із спецкурсу “Основи художнього перекладу” для студентів-перекладачів, які вивчають німецьку мову.

Лекція 1

ПЕРЕКЛАД ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ, АБО ХУДОЖНІЙ ПЕРЕКЛАД

Не задумуючись над тим, що ми читали або що нам читали батьки у дитинстві, залюбки згадуємо казки братів Грімм, Шарля Перо, Ганса Крістіана Андерсена чи веселого Карлсона та кмітливого Вінні Пуха, сміливих Айвенго та трьох мушкетерів, чудернацького барона Мюнхаузена та дивовижного сучасного Гаррі Потера. А познайомилися ми з цими творами завдяки перекладацькій роботі людини, яка хотіла збагатити духовну культуру своїх співгромадян, познайомити їх з шедеврами світової класики, зблизити дитячі душі, продемонструвати єдність людської думки, навчити їх любити людей, бути готовими отримувати інформацію, зберігати її і передавати наступним поколінням. Адже не секрет, що ті ж самі казки передавалися раніше з вуст у уста і лише згодом були записані, оброблені, надруковані і лише тоді були перекладені. Отже, звернемося до літературознавчого словника, який дає нам визначення художнього перекладу.

Художній переклад — різновид літературної творчості, внаслідок якої твір, існуючи в одній мові, “оживає” в іншій. Зважаючи на те, наскільки точно художній переклад відтворює оригінал, його називають “вільним”, “переспівом”, “наслідуванням”. Крім глибокого знання мови оригіналу, перекладач мусить бути обізнаним з його контекстом. Художній переклад був відомий в Україні здавен. Особливо помітний слід у створенні антології світової літератури українською мовою залишили Іван Франко, Леся Українка, Микола Зеров, Максим Рильський, Микола Бажан, Борис Тен, Микола Лукаш, Григорій Кочур та ін.

Як відомо, основною ознакою літературно-художнього стилю є підпорядкованість усіх його мовних засобів завданню у процесі створення **художнього образу, художнього світу. Художній світ** — створена уявою письменника і втілена в тексті твору образна картина, яка складається з подій, постатей, їх висловлювань і виражених ними духовних феноменів (уявлень, думок, переживань тощо). Художній світ співвідносний з предметною, соціальною і психологічною реальністю, хоч наділений автором (творцем) антропоморфними і просторово-часовими вимірами, упорядкований композицією твору відповідно до задуму митця. У цьому сенсі він є духовно-інтенціональним утворенням

з власною логікою, тому художній світ трактується як друга, власне художньо-естетична реальність, що має духовний, фікційний характер. Художній світ конкретизується насамперед у зв'язку з його суб'єктом (художнім світом письменника) і формою втілення (світ художнього твору). Єдність і своєрідність художнього світу забезпечується темою (тематикою), ідейним пафосом, композицією і стилем твору.

Образність є основою художнього тексту, а конкретний спосіб її вияву відрізняє один текст від іншого. У зв'язку з цим постає питання: що саме є “єдиницею перекладу”: слово, словосполучення, речення чи, можливо, художній образ?

Однозначної відповіді на це запитання нема і не може бути: надто велика різноманітність відзначає тексти художньої літератури. Залежно від багатьох обставин конкретний зміст одиниці перекладу може мати різноманітне наповнення. Назвемо одиницю перекладу “транслятемою”. Отже, у реалістичній драмі чи комедії транслятема включатиме в себе обмін репліками між персонажами, у ліричному вірші вона дорівнюватиме порівнянню чи метафорі, а в тексті повісті чи оповідання розтягнеться від речення до абзацу. Транслятема щоразу виступає як певний “атом змісту”, який не можна поділити без руйнування цього змісту.

Перекладач щоразу ставить перед собою питання: чому транслятема охоплює саме такі слова, саме такі типи речень, саме таку ритміку для побудови художнього образу. Давши відповідь на ці запитання, він прагне віднайти у своїй мові відповідні засоби, які допомогли б йому з найбільшою повнотою, правдивістю, природністю і переконливістю виразити художній задум автора твору оригіналу.

Аналізуючи наведені приклади перекладів художніх текстів різних жанрів, необхідно постійно тримати в полі зору ці основні риси художнього перекладу як специфічного явища, водночас естетичного за своєю природою і лінгвістичного — за засобами вираження суті літературного твору.

Свого часу англійський теоретик перекладу Теодор Сейворі у книжці “Мистецтво перекладу” (Лондон, 1957) виклав шість протиставлень — протилежних вимог до перекладу. Протягом кількох минулих десятиліть до них не раз зверталися і практики, і теоретики. Спробуємо проаналізувати ці протиставлення.

Перша пара протилежних вимог звучить так:

- переклад має передавати слова першотвору;
- переклад має передавати думки першотвору.

Одразу здається, ніби ці дві вимоги не мають між собою нічого спільного. Але це не так. Ясно, що друга думка має у практиці перекладу якнайширше застосування. Але це зовсім не означає, що першу можна відкинути. Власні назви — це слова, які не є носіями думки, вони є мовними етикетками, які не дають нам переплутати одне місто чи одну людину з іншим містом чи людиною.

Ось перед нами тексти газетних чи радіоповідомлень про вибори президента у Франції, про повінь у _т._урсі, про вимоги судити колишнього президента Чилі Піночета. Чи мали б оці повідомлення хоч який-небудь сенс, коли б перекладач відкинув власні назви, не передавши відповідних слів? Чи читаючи роман Еріха Марії Ремарка “Тріумфальна арка” могли б ми не згадувати “вічне місто” — Париж. Інший приклад — це так звані ключові слова у художніх творах, на які спирається вся конструкція тексту. Якщо перекладач не зрозумів їх ролі, обминув чи забув їх. Текст зависає у повітрі. Ще один приклад стосується перекладу священних текстів. Слова, сказані Богом у Біблії, не підлягають переказові “своїми словами”. У такому випадку перекладач повинен дбайливо перенести висловлювання Бога у свій текст.

Друга пара вимог має такий вигляд:

- переклад має читатися як оригінал;
- переклад має читатися як переклад.

Якщо йдеться про природність звучання мови перекладу, про звернення перекладача до засобів, які походять з різних реєстрів мови перекладу, про використання тих самих типів речень чи засобів милозвучності, які вживають автори, що пишуть мовою перекладу, то орієнтація на першу вимогу не викликає сумніву. Та коли перекладач, прагнучи полегшити читачеві знайомство з іноземним твором, починає надавати йому невластиві риси, “українізує” його, перетворюючи іноземні реалії оригіналу на питомі українські реалії, як це робили у ХІХ столітті П. Гулак-Артемівський і П. Куліш, то це загрожує частковим переродженням перекладу в оригінал. У тексті твору, що перекладається, є такі елементи (імена, прізвища, прізвиська, географічні й топографічні назви, реалії іноземного побуту), які мають читатися як переклад, фіксуючи певну дистанцію між читачем перекладу й іншомовним першотвором. Одна поезія Роберта Бернса в перекладі Миколи Лукаша починається рядком: “рвала Дженні золотунці”. Перекладач слушно переніс у свій текст ім’я дівчини, і читач розуміє, що в поезії йдеться про Шотландію ХVІІІ ст. Цього ефекту не було б досягнуто, якби менш досвідчений перекладач вніс лише одну зміну

в текст: “Рвала Женья золотунці”, як це зробив, наприклад, у XVIII ст. Л. Боровиковський, переклавши поему В. Жуковського “Світлана” і давши їй назву “Маруся”.

Третя пара протиставлень виглядає так:

- переклад має відтворювати стиль оригіналу;
- переклад має відтворювати стиль перекладача.

З приводу цих протиставлень можна сказати: бажано, щоб переклад відтворював стиль оригіналу, але так чи інакше крізь нього пробиватиметься й стиль перекладача, тому що ніхто не може зректися своєї особистості навіть тоді, коли намагається донести до читача інші думки та ідеї іншої особистості. Саме тому дуже важливо, щоб перекладач добирав до своєї роботи твори, написані близьким йому стилем — у такому випадку не виникатиме конфлікт між стилем автора першотвору і стилем перекладача.

Ось **четверта пара** протиставлень:

- переклад має читатися як твір, сучасний оригіналові;
- переклад має читатися як твір, сучасний перекладачеві.

Відповідь на сформульовані вимоги може бути така: все залежить від епохи, коли було створено оригінал. Якщо на стіл перекладача ліг англійський чи французький реалістичний роман XIX ст., він має право тактовно використовувати (не копіювати!) у своєму перекладі мову української прози XIX ст.. Застереження щодо копіювання стосується відмінностей у стилі викладу зарубіжних і українських авторів. Коли ж ідеться про Гомерову “Одіссею”, то перша пропозиція продемонструє свою цілковиту абсурдність: в епоху Гомера української мови ще не існувало, як і інших мов нинішньої Європи. Що ж стосується другої пропозиції, то вона здається реальною, але за однієї важливої умови — перекладач, узявши за основу свого перекладу сучасну мову, повинен уникати анахронізмів — слів, що позначають реалії інших епох, відмінних від часів створення оригіналу: на практиці анахронізми ведуть до “осучаснення” дійсності, змальованої у першотворі. **Анахронізм** (грецьк. *Ανω* — “вверх” та *chronos* — “час”) — культурно-історичні, хронологічні та інші невідповідності у художньому творі, зумисне чи мимовільне привнесення в літературний текст невластивих певній добі застарілих поглядів, звичаїв, суджень, лексики. Так, у драмі В. Шекспіра “Юлій Цезар” мовиться про дзигарі, яких не могло бути у Стародавньому Римі. Юрій Клен, пишучи про соняшник “О Дажбожів пишний цвіте”, очевидно, мав на увазі філософський символ українства, а не історичні факти (ця рослина була

завезена в Україну в XVI ст.). Подеколи анахронізм спостерігається у стильовій невідповідності, засвідченій, приміром, творами Марії Проскурівни (“Од сіна до соломи”, “Пані писарівна” та ін.), написаними в добу нових, пов’язаних з модернізмом ідейно-естетичних пошуків на початку XX ст., але перейнятими духом естетичних смаків епохи Г. Квітки-Основ’яненка. Анахронізм вбачається також у інерції художнього мислення поетів, закомплексованих на переспівах одних і тих же мотивів чи використанні одних і тих же тропів (волошки, солов’ї і т. ін.) та версифікаційних засобів (ямбічний розмір, банальна, звужена рима та ін.), як правило, спрощених. Однак неприпустиме отожднення такого анахронізму з віршовими формами, які мають велику традицію та виявляють неабияку літературну життєздатність (октава, сонет, терцина, рубаї тощо). І якщо це ще можна вибачити авторові твору — лише літературний критик може помітити ці невідповідності, то перекладач не має права застосовувати такі анахронічні явища у перекладі твору оригіналу.

Наступна пара протиставлень (**п’ята**):

- переклад може мати додатки й пропуски;
- переклад не повинен мати додатків і пропусків.

Так само, як і в попередньому випадку, категорично однозначна відповідь тут неможлива. Насамперед тому, що природа додатків у перекладі відрізняється від природи пропусків. Питання про додатки виникає тоді, коли йдеться про щось незрозуміле в тексті. Ось, наприклад, одна з епіграм Вольтера в перекладі Миколи Терещенка:

Серед трави, край ручая,

Фрерона вжалила змія.

Та не Фрерону смерть настала, —

Змія негадано сконала.

Ключем до розуміння цієї епіграми виявляється додана до неї примітка перекладача, де сказано, що Елі Фрерон — “реакційний критик, який виступав проти просвітителів-енциклопедистів”. Інколи, здебільшого коли дозволяє характер прозового тексту, можна “вмонтувати” коротке пояснення навіть у текст перекладу, проте, як це роблять досвідчені перекладачі, краще буде перекладачеві пояснити той або інший незрозумілий для читача момент твору або в зносках, або в додатках-коментарях після твору.

Пропуски в перекладі докорінно відрізняються від додатків. Вони можуть приховувати від читача перекладачем незрозуміння тих чи інших місць у тексті першотвору. Інша причина пропусків — праг-

нення адаптувати текст, полегшити його сприймання читачеві. Так, адресуючи дітям переклади “Гаргантюа і Пантагрюеля” Рабле або “Мандрів Гулівера” Свіфта, перекладачі усувають зі своїх текстів усе неприйнятне для дитячої свідомості, тобто використовують ті засоби, якими користувалися перекладачі у XVIII ст., а саме — роблять переклад “прикрашальним”, спотворюючи тогочасні реалії, хоч з естетичної точки зору це є оправданим, тому що дитина в її віці не зможе розібратися у задумах автора твору та тогочасних реаліях.

Нарешті, останні (**шість**) два протиставлення:

- поезію слід перекладати прозою;
- поезію слід перекладати прозою у віршованій формі.

Прозовий переклад поетичних творів має досить давню традицію. Це стосується насамперед великих епічних пологен — поеми “Дон Жуан” Байрона, трагедії “Фауст” Гете та ін. Прихильники максимальної точності в перекладі обґрунтовують потребу відтворення поезії прозою тим, що ритміка поетичного твору, його рими, алітерації, асонанси дуже ускладнюють процес перекладу, отож неминуче доводиться жертвувати певними елементами змісту. Але при цьому забувають, що всі перелічені “перешкоди” є не зовнішніми окрасами поетичного твору, а його органічними складниками. Зрештою, коли б автор поетичного оригіналу вважав ритміку, риму й т. ін. чимось другорядним, то чому він сам не писав би свій твір прозою? Що залишилося, наприклад, від “Осінньої пісні” Верлена у прозовому перекладі? У кращому разі — кілька банальних фраз про осінню негоду. Переклад віршів прозою слід кваліфікувати як акт грубого втручання перекладача у текст першотвору, внаслідок якого руйнується у перекладі єдність його змісту й форми.

Треба врахувати ще й таку обставину. Відкидаючи художню форму поетичного твору, перекладач робить його “позачасовим”. У XII–XIII ст. старофранцузькі віршовані романи було побудовано на восьмиладових рядках із суміжними чоловічими римами. Сучасна французька поезія відмовилася і від віршового розміру, і від рими. І коли перекладач відкидає у своїй інтерпретації і риму, і розмір, то він цим самим підганяє твори всіх епох під сучасну поетику, яка стає через це поетикою позачасовою. Безперечно, поетичний твір треба перекладати віршами, і не просто віршами, а формально ідентичними віршам оригіналу. Тоді Данте зазвучить терцинами, а Петрарка — сонетами, і тоді в перекладі, як і в оригіналі, розкриється змістовий аспект поетичної форми.

Запитання до лекції

1. Дайте визначення художнього твору.
2. Що таке художній образ?
3. Дайте пояснення Вашого розуміння образності.
4. Що таке транслятема та її роль в перекладі?
5. Назвіть шість пар протиставлень, які є важливими у процесі перекладу.
6. Анахронізм у художньому творі та уникнення його в перекладі — Ваше розуміння цього явища.

Лекція 2

ХУДОЖНІ АСОЦІАЦІЇ ТА ДЕТАЛІ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ ТА ЇХ РОЗУМІННЯ У ПЕРЕКЛАДІ

Надзвичайну роль відіграє у написанні художнього твору асоціація автора, яку називають у літературознавстві “художньою асоціацією”, відповідно розуміння та розкриття перекладачем авторських уявлень, коли перекладач здійснює власну трансмісію, дуже важливо.

Художня асоціація (лат. *Associatio* — поєднання) — у психології — зв'язок уявлень, коли одне з них у людській свідомості викликає низку інших, подеколи ірраціональних. Така специфічна якість образотворення, зумовлена принципами — схожості (*чистий — божественний*), контрасту (*добро — зло*), суміжністю в часі (*весна — цвітіння*) чи в просторі (*поле — жито*), постає наслідком естетичного освоєння дійсності та розбудови нових естетичних реалій, не тотожних будь-яким позаестетичним, але рівновеликих їм. Природа художньої асоціації викликала зацікавленість в античну добу (Аристотель, Платон), проте її вперше як термін, вивчений адекватним змістом, застосував Джон Локк (1698) — англійський філософ. Велике значення художній асоціації надавав І. Франко, вбачаючи в ній можливість “знайти наукове пояснення процесу поетичної творчості”. Він присвятив їй висвітленню добру частину своєї праці “Із секретів поетичної творчості”, усвідомивши, що вона лежить в основі порівняння та поетичної градації. Це ж стосується й інших тропів, які поєднують різні типи образності (експресивно-смыслову, символічну, зорову, слухову, часопросторову і т. п.), зумовлюють явище сприйняття, в усій повноті розкриті у збірці П. Тичини “Сонячні кларнети” (1918), вказують на невичерпний потенціал поетичного мислення, освоєваний Б.-І. Антоничем, Вірою Вовк, Еммою Андієвською, М. Воробійовим, І. Римаруком, В. Герасим'юком та ін. Найнесподівані-

шими художніми асоціаціями насичена поезія М. Воробйова, як-от у триптиху “Дерево душі”:

*Якби віднайти розколину
як-то буває лице,
то крізь неї міг би я вглядіти,
як замулює шепіт у голці ока.
Яка росте огорожа
у багряному голосі осені,
як ватніє вечерея німого,
і себе на дорозі самого
ще й не раз.*

Чи зміг би перекладач здійснити переклад цих рядків поезії М. Воробйова, не зрозумівши їх, тобто не поставивши перед собою запитання — як я розумію те або інше слово у тексті, які асоціації виникають у мене, який образ створив автор оригіналу? Образ “розколини” викликає у мене асоціації з “*виразом обличчя*”, на що вказує наступний рядок вірша, в якому вжито архаїзм в українській мові “*лице*”, який використовується тепер у просторіччі, і що цей образ навіває на мене відчуття суму, відчуття байдужості. Наступні рядки викликають у мене асоціації з різнобарв’ям осені, різнокольоровим килимом листя. Останні рядки цієї строфи асоціюються з самотністю автора. Отже:

*Hätte ich Gesicht gefunden,
würde ich gleichgültig sein.
Wie die Blätter blühen buntig,
Wie die Seele steinig sei.*

Органічна взаємодія художніх асоціацій як естетичного цілого набуває великого філософського узагальнення, зорієнтованого на осмислення основ першосутності людського буття.

Ще одним істотним моментом у розумінні авторського тексту перекладачем є його здатність розрізняти, віднаходити ті художні деталі, які відрізняють і стиль автора від інших “друзів по перу” в написанні художнього твору, і допомогли йому віднайти власні засоби створення художнього образу.

Художня деталь — засіб словесного та малярського мистецтва, якому властива особлива змістова наповненість, символічна зарядженість, важлива композиційна та характерологічна функція. Через деталь значною мірою виявляється спосіб художнього мислення митця, його здатність вихопити з-поміж безлічі речей чи явищ таке,

що у сконцентрованому, спресованому вигляді економно і з великою експресивністю дає змогу виразити авторську ідею твору. Художня деталь з'являється часто внаслідок інтуїтивного імпульсу, як осяяння, навколо неї нерідко “організовується” уся будова твору. В одних випадках така деталь може набирати характеру символу, в інших — бути деталлю-штрихом. У тексті цей спосіб мислення матеріалізується в речових, портретних, пейзажних, інтер'єрних деталях. Художня деталь може надавати особливого забарвлення мовленню персонажа тощо. Вона буває як наскрізною (повторюваною) у творі, так і одномоментною. Але в кожному разі вона має в собі прихований сенс, підтекст, може викликати широкий спектр асоціацій, здатна замінити собою розлогий опис, авторську характеристику, міркування, цілий епізод тощо. Наприклад, в оповіданні М. Коцюбинського “Маленький грішник” можна виділити речову художню деталь — “козик” — “ніж”, на придбання якого витратив Дмитрик гроші, що їх дала йому хвора мама на хліб. Цей “козик” міг би загубитися у тексті серед назв інших речей, коли б автор не поклав його на лікарняний столик поряд із ліжком, на якому лежить фізично й морально травмований восьмилітній Дмитрик. У заключному епізоді оцей “козик” на столику серед пляшечок з ліками нагадує хлопчикові про його вину (мати померла, поки він бігав, розважався на вулиці, ночував у чужих людей). Саме у цій речовій деталі сконцентровано “гріх”, провину, муки сумління, саме тому й назва оповідання — “Маленький грішник”. “Козик” з'являвся у тексті декілька разів, але без появи його на столику він не піднявся б до рівня художньої деталі, що конденсує у цьому випадку трагізм ситуації. У структурі твору художня деталь — то прикметний мікрообраз, що може вирізнитися через свою значимість, вагу і шляхом авторського акценту на ньому.

Конкретизація літературного твору (від лат. *Concretus* — *ущільнений, згущений, затверділий*) — читацьке і відповідно перекладацьке сприймання літературного твору. У цьому процесі пізнавальні чинники поєднуються з естетичними, створюючи естетичне переживання, які повинен розпізнати та зрозуміти перекладач. Термін “конкретизація” запровадив Р. Інгарден (1893–1970), враховуючи схематичність літературного твору, що містить нечітко окреслені місця, і потенційні моменти, які у процесі читання вимагають смислового наповнення. Так, якщо в історичній повісті йдеться, приміром, про те, що “*Богдан Хмельницький носив розкішний червоний кунтуш*”, то слово “*червоний*” вимагає від перекладача уявлення про конкретну “червіль” того одягу,

його крою, нашитих на ньому оздоб, що викликали враження розкішності, то перекладач необов'язково повинен перекладати це слово за допомогою прикметника німецької мови “rot”, адже можна підібрати відповідник, що допоможе підкреслити оттаке враження від розкішності одягу. Синонімом прикметнику української мови є прикметник “пурпуровий”, який асоціюється у нас якраз з цією деталлю, отже, в німецькій мові є низка лексичних одиниць, використавши які можна підкреслити цю деталь — “purpurrot“, “purpurfarben“, “Purpur-“, до того ж варто зауважити, навіть більше передають семантичне навантаження, яке виконує узгоджене означення у реченні. Окрім того, існує ще й прикметник “prachtrot“, який теж можна використати. Наприклад, Bogdan Ch. Hatte purpurrote / purpurfarbene / prachtrote Jacke an або Bogdan Ch. Trug einen Purpurmantel.

Якщо в повісті немає іншої деталізації, то перекладач мусить самотійно здійснити подібну конкретизацію згаданого вислову, виходячи з власних уподобань і досвіду (та повинен пам'ятати про лексичну трансформацію — конкретизація значення слова). Отже, конкретизація допускає вільний перекладацький вибір деталей при перекладі нечітко окреслених місць твору, тому що один і той же твір допускає різні конкретизації. Один перекладач може уявити собі червоність з пурпуровим відтінком, а інший — з малиновим. Обидві конкретизації яви в перекладі будуть однаково рівноцінними (тому коло відповідників можна розширити — *kirschenrot*, *weinrot*, *himbeerfarbig*, *karmesinrot*). Підставою конкретизації служить ретельна реконструкція рис, які приписуються у творі персонажам, подіям, предметам, пейзажам, інтер'єрам, у зв'язку з реконструкцією, відтворенням нечітко окреслених місць, залишених не перекладачеві, а читачам для самостійного аналізу. Міра свободи, яку конкретизація залишає саме читачам у процесі сприймання твору, визначається структурою твору. Це стосується як деталей, так і цілості твору. На це повинен зважати перекладач, проте йому потрібно намагатися все-таки не порушувати структурність твору, водночас намагатися передати зміст, який буде читачеві доступний у його осмисленні та розумінні.

Перекладачеві необхідно враховувати у перекладі і схематичність літературного твору. **Схематичність літературного твору** — одна з основних властивостей літературного твору, яка впливає з його мовної природи, зокрема з умовності й асинхронності знаків усної і писемної мови в мові оригіналу і у їх гіперсинхронності в мові перекладу, а також з природи зображеного у творі світу. Особливість мови полягає

в тому, що вона позначає явища загально, і іноді надто абстрактно а твір представляє окремі постаті і події шляхом відбору їх окремих рис. Якщо, наприклад, у казці йдеться про “бабу Ягу з довгим носом”, то не уточнюється, якої конкретно довжини, тому в перекладі перекладачеві слід підкреслити цю деталь, проте не довжину носа, а більш всього ймовірно вік бабусі, тому що вона і буде асоціюватися, особливо у маленького читача, зі страшною, потворною старезною особою — *“eine alte, sehr alte Hexe mit langer Nase“*. У літературному творі упускається багато інших рис, притаманних істотам реального світу. Те саме стосується і діяльності, яка повинна обов’язково здійснитися, аби відбитися у житті. Загальність значень, які зустрічаються у тексті літературного твору, і вибірковість рис зображених постатей, подій, речей спричинюють у творі недомальовані місця автором та потенційні моменти, які вимагають конкретизації у перекладацькій діяльності. Такого роду схематичність виявляється на всіх рівнях структури твору: у сфері звучання, смислу, зображених предметів і обставин їх явлення. Схематичність літературного твору виникає на підставі того, що літературний твір — інтенціональний предмет, що своїм побутуванням відрізняється від реальних та ідеальних предметів. У ньому створено письменником власний світ, що є самостійним і своєрідним утворенням, якому властиві ознаки літературної фікції і який своєю будовою і прикметами відрізняється від реального світу. І цей світ перекладачеві потрібно передати читачеві, залишивши задум автора без змін.

Запитання до лекції

1. Дайте визначення художньої асоціації.
2. Розкрийте Ваше розуміння художньої асоціації автора літературного твору та перекладача.
3. Поняття художньої асоціації автора та відтворення її в перекладі як спосіб культурного збагачення між народами — назвіть декілька прикладів із відомих Вам творів світової літератури.
3. Опишіть Ваше сприйняття художньої асоціації у будь-якому художньому творі та продемонструйте на прикладах її відтворення у перекладі.
4. Що таке художня деталь?
5. Художня деталь та шляхи її перекладу.
6. Розкрийте взаємозв’язок конкретизації літературного твору з одним із видів перекладацької лексичної трансформації — конкретизацією значення слова та їх роль у перекладі.
7. Схематичність літературного твору та збереження її перекладачем — Ваше розуміння цього явища.

Лекція 3

ЯКИМ БУВАЄ ПЕРЕКЛАД ТА ПЕРЕКЛАД ХУДОЖНІХ ТВОРІВ (І)

Переклад за підрядником

Хоча в принципі будь-який переклад повинен здійснюватися безпосередньо з тексту оригіналу (тільки таким способом можна досягти найповнішого проникнення перекладача в діалектичну єдність змісту й форми першотвору), на практиці досить часто доводилося вдаватися до перекладу з підрядника. *Підрядник* — це проміжний текст між оригіналом і перекладом, він передає (здебільшого тією мовою, якою здійснюється переклад) насамперед зміст оригіналу і лише деякі особливості його форми. Підрядник — підрядковий, власне дослівний переклад твору іншою мовою, він є першим етапом на шляху перекладу. Зокрема, підрядники поетичних творів (найпоширеніші в практиці художнього перекладу) відображають їх зміст у прозовій формі, не відтворюючи ні ритміки, ні віршового розміру, ні рим оригіналу. Потреба використання підрядника існує, оскільки не всі перекладачі обізнані належною мірою з мовами першотворів. Не слід вважати, ніби переклад з підрядника є менш повноцінним за переклад з першотвору вже за своєю природою. Для успіху перекладу, виконаного за допомогою підрядника, багато важить знання перекладача реальної дійсності оригіналу, історії культури, яку він презентує. В історії перекладу є чимало прикладів блискучих поетичних перекладів, виконаних за допомогою підрядника. Так, ще в 40-ві роки ХІХ ст. В. Жуковський переклав, користуючись німецьким підрядником, поему Гомера “Одіссея”, М. Бажан здійснив переклад поеми Шота Руставелі “Витязь у тигровій шкурі” також за допомогою підрядника. Обидва згадані переклади належать до найвищих здобутків перекладацького мистецтва.

Редагування перекладу

Редагування перекладу, тобто вдосконалення вже існуючого його варіанта, буває двох видів. По-перше, це авторське редагування, коли редактором свого тексту виступає сам перекладач. Така робота не відрізняється нічим істотним від пошуків нових варіантів у процесі перекладу. По-друге, це редагування готового перекладу, яке здійснює інша людина. У цьому випадку в перекладі можуть з'явитися риси, чужі перекладачеві, привнесені в нього ззовні редактором. Редак-

торська праця потребує великого вміння, досвіду й такту. Прикладом цілеспрямованого редагування, поєднаного з дбайливим ставленням до першооснови перекладу, є редакторська праця Леоніда Первомайського над перекладом Андрія Малишка циклу вільних віршів Гейне “Північне море”.

Переспів

Поряд із перекладом переспів є повноцінним літературним жанром. Найчастіше поети звертаються до переспіву тоді, коли вони, високо оцінюючи оригінальний твір, у чомусь не погоджуються з його автором. Тоді виникають “варіації на тему”, більш чи менш віддалені від першотвору. В одних переспівах запозичене з оригіналу має лише тему та загальну ідею, а образний лад створено перекладачем, в інших — твір зазнає радикальної переорієнтації, у ньому збережено лише окремі образи.

Отже, **переспів** — вірш, написаний за мотивами поетичного твору іншого автора, з елементами наслідування версифікаційних елементів, наближений до перекладу, але відмінний від нього за відсутністю еквіритмічності (еквіритмічність — лат. *aequus* — *рівний* та грецьк. *κhythmus* — *ритм*) — це збереження у перекладі поетичного тексту ритмічної структури першоджерела, враховуючи нормативи кожної мови. Переспіви були досить поширені на початку становлення нової української літератури. Так, вірш П. Гулака-Артемовського “Твардовський” є переспівом балади А. Міцкевича “Пані Твардовська”, балада Л. Боровиковського “Маруся” — переспів “Світлани” В. Жуковського і т. ін. Переспіви трапляються і в ХХ ст., наприклад, переспів “Слова про Ігорів похід”, здійснений С. Гординським чи “Переспів з народної” В. Симоненка.

Так, поезія Гете “Міньйона” не раз перекладалася українською мовою. У трьох строфах оригіналу оспівано світ природи, світ мистецтва класицизму і світ романтики. Переклади М. Рильського і Ю. Шкробинця відтворюють і зміст “Міньйони”, і її своєрідну композицію: властиве німецькому поетові прагнення побачити природу Італії, зануритися у світ класицизму, який він високо цінував, і відчути атмосферу романтизму, біля витоків якого він стояв. Порівняйте з оригіналом переспів П. Куліша та переклади М. Рильського і Ю. Шкробинця.

Mignon (J. W. Gothe)

*Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn,
Im dunklen Laub die Gold-Orangen glühn,
Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht,
Die Myrte still und hoch der Lorbeer steht —
Kennst du es wohl?*

Dahin! Dahin

Möchte 'ich mit dir, o mein Geliebter, ziehn!

*Kennst du das Haus? Auf Säulen ruht sein Dach,
Es glänzt der Saal, es schimmert das Gemach,
Und marmorbilder stehn und sehn mich an
Was hat man dir, du armes Kind, getan? —
Kennst du es wohl?*

Dahin! Dahin

Möchte 'ich mir dir, o mein Beschützer, ziehn!

*Kennst du den Berg und seinen Wolkensteg?
Das Maultier sucht im Nebel seinen Weg,
In Höhlen wohnt der Drachen alte Brut,
es stürzt der Fels und über ihn die Flut —
Kennst du ihn wohl?*

Dahin! Dahin

Geht unser Weg! O Vater, laЯ uns ziehn!

Міньйона

*Ти знаєш край, де цитриновий цвіт,
Де помаранчеві золоті між віт,
Де віє вітром лагідним блакить,
де тихий мирт і гордий лавр стоїть?*

Ти знаєш їх?

Туди! Туди

Полинуть би, мій любий, назавжди.

*Ти знаєш дім? Колони там стоять,
Кімнати й зал у сяві майорять,
І шепочуть мрамври мені в журбі:
“Дитя! Що заподіяно тобі?”*

Ти знаєш їх?

Туди! Туди

Полинуть би, мій рідний, назавжди.

*Ти знаєш гору в синіх небесах?
Там у тумані мул верстає шлях,
Драконів рід в печері там живе
І водоспад над скелею реве.
Ти знаєш їх?
Туди! Туди
Нам путь лягла, о батьку, назавжди.*

Переклав Максим Рильський

*Ти знаєш, де квітує край цитрин,
Крізь листя золотиться апельсин,
Де ніжним вітром бавиться блакить,
Де мирти й лаври ловлять вічну мить?
Чи знаєш ти?
Туди, туди
Ходімо, любий мій, у ті сади!*

*Ти знаєш тишиний дім: колони й дах,
Блискучу залу, спокій у кутках
І Мармурову статую, яка
Тобі, крихтинко, зве вартівника?
Чи знаєш ти?
Туди, туди
Мене, мій джуронько, веди!*

*Чи знаєш ти ту гору, стежку ту,
Де мул долає хмару й висоту,
Старий дракон у тьмі печер живе,
Бескеття рине, водоспад реве?..
Чи знаєш ти?
Туди, туди
З тобою, батьку, хочу — назавжди...*

Переклав Ю. Шкробинець

*Ти знаєш край, де скрізь цвітуть цитрони,
Де померанці золотом блищать,
Де вітерець з-під хмари прорізної
На мірти дише, Божя благодать?
Чи знаєш ти це все?*

*Туди б, туди
З тобою нам заїхати-зайти,
З тобою, дороге моє кохання,
Моїх очей і серця чарування!*

*Чи знаєш дом, що на гінких колонах
Велично спочиває пишний дах?
Сіяє там богів світлиця повна —
Їх мармурова вічна краса.
Чи знаєш ти його?*

*Туди б, туди
З тобою нам заїхати-зайти, з тобою, від усіх затуло
певна*

Моя родино названа і кривна!

*Чи знаєш гору і дорогу в хмарі,
Що крізь туман її шукає мул?
Під нею глибоко, з імлюю в парі
Живе дракон, підземний чути гул.
Чи знаєш ти його?*

*Туди б, туди
Не дай мені, мій Боженьку, зайти!
Рятуй мене, татусеньку коханий,
Забудь мій гріх, мій розум окаянный!*

Переклав П. Куліш

Як бачимо, три переклади видатних українських перекладачів є різними. Вони цілком верифікують зміст та образи, створені німецьким поетом. Проте якраз еквіритмічність є найбільше збереженою у П. Куліша. На практиці досягти абсолютної точної відповідності цьому аспекту неможливо, однак чимало перекладачів намагається віднайти найоптимальніший варіант перекладу, враховуючи смислові та естетичні якості оригіналу. Так, еквіритмічної досконалості досяг М. Рильський у своїх перекладах з польської мови “Пана Тадеуша” А. Міцкевича, з російської “Євгенія Онегіна” О. Пушкіна. Почасті певні ритмо-інтонаційні моменти оригіналу відтворюються еквівалентними, здебільшого синтаксичними засобами, як це робили українські перекладачі — Борис Тен, М. Лукаш, Г. Кочур, В. Мисик, О. Жупанський та ін. При еквіритмічності перекладач прагне до-

триматися й принципу еквілінеарності (від лат. *Aequus* — рівний та *linea* — лінія, рядок), тобто порядку строф та рядків оригіналу, як це зробив, наприклад, Є. Дроб'язко, перекладаючи “Божественну комедію” Данте Аліґ'єрі, де відтворено нумерацію кожного розділу та терцини кожної пісні. Проте перекладач неминуче натрапляє на труднощі, коли йдеться про специфічні форми віршів (хокку чи танка).

До того ж, якраз переспіви у перекладі, які іноді можна назвати все-таки адаптованими перекладами мови оригіналу на мову перекладу, є притаманними для поетичних творів. **Поезія** — художньо-образна словесна творчість. Термін у літературознавстві вживається у багатьох значеннях. Насамперед він називає мистецтво слова (включаючи й фольклор), виповнене, як пише Ліна Костенко:

*Поезія — це завжди неповторність,
Якийсь безсмертний дотик до душі.*

У вужчому розумінні поезія — ритмічно організоване мовлення, постале на основі конкретно-історичної версифікаційної системи, відмінне від прози. Подеколи цим поняттям означають віршовані твори певного автора, наші чи епохи. Вживається воно і в переносному значенні як чарівність, привабливість, інколи навіть як синонім художньої літератури. Сміслове навантаження терміна “поезія” конкретніше, видове у порівнянні з родовим терміном “лірика”. Вони дуже близькі одне одному, але не тотожні. В історії письменства траплялося, коли літературні роди — епос, драма, а не тільки лірика — містилися в собі як віршовані, так і прозові твори. Так, епос на ранніх етапах розвитку літератури, як нам відомо, найчастіше був віршованим (античні епопеї, середньовічні пісні про героїчні подвиги, киево-руські билини, українські думи та ін.), так само драматичні твори В. Шекспіра, Лесі Українки, І. Кочерги та ін. мали іноді віршовану форму. Поезія проявляє свою мистецьку автономію, витворюючи “другу реальність”, пов’язану з довколишнім світом багатьма асоціативними каналами. Тому спроби односторонньої залежності й зовнішньої дійсності, перетворення її на засіб маніпулювання позаестетичних систем (політики, ідеології, релігії тощо) призводять до дискредитації сутності цього мистецтва. Що ми й спостерігали: любов чи захоплення широкими верстами населення поетичних творів того ж Тараса Шевченка або навіть власне написання віршованих творів, хоч і у формі народних пісень та дворянських романсів, на початковому етапі продемонструвало безмірну обдарованість народу, а згодом, коли поезія, як і проза, стали на службу державі — ідеології (в радянські часи), як

змінилося ставлення народу, насамперед дітей, до поезії: апатія переросла у ненависть до поетичних творів, повне ігнорування відбувається мотивацією їх нерозуміння. Тому складається враження, що з країни “талановитих поетів”, прізвища яких є Вам відомими і які, на жаль, майже невідомі за кордоном, ми переростемо в країну бездушних, нищих космополітів, які втратили власне “я”, мотивуючись тими ж процесами глобалізації, суть якої насправді полягає в зовсім іншому, ніж у тому, що нашому народові насаджують із замовлених сторінок публічних видань, намагаючись нас ідентифікувати як осіб, які не мали свого минулого, не мають теперішнього і відповідно не можуть мати майбутнього.

Ірраціональними принципами світобачення поезія відрізняється тим самим від логічних структур. Оцим вона і різниться від прози з її виразним логічним компонентом, котрий посилює частку раціональних ознак у романі чи повісті, що потрібно враховувати перекладачеві, оскільки якраз для поезії є характерним неординарне мислення автора, яке насамперед перекладач повинен передати у вірші-перекладі. Наприклад, ось уривок з вірша В. Симоненка, в якому сам автор відійшов від звичного стилю написання віршів, тобто у віршованій строфі віршованих рядків значно більше, ніж віршів.

От і все.

Поховали хорошу людину,

Повернули навіки у лоно землі.

Та невже ж

помістились в тісну домовину

всі турботи його,

всі надії,

жالی? (В. Симоненко).

При восьми рядках це звичайнісінький катрен, свідомо почленований автором на окремі рядки задля смислової та інтонаційної виразності поетичного мовлення. Ця віршована строфа складається з чотирьох мовно-ритмічних елементів.

Es wäre alles.

Der gute Mann begraben war

Gekehrt ins Innere der Erde.

Doch,

das Grab besaß kaum

sein Leid, seine Hoffnung und Sorge.

Отже, для передачі основного змісту цих рядків В. Симоненка перекладач, як і поет, не зміг витримати класичний катрен, проте такий стиль написання у сучасному віршознавстві є типовим для сонетів. Тобто перекладач залишив смислову і навіть деякою мірою інтонаційну виразність за допомогою підсилювальної частки “*doch*”, яку в цьому випадку можна розглядати ще й сполучником сурядності і що несе основне смислове навантаження всієї строфи.

Тому **вірш** ми розглядаємо як систему поетичного мовлення, що має іманентні закономірності внутрішньої ритмічної організації та структури, де особлива роль належить ритмічним акцентам, альтернанси, анакрузи, віршовані розміри, клавзули, рими, строфи тощо. Властива віршованому мовленню емоційна піднесеність позначається на інтонаційній самостійності окремих фразових відтинків, підвищує функцію смислового навантаження, посилює милозвучність, увиразнює естетичну вартість поетичного твору. Відомого у літературознавстві визначення вірша — ліричний або ліро-епічний твір, організований за версифікаційними законами певного літературно-історичного періоду, — повинен дотримуватися перекладач.

Як особлива система вірш постав в античні часи, відокремившись від музики і танцю. У праукраїнську добу він був знаний у нерозчленованому вигляді (“Послання оріїв до хозар”, “Велесова книга”). Його елементи існували і в киево-руський період, зокрема у “Слові о полку Ігоревім”, “Молитві Св. Феодосія”, і лише на ренесансно-бароковому етапі цей термін поширюється у творчій практиці та в теоретичному розумінні (шкільні, різдвяні, великодні і т. п. вірші). На смачному етапі розвитку поезії існують — *вірш-діалог* (в античній (еклога), східній (дакстан) світових поезіях вживається переважно як теза та антитеза, що й стало основою діалогічного різнопланового дискурсу); *вірш-пейзаж* (набув особливого поширення в епоху романтизму); *вірш прозою або поезія у прозі* (вперше звернувся до вірша у прозі Ш. Бодлер, потім так писали вірші — А. Рембо, І. Тургенєв, М. Коцюбинський, В. Стефаник, М. Черемшина, Г. Хоткевич, Дніпрова Чайка, О. Кобилянська, Ірина Вільде, Є. Гуцало); *білий вірш* (використовувався на початку становлення у драматургічних жанрах — В. Шекспір, Дж. Мільтон, Й.-В. Гете, О. Пушкін, І. Кочерга. Класичним взірцем білих віршів можуть бути твори О. Блока та Л. Українки); *сонет* (з’явився на початку XIII ст. в Італії, пов’язаний з творчістю Данте Аліг’єрі та Ф. Петраркою, проходить через всю історію європейської і світової культур, розкриваючись у поезії

П. Ронсара у Франції (XVI ст.) та В. Шекспіра в Англії (XVII ст.), був зневажений епохою класицизму, відродився у добу романтизму й став улюбленою формою “парнаспівців” (Ж.-М. де Ередіа, Ш. Леонта де Ліля) та символістів. Перший сонет в українській поезії з’явився на початку XIX ст., це був переклад вірша Саффо, здійснений О. Шпигоцьким, його освоювали — А. Метлинський, М. Шашкевич, Ю. Федькович, Б. Грінченко, Леся Українка, І. Франко, М. Зеров, М. Рильський, Б. І. Антонич, Є. Маланюк, А. Малишко, Д. Павличко та ін.).

Балада (фр. *Ballade*, від т. уор. *Ballar* — *танцювати*) — жанр ліро-епічної поезії фантастичного, історико-героїчного або соціально-побутового гатунку з драматичним сюжетом. Зазнала присутніх змін від початків свого існування (XII–XIII ст.), коли жила як любовна пісня до танцю, поширювалася у Провансі. Невдовзі в Італії, зокрема у доробку Данте Аліґ’єрі; під впливом канцони втратила, свій танечний рефрен. У французькій поезії XIV ст. балада набула канонічних ознак, мала постійні три строфи, стали схему римування (аб аб бв бв), обов’язковий рефрен та звертання до певної особи; зазнала розквіту в творчості Ф. Війона (1431–63). Балада, модернізована в англо-шотландському варіанті, розкрилася в напруженому драматичному сюжеті, поглибленому романтиками (Дж. Макферсон, Р. Бернс, С. Колрідж, Ф. Шіллер, Л. Уланд, А. Міцкевич, В. Жуковський та ін.). В українській поезії балада, виявляючи свою жанрову спорідненість з думою та романсом, поширювалася у доробку П. Гулака-Артемовського, Л. Боровиковського, раннього Т. Шевченка та ін., сягаючи другої половини XIX ст. (Ю. Федькович, Б. Грінченко та ін.); напружений сюжет в ній розгортався на тлі переважно буряної природи, подеколи переймався фантастичними ознаками. У такому вигляді вона з’являлася в українській ліриці не так часто (“Балада” Ю. Липи: “*В’ється стежка між кущами, Що чар-зіллям заросла...*”), витіснялася історико-героїчними мотивами, пов’язаними з добою визвольної боротьби українського народу від поневолювачів та відголосками громадянської війни 1917–1921 рр., до яких зверталися поети “розстріляного відродження” та еміграції, зокрема подією цього жанру була “Книга балад” О. Влизької (1930). У другій половині XX ст. балада набула соціально-побутового змісту, але не втратила своєї драматичної напруги, засвідченої, скажімо, доробком І. Драча, котрий небезпідставно назвав одну із своїх збірок “Балади буднів”

(1967), постійно підкреслюючи свідоме заземлення традиційно ба-
ладного пафосу.

Сонет (*итал. Sonetto — звучати*) — ліричний вірш, який скла-
дається з чотирнадцяти рядків п'ятистопного або шестистопного
ямба, власне, двох чотиривіршів з перехресним римуванням та двох
тривіршів тернарного римування за основною схемою (абаб абаб ввд
еед), хоч можливі й інші варіанти (абаб абаб вде вде чи абаб абаб ввд
еде і т. п.). З'явився сонет, ймовірно, на початку XIII ст. В Італії, де
викристалізувалися його основні ознаки, вперше описані Антоніо
да Темпо (1332). Започаткований Дж. Да Лентіні, сонет пов'язаний
із творчістю Данте Аліг'єрі та Ф. Петрарки, проходить через всю
історію європейської і світової літератури, розкриваючись у поезії
П. Ронсара у Франції (XVI ст.) та В. Пієкспіра в Англії (XVII ст.).
Зневажений класицизмом, сонет відродився у добу романтизму,
став улюбленою формою “парнасців” (Ж.-М. де Ередіа, Ш. Леонт де
Ліль) та символістів. Перший С. в українській поезії з'явився 1830
(переробка вірша Сапфо, здійснена О. Шпигоцьким), його освою-
вали А. Метлинський, М. Шашкевич, Ю. Федькович, Б. Грінченко,
Леся Українка та ін. Найповніше сонет розкрив в українській поезії
свої внутрішні можливості у творчості І. Франка (“Тюремні сонети”,
“Вольні сонети”), ввійшовши у версифікаційну практику українських
поетів XX ст. (М. Зеров, М. Рильський, Б.-І. Антонич, Є. Маланюк,
М. Орест, А. Малишко, Д. Павличко та багато ін.).

Сонет сприяє, так би мовити, дисципліні поетичного мовлення.
Адже кожна з чотирьох його частин (два чотиривірші та два тривір-
ші) має бути синтаксично закінченою, рими — точними і дзвінк-
ми, рекомендується регулярне парокситонно-окситонне римування,
уникнення повторень у віршовому тексті одних і тих же слів (крім
службових або спеціально вмотивованих ліричним сюжетом). Особ-
ливий внесок в осмислення теорії сонетом зробив Йоганнес Бехер
(1891–1958), вважаючи його “найдіалектичнішим художнім видом”,
наголошуючи на його інтенсивній драматургійності, коли перший
вірш містить у собі тезу, другий — антитезу, а тривірші — синтез, так
званий сонетний замок, що завершується переважно чотирнадцятим
рядком (здебільшого ця “тріада” варіюється). Свого часу унікальну
специфіку сонету побачив І. Франко:

<i>Голубчики, українські поети,</i>	<i>a</i>
<i>Невже вас досі нікому навчити,</i>	<i>б</i>
<i>Що не досить сяких-таких злітати</i>	<i>б</i>
<i>Рядків штирнадцять, і вже й є сонети?</i>	<i>a</i>

<i>П'ятистоповий ямб, мов з міді литий,</i>	<i>б</i>
<i>Два з чотирьох, два з трьох рядків куплети,</i>	<i>а</i>
<i>Пов'язані в дзвінкі рифмові сплети, –</i>	<i>а</i>
<i>Лиш те ім'ям сонета слід хрестити.</i>	<i>б</i>
<i>Тій формі й зміст най буде відповідний;</i>	<i>с</i>
<i>Конфлікт чуття, природи блиск погідний</i>	<i>в</i>
<i>В двох перших строфах ядро розвертаєсь.</i>	<i>г</i>
<i>Страсть, буря, гнів, мов хмара, піднімаєсь,</i>	<i>г</i>
<i>Мутить блиск, грізно мечесь, рве окови,</i>	<i>д</i>
<i>Та при кінці сплива в гармонію любови.</i>	<i>д</i>

Внутрішня гнучкість сонетної форми тяжіє до постійного оновлення канону. Наприклад, В. Шекспір застосував чотиривірші та двовірші. Крім цього, можливі також неканонічні форми сонету — “хвостаті сонети”, тобто з додатковим рядком; перевернуті сонети, започатковані двома тривіршами; “суцільні сонети” — побудовані на двох римах, “безголові сонети” — з одним чотиривіршем і двома двовіршами, “кульгаві сонети”, в яких останні рядки чотиривіршів усічені; напівсонети — один чотиривірш та один тривірш тощо; сонетоїди (наприклад, “Сонетоїди” М. Зерова). Особливо досить-таки складну форму цього оригінального вірша, що складається з п'ятнадцяти сонетів, останній з яких (магістрал, від лат. *Magistralis* — *головний*) будується з перших рядків усіх попередніх чи наступних чотирнадцяти сонетів, називають вінком сонетів. Простежується він у доробку М. Жука, М. Вінграновського, Б. Демківа та ін. Сучасні поети, вдаючись до експериментів, намагаються розширити можливості сонета:

*Старенька рима у паркані вірша
 Прибита, мов штахетина гнила,
 Займає місце. Як байдужим оком
 Сквознеш по ній, то скажеш: “Все гаразд!”
 Та тільки потривож її рукою,
 Переконатися попробуй сам,
 Чи міцно думки цвях сидить у слові —
 І вже гуде в поезії діра!
 Але ще гірше, як іржаву мисль
 Вганяють молотком у дошку рими,
 Що зм'якла від гниття й приймає ржу!
 Навіщо майструвати загорожі,
 Коли вони дірками верещать,
 Під'юджують невинних до злодійства.*

(Д. Павличко)

Сонети найбільш поширені в медитативній ліриці, наявні і в інших жанрових формах, зокрема в пейзажній ліриці (цикли “Крим” та “Київ” М. Зерова).

Найбільшим поетичним твором є — **поема** (*грецьк. poïeta — twip*) — ліричний, епічний, ліро-епічний твір, переважно віршований, у якому зображені значні події і яскраві характери. Назва “Поема” загальна, у літературознавстві частіше мовиться про конкретний жанровий різновид поеми: ліро-епічну, ліричну, епічну, сатиричну, героїчну, дидактичну, бурлескную, драматичну і т. ін.

Виникла поема на основі давніх і середньовічних героїчних пісень, сказань, епопей, що уславлювали визначні історичні події. Первісна поема мала епічний характер і нерідко була тісно пов’язана з міфологічною творчістю. Такими є “Іліада” Гомера, “Енеїда” Вергілія, “Пісня про Роланда”, “Слово о полку Ігоревім”. В античну добу й середні віки поемою називали анонімну чи авторську епопею. Власне з епопеї виникла сьогоднішня поема — і в першу чергу поема епічна. Іноді поемою називають великий прозовий роман, який крім глибокого змісту й широкого охоплення життєвих подій відзначається пафосом і ліризмом (“Мертві душі” М. Гоголя, “Поема про море” О. Довженка). Близькими до них є поеми, писані прозою, які виникли в добу романтизму (А. Бертран) і досягли свого розквіту в добу символізму (Ш. Бодлер, А. Рембо). Як жанр, що розвивається на межі епосу, лірики й драми, синтезуючи в собі їх характерні засоби та прийоми. Поема залишається найпродуктивнішою і сьогодні.

У літературознавстві існує термін “поетична вільність”, на який викладач повинен зважати, проте, як Ви розумієте, фонологічні особливості поетичного твору в письмовому / писемному перекладі важко враховувати, проте перекладачеві потрібно іноді іншими засобами відобразити в перекладі той або інший акцент твору, вжитий автором, адже **поетична вільність**, або поетична ліцензія — свідоме, частіше мимовільне порушення мовного ладу у віршах задля дотримання віршового розміру. Здебільшого це стосується наголосу:

*Престоли давніх божищ впали
І стратили весь чар прикрас,
Цінні ікони люди вкрали,
В лампадах весь огонь погас (П. Норманський).*

Тут прикметник як означення “*цінні*” має наголос на другому складі, тоді як за мовною нормою він повинен падати на перший склад, але ямбічний розмір спонукав поета до акцентної деформації.

Поетичну вільність можна назвати й іктом (лат. *Ictus* — наголос), тобто ритмічним наголосом, який не збігається з граматичним. Зрозуміло, що перекладач, перекладаючи ці рядки, може здійснити “прямий, або простий” переклад, водночас можна використати інші художні засоби, наприклад, зміна перекладачем образності первинного значення прикметника “*цінний*” у цьому ж значенні, проте у зрозумілішій синонімічній формі для читача “*духовний*”, оскільки, як Ви розумієте, він (прикметник) у своєму первинному значенні все-таки торкається матеріальної сфери людського буття, а у рядках вірша поет мав на увазі зовсім інше — духовні цінності людини.

*Die Throne alten Götter fielen nieder
Vernichtend das Schöne der Zauberei,
Die Leute stahlen Geistige der Heiligenbilder;
Und alle Kerzen — in Seelen gelöscht.*

Тому **поетичне мовлення**, як і у творах, так і в перекладі, як мовлення художньої літератури, позначене підвищеною емоційністю та образністю, насичене тропами, стилістичними фігурами, перейняте шляхетною фонікою. Відомо, що найбільш притаманне поетичне мовлення ліриці з її яскравими естетико-виражальними можливостями, витонченою мелодійністю. Поетичне мовлення живиться невичерпними джерелами національної мови, її активним та пасивним словниками, щоразу набуваючи неповторного колориту у доробку автора, стаючи визначальною рисою його стилю. Тому національний колорит твору оригіналу перекладач повинен, не змінюючи його змісту, передати засобами мови перекладу. Поетичне мовлення характеризує своєрідність певного літературного напрямку. Так, бароко виповнюється яскравими тропами та стилістичними фігурами, романтизм — експресивно-виражальними елементами, реалізм схильний до мінімального використання засобів. Поетичне мовлення тяжіє до автологічного письма, за допомогою якого автор вживає у поетичному тексті слова в прямому значенні на відміну від тропів, а перекладач може їх використовувати для того, щоб перекладений твір був доступний розумінню читача. Отже, **троп** — слово, вживане у переносному значенні для характеристики будь-якого явища за допомогою вторинних смислових значень, актуалізації його “внутрішньої форми” (О. Потебня). Звичайно, найпростішим прикладом тропів є порівняння: “*Неначе цвяхок, в серце вбитий, Оту Марію я ношу*” (Т. Шевченко). Основні різновиди троп — метафора, метонімія, синекдоха. Разом з тим до троп відносять ще й епітет, гіперболу, лі-

тоту, іронію та інші засоби поетичного мовлення, що розкривають багатство його асоціативних відтінків, посилають та увиразнюють його емоційне й оціночне забарвлення, простежується динамічність семантичних полів, вказується на домінантні ознаки авторського стилю. Класичним прикладом автології в українській поезії можна вважати вірш Т. Шевченка “Садок вишневий коло хати”, стиль написання якого не переплутаєш зі стилем іншого автора, хоча до автологічного письма зверталися Є. Плужник, Д. Фальківський, Ю. Липа, П. Дорошко, Л. Талалай. Що ж стосується творів німецької літератури, то тут, безумовно, варто згадати імена класиків — Й.-В. Гете та Ф. Шлегеля (“*Der Erlkönig*“, “*Der zerbrochene Ring*“, “*Kassandra*“). Отже, пафосно-стильова ознака (емоційність, сердечність, схвильованість) естетичного сприйняття дійсності, найбільш притаманна ліричним творам, менше — епічним та драматичним, спостерігається крім віршованих творів, в есе, мемуарах, щоденниках, нарисах тощо, що необхідно враховувати перекладачеві під час перекладу. Тому у ліриці у формі естетизованих переживань осмислюється сутність людського буття, витворюється нова духовна дійсність, розбудована за законами краси. У ліриці першорядне значення надається виражальним засобам, які повинен перекладач розрізнати в мові оригіналу та віднайти такі засоби в мові перекладу, які сформують особливу інтимну атмосферу з витонченим емоційним станом, тобто ліризму твору. До речі, ліризм притаманний і прозі (твори В. Стефаніка, М. Коцюбинського, Ю. Яновського, О. Довженка, Й. Айхендорфа, Г. Гейне, К. Брентано та ін.), драмі (“Лісова пісня” Лесі Українки), зумовлюючи появу синкретичних жанрів, скажімо, вірша у прозі чи прозу в поемі тощо. Оперуючи властивими їй зображально-виражальними засобами, лірика має свою якість, визначену конкретним змістом певної доби та панівними у ній стильовими ознаками, естетичними вподобаннями тощо і водночас — ментальною свідомістю кожного етнічного середовища — важливу роль відіграє, як ми бачимо, культурологічний чинник. Принаймні така риса, як ліризм — одна з базових ознак людської душі, що позначається на будь-якій національній поезії. Терміном “лірика” позначають також певний віршовий твір або сукупність творів, що відповідають високим естетичним критеріям, переважно невеликих за обсягом, але містких за полісемантичним змістом, окреслених своїми формотворчими гранями у багатьох жанрах (балада, елегія, епістола, ідилія, етюд, монолог, мадригал і т. ін.).

Лірика умовно розмежовується на **громадянську, пейзажну, інтимну, філософську** тощо. Однак переживання і думки, виражені у ліричному творі, не ототожнюються з постаттю автора, з його внутрішнім світом, для цього запроваджується поняття його ліричного “Я” — так званого ліричного героя, на підставі якого витворюється цілісне уявлення про творчість поета. Ліричний герой пояснює специфіку ліричного характеру у всьому багатстві проявів душевного життя, узагальнює досвід художнього світосприйняття та творчого чину. Стосунки між автором та ліричним героєм трактуються як зв’язки між прототипом і створеним на його основі художнім образом. Лірика — не синонім поняття “поезія” (хоча подеколи ототожнюється з нею), вони взаємонаповнюють одна одну естетичним змістом, що можна назвати “аристократизмом духу” і що спонукає людський геній до осягнення ідеалів краси та істини.

Перекладач, який аналізує художній твір (для майбутнього перекладу), повинен розрізнити окрім авторського стилю і жанру написаного тим же автором твору певні прийоми, використані автором, та усвідомити різницю між літературним героєм та суб’єктом твору, йому також потрібно зважати на існування у творі так званого перекладацького прийому — як коментар чи зноска, — ліричного відступу, використаного автором для створення художнього образу, необхідно брати до уваги, що всі ці суб’єкти ліричного твору створюють ліричний портрет того або іншого віршованого й прозового художнього твору. **Ліричний портрет** — один із поширених у поезії жанрів, в якому змальовується внутрішній світ певної особи (при певних зовнішніх атрибутах), виражаються її суттєві риси. **Ліричний відступ** — прийом у ліро-епічному творі, коли автор безпосередньо висловлює свої міркування з приводу композиції або сюжетних ліній цього твору, вчинків або характеристики героїв, певних явищ, асоційованих із зображуваними подіями. Ліричні відступи широко використовуються в українській поезії. Надзвичайно рясно вони представлені у баладах та поемах Т. Шевченка (“Катерина”, “І мертвим, і живим, і ненародженим землякам моїм в Україні і не в Україні моє дружнє посланіє”, “Сон” та ін.). Роман у віршах Ліни Костенко “Маруся Чурай” буквально пересипаний ліричними відступами, які не тільки допомагають читачеві усвідомити його ідею, а й своїми філософськими узагальненнями життєво важливих явищ, онтологічних чи етногенетичних проблем сприяють осмисленню суттєвих форм та основ буття, перейнятих морально-етичними принципами:

*Усе комусь щось пишуть на догоду,
та чечевіці хочуть, як Ісав.
А хто напише, або написав
велику книгу нашого народу?*

Ліричні відступи часто зустрічаються і в епічних творах, про які ми поговоримо дещо згодом.

Ліричний герой (друге ліричне “Я” поета) — умовне літературознавче поняття, яким позначається коло ліричних творів певного автора, форма втілення його осянянь, думок, переживань. Разом з тим ліричний герой не отожднюється з поетом, з його душевним станом, він живе своїм життям у новій художній дійсності. Між ними існує естетична єдність, певний естетичний ідеал, виражений у тексті віршованих творів. Ліричний герой концентрує у собі естетичний досвід певного покоління, нації, людства (Прометей, Марс, Аполлон, Базаров, Раскольников).

Ліричний суб’єкт — уявна особа (синонім героя ліричного), яка висловлюється в ліричному творі і через нього виражає свої переживання, переконання, а водночас визначається цим твором. На відміну від автора, який побутує незалежно від слів, ліричний суб’єкт — текстова конструкція “нової” поетичної реальності, спричинених актів мовлення, які здійснюються в ліричному монолозі, і виражених та переданих ними значень. У вірші М. Семенка “Поет” слова “*Я про тихі тіні співаю і про боязну в серці гру*” належать ліричному суб’єктові, який, на відміну від ліричного героя (як от, наприклад, герой О. С. Пушкіна промовляє “*Я памятник себе воздвиг нерукотворный*”), у цьому творі виконує роль адресата й адресанта водночас, конкретизує певну творчу постать і при проголошенні власного індивідуального “Я”, потенційно, як узагальнений образ, стосується інших митців; визначає сутність та сенс їхньої творчості. Образ літературного суб’єкта твориться не тільки значеннями висловлених ним слів і фраз, але також згаданими екстремальними ситуаціями, які відбивають його емоційний стан, його ставлення до себе і до навколишнього світу, разом з тим й оцінюють його. У ліриці суб’єкт постає центром висловлювання, і згаданий у ньому чи за його допомогою зовнішній і внутрішній світ з’являється через його суб’єктивне сприйняття дійсності. Це відрізняє ліричний суб’єкт як від розповідача, який застосовує свої висловлювання до незалежної від нього дійсності, так і від дійової особи в драмі, змушеної своєю мовою творити для себе ситуацію у середовищі, впливаючи на нього. Хоча суб’єкт — текстова конструкція і часто

вигадана постать, та все ж він може залишатися в тісному зв'язку з реальним автором і бути його *porte-e-parole*. Проте це залежить від конкретного твору і від літературної умовності, яка спричиняє характер відношень між реальним автором і тим суб'єктом. Романтизм і експресіонізм розуміли ліричний суб'єкт як безпосереднього виразника переживань і переконань автора, натомість інші стилі, такі як символізм, неоромантизм чи деякі течії поетичного авангарду трактували вірш як самодостатній твір, незалежний своїм існуванням і властивостями від реального автора та його біографії. Ліричний суб'єкт може дистанційно виступати причиною та головним чинником актів мовлення і актів психічного стану людини, який виражається в емоційному чи депресивному акті мовлення (“*Я хочу кожний день все слів нових*”, М. Семенко), приховуватися в описі (“*Сміються, плачуть солов'ї і б'ють піснями в груди*”, О. Олесь) або з'являтися у ставленні до іншої особи (“*О панно, Інно...*”, П. Тичина). Інколи той суб'єкт виступає в займенниковій формі “Ми”, як виразник збірних почуттів і прагнень (“*Здається, я і є, і мов мене немає, то “я” моє злилось з на-роду “ми” дзвінким*”, В. Сосюра). Така форма характерна для патріотичної, релігійної і революційної лірики — для ситуацій, в яких особа підкреслює свою належність до спільноти.

Варто згадати визначення ліро-епічного твору, оскільки цей жанр на сучасному етапі розвитку літератури часто видозмінюється і може набувати форми, яка з точки зору літературознавства може бути цілком авангардною. **Ліро-епічний твір** — своєрідний літературний жанр, в якому гармонійно поєднуються зображально-виражальні засоби, притаманні ліриці та епосу, внаслідок чого витворюються якісно нові сполуки (вірш у прозі, байка, поема, роман у віршах та ін). Зародження цього жанру простежуються у добу романтизму, коли ліричні тенденції проникали в інші роди літератури, намагаючись додати їм ліризму (Дж. Байрон, П.-Б. Шеллі, А. Міцкевич, О. Пушкін, Т. Шевченко та ін.). В українській поезії він зазнав еволюції від часів Т. Шевченка та І. Франка: в ньому превалював або ліричний сюжет, або ліричний герой, або конкретний персонаж, що спостерігалось навіть у творчості одного і того ж автора (В. Сосюра “Червона зима”, “Мазепа”).

Епічний твір

Епос (грецьк. *Epos* — *слово, розповідь*) — багатозначний термін, який означає за літературною традицією оповідну поезію, зароджену

в глибокій минувшині як форму зображення героїчних учинків певного персонажа, важливих подій тощо (“Іліада” та “Одіссея” Гомера, ісландські саги, українські думи тощо). Поступово виробляються прозові форми епосу, посідаючи важливе місце у художній літературі, з’являються епічні жанри, постають їхні різновиди. Епос, відмежовуючись від інших літературних родів (лірики і драми), виробляє власну образну систему мовних засобів, прагне відтворити довкілля в його об’єктивній сутності, в об’єктивному перебігу подій, сюжетному їх розвитку, неначе поза втручанням автора. Лише на початку ХХ ст. така тенденція порушується потужною ліризацією епосу, що зумовлює появу віршів у прозі і т. ін. Як правило, зображення в епосі ведеться від реального чи умовного оповідача, рідше — свідка чи учасника подій. Епос користується розмаїтими засобами викладу: розповідь, оповідь, діалог, монолог, авторські відступи. У ньому наявне авторське мовлення та мовлення персонажів, на відміну від драми, де застосовується один спосіб викладу — діалог чи монолог. Оповідь або розповідь ведеться переважно у минулому часі, подеколи — у теперішньому, зрідка — у майбутньому від третьої особи (розповідач) чи першої (оповідач).

Мова епосу — зображально-пластична, описова, на відміну від лірики, де панує емоційно-експресивна виражальна стихія. Епос має свою систему жанрів, різних за походженням та змістовим значенням у різні історичні епохи. В античну добу та в період середньовіччя великі епічні форми склалися шляхом об’єднання окремих сюжетів, епізодів тощо довкола центрального героя: так виникли повість та роман. Уже в давній літературі прозові категорії (казка, новела, притча, повість, роман) відрізнялися від віршових категорій епосу (байка, ідилія, поема). Останні поширилися в добу класицизму та романтизму (“Дон Жуан” Дж. Байрона, “Євгеній Онегін” О. Пушкіна, “Пан Тадеуш” А. Міцкевича, “Гайдамаки” Т. Шевченка та ін.).

Історичний розвиток епосу зумовив виникнення трьох структурних жанрових форм — малої (анекдот, байка, притча, казка, легенда, новела, оповідання), середньої (поема, повість), великої (роман, епопея). Вони різняться масштабом зображуваної події, що спричиняє ступінь складності сюжету, розмаїттям тематики, особливістю групування персонажів. В основі сюжету малої форми епосу закладається один епізод, середньої — кілька, складної — багатопланова дія як історія життя і характеру певної епохи. Велика форма епосу зазнала певного коригування у прозі ХХ ст. Так, у романі Дж. Джойса “Улісс”

зображувані події розгортаються впродовж одного дня. У сучасній постмодерністській літературі переглядаються канонічні особливості епосу, зростає відсторонене тлумачення подій, центр ваги переноситься на розкриття внутрішнього світу оповідача, нібито “злитого” з персонажем, спостерігається зміщення часово-просторових площин, деформується сюжет і т. ін. Як зазначав представник літератури абсурду С. Беккет, “література дедалі більше стає антилітературною, позбавленою оповіді”. Важливою особливістю фольклорного епічного твору є його усне побутування в середовищі народних мас упродовж багатьох століть, перш ніж він був зафіксований на письмі й став предметом вивчення вчених-фольклористів. Зберігати в пам’яті часом досить великий за обсягом епічний твір і передавати його в усному виконанні від покоління до покоління допомагала наявність у ньому багатьох повторюваних місць — так званих фольклорних формул. Крім того, фольклорні формули відігравали й певну композиційну роль, членуючи твір на окремі частини. Слід зважити й на те, що зміст і мова епосу шліфувалася народом упродовж тривалого часу: все випадкове й нехарактерне відсівалось, а зберігалось лише те, що відповідало ідеям та настроям колективу, який дбайливо зберігав свій епос. Отже, перекладач епічного твору має ставитися до нього досить-таки уважно і вдаватися до заміन та варіацій окремих рис оригіналу лише у край необхідних випадках.

В епосі нема нічого випадкового й другорядного, мова його узагальнює народну мудрість, багатовіковий народний досвід. Завдяки цьому десятки поетів, прозаїків, публіцистів кожного народу неодноразово зверталися до образної скарбниці рідного епосу, чимало епічних висловів стали широкоживаними цитатами, а фольклорні образи лягли в основу численних образів новітньої літератури (“Пісня про Роланда”). Отже, епопея — один із епічних жанрів, котрий домінував у літературі аж до появи роману. Епопея бере свій початок у міфології та усній народній творчості. Так, епопеєю в Стародавній Греції називали героїчний епос у вигляді великих циклів народних сказань, пісень і легенд, котрі оповідали про найбільш визначні та історичні події, легендарних та історичних осіб, оцінюючи їх з погляду народного значення, виражаючи народні уявлення про зіткнення сил природи, племен і народів. На основі колективних народних епопей виникли епопеї авторські — “Іліада” та “Одіссея” Гомера, “Енеїда” Вергілія, “Витязь у тигровій шкурі” Ш. Руставелі та ін., які й були донесені нам за допомогою українського слова видатними

українськими перекладачами. Для гомерівської епопеї характерний паралелізм сюжетних площин: світ богів і світ героїв (котрі нерідко мали олімпійське походження), гомерівське порівняння (в якому другий його член розширюється до самостійного образу чи епізоду). Особливу роль у стародавній епопеї відігравав розповідач — всезнаючий та об'єктивний. У середні віки з'явилися різновиди епопеї як лицарської, так і народної (“Беовульф”, “Старша Едда”, “Пісня про Нібелунгів”). Відродження дало “Шаленого Роланда” Л. Аріосто та “Визволений Єрусалим” Т. Тассо, Просвітництво — “Генріаду” Вольтера. З XVIII ст. епопею витіснив роман. Поступово епопеєю стали називати великі і складні епічні твори (романи, цикли романів). Вони з'явилися у другій половині XIX ст. Український роман-епопею представляють — М. Стельмах (“На нашій землі”, “Великі перелоги”, “Кров людська — не водиця”, “Велика рідня”), У. Самчук (“Волинь”, “Ост”, “Темнота”, “Втеча від себе”) та ін. Епопеєю називають поему П. Куліша “Україна” та “Попіл імперій” Юрія Клена та ін.

Запитання до лекції:

1. Що таке переклад за підрядником? 2. Розкрийте сутність редагування перекладу та назвіть відомі Вам приклади таких перекладів. 3. Що таке переспів та його роль у перекладі? 4. Назвіть всі поетичні жанри та коротко охарактеризуйте кожен. Висловіть Ваші думки щодо ролі переспіву в перекладі кожного жанру поезії. 5. Охарактеризуйте Ваше розуміння поетичної вільності та поетичного мовлення в художньому творі та подальшу його інтерпретацію в перекладі. 6. Поясніть — якими засобами перекладач інтерпретує авторського ліричного героя та ліричного суб'єкта в перекладі. 7. Яку функцію відіграє ліричний відступ у художньому творі та в перекладі? 8. Які, на Вашу думку, мовні засоби повинен використовувати перекладач перекладаючи епос з мови оригіналу на мову переклад?

Лекція 4

ЯКИМ БУВАЄ ПЕРЕКЛАД ТА ТА ПЕРЕКЛАД ХУДОЖНІХ ТВОРІВ (II)

Народна казка

Казка — один із основних жанрів народної творчості, епічний, повістувальний, сюжетний художній твір усного походження. В основі казки — захоплююча розповідь про вигадані події і явища, які сприймаються і переживаються як реальні. Казки відомі з найдавніших часів у всіх народів світу. Споріднені з іншими фольклорно-епічними жанрами — сказаннями, сагами, легендами, переказами, епічними піснями, — казки не пов'язані безпосередньо з міфологічними уявленнями, а також історичними особами і подіями. Для них характерні традиційність структури і композиційних елементів (зачини, кінцівки та ін.), контрастне групування дійових осіб, відсутність розгорнутих описів природи і побуту. Сюжет казок багатоепізодний, з драматичним розвитком подій, зосередженням дії на героєві і щасливим закінченням. Казка відзначається “замкнутим часом” і завершеністю, співвідносними з досягненням героєм своєї мети і перемогою добра над злом. Функціональна палітра казки надзвичайно розмаїта: Її естетичні функції доповнюються і взаємопереплітаються з пізнавальними, морально-етичними, соціально-виховними, розважальними та ін. У казок народів світу багато спільного, що пояснюється подібністю культурно-історичних умов їх життя. Водночас казки відзначаються національними особливостями, відображають спосіб життя народу, його працю і побут, природні умови, а також індивідуальні риси виконавця-оповідача (казкаря). Тому казки, як правило, побутують у багатьох варіантах.

За змістом казки поділяються на кілька різновидів. **Казки про тварин** генетично є найдавнішими, вони пов'язані з тотемічними уявленнями. Головними їх героями виступають звірі. З часом казки втрачають міфологічний і магічний сенс і набувають повчально-виховного характеру. Один із різновидів казок про тварин — **кумулятивна казка** (твори для дітей, що розвивають логічне мислення, пам'ять, виховують моральні почуття тощо). **Фантастичні казки** первісно мали також магічне призначення, яке з часом утратилося; в них органічно поєднуються міфічне, фантастичне і героїчне начала. Провідні мотиви: змієборство, добування і використання чудодійних

предметів (цілюща вода, жар-птиця, меч-кладенець, шапка-невидимка, чоботи-самоходи) та ін. Герої фантастичних казок, як правило, наділені надзвичайною силою, здібностями, винахідливістю, які допомагають їм подолати усі випробування на шляху до мети. **У побутових казках** переважають мотиви з повсякденного життя. Героями їх виступають бідний селянин, кмітливий наймит чи солдат, бурлака, вередлива жінка тощо. Часто у цих казках зустрічаються персонафіковані образи — Доля, Щастя, Горе, Правда, Кривда. Казкові образи і мотиви широко використовуються у художній літературі, музиці, малярстві. Як зазначав відомий фольклорист В. Я. Пропп, “світ казки безмежно різноманітний. Казка в художніх образах виражає найкращі якості народу й тим самим виховує ці якості в тих, хто любить слухати або читати казку”. У казках відклалися уявлення наших предків про навколишній світ з його загадовими й таємничими явищами, які можна було в ті далекі часи пояснити лише існуванням надприродних сил, діями чарівників та чаклунів і це дійство потрібно відтворити перекладачеві у мові перекладу, хоч якраз казки через їх колорит нелегко перекладати. У XIX–XX ст. народні казки публікуються у двох варіантах: по-перше, в тому вигляді, в якому вони були записані збирачами фольклору безпосередньо з народних уст, і, по-друге, в адаптованому, пристосованому для сприймання сучасною дитиною вигляді. Існують різні способи й, так би мовити, ступені адаптації, але за будь-яких умов у казці перекладачем повинна бути збережена і її сюжетна основа, і її народна мораль. Наприклад, переклад Н. Забіли російської казки про Івана-царевича.

Притча

Притча — повчальна алегорична оповідь, в якій фабула підпорядкована моралізаційній частині твору. На відміну від багатозначності тлумачення байки, у притчі зосереджена певна дидактична ідея. Притча відома за “Панчатантрою” (санскр. — п’ятикнижка, або “П’ять кошків життєвської мудрості” — пам’ятка давньоіндійської літератури (III–IV ст.)), створена на фольклорній основі, складається із книг байок та дидактичних новел. В Україні перші відомості про “Панчатантру” зробив В. Маслович у виданні “Про байку та байкарів різних народів” (Харків, 1816). Сюжетами цієї пам’ятки користувалися Л. Глібов, І. Франко, Вал. Шевчук та ін. У перекладі, здійсненому І. Серебряковим та Тамарою Іваненко, вона з’явилася у 1989 р. Вона широко застосовується в Євангелії, виражаючи в алегоричній

формі духовні настанови, як, приміром, “притчі Соломона”, що слідом за Псалтирем набули широкого вжитку за часів Київської Русі. Особливої популярності зазнала “Повість про Варлаама і Йоасафа”, що стала предметом наукової студії І. Франка. Цей жанр мав великий вплив на його творчість, недарма оригінальні притчі складають композиційну основу його збірки “Мій Измарагд” (1898). Звертаються до притчі і сучасні поети (Д. Павличко, Ліна Костенко та ін.). Позначився жанр притчі і на українському малярстві, зокрема на серії малюнків Т. Шевченка. У новітній європейській літературі притча стала одним із засобів вираження морально-філософських роздумів письменника, нерідко протилежних до загальноприйнятих, панівних у суспільстві уявлень (Г. Лессінг, Ж. де ля Фонтен, М. Лютер, В. Шнурре). Тут притча не зображує, а повідомляє про певну ідею, покладаючи у свою основу принцип параболи: оповідь немовби віддаляється від даного часопростору і, рухаючись по кривій, повертається назад, висвітлюючи явище художнього осмислення у філософсько-естетичному аспекті (В. Буш, Б. Брехт, Ж.-П. Сартр, А. Камю та ін.), як, наприклад, вчинив Ф. Кафка у своїх “Оповіданнях для хрестоматії”. У такій новій якості спостерігається притча і в творчості сучасних українських письменників, зокрема В. Шевчука (“Дім на горі”, “На полі смиренному” та ін.).

Переклад прозових творів художньої літератури

Якщо казка, як Вам відомо, за своєю природою є представницею усної народної творчості, а притча може існувати як у віршованому, так і в прозовому вигляді, то далі ми з Вами будемо говорити про більш великі художні твори, а саме — оповідання з різними своїми відгалуженнями, повість, роман. Але давайте зупинимося на одному з основних типів літературної творчості — прозі.

Проза (лат. *Prosa*, від *prosa oratio* — *пряма, така, що вільно розвивається й рухається, мова*) — мовлення не організоване ритмічно, не вритмоване; літературний твір або сукупність творів, написаних невіршованою мовою. Проза — один з двох основних типів літературної творчості. Це — глибоко своєрідні сфери мистецтва, які розрізняються і формою, і змістом, і своїм місцем в історії літератури. Донедавна прозою (на відміну від поезії) вважали усі нехудожні словесні твори. Подібне відношення спостерігається навіть у ХХ ст. В українській літературі поняття проза як повноправного мистецтва слова поширилося у період подальшого формування літератури (після Т. Шевчен-

ка). Художня проза у власному розумінні цього слова — порівняно пізніє явище, яке інтенсивно формувалося ще за доби Відродження. У давній і середньовічній літературі проза мала специфічне призначення: у прозі творились, як правило, лише напівхудожні, “змішані” твори прикладного характеру (*історичні хроніки, філософські діалоги, ораторські твори, описи подорожей* тощо) або ж твори “низьких”, комічних жанрів (*фарси, деякі види сатири* і т.ін.). Проза тих часів — це так звана ритмічна проза, яка своєю формою наближалася до вірша, сприймалася як своєрідне відгалуження поезії. Наприклад, у киево-руській прозі наявна послідовна ритмічна організація: текст членувався на більш-менш рівні відрізки (колони), котрі часто завершувалися (чи починалися) співзвучними дієслівними або іменниковими формами, що виступали прообразом рими. Лише починаючи з доби Відродження (в українській літературі значно пізніше) формується проза, а з доби Просвітництва вона посідає провідну роль у літературі (*роман, новела, повість*).

Донині не розв'язано питання про формальну організацію художньої прози. Досить поширеною є думка, що за своєю організацією проза не має принципових відмінностей від повсякденного побутового мовлення. Її опоненти небезпідставно стверджують, що в прозових жанрах є своя складна і внутрішньо закономірна структура, яка принципово відрізняється від віршового ритму і при цьому все ж виводить прозу за межі буденної мови (Г. Флобер, А. Чехов, М. Коцюбинський, Е. Хемінгуей та ін.), вимагаючи від автора не меншої напруги і майстерності, ніж вірш. Художня своєрідність прози не вичерпується принципами зовнішньої організації мови. У прозі домінують суттєво відмінні способи та форми словесної образності від тих, якими користується поезія. Так, різні види тропів, які здебільшого мають велике значення для організації поетичного мовлення, у прозі посідають куди менш помітне місце. Якщо в поезії джерелом “художньої енергії” є взаємодія, взаємовідзеркалення словесних вислівів, здійснюване різними формами зіставлення слів (порівняння, метафора, метонімія і т. п.), то для **прози найбільш характерною є взаємодія різних мовних планів: мови автора, оповідача, персонажів**. Через взаємовідзеркалення цих мовних планів здійснюється осмислення і оцінка зображуваного. Художньо-словесна тканина у прозі (порівняно з поезією) постає більш “прозорою”, що, здавалось би, відтворює певну життєву реальність безпосередньо. Разом з тим постійно відчутна образна сила митця, майстерність володіння сло-

вом, згармонійована точність і ясність мовних планів. Значно більшу роль у прозі відіграє сюжет, послідовний розвиток дії. Предметнішими і більш визначеними є характери та обставини.

Оповідь, оповідання, розповідь, оповідка чи новела

Оповідь — зображення подій і вчинків персонажів через об'єктивний виклад їх від першої особи, на відміну від розповіді — викладу від третьої особи. У літературному творі оповідь здійснюється оповідачем. Порівняно з розповіддю в оповіді виявляється більш безпосередній, фамільярний стосунок з адресатом, на що потрібно звертати увагу перекладачеві під час перекладу. Тому **оповіддю зветься такий різновид розповідної прози, у якому автор імітує стиль і манеру висловлювання людини з іншого суспільного середовища, здебільшого з народних мас**. Класичний приклад колоритної оповіді — мова пасічника Рудого Панька у повісті М. Гоголя. У “Вечорах на хуторі коло Диканьки” (переклад Л. Українки), прочитавши яку Ви зможете зробити висновки щодо використання елементів просторіччя, народної фразеології, експресивних висловів, які допомогли створити образ головного героя, використання гумору. Тому **оповідач є різновидом літературного суб'єкта, особа, вимислена чи вигадана автором і від її імені в художньому творі автор оповідає про події та людей**. В українському літературознавстві побутують терміни “розповідач” і “оповідач”, які різняться граматичним виявом розповіді: оповідач виступає у формі першої особи, розповідач — у формі третьої особи, наприклад, у новелі М. Хвильового “Я (Романтика)” — оповідач, а в оповіданні “Іван Іванович” — розповідач.

Розповідач, або ще наратор художнього твору **відрізняється від оповідача тим, що він є різновидом літературного суб'єкта, вигадана автором особа, від імені якої в епічному творі він веде розповідь про події та людей, з допомогою якої формується весь уявний світ літературного твору**. Від співвідношень автора і розповідача залежить характер розповіді літературного твору, спосіб розкриття його змісту. Діапазон їх широкий: від розповідача, який не має нічого спільного з автором, крім того, що ним вигаданий, до розповідача, що є безпосереднім виразником авторських ідей. Характеристика розповідача включає два важливі моменти: його позицію щодо твореного ним уявного світу твору; ступінь його видимості в структурі літературного твору. Позиція розповідача — то насамперед його погляд на персонажів і події, що відбуваються; його активна участь у них, тобто роз-

повідач є співучасником подій чи часово-просторова віддаленість, бо розповідач може бути “споглядачем” “суддею”, “вчителем”. Ступінь видимості розповідача у літературному творі залежить від того, чи називає автор “свого розповідача” чи ні; наскільки явне граматично у творі його “я”; наскільки виразною є його характеристика. Автор може не називати його, та читач має виразне уявлення про його вік, стать, соціальне становище, симпатії й антипатії, характер, оскільки про це свідчить його розповідь. Тип розповідача залежить від жанру та його історичного розвитку. Для реалістичного роману ХІХ ст. характерним є класичний тип розповідача — всезнаючого, категоричного й безапеляційного у своїх оцінках.

Розповідь — зображення подій і вчинків персонажів через об’єктивний виклад їх від третьої особи, на відміну від оповіді — викладу від першої особи. У порівнянні з оповіддю розповідь більш нейтральна, в епічному творі зумовлює послідовність подій у часі, є основною формою сюжетотворення. Розповідь про події, з яких складається сюжет, є минулим у відношеннях до розповідача. Іноді розповідач, прагнучи ліквідувати часову дистанцію, вдається до часу теперішнього, ужитого в функції часу минулого. Дуже часто такий тип розповіді властивий репортажу, але зустрічається в різних епічних жанрах, наприклад, змішання часів у розповіді. Спостерігається в оповіданні М. Хвильового “Іван Іванович” (“*Марія Галактіонівна надзвичайно раділа такому щасливому кінцю і запропонувала навіть Івану Івановичу повечеряти з вірменською... .. І от Іван Іванович вже лежить на своїй сюрпризній ліжничці і читає останній номер “Правди”*).

Крім того, від оповіді потрібно відрізнити оповідання та оповідку, розповідь (як від оповідача належить розрізнити розповідача). **Оповідання** — невеликий прозовий твір, сюжет якого заснований на певному (рідко кількох) епізоді з життя одного (інколи кількох) персонажа. Невеликі розміри оповідання вимагають нерозгалуженого, як правило, однолінійного, чіткого за побудовою сюжету. Характери показані здебільшого у сформованому вигляді. Описів мало, вони стислі, лаконічні. Важливу роль відіграє художня деталь (деталь побуту, психологічна деталь та ін.). Оповідання дуже близьке до новели. Іноді новелу вважають його різновидом. Відрізняється оповідання від новели більш виразною композицією, наявністю описів, роздумів, відступів. Конфлікт в оповіданні, якщо є, то не такий гострий, як у новелі. Розповідь в оповіданні часто ведеться від особи оповідача.

Гене́за опові́дання — в сагах, нарисах, оповідних творах античної історіографії, хроніках, легендах. Як самостійний жанр оповідання оформилось у XIX ст. З того часу й до сьогодні оповідання є продуктивним жанром художньої літератури.

Оповідка — те саме, що оповідання (новела). Як еквівалент оповідання знаходимо термін у творах С. Руданського, В. Гжицького та ін. письменників. Як еквівалент новели — в перекладі “Декамерона”, здійсненому М. Лукашем.

Новела — невеликий за обсягом прозовий епічний твір про незвичайну життєву подію з несподіваним фіналом, сконденсованою та яскраво вималюваною дією. Новелі властиві лаконізм, яскравість і влучність художніх засобів. Серед різновидів епічного жанру новела вирізняється строгою й усталеною конструкцією. До композиційних канонів новели належать: наявність строгої та згорненої композиції з яскраво вираженим композиційним осередком (переломний момент у сюжеті, кульмінаційний пункт дії, контраст чи паралелізм сюжетних мотивів і т. ін.), перевага сюжетної однолінійності. Зведення до мінімуму кількості персонажів. Персонажами новели є особистості, як правило, цілком сформовані, що потрапили в незвичайні життєві обставини. Автор у новелі концентрує увагу на змалюванні їх внутрішнього світу, переживань і настроїв. Сюжет новели простий, надзвичайно динамічний, містить у собі момент ситуаційної чи психологічної несподіванки. Новела з'явилася в XIV–XVI ст. в Італії, хоча корені її сягають стародавніх літератур Заходу й Сходу. В епоху Відродження новела — це невеличке оповідання, нерідко з гумористичним чи сатиричним забарвленням, що передавало “новини дня” (звідси назва жанру). “Декамерон” Дж. Боккаччо є характерним циклом новели тієї доби. Не без впливу Боккаччо з'являється збірник новел Маргарити Наваррської “Гептамерон” (1558). У XVII ст. новелу представляє М. де Сервантес (“Повчальні новели”, 1613). Та найбільшого розквіту досягає вона у XIX ст. Власне тоді та у XX ст. продовжують розвиватися її різновиди — психологічна, фантастична, сенсаційна та ін. Неперевершеним майстром гостросюжетних новел XIX ст. був П. Меріме (“Матео Фальконе”, “Таманго”, “Коломба”, “Кармен”). У російській літературі XIX–XX ст. новели гідно представляють О. Пушкін, І. Тургенєв, І. Бунін, у польській — Б. Прус, Г. Сенкевич, С. Жеромський. Видатними новелістами німецької літератури були Т. Манн, К. Тухольський, Т. Фонтане, Т. Шторм. В українській літературі маємо розмаїття жанрових форм новел: психологічну, сен-

саційну (В. Стефаник), ліричну (Б. Лепкий), соціально-психологічну, лірико-психологічну (М. Коцюбинський), філософську, історичну (В. Петров), політичну (Ю. Липа), драматичну (Г. Косинка) та ін. Представлені в українській літературі також лірична повість у новелах (Арк. Любченко, “Вертеп”), алегорична повість у новелах-причтах (Г. Михайличенко “Блакитний роман”).

Роман

Літературний твір, у центрі якого — змалювання душевного стану людини й перебігу її настроїв, тоді як зовнішній світ стає лише обрамленням для її переживань, можна умовно віднести до суб'єктивної прози (“Страждання молодого Вертера” переклад Сидора Сакидона). Розглядаючи переклад у зіставленні з оригіналом, слід звернутися до мовних засобів емоційності, гіперболічних висловів, які використовує перекладач будь-якого прозового твору для передачі змісту художнього твору вихідної мови.

Роман (фр. *roman* — романський) — найбільш поширений у XVIII–XX ст. епічний жанровий різновид, місткий за обсягом, складний за будовою прозовий (рідше віршований) епічний твір, у якому широко охоплені життєві події, глибоко розкривається історія формування характерів багатьох персонажів. Головними структурними елементами роману є розповідь та творений нею уявний світ у просторі й часі, населений персонажами, наповнений подіями, укладеними в сюжет. Окрім оповіді (виклад від першої особи) або розповіді (виклад від третьої особи) роману властива пряма мова персонажів (у вигляді діалогів, монологів), описи, авторські відступи. Залежно від різновиду роману, авторського стилю чи творчої манери письменника співвідношення між ними різноманітні — від переваги оповіді (розповіді), що є характерним для **класичного роману**, до переваги опису, діалогу чи монологу (внутрішнього монологу у **психологічному романі**, опису в **документальному романі**). Розповідач у своїй класичній формі, сформованій **реалістичним** романом, — авторитарний творець уявного світу, котрий верховодить образами, формує їх, замикає в міцних, остаточних рамках своєї інтерпретації та оцінки. Роману XX ст. притаманний інший тип розповідача: розповідач вступає у “діалогічні стосунки з чужими свідомостями”; інші свідомості є рівноправними щодо нього. У такого роману є своя традиція — від Ф. Рабле, М. де Сервантеса. Та особливо виразно вона виявлена у психологічному романі “Брати Карамасови” Ф. Достоєвського. В українській літературі

елементи діалогічності, поліфонії присутні в “Перехресних стежках” І. Франка. Розповідь визначає і сюжетну схему роману: від найпростішої, епізодичної, яку частіше спостерігаємо в повісті, оповіданні, до складної, розгорненої, притаманної творові з багатолінійним сюжетом. Якщо в романі XVIII–XIX ст. сюжет, як правило, відповідає хронологічному й логічному розгортанню подій, то у XX ст. він порушений причинно-часовою послідовністю, бо автор зміщує хронологічний і логічний перебіг подій. Пов’язані ідейним задумом, сюжетом, персонажами, романи утворюють дилогії, тетралогії та цикли. Зародився роман у середині XII ст. на хвилі прагнень ознайомити європейське суспільство (передусім французьке) з античними міфами, творами античних авторів. Так, з’являються перші романи — “Роман про Олександра”, “Роман про Фіви”, “Роман про Трою”, “Роман про Енея” — **переспіви** античних творів. Тоді романом називали розповідний твір, написаний однією з романських мов (не латинською). У середні віки виникають **лицарські** романи (куртуазні, а також цикл артурівських Р. Кретьєна де Труа). В епоху Відродження з’являються пародії на лицарський середньовічний Р. (“Гаргантюа і Пантагрюель” Ф. Рабле) — роман з елементами реалізму, у формі казки-сатири, запозиченої з фольклору; “Дон Кіхот” М. де Сервантеса — прообраз реалістичного роману. Етапним для жанрового розвитку роману було XVIII ст. Саме тоді, в епоху Просвітництва, постали **авантюрний** роман (“Історія Жіль Блаза” А.-Р. Лесажа, **сентиментальний** роман (“Сентиментальна подорож” Л. Стерна), **готичний** роман (“Замок Отранто” Г. Уолпола), а також роман з елементами сатири й пародії (“Мандрі Гуллівера” Дж. Свіфта, “Історія пригод Джозефа Ендрюса та його приятеля Авраама Адамса” Г. Філдінга). Як головний жанр у XVIII ст. роман виступає насамперед в англійській літературі. Класичних рис роман досягає у XIX ст. як **реалістичний** роман, якому передують романи, писані романтиками, — Й.-В. Гете, В. Скоттом, В. Гюго, Жорж Санд. Романтики розвинули роман **історичний** (“Айвенго”, “Роб Рой” В. Скотта), стали з’єднувальною ланкою між **романтичним і реалістичним** романами. Реалістичний роман розвивають О. де Бальзак, Стендаль, Г. Флобер, Ч. Діккенс, О. Пушкін, Л. Толстой, Ф. Достоевський, Панас Мирний, Б. Прус та ін.

Роман XX ст. — це різноманітні типи й різновиди роману, при формуванні яких виразно спостерігається змішування жанрів. Єдиної кваліфікації різновидів роману немає. Залежно від літературних епох, періодів, течій, стилів і теоретичних засад розрізняють роман —

просвітницький, середньовічний, бароковий, сентиментальний, романтичний, екзистенціальний і т. п. За змістом — соціальний, сімейно-побутовий, соціально-побутовий, історичний, філософський, сатиричний, пригодницький, біографічний, науково-фантастичний та ін. За часом розгортання сюжету — історичний (зображуються минулі події), сучасний (зображуються теперішні події), роман про майбутнє (зображуються передбачені автором події, наприклад, у науково-фантастичному романі). За тематикою чи зображуваним середовищем — урбаністичний, мариністичний, сільський романи, іноді їх вважають підвидами роману, класифікованих за змістовим принципом (наприклад, автобіографічний роман — різновид біографічного, роман на тему села — різновид соціального, родинний роман — різновид сімейно-побутового).

В Україні роман з'явився пізніше, ніж в інших країнах Європи, що було зумовлено культурно-політичною ситуацією, гострою цензурою, яка переслідувала все українське. Спочатку українські романи писалися російською мовою (Г. Квітка-Основ'яненко, Є. Гребінка, П. Куліш). Першим романом українською мовою є “Чорна рада” П. Куліша (1846). Значно розвинув український реалістичний роман Панас Мирний (“Хіба ревуть воли, як ясла повні?”, “Повія”). Розвиток українського роману пов'язаний з творчістю українських письменників ХХ ст.: В. Винниченка, М. Хвильового, У. Самчука, М. Стельмаха, О. Гончара, В. Дрозда та ін.

Роман **автобіографічний** — жанровий різновид роману, в якому головним персонажем виступає сам автор, а події, вміщені у фабулі, — достеменні події з його життя. Як образ головного персонажа, так і його сюжет — це художня обробка фактів, пережитих автором. Одним з найдавніших романів є “Сповідь” Блаженного Августина. Типовий зразок автобіографічного роману — “Сповідь” Ж.-Ж. Руссо. Такий роман не слід ототожнювати з романом-щоденником, мемуарною прозою. У мемуарній прозі автора насамперед цікавить світ, який він описує, а відтак — власна персона. У щоденнику немає розриву між часом написання і часом, про який ідеться в оповіді. Як різновид роману біографічного, роман автобіографічний більш концентровано й послідовно втілює авторські погляди, суб'єктивно трактуючи події й факти життя. Елементи автобіографізму простежуються в романах “Дума про тебе”, “Гуси-лебеді летять” М. Стельмаха, “Волинь” У. Самчука та ін.

Роман **біографічний** — жанровий різновид роману, в центрі опису якого життя певної історичної особи — вченого, полководця, письменника, митця, суспільного діяча тощо. Роман спирається на документи, водночас значна роль у ньому відводиться художньому вимислу, який белетризує твір, нерідко заповнює прогалини у біографічних даних. Продуктивний жанр ХХ ст. Приклади такого роману — “Біографія Ф. Тютчева” І. Аксакова, “Величне та земне” Дж. Вейса, “Молодість короля Генріха IV” Г. Манна, “Тарасові шляхи” О. Іваненко, “Дочка Прометея” М. Олійника, “Сторонець” Р. Андріяшика, “Марія Башкирцева” М. Слабошпидького та ін. Значна доля біографізму — в романі “Мертва зона” Є. Гуцала, “Чайка” Д. Бузька.

Роман **готичний**, або роман жахів — роман, в якому зображено незвичні ситуації, жахи пекла, страхітливі жорстокості, великі таємниці, що перетворюють людину на іграшку надприродних сил. Сформувався в Англії наприкінці ХVІІІ ст. Творцем такого роману вважається Г. Уолпол, автор “Замку Отранто” (1765). Видатними авторами роману ХVІІІ ст. були А. Радкліф, М. Льюїс. Дія у романі відбувається найчастіше в середньовічному готичному замку, перейнятому атмосферою таємничості. Інколи картини страху в романі мали зворотний, комічний ефект, але найчастіше зберігали виховне, дидактичне призначення. Роман готичний вплинув на творчість видатних письменників першої половини ХІХ ст. — Е.-Т.-А. Гофмана, Дж. Байрона, О. де Бальзака та ін., — сприяв формуванню нових жанрів у романістики (сенсаційного, фантастичного роману). Відновлюється в дещо зміненій формі у літературі ХХ ст. Зокрема, в українській літературі — у формі химерного роману, з “химерами”, “чортівнею”, “козацькими пригодами”. Елементи химерного роману притаманні творам О. Стороженка, І. Сенченка, О. Ільченка, В. Міняйла, В. Дрозда, В. Яворівського, П. Загребельного. Прикладом химерного роману є діалогія В. Земляка “Лебедина зграя”, “Зелені млини”.

Роман **детективний**, або кримінальний — один із видів детективної літератури (іноді виділяється як різновид пригодницького роману). Характерна ознака роману детективного — надзвичайна динамічність сюжету: події розгортаються швидко, з великим напруженням. Найчастіше це пошуки і встановлення справжнього злочинця. Класичними у такому розумінні вважаються роман детективний А. Конан-Дойля, В. Коллінза, Агати Крісті, Ж. Сіменона. Ф. Достоєвського. У другій половині ХХ ст. виник новий різновид роману — т. зв. чорний американський роман, де увага зосереджується не на пошуках зло-

чинця, а на його вчинках. Такий роман, сформувавшись у ХІХ ст., став одним із найпопулярніших серед різновидів літератури. Український детективний роман представляють Ю. Дольд-Михайлик (“І один у полі воїн”), В. Кашин (“Справедливість — моє ремесло”),

Поєднання детективних елементів з соціально-побутовими, науково-фантастичними притаманне романам О. Донченка. Ю. Смолича, М. Трублаїні. За тематикою, стильовими ознаками, способом конструювання художнього світу можна окреслити такі різновиди роману: соціальний, політичний, військовий, гротескно-фантастичний, публіцистичний, психологічний, гумористичний та ін.

Роман історичний — побудований на історичному сюжеті, відтворює у художній формі якусь епоху, певний період історії. У романі історична правда поєднується з правдою художньою, історичний факт — з художнім вимислом, справжні історичні особи — з особами вигаданими, вимисел уміщений у межі зображеної епохи. Роман історичний започаткували твори про Олександра Македонського, Троянську війну з І ст. н. е., а також французькі псевдоісторичні романи ХVІІ ст. У них історія була лише підґрунтя для змалювання незвичайних пригод персонажів, а історичні факти нерідко підмінювалися фантастикою (звідси назва “псевдоісторичний роман”). Перший справжній роман створив В. Скотт (“Уеверлі”, “Роб Рой”, “Айвенго”, “Квентін Дорвард”), котрий зумів поєднати історичний факт з художнім вимислом, користуючись при цьому як романтичними, так і реалістичними способами зображення. Цей тип дістав назву “вальтерскоттівський”. Справив великий вплив на розвиток роману в європейських літературах. В епоху романтизму роман став одним із найбільш поширених літературних жанрів, що було викликано глибоким зацікавленням історіософією. Для реалістичного історичного роману ХІХ–ХХ ст. вірність історичній правді не виключає звернення до злободенних проблем сучасності. Через те роман нерідко виконує певне ідеологічне призначення. Іноді історична епоха — лише основа для змалювання актуальних подій. Для сучасного роману характерне зближення з іншими різновидами роману — пригодницьким, сенсаційним, психологічним та ін. Його мова, як правило, певною мірою архаїзована. В українській літературі зразками роману вважаються — “Чорна рада” П. Куліша, “Сагайдачний”, “Корнієнко” А. Чайковського, “Упири” Ю. Опільського, “Людолови” т. уор Тулуб, “Гомоніла Україна” П. Панча, “Євпраксія”, “Диво” П. Загребельного, “Святослав”, “Володимир” С. Скляренка, “Предтеча”, “Під вічним

небом” Вас. Шевчука, “На полі смиренному” Вал. Шевчука, “Орда” Р. Іваничука, “Гнів Перуна”, “Золоті стремена”, “Зрада, або як стати володарем” Р. Іванченко, “Яса” Ю. Мушкетика, “Меч Арея”, “Похорон богів” І. Білика, “Князь Київ” В. Малика та ін.

Роман **крутийський** — різновид епічного жанру, одна з найдавніших форм європейського роману. Виник в Іспанії (анонім “Ласарильйо з Тормеса”). **Р. к.** розповідає про пригоди хвацького пройдисвіта, авантюриста — пікаро, вихідця з низів або декласованого дворянства, який повністю ігнорує обов’язкові суспільні моральні норми. Як правило, це слуга, бездомний жебрак, “лицар випадку”. Роман виник із культурно-історичної ситуації, коли Європа переповнилася бурлаками. Такий роман став антиподом лицарського роману з його шляхетними героями. У романі відсутня складна композиція, як правило, тут однолінійний сюжет, події розгортаються у хронологічному порядку, оповідь ведеться найчастіше від першої особи, що імітує форму автобіографічних спогадів героїв; сюжет має авантюрний характер. Найбільшого розквіту роман досяг в Іспанії у XVII ст. (“Життєпис крутія Гусмана де Альфарате” М. Алемані-де-Енеро, “Історія життя пройди на ім’я Дон Паблос” Ф. Кеведо-і-Вільєгаса, “Кульгавий біс” Л. Велеса де Гевари). Активно проникає до Латинської Америки (Фернандес де Лісарді та ін.), невдовзі вплинув на жанровий розвиток літератур інших європейських країн. Його художні прийоми використав Д. Дефо, Г. Філдінг, Х.-Я.-К. Гріммельстаузен, П. Скаррон, А.-Р. Лессаж, М. Гоголь та ін. Оскільки герой роману “мандрує” у своїх пригодах різними соціальними середовищами, такий жанр допомагав письменникам створити загальну картину суспільства, містив елементи критики й сатири. У XX ст. деякі художні прийоми використовують Т. Манн, Дж. Стейнбек та ін.

Роман **науково-фантастичний** — великий епічний твір, дія в якому відбувається в майбутньому щодо часу його написання, тобто якому властиві прогностичні функції. Для роману характерна орієнтація на високі досягнення наукової та технічної думки; поряд із фантастичними елементами у ньому мають місце наукові гіпотези, технічна фантазія, мисленнєве експериментування. Роман був започаткований у XIX ст. (Ж. Верн). Найвищого розвитку досягає у XX ст. Порушує і складні суспільні, соціально-політичні, філософські, морально-етичні проблеми (А. і Б. Стругацькі, Г. Уеллс, С. Лем, К. Чапек, Р. Бредбері, А. Кларк та ін.). Якщо у фантастичному романі фантастичним є насамперед художній простір, то у науково-фантас-

тичному романі — час. Український роман представляють В. Владко (“Аргонавти всесвіту”), Д. Бузько (“Кришталевий край”), О. Бердник (“Чаша Амрїти”) та ін.

Роман **пригодницький** — роман, сюжет якого насичений незвичайними подіями й характеризується несподіваним їх поворотом, великою динамікою розгортання. Для роману характерні мотиви викрадення й переслідування, атмосфера таємничості й загадковості, ситуації припущення й розгадування. Одними із перших таких творів були “морські” романи Ф. Купера й Ф. Марієтта, історико-пригодницькі О. Дюма-батька, соціально-пригодницькі Е. Сю. Роман має типологічні подібності з романом фантастичним та науково-фантастичним (Ж. Верн, О. Толстой), детективним і політичним (Л.-А. Буссенар, Л. Жаколію, Ю. Семенов, Дж. Лакаре). Різновидом роману можна вважати роман сенсаційний, у сюжеті якого є подія або повідомлення, що справляють сильне враження. Одним із засновників українського роману з елементом сенсації був Г. Лужницький, автор книг “Кімната з одним входом” (1930), “Гало, гало, напад на банк” (1935) та ін. Типовим прикладом роману вважаються “Прекрасні катастрофи” Ю. Смолича. Іноді різновидом цього жанру вважають авантюрний роман. У своєму романі “Двері в день” Гео Шкурупій поєднує елементи авантюрного, пригодницького роману та репортажу.

Роман **соціально-побутовий** — основний різновид реалістичного роману. Утвердився у ХІХ ст. Для нього характерна ідеологізація приватного життя, побуту персонажів. Письменники-реалісти, передовсім французькі реалісти — Стендаль, О. де Бальзак, Г. Флобер, англійські Ч. Діккенс і В. Теккерей — розсувають сюжетні рамки й до особистісного, приватного аспекту зображень долучають сцени й епізоди, що охоплюють життя усього суспільства та епохи. Роман часто відтворює конфлікт між людиною та суспільством і в такий спосіб намагається розв’язати його або констатує неможливість усунення конфлікту (І. Тургенєв, Л. Толстой, І. Нечуй-Левицький, Панас Мирний та ін.). Це майстерно змальовано й у романі ХХ ст. (Дж. Лондон, Г. Манн, Е.-М. Ремарк, Е. Хемінгуей, А. Моравія, Л. Арагон, Г. Боль, Г. Гессе, М. Шолохов, Б. Прус, Я. Івашкевич, К. Чапек, У. Самчук, М. Стельмах та ін.). Сьогоднішній роман здебільшого набуває рис психологічного роману (“Сестри Річинські” І. Вільде).

Роман **тенденційний** — різновид роману, в якому уявний світ, витворений автором, підпорядкований певній ідеологічній позиції. Письменник відверто прагне підвести читачів до задалегідь окресле-

них висновків, популяризує ті чи інші політичні переконання. Герої такого твору чітко й виразно поділяються на “позитивних” і “негативних”; в уста героїв “позитивних, як правило, вкладаються політичні “істини”, вони стають виразниками ідеологічних чи політичних переконань автора. Роман був типовим для радянської літератури (яскраві зразки — “День отця Сойки” С. Тудора, романи Ю. Смолича).

Роман **у віршах** — різновид змішаного жанру, який поєднує багатоплановість, епічні принципи розповіді з суб’єктивністю, притаманною ліричним творам. Роман став поширеним у XIX–XX ст. Межують з ним драматична поема, віршована повість. В Україні помітне поживлення цього жанру спостерігається у 60–70-ті XX ст. (хоча представлений він і 30–50-ті: “Марина” М. Рильського, “Червоногвардієць” В. Сосюри, “Поліська трилогія” О. Підсухи, “Молодість брата” Л. Первомайського, “Маруся Чурай” Ліни Костенко).

Роман **фантастичний**, сюжет якого ґрунтується на фантастиці, тобто уявний світ якого не відповідає наявному реальному світу або прийнятому, усталеному поняттю можливого. Художній образ у романі виходить за межі наслідування, твориться шляхом моделювання письменником “нового” світу, котрий живе за своїми законами й нормами, чи завдяки створенню автором двох паралельних світів — дійсного та ірреального, фантастичного. Витоки цього жанру — у середньовічному лицарському романі XIV–XV ст., котрий, у свою чергу, сягав глибин міфотворчої народнопоетичної свідомості. Нерідко до фантастики вдаються при створенні реалістичного, філософського, сатиричного та ін. (“Майстер і Маргарита” М. Булгакова, “Сто літ самотності” Г. Гарсія Маркеса). В українській літературі XX ст. відродив свої традиції фантастичний химерний роман (“Самотній вовк” В. Дрозда), а також “умовно”-фантастичний, химерно-гротескний (трилогія Є. Гуцала “Позичений чоловік”, “Приватне життя феномена”, “Парад планет”).

Роман **філософський** — великий епічний твір, в якому безпосередньо викладається світоглядна або етична позиція автора. Як окремий жанр сформувався в епоху Просвітництва (Вольтер “Кардід, або оптимізм”, “Простодушний”, “Мікромегас”; В. Дідро “Жак-фаталіст та його господар”), виник з необхідності популяризації філософії раціоналізму, сатиричного зображення суспільних норм, законів і політичних подій. У XX ст. великого поширення набуває роман соціально-філософський, де у концентрованому вигляді викладаються філософські переконання письменника, його історична концепція,

глобально осмислюється історична епоха. Класичними у такому жанрі є твори А. Франса “Боги жадають”, “Сучасна історія”, “Таїс”, “Острів пінгвінів”, “На білому камені”. Елементи роману притаманні українській лірико-філософській романістиці (О. Гончар — “Собор”, “Циклон”, “Твоя зоря”; М. Стельмах — “Чотири броди”, “Правда і кривда”), соціально-політичним, утопічним романам В. Винниченка: “Сонячна машина” (антиутопія), “Нова заповідь”, “Вічний імператив”. До цього жанрового різновиду звертаються сучасні письменники (“Дім на горі”, “Три листки за вікном” Вал. Шевчука та ін.).

Роман-**щоденник** — літературно-побутовий жанр, фіксація побаченої, почутої, внутрішньо пережитої події, яка щойно сталася. Щоденник пишеться для себе і не розрахований на публічне сприймання, у ньому нотуються переважно явища особистого життя, здебільшого у монологічній формі, хоча може бути й внутрішньо діалогічна (полеміка із самим собою, з уявним опонентом тощо). Ці ознаки особистого щоденника. Сприяли його поширенню у художній літературі, особливо наприкінці XVIII ст., коли поглиблювався інтерес до людської душі. Щодо притаманне сентименталізму (“Сентиментальні мандри” Л. Стерна). Певні особливості **Щ.** використовувались у пригодницькій літературі, скажімо, у Ж. Верна, філософських текстах (“Щоденник зрадника” С. К’еркегора) і т. ін. В українській літературі відомі щоденники, котрі стали незамінними історичними та духовними документами, написані Т. Шевченком, О. Довженком, У. Самчуком та ін. Різновидом щоденника є **діаріуш** — (щоденник, сімейна хроніка) — записи, зроблені певною особою про події свого зовнішнього та внутрішнього життя. Характерною особливістю цих записів є їх хронологічність, дотримання плину подій (часом з перервами, обумовленими певними обставинами чи станом автора щоденника), а також суб’єктивність (мова — від першої особи, а тема — залежно від особистих інтересів автора). Щоденник, навіть якщо він і написаний людиною, далекою від літератури і мистецтва, може відбивати стиль епохи (“Діаріуш” П. Орлика, “Щоденні записи” Я. Маркевича “Щоденник” Анни Франк та ін.). Письменницькі щоденники є безцінним джерелом для літературознавців, учених, які займаються психологією творчості. Форма щоденника може використовуватися як художній прийом, що надає творчості особливості правдивості. Надзвичайно поширеною формою щоденника була в епоху сентименталізму й романтизму.

Авторський переклад

Авторський переклад (тобто переклад художнього твору, виконаний самим автором) не можна змішувати з перекладом авторизованим, тобто прочитаним і схваленим автором. Спільне у цих двох різновидах перекладу те, що в обох випадках автор оригіналу повинен вільно володіти мовою перекладу. Авторизуючи переклад свого твору, автор часто допомагає і перекладачеві, який може йому допомагати краще зрозуміти першотвір і повніше відобразити його засобами іншої мови.

Авторські переклади трапляються рідше від авторизованих: автори оригіналів відають перевагу написанню нових художніх творів, Але іноді письменники перекладають самі себе. Чимало своїх віршів переклав російською мовою класик білоруської поезії Максим Богданович. Перекладачем низки власних повістей російською мовою є відомий сучасний білоруський прозаїк Василь Биков. Відомі російські автопереклади деяких поетичних творів Максима Рильського. Вісім своїх українських повістей переклав російською мовою Григорій Квітка-Основ'яненко.

Хоча питома вага авторських перекладів у загальному потоці перекладів художньої літератури невелика, вони мають свою специфіку. Перекладаючи власний твір, автор часто вносить у нього такі зміни, на які не наважується перекладач. Вони полягають або в певному відступі від первісного задуму (що особливо помітно, коли між написанням оригіналу й автоперекладом минув значний проміжок часу), або в сміливому пристосуванні тексту першотвору до особливостей його сприймання іншою аудиторією. Цікавим зразком авторського перекладу є праця Лесі Українки над російським текстом її драми “Блакитна троянда”.

Запитання до лекції:

1. Що таке казка? Які існують види казок? На Вашу думку, які мовні засоби повинен використовувати перекладач, якщо він перекладає казку? 2. Що таке притча? Назвіть найвідоміші притчі світової літератури. 3. Що таке оповідь, оповідка, оповідання та новела? Охарактеризуйте Ваші способи та прийоми у процесі перекладу цих художніх творів. 4. Які види романів існують у сучасній літературі? Як приклад, прочитайте роман всіх існуючих жанрів (бажано українського автора) і складіть план Вашої майбутньої роботи над кожним твором. Охарактеризуйте способи та прийоми, які Ви будете використовувати під час перекладу і, звичайно ж, мовні засоби.

Лекція 5

ВІДОМОСТІ З ІСТОРІЇ ПЕРЕКЛАДУ

В епоху античності систематично займалися перекладом визначних творів давньогрецької літератури письменники Давнього Риму (III– I ст. до н. е.): Енній перекладав трагедії, Терентій і Плавт — комедії, Катулл — лірику Сапфо. Політичний діяч і оратор Цицерон перекладав зразки давньогрецької публіцистики — промови Есхіна та Демосфена, а також прагнув теоретично осмислити перекладацьку практику тих часів: “...я не мав потреби перекладати дослівно, а лише витворював у цілій сукупності сенс і силу окремих слів: я вважав, що читач вимагатиме від мене точності не за кількістю, а — якщо можна так висловитися — за вагою”. Позиція Цицерона — перекладача й теоретика — відверто протистоїть безпорадності дослівного перекладу. Але один із його наступників — філолог I ст. н. е. Квінтіліан відійшов від актуальних і для нашого часу настанов Цицерона вбік “суперництва”, “змагання” з автором оригіналу, поклавши тим самим початок тенденції так званого вільного перекладу.

Серед перекладачів і теоретиків раннього Середньовіччя вирізняється Ієронім Софронік (320–420), який обґрунтував завдання перекладу, виступаючи і проти дослівності, і проти довільності. Він вимагав збереження в перекладі своєрідності, грації, сили, особливого тону і милозвучності оригіналу. У XIII ст. англійський філософ Р. Бекон наполягав на тому, щоб свідомо підходити до відтворення змісту оригіналів на основі глибокого знання мов і різних наук, які допомагають правильно зрозуміти й перекласти першотвір. В епоху *Відродження* німецький гуманіст і перекладач Ніклас фон Віле (XV ст.) виявив себе прихильником дослівного перекладу, обстоюючи тезу: “...кожне слово (оригіналу) замінюється таким же словом” (перекладу). Саме так він переклав твори Петрарки, Боккаччо, Апулея. Незважаючи на хибність загальнотеоретичного підходу, Віле зробив певний внесок у перетворення ще не опрацьованої в той час середньовісньонімецької мови в мову літературну, прищеплюючи їй певні прийоми синтаксичних побудов, вироблених у латинській та італійській прозі. Проти незрозумілих народів дослівних перекладів виступив у спеціальному посланні “Про мистецтво перекладу” Мартін Лютер (1540), який вимагав широкого використання ресурсів народної мови, що він сам і здійснив у перекладі Біблії. Етьєн Доле

(1509–1546) — визначний французький філософ і перекладач, спалений на вогнищі за вироком інквізиції через те, що сумнівався в безсмерті душі, сформулював такі принципи перекладу:

1) перекладач має досконало зрозуміти зміст оригіналу й наміри автора, якого він перекладає;

2) він має досконало володіти мовою, з якої перекладає, і блискуче знати мову, якою перекладає;

3) перекладачеві слід уникати тенденції перекладати дослівно, бо тоді він перекутить зміст оригіналу і зруйнує красу його образного вислову;

4) перекладаючи з розвиненої мови на мову, менш розвинену, перекладач зобов'язаний постійно прагнути розвивати цю мову;

5) завдяки добору і порядку відповідних слів перекладач має досягти в перекладі повного ідейно-художнього звучання, подібного до першотвору. Ці принципи зберігають свою життєвість і для нашого часу.

У XVIII ст. під впливом панівної в країнах Західної Європи естетики класицизму з її нехтуванням усього, що не вкладалося в рамки тодішніх естетичних принципів, виникають “прикрашальні” переклади, в яких відкидалося все, що може не сподобатися читачам, і в той же час додавалося дещо нове на догоду тим же читачам. Зразок такого перекладу — переробка “Іліади” Гомера її французьким перекладачем У. де ля Моттом у 1714 році. З 24 пісень поеми він зробив 10, викинувши “нудні” описи битв, гомеровські епітети й порівняння та “облагодивши” персонажів давньогрецького епосу в дусі трагедій Корнеля та Расіна. Інший французький перекладач XVIII ст. Флоріан писав у передмові до свого перекладу “Дон Кіхота” Сервантеса: “рабська вірність є вада... В “Дон Кіхоті” трапляється дещо зайве, риси поганого смаку — чому ж їх не викинути? Коли перекладаєш роман і тому подібне, то найприємніший переклад і є, безперечно, найправильнішим”.

Наприкінці XVIII — на початку XIX ст., в епоху Просвітництва, а потім і розвитку романтизму було відкинута теорія і практика перекладів доби класицизму. Німецький просвітник Й. Ф. Гердер вимагає, щоб переклад відтворював справжні, притаманні лише йому риси, форми та барви чужоземного оригіналу, його визначальний характер, його дух і певну природу його ж поетичної манери: “Гомера аж ніяк не слід прикрашати... Ми хочемо бачити Гомера такого, який він є”, Перекладацька практика самого Гердера і особливо німецьких ро-

мантиків стала реалізацією цих теоретичних положень. Глибокі думки про переклад належать великому німецькому поетові Й. В. Гете: “Існує два принципи перекладу — один із них вимагає переселення іноземного автора до нас, так, щоб ми могли побачити в ньому співвітчизника; другий, навпаки, адресує нам вимогу, щоб ми рушили до цього чужоземця і пристосувалися до його умов життя, складу його мови, його особливостей”. Маючи на увазі творчість визначного перекладача того часу Віланда, Гете додає: “Друг наш, який і тут шукає середніх шляхів, прагнув поєднати обидва принципи, але в сумнівних випадках він, як людина з чуттям і смаком, віддавав перевагу першому з них... Як твердо був він переконаний, що одухотворяє не слово, а думка!” Німецький філолог В. Гумбольдт підкреслював, що перекладач має послуговуватися і раціоналістичним аналізом словника, синтаксису та ритміки художнього твору, і інтуїтивним проникненням у глибини оригіналу. Коли ці два способи пізнання першотвору доповнюються силою його художнього втілення в перекладі, тоді, на думку Гумбольдта, перекладач може належним чином виконати своє завдання. Теоретичні міркування Гумбольдта виросли на ґрунті значних досягнень художнього перекладу в Німеччині наприкінці XVIII — на початку XIX ст. Переклад епосу Гомера, здійснений Форсом, переклади творів Шекспіра, що належать А. Шлегелю, досі вважаються взірцевими. Визначну роль у розвитку теорії перекладу відіграла доповідь Ф. Шлайєрмахера “Про різні методи перекладу”, виголошена ним 1813 р. в Королівській Академії Наук у Берліні. Автор підкреслює труднощі перекладу, неможливість знайти точні відповідники ні в лексиці, ні в морфології чи синтаксисі. Звідси — приреченість перекладача на пошуки прийнятного рішення. Шлайєрмахер виокремлює три ступені наближення перекладу до оригіналу. Перший з них — парафраз, тобто переказ своїми словами. Він усуває властиву першотворові ірраціональність і додає певні елементи коментаря. Другий ступень — імітація, яка komponує ціле з різнорідних частин і намагається справити на читача враження, схоже на те, яке одержав читач оригіналу. Третім ступенем є “справжній переклад”. Його автор може обирати один із двох шляхів:

- 1) перекладач залишає автора у спокої, але примушує читача перекладу піти йому назустріч;
- 2) перекладач залишає читача у спокої, проте змушує автора оригіналу піти йому назустріч.

Перший метод вважається вдалим, якщо можна сказати, що якби латинський автор так добре знав німецьку мову, як перекладач знає латину, то цей автор переклав би свій латинський твір німецькою так, як зробив перекладач. Другий метод має добрі наслідки, якщо можна сказати, що якби німецькі читачі всі разом знали латину й були сучасниками автора, а він, у свою чергу, став би німцем, то оригінал став би для читача тим же, чим є для них тепер переклад. Ф. Шлайєрмахер наголошував на потребі різних перекладачів одного художнього твору, бо кожен переклад матиме щось, чого не має інший.

Найвизначнішим майстром російського перекладу першої половини XIX ст. був В. Жуковський, який перекладав твори Міллера, Гете, Байрона, В. Скотта, переказав у віршах деякі казки Ш. Перро та братів Грімм, першим переклав цілком російською мовою “Одіссею” Гомера. Багато перекладів Жуковського (зокрема, балад Міллера та Гете) залишаються й досі окрасою російської поезії. На думку К. Чуковського, він “завдяки своїй майстерності, своєму натхненню є одним з найбільших перекладачів, яких будь-коли знала історія світової літератури”. У кращих своїх перекладах В. Жуковський поєднував високу поетичність з великою близькістю до оригіналів, навіть у дрібних деталях. Водночас у багатьох випадках він ідейно переосмислював першотвір у дусі свого консервативного світогляду. В. Жуковському належить широковідоме протиставлення прозового та поетичного перекладу: “Перекладач у прозі є раб; перекладач у віршах — суперник”.

М. І. Гнедич (Гнідич) увійшов в історію російської культури насамперед як перекладач “Іліади” Гомера, над якою він працював упродовж 20 років. Обґрунтовуючи свій метод перекладу, Гнедич засудив поширену в його часи довільність перекладів творів давньої літератури: “Вимоги змінюються, смак віку мине... вільні переклади вигідніші для перекладача, ніж для першотвору. Я віддав перевагу вигодам Гомера перед своїми”.

На початку XX ст. розгортається перекладацька діяльність В. Брюсова, найвизначнішого теоретика і практика поетичного перекладу тієї доби. В. Брюсов перекладав античних авторів, французьких поетів-символістів, Едгара По, Гете. Він був організатором і основним перекладачем антології “Поезія Вірменії”, яка охопила понад тисячоліття існування вірменської літератури. У передмові до цієї антології Брюсов сформулював своє розуміння завдань перекладу: “Нашою кінцевою, ідеальною метою було одержати російською мовою

точне відтворення оригіналу такою мірою, щоб читач міг довіряти перекладам і був певен, що він знайомиться з творіннями вірменських поетів, а не російських перекладачів. Зокрема, ми вважали, що віршований переклад повинен не тільки правильно передавати зміст оригіналу, а й відтворювати всі характерні відмінності його форми... Що стосується змісту, то тут ідеалом було: зберегти й у віршованому відображенні підпорядковану близькість до тексту, наскільки її допускає дух мови, зберегти всі образи першотвору й уникати будь-яких довільних додатків". В. Брюсов диференційовано підходив до різних творів: у кожному з них є провідний елемент, який підпорядковує всі інші. В одних творах таким елементом є логічний розвиток думки, в інших — образна система, в третіх — ритмомелодика. Завданням перекладача є відтворення насамперед цього провідного елементу поетичного твору.

В Україні інтенсивний розвиток художнього перекладу починається в 20–30-ті роки ХІХ ст. Поети-романтики перекладають твори російської та польської літератури: Л. Боровиковський дає вільний переклад "Світлани" Жуковського (під назвою "Маруся"), А. Метлинський перекладає поезію Міцкевича "Морлак у Венеції", яка була, в свою чергу, перекладом одного з віршів циклу "Гузла" П. Меріме, тощо. У переважній більшості українських перекладів цього часу відсутні риси національної своєрідності оригіналів, поети скоротили або розширили тексти оригіналів у перекладах.

У 40–50-ті роки ХІХ ст. важливе місце в історії українського художнього перекладу належить Т. Шевченку. У циклі "Давидові псалми" Т. Шевченко поєднує дбайливий переклад окремих фрагментів текстів з переспівом інших фрагментів: зберігаючи образну систему оригіналів, поет просто надає їм нового ідейного звучання. Різні редакції Шевченкового перекладу уривків зі "Слова о полку Ігоревім" свідчать про те, що поет надавав великого значення цій своїй роботі, прагнучи подолати усталене в перекладацькій практиці першої половини ХІХ ст. уявлення про "пісенність" давньоруської пам'ятки і намагаючись інтерпретувати її як драматичний монолог. Друга половина ХІХ ст. ознаменувалася розквітом діяльності М. Старицького як перекладача, який увійшов в історію українського художнього перекладу як вдумливий інтерпретатор "Гамлета" Шекспіра, сербського народного епосу, "Демона" і багатьох ліричних поезій М. Лермонтова, численних творів О. Пушкіна та М. Некрасова. Під пером М. Старицького художній переклад стає своєрідною лабораторією творення

нових засобів поетичної мови, зокрема неологізмів. П. Куліш переклав 15 п'єс Шекспіра, твори Гете, Шиллера, Байрона, Гейне та ін. Частина його перекладів наближається до переспівів.

Згодом розгортається перекладацька творчість великого поета і вченого І. Франка — автора численних перекладів з багатьох мов світу. І. Франко переклав першу частину “Фауста” Гете, “Мертві душі” Гоголя, політичну лірику Гейне, багато творів Пушкіна, Лермонтова, Некрасова, Міцкевича, чимало балад і пісень західноєвропейських народів, багато творів античних авторів. Він написав глибоку наукову розвідку “Каменярі. (Український текст і польський переклад. Дещо про штуку перекладання)”, в якій піддав критичному розглядові польський переклад “Каменярів”. У цій статті Франко обстоює повноцінний художній переклад, який відтворював би оригінал в органічній єдності його форми і змісту. Чимало влучних і яскравих висловлювань про специфіку художнього перекладу міститься і в інших літературно-критичних статтях Франка.

Леся Українка відома в історії українського художнього перекладу своєю працею над десятками ліричних поезій Гейне, прозою Гоголя та Горького, уривками з творів Гомера, Данте, Байрона, ліричними піснями Давнього Єгипту й гімнами з давньоіндійських книг “Ригведи”.

Багато поетичних перекладів, які репрезентували літературу Східної Європи, Америки, а також тодішньої російської імперії, зробив П. Грабовський. Значну частину своїх перекладів Грабовський виконував за допомогою підрядників, які готували для нього товариші — політичні засланці. Незважаючи на це, кращі переклади Грабовського (наприклад, поеми Байрона “Шильйонський в'язень”) є визначними художніми творами, які дають чітке уявлення про оригінали. Сам Грабовський так писав про свою працю над перекладами: “В кожному творі для мене мають вагу головна думка та загальний характер, дрібниці мені — ніщо...” Відомий науковець Агатангел Кримський залишив багато перекладів поетів Сходу: з перської мови Фірдоусі, Омара Хайяма, Сааді, Гафіза, Джамі, з арабської, турецької та ін. мов. Він також переклав чимало ліричних творів Гейне. Його сучасник Василь Щурат переклав французький епос “Пісню про Роланда”, “Слово о полку Ігоревім”, поезії Петефі, Гюго, Пушкіна. Серед інших перекладачів кінця XIX — початку XX ст. треба згадати В. Самійленка, який перекладав “Пекло” Данте, твори Мольєра, Гоголя та інші, М. Вороного — перекладача лірики Пушкіна, Некрасова та французьких поетів XIX ст. Проте на той час в Україні не було найелементарніших умов

для розвитку мистецтва художнього перекладу, бо царська цензура систематично забороняла видання перекладів українською мовою.

Чільне місце як теоретик і практик українського художнього перекладу посідає Максим Рильський, перу якого належать блискучі переклади поеми Міцкевича “Пан Тадеуш” (на думку польських літературознавців — найкращий з перекладів цього твору), поеми Вольтера “Орлеанська дівка”, роману у віршах Пушкіна “Євгеній Онегін”, новел Мопассана і Джека Лондона, повістей Гоголя, драматургії французького класицизму, трагедій Шекспіра, сотень ліричних творів російських, білоруських, польських, французьких, німецьких авторів. Рильський-перекладач майстерно володів мистецтвом перевтілення, він завжди вмів знайти способи для найповнішого вияву ідейно-образної своєрідності оригіналу. Для Рильського характерне неодноразове повернення до вже перекладеного тексту з метою знайти нові словесні фарби й досягти ще вищого рівня вірності першотворові.

Переклади Миколи Бажана — “Витязь у тигровій шкурі” Руставелі, “Давитіані” Гурамішвілі, “Фархад і Ширін” Навої, “Моцарт і Сальєрі” Пушкіна, твори Гельдерліна і Гете, Норвіда і Рільке — характерні відтворенням найтонших нюансів думки автора у поєднанні з глибокою увагою до особливостей поетичної мови оригіналу, зокрема її ритміки і фоніки. Борис Тен — автор численних перекладів з давньогрецької (“Іліада” та “Одіссея” Гомера, трагедії Есхіла та Софокла, комедії Аристофана), англійської (трагедії Шекспіра), німецької (драми Шиллера), польської (драми Словацького, поезії Міцкевича), російської (“Живий труп” Толстого) мов, у яких глибина наукового проникнення в оригінал сполучається з дбайливо вивіренним у процесі тривалого пошуку художнім синтезом першотвору засобами української мови. Упродовж півстоліття працював перекладачем прози, поезії та драматургії Євген Дроб’язко, вершиною майстерності якого став перший повний український переклад “Божественної комедії” Данте. Ірина Стешенко — перекладачка драматургії Мольєра і Гете, прози Марка Твена і багатьох інших авторів, поезії німецького бароко. Широке визнання здобули поетичні переклади Василя Мисика — пісні та поеми Бернса, сонети Кітса, поезії Рудакі, Хайяма, Гафіза, перенесені на український ґрунт у нероздільній єдності їх складної форми й глибокого змісту. Олекса Кундзіч був одним із найвидатніших перекладачів художньої прози (“Війна і мир”, Толстого, “Герой нашого часу” Лермонтова), а також відомим теоретиком і критиком художнього перекладу. Проникливим інтерпретатором поезії Війона,

Петефі, Гайне, Пушкіна, сербського народного епосу був Леонід Первотмайський. Плідно працював над перекладами російської та польської прозової класики Степан Ковганюк, автор дослідження “Практика перекладу”. Багато складних творів переклав Дмитро Паламарчук — прозу Франса, Флобера, сонети Шекспіра, Петрарки, поезію Байрона. Микита Шумило знаний як перекладач російської прози ХХ ст., а також романів Ч. Айтматова. Відомим перекладачем поезії був Микола Терещенко, автор двох томів “Сузір’я французької поезії”. Одним із найактивніших поетів-перекладачів залишається Дмитро Павличко, його перу належать переклади з англійської (повний сонетарій Шекспіра), іспанської (Хосе Марті), польської, болгарської та ін.

У діаспорі, попри всі труднощі емігрантського життя, розгорнулася важлива праця над перекладами. Тут необхідно згадати Михайла Ореста, брата Миколи Зерова. Він видав укладені й перекладені ним антології французької та німецької поезій, у яких чимало творів зарубіжних поетів уперше зазвучали українською мовою. Святослав Гординський, крім антології “Поети Заходу”, видав свій повний переклад творів Франсуа Війона. Відомим перекладачем поезії був Богдан Кравців — цікавий інтерпретатор поезій Рільке. Ігор Костецький, виходячи з настанови дати українською мовою не “проясненого”, а часом досить темного, як в оригіналі, Шекспіра, переклав повний сонетарій англійського поета. Плідно працює на перекладацькій ниві Ігор Качуровський — автор численних перекладів з іспанської, італійської, французької, німецької мов. У 2000 р. вийшла його антологія німецької поезії за 12 століть “Стежка крізь безмір”. Невеликий кількісно, але високої якості перекладацький доробок Івана Кошелівця: “Жак Фаталіст та його пан” Дідро, “Оповідання” Кафки, “Один день Івана Денисовича” Солженіцина та ін.

Трагічні події 1930-х років вирвали з лав творців української культури таких визначних перекладачів, як Микола Зеров, Валеріан Підмогильний, Михайло Драй-Хмара, Микола Вороний, Павло Филипович, Дмитро Загул та інших представників “Розстріляного Відродження”. Було злочинно перервано велику культурницьку працю, виконання заповітів Івана Франка та Лесі Українки — створення золотого фонду перекладів: від античних авторів до письменників наших днів. Загибель у розквіті творчих сил Миколи Зерова завдала непоправної шкоди розвитку мистецтва українського перекладу. У 1920-х — на початку 1930-х років вийшли у його перекладі з латинської мови “Антологія римської поезії”, з польської — драма Сло-

вацького “Мазепа”, з російської — повість Куліша “Вогненний змія”, з французької, італійської англійської, польської, російської, білоруської — твори Беранже, Леонта де Ліля, Бодлера, Петрарки, Байрона, Красицького, Міцкевича, Пушкіна, Гоголя, Чехова, Янки Купали та ін. М. Зеров заглиблювався й у теоретичні проблеми перекладу, про що свідчать його статті “У справі віршованого перекладу” та “Брюсов — перекладач латинських поетів”. За деякими свідченнями, у радянському концтаборі на Соловках напередодні розстрілу М. Зеров закінчив повний переклад “Енеїди” Вергілія (досі не знайдений), переклади М. Зерова належать до вершинних здобутків українського поетичного перекладу. Великою втратою для українського перекладу була й смерть засланого на далеку Північ талановитого прозаїка Валеріана Підмогильного. Він був перекладачем багатьох романів, повістей, оповідань, насамперед з французької мови — творів Бальзака, Стендаля, Мопассана, Анатолія Франса. Для перекладів В. Підмогильного властиве тонке відчуття стилістики кожного письменника. Тут сказано лише кілька слів про двох творців української культури, які загинули під час сталінських репресій. Якщо ж ми візьмемо до уваги, що було знищено сотні культурних діячів, то зрозуміємо, якого жахливого удару по українській літературі, науці, перекладу було завдано комуністичною владою. Наслідки цього удару відчуваються і тепер.

Наприкінці 1940-х — на початку 1950-х років в Україні знову почали систематично публікуватися художні переклади, але переважно з російської літератури. Це завдало великої шкоди українській культурі, бо в той же час істотно зменшувалася кількість перекладів з усіх інших літератур світу. До того ж, в основному перекладали твори не всесвітньовідомих російських письменників, а тогочасних соцреалістів, що не мали мистецької вартості. Почала поширюватися практика перекладу творів зарубіжних письменників з їх російських перекладів: до них належить скандально відоме т. зв. подарункове видання “Дон Кіхота” Сервантеса, перекладене не з іспанської, а з російської, а також багатомне видання творів Маркса та Енгельса, “оригіналами” для якого слугували не німецькі тексти, а їх російські переклади. У цей же час набула поширення тенденція буквализму в перекладі, а також практика “наближення” української мови перекладу до російської мови першотвору, що призводило до появи “перекладацької мови”, сповненої штучних слів та граматичних конструкцій, скалькованих з російської.

Послаблення ідеологічного нагляду з Москви за літературою під час “відлиги” наприкінці 1950-х — у 1960-х роках дало можливість до певної міри виправити становище. Починає виходити журнал “Всесвіт”, присвячений перекладам із зарубіжних літератур. У видавництвах організують редакції перекладеної літератури. У “Дніпрі” засновуються серії перекладених книжок: “Бібліотека світової класики”, “Вершини світового письменства”, “Перлини світової лірики”, “Зарубіжна новела” та ін., виходять антології та багатотомники зарубіжних класиків. Починають широко публікуватися переклади не тільки з таких поширених у сучасному світі мов, як англійська, німецька, французька чи іспанська, а й із мов італійської, шведської, данської, грецької, гінді та ін. На основі теоретичних поглядів і практичної діяльності перекладачів старшого покоління (Максима Рильського, Миколи Бажана, Бориса Тена, Євгена Дроб’язка, Василя Мисика, Ірини Стешенко) утворюється українська школа художнього перекладу.

Найвизначнішими представниками цієї школи були Григорій Кочур і Микола Лукаш. Блискучий ерудит, глибокий знавець світової літератури Г. Кочур провів 10 років у сталінському концтаборі за Полярним колом, звинувачений в “українському буржуазному націоналізмі”. Після повернення в Україну він став видатним організатором літературних сил, насамперед молодих перекладачів. У 1960 — 1990-ті роки Г. Кочур був одним із найбільш плідних авторів перекладів грецьких та римських ліриків, англійських, американських, французьких, італійських, іспанських, чеських, словацьких, російських, грузинських, литовських та ін. поетів (Почитайте наукові розвідки щодо перекладацької діяльності Г. Кочура професора О. І. Чередниченка). Найяскравішою постаттю в українському художньому перекладі другої половини ХХ ст. був Микола Лукаш — поліглот, який перекладав з 14 мов і був глибоким знавцем української мови. Він відзначався сміливим підходом до розв’язання складних перекладацьких завдань, часом вдаючись до цікавих експериментів. Йому належить перший повний переклад “Фауста” Гете, переклади “Декамерона” Боккаччо, “Пані Боварі” Флобера, п’єс Шекспіра, Лопе де Веги, Задача, поезій Аполлінера, Лорки, Бернса, Верлена, Тувіма. М. Лукаш також зазнав репресій з боку комуністичної влади: упродовж тривалого часу його переклади було заборонено публікувати. Переклади Г. Кочура та М. Лукаша, зустрічі з цими визначними перекладачами

й діячами нашої культури були справжньою школою перекладацької майстерності для літературної молоді.

У повоєнні часи сформувалися й розцвіли таланти таких видатних майстрів високого мистецтва перекладу: Дмитро Білоус (автор більшості перекладів і редактор “Антології болгарської поезії”, яка охоплює багато століть її існування, перекладач епіграм із слов’янських мов), Михайло Москаленко (автор перекладів з французької, іспанської, слов’янських мов, упорядник унікальної антології “Тисячоліття” (Поетичний переклад України-Руси), Володимир Житник (автор багатьох перекладів переважно ліричних поезій з чеської, словацької, польської мов), Олег Жупанський (перекладач французької та німецької поезії), Олександр Мокровольський (перекладач прози й поезії з німецької та англійської мов, зокрема, сонетів Шекспіра), Володимир Митрофанов (перекладач німецької та американської прози, зокрема творів Е. Хемінгуей та Б. Брехта), Мар Пінчевський (перекладач багатьох американських авторів: Скотта Фіцджеральда, Фолкнера, Гемінгвея), Ольга Сенюк (перекладачка творів скандинавських літератур — Сельми Лагерелф, Стріндберга, Ліндгрена, Якобсона), Євген Попович (перекладач німецької прози XIX–XX ст., зокрема Томаса Манна, Германа Гессе, Франца Кафки), Олександр Терех (перекладач англійських та американських авторів — Голсуорсі, О’Генрі, Бредбері), Анатоль Перепада — перекладач з італійської, іспанської, французької мов (твори Пруста, Сент-Екзюпері, Камю, Клоделя, Моріжка), Ростислав Доценко — перекладач з англійської (твори Вайда, Фолкнера, Едгара По, Купера), французької, польської мов. Перу Орія Лісника належать чудові переклади Діккенса, Мелвілда, Олдінгтона, Белля, Франса, Бальзака. Численні твори японських письменників переклав Іван Дзюба. Віль Гримич перекладає зі слов’янських, тюркських, естонської, німецької, англійської мов. Французьку поезію XX ст. перекладає Михайло Москаленко. Визнаним майстром перекладу античної поезії є Андрій Содомора. Поетичні переклади з усіх слов’янських мов здійснює Роман Лубківський. Провансальську, французьку, португальську поезію перекладає Михайло Литвинець. Німецька поезія середніх віків та Відродження відома в перекладах Феофана Склера, твори Гете, Сакса та інших німецьких поетів вдало інтерпретує Петро Тимочко. Багато творів литовської та латиської поезії переклав Дмитро Чередниченко. Знаним перекладачем австрійської та німецької лірики був Василь Стус, французьку поезію перекладав Іван Світличний. Активно пе-

рекладає німецьку поезію різних епох Леонід Череватенко, німецьку прозу — Олекса Логвиненко. Над новим перекладом “Божественної комедії” Данте працює Максим Стріха. Відомі поетичні переклади з французької та англійської мов Михайлини Коцюбинської. З численними творами угорської поезії познайомив українського читача Юрій Шкробинець. У доробку Віктора Шовкуна чимало перекладів творів французької та іспанської прози. Недавнім переклад “Нового завіту” належить Лесеві Герасимчукові. Олекса Синиченко перекладає з німецької та грузинської мов. Марія Габлевич працює над перекладами англomовних поетів ХХ ст. Олег Микитенко перекладає чеських та словацьких авторів. Серед кращих творів перекладацького мистецтва — переклади І. Білика, С. Наливайка, Є. Горєвої, В. Пасічної, О. Медущенко, В. Лучука, Г. Філіпчука.

У ХХ ст. в Україні розроблялися й теоретичні питання перекладу. Автори перекладознавчих праць насамперед спиралися на досвід кращих майстрів українського перекладу, а також на досягнення перекладознавчої думки за межами України. Найвизначнішим теоретиком перекладу в Україні був Максим Рильський. Його книжка, “Мистецтво перекладу”, в якій зібрані статті, доповіді, листи поета на теми перекладу, залишається найкращим підручником не тільки для перекладачів-початківців, а й для досвідчених майстрів. У книжці розглянуто здебільшого проблеми перекладу поетичних творів. Про переклад художньої прози йдеться у книжках “Слово і образ” Олексія Кундзіча та “Практика перекладу” Степана Ковганюка. Автори щедро діляться з читачем своїми спостереженнями та висновками з них, аналізують власні переклади. На прикладах англо-українських та українсько-англійських зв’язків на терені перекладу будує свої висновки Роксолана Зорівчак у монографіях “Фразеологічна одиниця як перекладознавча категорія”, “Реалія і переклад” та ін. Марина Новикова у центр своїх наукових зацікавлень поставила питання про співвідношення поезики перекладу і поезики оригіналу й про розмаїті метаморфози, яких зазнають образи першотвору в перекладі. Критичні статті на тему співвідношення перекладу з оригіналом друкує Віталій Радчук. З рецензіями на нові переклади, оглядами перекладеної літератури, з проблемними статтями звертаються до читачів зі сторінок фахової літератури О. Чередниченко, В. Карабан, П. Бех, Т. Кияк, М. Стріха, К. Шахова, І. Корунець та ін.

Запитання до лекції

1. Назвіть основні засади перекладу, які існували в епоху античності та середньовіччя. 2. Назвіть основні принципи перекладу, визначені німецькими науковцями. 3. Охарактеризуйте перекладацький процес у ХІХ ст. 4. Назвіть видатних українських перекладачів та охарактеризуйте їх перекладацьку діяльність. 5. Розкрийте основні теоретичні засади українського перекладознавства.

ТЕМИ ДЛЯ НАУКОВОЇ РОБОТИ

Виберіть одну із запропонованих тем та напишіть реферат:

1. Пантелеймон Куліш — перекладач творів світової літератури.
2. Борис Грінченко — перекладач творів світової літератури.
3. Олександр Олесь — перекладач творів світової літератури для дітей.
4. Василь Стус — перекладач творів світової літератури.
5. Українські автори мовами народів світу.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

Основна

1. Денисенко С., Кияк Т., Козловський В. Дискурс іноземномовної комунікації. — Л., 2002. — 495 с.
2. Зорівчак Р. Фразеологічна одиниця як перекладознавча категорія. — Л., 1983. — 172 с.
3. Зорівчак Р. Реалія і переклад. — Л., 1989. — 216 с.
4. Кияк Т. Теорія та практика перекладу. — К., 2006. — 592 с.
5. Копанев П. Вопрос истории и теории художественного перевода. — Минск, 1972. — 252 с.
6. Коптілов В. Першотвір і переклад. — К., 1972. — 215 с.
7. Коптілов В. “Хай слово мовлено інакше...” Проблеми художнього перекладу. — К., 1972. — 294 с.
8. Ребрій О. Перекладацький скоропис. — Вінниця, 2002. — 112 с.
9. Рецкер Я. Теория перевода и переводческая практика. Почерки лингвистической теории перевода. — М., 1974. — 216 с.
10. Семенець О. Е., Панасьєв А. Н. История перевода. — К., 1991. — 380 с.
11. Стус Д. Василь Стус — життя як творчість. — К., 2005. — 365 с.
12. Чередниченко О. І. Про мову та переклад. — К., 2007. — 247 с.

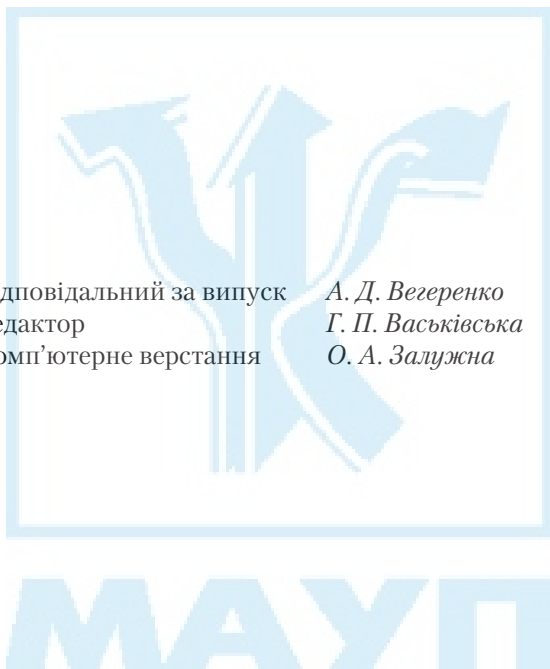
13. *Чужоземне* письменство на сторінках західноукраїнської періодики (1914–1939). Бібліографічний покажчик. — Л., 2003. — 194 с.

Додаткова

1. *Чужоземне* письменство на сторінках західноукраїнської періодики. Микола Лукаш: Бібліографічний покажчик. — Л., 2003. — 356 с.
2. *Чужоземне* письменство на сторінках західноукраїнської періодики. Григорій Кочур: Бібліографічний покажчик. — Л., 2006. — 496 с.
3. Döring S. Kulturspezifika im Film: Probleme ihrer Translation. — Berlin, 2006. — 155 S.
4. Hönig H.-G. Konstruktives Übersetzen. — Tübingen, 1995. — 195 S.
5. Kautz U. Handbuchidaktik des Übersetzens und des Dolmetschens. — München, 2002. — 643 S.
6. Reiß, Vermeer H. Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie.— Tübingen, 1991. — 248 S.
7. Slapp A.-M. Community Interpreting in Deutschland. — München, 2004. — 139 S.
8. Wolf F. Technik des Übersetzens. — Ismaning, 2003. — 146 S.

ЗМІСТ

Пояснювальна записка	3
Теми для наукової роботи	64
Список літератури	64



Відповідальний за випуск *А. Д. Вегеренко*
Редактор *Г. П. Васьківська*
Комп'ютерне верстання *О. А. Залужна*

Зам. № ВКЦ-3511

Міжрегіональна Академія управління персоналом (МАУП)
03039 Київ-39, вул. Фрометівська, 2, МАУП