

Маріупольський державний університет

О. Г. Павленко

**Аспекти українського художнього
перекладу англomовної прози другої
половини ХХ століття**

Підручник

2-ге видання (змінене і доповнене)

Київ – 2025

УДК 811.111'255.4 (075)
П 12

Рецензенти :
д-р філол. наук, проф. І.В.Корольов ,
д-р філол. наук, проф. О.Б.Тетеріна

*Затверджено Вченою радою Маріупольського державного університету
протокол № 10 від 6 травня 2025 року*

Павленко, О. Г.

П 12 Аспекти українського художнього перекладу англomовної прози другої половини ХХ століття: підручник. Видання друге, перероблене і доповнене. Київ: МДУ, 2025. 337 с.

Підручник підготовлено до перевидання у відповідності до контенту робочої програми ОК «Світова література в українських перекладах». У ньому де висвітлено різноманітні аспекти художнього перекладу, окреслено проблеми формування його концептуальних засад, насамперед під кутом зору компаративістики і літературознавства. Видання підручника було суттєво доповнене та перероблене (додано нові матеріали, зокрема фото з приватних архівів відомих українських перекладачів, рукописи їхніх доповідей про мистецтво перекладу, розширено зміст розділу 3 «Художній переклад у літературному процесі другої половини ХХ століття» з повним оглядом перекладацьких стратегій та їхнього впливу на літературний процес, актуалізована бібліографія із врахуванням сучасних досягнень у галузі художнього перекладу). Додатки, наведені наприкінці підручника, стануть у нагоді широкому загалу читачів.

Видання розраховане на здобувачів освіти другого (магістерського) рівня вищої освіти, аспірантів, викладачів та науковців.

УДК 811.111'255.4 (075)
П 12

© Павленко О. Г., 2025
© Маріупольський державний університет

ЗМІСТ

ПЕРЕДМОВА	4
РОЗДІЛ 1 ХУДОЖНІЙ ПЕРЕКЛАД ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ У ДИНАМІЦІ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ	7
1.1. Переклад як предмет порівняльного літературознавства	7
1.2. Структурно-семіотичні дослідження у галузі художнього перекладу	21
1.3. Усвідомлення перекладацьких інтенцій у науковій традиції ...	34
РОЗДІЛ 2 ПЕРЕКЛАД В КОНТЕКСТІ ТВОРЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ	60
2.1. Я» та «інший» : проникнення в контекстуальну мережу іншої культури	67
2.2. «Культурний поворот» в українському перекладознавстві	75
2.3. Переклад як засіб естетичного опору	96
РОЗДІЛ 3 ХУДОЖНІЙ ПЕРЕКЛАД У ЛІТЕРАТУРНОМУ ПРОЦЕСІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ	131
3.1. Перекладацтво в контексті стильових профілів української прози другої половини ХХ століття.....	131
3.2. Явище шістдесятництва в українському літературному процесі другої половини ХХ століття:.....	160
3.3. Художні переклади англомовної прози другої половини ХХ століття	209
ПИТАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ.....	265
ТЕМИ ІНДИВІДУАЛЬНИХ НАУКОВО-ДОСЛІДНИХ ЗАВДАНЬ.....	266
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	267
ДОДАТКИ	281
Додаток А	281
Додаток Б	296
Предметний покажчик	327
Спогади перекладачів та архівні матеріали.....	331

ПЕРЕДМОВА

Мистецтво перекладу в кожній національній культурі є складним і багатогранним явищем, яке має значний вплив на її подальший розвиток – коли розширення пізнавальних, естетичних, етичних, світоглядних обріїв однієї культури відкриває перед нею можливості набуття іншого досвіду. Аксиоматичним у цьому контексті виступає усвідомлений теоретиками та практиками перекладу факт, що кожний переклад є не тільки мовним, а й соціальним та культурним явищем, і тому не існує лише перекладу з мови на мову, а завжди тільки переклад з культури на культуру. Саме тому перекладна література, важливою складовою якої є трансляція фонових значень іншого світу, значно впливає на розвиток культури повсякденності. Глибинне осмислення перекладу в контексті творення української літератури розкриває можливості для широкого поля досліджень з огляду на те, що він постає не тільки наслідком творчого конструювання, формуючи нову якість художнього слова, а й виступає індикатором культурного, історичного, естетичного досвіду, універсальним засобом спілкування культур і цивілізацій, інструментом самопізнання кожної нації, людської спільноти й окремої особистості.

В умовах інтеграції України до європейського простору, процесів глобалізації, що відбуваються у суспільстві сьогодні, роль перекладу стає ще більш актуальною. Це все дає підстави говорити про переклад як «велике мистецтво», й справедливо вважати зазначене явище інструментом розвитку та піднесення нової української літературної мови, утвердження її потенцій у відтворенні високих зразків світової класики. Осмислення загальнолітературної ролі перекладу виявилось принципово важливим також і для формування концепції національної літератури, спрямованої на розвиток власних давніх традицій та збагачення вітчизняного письменства світовими художніми здобутками.

Водночас погляди і міркування теоретиків стосовно проблем перекладу сконцентровані насамперед на висвітленні питань перекладацької майстерності, виробленні основних перекладознавчих понять (адекватність, еквівалентність, метод, мова, стиль перекладу), виробленні критеріїв оцінки оригінального твору

тощо. Всі вони, хоча і залишаються актуальними сьогодні, мають, на нашу думку, дістати свого нового прочитання. Йдеться, перш за все, про визначення ролі перекладу у розширенні горизонтів рідної літератури, її ідейно-тематичному та жанрово-стильовому збагаченні й, отже, утвердженні перекладу як повноправного чинника розвитку національної мови, національного літературного процесу та суспільно-культурного життя.

Входження перекладу у контекст вітчизняної літератури відбувається насамперед через врахування перекладачем особливостей мови при перекладі зарубіжних творів з метою органічного поповнення ними рідної літератури, що вповні узгоджувалось із його настановою неприйняття сліпого наслідування інонаціональних зразків та, натомість, орієнтації на розвиток власних плідних традицій. Саме завдяки цьому українська література збагатилася мистецькими скарбами, створеними майстрами українського художнього перекладу Миколою Лукашем, Григорієм Кочуром, Андрієм Содоморою, Ростиславом Доценком, Юрієм Лісняком, Ольгою Сенюк, Євгеном Кітчем, Дмитром Паламарчуком, Іриною Стешенко, Олександром Терехом, Володимиром Митрофановим, Миколою Дмитренком та багатьма іншими.

Вихід на мистецьку арену цієї генерації перекладачів – справді непроминальне явище, що стало надбанням соціального інтелекту суспільства, складовою його художньо-естетичного й соціокультурного досвіду, міцною засадничою базою для утвердження й розвитку української перекладознавчої думки. Завдяки їх самовідданій праці українська література, яка впродовж тривалого часу залишалася під «патронатом» російської, дістала змогу долучитися своїм словом до безмежних пластів світової культури. Про те, як саме англomовні художні твори органічно вписалися в національний художній простір, як саме завдяки перекладам найкращі метафоричні образи отримали шанс бути засвоєними на загальносуспільному рівні, свідчать представлені у «новому обличчі» романи Т. Мора, Дж. Олдінгтона, Ч. Діккенса, Д. Дефо, Дж. Свіфта, Ш. Бронте, Дж. Голсуорсі, Дж. Лондона, В. Теккерея, В. Фолкнера, Е. Гемінвея, Ф. Купера, Г. Мелвілла, Ф. Скотта Фіцджеральда, Роберта П. Воррена, новели, повісті, оповідання, памфлети М. Твена, Е. Гемінвея, Дж. Керол Оутс, Дж. Лондона, Р. Кіплінга, О'Коннора, А. Конан

Дойла, У. Коллінз, А. Крісті, А. Азімова, сатиричні романи, повісті, оповідання Дж. К. Джерома, К. Воннегута, К. Макензі, О. Генрі, Дж. Хеллера та ін. І сьогодні важко уявити, скільки пластів чужомовної культури було б приховано від широкого загалу, якби не існувало перекладу як явища.

Показовим при цьому є й те, що характер перекладацької діяльності зазнавав у різні часи певних змін – від дослівного методу відбиття оригіналу, властивого перекладам Святого Письма та іншої богослужбової літератури, який згодом «підкріплюється» методом «вільного» перекладу для відтворення текстів світського змісту – до конгеніального, в якому відсутні чіткі межі між оригінальними і перекладними творами. Це дає підстави розглядати перекладну літературу як органічну складову національної, а також говорити про «зіткнення» місцевих та чужоземних культурних традицій. У зв'язку з цим порушується концептуальна думка про націєтворчу, інформаційно-просвітницьку місію перекладу, його місце у творенні модерної української культури і формуванні національної ідентичності.

Отже, про український переклад як засіб самовиразу нації та збагачення резервів рідної мови, як компенсація трагічно руйнованої у своєму історичному розвитку української літератури, засіб подолання ідеологічних стереотипів і заборон і йтиметься на сторінках цієї книги.

РОЗДІЛ 1 ХУДОЖНІЙ ПЕРЕКЛАД ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ У ДИНАМІЦІ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ

1.1. Переклад як предмет порівняльного літературознавства

Художній переклад як особливий вид творчості неодноразово поставав у центрі дослідницької уваги, проте основний комплекс проблем, пов'язаних з цим явищем, як правило, виникав у ракурсі багатоаспектної інтерпретації літературного твору не лише як певним чином структурованого тексту, а й як особливого типу комунікації, пов'язаного з позатекстовою дійсністю. З цією метою застосовується ціла низка засобів – на рівні структурної організації тексту з визначенням його глобальних категорій, залученням метатекстових елементів з подальшим їх інтегруванням у комунікативно-прагматичну і змістову цілісність. Зважаючи на це, можна говорити про неможливість дослідження художнього перекладу в межах лише однієї наукової дисципліни.

З-поміж багатьох напрямів, за якими розвивається перекладознавство (загальна теорія, історія, критика, перекладацька майстерність, методологія тощо), у сучасному порівняльному літературознавстві особливу увагу привертає вивчення художнього перекладу у компаративному аспекті (М. Ільницький, Н. Хачатурян). Дослідники (А. Діма, Д. Дюришин, О. Тетеріна, Л. Грицик, О. Галета) констатують при цьому помітне зміщення акцентів із суто перекладознавчої проблематики на читача, літературу-реципієнта, необхідність поєднання при оцінці перекладів елементів багатьох / суміжних дисциплін. Сфера пізнавальних випробувань перекладу, його ролі в літературі-реципієнті спричинює звернення до теорії, історії літератури, психології творчості (В. Коптілов, В. Рагойша, О. Ребрій). Рецепційно-комунікативні теорії літературного процесу (Г. Яусс, В. Ізер, Р. Варнінг, Р. Етьємбль, У. Вайсшайн) посилили увагу дослідників до перекладу під кутом зору компаративістики, вважаючи його найважливішим напрямом порівняльного літературознавства.

Прочитання художнього перекладу в новому літературному контексті трансформує дослідницькі узагальнення у дещо іншу площину: традиційна увага до методологічних аспектів, адекватності, еквівалентності оригіналові, типології

трансформаційних операцій, перекладу як форми міжлітературних зв'язків у їх зовнішніх і внутрішніх виявах підпорядковане завданню осмислити перекладений твір не лише на рівні його загальних характеристик і типологічних ознак, а й, найголовніше, у тих його сенсах, що репрезентуються у креативних і рецептивних аспектах. Відтак на перший план виступають завдання відстежити міжлітературну комунікацію за «фактами літератури» (Г. Яусс); прояснити, за яких умов і чому «чужий текст стає необхідним для творчого розвитку “свого”» (Ю. Лотман); проаналізувати «внутрішню включеність» (Д. Дюришин) явищ чужих / інших літератур у художній процес літератури-реципієнта, завдання і функції іншого; показати переклад як «формуючу силу» (С. Басснетт) у розвитку літератури. Осмислення українського художнього перекладу англomовної прози другої половини ХХ ст. – його функціональності, доцільності під таким кутом зору загострює увагу до фактів вибору, здійснених перекладачем, його мотиваційного алгоритму, а також акцентує на «больових точках» літератури-реципієнта, зумовленості чужого/іншого в національному літературному процесі, смислу перекладання, творчого самовираження тощо.

Проте проблема компаративного вивчення процесу перекладу при всій її науковій релевантності та очевидності (дійсно, хіба можна відокремити історію перекладу від історії мови, культури, історії літератури?) не завжди визнавалася літературною компаративістикою гідним об'єктом науки. Ставлення до зв'язку літературної компаративістики та перекладу/перекладознавства ніколи не було однозначним. Для Рене Веллека – європейського поліглота – переклад завжди був лише слабким відлунням оригіналу, а Ріффатер переконаний, що перекладна література не є надійним свідченням культурних відмінностей. З середини минулого століття ситуація почала змінюватися в міру того, як літературна компаративістика набувала нового дихання, долаючи кризу, хоча переклад у цій дисципліні продовжує відігравати лише другу роль, залишаючись інструментом у вивченні впливів, мотивів, тематики, жанру та ін. Починаючи з середини 1980-х – початку 1990-х рр. переклад став розглядатися як самостійний літературний жанр, завдяки дескриптивній школі перекладознавства. С. Басснетт запропонувала переглянути роль перекладу в структурі літературної компаративістики як наукової дисципліни, включити його в компаративне

літературознавство але як “subsidiary subject area” (дочірню галузь). У контексті цього суперечливого дискурсу все ж таки маємо спроби обґрунтувати статусні зміни, які сьогодні відбуваються у перекладознавстві.

Залучення перекладу до наукових студій компаративістики розкриває численні можливості для осмислення досвіду «інших» мистецьких постатей, а також художніх текстів через збагачення їх новими сюжетами, темами, мотивами й формами. Прагнення надати голос «Іншому» активізує розвиток літературознавчої колоніальної і постколоніальної теорій (Е. Саїд, Г. Співак, Х. Тіффін, С. Дюрінг, А. Мукгерджі), мультикультуралізму (Г. Гейтс, Р. Броумлі, Х. Бхабха), дискурсу глобальних течій (С. Гантінгтон, П. Бергер, Ю. Габермас, І. Лімборський та ін.), вивчення «транстекстових фактів» (Ж. Женнет, М. Фюмаролі, Д. Віко) тощо. «Саме компаративістика, – як стверджує І. Лімборський, – виявила сьогодні особливу методологічну гнучкість і теоретичну придатність для оцінки й аналізу нової ситуації мультикультурального плюралізму й розмаїття, діалогу глобального й локального <...> з очевидною установкою на реінтерпретацію колишніх підходів і методологій»¹. У зв’язку з цим сьогодні наголошується на «новому народженні» літературної компаративістики, й, відповідно інших її межах, які простягаються як на загальні літературні явища, так і на закладену в них конкретику. Проте визначення такої «конкретики» викликає в дослідників відчуття заплутаності і невпевненості, про що, зокрема, нагадує румунський літературознавець А. Маріно, зазначаючи, що <...> фундаментальне оновлення компаративістики вимагає не лише нової прямолінійної переорієнтації, а й радикальної перебудови в царині теорії та поетики. Такі міркування дослідник пов’язує з «духом догматизму», який зафіксував об’єкт і методику цієї науки «усталеною та історично датованою формулою», яка є нічим іншим, як «термінологічною конвенцією, що перебуває у стані постійної поразки», розколу, внутрішнього конфлікту й роздвоєння. З одного боку, примат «факту», з іншого – «тексту» чи літературного «твору» з усіма наслідками, які з цього

¹ Лімборський І.В. Ю. Переклад художнього твору як проблема літературознавчої компаративістики. Гуманітарний вісник .Серія: Іноземна філологія.2008ю Вип.12, т.1С.209 –215.

випливають, спричинили, на думку дослідника, фундаментальне розходження й гострий конфлікт методів: історичного – з одного боку, і теоретичного та формального – з другого. Така фундаментальна контрверсія й визначає сутність «кризи» порівняльного літературознавства, якому доводиться щоразу самовизначатися: чи воно є історичною дисципліною чи естетико-теоретичною, «відцентровою» чи «доцентровою». Проте, на думку дослідника, існує ще й «традиція компаративістської ‘поетики’, коли ідеться про фрагментарні прозріння, пошуки, відкриття без продовження, які можуть стати дороговказом»².

Дослідження історії сучасної та історії перекладу різних країн дає підстави констатувати, що становлення порівнюваних об’єктів передбачає врахування всіх форм творчої взаємодії – «від актів індивідуальної свідомості до текстових взаємодій глобального масштабу»³. Таке думка простежується у роботах Ю. Лотмана, у зв’язку з чим замість дослідження умов взаємовпливу текстів дослідник пропонує зосередитися на питанні, чому і за яких обставин чужий текст стає необхідним у певних культурних ситуаціях, або коли контакт з іншим «Я» стає невід’ємною умовою творчого розвитку власної свідомості. Засновані на таких підходах дослідження враховують й інші «внутрішні регулятори» текстів, а саме соціокультурні коди (спільні, подібні й різні), які у творах масової культури набувають високого рівня типізації. Отже, перекладач як «інший», «чужий» реципієнт має максимально використовувати свою літературну й культурну компетенції з метою збереження в перекладі таких рис першотвору, які б вивели його на більш високий мистецький рівень. Звернення в цьому контексті до інтерсеміотичного перекладу (трансмутації), а саме академічна обраність семіотики (“the academic establishment of semiotics”), що характеризує насамперед англо-американську традицію на межі 1980-х років, відкриває можливості для більш широкого наукового аналізу літературних текстів. Впроваджене Р. Якобсоном, а згодом увиразнене Т. Томашкевіч, П. Торопом, Дж. Монако, Х. Діаз-Сінтасом, П. Оперо, Л. Кахір, Д. Пауер та

² А.Маріно. Компаративістська «поетика», 2009.С.231.

³Ю. Лотман. До побудови теорії взаємодії культур, 2009.С.199.

іншими дослідниками поняття інтерсеміотичного перекладу, за основу якого правлять вихідні положення семіотики, містить у собі безсумнівний евристичний потенціал і методологічну перспективність, оптимально вписуючись у цілісну концептуальну систему компаративістських досліджень. Згідно з цією теорією поняття перекладу використовується поза межами мовних процесів і виступає в ролі окремого випадку функціонування знакових систем. Іншими словами, переклад виступає «механізмом», що відшліфовує художню модель твору й дозволяє встановити її інваріантне значення через усвідомлення інтерпретативних можливостей вербального знаку.

Враховуючи це, Р. Якобсон виокремлює такі різновиди перекладу, як «внутрішньомовний» («перейменування»), «міжмовний» («власне переклад») та «міжсеміотичний», який розуміємо як інтерпретацію мовних знаків засобами невербальних знакових систем. Як механізм комунікативної трансформації він діє в межах спільного з оригіналом семіотичного простору культури й завдяки методології семіотики, засадничою ідеєю якої є переклад на рівні не лише природної мови, а на рівні «вторинних моделюючих систем», може трактуватися перекладом.⁴ За Р. Якобсоном, семіотична компетентність перекладача перш за все базується на вмілому орієнтуванні у трьох вимірах тексту: синтаксичному, семантичному та прагматичному й «вибудовується» в двох напрямках: як *інтеркультурна* (міжлітературна) комунікація, здійснювана на межі двох семіотичних просторів, що контактують, та *інтракультурна* (міжмистецька), яка відбувається в межах семіосфери однієї й тієї ж культури. Це надає перекладачеві можливостей зосередитись на розгортанні моделі кожного тексту, оскільки природа його знаків завжди інтерпретативна, і саме ця їх властивість відіграє визначальну роль у перекладі. З огляду на це доцільним є уведення в науковий обіг поняття «семіопереклад» (“semiotranslation”), запропоноване Ч. Морісом, сутність якого полягає в тому, що осмислення тексту як «простору знакової реальності» утверджує його «динамічну концепцію» й наголошує на його «відкритості для інтерпретації, й отже, для перекладу»⁵. Підтримуючи цю думку, П. Тороп наголошував навіть на необхідності появи окремої дисципліни —

⁴ Jacobson, R. *Selected Writings*. 1985. Berlin; New York; Amsterdam: Mouton Publishers. 404 p.

⁵ Morris, Ch.W. *Writings on the General Theory of Signs. Approaches to Semiotics*. 2013. 486p.

семіотики перекладу (translation semiotics), стверджуючи, що типологічний опис різних мов, культур, літератур передбачає багатий комплекс імовірних кодів, які постають для перекладача «джерелом декодування й перекодування» в рамках можливої перекладності / неперекладності для досягнення бажаного ефекту, а саме «прийнятного», «допустимого» перекладу як складника компаративної семіотики.⁶

Зіставлення першотвору з перекладом у цьому контексті відрізняється від лінгвістичного аналізу, який вкладається у вузькі рамки, оскільки компаративістика передбачає більш ширші параметри порівняльних досліджень, апелюючи до «глобального» розуміння тексту⁷. Це означає, що зіставляючи уявлення про різні літератури не можна обмежитися тільки рамками тексту – необхідно враховувати специфіку історичних, політичних, економічних умов, у яких розвивається культура різних народів, особливості ідейної позиції письменника, внутрішні монологи, представлені відповідно націленими міркуваннями автора, заміна характерологічних діалогів зовнішньо динамічними, підміна мотивації й тонкого зовнішнього вираження авторських інтенцій, що виступають об'єктом порівняльного аналізу. Отже, формування таких уявлень засноване на об'єктивності соціокультурного розвитку, універсальності авторського 'голосу' та його картини світу, на виокремленні особливої читацької аудиторії, якій зрозумілі інтенції й ідеологія твору, а також можливості його входження в більш широкий простір світової культури. І така ідея єдності світової культури не означає відмову від своєї національної й отже, може скоріше сприйматися за старую латинською фразою "concordia discors" (єдність несхожого). Це означає, що різні культурні системи можуть співіснувати у стані гармонійної взаємодії, незважаючи на їхні суттєві відмінності.

У контексті компаративних досліджень концептуалізація історичної та культурної реальності відіграє вирішальну роль у протидії необмеженому науковому релятивізму. Визнання національної специфіки культур та літератур, як існуючих, так і тих, що розвиваються, сприяє формуванню інтегрованого

⁶ Torop, P. Translation and Semiotics. *Sign Systems Studies*, 2008. P.253–258.

⁷ Torop, Peeter 2007. Methodological Remarks on the Study of Translation and Translating. *Semiotica*.163(1/4). P.347–364.

інтелектуального дискурсу. Такі міркування засновані на вироблених у порівняльному літературознавстві підходах до вивчення літературних зв'язків, завдяки яким <...> «кожне з цих (літературних/ культурних –О.П.) начал теж поступово змінювалось, утворюючи своєрідний сплав, нову єдність з яскраво вираженою національною самобутністю»⁸. Глибинне вивчення цих процесів звичайно має певний ступінь абстракції, коли «перемикання» з більш загального огляду на «нове заглиблення в деталі» виступає, як відомо, однією з неодмінних умов усякого дослідження, й саме корегування окремого загальним, а загального – окремим не тільки увиразнює наші уявлення про явища певної літератури (відтак, перекладів), дозволяє інтерпретувати (хоча б гіпотетично) ті з них, які не були експліцитно репрезентовані, а й активізує їх входження в «систему теорем літературної компаративістики» Д. Дюришина⁹.

Осмислення цього феномену як однієї з найважливіших форм контактів «різномовних» літератур підводить до усвідомлення його генетичної й типологічної причетності до загального розвитку світової літератури й культури. Розкриваючи сутність поняття світової літератури, дослідники (М. Конрад, В. Жирмунський, Д. Наливайко та ін.) акцентують увагу на трьох концептуальних позиціях: 1) всесвітня література як сукупність усіх національних літератур від найдавніших часів до сучасності; 2) як вибране з усього найзначнішого, що створене в надрах окремих національних літератур і має непроминальне світове значення; 3) як системна спільність взаємопов'язаних і співвідносних літературних явищ, що історично розвиваються, увиразнюючи основні закономірності світового літературного процесу. Кожен із цих підходів, без сумніву, має свою наукову результативність: з першого виникає необхідність узагальнюючого «розширення кордонів» історико-літературних образів; другий сприяє вивченню явищ зверх- і наднаціонального характеру; третій створює перспективну основу сучасних соціально-історичних принципів компаративістики¹⁰. Звернення до зазначених

⁸ Козлик І. В. Зарубіжна література європейської Античності та Середньовіччя (Лекційні матеріали) : навчальний посібник для студ. вищ. навч. закл. Івано-Франківськ: Симфонія форте, 2022. 254 с.

⁹ Đurišin, D. Teória medziliterárneho procesu. Bratislava: SAV, 1995.120 s.

¹⁰ Сучасна літературна компаративістика : стратегії і методи. Антологія (2009).

критеріїв у сфері перекладу відкриває перспективи для більш комплексного осмислення цього явища, підкреслюючи необхідність аналізу перекладів творчих, тих, що пристосовують запозичений зразок до літератур і до місцевих літературних традицій. Ключовим критерієм при цьому виступає свого роду «збалансованість дійсності»: не можна як недооцінювати ступінь впливу класичної вітчизняної та світової літератури на творчість представників інших національних літератур, так і переоцінювати роль перекладів, оскільки вони пов'язані з трансформацією образу і усіма засобами його пристосування до національних особливостей сприймаючої літератури.

Традиційно проблема «письменник і національна література» розглядається в літературознавстві як типи міждіалогічної взаємодії (О. Білецький, Г. Вєрвес, Д. Наливайко, Р. Гром'як, І. Папуша), які не обмежуються тільки умовами безпосереднього взаємообміну творчим досвідом двох або декількох літератур: ступінь і характер такого впливу залежить в результаті від того, з якою силою художнього узагальнення окреслюються в цій літературі тенденції суспільного і духовного розвитку відповідної доби. При цьому одне і те ж явище може генетично призводити до відомого іншомовного зразка і в той же час бути розвитком певної традиції національної літератури, чужою і навіть ворожою цьому зразку. Це вельми переконливо підтверджує М. Конрад, наголошуючи, що взаємодія літератур може призвести до свого роду «інтерпретації» однією літературою будь-яких явищ іншої літератури <> й що всесвітньо-історичні стадії культурного розвитку породжують у найвіддаленіших культурних ареалах типологічно подібні явища.

У відповідності до розширення меж компаративістики, змінювався й кут зору на предмет і перспективи літературознавчих досліджень, зокрема проблема розмежування основних типів літературних реляцій ще й досі спричиняє полеміку та суперечки. Так, В. Жирмунський пропонує розглядати такі типи зв'язків: 1) просте порівняння подібних літературних явищ; 2) порівняння історико-генетичне, що визначає подібність як результат генетичної спорідненості, походження зі спільного джерела; 3) порівняння історико-типологічне, що поєднує подібність генетично не пов'язаних між собою явищ

подібними умовами суспільного розвитку; 4) порівняння, що встановлює зв'язок між явищами, основу яких складають міжнародні «культурні взаємодії», «впливи», «запозичення», зумовлені історичною близькістю народів та культурним обміном між ними»¹¹. Дещо відмінна точка зору з цього приводу висловлена Д. Дюришиним, який вважає, що два останніх пункти запропонованої В. Жирмунським класифікації є тотожними, та певні неясності, за переконанням дослідника, викликає пункт перший. У зв'язку з цим, Д. Дюришин пропонує зазначити міждіалітературні зв'язки більш або менш встановленими і точними термінами: генетичні (або контактні) зв'язки з одного боку, і типологічні подібності – з іншого. При цьому вчений розглядає перші не тільки на позначення спільності явищ, основою яких є спільне походження народів, але й будь-які зв'язки літературного явища з попередньою традицією.

Таку класифікацію дослідник вибудовує на розмежуванні зовнішніх та опосередкованих зв'язків (публіцистика, переклад, художній твір), з одного боку, і внутрішніх – з іншого. Останні, на думку вченого, залишають основну роль впливові, що поєднує твори, між якими цей вплив виникає, і «дію, яка розгортається між ними» (У. Вайсшайн), зокрема активний/пасивний, сутнісний/ частковий впливи, а також диференціюючий – пародія, травестія та інтегруючий – ремінісценція, імпульс, збіг тощо. Проте визначення таким методом характеру (односторонній/двосторонній) й особливостей міжнаціональних літературних контактів не охоплює усіх їх аспектів і форм. Зважаючи на це, А. Дима намагається систематизувати «міжнародні літературні відносини», пропонуючи класифікувати їх за такими напрямками: 1) прямі відношення або контакти між літературами; 2) паралелізми, тобто типологічні залежності, які встановлюються через літературні збіги з метою виявлення оригінальних структур кожного з них. Прямим відношенням, на думку вченого, сприяли різноманітні чинники, які трактуються як «посланці» компаративізму або його «посередники»: проникнення інших мов, налагодження літературних зв'язків, поширення культурних цінностей, серед яких вагома роль відводиться перекладу. До прямих відношень А. Дима зараховує також вплив і запозичення.

¹¹ Đurišin, D. Teória medziliterárneho procesu. Bratislava: SAV, 1995.S.21.

Типологічні подібності мають бути чітко розмежовані на дві групи: ті, що збігаються в часі появи, наприклад, барочні школи початку XVII ст., і виникнення, розташовані в певній послідовності, прикладом чого можуть послугувати літературні течії. Наголошуючи на необхідності вивчення літературних напрямів в контексті можливих випадків впливу і запозичень, вчений при цьому пропонує враховувати особливості кожної літератури, виокремлення яких знов-таки можливе лише порівняльно-історичним методом, що виявляє третій тип міжнародних літературних відносин. Однак зауважимо, що віднесення до окремої категорії відношень, які характеризуються оригінальністю структур порівнюваних явищ, є не завжди доцільним хоча б тому, що будь-яке порівняння передбачає виявлення як спільних, так і відмінних рис. Йдеться також про переваги всесвітньої літератури (термін А. Дима), про що наголошує В. Приходько, коментуючи погляди дослідника на цю проблему, зокрема, зазначаючи, що такі характеристики, як захопливий сюжет, експресивна мова та стиль, рельєфні характери, чітка композиція, яскравість образів та оригінальність віршування, суттєво сприяють транснаціональному поширенню літературного твору¹².

Сучасні компаративістські студії продовжують дискусії не тільки стосовно питань, пов'язаних з певними межами порівняльного вивчення літератур, але й з приводу основних його принципів. Одні вчені висловлюють припущення про розподіл порівняльно-літературознавчих досліджень на перекладацькі та культурологічні (С. Басснетт, А. Геймей, Н. Пасхар'ян Т. Нірадждана та ін.) з подальшим аналізом літературних текстів як однією із багатьох практик комплексного, змінного та часто суперечного поля культурної продукції, інші ж виступають проти євроцентристського порівняльного літературознавства, в тому числі і проти осмислення окремих літератур як «інструментів» національних ідентифікацій, пропонуючи розширити межі дослідження до всесвітніх масштабів. Так, В. Жирмунський акцентує увагу на тому, що жодна велика національна література не розвивалася поза живою і творчою взаємодією з літературами інших народів, і ті, хто збирається підняти свою рідну літературу,

¹²Приходько В. Б. Художній переклад як національно-культурний діалог. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»: серія «Філологія»*, вип. 5(73), 2019, с.82.

стверджуючи буцімто вона виросла виключно на місці національного ґрунту, тим самим забезпечують їй навіть не блискучу ізоляцію, а провінційну вузькість та самообслуговування. У роботі «Літературні течії як явище міжнародне» дослідник стверджує, що «бінарні зв'язки» між літературами <...> також не мають розглядатися, згідно з традицією старого «порівняльного літературознавства», як низка випадкових емпіричних «зустрічей» між письменниками <...> і «кожен частковий факт такого літературного впливу включається до загального міжнародного літературного процесу, в якому дістає своє суспільно-історичне й специфічно літературне обґрунтування»¹³. Це зайвий раз підтверджує тезу про те, що комплексну картину цілого можна отримати лише синтезуючи національні особливості кожної літератури, які й уможливлюють процеси їх входження в загальносвітовий мистецький простір, що знов повертає компаративістські дослідження у площину перекладу, коли важливим бачиться з'ясування його предметного статусу через осмислення комунікативних та інтеграційних можливостей різних національних літератур і культур, визначення їхньої ролі й місця в новому літературному контексті.

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

Отже, *текстовий переклад*, що є перетворенням одного «цілого» тексту в інший, виступає своєрідним базисом для побудови моделі перекладацького

¹³ Жирмунський, В. М. Жанри і стилі в аспекті компаративістики. *Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи. Антологія*. За заг. ред. Д. Наливайка. Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2009. С. 197.

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

Інтекстовий та інтертекстовий переклади пов'язані з усвідомленням того, що «чистих» текстів у культурі практично не існує, оскільки автор, перекладач, відтак і читач мають рівні «можливості» текстової пам'яті. Це дає підстави для розуміння цих перекладів як таких, що визначають авторську стратегію щодо «маркованості / немаркованості, впізнаваності / непізнаваності, конкретності/неконкретності «чужих елементів» (цитат, парафраз, алюзій тощо) у тексті. *Екстратекстовий переклад* передбачає такі процеси перетворення, коли змінюється не тільки текст, але і його природа, що вимагає підключення різних параметрів для підвищення ступеня порівнюваності (зокрема, роман та екранізація), постаючи предметом дослідження семіотики. При цьому «тотальність» перекладу як його загальна універсальність розкривається через усвідомлення апріорних взаємозв'язків між процесами перекладання й розуміння, зважаючи на міжмовний, внутрішньомовний, інтерсеміотичний, а також інтертекстовий, інтердискурсивний та інтермедіальний аспекти перекладу. Відповідно до цього будь-який процес перекладу безпосередньо пов'язаний із виникненням трансформацій між різними знаковими системами як на первинному рівні (мова), так і на рівні складніших вторинних знакових систем (література, мистецтво, театр, кіно тощо). Отже, онтологічна сутність концепції П. Торопа (“Translation As Semiotics”, 2008)¹⁴ пояснюється тим, що культура

¹⁴ Тороп, П. (2008). Translation as Semiotics. *Sign Systems Studies*, 36(2), 349-365.

багато в чому працює як механізм перекладу, а власне медіація в культурі включає в себе як комунікацію, так і автокомунікацію.

Варто також зазначити, що введення м (“translation and translating”) в найширший контекст аналізу культури дає підстави констатувати, що саме ці поняття виступають яскравим свідченням «природності співіснування статичного та динамічного». *Статичним* є процес перекладу тексту з мови на мову, що розуміється як відносно чітка діяльність за майже формалізованими правилами, відтак *динамічним*, що через відмінність/множинність сприйняття передбачає певний ступінь невизначеності, є «входження» того ж тексту в сферу іншої культури. При цьому динамічність обов’язково передбачає *системність*, тим самим дозволяючи розширити застосування «процесуального» підходу, який об’єднує перекладознавчі, літературознавчі й культурологічні студії. Наголошуючи у зв’язку з цим на метамовних труднощах, що обумовлені інтердисциплінарним характером перекладознавства, варто зазначити, що труднощі семіотики впливають із розширення проблематики, досліджуваної за допомогою семіотичних методів і семіотичної метамови. Це означає, що невідповідності в перекладі пов’язані саме з відмінностями в способах кодування: у процесі читання, (перекладання) реципієнт чи автор іншомовної версії може асоціювати текст з іншими, ніж автор, позатекстовими структурами. Такі розбіжності найчіткіше простежуються в ситуації просторово-часової дистанції, коли оригінал і переклад перебувають у стані культурно-історичної й національної віддаленості. Тому сприйняття тексту крізь «схоплення» його структурних вимірів завжди передбачає його реконструкцію: з осягненням нових сегментів тексту на кожному його рівні надбудовуються нові значення, які моделюються й змінюються в проекції кожного окремого коду. Навіть у межах лінгвістичної форми художній текст пропонує різні репрезентації змісту, що в інтерсеміотичному вимірі набуває більшого увиразнення: трансформується не лише текст, – змінюється вся семіотична ситуація всередині текстового світу, в який він уводиться.

Впровадження чужого семіозису, який знаходиться у стані неперекладності до «материнського» тексту, приводить останній у стан збудження: предмет уваги переноситься з повідомлення на мову як таку й

підкреслюється очевидна неоднорідність самого «материнського» тексту». У цьому зв'язку висунута Р. Якобсоном ідея «монтажного принципу»¹⁵ побудови та рецесії структури тексту (отже й відтвореного іншою мовою), згідно з якою первинний текст змінюється навіть структурно, перетворюючись на нове повідомлення, переводить наші уявлення про процес перекладу в більш загальну площину. Це, перш за все, пов'язано з розумінням тексту як цілісної структури, наділеної функціональністю, інтенціональністю, смислом, мотивацією й самототожністю, зумовленими неоднозначною, а іноді й складною взаємодією всіх його компонентів. Саме це спричиняє непередбачувані його трансформації у процесі перекладу, коли, модифікуючись відповідно до законів створення іншого, чужого, структура сигналізує про нову модель створення тексту. Така його реструктуризація дає підстави резюмувати, що цей текст вступив у взаємодію з неоднорідною з ним свідомістю і в ході генерування нових смислів перебудував свою іманентну структуру¹⁶.

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

1.2. Структурно-семіотичні дослідження у галузі художнього перекладу

¹⁵ Jacobson, R. *Selected Writings*. 1985. Berlin; New York; Amsterdam: Mouton Publishers. 404 p.

¹⁶ Jakobson, R. (1959). On linguistic aspects of translation. In R. A. Brower (Ed.), *On translation* (pp. 232-239). Harvard University Press.

У структурно-семіотичних дослідженнях у галузі літературознавства та теорії художнього перекладу, ґрунтуючись на вихідних положеннях теорії Г. Клауса про природу функціонування моделі в мистецтві, наголошується на проблемах тотожності / аналогічності художніх моделей, які можна трактувати в залежності від спільного / однакового / різного матеріалу: для мистецьких моделей властива не тотожність, а аналогія на рівні структур та на рівні функцій. Отже, у перекладі, як і в оригінальній творчості, навіть за умови наявності зовнішніх «збігів» і «спільностей», не можна говорити про тотожність, а лише про певні аналогії¹⁷. До того ж переклад – це завжди факт оновлення, додавання смислів, «приріст» художньої свідомості, а відтак – і послідовність розгортання й розширення тексту. А це означає, що перекладачеві доводиться мати справу з абсолютно нетотожними структурами мов, літератур, культур, традицій, тобто культурними кодами різних дискурсів епох, спільнот, поколінь, літературних жанрів тощо. Засобами аналогічного інструментарію він має можливості створити аналогію до першотвору – вибудувати модель, аналогічну до оригінальної, в якій зберігається така ж сама ієрархія компонентів, кодів, те ж саме співвідношення між частинами і цілим, ті ж самі домінанти та структурні зв'язки, що й у авторській моделі, тобто досягнути тієї рівноваги структури, яку Я. Мукаржовський окреслює як «гармонію сил»¹⁸. Таким чином, виступаючи маніфестацією різних мов та літератур, кожен художній текст є складним механізмом, своєрідним «інформаційним генератором, що зберігає різноманітні коди й <...> здатний трансформувати отримані повідомлення і породжувати нові»¹⁹. Іншими словами, кожен художній текст наголошує на необхідності здійснення перекладів не тільки з однієї національної мови на іншу, а й з одних видів мистецтва на інші, що уможливлює реалізацію «імпорту» / «експорту» нових тем, ідей, художніх образів, мотивів, значень, сенсів. Доцільним у зв'язку з цим виявляється звернення до концепції перекладу, запропонованої Дж. Кетфордом, який, з одного боку, окреслював межі між повним та частковим

¹⁷ Jakobson, R. (1959). On linguistic aspects of translation. In R. A. Brower (Ed.), *On translation* (pp. 232-239). Harvard University Press.

¹⁸ Мукаржовський Я. Мова літературна і мова поетична / Я. Мукаржовський // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. – Львів : Літопис, 2002. – С. 90.

¹⁹ Catford, J. C. (1965). *A linguistic theory of translation*. Oxford University Press. 110 p.

перекладом (“full and partial translation”), з другого, – розрізняв тотальний і обмежений переклад (“total and restricted translation”). Якщо повний переклад (повне перекладання) означає переклад цілого тексту (всіх його компонентів), то тотальний переклад (тотальне перекладання) – процес, у якому всі рівні вихідної мови (оригіналу) замінюються текстовим матеріалом мови перекладу, і в той же час не передбачається заміна еквівалентами на всіх рівнях. Це дає підстави для осмислення перекладу як певної «універсальної культурно-історичної процедури», яку дослідник визначає як ціннісно-світоглядну, методологічну й теоретико-пізнавальну, як проблему розуміння і взаємного перекладу різноманітних концептуальних схем.

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

Різноманітні дослідження у сфері семіотики тісно пов'язані з терміном «інтертекстуальність», який був уперше введений Ю. Крістевою в тому сенсі, що будь-який текст репрезентований «мозаїкою цитацій» і є тією «губкою», що виступає поглинанням і трансформацією іншого тексту. Це означає, що «місце поняття інтерсуб'єктивності посідає поняття інтертекстуальності», яке також розуміємо як перехід однієї (або кількох) знакових систем в іншу. Творче переосмислення Ю. Крістевою відомої праці М. Бахтіна «Проблема змісту, матеріалу і форми в словесній художній творчості», в якій автор наголошує на поліфонічності літератури й здійсненні <...> «”діалогу” тексту з іншими текстами та жанрами»²⁰. Це дає дослідниці підстави для визначення інтертекстуальності як «текстуальної інтеракції, що відбувається всередині

²⁰Bakhtin, Mikhail M. (1986). *Speech Genres and Other Late Essays*. University of Texas Press, 201p.

окремого тексту». Артикульована Ю.Крістєвою теза про універсальність і креативні потенції тексту постає своєрідною онтологічною підставою, що засвідчує сприйняття людської культури як всезагального «інтертексту»²¹, який своєю чергою є «прототекстом будь-якого майбутнього тексту» (Р. Барт, Ж. Дерріда, Ж. Лакан). Таким чином, автор тексту не просто виражає свою емпіричну суб'єктивність, а «насамперед здійснює своє творче призначення, перетворюючись «на пустий простір проекції інтертекстуальної гри»²².

Більш широкий підхід до розуміння проблеми інтертекстуальності спостерігаємо у французького дослідника Ж. Женетта, який пропонує п'ятичленну класифікацію різних типів взаємодії текстів: *інтертекстуальність* як «співприсутність» в одному тексті двох або більше текстів (цитата, алюзія, плагіат та ін.); *паратекстуальність* як відношення тексту до своєї назви, післямови, епіграфу та ін.; *метатекстуальність* як коментуюче і часто критичне посилання на свій прототекст; *гіпертекстуальність* як висміювання та пародіювання одним текстом іншого; *архитекстуальність* як жанровий зв'язок текстів. Доцільним у цьому контексті є звернення до ідеї діалогічності тексту в рамках інтертекстуальності, проголошеної Ю. Лотманом, засновником концепції про семіосферу культури, згідно з якою змінюються уявлення про стосунки «споживача і тексту», коли замість класичної формули «споживач декодує текст» можлива точніша – «споживач спілкується з текстом»²³.

Детально вивчаючи процес художнього перекладу від тексту до контексту, а також враховуючи артикульовану французьким компаративістом А.-Д. Пажо²⁴ тезу про те, що перекладацька діяльність призводить до трансформацій тексту перекладу в своєрідний інтертекст, М. Новікова для практичної оцінки перекладу пропонує здійснення поліконтекстуального аналізу. Дослідниця використовує термін «інтертекст» як базовий, на якому будує свої висновки, наголошуючи на множинності перекладацьких інтерпретацій, здатності

²¹ Крістєва, Ю. (2005). *Полілог* (П. Таращук, Пер.). Юніверс. Київ. 480 с.

²² Захід-Схід: основні тенденції розвитку сучасного порівняльного літературознавства : антологія / наук. проект, заг. ред. Л. Грицик. Донецьк : ЛАНДОН-XXI, 2012. 376 с.т

²³ Лотман, Ю. М. (1990). *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture*. Indiana University Press. 281p.

²⁴ Pageaux D. H. From cultural cliches to the imaginary // *Literary Comparative Studies*. Issue IV: Imagological aspect of modern comparative literature: strategies and paradigms. Issue II. Kyiv : Stylos, 2011.448 p.

породжувати нові типи художнього мислення, встановлювати потенційні комунікативні можливості літератур як у рамках національних координат, так і поза їх межами. За таких підходів переклад розуміється як простір сходження різних дискурсів, із яких створюється культура й у середовище яких занурений перекладач незалежно від власного бажання.

У світлі інтертекстуальності мова йде про вільне хитання текстів у культурному просторі, де автора немає, й звідси виникає довільність у становленні навіть не джерел, а зв'язків між текстами. Такі міркування видаються суголосними до концепції Р. Барта, який стверджує, що епоха авторської літератури минула: «видалення автора <...> – це не просто історичний факт або ефект листа: ним доценту перетворюється весь існуючий текст, або, що рівнозначно, зараз текст створюється й читається таким чином, що автор на всіх рівнях його відсторонюється. Вважаючи початковою точкою твору не автора, а читача, Р. Барт зазначає, що текст складається з великої кількості різних видів письма, які виникають із різноманітних культур і вступають один з одним у взаємини діалогу, пародії, дискусії, однак множинність фокусується в певній точці, якою є не автор, а читач. Читач – це той простір, де відтворюються всі до однієї цитати, з яких саме і складається письмо; текст набуває єдності не в походженні своєму, а в призначенні; читач – це лише дехто, хто зводить в єдине ціле всі нотатки, що утворюють письмовий текст»²⁵.

Усвідомлюючи поліморфність і багатоаспектність поняття «інтертекстуальність» Р. Барт пропонує його універсальне, канонічне визначення: «кожний текст – це інтертекст; інші тексти присутні в ньому на різних рівнях у більш чи менш упізнаваних формах»²⁶. Як доконечна передумова для будь-якого тексту, інтертекстуальність, на думку дослідника, не може зводитися до проблеми джерел і впливів, оскільки вимагає глибшого аналізу текстових структур та культурних контекстів; це «загальне поле анонімних формул, чиє походження рідко можна виявити, несвідомих чи автоматичних цитат, що наводяться без лапок»²⁷.

²⁵ Barthes, R (1968). *Elements of Semiology* (1964). Farrar, Straus and Giroux. 111 p.

²⁶ Barthes, R. (1977). The Death of the Author and From Work to Text. In *Image. Music Text* (pp. 142-148). Hill & Wang. P.147.

²⁷ Barthes, R. (1977). The Death of the Author and From Work to Text. In *Image. Music Text* (pp. 142-

Усунення постаті автора призводить до того, що його функції передаються кодам, структурам та семіосфері: «Відкриваючи структурне буття твору, структурний аналіз зігнорував індивідуально-людське, зробивши єдиною дійовою особою літератури закон мови як абсолютну реальність»²⁸. Це дає підстави резюмувати, що постать перекладача набуває того ж статусу, що й постать автора: його роль полягає лише в «переписуванні», оригінального твору іншою мовою, «перекодуванні» чи «стереоскопічному копіюванні» його структури. З огляду на це, перекладачеві, як і автору, бракує можливостей здійснювати повноцінний контроль над створеним ним художнім текстом і впорядковувати його структуру й зміст, оскільки така «внутрішня й зовнішня організація» керується й контролюється кодами та функціями тексту, де кожен із цих кодів утворює власні смисли, фіксуючи їх у сфері конотації: «Оповідні коди відображають первинну структуру тексту, що наповнюється іншими структурами і смислами. Виділення різних кодів тексту – це виділення асоціативних полів (надтекстової організації значень), які допомагають створити цілісне уявлення про текстову систему, її наявні та приховані смисли»²⁹.

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

148).

Hill & Wang. P.147.

²⁸ Зборовська Н. В. Психологія і літературознавство. Київ: Академвидав, 2003. С.206.

²⁹ Еко У. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів. Львів : Літопис. С. 208 – 209.

тексті»³⁰. При цьому «найвищий поріг декодування» (Ю. Лотман) створюється через відмінність на рівнях свідомості і в доцільній діяльності між автором тексту та читачем (перекладачем). Це означає, що на найвищому рівні текст кодується ще й ідеологічно, оскільки, за Ю. Лотманом, закони політичного, релігійного, філософського порядку, жанрові коди, етикетні міркування, які історики доводиться реконструювати на основі тих самих текстів <...> , призводять до додаткового їх кодування³¹.

Голландський дослідник Д. Фоккема акцентує на *власне літературних кодах*, що виступають певними орієнтирами для письменника й перекладача, стверджуючи, що «загальнолітературний код, жанровий код та специфічний письменницький ідіолект <...> на основі рекурентних ознак теж може вважатись особливим кодом». Функціонування знаків у різних контекстах та середовищах, з одного боку, постає як дешифрування та реконструювання наявних у тексті кодів й, з другого, – як вимушена їх трансформація в межах іншого (чужого) семіотичного простору, представленого іншою літературою й культурою. Ідея про коди, запропонована Р. Бартом, не претендує на обмеженість її використання, натомість в інтерпретації дослідника цей термін вживається в більш загальному значенні: під словом «код» дослідник розуміє асоціативні поля, надтекстову організацію значень, які нав'язують уявлення про певну структуру, що <...> належить головним чином до сфери культури; коди – це певні типи вже баченого, уже читаного, уже робленого; код є конкретна форма цього «уже», що конститує усяке письмо». Взявши за основу вихідні положення структуралізму про розгалужену ієрархію кодів, які окреслюють зв'язок тексту з іншими позатекстовими метаструктурами, Р. Барт виокремлює п'ять ключових кодів художнього твору, які фіксуються на рівні риторики: 1) *акціональний*, 2) *семічний*, 3) *герменевтичний*, 4) *культурний*, 5) *символічний*³².

Автори німецькомовного колективного збірника «Інтертекстуальність: форми і функції» (У. Бройх, М. Пфістер та Б. Шульте-Мідделіх) акцентують на функціональному значенні цього терміну, яке розкривається через з'ясування

³⁰ Фізер І. Психолінгвістична теорія літератури Олександра Потебні (Метакритичне дослідження). Київ: Видавн. дім «КМ Academia». 1993. С.37.

³¹ Ю. Лотман. До побудови теорії взаємодії культур, 2009.С.199.

³² Barthes, R. S/Z. (R. Miller, Trans.). Hill & Wang, 1974. 271 p.

причин звернення письменників до творів своїх сучасників чи попередників. Осмислюючи інтертекстуальність як літературний прийом, до якого свідомо вдаються письменники, науковці протиставляють його постструктуралістському розумінню як своєрідному колективному підсвідомому, що впливає на діяльність митця незалежно від його волі, бажання та свідомості³³. Таке протиріччя, на нашу думку, розкриває можливості для більш конкретного розуміння зазначеного феномена, а саме: інтертекстуальність розглядаємо в контексті свідомих апеляцій автора до попередніх текстів – прототекстів, які модифікують смисли нового тексту (метатексту). Трансформуючи ці поняття в площину перекладу, маємо трактувати їх як первинний і вторинний тексти або текст-джерело (оригінал) і цільовий текст.

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

³³ Грек Л. В. Інтертекстуальність як проблема перекладу (на матеріалі англomовних перекладів української постмодерністської прози) : автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.02.16 Перекладознавство. Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. Київ, 2006. С. 35.

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

Інші труднощі пов'язані з тим, що далеко не завжди код задається читачеві (перекладачеві) заздалегідь. Найчастіше він має його вивести, сконструювати в процесі художнього осягнення тексту, «вибудувати таким чином, щоб поступово розкрити перед реципієнтом самі *принципи цієї побудови*». Репрезентуючи програму побудови структури, перекладач перетворює деталі тексту в структурні елементи, які він має «розкодувати» й те, як відбувається цей процес перекодування, є в семіотичному плані дуже важливим, оскільки «<...> одна й та сама реальність, кодована різними способами, породжує різні – інколи протилежні – тексти». У цьому сенсі семіотика дозволяє перекодувати тексти з літературного формату у формат інших нелінгвістичних видів мистецтва, наприклад, театру, кіно, живопису; або ж перекодувати текст із формату однієї історичної епохи, національної культури у формат іншої, що теж є перекладом і відбувається за тими ж семіотичними законами³⁴, за якими здійснюється переклад міжмовний та міжлітературний. Все це зумовлює процес розуміння тексту реципієнтом іншої культури і, таким чином, сприяє виникненню «читацького (перекладацького) метатексту», який через встановлення еквівалентностей сприяє створенню необхідної бази для перекладання.

Формування позатекстової метаструктури здійснюється через

³⁴ Лотман, Ю. М. (1990). *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture*. Indiana University.

усвідомлення позатекстової ситуації, що, як і мова, надається авторові заздалегідь. З іншого боку, автор має всі можливості для її творчого використання, вибираючи з-поміж наявних елементів (селекція та комбінація на основі аналогій і подібностей), які відповідають його власному задуму, відкриваючи горизонти для оновлення й додавання смислів, створення нових зв'язків, зміни характеру відносин тощо. При цьому, за Ю. Лотманом, у момент художнього акту позатекстова ситуація виступає конкретним, як і мова, матеріалом, що в подальшому входить у склад твору і, у цьому сенсі, є рівноправною з текстом»³⁵. Вартим уваги в цьому контексті є також усвідомлення, пов'язане з тим, що художній твір як мистецька, культурно-історична реальність не вичерпується текстом – реальне тіло художнього твору складається з системи внутрішньотекстових відношень у їх зв'язку з позатекстовою реальністю – дійсністю, літературними нормами, традицією, уявленнями, й сприйняття тексту за межами його позатекстового «фону» неможливе. Отже, перед перекладачем постає завдання відтворити не тільки *внутрішню структуру тексту*, а і його зв'язки з позатекстовою реальністю – *зовнішню метаструктуру* (курсив наш – О.П.) та засоби її вираження в художній моделі твору. Іншими словами, перекладач має відтворити внутрішній семіотичний простір художнього твору та семіотичний простір, у якому виник текст – тобто модель *семіосфери* (Ю. Лотман), що постає як концентрично впорядкована, однак неоднорідна й асиметрична семіотична ієрархія надструктури. Для цього перекладач віднаходить тогочасні комунікативні коди, з'ясовує причини виникнення твору, зосереджуючись при цьому на усвідомленні рухливого характеру моделі семіосфери, а саме на тому, що «всі її елементи знаходяться не в статичному, а в рухомому, динамічному співвідношенні, постійно змінюючи формули співвідношення один з одним»³⁶.

Циркуляція текстів у межах семіосфери, що безперервно відбувається в різних напрямках, де одні й ті ж самі тексти ретранслюються не одним, а кількома її центрами й можуть водночас виступати і транслуючими, і

³⁵ Лотман, Ю. М. (1990). *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture*. Indiana University Press. 281p.

³⁶ Там само. С.29.

приймаючими, засвідчує, що саме мінливість є визначальною характеристикою існування семіосфери, яка постійно змінює і свою внутрішню структуру, і силу зовнішніх зв'язків. Таке динамічне розгортання семіотичної структури поширюється й на переклад, який розвивається в кількох напрямках: зсередини назовні чи ззовні всередину, відтак – чи з рідної мови на іноземну, чи навпаки. Відтворення перекладачем внутрішнього та зовнішнього семіотичного простору здійснюється через «відчитування позатекстової інформації» за допомогою кодів, які містить твір: «у самому творі лежить ключ до розуміння оточення, в якому він з'явився, ключ автентичних комунікаційних кодів, які відтворюються шляхом його контекстуальної інтерпретації». З певною мірою песимістичності окреслена в цьому зв'язку теза Ю. Лотмана, який стверджує, що текст, вирваний із його природного контексту, «дешифрується в цьому контексті якимись втраченими для нас кодами». У той же час вчений наголошує на необхідності декодування всіх невизначених елементів, акцентуючи, що «процес розуміння полягає в реконструкції кодів з тексту, а потім у дешифруванні цього тексту (та аналогічних до нього) за допомогою цих кодів»³⁷.

Трактуючи переклад як динамічний, незавершений процес, дослідники (У. Еко, А. Бергер, В. Пропп та ін.) артикулюють думку про прочитання тексту як про постійне коливання «від твору до навіяних автентичних кодів, а звідти – до спроби правильного його прочитання, а відтак знову до наших власних кодів»³⁸. Подібну думку відстоює Ю. Лотман, порівнюючи семіотичну систему великої складності з маятникоподібним процесом коливання між говорінням однією мовою і спілкуванням за допомогою різних мов, які частково перетинаються і забезпечують лише відомий, подекуди доволі незначний рівень розуміння. Функціонування знакової надскладної системи, на переконання вченого, передбачає «зовсім не цілковите розуміння, а напругу між розумінням та нерозумінням»³⁹.

Такі «коливання» М. Лановик пояснює тим, що в структурному аспекті

³⁷ Там само. С.31.

³⁸ Еко У. Поетика відкритого твору. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. 2-е вид., доп. Львів: Літопис.С.543.

³⁹ Лотман, Ю. М. (1990). *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture*. Indiana University Press. P.81–82.

кожна семіотична система знаходиться між статичною та динамічною моделями мови (синхронною та діяхронною парадигмами), рухаючись від одного до протилежного полюса. З іншого боку, напруга між розумінням та нерозумінням спричинена двома основними функціями тексту в процесі комунікації: перша – *інформативна* – полягає в адекватній передачі значень, друга – *генеративна* чи *творча* – у відтворенні нових смислів. Залишаючи за межами цієї проблематики трактування «подієвості художнього факту в творі» (М. Бахтін), ці дві функції по-різному увиразнюються в процесі перекладання. Перша – найпродуктивніше заявляє про себе при максимальній однозначності тексту та більшому збігу кодів: «чим менш художнім є текст і чим більш константною є інформація, яку він містить, тим сильніше ця функція активізується»⁴⁰. Генеративна функція тексту виступає на перший план при перекладі (та прочитанні) саме художніх текстів, які в порівнянні з нехудожніми є внутрішньо більш неоднорідними в семіотичному плані. Якщо тексти, що найбільше відповідають першій функції, у певному сенсі можна назвати одномовними, то в цьому випадку жоден художній текст «не може бути адекватно описаний у перспективі одної-єдиної мови»⁴¹. Отже, література – це завжди подвійне кодування, де в різній перспективі можуть домінувати то одна, то інша організація, перебудовуватися система кодів, центр може мінятися місцями з периферією, витворюючи спільне творчо-інтелектуальне тло – набувати різних змістових відтінків то більш важливого, то менш важливого значення.

Дія креативної функції тексту набуває найбільшого увиразнення в художньому перекладі, тож із кожним новим перекладом на іншу мову її роль та активність значно зростає. Коли йдеться про те, що художній твір, перекладений іноземною мовою та поміщений у чуже середовище, не може сприйматись адекватно, мається на увазі порушення інформативної функції, яка передбачає однозначність «відчитування» тексту. Щодо другої – генеративної – функції, то переклад увиразнює «внутрішню конфліктність тексту» (М. Лановик) й надає додатковий простір для породження нових смислів, які були неможливими в

⁴⁰ Там само. С.92.

⁴¹ Лановик М. (2004). Художній переклад: діалог національних культур, історичних епох та мистецьких світів. *Вісник Львівського університету. Серія філологічна*. (33, ч. 2). С. 18.

межах прочитання оригіналу. У цьому сенсі художній переклад розкриває перед текстом нові смислоутворюючі можливості, які мають значно більші масштаби, ніж у рамках певної мови.

Отже, генерування значень активізується значною мірою через взаємодію, конфлікт двох мов, культур, літературних традицій, що зміцнюють цей процес усередині текстового простору. Таким чином, семіосфера кожної нації контролює процес нарощування значень, генерування нових сенсів, збагачення культури новими кодами, появу нових інтерпретаційних стратегій щодо твору, але, водночас, окреслюючи межі можливого варіювання тексту, національно-культурна й літературна традиція забезпечують умови для виходу та розгортання потенційних сенсів у позатекстовому середовищі, оскільки навіть нові надструктури не здатні доповнювати текст відсутніми в ньому кодами: «все, що висловлене самим *знаком* поза його контекстом та умовами висловлювання, є наслідком його власного значення, об'єктним елементом ситуації, у якій відбувається репрезентація одного іншим»⁴². У зв'язку з цим М. Лановик використовує артикульоване семіотикою поняття «гомеостатична норма» (більш доцільним, проте мав би бути термін «гомеостатичний механізм», оскільки норма виступає статичним поняттям і не передбачає відхилень і змін – О.П.), яке визначає процес семіозу *рівновага – порушення рівноваги – відновлення рівноваги*. Дослідниця стверджує, що в ситуації художнього перекладу з рівноваги виходить і твір, який перекладається, і культурно-літературна система, у яку він входить. Оригінал, виведений зі «стану семіотичної рівноваги, виявляє здатність до саморозвитку, генерування та переорганізації сенсів»⁴³. Структура семіопростору, який приймає іноземний твір, виходячи з рівноваги, також активізує власний потенціал до переструктурування й самовідновлення. У певному сенсі переклад є тим пересотворенням, «у процесі якого інформація перегруповує коди та ідеології і виражається в новому коді та новій ідеології. Твір мистецтва, який вчить розуміти мову по-новому і дивитися на світ свіжим

⁴² Лановик М. (2008) Перекодування художнього тексту як семіотична проблема літературознавства
Біблія і культура. (10). С. 62.

⁴³ Лановик М. (2004). Художній переклад: діалог національних культур, історичних епох та мистецьких світів. *Вісник Львівського університету. Серія філологічна*. (33, ч. 2). С. 18.

поглядом, як тільки з'явиться як новинка, відразу ж стає взірцем. Бо він встановлює нові звичаї у сфері кодів та ідеологій: після його появи нормальним буде таке розуміння мови і таке бачення світу, яке він показав. Постають нові коди і нові ідеологічні сподівання, і процес відновлюється». Двом системам – твору та літератури доводиться перебудовуватися за умови, якщо старий твір «по-новому привертає увагу читачів у пізніші епохи й засобами оновлених кодів перекладається мовою сучасності. Така динаміка систем забезпечує талановитим творам оновлення та довговічне життя, проте <...> втручання однієї полісистеми в іншу чи взаємозіткнення двох полісистем можуть мати різні наслідки». З цього приводу Ю. Лотман зазначає, що будь-яка взаємодія систем призводить до різкого зростання непередбачуваності продовження руху: «Випадок, коли зовнішнє втручання призводить до переваги однієї із систем, що зіткнулися, та до пригнічення іншої, характеризує далеко не усі події. Доволі часто зіткнення породжує щось третє, принципово нове, що не є очевидним, логічно передбачуваним наслідком жодної з систем, які зіткнулись»⁴⁴.

За таких підходів інтертекстуальний переклад розуміється як міжкультурний діалог, зустріч «свого» й «чужого, що здійснюється на перехресті естетичних, історичних, культурних традицій, соціальних перетворень і змін, виступаючи не лише характерним показником певного художнього стилю, а й «дискурсним ґрунтом», «початком іншості» (П'єге- Гро), завдяки якому народжується новий, «інший» тип художнього мислення. Форми прояву цієї іншості, які розкриваються через взаємодію «свого» та «чужого», охоплюють різноманітні моделі перекладу у їх металінгвістичному й загальносеміотичному розумінні, коли зміна акцентів від «джерел і впливу – до всеохопної та спорадичної циркуляції неоднаковості» в дискурсі сприймається як «перемішування усіх можливих фрагментів», спричиняючи можливі різночитання. З другого боку, виступаючи ключовою тезою семіотичної теорії, множинність тексту, його «апелювання не лише до реальності, яку він віддзеркалює, а й до інших текстів» розкриває потенційні можливості «необмеженого семіозису» (Ч. Пірс), що дає підстави говорити про внутрішню гетерогенність, багатомірність і багатоаспектність літературних явищ, динаміку

⁴⁴ Еко У. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів. Львів : Літопис, 2004. 384 с.

їхнього розвитку, яка ще більше увиразнюється засобами художнього перекладу.

1.3. Усвідомлення перекладацьких інтенцій у науковій традиції

Широка контекстуалізація процесу перекладу, зумовлена розмаїттям існуючих методів і підходів, наголошує на необхідності використання інтегративної парадигми, здатної в форматі єдиної «метатеорії» синтезувати валідні різновекторні концепції існуючих сьогодні перекладацьких практик.

Серед основних причин виникнення цієї необхідності – зміщення акцентів із лінгвоцентричної (оригінал та системи вихідної мови – текст мови перекладу) до антропоцентричної (розуміння сутності мовної особистості перекладача як суб'єкта сучасних інтеграційних відносин) моделі дослідження з урахуванням культурних та прагматичних чинників рецептивного контексту. Трансформації, пов'язані зі становленням нової парадигми гуманітарного пошуку, вилились у «науковий переворот» у теорії перекладу, свідченням чого виступив «прагматичний поворот» з його подальшим розгортанням у масштабніший «культурний поворот», коли осмислення перекладу як механічної трансформації тексту однією мовою у текст іншої переходить у площину його осмислення як «цілеспрямованої діяльності, що відповідає певним вимогам та нормам й орієнтована на досягнення результату»⁴⁵. Саме це виступає наскрізною ідеєю «скопос-теорії», запровадженої західними перекладознавцями К. Райс і Г. Фермеєром, звернення до вихідних положень якої вважаємо доцільним для висвітлення сутності перекладацької діяльності.

Вартим уваги виявляється те, що «скопос-теорія» надає вирішального значення «чиннику ідентифікації індивіда» – суб'єкта перекладу (особистості перекладача) за радикальної відмови від урахування «чинника засобів» (процесу перекладу), оцінки його лінгвістичної й екстралінгвістичної природи, що надають особистості перекладача текстотворчого характеру та впливають на створену ним картину світу. З цією властивістю пов'язані теоретичні пошуки й досягнення закономірностей, заснованих на порівняльному зіставленні вихідного та перекладного текстів, особливості використання того чи іншого

⁴⁵ Корунець І. В. Вступ до перекладознавства. Підручник. Вінниця: Нова книга, 2008. С.57.

перекладацького «методу і стилю» з метою отримання можливої інформації про загальну стратегію та конкретні процедури, що використовуються в процесі перекладу. Умотивованим у цьому контексті є звернення до «методу інтроспекції», коли перекладач аналізує власні переклади (стратегія автоінтроспекції – О. Ребрій)⁴⁶, і шукаючи відповіді на запитання, що постають перед ним у процесі роботи над текстом, водночас отримує можливість системно планувати свої дії.

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

З огляду на це переклад постає як «дія», «активна позиція» перекладача, що має характер виваженого, свідомого творчого рефлексування (діяльнісний «вигляд причинності»), який розкривається через з'ясування питань «для чого й заради якої мети» перекладач надає тексту оригіналу «нового життя». Така телеологічність (орієнтація перекладача на досягнення висунутої мети – О.П.) передбачає наявність у перекладі об'єктного та суб'єктного складників, що «працюють» за принципом «кінцевих причин» («*causa finalis*»), коли в межах

⁴⁶ Ребрій, О. В. (2012). Сучасні концепції творчості у перекладі : монографія. Харків : ХНУ ім. В. Н. Каразіна. С. 216.

першого (об'єктного складника) «предмет дії» (текст оригіналу) перетворюється на «продукт дії» (текст перекладу) відповідно до його «іманентних законів».

Суб'єктний складник включає «суб'єкт дії» (особистість перекладача), який через свою діяльність (переклад) впливає на «знаряддя» (мову), й остання «переадресує його «активність» предмету дії». Основу діяльнісного акту складає «розгалужений причинний комплекс», що фіксує не тільки активність суб'єкта дії як таку («дієва причина»), але і її структуруючий потенціал («формальна причина») та доцільність («цільова причина»). Динамічна телеологічна модель акцентує на суб'єктному складнику діяльності, тобто активному втручанні людини у природні зв'язки, створення нових предметів та їх властивостей, що розкриває можливості для осмислення перекладу як діяльнісної, телеологічної, цілеспрямованої комунікативної системи. Телеологічне розуміння перекладу є суголосним з головною ідеєю скопос-теорії, згідно з якою успіх будь-якої діяльності визначається «якісним і кількісним вимірюванням» досягнення висунутої мети з однією лише різницею у визначенні джерела цілепокладання, на чому, зокрема, наголошує О. Ребрій: «<...> якщо телеологія вважає доцільність загальною властивістю будь-яких об'єктів та/або процесів, <...> то скопос-теорія надає перевагу перекладачеві, який намагається виконати певне завдання, яке він або обрав сам, або отримав від замовника, в інтересах та за дорученням якого і виконується переклад»⁴⁷. Отже, апеляція до перекладача, його персоналізованого «Я», інтегрованого в створений ним текст, що набрало виразного статусу в скопос-теорії, набуває актуальності, відкриваючи нові можливості для висвітлення творчої проблематики художнього перекладу, оскільки наявна більшість навіть сучасних перекладознавчих пошуків та рефлексій позначені «об'єктивізмом» викладу матеріалу. Це, зокрема, сконцентрованість на таких теоретичних аспектах, як еквівалентність і адекватність, вивчення ідіостилю і лексико-фразеологічних проблемвідтворення художнього тексту (О. Швейцер, Я. Рецкер, Ю. Найда,

⁴⁷ Ребрій, О. В. (2012). Сучасні концепції творчості у перекладі : монографія .Харків : ХНУ ім. В. Н. Каразіна. С. 216.

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

З огляду на це наукові розвідки, орієнтовані на «суб'єкт», що включають у центр своїх досліджень особистість перекладача, виявляються більш перспективними. Саме ця думка є ключовою в програмній статті П. Топера «Переклад і література: творча особистість перекладача», у якій автор для дослідження проблем художнього перекладу наголошує на необхідності спостереження за «живим» літературним (перекладацьким) процесом, зазначаючи, що «за сприйняттям перекладу в новому мовному оточенні стоять

процеси його створення і фігура перекладача, його творця, а також його вплив на нову аудиторію й сам об'єкт впливу», під яким <...> «треба розуміти не лише індивідуального читача, а й усю літературу, у якій був здійснений переклад, у сукупності. Комунікативний ланцюжок літературної рецепції, якщо він перетинає мовні кордони й залучає переклад, розтягується від однієї національної культури до іншої, у дзеркало якої вона дивиться»⁴⁸. Далі, розмірковуючи над типологічними подібностями / розбіжностями між перекладами одного твору іншими мовами, П. Топер знов акцентує на врахуванні суб'єктивного складника, оскільки, на думку вченого, ці розбіжності «мають бути зрозумілі їх об'єктивною зумовленістю мовними особливостями, середовищем, часом, читацьким сприйняттям, літературними традиціями <...> та індивідуальністю перекладача»⁴⁹.

Проблема творчої особистості перекладача знаходить своє втілення в працях німецьких перекладознавців Ф. Пепке, Р. -Р.Вутеноу, Р. Штольце,⁵⁰ які розглядають постать перекладача крізь призму герменевтики, вбачаючи в ньому «інстанцію, що керує процесом перекладу і приймає перекладацькі рішення, а сам переклад як «результат розуміння і тлумачення <...>, що виступає об'єктом герменевтичної дії» подібно до оригіналу. Такі ж міркування з цього приводу висловлює чеський перекладознавець І. Леви, який, зокрема, наголошує на ментальному складнику перекладу (особистісна характеристика перекладача), який власне й зумовлює його кінцевий результат. Отже, прийняття перекладацьких рішень, за І. Леви, виявляється тим успішнішим, чим ширшою інформацією про вихідний текст та цільову мову володіє перекладач, а сам вибір лексичних чи вищих текстових елементів залежить як від об'єктивних (мовних), так і суб'єктивних чинників, серед яких вирішальну роль, на думку дослідника, відіграють структура пам'яті перекладача, його естетичні норми, а ще так звана «мінімакс- стратегія» (курсив наш – О.П.), що провокує перекладача до пошуку існуючих можливостей для здійснення максимально точного, адекватного

⁴⁸ Цит. за: Павленко, О. Г. (2018). *Авторські концепції перекладацтва другої половини ХХ століття: компаративний аспект (на матеріалі українських перекладів англomовної прози)* [Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук, Київський національний університет імені Тараса Шевченка]. С.144.

⁴⁹ Там само.

⁵⁰ Вутеноу, Р.-Р. (ред.). (2004). *Essais*.DTV Deutcher Taschenbuch Verlag.306.

перекладу без будь-яких зусиль⁵¹.

Аби з'ясувати, як саме виявляється творча індивідуальність перекладача та наскільки структурованою вона є, звернемося до визначення поняття особистості у його філософському розумінні, згідно з яким особистістю є людина (індивід) в аспекті її соціально-культурних якостей, що формуються в процесі історично конкретних видів діяльності й суспільних відносин і зумовлюють «комплекс її стійких компонентів» (рівень інтелектуального розвитку, відповідальність, здатність до автономної діяльності, самооцінки і саморегуляції). Невід'ємним складником особистості є її індивідуальність, визначена сукупністю вироблених звичок і уподобань, соціокультурним досвідом, архетипом, проявом «поведінкових масок», вироблених для різних ситуацій і об'єктів взаємодії. Функціонування зазначеного поняття в межах нашого дослідження зводиться до більш конкретного його осмислення як у вузькому, так і в ширшому значенні, що й обумовлює доцільність використання таких понять, як «мовна особистість» взагалі й «особистість перекладача» зокрема. Зважаючи на те, що концепція мовної особистості, як зазначають Ю. Караулов, Л. Засекіна та О. Лавриненко, є трансдисциплінарною ідеєю, яка пронизує всі сфери людської діяльності, виходячи за межі термінологічного апарату філології, у контексті нашого дослідження найбільш релевантним видається розуміння цього феномену як: *сукупності індивідуальних здібностей і характеристик, що визначають створення та сприйняття мовленнєвих творів (текстів) різного рівня структурно-мовної складності, глибини відображення дійсності та цільової спрямованості; носія мови, що характеризується на основі аналізу його текстів*, з акцентом на системних засобах мови, використовуваних для відображення картини світу та досягнення певних комунікативних цілей.

Представлена Ю. Карауловим трихотомія з моменту її оприлюднення по праву набула хрестоматійно-класичного характеру. Проте, незаперечним є той факт, що наукові потреби сьогодення актуалізують деяке коригування і доповнення класичної схеми. Так, синтезуючи створену дослідником ієрархічну структуру мовної особистості на умовах вилучення окремих її компонентів,

⁵¹ Levý, J. (2011). *The Art of Translation*. John Benjamins Publishing. P.37.

Л. Засекіна⁵² вибудовує власну модель, долучаючи до цієї структури емоційний компонент (біологічні емоції, соціальні, власне психологічні)⁵. У запропонованій дослідницею класифікації когнітивний компонент має дещо ширші параметри, у яких мовні здібності особистості поєднуються з її мовними стратегіями, компетентністю і створеними за їх допомогою уявленнями про картину світу. Ідеї, висловлені Л. Засекіною, послідовно розвиває О. Лавріненко, уводячи в науковий обіг поняття «профіль мовної особистості», під яким розуміє специфічний тип функціонального співвідношення між когнітивним, мотиваційним та емоційним компонентами мовної особистості, зумовлене ступенем розвитку кожного з них і визначальне для низки її психологічних якостей⁵³.

Інші науковці (І. Голубовська, Г. Богін, І. Прожогіна, В. Маслова, В. Наумов, М. Іваницька, М. Щигло та ін.), зосереджуючись на різних аспектах вивчення проблеми, все ж таки осмислюють її через співвіднесення мови і мовлення (*langue i parole*), наголошуючи на їх диференційних ознаках, у зв'язку з чим до термінологічного апарату дослідження потрапляють нові поняття: «стандартна / нестандартна мовна особистість» (В. Нерознак), «модельна мовна особистість» (Г. Богін), «мовленнєва», «комунікативна» мовна особистість (В. Красних), «чужофонна мовна особистість» (Т. Ішкова), «ідіолектна мовна особистість» (М. Трубецькой), «національна / індивідуальна мовна особистість» (І. Голубовська, Ю. Караулов), «егоцентрична / соціоцентрична мовна особистість» (В. Карасик), «відкрита / закрита мовна особистість» (Т. Пшеніна), «інтравертована / екстравертована мовна особистість» (К. Юнг, М. Ляпон), «інвективна», «куртуазна», «раціонально-евристична» мовні особистості (К. Сєдов), «первинна / вторинна особистість» (І. Халєєва), «елітарна мовна особистість» (Л. Кушніна) тощо. Осмислюючи процеси мовленнєвої діяльності індивіда, В. Красних виокремлює чотири основні поняття, пов'язані з різними іпостасями мовної особистості: 1) «людина,

⁵² Засекіна Л. В. Мовна особистість в сучасному соціальному просторі. Соціальна психологія. 2007(5). С.17–21.

⁵³ Лавріненко, О. Л. (2015). Профілі мовної особистості. Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філологічна», (53), 127–131.

що говорить» – особистість, одним із видів діяльності якої виступає мовленнєва діяльність, що включає як процеси породження, так і сприйняття мовленнєвих повідомлень; 2) мовна особистість – особистість, яка реалізує себе в мовленнєвій діяльності на основі сукупності певних знань та уявлень; 3) мовленнєва особистість – особистість, яка розкриває себе в комунікації, обираючи та реалізуючи ту чи ту стратегію і тактику спілкування, яка обирає та використовує той або той репертуар засобів (як суто лінгвістичних, так і екстралінгвістичних); 4) комунікативна особистість – конкретний учасник конкретного комунікативного акту, що діє в реальній комунікації⁵⁴. Репрезентована дослідницею чотирирівнева схема, що розкриває можливості для осмислення такого багатогранного феномену, яким виступає мовна особистість, відбиває ті дослідницькі міркування, які склалися внаслідок опрацювання мовних та екстрамовних реалій, пов'язаних із монологічною особистістю.

Модель, запропонована В. Карасиком, співвідноситься з мовленнєвою діяльністю та визначається п'ятиелементним наповненням поняття мовленнєвої організації людини: 1) мовна здатність як органічно закладена в людині можливість вербального спілкування, зумовлена її психосоматичними особливостями; 2) комунікативна потреба як адресантність, спрямованість на комунікативні умови, учасників спілкування, певний мовний колектив; 3) комунікативна компетенція як набуте вміння здійснювати спілкування в різноманітних регістрах для здійснення своїх комунікативних цілей; 4) мовна свідомість як активне вербальне відображення зовнішнього світу у внутрішньому; 5) мовленнєва поведінка як система свідомих та несвідомих вчинків, через які розкривається характер і спосіб життя людини.

Концепції *мовної* та *мовленнєвої* особистості демонструють взаємозумовленість, що відбивається у кореляції їх компонентів. Зокрема, мовна особистість інтегрує такі складові, як «людина, що говорить», мовна здатність та мовна свідомість, тоді як мовленнєва особистість охоплює комунікативну

⁵⁴ Цит. за: Павленко, О. Г. (2018). *Авторські концепції перекладацтва другої половини ХХ століття: компаративний аспект (на матеріалі українських перекладів англомовної прози)* [Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук, Київський національний університет імені Тараса Шевченка]. С.146.

потребу, комунікативну компетенцію та мовленнєву поведінку. Враховуючи, що мовна особистість може бути інтерпретована як конкретна реалізація мовленнєвої особистості в певному комунікативному контексті, доцільно розглядати її у форматі «часткове – загальне».

Переконливими з цього приводу є міркування І. Голубовської, яка наголошує на потребі етнокультурологічного кроскультурного осмислення *homologuens*, для якого, на її думку, найприйнятнішим видається поняття мовленнєвої особистості через його яскраву культурну маркованість. Проте дослідниця зауважує, що виокремлення в рамках полілінгвальних міжкультурних досліджень поняття комунікативної особистості може лише призвести до термінологічних колізій, ускладнити науковий дискурс і заплутати його реципієнта, у зв'язку з чим доходить висновку, що зазначення конкретної комунікативної ситуації, у рамках якої діє етнічно маркована мовленнєва особистість, нейтралізує необхідність використання поняття комунікативна особистість⁵⁵.

Отже, дослідження мовної особистості як «цілісного образу», тобто в сукупності її соціальних, соціокультурних, професійних, вікових та інших характеристик на матеріалі «створених нею текстів» (усних та письмових), виявляється «найбільш повним можливим механізмом її репрезентації» у єдності з її внутрішньою організацією: ієрархічне впорядкування, взаємодія, взаємовідповідність тощо. При цьому звертаємо увагу на те, що мовленнєва поведінка як етнічно маркований елемент мовленнєвої організації індивіда підпорядковується законам статусно-рольової взаємодії, яка розкривається через здійснення трансакційного аналізу (Е. Берн, Г. Божко), що у рамках мультимовного дослідження (коли особистість є білінгвом) вважається цілком закономірним, а його результати, одержані на матеріалі різних мов і різних комунікативних ситуацій через дослідження комунікативної компетенції, комунікативних потреб та мовленнєвої поведінки особистості, мають увиразнити її ментальні характеристики. У зв'язку з цим релевантною бачиться артикульована І. Голубовською теза про те, що для аналізу національно-мовного

⁵⁵ Голубовська, І. О. (2008). Мовна особистість як лінгвокультурний феномен. *Studia Linguistica*, (1), 27.

вияву мовленнєвої особистості необхідно враховувати вербально-семантичний рівень, рівень «нейтралізації особистості», який є «нульовим для особистості і певною мірою беззмістовним»⁵⁶.

Відносно ординарно-семантичного рівня, змістова значущість часто недооцінюється в контексті експлікації інтелектуальних характеристик мовної особистості, попри його безпосередню пов'язаність із цим поняттям. Такий підхід видається логічним за умови чіткого розрізнення понять «мовна особистість» та «мовленнєва особистість». У процесі комунікації, особливо в конкретному комунікативному акті, першочергове значення набувають вольові та емоційні властивості учасників, тоді як інтелектуальні аспекти, як правило, відходять на другий план. Отже, аналіз вербалізації мовленнєвих стратегій і тактик може надати цінний матеріал для формування психосоціологічного портрета мовця, тобто мовленнєвої особистості. Загалом використання терміну «мовна особистість» у її інтелектуальному осмисленні і спричинило виключення вербально-семантичного рівня з поля дослідницької уваги, незважаючи на те, що він «...є головним об'єктом вивчення <...> і теорії мовленнєвих актів, і теорії розмовного мовлення, і багатьох інших теорій, які залишаються байдужими до змісту висловлювань», адже, мовна особистість починається тоді, коли до гри вступають інтелектуальні сили, і перший рівень (після нульового) її вивчення – виявлення, встановлення ієрархії смислів і цінностей в її картині світу, в її тезаурусі⁵⁷.

У контексті дослідницьких цілей спостерігається тенденція до певної редукції поняття мовної особистості, що полягає у вилученні з її дефініції характеристик особистості в цілому. Зокрема, внутрішній світ індивіда окреслюється через співвідношення раціонального та емоційного компонентів: розуму (*ratio*), з одного боку, і властивостей серця й душі (*emotio*) – з другого. Висловлюючись мовою семантичних примітивів, особистість – це хтось, хто бажає, відчуває, думає, знає, говорить і діє.

⁵⁶ Там само.

⁵⁷ Цит. за: Павленко, О. Г. (2018). *Авторські концепції перекладацтва другої половини XX століття: компаративний аспект (на матеріалі українських перекладів англomовної прози)* [Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук, Київський національний університет імені Тараса Шевченка]. С.146.

Запропонований підхід до розуміння мовної особистості, що резонує майже у всіх наукових розвідках і постає основою для дослідження цієї проблеми в різних аспектах і контекстах, потребує, на нашу думку, дещо інших параметрів вимірювання, коли йдеться про *мовну особистість перекладача*. З одного боку, дослідження мовної особистості перекладача має вкладатися у більш вузькі рамки, оскільки така «вибірковість контексту» виокремлює це поняття як складник мовної особистості у її загальному розумінні, з другого – ці рамки потребують розширення, коли йдеться про двомовну або мультилінгвальну особистість, якою є перекладач. Таке свідоме «редукування / «прирощення змісту» зумовлено розумінням сутності поняття мовної особистості перекладача – представника певної соціально-культурної групи, який ідентифікується за специфічними характеристиками вербальної та невербальної поведінки, пов'язаної з його ціннісними установками. Власне, ідеться про «внутрішню креативну спонуку», що розгортає перекладацькі зусилля у ситуацію вчинку і визначає покладені на нього завдання щодо успішного забезпечення двомовної комунікації, яка за своїми можливостями максимально б наближувалася до звичної, одномовної комунікації⁵⁸. Отже, мовну особистість перекладача визначаємо як *засіб презентації діяльності індивіда, що орієнтована на трансляцію текстового змісту, який виник у чужій культурі і втілюється в контекст своєї як результат опосередкованої текстами міжкультурної комунікації*. Осмислення цього процесу, звісно ж, передбачає врахування того, що текстокреативні й рецептивні потенції перекладача як реального суб'єкта текстової комунікації (при цьому текст розуміємо не як мовне утворення, а як розгалужену «ієрархію кодів» (Р. Барт), що визначають його зв'язок з іншими позатекстовими метаструктурами), марковані чинниками іншої культури й певним чином обмежені її «рамковим простором»⁵⁹. Тож небезпідставно в наукових студіях увага акцентується на культурно- історичній зумовленості розбіжностей і відмінностей, що простежуються на різних рівнях тексторецепції і впливають на «якісні показники» реалізації комунікативних практик. Ідеться про «переадресацію» перекладачем когнітивного простору в площину іншої

⁵⁸ Там само. С.148.

⁵⁹ Barthes, R (1968). *Elements of Semiology* (1964). Farrar, Straus and Giroux. 111 p.

культури, що здійснюється через свідоме осмислення ним власної місії (як суб'єкта міжкультурного посередництва, медіатора).

Дж. Едвардс, аналізуючи роль перекладача в міжкультурній комунікації, виокремлює такі його функції: 1) *функція інтерпретації* (трансформація семіотичного досвіду в знакову систему іншої культури зі збереженням максимальної відповідності жанрових, стилістичних і тональних особливостей оригіналу); 2) *функція коментування* (дескриптивної трансформації смислів, вміщених у текст іншої культури, які викликають труднощі в разі прямого їх відтворення, т.зв. «неперекладність смислів», пов'язана з етнічною специфікою мислення, відмінностями пресупозицій, семантичними невідповідностями); 3) *функція цензури* (узгодження смислів і мовних форм цільового тексту з моральними й ціннісними домінантами суспільства)⁶⁰. Можна також стверджувати, що зазначені функції розкривають особистісний контекст перекладацької діяльності, який увиразнюється залежно від настанов та орієнтацій перекладача і впливає на розвиток його мовної особистості. Моделі-пропозиції щодо визначення перекладацьких настанов у студіях сучасних дослідників можна класифікувати за такими типами: 1) пряма орієнтація на текст та його структурні компоненти (буквальний переклад, що в окремих випадках призводить до виникнення підрядників); 2) орієнтація на автора оригіналу й ситуацію, що спричинила появу першотвору (коментуючий переклад); 3) настанова на повне досягнення природності засобів вираження (принцип динамічної еквівалентності (Ю. Найда), або прагматичний переклад⁶¹); 4) орієнтація на культуру, продуктом якої є вихідний текст (аналітичний переклад, пов'язаний із герменевтичним осмисленням проблеми розуміння, інтуїтивним «відчуттям» тексту). Безперечно, такі варіанти перекладацьких підходів по-різному впливають на рецептивні можливості цільової мови й культури і, виявляючи їх потенційну «неєдність», провокують до обмежених висновків і різночитань. Але, незважаючи на складність інтерпретаційних процесів, головною тезою все ж таки залишається те, що переклад є «продуктом

⁶⁰ Edwards, J. (2009). *Language and Identity*. Cambridge University Press.

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

діяльності» і як такий, завжди несе на собі відбиток особистості його творця.

У контексті дослідження мовної особистості перекладача вважаємо за доцільне використовувати більш конкретне поняття *індивідуальної мовної особистості перекладача*. При цьому виходимо з того, що авторська індивідуальність перекладача, унікальність світогляду, оригінальність і неповторність мовної форми утворюють одну з центральних прагматичних категорій тексту перекладу – інтенціональність, отже, і створення перекладу є *суперінтенцією*, яка і виступає ціннісною настановою перекладача, спрямованою на досягнення певного результату (головний принцип скопос-теорії – О.П.). У глобальному розумінні – це відповідність перекладу вимогам конкретного акту міжмовної/міжкультурної комунікації, його «конкурентноспроможність» і «репрезентативність» (П. Топер), обґрунтована творчим характером використання можливих ресурсів мови. Певна річ, що володіння мистецтвом слова, «внутрішня обізнаність» із законами його функціонування й читацького сприйняття як невід’ємних характеристик мовної особистості перекладача, притаманна особистості, що має високий рівень мовної культури. Отже, мовну особистість перекладача також небезпідставно можна віднести до елітарного типу мовної культури, або до «елітарної мовної особистості». Дослідження феномену елітарної мовної особистості знайшло відображення в монографії А. Романченко «Елітарна мовна особистість у просторі наукового дискурсу: комунікативні аспекти», де для аналізу цієї проблеми авторка використовує моно- та поліперсонологійний підходи⁶¹. У межах нашої роботи особливу увагу приділено індивідуальній специфіці елітарної мовної особистості українського перекладача як носія високої (елітарної) мовної культури. Філософське розуміння цього поняття окреслено також в роботах Л. Сохань, де дослідниця не тільки розкриває сутність, а й здійснює проєкцію його духовного виміру.

Загальне осмислення поняття «елітарна особистість» зводиться, перш за все, до конструювання найбільш типових сутнісних характеристик елітарності,

⁶¹ Романченко, А. П. (2019). *Елітарна мовна особистість у просторі наукового дискурсу: комунікативні аспекти*. Одеський національний університет імені І. І. Мечникова. 541 с.

що на емпіричному рівні можуть бути виражені неповторним поєднанням природи особистісного розвитку індивіда, яка за своїм рівнем та роллю у життєдіяльності людської спільноти, історії та культури уможливорює вивищення цього індивіда як особистості високої якості над іншими, середніми показниками. Елітарна особистість завжди інтегрована в певну «цілісність» за ознакою її професійної або іншої соціальної належності (культурна, наукова, політична та інша еліта) і навіть здійснює свою життєдіяльність як індивідуально-особистісний мікрокосм, вільно визначаючи свої особистісно значущі зв'язки та взаємини, аж до планетарних, на основі особистісного вибору і переваг. Однак при цьому в еліті як в особливій, привілейованій верстві суспільства можуть «функціонувати» і неелітарні або квазіелітарні особистості, які не мають суттєвих характеристик елітарності як особливої якості, демонструючи лише ті або ті зовнішні атрибути приналежності до окремих її структур. З огляду на це, доцільним видається використання двох понять: «елітарна» та «елітна особистість», коли перша ідентифікується носієм якості елітарності, друга ж – як особистість, яка за своїм соціальним статусом належить до еліти, але не наділена «елітарними» характеристиками⁶².

Таке постулювання зумовлене тим, що соціальний статус особистості не визначає її психосоціальні якості, у зв'язку з чим цілком обґрунтованим виступає судження А. Маслоу: «Звичайна людина, яка справляється із завданням, які висуває перед нею становище в суспільстві та сім'ї, незважаючи на своє «маленьке життя», є вагомішою, ніж «великий державний діяч», чиї аморальні рішення можуть завдати непоправного зла⁶³. За М. Бердяєвим, онтологічною основою буття елітарного типу особистості є природні й соціальні дистанції між індивідами, їх індивідуально-особистісна нетотожність, яка породжує багатоманітність життя та людських індивідуальностей, що живить «таємничий пафос» – прагнення до збільшення дистанції у своїй душі, досягнення все більш піднесених, більш рідкісних, більш віддалених, більш напружених та широких

⁶² Сохань, Л. (2010). Елітарна особистість як соціальний тип. *Публічне управління: теорія та практика*, (3–4), 394–399.

⁶³ Maslow, A. H. (2011). *Motivation and Personality* [Kindle Edition]. Harper Perennial.

станів, які можуть оцінюватись як піднесення типу «людина»⁶⁴.

Конструювання концептуальної моделі елітарної особистості має здійснюватися з урахуванням чинників, які складають соціально- психологічну основу її існування, серед яких вирішального значення набувають соціальні відмінності між людьми, зумовлені природними обдаруваннями, відповідним вихованням та освітою, індивідуально- особистісною життєтворчістю, особливими життєвими обставинами, які стимулюють і забезпечують особистісне зростання й розвиток індивіда. Зазвичай, ця модель вибудовується на підставі співвідношення реальної та нормативної моделей особистості, притаманних певному суспільству, і з урахуванням цих відповідностей демонструється ідеальна модель з огляду на панівні в суспільстві ідеали, очікування й настанови, <...> «реальні тенденції піднесення якості людини як соціокультурного й історичного утворення». Тобто *сам ідеал елітарної особистості* (курсив наш – О.П.) може бути більш піднесеним чи, навпаки, «більш наближеним до реальних якостей людини, яка існує в суспільстві на цьому етапі його розвитку»⁶⁵. З огляду на це недоречним виявляються будь-які спроби вдаватися до абсолютизації тієї чи тієї створеної моделі, оскільки, незважаючи на певний ступінь загальності, її компоненти завжди мають певний ступінь реляційності.

Цілком логічно «вписується» в контекст нашого дослідження запропонована Л. Сохань концептуальна модель елітарної особистості, яка представлена на основі такої системи показників: 1) *специфіка індивідуально- особистісного буття елітарної особистості*; 2) *життєвий світ та система її ціннісних пріоритетів*; 3) *мотиваційна структура соціальної й індивідуальної поведінки особистості*. Покликання, що виступає «життєвим призначенням» особистості такого типу, засадничою умовою її життя, увиразненою в різних сферах діяльності, виступає проявом глибинних прагнень людської душі до вирішення суспільно-ідеологічних, соціокультурних, екзистенційних проблем. До таких постатей у культурно-політичному житті України можна

⁶⁴ Berdyaev, N. (1954). *The Destiny of Man*. Geoffrey Bles, p. 279.

⁶⁵ Сохань, Л. (2010). Елітарна особистість як соціальний тип. *Публічне управління: теорія та практика*, (3–4), 394–399.

небезпідставно зарахувати шістдесятників. Вони пройшовши через тяжкі випробування та переслідування, вироки тоталітарної системи, спроби нівеляції особистості, «зберегли обличчя» і залишились вірними своєму життєвому покликанню. Отже, у загальному сенсі елітарна особистість – це індивідуальність, яка репрезентує найвищий ступінь індивідуально-особистісного розвитку, що визначає такий спосіб взаємопов'язаності особистісних структур і саморегуляції особистості, який забезпечує певною мірою автономне її існування в соціумі та водночас «продукує більш піднесену індивідуалізовану форму залучення особистості в життєдіяльність суспільства»⁶⁶. Разом із тим елітарні особистості володіють стійкою внутрішньою організацією, яку вони репрезентують тією чи тією «мірою повноти і багатогранності», тяжіючи до «атлантичної особистості» (Х. Томе)⁶⁷, тобто такої, що живе інтересами своєї країни і всього людства. Певна річ, що міра такого «служіння світу» в різних особистостей елітарного типу не є однаковою, проте спільною виступає їх здатність виявляти творче ставлення як до власного життя, так і світобудови в цілому. Формування *образу світу елітарної особистості* (курсив наш – О.П.) здійснюється через усвідомлення «себе як складника навколишнього світу», як <...> «індивідуальної історії в її часовій і просторовій ретроспективі та перспективі», на підставі чого складається її життєвий світ, який вбирає в себе розроблення стратегії життя, планів та життєвої програми, у яких інтегруються її життєві цілі, очікування, мрії, домагання, коригування її життєвих помыслів і життєвого шляху з урахуванням реальних життєвих обставин й особистісних можливостей; творче подолання кризових ситуацій як прояв суперечності життя та факту «незавершеності» самої людини. Діапазон життєвих проявів елітарної особистості визначається широтою її мислення, мірою творчого опрацювання в її свідомості «обставин і подій поточного життя, <...> здатністю мислити стратегічно, жити перспективно». Ідеться про творчу, креативну особистість, «Особистість з

⁶⁶ Сохань Л. Елітарна особистість як соціальний тип (2010). *Публічне управління: теорія та практика*. (3 – 4), 394 – 399.

⁶⁷ Thomae H. Psychologische Biographic als Synthese idiographischer und nomothetischer Forschung Ibid, 1987. S.108-116

великої літери», яка акумулює аксіологічні традиції у їх модерному прочитанні.

Зазначене теоретично можна спроектувати на мовну особистість перекладача, елітарність якої визначається не тільки двомовністю чи кількомовністю (інтелектуальний складник), «поєднанням двох чи кількох вербально-семантичних рівнів, мовних кодів, <...> двох чи кількох мовних картин світу» (Л. Гнатюк)⁶⁸, через занурення в іншу етнічну мовну свідомість (мотиваційна складова), а й тим, що таке поєднання здійснюється в межах етичного інтелектуалізму, особливо коли йдеться про мовну особистість українських перекладачів-шістдесятників (Г. Кочур, Р. Доценко, О. Сенюк, Є. Попович, Ю. Лісняк, І. Стешенко та ін.), які виборювали українське слово через енергію спротиву моносистемі соцреалізму. Їхня соціальна та духовна енергія не тільки визначала «контури й полюси всієї сукупної суспільної думки, а й створювала незриму мережу взаємозалежності, взаємостимулювання і взаємозаперечення, оскільки <...> були ідеї, які своїм існуванням «вимагали» наявності інших, протилежних або коригуючих»⁶⁹. Звичайно, запропонувати єдиний образ мовної особистості *українського перекладача* цієї доби не видається можливим, позаяк різноспрямованість поглядів і перекладацьких настанов не вкладається в тотальну модель і не вичерпує за масштабністю такого «образу» всієї повноти змісту.

Універсальна модель мовної особистості перекладача, основу якої складає дослідницька вертикаль *комунікативна мовна особистість/елітарна мовна особистість*, враховує концептуальні поєднання теорії гармонізації перекладацького простору (Л. Кушніна), згідно з якими переклад – це відкрита система нелінійної конфігурації, що має польову структуру, елементами якої виступають поля (ядро поля або його зміст і периферія, його гетерогенні імпліцитні смисли). Поля перекладацького простору (поле автора, поле перекладача, поле реципієнта, фактичне поле, енергетичне поле) виформовують відповідні смисли, при цьому варто зауважити, що інтегральний зміст тексту перекладу не є сумою смислів, вміщених у цих полях, а є синергією, що

⁶⁸ Гнатюк, Л. П. (2015). Коригування картини світу як реалізація мовної функції впливу на свідомість. *Мовні і концептуальні картини світу*, (51), 119-124.

⁶⁹ Доценко, Р. (2013). *Критика. Літературознавство. Вибране*. Навчальна книга – Богдан. С.7.

призводить до «прирощення нових смислів», співвідносних із цільовою культурою. Така взаємодія розвитку і функціонування перекладацького простору визначає *гармонію* як аксіологічний принцип перекладу. Це означає, що смисли текстів оригіналу і перекладу не є ідентичними або адекватними, тотожними або еквівалентними, а є гармонійними, і в результаті цієї гармонії текст перекладу інтегрується у сприймаючу культуру. При цьому він піддається впливові адаптаційних механізмів, які не лише забезпечують трансляцію смислів, а й їх етнолінгвокультурну адаптацію в перекладацькому просторі. Для вирішення цього вважаємо за необхідне вироблення відповідних перекладацьких стратегій, які «працюють» переважно в межах поля перекладача, яке в цьому випадку виступає полем міжкультурної взаємодії й осмислюється перекладачем, породжуючи в кожній конкретній ситуації певний синергетичний ефект. Це означає, що переклад тексту, здійснений різними мовами, і такий, що відтворений перекладачем у різному часовому просторі або в різний «перекладацький час» (Л. Кушніна), мають викликати «різний синергетичний ефект, у результаті якого з'явиться інший текст перекладу і так до нескінченності»⁷⁰. Доцільно у зв'язку з цим наголосити на феномені множинності художнього перекладу, про що не раз згадував П. Топер у своїх програмних виступах і статтях. Зокрема, осмислюючи множинність як невід'ємний атрибут перекладу, пов'язаний із творчою особистістю перекладача, «змаганням талантів», дослідник стверджує, що «сама постановка такого питання була безглуздою, якби мова йшла про переклад «ділових текстів», у яких маємо прагнути до «ідеального» («повноцінного») варіанту <...>, а художній переклад не може жити без творчого змагання; «фінального», кінцевого перекладу бути не може»⁷¹. Зазначене можна вважати мотивом, націленістю на результат, що, як відомо, виступає ключовим складником мовної особистості перекладача.

Виходячи з того, що в полі нашої уваги перебуває комунікативний простір перекладача, мовна особистість останнього розглядається як складник цього

⁷¹ Цит. за: Павленко, О. Г. (2018). *Авторські концепції перекладацтва*. С.146.

простору, отже, як комунікативна мовна особистість, шлях становлення якої проходить через такі комунікативні компетенції, як когнітивні (володіння мовами, уміння здійснювати вибір мовних одиниць з урахуванням їх соціокультурної специфіки), афективні (перекладацька інтуїція, внутрішнє чуття тексту оригіналу), поведінкові (володіння стратегіями загальної та національної мовної поведінки через налагоджування відносин між представниками різних культур, якими є автор і перекладач). Інтерпретуючи життєвий досвід перекладача як сукупність його фонових знань, Р. Штольце наголошує на поєднанні рецептивної, мовної (ідіоматичної) і продуктивної перекладацьких компетенцій, що дозволило іншим дослідникам (В. Вільсс, В. Колер) сформулювати уявлення про переклад як результат лексичних, синтаксичних, текстуально-прагматичних заміन «початкової комбінації знаків, коли вступають в силу комунікативні чинники впливу як об'єктивного, так і суб'єктивного характеру»⁷². Як бачимо, наведені дослідницькі міркування акцентують на визначальній ролі володіння перекладачем комунікативними компетенціями, які виступають невід'ємною умовою формування його мовної особистості й запорукою якісного гармонійного перекладу взагалі, й, відповідно, останній є яскравим свідченням успішної реалізації комунікативної компетенції. При цьому особистість перекладача характеризуємо як *елітарну комунікативну особистість*, яка належним чином володіє когнітивними, афективними та поведінковими компетенціями.

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

⁷² Цит. за :Іваницька, М. (2015). *Особистість перекладача в українсько-німецьких літературних взаєминах*. Книги–XXI. С.284.

стратегії. У традиційному розумінні останні визначаються як мистецтво керівництва, що засновується на правильних прогнозах мети дії, способами досягнення якої виступають тактики. Взагалі цей термін не є суто лінгвістичним і, насамперед, асоціюється з військовою наукою як «мистецтвом підготовки і ведення війни та великих воєнних операцій; мистецтвом суспільного і політичного керівництва масами, яке має визначити головний напрям їх дій і вчинків»; «спосіб дій, лінія поведінки кого- небудь»⁷³. Незважаючи на те, що основою лексичного значення зазначеної термінологічної одиниці є ідея планування дій, пов'язаних із соціальною конфронтацією, протиборством, воно значною мірою віддзеркалює специфіку діяльності комунікантів у процесі спілкування. Проблема стратегічної організації комунікації ґрунтується на положеннях теорії мовленнєвої діяльності, яка акумулює провідні концептуальні положення прагматики, когнітології, психолінгвістики, риторики, соціолінгвістики, теорії мовної особистості тощо. Репрезентація цієї наукової теми має власну традицію, відзначену безсумнівними досягненнями дослідників і вивершується наприкінці ХХ ст. разом із тими науковими уявленнями, які накопичує ідея комунікативної стратегії в перекладознавстві.

Аналітичний огляд досліджень, присвячених вивченню проблем комунікативних перекладацьких стратегій і тактик, свідчить про термінологічну невизначеність та різночитання в розумінні їх багатовимірної, а інколи й суперечливої природи, внаслідок чого науковці воліють обмежуватися описом зазначеної проблеми в практичній площині або ідентифікацією тих ознак терміну «стратегія», які диференціюють його від суміжних із ним понять, зокрема «тактика», «метод», «принцип», «прийом» (О. Швейцер, В. Коптілов, І. Корунець), «технологія» (О. Швейцер), «план», «перспективний план», «план-проспект» (А. Вітренко), «процедура» (А. Честерман, Ю. Найда), «проект» (Л. Коломієць), «план-проект», «генеральна лінія» (М. Гарбовський), «програма» (О. Леонтьєв), «концепція» (А. Дарвіш, І. Хіггінс) тощо. Пов'язано це, радше, із тим, що в англійській мові поняття «strategy» має досить розмиту

⁷³ Бусел, В. Т. (2003). *Великий тлумачний словник сучасної української мови*. Перун. С.1202.

семантику й розуміється як “plan”, “methods”, “series of maneuvers”, що й «розмикає» наведену термінологічну одиницю в можливість інтеграційної інтерпретації та синтезу.

Виходячи з того, що будь-яка комунікація завжди підпорядковується меті певної діяльності, а переклад є одним із її різновидів, можна стверджувати, що перекладацькі стратегії і виступають засобами реалізації цієї діяльності. При цьому ключовим виступає усвідомлення того, в основі будь-якої стратегії закладено пріоритет інтересів того, хто «говорить» (автор), над інтересами того, хто «слухає» (перекладач, читач), що і зумовлює припущення в теоретичних положеннях, запропонованих деякими вченими, зокрема Т. ван Дейком, про домінування в аналітичній процедурі стратегій *комунікативної цілі мовця (перекладача)*. Керуючись стратегією досягнення мети комунікації, дослідник відповідно узгоджує з нею комунікативні ходи в процесі «спілкування», при цьому на кожній його стадії суб'єкт комунікації (перекладач) відбирає ті засоби, які спрямовані на максимальний внесок у здійснення «стратегічного плану». На переконання Т. ван Дейка, комунікативну стратегію варто розглядати як «ознаку когнітивних планів, що являють собою загальну організацію певної послідовності комунікативних дій і включають ціль (цілі) взаємодії, реалізація яких передбачає декілька способів, чий вибір регулюється комунікативною стратегією»⁷⁴. Як бачимо, комунікативна стратегія перекладача репрезентована як засіб активації різних видів компетенцій, що власне і представляють загальну організацію певної послідовності його дій. Відповідно до цього розрізняють *глобальні* (“global”) або *макростратегії* (загальна когнітивна установка на транспортування текстової структури оригіналу на когнітивні структури цільової культури) та *локальні* (“local”), або *мікростратегії* (стратегії перекладу фрагментів тексту, вирішення окремих перекладацьких проблем (А. Честерман, Р. Яаскелайнен, Ю. Найда).

Формування глобальної стратегії перекладу засноване на використанні перекладачем загальних принципів перекладу, що виступають когнітивним

⁷⁴ Van Dijk, T. A. (Ed.). (1985). *Discourse and Communication: New Approaches to the Analysis of Mass Media Discourse and Communication*. Walter de Gruyter. P.272.

регулятивом перекладацької діяльності в цілому – планування процесу комунікативної взаємодії залежно від конкретних умов спілкування й особистостей комунікантів, а також реалізації плану цієї інтеракції. Іншими словами, глобальна стратегія перекладу створює епістемологічне підґрунтя мовленнєвого акту, комунікативної взаємодії (з урахуванням мотивів і мети комунікантів, їх вербальної поведінки), а також всієї ситуації в цілому і є тим фундаментом, на якому вибудовується припущення про майбутню вербальну комунікацію. Х. Крінгс акцентує на трьох основних напрямках реалізації глобальних стратегій: 1) безперервний переклад (translating without interruption); 2) корекція помилок у режимі надзвичайної швидкості (correcting surface errors immediately); 3) якісний аналіз помилок (qualitative monitoring for errors)⁷⁵. Серед чинників, які впливають на розробку глобальної стратегії перекладу, найбільш значущими виступають узагальнені теоретиками перекладу (М. Гарбовський, В. Коптілов, О. Білоус та ін.)⁷⁶ лінгвістичні й екстралінгвістичні: вихідні установки (тип тексту оригіналу), вибір загального напрямку дій (тип рецептора або реципієнта перекладу), вибір характеру та послідовності дій (мета перекладацького акту)», до яких О. Швейцер додає ще й тип комунікативної ситуації, оскільки «вибір оптимального способу аналізу вихідного тексту та побудови відповідного тексту іншою мовою, реалізація думок й інтенцій, втілених в оригіналі, диктується конкретними умовами комунікативного акту»⁷⁷.

Висловлюючи власне бачення глобальної стратегії перекладу (макростратегії), Х. Крінгс стверджує, що саме вона визначає алгоритм дій перекладача і реалізується на трьох етапах: 1) *проведення доперекладацького аналізу*, який здійснюється через аналітичний варіативний пошук і аналіз результатів перекладу; 2) *власне переклад тексту* (пошук найбільш доцільних

⁷⁵ Krings, H. P. (1986). *Was in den Köpfen von Übersetzern vorgeht: Eine empirische Untersuchung zur Struktur des Übersetzungsprozesses an fortgeschrittenen Französischlernern*. Narr.570s.

⁷⁶ Білоус, О.М. (2013). *Теорія і технологія перекладу. Курс лекцій: доопрацьований та доповнений*. РВВ КДПУ ім. В. Винниченка. 200 с.

⁷⁷ Цит. за: Павленко, О. Г. (2018). *Авторські концепції перекладацтва другої половини XX століття: компаративний аспект (на матеріалі українських перекладів англomовної прози)*. [Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук, Київський національний університет імені Тараса Шевченка]. С.146

перекладацьких технік); 3) постперекладацька обробка тексту як «фінальний акорд» гармонійного перекладу, що дозволяє перекладачеві оцінити власну творчість, виправити наявні недоліки з урахуванням можливих «рецепційних критеріїв», тобто запровадити нову систему оцінних координат, яка «не підлягає кількісному вимірюванню чи будь-якій формалізації»⁷⁸. Тим не менш, залишаючи дослідників виключно в площині дескриптивного аналізу, «експланаторної адекватності, «імовірності» (probabilisticity), верифікативності та спростованості, коли здійснюються спроби окреслити, пояснити та зрозуміти, які дії виконує перекладач, не обумовлюючи жодним чином, що й як він має робити, ці «правила» розширюють простір для теоретичних рефлексій, пов'язаних з осмисленням художнього перекладу як дії, що запрограмована ззовні й зсередини і визначається, з одного боку, природою тексту, типом комунікативної ситуації, характером цільової аудиторії, з другого – прагматичною інтенцією перекладача та рівнем його перекладацької компетенції. Зважаючи на це, дослідник акцентує на доцільності формування прескриптивних перекладацьких стратегій, що скеровують перекладача у вирішенні ним завдань, виступаючи «інструментами» для прийняття рішень, які надають можливість оцінки якості перекладу, розвитку перекладацьких навичок і взагалі перекладацьких ноу-хау. З цим можна погодитися лише теоретично, оскільки в практичній діяльності (про це свідчить досвід відомих українських перекладачів другої половини XX століття) кожен художник слова демонструє власну візію тексту оригіналу, і виконана ним літературна версія функціонує в іншомовному середовищі як самостійний твір словесного мистецтва.

Локальні стратегії включають аспекти текстової «дискретизації» оригіналу (розподіл тексту на окремі фрагменти); фрагментарне декодування загального змісту (інтерпретація тексту через аналіз його окремих фрагментів, позначених як «ідентифікатори перекладацьких труднощів»); виявлення лакун перекладу (ідентифікація компонентів тексту, що не мають прямих еквівалентів у мові перекладу, і вимагають прийняття обґрунтованого перекладацького рішення з урахуванням наявних альтернатив); вибір стратегії відтворення змісту (прийняття рішення щодо способу передачі змісту

⁷⁸ Krings, H.P.(1986).S.75.

вихідного тексту, що відповідає виявленій проблемі перекладу – вибір «програми втілення чужих ідей»). Це пов'язане з формуванням нового, більш широкого розуміння перекладацької діяльності, згідно з яким перекладач не тільки вміло використовує лексичні й синтаксичні відповідники, а й «несе відповідальність за втілення чужих ідей у свою культуру» (“bears responsibility of introducing an alien ‘concept’ into his own culture”)⁷⁹ Виходячи з цього, А. Честерман пропонує власну класифікацію локальних стратегій, розподіляючи їх за такими ознаками: такі, що використовуються для розуміння оригінального тексту з його наступним аналізом – *розумові* (comprehension strategies) й такі, що використовуються для «продукування» цільового тексту – *продуктивні* (for the production of the target text). Теоретичне осмислення зазначених перекладацьких дій дозволяє, таким чином, дійти висновку, що глобальна стратегія передбачає відтворення цілісного концептуального образу тексту оригіналу (text-level) на рівні його поверхневої та глибинної структур і визначається як *процес дії* (modes of action), локальна – орієнтована на трансформацію окремих його фрагментів (segment-level) і визначається як *результат дії* (decision making). В іншому розумінні взаємозв'язок між двома стратегіями окреслюється з позиції частина / ціле, де перша (мікростратегія) передбачає наявність кількох перекладів (ідея множинності), друга (макростратегія) обумовлюється загальною прагматичною інтенцією перекладача.

Виокремлення перекладацьких стратегій за критеріями якості традиційно визначається створеною Л. Венуті дихотомією «очуження/одомашнення», яку дослідники модифікують у «стратегію екзотизації і освоєння» (Г. Воскобойник), «очуднення й адаптації» (О. Новобранець), «очуження й акомодатії» (М. Албакрій) тощо. Визначення ступеня цієї якості відбувається відразу після отримання фоновієї інформації про переклад з подальшою його оцінкою, яка має враховувати такі параметри: *інтенціональність, інформативність, темпоральність, модальність, ситуативність*., Проте це не означає, що вибір перекладацьких стратегій

⁷⁹ Chesterman, A. (1998). Causes, Translations, Effects. *Target*, 10 (2). P.97.

може бути зведений до стандартних положень чи абсолютизації їх базових складових – в іншому випадку він має засвідчити лише свій декларативний характер. У зв'язку з цим використані перекладачем стратегії залежно від конкретного тексту й цілі комунікативної ситуації, яку він прагне досягти, мають рухатись від загального до конкретного, як, наприклад, *«стратегія перекладацького рішення»*, *«загальна стратегія подолання буквалізмів»*, *«стратегія знаходження оптимального варіанту»* (О. Швейцер, Ю. Найда, С. Сегуйнот), *«стратегія інтерференції»*, *«стратегія імпровізації»* (М. Гарбовський, Дж. Кордоньєр, Х. ван Хуф), *«стратегія вербалізації / девербалізації»* (А. Заїченко, Д. Коган), *«стратегія поетичного перекладу»*, *«стратегія жанрової поетичної стилізації»* (Л. Коломієць), *«стратегія неримованого перекладу»* (Л. Макарова, Р. Треннері), *«стратегія спроб та помилок»* (К. Белон, Г. Шейвер), *«стратегія лінійності та імовірнісного прогнозування»* (В. Люхін, Дж. Хауз), *«стратегія очікування»*, *«стратегія підстановки прямих і синтаксичних відповідників»*, *«стратегія семантичних і синтаксичних імовірностей»* (М. Харвей), *«стратегія подолання лакунарності»* (А. Федоров, К. Хей, А. Ткаченко), *«стратегія усвідомлення перекладацької ситуації»* (Л. Веретенкіна), *«стратегія навмисного псування оригіналу»* (В. Топоров) тощо.

Відповідно, кожна комунікативна стратегія перекладача характеризується певним набором відповідних перекладацьких тактик, реалізація яких має забезпечити досягнення комунікативної мети спілкування, спрямованої на певні аспекти формування моделі світу реципієнта – представника іншої культури. На відміну від «комунікативної стратегії», що представляє загальний план дій перекладача в перекладі цілого тексту, перекладацька тактика є конкретним мовленнєвим ходом (кроком, поворотом, етапом) у процесі здійснення цієї стратегії. Важливим при цьому є те, що вибір системи перекладацьких алгоритмів характеризується достатньою гнучкістю, різноманітністю форм і методів, які на кожному конкретному етапі комунікації зазнають постійних коригувань, обумовлених контекстом вихідної культури. При цьому вектор мовленнєвої поведінки перекладача спрямований на досягнення кінцевої комунікативної мети, що передбачає врахування наслідків

його попередніх «ходів» із їх наступним плануванням. Отже, у своєму прагненні до реалізації комунікативних інтенцій автора оригіналу перекладач «вибудовує план» щодо можливостей його досягнення на різних рівнях комунікативної взаємодії і втілює його в найбільш адекватних формах, структурах тексту та мовних знаках. Ієрархічність системи перекладацької діяльності виявляється в упорядкуванні вертикальної підрядності її регулятивів: стратегія виникає як реалізація певного принципу перекладу через комплексну взаємодію екстралінгвістичних (соціальних, ситуативних), комунікативних і текстових (власне текстових й інтертекстуальних) факторів; глобальна стратегія визначає вибір локальної, яка, своєю чергою, зумовлює вибір тактики, а тактика – прийому або методу перекладу, забезпечуючи, таким чином, цілісність і вмотивованість перекладу як результату обраної перекладачем стратегії.

РОЗДІЛ 2 ПЕРЕКЛАД В КОНТЕКСТІ ТВОРЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

2.1. «Я» та «Інший»: проникнення в контекстуальну мережу іншої культури

Мистецтво перекладу в кожній національній культурі є складним і багатограним явищем, яке має значний вплив на її подальший розвиток – коли розширення пізнавальних, естетичних, етичних, світоглядних обріїв однієї культури відкриває перед нею можливості набуття іншого досвіду. Аксіоматичним у цьому контексті виступає усвідомлений теоретиками та практиками перекладу факт, що кожний переклад є не тільки мовним, а й соціальним та культурним явищем, і тому не існує лише перекладу з мови на мову, а завжди тільки переклад з культури на культуру. Саме тому перекладна література, важливою складовою якої є трансляція фонових значень іншого світу, «чинить величезний вплив на культуру повсякденності»⁸⁰.

Утворення української культури розкриває можливості для широкого поля досліджень з огляду на те, що він постає не тільки наслідком творчого конструювання, формуючи нову якість художнього слова, а й виступає індикатором культурного, історичного, естетичного досвіду, універсальним засобом спілкування культур і цивілізацій, інструментом самопізнання кожної нації, людської спільноти й окремої особистості. З цього приводу А. Лефевр, один із засновників культурознавчого напрямку в сучасному перекладознавстві, зауважує, що «переклади значно впливають на взаємопроникнення літературних систем, не тільки проектуючи образ окремого автора або твору в іншу літературу <...> , а й додаючи нові інструменти художньої майстерності, відкриваючи шляхи до змін її функціональної складової» (переклад наш – О.П.)⁸¹. Це означає, що кожен художній твір є віддзеркаленням як індивідуально-авторського, так і

⁸⁰ Доценко Р. (2013). Критика. Літературознавство. Вибране. М. Білоруса. (ред.). Тернопіль : Навчальна книга– Богдан. С.53.

⁸¹ A. Lefevere (1977). *Translating Literature: The German Tradition*. Assen; Amsterdam: Van Gorcum. P.9.

своєрідно-національного бачення світу, і тільки «мозаїчна сукупність цих національно бачених світів творить уселюдну духовну спільноту»⁸². Тож переклад виступає не просто *перевтіленням*, «*перегрою*» індивідуально-національної картини автора в одязі іншої мови» (курсив наш. – О.П.), а й неминучим її переосмисленням відповідно до характеру мови реципієнта. Ідеться про причетність перекладів до духовного континууму, у межах якого створюються певні моделі реальності, що визначають естетику художнього простору як «нового способу буття духовності, культури, нації»⁸³.

Художня дійсність структурується при цьому відповідно до законів художнього творення, набуваючи універсальних ознак просторовості та відкритості, виступаючи тією «зверхнормою», що надає індивіду (перекладачу) можливості відтворювати свій «власний простір із специфічно організованою структурою для почуттів і думок», «програвати» в уяві різноманітні «сюжети і ролі»⁸⁴, відчувати причетність до подій і звершень як креативного фактора перетворень і змін. Усвідомлення філософської тези, згідно з якою все, що робить людина, «знаходиться на рівні стилю мислення», дає підстави говорити про *індивідуальний перекладацький стиль мислення*, що має характеризуватися креативністю, книжністю, відчуттям своєї приналежності до національного як гарантії збереження природної суті й запоруки самореалізації й саморозвитку. Загострене відчуття необхідності зробити власний досвід надбанням суспільства реалізується, як відомо, в процесі комунікації, специфічним різновидом якого виступає *художня (перекладацька) творчість*, яка «переплавляє» у свідомості перекладача індивідуальний досвід духовно-практичного освоєння світу в художню реальність. Це означає, що перекладач як творча індивідуальність не має

⁸² Павленко О. Г. (2015). Р. Доценко: наближуючись до Фолкнера. *Літературознавчі студії*: зб. 43 (2), 11.

⁸³ Павленко О. Г. (2015). Жанрово-тематична і стильова конфігурація української прози другої половини ХХ століття. *Вісник Маріупольського державного університету. Серія* : *Філологія*. 12, 101.

⁸⁴ Сморг, Л. О. (2005). *Естетика: навч. посібник*. Київ: Кондор. 335 с.

іншого вибору, як «конструювати власну реальність, виробляючи власні художньо-стильові коди і власний стиль комунікації»⁸⁵.

Функціонуючи в конкретному середовищі як віддзеркалення «духу часу», художня реальність визначається специфічною духовною потребою людини і суспільства, тобто існує для тих, хто створює художні твори (автор), і для тих, хто їх сприймає (перекладач/читач). А тому створена мистецтвом нова реальність свідомо чи підсвідомо детермінована суб'єктом, який і є «внутрішньою пружиною його руху і розвитку в напрямі життєсприяючого і бажаного», того, що «оживляє» твір мистецтва, наповнює його емоційно-особистим і духовним змістом. Іншими словами, це створений за допомогою засобів і прийомів *«новий, третій світ»*, що виступає як «суб'єктивізоване суб'єктивне», як «видиме і невидиме», «визначене і невизначене», «усвідомлене і неусвідомлене», що у своїй сукупності становить цілісність, нерозділеність як обов'язкову умову створення і функціонування художнього твору. Цим визначається здатність перекладів до діалектики «перетворення організованості об'єктивного світу в організованість світу суб'єктивного, якому також належить об'єктивізуватися» в ситуації формування нової образної картини світу, спроектованої на індивідуальне читацьке сприйняття⁸⁶.

Акцентуючи на культурологічному вимірі перекладу, С. Басснетт підкреслює, що він (переклад – О.П.) не просто замінює один код іншим, а <...> «радіше розробляє стратегії, що надають можливості текстам однієї культури проникати в текстуальну і контекстуальну мережу іншої культури й повноцінно в ній функціонувати» (переклад наш – О.П.)⁸⁷. Тому і критерії оцінки перекладу не можуть бути універсальними й прескриптивними, оскільки «за ними повинна стояти й історична доба перекладача, і завдання,

⁸⁵ Мамрак, А. В. (2009). Вступ до теорії перекладу : навч. Посібник. Київ: Центр учбової літератури. 304 с.

⁸⁶ Цит. за Сморж, Л. О. (2005). С.127.

⁸⁷ Bassnett, S. (1993). *Comparative Literature: A Critical Introduction*. Oxford: Blackwell

що їх він перед собою ставив, і потенційне коло його читачів»⁸⁸ – тобто відповідні культурні абриси й контексти, які й визначають алгоритм перекладацької поведінки, згідно з яким інтерпретатор має «перенести чужу думку, шматок минулого, пригадуване переживання в актуальність власного життя»⁸⁹. Отже, спочатку перекладач аналізує культурний контекст (норми, традиції, суспільні та ідеологічні чинники), потім – ситуативний (сукупність соціально-культурних детермінант комунікації, основними з яких виступають учасники спілкування – їх соціальні, біологічні характеристики, тип стосунків, особистісні стани, інтенції, часова тривалість тощо) і, нарешті, сам текст. Зважаючи на це, перекладач повинен не тільки володіти певним спектром знань про іншу культуру як «особливу форму організації уявлень про світ у колективній свідомості соціуму», а й враховувати усі можливі розбіжності, які існують у світоглядних моделях певного етносу⁹⁰.

Не заперечуючи настанови на націоналізацію культури як «творення своїх питомих життєвих форм», варто наголосити, що вона (культура – О.П.) постає не тільки самобутнім освоєнням загальнолюдських цінностей, а й «укоріненням в універсальний процес культуротворення на ґрунті національної самосвідомості і традиції»⁹¹. У цьому контексті слушною є артикульована П. Рікером теза про те, що «лише жива культура, водночас вірна своїм витокам і така, що перебуває у стані творчості, спроможна витримати зустріч з іншими культурами і не тільки витримати, а й надати якогось смислу цій зустрічі»⁹². Саме так розгортається модель перекладацької поведінки, що не лише оформлюється, а й «озмістовується» національною культурою, виступаючи потенціальним резервом для національного

⁸⁸ Стріха, М. (2004). Американський класик та українські перекладачі передмова.

У А. Онишко (упоряд.), Е. По, *Ельдорадо* (с. 132–133). Тернопіль: Навчальна книга – Богдан. С. 132 – 133.

⁸⁹ Гаврюшенко, О. А., & Шейко, В. М. (2004). *Історія культури: навч. Посібник*. Київ: Кондор. 763 с.

⁹⁰ Словник української мови (1970–1980). (Т. 11, с. 135). Київ: Наукова думка. С.135.

⁹¹ Павленко, О. Г. (2015). Жанрово-тематична і стильова конфігурація української прози другої половини ХХ століття. *Вісник МДУ. Серія: Філологія*. С. 12, 35.

⁹² Рікер, П. (2001). *Історія та істина*. В. Шовкун (пер.). Київ: Академія; Пульсари. С.293.

відродження, оскільки виконує завдання не тільки просвітницького, а й культурно-естетичного змісту.

Пропонуючи власну проекцію засвоєння «чужої» культури, М. Беннет ставить на вершину піраміди інтеграцію в «чужий контекст» як повне пристосування до іншої культури, яка також стає «своєю»⁹³. Автор зауважує, що на рівні конструктивної маргінальності породжується мультикультурна особистість (перекладач), яка сповідує повну свободу в когнітивній та емоційній сферах поведінки, що містить в собі як раціональну, так і ірраціональну складову і має забезпечити певну рівновагу цих різновекторних смислів. Саме з таких позицій можна простежити основні складові перекладацької поведінки, що виокремлюються в силовому полі соціокультурної парадигми, у якому тією чи іншою мірою здійснюється «соціологізація» особистості (перекладача) як процес його входження в систему суспільних відносин. З огляду на це «соціалізація» перекладу в просторі чужої культури відбувається через проникнення в її контекстуальну мережу як «екзистенціальна зустріч з іншим ситуативним світом» (Р. Декарт), тобто переклад виступає своєрідним комунікативним полем і водночас умовою трансформації «Я» перекладача, створюючи ефект «художнього дзеркала» через проектування «Іншого» (чужа культура) на самого себе. Загалом інтерсуб'єктивне конституювання концептів «Я» – «Інший» передбачає певну діалектичність (зосередження особистості на самості та недоступність осягнення внутрішнього світу іншої людини), структуруючи концептуальні сенси й визначаючи горизонти життєвого світу за допомогою «гри заглибленого відчуття»⁹⁴. На початковому рівні зазначені концепти виступають тезою й антитезою, корелюючи в опозиції «свій-чужий». На більш високому рівні здійснюється їх синтез (вихід за межі «Я» і зв'язок «Я» з «Іншим»), що спрямовує свідомість до

⁹³ Bennett, J. M. (1993). Towards Ethnorelativism: A developmental model of intercultural sensitivity In R. M. Paige (Ed.), *Education for the intercultural experience* (pp. 21–71).

⁹⁴ Філософський словник (2002). Київ: Абрис. С.203.

«інтерсуб'єктивності, соціальної трансцендентальності».

Оскільки досвід кожного індивіда вплетений у міжкультурний діалог, виникає необхідність вироблення таких підходів, які б дозволили висвітлити сутність соціальних, духовних, історичних чинників, пов'язаних із пошуком певного світоглядного синтезу, що репрезентує особистість в органічній цілості з її культурою. Ідеться про розширення життєвого простору і «сфер впливу» за рахунок «Іншого», у результаті чого може відбутися злиття / незлиття «Я» з «Іншим», втрата ієрархічності, відстані між власною та чужою культурою, криза культурної (національної) самоідентифікації, і відтак – порушення «культурного та цивілізаційного коду» (Ж. Бодріяр), «ризомність» (Ж. Дельоз), наслідування і копіювання, запозичення тощо⁹⁵. Здорова конкуренція різних культур відбувається за стратегією «від супротивного», коли через «змагання і непокору» кожна окрема культура утверджувала свою поліфункціональність і самотність, що в певному сенсі є конститутивним чинником націєтворення (дисидентський рух, самвидавна опозиційна література, у тому числі й перекладна). Антитезою до цього виступає згорання, консервація колективного «Я», коли «Інший» не помічається, його нібито не існує, що призводить до «звуження» культури, яка відмовляється збагачуватися ззовні й черпає духовні сили з власних ресурсів. Як бачимо, у всіх цих взаємозв'язках «Я» з «Іншим» «працює» діалектика запитання і відповіді, виклику і реакції, коли особистість не лише у своїх власних виявах, а й у реальних міжіндивідуальних стосунках постає єдиним суб'єктом своєї життєдіяльності.

За Е. Гуссерлем, відношення до «Іншого» є «апрезентацією» (представленням за аналогією), коли суб'єктивне «Я» може надавати «реальності» духовним вимірам «Іншого» лише на основі аналогії з власними самоспостереженнями. Цей момент прийняття «Іншого» в його власних якостях за аналогією з «Я» окреслюється входженням у відношення до «Іншого» через взаємодію «Я – Ти», що передбачає момент <...> «повного

⁹⁵ Там само. С.57.

ототожнення, злиття з Іншим, у якому закони суспільної всеєдності виявляються єдино значущими в справі становлення людської особистості та її самореалізації»⁹⁶ Розгортаючи таке «діалогізування» в площину «Я» перекладача та «Іншого» (художня дійсність оригіналу), важливо враховувати й інші його концептуальні принципи, пов'язані з теорією «узагальненого Іншого», запропонованою американським філософом і соціологом Дж. Мідом. В основі цієї теорії лежить індивідуальний «Я – образ», який формується через відносини з іншими, їх оцінки, загальні цінності та стандарти, й виступає своєрідним «соціальним дзеркалом» («теорія дзеркального Я»)»⁹⁷, що надає особистості (перекладачеві) можливості для подальшого удосконалення й розвитку.

Референційні стосунки всередині міжособистісної парадигми апелюють до поняття «самості» («Self»), оскільки саме ставлення людини (перекладача) до себе як до об'єкта дозволяє їй інтерпретувати навколишній світ, визначати рівень адекватності у взаємних стосунках із «не – Я» й у процесі такої самооцінки вносити необхідні корективи. Більш того, внутрішнє діалогізування як засіб освоєння світу й формування комунікативного досвіду особистості (перекладача) цілком вкладається в модель універсальної картини світу з її комунікативно-референційними зв'язками, у центрі якої лежить світоглядна домінанта, що й визначає стереотипи перекладацької поведінки («Я – діяння» з текстом іншої культури), окреслюючи «межі дотичності до світу» й розширення власного «Я». Йдеться про те, що «Я» перекладача виступає в концептуальному сенсі як «інтерсуб'єктивне Я» (досвід інтерсуб'єктивності), підтримуючи зв'язки з «усіма шарами реальності, її формами, якими б віддаленими від суб'єктивності вони не були б»⁹⁸.

Проте актуалізація категорії «досвід» несе в собі певний відтінок

⁹⁶ Гуссерль, Е. (2002). Криза європейських наук і трансцендентальна феноменологія. *Філософська думка*, , (3), 141.

⁹⁷ Філософський словник (2002). Київ: Абріс. С.124..

⁹⁸ Seeman, M. (1966). Status and identity. *The Pacific Sociological Review*, 9(2), 67–73.

суб'єктивності (оскільки кожний інтерпретатор має власний досвід як міру й глибину пізнання й розуміння та тлумачення, сприйняття чужих впливів і залежність від авторитетів, де авторитет постає аналогом не лише традиції, а й певної скутості мислення), з якою перекладач дозволяє собі «переміщення в чужу суб'єктивність» (Е. Бетті, Дж. Г. Мід⁹⁹). Такий зв'язок між розумінням та інтерпретацією досягається в певному акті синтезу, мета якого – подолати культурну віддаленість, дистанцію, що віддаляє перекладача від чужого йому тексту, щоб «поставити його на один із ним рівень і таким чином включити смисл цього тексту в нинішнє розуміння, яким володіє читач»¹⁰⁰. Іншими словами, суперечність між вимогою якомога повнішої об'єктивності реконструкції смислів та суб'єктивністю їх інтерпретатора, в силу йогоздатності знайти адекватне розуміння, коли він має зробити «своїм, внутрішнім чужий розумовий здобуток, унаслідок чого він постає наче у двох вимірах: як власне і як фактично чуже, зовнішнє – інобуття»,¹⁰¹ вимагає від перекладача дотримання певних умов. Серед них чи не найголовнішою є усвідомлення ним епістемологічної проблеми розуміння, щоб в об'єктивних ситуаціях «пізнати чужу (творчу) думку й відповідно її відтворити»¹⁰². Така спрямованість на «інше Я», за М. Гайдеггером, творить внутрішню структуру особистості перекладача, і саме ця структура є онтологічною базою емпіричної свідомості, індивідуального досвіду та досвіду комунікативного¹⁰¹, який постійно оновлюється й збагачується, поступово набуваючи «правообов'язків інтегратора суспільного досвіду» (переклад наш – О.П.)¹⁰³.

Оскільки процес переміщення в чужу суб'єктивність здійснюється через внутрішнє переосмислення авторських «формул» та інтенцій, тобто крізь призму авторських формулювань мовою оригіналу й ширше – крізь призму формул вихідної культури, кожен перекладач інтерпретує іншомовну

⁹⁹ Мід, Дж. Г. (2000). *Дух, самість і суспільство З точки зору соціального біхевіориста*. Київ: Український центр духовної культури. С.202.

¹⁰⁰ Рікер, П. (2002). *Сам як інший*. Київ: Дух і літера. С.312.

¹⁰¹ Мід, Дж. Г. (2000). С.208.

¹⁰² Рікер, П. (2002). *Сам як інший*. Київ: Дух і літера. С.205.

¹⁰³ Heidegger, M. (2006). *Sein und Zeit*. Tübingen: Niemeyer. S.358.

версію у відповідності до власних настанов, а саме до стилістичного арсеналу своєї культури. При цьому оригінальність дій перекладача зумовлюється не тільки фаховістю, а й своєрідністю його мовної особистості, яка розкривається, зокрема, через поняття «ідіолект». Останнє включає в себе три мовленнєві складові: спільні для всього мовного колективу, характерні для певної групи мовців і власне індивідуальні, як то наскрізні повтори, слова з індивідуально-асоціативним значенням, що репрезентують неповторну індивідуальність мовленнєвої системи конкретної особистості. Вітчизняні дослідники (Т. Кияк, А. Науменко, Д. Огуй та ін.) наголошують на двох значеннях категорії ідіолекту в галузі перекладу: індивідуальний стиль перекладача як *митця* та індивідуальний стиль перекладача як *перекладача* – дві іпостасі в одній особі перекладача (курсив наш – О.П). Такі визначення мають суб'єктивно-об'єктивний характер: суб'єктивні вони через те, що за логічною суттю перекладу як чужомовного переоформлення оригіналу їх не повинно бути в перекладі; об'єктивними – тому, що не можуть не впливати на переоформлення і не залишати свого очевидного відбитка на перекладі¹⁰⁴. Це означає, що індивідуальний стиль перекладача не тільки перебуває під постійним впливом змістової форми оригіналу, а й має підпорядковуватися передаванню певного ідейно-естетичного змісту, і тому може варіюватися тільки в певних межах культури-сприймача.

Базові концепти діалогічно-комунікативної стратегії світопізнання, що передбачають висвітлення культурних / іншокультурних явищ у їхньому взаємозв'язку та взаємовпливі, перетворюють переклад на «історичну подію», у парадигмі якої здійснюється світоглядний, моральний, ідеологічний вибір, на чому, зокрема, акцентує Р. Зорівчак, стверджуючи, що «без історії українського художнього перекладу немає історії української культури і, отже, української нації»¹⁰⁵. На цю обставину звертає увагу і М. Стріха, наголошуючи

¹⁰⁴ Кияк, Т. Р., Науменко, А. М., & Огуй, О. Д. (2006). *Теорія та практика перекладу (німецька мова)*:

підручник для студентів вищих навчальних закладів. Вінниця: Нова книга. 592 с.

¹⁰⁵ Зорівчак, Р. П. (2007). Український художній переклад як націєтворчий чинник.

на інформаційно-просвітницькій місії перекладів, яка нерозривно пов'язана з *націєтворчою місією* (курсив наш – О.П.), що й визначає якісно нові аксіологічні та мистецькі орієнтири¹⁰⁶. Це дає підстави стверджувати, що певні літературні ситуації актуалізують творчу функцію перекладу, що особливо увиразнюється в умовах чітких культурних розбіжностей, у межах яких функціонують різні риси просторової присутності. Подолання цих розбіжностей (повне або часткове) залежить від здатності перекладача віднайти такі межі, які б дозволили включити «іншість» (“otherness”) чужої культури у вербалізоване ним комунікативне поле своєї культури.

Визначаючи переклад як «постійний іманентний процес культури мовлення, уміння, здатність узагальнення, збагачення новими сенсами, що отримується в результаті творчого пошуку митця», важливо також наголосити на поєднанні в перекладі окремих національних рис першотвору, завдяки чому здійснюється синтез культур. Це повертає переклад у площину теорії діалогізму (М. Бахтін), згідно з якою діалог переходить на вищий щабель, трансформуючись у широке філософське поняття, що «пронизує усе людське мовлення та всі відносини й прояви людського життя, взагалі все, що має смисл і значення»¹⁰⁷. Як засіб здійснення діалогу культур художній переклад аналізується з огляду на абсорбування художніх творів, стилів і напрямів на рівні національних літератур (Д. Дюришин), діалогу між націями, культурами (Б. Біблер), що реалізується «як безкінечне розгортання та формування нових смислів кожного феномена культури, що вступають у діалог, тобто того трансльованого у твір суб'єкта, що здатен безкінечно – у відповідь на заперечення або згоду свого другого «Я» (читача, глядача, слухача) – поглиблювати, розвивати, перетворювати свою особистість, своє неповторне

Зарубіжна

література, (14), 1–5.

¹⁰⁶ Стріха, М. (2006). *Український художній переклад: між літературою і націєтворенням*. Київ:

Факт – Наш час. С.233.

¹⁰⁷ Bakhtin, M., Morson, G. S. (Ed.). (1990). *Essays and Dialogues on His Work (A Critical Inquiry Book)*. University of Chicago Press Journals. P.73–74.

буття»¹⁰⁸. Така дуалізація перекладу виступає не тільки необхідною передумовою для формування культурного континууму як нового смислу, нового етапу розвитку людських здібностей, а й своєрідним засобом захисту національних мов і культур, стаючи імпульсом для їх подальшого розвитку.

Культуроцентричний підхід до перекладу, найчіткіше означений західними дослідниками (С. Басснетт, А. Лефевр, Д. Робінсон, Л. Венуті, М. Снелл-Горнбі, Л. Полецці, К. Марінетті), переконливо доводить, що саме культурологічний вектор «здатен змінити епістемологічний статус гуманітарного знання від позитивізму до релятивізму, охоплюючи в такий спосіб усі наявні різновиди перекладу» (переклад наш – О.П.)¹⁰⁹. Підтримуючи цю думку, Г. Турі, один із апологетів дескриптивного перекладознавства (Descriptive Translation Studies), наголошує, що переклад є «фактом тільки однієї системи» («one system only») – системи цільової культури, яка саме й ініціює переклад <...>, і перекладач, таким чином, здійснює його в інтересах сприймаючої культури, а не культури-джерела, тим більше тексту-джерела» (переклад наш – О.П.)¹¹⁰.

У свідомій опозиції до вимог істориків-позитивістів звільнитися від будь-яких впливів власної особистості (художніх смаків, нахилів і настанов), Г. Турі доводить неминучість залежності трактування перекладу від духовного світу самого перекладача, впливу на нього власного соціально-культурного досвіду, який, на думку дослідника, неможливо, та й немає потреби скасувати чи реконструювати. Така суб'єктивність дослідника коригується «інтеркультурним» підходом до репрезентації досвіду автора, запропонованим Л. Полецці, згідно з яким «перекладач має прагнути до внутрішнього узгодження своєї живої актуальності з імпульсами, що йому посилає культура-сприймач» (переклад наш – О.П.)¹¹¹. Саме така орієнтація на

¹⁰⁸ Біблер, В. С. (2018). *Культура. Діалог культур*. Київ: Дух і Літера. С.58.

¹⁰⁹ Snell-Hornby, M. (2006). *The Turns of Translation Studies: New Paradigms or Shifting Viewpoints?* John Benjamins Publishing Company. P.84.

¹¹⁰ Toury, G. (1985). A Rationale for Descriptive Translation Studies. In Th. Hermans (Ed.), *The Manipulation of Literary Translation* (pp.16–119). Croom Helm; St.Martin's.

¹¹¹ Polezzi, L. (2002). *Translating Travel: Contemporary Italian Travel Writing in English*

цільову культуру, на думку дослідниці, дозволяє перекладачеві узгодити її «живу актуальність», «пересадити» у свій внутрішній світ те, що знаходиться поза його межами, й згодом «ожити, заново народитися і розгорнутися в іншій культурі»¹¹². Це означає відмову від аналітично-лінгвістичного («science and linguistic») підходу до перекладу, що ґрунтується на традиційній концепції еквівалентності і повертає його в площину комунікації в оточенні певної культурно-мовної системи, здійснюючи перехід від тексту до культури. Переведення оптики дослідження на такий щабель репрезентує новий – глибший і ширший – вимір бачення проблеми, розкриваючи, зокрема, можливості для дескриптивного вивчення природи цільового тексту й тих його ознак, які відрізняють його від інших текстів, створених у межах окремої літературної полісистеми¹¹³.

Оскільки взаємодія двох національних культур, опосередкована перекладом, завжди є компромісною, уникнути певних, інколи радикальних трансформацій у перекладі неможливо. Втім такі перетворення і «культурні зсуви» мають бути доречними і послідовними, не викривляючи й не спотворюючи інтенції автора оригіналу, а відтак – можливі читацькі експектації. Водночас слід зважати на те, що існуюча в різних культурах розбіжність умов уходження в «універсальну структуру діяльності сприяє створенню національно-культурних варіантів здійснення ідентичних діяльностей»¹¹⁴, що неминуче пов'язано з усвідомленням загальновідомої тези: щоб зрозуміти конкретну людину, треба знати й розуміти її культуру. Це знову ж таки повертає переклад до здійснення міжкультурного діалогу й дає підстави розглядати таке «спілкування» не тільки в площині протиставлення

Translation (Studies in European Cultural Transition. P.7.

¹¹² Там само.

¹¹³ Про «культурний поворот» у перекладознавстві вперше йшлося на конференції, яка проходила на базі Уорікського університету (Велика Британія) 1988 року. Збірник матеріалів конференції «Переклад, історія і культура», що вийшов під загальною редакцією

С. Басснетт і А. Лефевра містить погляди сучасних перекладознавців на дослідження проблем перекладу в культурологічних вимірах.

¹¹⁴ Polezzi, L. (2002).

«своє» – «чуже», (коли реципієнт, сприймаючи свою культуру, наділяє її позитивними якостями і визнає нормою, оцінюючи, натомість, чужу культуру як певне відхилення від норми), а й у більш глибокій структурі парадигмальних відносин: особистість – світ – універсум. Взаємодія цих компонентів, що розкриває сутність особистості як «самості», внутрішньої концентрації людських якостей, духовного світу (універсум, «діалектика душі»), реалізується через самосвідомість (осмислення людиною, чим вона є й що привносить в світ) й самовизначення (творче ставлення до дійсності й до себе).

Така комунікативна діалектика розгортається в парадигмі *компетентність / дія* (competence / performance), першу складову якої Г. Турі визначає як систему *можливих зв'язків* між оригіналом і перекладом, другу – як самостійний перекладний текст: *реально існуючі зв'язки* між оригіналом і перекладом¹¹⁵. Звідси – перекладацька діяльність виступає складником загальної системи текстотвірної діяльності й багато в чому визначається цією системою, тобто культура-сприймач і її літературна полісистема виявляються важливішими, ніж зв'язок перекладу з оригіналом¹¹⁶. Така позиція дозволяє побачити переклад у широкому контексті міжсистемного перенесення, що визнає цільовий текст не як «набір тих чи інших мовних опцій», а як засіб «впливу», спричинений системними обмеженнями різноманітних типів (літературними традиціями, жанрами, художніми смаками тощо). Отже, переклад постає віддзеркаленням культурної традиції, своєрідним її екраном, на який проєктуються події історичного, націєтворчого та загальнонаціонального рівня. Ідеться, зокрема, про актуалізацію пам'яті як «доступу до реального минулого» (С. Кримський), її реконструкції

¹¹⁵ Toury, G. (1985). *A Rationale for Descriptive Translation Studies*. In Th. Hermans (Ed.), *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation* (pp. 16–19). London: Croom Helm; New York: St Martin's.

¹¹⁶ Коломієць, Л. В. (2011). *Методологічно-стильові орієнтири в українському поетичному перекладі від кінця XIX до початку XXI століття (на матеріалі перекладів англomовної поезії та поетичної драми): навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів*. Київ: Київський університет. 496 с.

/деконструкції через суспільний досвід, що корелює з сучасністю через систему «впливів і навмисних маніпуляцій» (С. Басснетт) і діє через «структури екзистенційного відтворення переживання» (вербальний дискурс соціальності)¹¹⁷ з метою просування іншої ідеології і культури.

Переклад як носій культурної пам'яті водночас виступає її регулятором і фіксатором, «предметним полем історичної дії через зіставлення всіх часів <...>, з яких вилучається стале, те, що не підпадає під владу плинності¹¹⁸ і трансформується через художньо-стильову систему для збереження наступними поколіннями. Це означає, що саме на переклад покладена місія зафіксувати те стійке, усталене, що існує на рівні глибини ментальності нації, «перекодувати – через систему художніх образів – в сталі символи й зберегти в колективному несвідомому»¹¹⁹ – через свідомість іншої культури. Отже, важливим для перекладача постає з'ясування специфіки виявлення «індивідуального» в контексті «всезагального», оскільки художній образ як унікальний мовленнєвий витвір, що містить у собі це всезагальне, «має властиву йому специфічну мінливість – відповідно до трикомпонентної теорії художнього канону: *сприймання – тлумачення – відтворення*». При цьому «горизонт» тексту оригінала й «горизонт» інтерпретатора зливаються, утворюючи «спільний горизонт» розуміння через досвід, що встановлює і текст, і процес розуміння самого інтерпретатора. Саме так, за Д. Чижевським, вирішується проблема осягнення тексту, а через нього (через текст) і проблема пізнання духовних основ культури¹²⁰.

Різні форми культурного діалогу (взаємодія різних груп культурних явищ або їх складових і, відповідно, – їх взаємовплив), що відбуваються всередині художньої системи, розгортаються в інтерпретаційному полі

¹¹⁷ Bassnett, S. (1990). *Proust's Grandmother and the Thousand and One Night: The 'Cultural Turn' in Translation Studies. Introduction.* In S. Bassnet & A. Lefevere (Eds.), *Translation, History and Culture* (p. 7). London; New York: Pinter.

¹¹⁸ Кримський, С. Б. (2003). *Запити філософських смислів*. Київ: ПАРАПАН. С.217.

¹¹⁹ Тарнашинська, Л. (2013). *Сюжет Доби: дискурс шістдесятництва в українській літературі ХХ століття*. Київ: Академперіодика. С.132.

¹²⁰ Чижевський, Д. (2005). *Філософські твори* (Т. 1–4). Київ: Смолоскип.

креативної ментальності. Регулятором цих процесів виступає культурна пам'ять, яка забезпечує механізм художньої взаємодії минулого й сучасного, і особливості діалогу й особливості пам'яті накладають свій відбиток на художні взаємодії, а отже, і на переклад як засіб цієї взаємодії. Як потужний «інструмент формування культури» (М. Хайдеггер), завдяки якому нації затверджують свою ідентичність, переклад <...> не тільки «виступає гарантом визнання іншої культури, а й захоплює саму її душу, доповнюючи яскравими барвами, незвичною метрикою та чужоземним світоглядом»¹²¹ Зміщення парадигми в бік індивідуального внутрішнього мовлення дозволяє глибше пізнати різні «змістові відтінки еволюції суб'єктності», коли функціонування стильових форм культури безпосередньо співвідноситься з типологією принципів і форм самоідентифікації суб'єкта культури, що набуває особливої актуальності в перекладацькій творчості. При цьому зміст суб'єктності в культурологічному значенні може інтерпретуватися по-різному: як «абстрактний індивід», як «колективний надособистісний суб'єкт» або як «унікальна особистість», оскільки тільки в контексті культури людина може всебічно розвиватись і цілісно функціонувати, творчо реалізовуватися і самоутверджуватися. Саме через засвоєння цінностей культури, насамперед духовних, перекладач усвідомлює відповідальність не тільки за свій вибір (йдеться про вибір творів для перекладу), а й за долю суспільства, нації і людства, висуваючи ідеали гуманності та наповнюючи сенсом людське буття.

Виступаючи знаряддям культурного посередництва, переклад завжди перебуває в стані мінливості, що вимагає від перекладача не тільки постійного «переключення» («mindshifting»)¹²² з однієї лінгвокультурної моделі світу в іншу, а й посередницьких навичок, достатніх для відображення розбіжностей у різних способах сприйняття реальності з урахуванням специфіки національного й соціального контекстів, системи цінностей тощо. Така

¹²¹ Heidegger, M. (2006). *Sein und Zeit*. Tübingen: Niemeyer. S.157.

¹²² Taft, R. (1981). The Role and Personality of the Mediator. In S. Bochner (Ed.), *The Mediating Person: Bridges between Cultures* (pp. 53–88). Cambridge: Schenkman. P. 53 – 88.

«посередницька місія» передбачає інтерпретацію перекладацьких намірів, очікувань та інтенцій через досягнення й сприйняття іншої культури з метою досягнення «міжкультурної чутливості» («intercultural sensitivity») й «метакультурної здібності» («metacultural capacity») ¹²³, тобто <...> «розуміння екстралінгвістичних знань вихідної культури, яка, своєю чергою, враховує очікування та інтенції потенційних адресатів перекладу. У зв'язку з цим американський антрополог і дослідник міжкультурних взаємодій Едвард Т. Холл запропонував «модель айсберга» (відому також як «тріада культури»), яка надає можливості отримати уявлення про культуру в більш системному вигляді. Отже, за Холлом, існує *зовнішня* складова культури (те, що ми можемо бачити – вершина айсберга, яка включає досвід індивіда (перекладача), ідеали й переконання) і *внутрішня* – підсвідома її частина, до якої належать мотиви й цінності, що визначають стратегії перекладацької поведінки. Усвідомлення того, що основу кожної культури складає «інфракультура, попередні дії, тенденції й реакції, які згодом трансформуються в культуру», підштовхує дослідника до узагальнення, що «єдиний шлях до вивчення внутрішньої культури іноземців проходить через активну участь у цій культурі» ¹²⁴. У цьому зв'язку англійський перекладознавець П. Ньюмарк наголошує на культурній значущості перекладів, вважаючи, що вони «мають сприяти поширенню культури у всьому світі» ¹²⁵. Це бачиться можливим лише за умови усвідомлення перекладачем глибинних культурних процесів, визнання своєї місії як митця і як майстра декодування культурно-мистецьких кодів оригіналу.

2.1. «Культурний поворот» в українському перекладознавстві

В українському перекладознавстві «культурний поворот» має свої особливості, і це цілком закономірно, оскільки розвиваючись в умовах

¹²³ Там само.

¹²⁴ Hall, E. T. (1976). *Beyond Culture*. New York: Knopf Doubleday Publishing Group. 320 p.

¹²⁵ Newmark, P. (1988). *A Textbook of Translation*. New York: Prentice Hall. P.197.

тоталітарної несвободи, мистецтво виступає «викривленим дзеркалом», пропагандистським ресурсом, позбавленим реальних і адекватних репрезентацій. Виходячи з того, що модель культури, яку утверджували українські перекладачі, утворювалась у межах соцреалістичної монодоктрини, яка й визначала ідейно-естетичний ландшафт доби (ідеться про 60-80-ті роки XX століття), можна говорити про замкнутість соціокультурного простору з його аксіологічними та ідеологічними установками, які певним чином обмежували творчі інтенції і пошуки. Тож обумовлене «духом часу» внутрішнє діалогізування, здійснюване через переклади, вимагало зовнішньої дії, детермінованої «риторикою вчинку» (І. Пешков) – довести свою придатність і затвердити загальнонаціональний статус, ретранслювавши через переклади нові онтологічні установки для засвоєння їх іншою культурою. Саме тому в рефлексіях про переклад упродовж останніх століть ідеться про приховану конкурентність контрверсійних опцій між «словом» і «сміслом», «буквою» і «духом», що в подальшому мають впливати на вибір тих чи тих перекладацьких стратегій і тактик. Численні дискусії з цього приводу приводили у відчай представників різних перекладознавчих напрямів і шкіл. Зокрема, Дж. Стайнер у книзі «Після Вавилону» (“*After Babel: Aspects of Language and Translation*”)¹²⁶ зазначає, як теорія перекладу (якщо вона взагалі існує і певним чином відрізняється від набору рецептів, якими має в ідеалі керуватися перекладач) «монотонно обсмоктує одні й ті ж неточні поняття – «букву» і «дух», «слово» і «значення», які нібито виступають усвідомленим протиставленням, що піддається аналізу. У цьому й полягає основна епістемологічна слабкість теорії, оскільки <...> «використання таких понять є звичайним шахрайством»¹²⁷. Тим часом інша традиція, яка йде від І. Кашкіна, Ю. Еткінда, Ю. Левіна, акцентує на доцільності літературознавчого підходу до проблем художнього перекладу, що неминуче

¹²⁶ Steiner, G. (1992). *After Babel: Aspects of Language and Translation* (2nd ed.). Oxford University Press. (Original work published 1975).

¹²⁷ Там само.Р.291.

передбачає врахування ширшого культурного контексту. Показовою в цьому сенсі є книга Р. Леппігальме “Culture Bumps: An Empirical Approach to the Translation of Allusions”, у якій автор репрезентує низку важливих ідей, зокрема щодо «зменшення культурної дистанції» між текстом оригіналу і перекладу¹²⁸. Дослідниця наголошує на доцільності збереження культурноспецифічних конотацій оригіналу, оскільки, на її переконання, відтворення лінгвістичної форми іншомовного тексту без урахування конотативних та прагматичних аспектів обумовлює виникнення культурних перешкод (cultural bumps)¹²⁹. Проте сама ідея перекладу як мистецтва інтерпретації в радянську добу замасковано використовувалася офіційними ідеологами й літературними діячами в інтересах політичної цензури: ідеї та сентенції, що вважалися ідеологічно ворожими, можна було як завгодно редагувати й лімітувати з метою нібито неухильного дотримання вимог художності – головне, «аби перекладач вдихнув у свій переклад “дух” першотвору, тобто створив певну ілюзію органічності, художньої викінченості й цілісності тексту перекладу»¹³⁰. Відштовхуючись від ідеї про те, що вимоги до перекладу зумовлені його функцією в цільовій культурі, М. Рильський також акцентував здійсненні творчого, <...> «а значить, не тільки вмілого, а й сміливого перекладу», коли йдеться <...> «про той тип перекладача, який, маючи в тому чи іншому випадку обмежений словниковий запас даної мови, рішуче розсуває його рамки, не відступаючи і перед словотворенням на міцній підвалині законів і особливостей рідної мови, вміло використовуючи інколи заведення до рідної мови іноземних слів і виразів»¹³¹.

Про те, як культурно-історичні зміни позначилися на окремих положеннях теорії і критики перекладу, свідчить модель наявних у

¹²⁸ Leppihalme, R. (1997). *Culture Bumps: : An Empirical Approach to the Translation of Allusions*. Multilingual Matters.pp.96 –97.

¹²⁹ Там само.

¹³⁰ Коломієць, Л. В. (2011). *Актуальні теоретичні концепції та моделі аналізу поетичного перекладу: навчальний посібник*. (Перекладознавчі семінари). Київський університет. С.25.

¹³¹ Рильський, М. (1985). *Зібрання творів у двадцяти томах. Т.11: Поетичні переклади*. Наукова думка.С.55.

радянські часи підходів до перекладу, які можна порівняти з амплітудою маятника, що хитається залежно від орієнтації на *джерело- чи текстоцентричність* (курсив наш – О.П.) як домінуючий для певної історичної доби метод. Це ще раз підтверджує думку про те, що «будь-який новий переклад <...> був новим спотворенням оригіналу, зумовленим смаками тієї соціальної аудиторії, до якої звертався перекладач. Інакше кажучи, кожна епоха пропонувала перекладачам власний рецепт відхилень від першоджерела, і цього рецепта вони суворо дотримувалися, причому їхнім сучасникам саме в цих відхиленнях і бачилась головна перевага перекладу»¹³². Такі міркування певною мірою співвідносяться з артикульованими М. Фуко теоретичними «концепціями влади», згідно з якими стратегії взаємовідносин сил у суспільстві, основою яких виступають «різноманітні форми підкорення й панування», набувають нового змісту через спростування традиційного осмислення сутності цього поняття (проблема насильства, співвідношення суб'єкта й об'єкта влади) й надання йому характеристик «безсуб'єктності» як «дії у відповідь на дію», що трансформує поведінку інших, визначаючи «владу» як «вплив», «рушійну силу громадської свідомості» («влада як знання»), «відповідь на виклик часу» (переклад наш – О.П.).¹³³ Акцентуючи увагу на множинності світу культури, утвореного різноманітними типами дискурсів, форм і жанрів, філософ наголошує на необхідності вивчення характеру взаємовідносин між ними через створення нової мови, «яка б дозволила звільнитися від хаосу понять, які затемнюють безперервність і плинність суспільного розвитку»¹³⁴. На думку М. Фуко, чужа культура може бути репрезентована домінантою онтології дійсності, зосередженою на залученні до перекладацької практики найрізноманітніших зв'язків літературного твору і взаємодії різних культурних дискурсів певної історичної

¹³² Цит. за: Павленко, О. Г. (2018). *Авторські концепції перекладацтва другої половини ХХ століття*. С.67.

¹³³ Foucault, M. (1972). *The Archaeology of Knowledge*. Pantheon. (Trans. A. M. Sheridan Smith). P. 78.

доби¹³⁴, що бачиться суголосним виразно заманіфестованим спостереженням А. Лефевра, висловленим у його статті «Навіщо витратити час на переписування?» (“Why Waste Our Time on Rewrites”), яка входить до славнозвісного збірника «Маніпуляція літературою» (1985)¹³⁵. Редактор Тео Херманс у передмові до збірки зазначив, що незважаючи на численні теоретичні аргументації в підтримку теорії еквівалентності її прибічниками, на практиці всі переклади передбачають певну ступінь маніпулювання текстом оригіналу заради певних цілей, а саме «з метою створення бажаної моделі культури»¹³⁶.

Прагнення апологетів культурологічно орієнтованого перекладу заявити про власну спроможність напрацювання методологічних принципів, із яких формується нова методика дослідження, зумовлені пошуком нових практик інтерпретації художніх текстів, серед яких домінують такі, що використовують «диференційовані культурні контексти» з подальшою їх «трансформацією» й «реконтекстуалізацією»¹³⁷. З огляду на це ключова теза, згідно з якою перекладач виступає ланкою, що зв'язує історію, соціум, культуру, розкривається через осмислення його діяльності в предметному змісті окремої галузі культурологічних студій. Зокрема, у статті «Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame» переклад розглядається як одна із форм «*вербального переосмислення*» або «*переписування*» (“rewriting”), завдяки чому «по-новому висвітлюється образ автора першотвору, його культура і створені ним художні образи», розкривається полісутнісне «Я» перекладача, його відкритість / закритість перед темпоральним модусом

¹³⁴ Там само.Р.134.

¹³⁵ У статті «Why Waste Our Time on Rewrites»), яка входить до збірника «Маніпуляція літературою» (1985) проголошено виникнення так званої «школи маніпуляції», яка була в авангарді «культурного повороту» в перекладознавстві. Lefevere, A. (1992). *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*. Routledge. p.110.

¹³⁶ Hermans, T. (Ed.). (1985). *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*. Sydney : Croom Helm. P.223

доби, місце в просторі аксіологічної ієрархії в залежності від меж його особистих й соціальних свобод, що дозволяють йому конструювати зовнішній діалог зі світом. Саме в таких «урегульованих» перекладах яскраво простежуються «літературні й культурні взаємовпливи, народжуються нові жанрові утворення, художні образи, мотиви, еволюціонують й переакцентовуються усталені погляди на процеси творення художніх текстів», що дає підстави кваліфікувати переклад як літературну інновацію й розглядати перекладений текст із позицій домінування у сприймаючій культурі¹³⁷.

З другого боку, «вербальне переосмислення

» існуючих перекладацьких версій відповідно до вимог, висунутих владою, знищує межі будь-яких інновацій, провокуючи до виникнення викривлених уявлень про притаманні кожній культурі історичні традиції, певні ієрархії цінностей і смислів, що викликає дисбаланс між власною культурою перекладача і її сприйняттям реципієнтами іншої культури. Розгортання тексту перекладу в бік зафіксованих часом потреб, а саме до контексту тієї чи тієї культурної епохи змушує перекладача до моделювання картини світу за допомогою адекватних його часу художніх засобів з урахуванням запитів потенційної читацької аудиторії. Таке бачення проблеми призводить до різного типу перекладацьких різночитань, прикладом яких виступає можливе існування декількох перекладів одного й того ж оригіналу. Зокрема, цілою низкою перекладів українською була представлена творча спадщина відомого класика англійської літератури Ч. Діккенса. Так, оповідання «Різдвяна пісня у прозі» вийшло в шести перекладах: Є. Олесницького під назвою «Святий Вечір» (1880), значно пізніше (1918) – у перекладі О. Кривинюк під назвою «Різдвяна пісня в прозі, або Різдвяне оповідання із привидами», С. Куликівни під назвою «Різдвяна ніч» (1924); І. Андруска у збірці «Різдвяні історії» (2006), О. Мокровольського під назвою «Різдвяні повісті» (2007). Роман Ч. Діккенса «Олівер Твіст» репрезентований у перекладах В. Черняхівської (1929), А. Сельського (1930),

¹³⁷ Lefevere, A. (1992). P.110.

які в нових редакціях перевидувались у «Дніпрі» (за редакцією О. Тереха, 1963) і «Веселці» (1993). Під назвою «Пригоди Олівера Твіста» роман вийшов у перекладі М. Пінчевського, Г. Пінчевської-Чекаль та О. Тереха (1987). Роман «Тяжкі часи» – у перекладі К. Шмиговського (1930), Ю. Лісняка (1970). Переказ казки «Чарівна кісточка» було здійснено О. Ночевою (1979) і згодом на засланні В. Лісовим (проте цей переклад так і не побачив світ). Дві перекладацькі версії оповідання «Цвіркун домашнього вогнища» під назвою «Сверщок на печі: домашня казка», що вийшов у Відні як навчальне видання з детальною розповіддю про автора (1924) і «Цвіркун у запічку» (1951) без прізвища перекладача. Переклад автобіографічного роману «Життя Девіда Копперфільда, розказане ним самим» було здійснено в Авгсбургу (1948), а пізніше роман під назвою «Життя Девіда Копперфільда» вийшов у російському перекладі О. Кривцової та Є. Ланна (1986). Згодом були здійснені два перевидання цього роману (скорочене в дитячому видавництві (1936) і повне (1937) в перекладі Ю. Корецького). Роман «Домбі і син» у перекладі М. Іванова (1930) було перевидано (1991) за редакцією М. Габлевич). При цьому за типологічними ознаками усі шість трансляцій «Різдвяної пісні у прозі», романів «Великі сподівання» (переклад Р. Доценка), «Тяжкі часи» (переклад Ю. Лісняка) зараховуємо до власне перекладів, деякі інші – «Тяжкі часи» (переклад К. Шмиговського), «Життя Девіда Копперфільда» (переклад О. Кривцової та Є. Ланна) – до адаптацій, переробок, переспівів як приклади вільного пристосування до «потреб національної культури» (властивих для російсько-українських версій іншомовного письменства першої половини ХХ століття), що сьогодні співіснують в інших мистецьких площинах: кінематографі, театрі тощо. Внутрішня комунікація між текстами культури здійснюється через осмислення інших маніпуляційних стратегій, що «долаючи ситуацію розірваності національних культур», провокують до «збереження певних дистанційних відхилень і розбіжностей між ними»¹³⁸.

¹³⁸ Robinson, D. (2006). *The Translator's Turn*. Johns Hopkins University Press. P.117.

Взагалі девіантність як одна із епістемологічних й відповідно онтологічних універсальї культури, що виступає «конденсатором невизначених соціальних оцінок, цінностей і стереотипів,¹³⁹ коригується перекладацькими адаптивними тактиками, покликаними вирішити питання, пов'язані з цією невизначеністю. *По-перше*, розбіжність культур (культура оригіналу – культура перекладу) зумовлена декількома факторами, серед яких визначальними виступають соціокультурний контекст (система традицій, норм, оцінок, політична система, соціальний устрій, власне розуміння культури, освітніх та соціальних ідеалів, табу тощо), «горизонт» пізнання окремого індивіда (соціальне довкілля, здобуті навички, умови життя та праці, традиції, соціальний статус та ін.). *По-друге*, слід зважати на те, що ці розбіжності не є статичними, постійно перебувають у «взаємовикористанні», генеруючи різноманітні смисли, у певних умовах витісняючи одні, переоцінюючи й запозичуючи інші. Таким чином, переклад виступає засобом подолання не лише мовного, а й культурного бар'єрів, що перебувають у тісному взаємозв'язку. З огляду на це поділяємо артикульовану С. Баснет думку про те, що культурний бар'єр набагато небезпечніший за мовний оскільки <...> «він латентно присутній у формі аксіоматичного прийняття власної культури, яка є єдино можливою, правильною й просто нормальною» (переклад наш –О.П.). Усвідомлення причин, що призводять до виникнення комунікативних бар'єрів, відбувається в контексті міжкультурної взаємодії, зокрема в ситуаціях культурних розбіжностей, спричинених зіткненням (конфлікту) своєї та чужої культур»¹⁴⁰.

Ця теза, як бачимо, розкриває передумови для творчого розвитку перекладача, адже конфлікт виступає формою протиріччя, а протиріччя, точніше, його вирішення, є головним джерелом будь-якого розвитку. Оскільки в цьому випадку йдеться про іншомовний текст, творцем якого є індивід (перекладач) як представник окремої культури, його особистісний розвиток

¹³⁹ Bassnett, S., & Lefevere, A. (1998). P.15.

¹⁴⁰ Там само.

пов'язаний із вирішенням цієї форми протиріччя – протиріччя культур. За С. Баснетт, усвідомлення складності такої ситуації і «швидка реакція на неї» відбувається через «прочитання» *«тю»* (“cultural script”), що постає, зазвичай, «еталонною програмою життєдіяльності» (С. Сморж), заданою соціальними умовами та наявними в певній культурі знаннями, цінностями й правилами поведінки.

Створюючи сценарій власної поведінки, перекладач не тільки визначає свою роль у ньому, а й «прогнозує потенційні траєкторії розвитку діалогу з представниками іншої культури, з якими він вступає в контакт у процесі реалізації цього сценарію»¹⁴¹. Цей процес передбачає не лише лінгвістичну інтерпретацію, а й культурну адаптацію, що вимагає від перекладача глибокого розуміння двох культурних контекстів та здатності до ефективного міжкультурного посередництва. Така «діалогічна сенситивність» (Д. Робінсон), що виступає наскрізною лінією перекладацької поведінки, здійснюється через використання «методів культурної експансії» у текст оригіналу, до яких зараховуємо *«доповнення»* (“addition”), *«пропускання»*, або *«упущення»* (“omission”), *«експлікацію»* (“explanatory notes”) як засобів реалізації «вербального переосмислення оригіналу»¹⁴². Однак, незаперечним є усвідомлення того, що лінгвістичні теорії перекладознавства також активно використовують ці поняття для позначення різного типу перекладацьких трансформацій, розподіляючи їх за трьома основними типами: лексичні (диференціація, конкретизація, генералізація значень, смисловий розвиток, антонімічний переклад, цілісне перетворення, компенсація втрат у процесі перекладу); граматичні (перестановки, заміни, додавання, опущення) та лексико-семантичні трансформації (звуження, розширення, емпатизація (нейтралізація), опис, перекладацький коментар). Проте застосування цих

¹⁴¹ Welsch, W. (1999). Transculturality – the Puzzling Form of Cultures Today. In *Spaces of Culture: City, Nation, World*. Mike Featherstone and Scott Lash (Eds.). London: Sage, pp. 197.

¹⁴² Bassnett, S., & Lefevere, A. (1998). P.15.

прийомів відбувається на суто мовному рівні (заміна форм слова, членів речення, частин мови тощо). Зокрема, коментуючи «додавання» як застосування в перекладі додаткових слів, що не мають відповідностей в оригіналі й протилежне йому поняття «упущення» як відкидання семантично надлишкових елементів, апологети лінгвістичного напрямку перекладу (О. Швейцер, Я. Рецкер, М. Гарбовський) наголошують на необхідності їх використання заради досягнення рівня динамічної еквівалентності перекладу.

До методів нейтралізації культурних бар'єрів, запропонованих П. Ньюмарком, зараховуються: *натуралізація* (слово культури оригіналу переноситься без змін у текст перекладу); *нейтралізація* (слово культури оригіналу нівелюється, перефразовується культурно-нейтральними словами); *deskриптивний* і *функціональний еквівалент* (перший репрезентує конкретні ознаки об'єкта, другий – виокремлює мету культурно-прецедентного слова); *пояснення-зноски* (перекладач надає додаткову інформацію про слово культури цільовому читачу); *культурний еквівалент* (культурно-прецедентне слово мови оригіналу знаходить лексичний відповідник у перекладі); *компенсація* (втрата важливого значення в одній частині тексту компенсується в іншій (курсив наш – О.П.)¹⁴³. Для відтворення культурно- прецедентних текстів іншою мовою дослідник наголошує на використанні двох контроверсійних методів – *переміщення* (transference) та *компонентного аналізу* (componential analysis). Перший надає тексту «місцевого колориту, зберігаючи культурно-прецедентні слова та поняття, які не завжди є зрозумілими для носія іншомовної культури, другий, на думку дослідника, є «найточнішим методом перекладу, який виключає культуру і робить акцент на повідомленні»¹⁴⁴.

Більш глибокого наповнення набувають поняття «додавання / опущення» в культурологічному вимірі, коли за допомогою цих прийомів у

¹⁴³ Newmark, P. (1988). *Approaches to Translation*. Oxford ; New York ; Toronto Sydney ; Paris Frankfurt: Pergamon Press. P.58.

¹⁴⁴ Newmark, P. (1991). *About Translation*. Multilingual Matters Ltd. P. 176.

перекладі знайдено той «стилістичний ключ», що надає йому цілком конкретної змістової спрямованості і відповідної поетикальної специфіки, співмірної з текстом іншої культури. Ідеться не стільки про мовні «знахідки», скільки про ретельний вибір стилістичного орієнтиру, поєднання принципів модернізації і архаїзації, згладжування міжкультурної асиметрії, що мають забезпечити перекладу природність звучання, естетичну досконалість і художність. З цією метою дослідники (А. Лефевр, С. Басснетт) пропонують у дозволених рамках включати в цільовий текст інформацію, що віддзеркалює культурну специфіку тексту оригіналу (culture-oriented information), відповідно вилючаючи «надлишкову» (redundant), «нечитабельну» (unreadable), і навіть «звільняючись від її пут» (breaking the shackles)¹⁴⁵. Зазначене проектується на ідеологічну «надлишковість», що також має регулюватися перекладом (одна з функцій, яку виконує переклад згідно з маніпулятивною теорією – О.П.). Іншого формату в цій площині набуває також поняття «експлікації» (пояснення), яке, на відміну від перекладацьких коментарів, що подаються у вигляді виносок, потребує висвітлення інтерпретаційного потенціалу культурно-історичних реалій як змістоутворюючих засобів оригіналу через більш розгорнуте їх тлумачення, експлікацію змістової складової тексту у вигляді перекладацьких інтерпретацій.

Варто зауважити, що подолання негативного впливу культурного бар'єру здійснюється через усвідомлення перекладачем «принципу культурного релятивізму» (К. Леві-Стросс), згідно з яким поведінку людини, у тому числі й мовленнєву, треба оцінювати в рамках її власної культури, а не з позицій інших культур, які інколи вважають таку поведінку «безглуздою чи навіть варварською»¹⁴⁶. Саме врахування особливостей культури сприяє осмисленню перекладачем горизонтів власного духовного життя, розкриває можливості трансформувати текст в систему іншої культури й

¹⁴⁵ Lefevere, A. (Ed.). (1992a). *Translation. History. Culture: A Sourcebook*: Routledge, p.50.

¹⁴⁶ Леві-Стросс, К. (1997). *Структурна антропология* (З. Борисюк, Пер.). Основи. С.185.

«переформувати її в термінах свого лінгвокультурного досвіду. Такі перетворення неминуче залишають у тексті щось неперекладеним, і ступінь цієї неперекладності залежить від настанови перекладача, а саме, за А. Ткаченком, перекладацького «*оптимізму / песимізму*». Перекладацький песимізм базується на уявленнях про акт мистецької творчості як «неповторної», «раціонально непояснюваної дії», що провокує перекладача до вияву певних коливань щодо подолання лінгвокультурних бар'єрів, які найчастіше зумовлені національно-маркованою лексикою (власні назви, слова-символи, реалії, екзотизми, варваризми, фонова лексика, конотативні слова тощо). Натомість перекладацький оптимізм наголошує на типологічній подібності психології творення та принциповій можливості перекодувати одну знакову систему в іншу. При цьому неминучі втрати мають бути відшкодовані за рахунок додаткових засобів цільової мови. Така «перекладацька компенсація», за ствердженням А. Ткаченка, розкриває перед перекладачем можливості репрезентації власної конгеніальності, що визначається не тільки через досконале володіння мовою і культурою іншого народу, а й розгортається в дискурсі перформативу «творити не тільки в раціональному, а й емоційному регістрі з повною духовною самовіддачею»¹⁴⁷.

З другого боку, наслідком дії культурної контрарності в перекладі виступає визнання його обмеженості. Це означає, що «абсолютне» відтворення оригіналу іншою мовою практично неможливе, і вимогу «переклад повинен читатися як оригінал» навряд чи можна виконати повністю, оскільки це передбачає повну адаптацію тексту до норм іншої культури, з урахуванням існуючих спільних рис та розбіжностей. У цьому контексті переклад постає як «*рефракція*», або «*заломлення*» («*refraction*»), виступаючи певною мірою «викривленим віддзеркаленням першоджерела», своєрідною «призмою», через яку заломлюється текст оригіналу, втрачаючи

¹⁴⁷ Ткаченко, А. О. (2002). Розмовні переклади одного вірша як матеріал компаративіста. *Літературознавча компаративістика*. С. 327.

органічність його складових, що надає можливості відстежити «приховані й неприховані відхилення від норми», наявні парадигмальні зміни «в їх трансформації і розвитку»¹⁵¹. Вхідження в континуум іншої художньої свідомості таких «зразків» словесного мистецтва неминує спотворює читацькі уявлення про культуру-джерело, проте їх популярність серед пересічної читацької аудиторії не викликає сумнівів, про що наголошує С.Басснетт у статті «When is a Translation Not a Translation?» («Коли переклад не є перекладом»). Оперуючи поняттям «*таємної змови*» («collusion»), коли перекладач «закулісно домовляється» («collude») з читачем, що здійснений ним переклад є власне перекладом, дослідниця застерігає читача від «спокуси потрапити в оману», оскільки спроби визначити, як і навіщо «*псевдопереклади*» («pseudo-translations» – Г. Турі)¹⁴⁸ «маскуються» під переклади, не завжди виявляються вдалимими.

Теоретичне обґрунтування проблеми псевдоперекладу знаходимо також у працях словацького дослідника А. Попович, в яких для осмислення цієї проблеми вживається поняття «фіктивного перекладу», коли автор використовує «перекладацький ажіотаж заради здійснення власної літературної програми»¹⁴⁹. Під псевдоперекладом розуміється не лише оригінал, який видається за переклад, а й переклад, який сприймається як оригінал. Така «невизначеність і розмитість» ставить під сумнів деякі зі сталих уявлень, передусім віру в цілковиту відмінність між перекладом і оригінальним твором¹⁵⁰, проте незаперечним є усвідомлення «їхнього тісного зв'язку зі справжніми перекладами з точки зору місця в культурі. З цього приводу Г. Турі зазначає, що «удавання з оригінального твору перекладу не

¹⁴⁸ Термін «псевдопереклад» («pseudo-translation») увів у науковий обіг Гідеон Турі, професор Тель-Авівського університету, перекладознавець, засновник описативної школи перекладу.

¹⁴⁹ Цит. за: Павленко, О. Г. (2018). *Авторські концепції перекладацтва другої половини ХХ століття*. С.76.

¹⁵⁰ Robinson, D. (1998). Pseudo-translation. In M. Baker (Ed.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Routledge. P.185.

завжди було настільки крайнім випадком, як це, ймовірно, вдається сьогодні <...> й до того ж псевдопереклади не такі вже й виняткові та курйозні явища, якими їх надмірно часто виводять в літературі. Де факто вони виявляються надзвичайно промовистими в дослідженні культури, особливо в історичному аспекті, включаючи й орієнтовані на культуру студії перекладу»¹⁵¹.

Осмислення сутності цього перекладознавчого феномену відкриває можливості визначити його «сумнівний статус» й обґрунтувати причини його виникнення, серед яких на перший план виходять цензурні обмеження й ідеологічні табу, коли окремі оригінальні твори культури-джерела зазнавали утисків і різних форм мовної дискримінації (зокрема, українське художнє слово постсталінської доби, що редукувалось до царини красного письменства), запровадження нових, відмінних від традиції, нестандартних елементів, бажання надати тексту «величі й респектабельності», прагнення до творчого самоствердження через очікувані результати читацьких сподівань, умисне прозоре й відверте поширення прийому «знайденого рукопису» тощо. Використання таких тактик дозволяє автору «творити без обмежень», свідченням чого є маскування «вільнодумних» мотивів і сюжетів під переклади (з приписками: «з латинської», «з Роберта Бернса», «з англійської», «з французької», «з Андре Шеньє» тощо), «джамбулізація» (Є. Вітковський), коли спочатку створюється переклад, а пізніше за його зразком – текст оригіналу (а іноді зазначається й фіктивний «автор» неіснуючого оригіналу),¹⁵² прозові переклади поетичних творів, удавані переклади

¹⁵¹ Toury, G.(1980). *In Search of a Theory of Translation*. Tel Aviv: Porter Institute for Semiotics and Poetics.P.41.

¹⁵² Поняття «джамбулізації» літератури запропоноване Є. Вітковським для позначення процесів фальсифікації «перекладів» поетичних творів «національної класики» (народів Дагестану, Уралу, Алтаю, Сибіру, Далекого Сходу, Киргизії та ін.), яких у більшості випадків не існувало в оригіналі. Проте на виконання завдання «партії» продемонструвати дружбу народів колишнього СРСР як «найвище вираження гуманізму» через «малі» літератури (знайти таку літературу, навіть якщо її не існувало й зробити з неї «правильну») відповідно до вимог «партійності мистецтва» під гаслами «вирішення великих соціальних проблем епохи». З цією метою апологетами «комуністичної партійності мистецтва» було розроблено схему, згідно з якою спочатку писався «переклад» із досить оптимістичним і ідеологічно витриманим змістом, потім у довільній формі

нотаток, щоденників, листів, мемуарної прози вигаданих авторів тощо. Історії появи творів такого роду та їх авторства підкреслюють ступінь, у якому «закон про авторське право, що настільки чітко проводить межу між перекладами та оригінальними творами, між перекладачами та авторами першотворів, є всього лише соціальною фікцією відносно недавньої чинності, якою є також, за кореляцією, і паразитична концепція псевдоперекладу». Прикладами псевдоперекладів виступають різні французькі й англійські переклади Дж. Чосера та Дж. Гавера, що подаються читачеві «чи то як коментарі, чи то як оригінали, чи то як найцікавіше, просто подаються, не визначені ані як коментарі, ані як переклади, ані як першотвори»¹⁵³. До сучасних українських псевдоперекладів О. Кальніченко зараховує «переклади з арабської» М. Рябчука та переклади «поезії давніх кельтів» Ю. Винничука¹⁵⁴.

Серед інших понять, на використанні яких наголошує культурологічна парадигма перекладознавства, виступають поняття «авторитетності» (“authority”) й «законності» (“legitimacy”) культури, що мають впливати не тільки на вибір текстів для перекладу, а й «затверджувати» норми перекладацького письма й обрані перекладачем стратегії діяльності. Це означає, що існуючі в певній культурі норми визначають «набір взаємопов’язаних між собою елементів, наділених спільними характеристиками й концептуальними сенсами, що <...> цілком вкладаються в узгоджену «системою» мистецьку модель, яка сприймається як даність» (переклад наш – О.П.)¹⁵⁵. З огляду на це А. Лефевр репрезентує

створювався «оригінал» мовою автора, а згодом підбирався і відповідний автор, якого оголошували «народним поетом». Так з’явилася народна поезія – «переклади» (які насправді були псевдоперекладами) поем і пісень, переказів і легенд про справедливість і мудрість народної влади, яка звільнила свій народ від ланцюгів неволі, пригнічення і страху та відкрила можливості творити нове життя і народну культуру.

¹⁵³ Toury, G. (1995). *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins Publishing Company. P. 183 – 184.

¹⁵⁴ Кальніченко, О. А., & Подміногін, В. О. (2005). *Історія перекладу та думок про переклад в текстах та коментарях: навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів. Частина I: Загальні питання. Стародавні часи*. НУА. С. 54.

¹⁵⁵ Lefevere, A. (1980, Spring). The Pragmatics of Translating a National Monument. *Modern*

літературну систему як таку, що «має подвійний механізм управління – один, що функціонує поза системою за допомогою «опіки» й «покровительства» (patronage), і другий, що діє зсередини цієї системи (літературні твори та їх автори), визначаючи перший як підпорядковану конкретній політичній меті ідеологічну конструкцію, покликану заволодіти суспільною свідомістю» (переклад наш – О.П.). Авторитет культури, що визначає параметри перекладацької діяльності, встановлені «покровителем», не виключає можливості естетичного опору, результатом якого має виступити етноцентричний переклад, «прилаштований під цільову культуру, <...> позбавлений «всього чужого, екзотичного, що не піддається тлумаченню і розумінню» (переклад наш – О.П.)¹⁵⁶, і такий, що постає об'єктом досліджень окремої галузі перекладознавства.

З метою кращого розуміння «імпорту» текстів з однієї культури в іншу західні дослідники (А. Лефевр, С. Басснетт) послуговуються поняттям «*текстової сітки*» (“textual grid”) і більш широким поняттям «*концептуальної сітки*» (“conceptual grid”), сутність яких пояснюють тим, що кожна культура «володіє певним арсеналом текстів художніх творів», які визначають систему суспільних цінностей, виступають засобом освоєння світу і формування соціуму у всьому спектрі його зв'язків. Не заперечуючи настанови на їх «унікальність й культурозначущість», А. Лефевр стверджує, що оригінальні тексти і створені за допомогою перекладу тексти-аналогії посідають різні місця у відповідних текстових мережах національних культур. Вартою уваги є проголошена дослідниками теза про те, що чисельний склад творів, які «отримали дозвіл» увійти до «чужої культури», є моделюючою й змінною категорією не стільки залежно від популярності автора тексту оригіналу, скільки від естетичної вартості перекладу, часової дистанції, зміни літературних традицій тощо. Така мінливість текстових локусів всередині однієї культури дає підстави стверджувати, що в деяких випадках

Poetry in Translation, (39), 14.

¹⁵⁶ Там само. Р.15.

перекладені твори (йдеться про якісно виконані переклади) посідають більш привілейовані позиції в текстовій сітці вихідної культури, ніж існуючі в ній тексти оригіналу. Знаходячи відповідний відгук у суспільстві, ці переклади сприяють формуванню публічної думки, конструюючи свідомість і редукуючи почуття, і тому можуть бути зараховані до *культурного капіталу* (cultural capital) нації,¹⁵⁷ який «має поширюватися, розповсюджуватися й певним чином регулюватися через переклади»¹⁶². Саме «розповсюдження» («circulation») культурного капіталу як у межах однієї культури (конвергенція елітарної та масової культури), так і поза її простором, що виступає ключовою тезою культурологічної концепції А. Лефевра, зумовлює трансформацію механізмів культурної ідентифікації особистості (перекладача), відкриваючи перспективи індивідуального саморозвитку, творчого поступу й духовної еволюції. Це означає, що криза тієї моделі культурної ідентичності, яка домінувала в минулому, виформовує нову ідентифікаційну модель, ця модель як «фундаментальна база соціальних значень» генерує нові культурні пріоритети й забезпечує вищий рівень самовираження культури. Отже, виконуючи місію «регулятора й дистриб'ютора» культурного капіталу¹⁵⁸, переклад інтерпретує нові смисли «культурного сьогодення», встановлюючи певні «ціннісні координати ідентифікаційних стратегій культури, у межах якої він працює»¹⁶⁴.

Про мистецьку вартість художніх творів, що стали надбанням іншої культури, свідчить не тільки їх виразно інтелектуальне й аксіологічне спрямування, а й «кількісна наповненість» перекладів одного твору, що відбувається в процесі творчого змагання. Це означає, що оригінальний текст, перекладений декілька разів, має більше шансів утримувати пріоритетні

¹⁵⁷ Поняття «культурного капіталу» вперше уведене в обіг П'єром Бурд'є у статті «Форми капіталу» (соціальні зв'язки які виступають ресурсом отримання вигод) культурний капітал, за Бурд'є, – це рівень індивіда, успадкований від родини й засвоєний у процесі соціалізації, який дозволяє визначити його суспільний статус.

¹⁵⁸ Lefevere, A.(1970).*The art and science of translation*. K. D. Jackson. (eds).New York

:

Grove Press, P.22.

позиції в сприймаючій культурі, ніж текст, представлений в одному перекладі, і тому «місце його дислокації» має бути наближене до центру уявної осі текстової сітки. Рівень мистецької інтуїції перекладача, векторами якої задаються масштаби репрезентації текстів іншої культури, розгортає, таким чином, уявлення про інший культурно-комунікативний простір, через який формується національний образ світу, інтелектуальний досвід, ціннісні пріоритети етнічної спільності, втілені в художніх структурах. Саме така «жива словесна наснаженість висвітлених «у новому обличчі» (П. Топер) текстів, за переконанням А. Лефевра, дозволяє їм «розсунути» текстову сітку цільової культури й посісти в ній максимально значуще місце¹⁵⁹.

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

Осмислення культуротворчої парадигми художнього перекладу акцентує увагу дослідників на її загальнофілософському значенні: переклад виступає антропологічною константою буття людини, інструментом розуміння, тлумачення й спілкування, формуючи ґрунт для творчого розвитку особистості й суспільства й створюючи основу для об'єднання етносів. Перебуваючи «на межі двох культур», переклад уможливорює їх взаємопроникнення «у зростаючій кількості його сторін і аспектів», виступаючи, таким чином, засобом з'єднання, компромісу, особливо там, де

¹⁵⁹ Bassnett, S., & Trivedi, H. (Eds.). (1999). *Post-colonial Translation. Theory and Practice*. Routledge. P.47.

існує розкол, загроза катастрофи зіткнень культурних спільнот...¹⁶⁰. Незаперечну силу доказовості й переконливості у зв'язку з цим має розроблена М. Новиковою типологія перекладацьких контекстів, яка обґрунтовує багаторівневий зв'язок між перекладним текстом і культурою й репрезентована такими конститuentами: *контекстом перекладацького циклу*, який об'єднує риси перекладацького стилю, властиві групі перекладів; *контекстом перекладацької творчості*; *контекстом стилістичної традиції цільової мови*; *національно-культурним контекстом та добою*); *всесоюзним контекстом*, що дозволяв вийти за рамки однієї національної культури (це особливо актуально в інтерпретаційному полі сьогодення, коли до українського культурного контексту залучаються інші мовно-культурологічні контексти)¹⁶¹.

Аналізуючи складний спектр проблем, пов'язаних із перекладацьким стилем, М. Новикова застерігає дослідників від схематичного потрактування поняття перекладацької інтерпретації, наголошуючи на необхідності його використання як одного із етапів *творчого* процесу перекладу, який здійснюється на всіх рівнях осмислення оригіналу – філологічного розуміння стилістичного осягнення й усвідомлення художніх цінностей. При цьому дослідниця виходить з того, що єдність перекладацької концепції першотвору не виключає різних стилістичних репрезентацій цієї концепції, коли перекладач наражається на небезпеку потрапити в «полон» помилкових поглядів – заміна однієї образної системи, що спирається на свої національні особливості, іншою, «яка має свої, зовсім не схожі з попередньою, життєві корені»¹⁶². Тож інтерпретація, яка сприймає текст як замкнуту, іманентну структуру, прирікає переклад на невдачу; натомість інтерпретація, яка ґрунтується на усіх його найскладніших відносинах із дійсністю та історико-літературним процесом, уможлиблює заглиблене прочитання тексту й широке

¹⁶⁰ Цит. за: Павленко, О. Г. (2018). *Авторські концепції перекладацтва*. С.81.

¹⁶¹ Новикова, М. (2005). *Міфи та місія*. Дух і Літера .432 с.

¹⁶² Там само.

його коментування. Це надзвичайно важливо для розуміння й адекватного сприйняття іншомовної літератури, яка «наскрізь ремінісцентна» і пронизана глибинним історико-культурним змістом, що цілком відповідає розумінню перекладацького стилю як «форми поєднання особистості та історії в культурі»¹⁶³. Своєю чергою, суб'єктність особистості (перекладача) є формовиявом її інтенціонального воління з використанням можливостей соціокультурних контекстів. Погоджуємось із думкою дослідниці про те, що вхідження вихідного тексту в цільову культуру не є «поелементним перенесенням міжмовних відповідників, а виступає складним відтворенням діалогічної природи тексту, ширше – контексту»¹⁶⁴. Це дає підстави кваліфікувати переклад як *змістову й стилістичну систему*, відмінну від авторської системи і неідентичну їй. Отже, перекладацький контекст вимагає варіювання плану вираження (а відтак і плану змісту), синтез об'єктивних міжмовних відповідників й індивідуального стилю перекладача, об'єднання перекладацьких стилів із загальноприйнятим перекладацьким методом.

Типологія перекладацьких контекстів відкриває шляхи до створення «культурологічної історії національної літератури», а саме крізь призму культурного контексту, що проектує бачення твору як художнього цілого в літературному / культурному процесі й надає можливості для аналізу творів зарубіжних авторів в українських перекладах. При цьому *художня* (ідейно-естетична, емоційно-експресивна, стилістична) відповідність, що виступає головним критерієм адекватності, не завжди збігається з лексичною. Йдеться про впливи і взаємовпливи художніх свідомостей (автора і перекладача), що здійснюються за тим самим принципом відповідності (конкордансу), згідно з яким «перекладати образ треба завжди тим самим відповідником»¹⁶⁵, зважаючи на особливості використання засобів національної мови залежно від ідей, тем, системи образів, жанру твору й задуму письменника.

¹⁶³ Кримський, С. Б. (2009). *Ранкові роздуми*. Майстерня Білецьких. С.107.

¹⁶⁴ Новикова, М. (2005). *Міфи та місія*. Дух і Літера. 432 с.

¹⁶⁵ Там само.

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

Окреслюючи альтернативу, де мистецтво перекладу є «можливістю інтерпретації образів», оскільки надає їм шанс естетичного буття, Ф. Нейра визначає переклад як такий, що «виступає простором і часом, необхідними для того, щоб образи зазнали певних трансформацій у момент долання географічних кордонів під час переміщення з однієї країни в іншу» (переклад наш – О.П.). Це означає, що перед перекладачем постає завдання інтерпретувати художній образ не як сталу одиницю, а як «рухливу, змінну величину, залежну від горизонтів власних і читацьких сподівань». При цьому, досліджуючи «політику візуального», Ф. Нейра застерігає перекладача від надмірного використання «застиглих стереотипних образів, з якими більше нічого не відбувається», а відтак і «мінливих образів, які трансформуються так, наче з ними взагалі нічого не відбувається, переміщаючись з однієї країни в іншу»¹⁶⁶. У цьому контексті артикульована Салехом Наджафи теза про переклад як «досвід безпритульності» («Translation as the Experience of

¹⁶⁶ Neyrat, F. (2010). Richard Calichman and John Namjun Kim (Ed). *The Western Relation: The politics of humanism, in the politics of Culture: Around the Work of Naoki Sakai*. Routledge. P. 18.

Homelessness»), що є певною мірою суголосною із запропонованою Х. Ортегою-і-Гассетом метафорою «подорожі на чужину, у далекі часи та до іншої культури», де «перекладач завжди чужак, що живе ностальгією, вічний запрошений, а не корінний житель» (М. Бланшо)¹⁶⁷, провокує до протилежних міркувань – про надання йому «місця проживання», а звідси й про забезпечення мови «постійним житлом» (про мову як «дім»), про її «територіальність» і «транстериторіальність». Залишаючись «неосмисленою територією культурних політик, міжкультурних практик, стратегій і програм» (Г. Деві), переклад дає можливість письменнику (автору оригіналу) звільнитися від «тягаря власної національності», відкриваючи свою мову назустріч іншому, щоб в процесі «цієї зустрічі» відбулося «взаємоспілкування та взаємність мислення»¹⁶⁸.

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

2.3. Переклад як засіб естетичного опору

Колоніальна, а згодом постколоніальна історія актуалізувала політичну напругу перекладу і водночас заявила про виникнення різних підходів, контекстів і перспектив – децентрованих, множинних, нерідко суперечливих. Утім таке багатоголосся, основною причиною якого виступило перманентне розширення карти постколоніальних течій, лише узагальнює наші уявлення про процес перекладу, розкриває можливості інтеграційної інтерпретації та синтезу через бачення інших ракурсів, зокрема розробки концепцій

¹⁶⁷ Там само.Р.21.

¹⁶⁸ Gentzler, E. (1998). Foreword. In S. Bassnett & A. Lefevere (Eds.), *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation* (pp. 9-22). Multilingual Matters. C.12.

тотального перекладу (П. Тороп, Дж. Кетфорд, І. Шуміліна), літератури «спротиву» (Е. Саїд, Б. Харлоу, Х. Тиффин, Б. Ешкрофт, Г. Співак), літератури «третього світу» (П. Назарет, Ф. Джеймсон, Г. Гугелбергер), «гібридності культур» (Г. Бгабха, Арун П. Мукгерджі), «дискурсу меншин» (Абдул Дж. Мохаммед, Р. Гуха, Т. Нірадждана), «мультикультуралізму» (М. Тлостанова, М. Проскурнін, Т. Красавченко), феміністичного дискурсу (Т. Нірадждана, Г. Співак, Ш. Сімон) тощо. Стрімке зростання теоретичних напрацювань у зазначених галузях дає підстави осмислювати постколоніалізм у культурі як особливий художній феномен сучасності, глобальне явище, що знайшло своє віддзеркалення в національній літературі, трансформуючи її образну художність через переклади. Тож цілком закономірно, що впродовж останніх десятирічь проблеми перекладу в постколоніальних країнах, де засвоєння чужомовних текстів тісно пов'язане з пошуками національно-культурної самоідентичності, постають предметом глибокого наукового зацікавлення. Основним завданням подібних досліджень є визначення закономірностей, спричинених колоніальною ситуацією, що мають право на існування і в постколоніальну добу. У зв'язку з цим, необхідним вважаємо врахування тієї обставини, на якій акцентувала увагу Л. Коломієць, стверджуючи, що історичність перекладу в плані наявності в ньому історично зумовленої моделі колоніального світогляду, певні риси якого є універсальними для всіх колонізованих народів, в українському художньому перекладі другої половини ХХ століття має виразний ідеологічний підтекст, що сприяв формуванню тоталітаристського міфу навколо цього поняття. Це означає, що «колоніальний перекладач», репрезентуючи оригінал, насичує його своєю «інакшістю», відтворюючи тим самим консервативні стереотипи власної культури через спектр метафізичних уявлень про стан своєї національної культури, її «минулий розквіт / сучасний занепад» або «минулий занепад / сучасний розквіт». Останнє визначає характер колоніального дискурсу: у колоніальній культурі наслідування іншомовних зразків, у т. ч. через переклад, відбувається в суто прогресистському розумінні,

і парадокс постколоніальної ситуації полягає в тому, що, аби «лишень не зупинитися на маргінесі європейського розвитку», місцеві культурні діячі продовжують відтворювати схеми колоніальної залежності, в основі яких міститься тоталітарна ідея прогресу, яка визначається простою тезою про те, що «хтось є більш розвинутим, а хтось – менш». Це означає, що колоніальний контекст «суб'єктивізує» переклад, вміщуючи його у складне силове поле, структуроване владою».¹⁶⁹

За твердженням П. Торопа, «навіть у випадку розвинутих демократичних країн можна говорити не стільки про тотальний, скільки про тоталітарний переклад, тобто про переідеологізуюче в найширшому сенсі слова «переписування» перекладу»¹⁷⁰, про що йшлося в окремому підрозділі цієї роботи. Сприймаючи ідеологію в контексті децентрування об'єктивного образу світу, дослідник наголошує на необхідності осмислення суті тоталітарних суспільних практик та вироблення «захисних» механізмів від їх негативного впливу, що мають мати особливий загальносуспільний ефект. Доречним у цьому контексті є звернення до класичної праці американського антрополога Кліфорда Гірца (Clifford Geertz, 1926 – 2006) «Ідеологія як культурна система» (1973), у якій дослідник, наголошуючи на «глибині дотичності» літератури та ідеології, переконливо доводить, що ці складники творчості мають розглядатися в тісному взаємозв'язку. Проте в дослідженні соціальних функцій ідеології, наголошує К. Гірец, за браком розуміння самого механізму впливу найчастіше обговорюються його наслідки, й рідко увага зосереджується на процесі народження ідеологій, тоді як цей процес передбачає «символічне перетворення», «систему символів із взаємною дією»¹⁷¹. Детермінований цілком очевидним імперативом «упорядкування

¹⁶⁹ Коломієць Л. В. Методологічно-стильові орієнтири в українському поетичному перекладі

від кінця XIX до початку XXI століття (на матеріалі перекладів англomовної поезії та поетичної драми) : навч. посіб. для студентів вищ.навч. закл. Київ : Київ. ун-т, 2011. 496 с. (Перекладознавчі семінари). С. 23.

¹⁷⁰ Цит.за Павленко, О. Г. (2018). *Авторські концепції перекладацтва*. С.86.

¹⁷¹ Гірец К. Інтерпретація культур. Київ : Дух і Літера, 2001. С. 17.

світу» ідеологічний вплив існує в умовах суспільного замовлення й певною мірою відповідає очікуванням індивіда і суспільства в кожній конкретній ситуації. Вартим уваги у зв'язку з цим виступає літературна аналогія концепції К. Гірца, що розкрила приховані зв'язки поміж абстрактною ідеєю та її індивідуальним сприйняттям на чуттєво-емоціональному рівні й визначила вектори його подальших міркувань. Скориставшись наявними в філософії й літературознавстві теоретичними розробками щодо досягнення засобів виразності художнього творення, а саме метафори, вчений упритул наблизився до аналізу збігу ідеології та літератури. Такі збіги, як відомо, виникають на підставі «розширення кордонів мислення» (Х. Ортега-і-Гассет) через залучення художнього мислення та створених ним образів уяви, що здатні представляти соціальні категорії і відношення. Сталі образні константи, що постають символічною основою художнього світу, конкретної людської практики (Ж. Дерріда) і діють у самій системі протиставлень (сутність проти випадковості, властиве проти невластивого, осмислюване проти чуттєвого)¹⁷² несуть, за К. Гірцем, великий заряд суб'єктивного сприйняття: «У метафорі відбувається стратифікація смислу: невідповідність значення на одному рівні призводить до росту значення на іншому. <...> Силу метафорі надає саме взаємодія між різними смислами, які вона символічно поєднує в цілісну концептуальну схему, й успішність, з якою це поєднання долає внутрішній опір, що обов'язково виникає у всякого, хто сприймає цю семантичну суперечливість. У випадку удачі метафора перетворює оманливе ототожнення <...> в доречну аналогію; у випадку прорахунку залишається просто фразою»¹⁷³. Переконливими з цього приводу є міркування українського літературознавця й культуролога Я. Поліщука про те, що «література уявляється полем для апробації ідеологій, плацдармом, на якому витворюються й застосовуються символічні значення загального рівня, – і в цій якості вона, радше, лишається недооціненою. Особливим випадком у

¹⁷² Ортега-і-Гассет Х. Вибрані твори / пер. з ісп. В. Бурггарда. Київ : Основи, 1994. 424 с.

¹⁷³ Гірец К. Інтерпретація культур. Київ : Дух і Літера, 2001. С. 18.

цьому контексті виглядають практики тоталітарних режимів, коли літературу примусово втягувано до такого ідеологічного символотворення, причому з амбівалентним ефектом»¹⁷⁴. Так, партійна цензура 60-80-х років минулого століття, яка відстежувала й контролювала не лише зміст творів та їхню загальну відповідність політичним вимогам влади, а й своєрідно тестувала чи не кожен художній образ, перевіряючи його на відповідність панівній ідеологічній доктрині, поширювались і на переклади, що також мали відповідати насаджуваним згори літературним нормам. Певна річ, такі деструктивні обмеження зводилися до «анекдотично-викривлених інтерпретацій художніх образів, коли інтерпретатори накидали іншим власні фобії, більш чи менш пов'язані з конкретними літературними текстами», що викликало не лише акцептивну, а й протестну реакцію. Прагнення «тоталітарної літературної ідеології» до абсолютного домінування в суспільстві зводить усі можливі різночитання образних фігур до однозначних формул, структурованих владою, й, отже свідчить про намагання «експлуатувати образну функцію словесності або принаймні успішно користати з неї». З іншого боку, перекладна література, виробляючи символічні смисли та впроваджуючи їх до загального обігу, мусить бути співвідповідальна за ідеологічні орієнтири суспільства. Це означає, що, створюючи метафори, письменники (і відповідно перекладачі – О.П.) разом із тим символізують дійсність, надають їй певної впорядкованості, висуваючи соціуму «актуальну пропозицію символотворення, з якої той – з більшим чи меншим успіхом – користує». Отже, як літературний інструмент метафора розкриває образну природу ідеологічного впливу, обумовлюючи істотним чином змінні орієнтації суспільства й динаміку його розвитку.

У зв'язку з цим Я. Поліщук визначає функції ідеологічного впливу, серед яких виокремлює такі: 1) надання сенсу світові; 2) впорядкування в уяві людини як «освоєння» її присутності; 3) базова складова соціальної комунікації; 4) узгодження індивіда з дійсним станом речей, із суспільним

¹⁷⁴ Поліщук Я. *Пейзажі людини*. Київ : Акта, 2008. С. 75.

порядком, нерідко за рахунок утвердження пересадних уявлень та стереотипів; 5) уніфікація образу світу, зокрема в тоталітарних суспільствах¹⁷⁵. Проектуючи ці якості на поширені в українському суспільстві уявлення про ідеологію, дослідник зауважує, що йдеться переважно про четверту та п'яту функції, тоді як інші залишаються мало освоєним тереном наукового пошуку.

Усвідомлення природи людської поведінки, яка «у самій своїй суті є вкрай пластичною», дає підстави вважати, що вона «зумовлює не тільки важливість, а й повсякчасність запиту на символічні образи дійсності»¹⁷⁶. Це особливо увиразнюється в ситуації нестабільності, коли традиційні ідеологічні моделі виявляються безпорадними та незадовільними й тому неспроможними пояснити нові реалії. Саме в таких умовах різко зростає творча активність суспільства, що неодноразово потверджувалося парадоксальними спостереженнями, коли розквіт літературної (перекладацької) творчості відбувається на тлі культурного і суспільного занепаду, створюючи ідеологічні смисли та виробляючи систему символів, адекватних дійсності та здатних відповісти на її виклики. Таку «метафору реальності», що задовольняє певне суспільне очікування, К. Гірц застосовує до художнього твору. Виходячи з формули ідеології як «реакції на напруження», ¹⁷⁷дослідник зазначає, що тут позиції ідеології також перетинаються з інтенціями літературної творчості. Адже й про літературу, у тому числі й перекладну, можемо говорити, що вона знімає соціальне, психологічне або культурне напруження. При цьому словесність не лише творить нові ідеологічні смисли – в поле її уваги так само потрапляють уже освоєні суспільством ідеологеми. У зв'язку з цим Я. Поліщук виокремлює два протилежні вектори, у яких літературні інтенції перетинаються із завданнями ідеології: 1) література транслює чи модифікує вже наявні ідеологічні смисли; 2) художня мова творить яскраві, захопливі метафори, що запозичуються публічним

¹⁷⁵ Поліщук Я. *Пейзажі людини*. С. 74, 76.

¹⁷⁶ Гірц К. *Інтерпретація культур*. Київ : Дух і Літера, 2001. С. 18.

¹⁷⁷ Там само. С. 19.

дискурсом та стають основою ідеологічної риторики. В обох випадках письмо (в тому числі й перекладацьке – О.П.) – спершу в межах власної естетичної системи, але майже водночас виходячи на рівень публічної дискусії – «апробує образні формули, які згодом переносяться на ціле суспільство»¹⁷⁸. Народжуючи ідеологічну метафорику, література разом із тим відчужує її як питомий елемент власне естетичного дискурсу, проте, втративши певну герметичність функціонування, символічні фігури набувають інших важливих якостей, стають відкритими до інших (у тому числі невластивих, нетрадиційних) контекстів. В ідеологічному метафоротворенні літератури реалізується її евристична здатність творити нові ідеологічні сенси, або за К. Гірцем, «ідеологічні ферменти» дійсності, що є нестійкими структурами, які з часом втрачають свою актуальність у суспільній думці. Якщо спроектувати такі «метаморфози» в площину перекладу, можна відстежити, у який спосіб ідеологічні формули щодо «законів перекладацького мистецтва» замінювались іншими, більш відповідними настроям влади, що викликало зворотню реакцію – від протестних мотивів до утвердження власне людського, гуманістичного виміру культури у відверто задекларованих чи завуальованих формах (прихований, на підсвідомому рівні розлад психологічних протиріч).

У контексті постколоніальної культурної ситуації такі постулювання виглядають актуальними, оскільки закладають можливості для більш глибокого аналізу «ідеологічної практики» перекладу другої половини ХХ століття через осмислення її як засобу естетичного опору, враховуючи пропозиції «ідеологічних метафор», що, своєю чергою, дозволяє верифікувати «естетичний стан» суспільства, консервативність його смаків чи, навпаки, відкритість до змін. Досить виразно такі лінії простежуються в академічній праці американської дослідниці Марії Тимочко «Переклад. Опір. Активність» (“Translation. Resistance. Activism”, 2010), у якій вона активно використовує

¹⁷⁸ Поліщук Я. Література як ідеологічний простір. Науковий вісник Ужгородського національного університету. Серія : Філологія. 2008. Вип. 19. С. 76.

поняття «*опору*», «*протистояння*» (“resistance”) як концептуальні метафори для увиразнення онтологічної сутності перекладу, акцентуючи на його аксіологічних та світоглядних вимірах, через які переклад включається в різні сфери соціокультурної регуляції. Посилаючись на відому розвідку Дж. Лакоффа й М. Джонсона «Метафори, якими ми живемо» (“In Metaphors We Live By”), у якій дослідники розкривають образно-схематичну природу цього стилістичного тропу, М. Тимочко зазначає, що в перекладознавчому дискурсі метафора «опору» проходить по лінії «індивідуальної самоідентифікації перекладача», тобто розглядається як «дія» («здатність протистояти, протидіяти кому-, чому-небудь, у тому числі й певним впливам, змінам»), а також як «сила і ступінь протистояння», через яку акцент переноситься з вибору, заснованому на імперативі підкорення, на вибір, спрямований на «легітимізацію заборонених перекладацьких ініціатив» як реакція на «надмірну активність» (“reactive view of activism” – переклад наш – О.П.)¹⁷⁹.

Тож наголошується, що апеляція до утвердження нових світоглядних інтерпретацій тексту джерела породжувала різні за своїм змістом і формою явища, кожне з яких давало свої відповіді на виклик часу й по-різному впливало на соціокультурну атмосферу суспільства й подальший культурний розвиток. Важливим у цьому контексті є використання іншої метафори «*задіюваність*» («engagement») для позначення «дієвої активності» перекладу щодо «реконструкції літературно-історичної й авторської суб’єктивної правди» та оприявненні її через «заборонену публічність» колоніального дискурсу. Визначаючи етимологічне походження цього поняття (від англ. “pledge” – «запевняти, ручатися»), М. Тимочко переконливо доводить доцільність його використання, наголошуючи на більш глибокому його змістовому наповненні – «спільна дія, участь, залучення, прийняття обов’язків, надання гарантій, навіть готовність йти на ризик». Отже, переклад

¹⁷⁹ Tymoczko M. Post-colonial writing and literary translation. In: Bassnett and Trivedi. 1999. P. 10.

як «задіюваність» розглядається як такий, що «наділений повноваженнями свободи вибору і відповідальності», де визначаються «і межі тієї свободи, і рівень спроб змінити навколишній світ»¹⁸⁰. Такі міркування є суголосними з концепцією «ангажованої» літератури Ж.-П. Сартра, запропонованою в есеї «Що таке література?», де філософ, розкриваючи розуміння літератури як засобу осмислення власного «Я», наголошує на необхідності залучення літературних практик (“literature of praxis”) не лише до розв’язання художньо-естетичних проблем, а й навіть соціальних. Артикульована ним теза «говорити – це означає діяти» (“to speak is to act”) виступила орієнтиром для теоретичних узагальнень апологетів «резистентного» перекладу (М. Тимочко, Е. Генцлер), згідно з якими перекладач, як і письменник, «конститує свій «тотальний вибір» через твір» й тому не може бути пасивним спостерігачем реалій навколишньої дійсності.

До таких узагальнень спонукає філософська теза Ж.-П. Сартра про те, що «письменник (відтак і перекладач, за М. Тимочко – О.П.) схильний до рішення викривати світ і, в першу чергу, людину перед іншими людьми для того, щоб вони, опинившись перед обличчям викритого в такий спосіб об’єкта, взяли на себе повну відповідальність»¹⁸⁹. Зважаючи на це, М. Тимочко акцентує на необхідності «виявляти більшу активність на полі перекладацької творчості», адже <...> завдяки перекладам найкращі метафоричні образи мають шанс «бути піднесеними та засвоєними на загальносуспільному рівні». Зазначене відкриває чималий простір для письменницьких, перекладацьких і читацьких ініціатив, оскільки «кожен із суб’єктів культурного діалогу на своєму місці має творити чи засвоювати образні фігури вартісних ідей»¹⁸¹.

Розмірковування про механізми «резистентного» перекладу дають підстави говорити, що цей процес є відкритим, оскільки засвідчує здатність перекладів схоплювати реальність та продукувати нові смисли, що у вимірах

¹⁸⁰ Tymoczko M. *Translation in a Postcolonial Context: Early Irish Literature in English Translation*. Manchester: St. Jerome Press, 1999. P. 11.

¹⁸¹ Tymoczko M. Post-colonial writing and literary translation. In: Bassnett and Trivedi. 1999. p. 14.

соціокультурної та інтелектуальної ситуації другої половини XX століття проковували «рефлексію протестної новизни» (Е. Генцлер), впливаючи істотним чином на формування художньої свідомості суспільства, що, з одного боку, через спільний дух часу пробуджувало відчуття причетності до світових тенденцій, а з другого – формувало культуру опозиційності, яка проходила по лінії утвердження й подальшого поширення свого, питомо національного, самобутнього. «Окупаційні обмеження» у сфері вербального (перекладацького) мистецтва виливались у прагнення до «олюднення дійсності», «піднесення природного світу почуття до міри духовної власності душі»¹⁸² через пошук відповідної етики, а відтак і художньо-естетичних засобів творення картини світу, оскільки світ може визначатися «формами його суб'єктивного досвіду, втіленими в пізнавальний досвід епохи»¹⁸³.

«Резистентні» переклади є амбівалентними за своєю суттю, оскільки постають як сприйняття художньої дійсності й водночас як активність, проте не як «імперська надінтерпретація» (У. Еко), або політично деформоване, хибне витлумачення і, як наслідок, хибне розуміння, позбавлене об'єктивно-смыслового змісту, а як засіб захисту від колоніальної структури домінування. Важливим при цьому виступає усвідомлення того, що деколонізація національної культури, її суверенність є вихідним регулятивним принципом таких перекладів, що дозволяє говорити про їх націоцентричний й антиколоніальний статус. Аналіз корпусу художніх текстів, що постають інструментом культурного освоєння світу й претендують називатися «постколоніальними», дає підстави стверджувати, що постколоніалізм у культурі постає як виразно еклектична модель свідомості, що, з одного боку, призводить до «реставрації понівеченої імперіалізмом національно-духовної системи», а з другого, – до її подальшого руйнування «засобами постмодерної

¹⁸² Потебня О. Мова. Національність. Денаціоналізація : ст. і фрагм. / упоряд. і вступ. ст. Ю. Шевельова.

Нью-Йорк: [б. в.], 1992. 155 с.

¹⁸³ Кримський С. Б. Проблема дефіциту людських якостей як ніколи в наші дні актуальна. День. 2007. № 23. С. 6.

космополітизації». Такий метадискурс М.Павлишин характеризує як постмодерний, або ліберальний постколоніалізм, оскільки, на переконання дослідника, саме постколоніальне «сигналізує не так заперечення» імперських структур, як «діалектне злиття» з ними: «... постколоніальне, не відмежовуючись від колоніального, рівночасно вбирає в себе його історичний досвід, а то й співіснує з ним в одному культурному явищі»¹⁸⁴.

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

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

¹⁸⁴ Павлишин М. Постколоніальна критика і теорія. В: Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / за ред. М. Зубрицької. Львів : Літопис, 1996. С. 532.

творчість, а не соціальний аспект, можна говорити про певні «лінії наслідування й вектори художньої взаємодії» колоніальної / постколоніальної літератур, детерміновані комунікативною ситуацією доби у їх креативності й змінності. Ідеться про переосмислення колоніального дискурсу, доцільність використання (запозичення) письменниками – представниками різних культур – окремих тем, мотивів, ідеологій у художніх творах через синтез англійської літературної традиції та традиції літератур, що посідають периферійні позиції стосовно європейського культурного й літературного процесу (твори Р. Кіплінга, Ш. Бронте, Дж. Оруелла, М. Спарк, Дж. Келмана, А. Грея, Дж. Г. Фарелла та ін.). Зазначене пов'язане з прагненнями письменників-мультикультуралістів переосмислити концепцію національної самосвідомості й взаємодії культур, піддати сумніву деякі стереотипи й переконання щодо «монолітності» кожної з них, наголосивши на культурному розмаїтті сучасного світу. Проте важливим тут виступає не стільки прийняття «Іншого» всередину власного «Я», скільки трансформація свідомості особистості в результаті цього прийняття, її духовне збагачення й розвиток, що відбуваються в процесі обміну різних індивідуальних «моделей самобуття». Так, наскрізною темою англійської (британської) постколоніальної прози другої половини XX століття постає «рельєфне зображення» стосунків між Великою Британією й «рештою» світу в «історичній ситуації» доби, де автори окреслюють конфлікти культур і засоби їх вирішення, намагаючись визначити конструктивні аспекти культурної взаємодії, відмовившись від однозначності трактувань і критичних оцінок. Ідеться не тільки про зміни, що відстежуються на межі різких конфронтацій ідеологічного та естетичного з чіткою закономірністю виживання саме останнього, а й про засоби, за допомогою яких цього можна досягти. Це, зокрема, активне використання ресурсів «нової англійської мови» – створення на її базі лексичних варіацій, що виникли в колонізованих країнах й застосовувались письменниками – представниками національних й етнічних меншин у їх літературній діяльності (твори шотландських, ірландських,

канадських, австралійських художників слова, які виступають своєрідними маркерами їх гібридної природи й мають відповідне віддзеркалення в перекладі).

Розвиток такої літератури збігається з черговим витком пробудження національної самосвідомості, а також зі становленням постколоніальної культурної парадигми, яка засвідчила розпад Британської імперії, що спричинило відхід від реалістичного традиціоналізму й полеміки навколо національного культурного самовизначення та супроводжувалось пошуками художнього осмислення своєї історії, і ширше – західної цивілізації. Все це розкриває можливості для принципово нового, неканонічного прочитання творів, які презентують культурну спадщину світової літератури. На тлі лінгвістичного розмаїття ці твори представлені низкою культурних концептів, відмінних від «стандартизованих» англійських культурних норм, які надають літературі певної гнучкості, можливості глибинного осмислення «ефекту власної репрезентації», національної «особовості» (О. Сидорова) й набуття іншого досвіду. Доцільним у зв'язку з цим постає висловлювання відомого британського літературознавця М. Бредбері: «Найбільш яскравою рисою культури останнього десятиріччя є її інтернаціональність, вона вбирає в себе традиції інших культур, насамперед через те, що на перший план вийшли письменники-емігранти з колишніх колоній нашої колись могутньої імперії»¹⁸⁵.

Читацькі (перекладацькі) практики, засновані на колоніальному досвіді, відкривають простір для вербалізації маргінальних (margin) наративів, створюючи «власну мову культурного оприявлення», що знаходить своє відображення в постколоніальному прочитанні (post-colonial reading) як спробі «змінити наголос», переписати й скорегувати те, що було втрачено в результаті культурної експансії. Оскільки колоніальному контексту

¹⁸⁵ Лодж Д. Малколм Бредбері: дослідження та спогади [електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.vsesvitjournal.com/old/content/view/-782/41/>

прищеплюється «незмінна ідентичність його смислового змісту»¹⁸⁶, існує класична тенденція до його абсолютизації як джерела знання. Вилучення колоніальної риторики розкриває широкі можливості для відстеження конструктів естетичної свідомості нації у її питомому, «чистому» вигляді, де чинними виявляються органічні культурні перегуки. Саме така «культурна аура»¹⁸⁷, за переконанням Я. Поліщука, постає могутнім механізмом збереження тих універсалій, які здатні «проростати крізь товщу часу та ідеологій, забезпечуючи «експортування» власних цінностей у великому світі»¹⁸⁸.

Прагнення до відновлення «автентичності» своєї культури, що виступає основним мотивом постколоніального суспільства, розгортаються між наслідуванням і оригінальністю, що є свідченням «його присутності» в культурному просторі, який залишила після себе колонізація. Навіть після руйнації колоніальної системи створені нею образи й уявлення ще продовжують існувати на рівні кліше, стереотипів, ідеологій, літературних характерів. Залишається тільки змістити акценти імперських досвідів, аби вони стали антиімперськими, наголосити на своїй кардинальній відмінності і за вже відомим сценарієм «вдатися до ствердження своєї винятковості»¹⁸⁹. Таке «етноцентричне» (“ethnocentric”) мислення нерідко породжувало певні стереотипи сприйняття, націлені на заперечення інших культур, можливостей діалогу і взаємообміну між ними, поширення наслідків культурної залежності й меншовартості, що, своєю чергою, актуалізувало потребу застосування в сучасному літературознавстві моделей постколоніальної критики, які, з одного боку, наголошували на поверненні до культури й традиції, супроводжені суворими інтелектуальними й моральними правилами

¹⁸⁶ Коломієць Л. В. До питання про функціональний зміст поняття «колоніальний переклад».

Методологічні проблеми перекладу на сучасному етапі. Суми : Сум. держ. ун-т, 1999. С. 64.

¹⁸⁷ Поліщук Я. Література як ідеологічний простір. *Науковий вісник*

Ужгородського національного університету. Серія : Філологія. 2008. Вип. 19. С. 77.

¹⁸⁸ Потебня О. Естетика і поетика слова збірник. Київ: Мистецтво, 1985. 301 с.

¹⁸⁹ Foucault, M. (1972). *The Archaeology of Knowledge*. Pantheon. (Trans. A. M. Sheridan Smith). P. 78.

поведінки, з другого – не заперечували такі відносно ліберальні філософії, як мультикультуралізм і гібридність (Г. Бхабха). У цьому сенсі культура виступає джерелом ідентичності, елементом «ошляхетнення й піднесення <...>», вмістилищем «найкращого з помисленого і знаного» (М. Арнольд), нейтралізуючи руйнівну дію модерного агресивного, меркантильного й бруталного урбаністичного існування». Ідеться також про утвердження концептів «національної свідомості», «націєпростору» (Г. Бхабха), розрізнення «культурної сутності» та «імперської текстуальності» (Арун П. Мукгерджі), у зв'язку з чим слушною виступає артикульована Аязом Агмадом думка про національну самодостатність постколоніальної культури та заперечення постмодерного міфу про перманентну зацикленість постколоніальних авторів на імперських дискурсах: «... наша культурна продукція витворюється відповідно до наших потреб, і ми маємо набагато більше потреб, окрім потреби постійного «пародіювання» імперіалістів»¹⁹⁰.

Незаперечну силу переконливості у зв'язку з цим має запропоноване Е. Саїдом «контрапунктне читання» («contrapuntal reading»), основною метою якого виступає деконструкція відомих текстів західного канону, серед яких, зокрема, прозові твори Дж. Конрада, Дж. Остін, деякі романи Ч. Діккенса та ін. Прагнення до радикального переосмислення саме романної прози дослідник пояснює тим, що він (роман – О.П.) відіграв надзвичайно важливу роль у формуванні імперських досвідів, ставлень і референцій. «Я не стверджую, – зазначає він у своїй роботі «Культура й імперіалізм», – що важливим був лише роман, але його я вважаю саме тим естетичним предметом, чий зв'язок із розростанням британського та французького суспільств становить особливий інтерес для вивчення. Прототипом модерного реалістичного роману є «Робінзон Крузо», де, звичайно, не випадково йдеться про європейця, який створює такий собі феодал на віддаленому неєвропейському острові». Обравши наратив вирішальним чинником історизації минулого,

¹⁹⁰ Sartre J.-P. Critique de la raison dialectique: Théorie des ensembles pratiques. Vol. 1. Paris: Gallimard, 1960. 755 p.

Е. Саїд переконливо доводить, що саме «наративізація суспільства <...> акумулює і диференціює соціальний простір – той простір, що його використовуватимуть для соціальних цілей», і такі просторові диференціації як «пасивні рефлексії «агресивної доби імперії» походять і плавно еволюціонують із попередніх соціальних дискримінацій, уже санкціонованих попередніми історичними і реалістичними наративами»¹⁹¹. Такі внутрішні культурні ініціативи, що ґрунтуються на записуванні, впорядкуванні та «спостереженні за силами центрального владного суб'єкта», створюють відповідні референції не лише щодо свого суспільства, а й щодо зовнішнього світу.

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

Виходячи з того, що кожен текст, як і кожен регіон світу, має свій «особливий дух, свої власні, взаємонакладні з іншими досвіди та взаємозалежні історії конфлікту», він є «відкритим для осмислення особливостей його композиційно-мовленнєвих форм через визнання його самостійності (герметичної закритості). Певна річ, що жодне прочитання не повинно вдаватися до таких узагальнень, які стирали б ідентичність конкретного тексту, автора або історичної доби – воно має відкривати для дискусії те, що в кожному творі чи авторові було (або вважалося) відомим і визначеним. Іншими словами, читаючи текст, «слід відкрити його і для того, що до нього увійшло, і для того, що вилучено з нього його автором», бо кожен

¹⁹¹ Саїд Е. Культура й імперіалізм : пер. з англ. Київ : Критика, 2007. С. 17, 135.

твір культури є баченням свого часу, яке «треба зіставляти з різними пізнішими ревізіями, які він же й спровокував, пов'язувати з ідеями, поняттями й досвідами, на які він спирається». Інтерпретація такого «гібридного, мішаного і складного тексту» знов-таки вимагає «контрапунктного прочитання», особливої пильності, а саме «осягнення» двох доволі відмінних, але тісно споріднених аспектів: «*ідеї*, що ґрунтується на праві захоплювати території, за якою стоїть цілком зрозуміла сила і яка має безпомилкові наслідки, та *практики* (курсив наш – О.П.), що, по суті, цю ідею приховує, затьмарює, створюючи режим виправдання самозвеличувальної і самопороджуваної влади, встановлений між жертвою імперіалізму та його носієм»¹⁹².

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

Вивчаючи імпульси, які викликали появу європейського роману, Е. Саїд акцентує на зовсім невинуватій спільності моделей наративної влади, конститутивних для роману (особливо для англійського), з одного боку, та комплексу ідеологічних конфігурацій, що лежить в основі схильності до імперіалізму, з другого, стверджуючи, що «імперіалізм і роман настільки підтримують один одного, що <...> неможливо читати один, не маючи в

¹⁹² Саїд Е. Орієнталізм. В: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. Львів:Літопис, 1996 С. 117, 118, 121.(Слово.Знак.Дискурс).

якийсь спосіб справи з іншим¹⁹³. Отже, постаючи основною естетичною формою, «головним інтелектуальним голосом» англійського суспільства, англійський роман посів винятково важливе місце в колоніальному дискурсі, зокрема в питаннях «статусу Англії», набуваючи повноваження «учасника англійської імперської кампанії за кордоном», що мала на меті перетворити Англію «знову на країну, <...> на трон королів, наділений вищою владою острів, на джерело світла для всього світу, на центр світу» (Дж. Раскін), сформувати стереотип про англійське суспільство як «пізнавану спільноту» (Р. Вільямс) та загалом сформулювати «англійську ідею», наділивши її ідентичністю, присутністю й можливостями подальшої артикуляції (Дж. Остін, Дж. Еліот, Е. Гаскелл). Почасти ця ідея складалася зі стосунків між «домом» і «закордоном»: Англію досліджували, оцінювали й поширювали, тоді як про «закордон» замовчували або побіжно згадували. Він не мав тієї присутності та безпосередності, що ними наділили Лондон, провінцію або північні індустріальні центри, як-от Манчестер чи Бірмінгем. Для британського письменника «закордон» був невиразним, його існування недоречним, екзотичним, або дивним, або в тому чи тому сенсі «власним» – підконтрольним, відкритим для «вільної» торгівлі й придушення тубільців, коли ті чинять відкритий військовий чи політичний опір¹⁹⁴. Набувши ваги головного елемента в консолідованому культурному баченні світу, роман суттєво сприяв «закоріненості» цих ставлень, референцій і уявлень. Осмислення реальних інтерпретативних наслідків такої «сталості й незмінності» спонукає Е. Саїда до таких висновків. *По-перше*, в історії літератури можна зауважити незвичну органічну нерозривність між ранніми наративами, які звичайно не пов'язують з імперією, та пізнішими, у яких, очевидно, про неї йдеться (появу Р. Кіплінга і Дж. Конрада підготували Дж.Т. Остін, В. Теккерей, Д. Дефо, В. Скотт і Ч. Діккенс, які також у цікавий спосіб пов'язані зі своїми сучасниками, зокрема Т. Гарді та Г. Джеймсом,

¹⁹³ Саїд Е. Культура й імперіалізм : пер. з англ. Київ : Критика, 2007. С. 121.

¹⁹⁴ Там само.

побіжно дотичних до закордонної специфіки), проте і формальні характеристики, і зміст творів усіх цих авторів належать до тієї самої культурної формації, вони «відрізняються» лише інтонаціями, наголосами й акцентами. *По-друге*, структура ставлення і референції порушує цілий масив питань, пов'язаних із владою (коли твори виступають частиною надзвичайно «неквапливої мікрополітики, яка роз'яснює, зміцнює й вдосконалює авторитет наявного status quo), формуючи стереотип, згідно з яким «світ за межами метрополії завжди виглядає лише підпорядкованим і опанованим, а присутність Англії трактується як регуляторна й нормативна». *Третій* висновок ґрунтується на тому, що автори прийняли «глобалізований світогляд», не ігноруючи імперське бачення (алюзії на Індію, Африку, Австралію в романах Ч. Діккенса, В. Теккерея, Дж. Остін, Дж. Конрада та ін.). Саме це підводить дослідника до висвітлення *четвертого* висновку, спричиненого необхідністю цілісного сприйняття мистецького твору, що «зобов'язує читача (відтак і перекладача – О.П.) аналізувати, оцінювати тексти, прихований зміст яких може видатися вартим заперечень із політичного чи етичного погляду»¹⁹⁵.

Отже, вирішальним аспектом так званого зміцнення влади літературою (у тому числі й перекладною – О.П.) виступає не тільки те, що це зміцнення пов'язане з функціонуванням соціальної влади й управління, а й те, що воно є водночас «і нормативним, і незалежним, себто <...> самостверджується з плином наративу. По-перше, існує влада автора, який пише в прийнятний інституціоналізований спосіб, ґрунтуючись на суспільних процесах, дотримуючись норм, наслідуючи зразки тощо. Далі існує влада наратора, чий дискурс закорінює наратив у впізнаваних, тож відповідно, екзистенційно закріплених умовах. І, нарешті, існує те, що можна назвати владою нації, <...> специфічна локальність і конкретний історичний момент»¹⁹⁶. Це ще раз

¹⁹⁵ Саїд Е. Орієнталізм. В: Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / за ред. М. Зубрицької. Львів: Літопис, 1996 С. 129.(Слово.Знак.Дискурс).

¹⁹⁶ Там само.С.132.

підтверджує, що художня література не може залишатися осторонь від політичних процесів, і майже всі літературні твори, включаючи й переклади, можна вмістити в глобальний імперіалістичний контекст, продемонструвавши їх залежність від тієї чи іншої політики.

Філософська культура імперіалізму як явища у його різноманітних проявах (від усталених уявлень панування і здійснення влади до реструктуризації та маневрування) зумовлюється імперською стратегією мислення, яка скасовувала саму можливість національної самореалізації. Тому слід окремо наголосити на суголосності цієї тези з окресленими Е. Саїдом параметрами орієнталізму з його проникненням у різні сфери західної культури: «Орієнталізм – це радше розподілення певного геополітичного знання по естетичних, наукових, економічних, соціологічних та філологічних текстах; він є також розробкою не тільки основної географічної відмінності..., але й цілою низкою «інтересів», що їх через такі засоби, як наукове відкриття, філологічна реконструкція, психологічний аналіз, ландшафтний та соціологічний опис, він не тільки створює, а й підтримує; він також являє собою... певну волю або намір у деяких випадках контролювати, підкоряти або навіть інкорпоровати світ, який є, вочевидь, іншим...; одним словом, орієнталізм – це передусім дискурс, який у жодному разі не перебуває в прямому, однозначному співвідношенні з політичною владою в чистому вигляді, а радше виробляється та існує в процесі нерівноправної взаємодії з різними видами влади, сформований почасти з влади політичної (такою, як колоніальні або імперські інституції), почасти з владою інтелектуальною..., почасти з владою культурною..., почасти з владою моральною...». При цьому слід зазначити, що дослідник художньої літератури взагалі та художньо-літературної інтерпретації, а отже й перекладу зокрема, мусить враховувати діалектичну пов'язаність красного письменства та соціуму.

У зв'язку з цим Е. Саїд зазначає: «Дуже часто припускають, реабілітуючи суспільну функціональність мистецтва слова, – що література та

культура політично, навіть економічно невинні; мені не раз здавалося, що це не так, і, звичайно ж, мої студії орієнталізму переконали мене..., що суспільство та літературну культуру слід вивчати лише в парі»¹⁹⁷. Саме такий підхід дозволяє дослідникові осмислити залежність художнього способу висловлювання, конкретніше – літературної інтерпретації, від імперської – «орієнтальної» – традиції мислення «європейсько- атлантичного» зразка. Об'єктивне ж вивчення художньо змодельованої інтерпретації Сходу як «системи ідеологічних фікцій» (Е. Саїд) здійснюється через використання цілого ряду художніх творів (в інтерпретації Е. Саїда виключно – «текстів»), які репрезентуються як зразки імперської традиції образотворення та ідеологічної інтерпретації, коли художня інтерпретаційна модель (через брак свободи вибору) нав'язується «об'єктові спостереження», а не виникає сама по собі. Зазначене цілком стосується сфери художнього перекладу, який в умовах ідеологічної кон'юнктури та регламентації формував ціннісні пріоритети етнічної спільності. Отже, загальні ідеї, виокремлені в орієнталізмі, наскрізь просякнуті «доктринами європейської вищості», всілякими різновидами расизму, імперіалізмом тощо й тому представляють відверто хибну інтерпретацію («надінтерпретацію», за У. Еко), оскільки «нехтують величезною кількістю емпіричного матеріалу...»¹⁹⁸.

Найкращим аргументом проти надмірної «надінтерпретації» й «одомашнення» є теза про доцільність використання для окремих типів текстів «*резистентного*» методу («*resistant method*»), запропонованого Л. Венуті¹⁹⁹, тобто використання нетрадиційних форм граматики і стилю

¹⁹⁷ Там само. С.133.

¹⁹⁸ Там само. С.551.

¹⁹⁹ Лоренс Венуті (Lawrence Venuti), професор і перекладач з італійської в Університеті Темпл, є послідовником Андре Лефевра – визнаного лідера в галузі художнього перекладу і культурології. Сам Венуті у своїх працях залишає традиційні мовні проблеми перекладу лінгвістиці. У передмові до антології перекладознавства ХХ сторіччя «*The Translation Studies Reader*» щодо принципів відбору авторів і дискусій з редактором-консультантом Моною Бейкер (Mona Baker) дослідник зауважує: «Вона – вчений-перекладознавець і має лінгвістичну освіту; я працюю у сфері літературної критики і культурології». Див. *The Translation Studies*

цільової мови, архаїзмів і змішаних реєстрів для того, щоб оригінал якимось чином «бачив заломлення своїх променів крізь призму перекладу» (переклад наш – О.П.)²⁰⁰. Безперечно, що такі ідеї ініціюються із країни так званого політичного лібералізму й «територіального консенсусу», наповненого національним змістом із «виходом» у сферу вибору і свободи творчості, якій, на відміну від України, не загрожувало домінування інших (російських) культурних цінностей. Неоднозначність поглядів перекладачів і дослідників перекладу (зокрема М. Снелл-Горнбі, А. Честерман, Е. Вагнер, Л. Полецці та ін.) на висловлені Л. Венуті ідеї щодо «резистентності» перекладу підтверджуються їх зауваженнями про те, що попри добрі наміри – популяризувати іншу культуру й підняти престиж перекладацького мистецтва – насправді невідомо, чи ця стратегія здатна дати бажаний результат: такий переклад може виявитися важкочитабельним і не «популяризувати, а навпаки, ще більше маргіналізувати іншу культуру»²⁰¹.

Осмислення культурної взаємодії за посередництва перекладу через бінарну опозицію «очуження» (“foreignisation”, “alienation”) / «одомашнення», або «освоєння» (“domestication”), дає підстави стверджувати, що ця проблема не може бути ані діалектично синтезована, ані знята як така, що детермінує весь перебіг дискусій про переклад упродовж останніх століть. Л. Венуті визначає доместикацію як стратегію наближення оригіналу до реалій цільового читача, введення автора до нього «в дім», «одомашнення» перекладачем автора, завдяки чому в тексті перекладу асимілюються всі елементи іноземного тексту, позбавляючи його специфічних рис і характеристик, притаманних культурі оригіналу, що робить кінцевий «продукт» (переклад) максимально співмірним із цільовою культурою. Форенізація передбачає наближення цільового читача до контексту автора,

Reader. London and New-York: Routledge, 2000.P.3.

²⁰⁰ Venuti L. Strategies of translation. In: Baker M, editor. *Routledge encyclopedia of translation studies*. London: Taylor and Francis Books Ltd.; 2001. p. 243.

²⁰¹ Кам'янець А. Б., Некряч Т. Є. Інтертекстуальна іронія і переклад: монографія. Київ : Видавець Карпенко В.М., 2010. С. 13.

«його за межі етнічної культури («за кордон») з метою пізнання мовних і культурних відмінностей оригінального тексту, підкреслюючи таким чином його іноземну ідентичність» (переклад наш – О.П.)²⁰². Використання перекладачем зазначених стратегій визначає вектори для подальшої його діяльності. «Якщо перекладач, – розмірковує О. Чередниченко, – прагне «переселити» свого читача в країну автора оригіналу, максимально наблизивши до нього свою версію, то переклад може не «вписатися» в іншомовний культурний контекст. Натомість, якщо перекладач має намір переселити автора оригіналу в свою країну, тоді переклад віддаляється від першотвору»²⁰³ й може взагалі втратити свій самобутній статус, розчинившись у сприймаючій культурі. Подібні міркування висловлював свого часу Ф. Шлеєрмахер, репрезентуючи тезу, яку можна вважати теоретичним постулатом: «Перекладач або залишає письменника в спокої й змушує читача рухатися йому назустріч, або залишає в спокої читача, і тоді назустріч має вирушати письменник. Обидва шляхи зовсім різні, й обирати можна тільки один, уникаючи будь-якого їх зміщення, бо в іншому випадку результат має бути плачевним: письменник і читач взагалі не зустрінуться»²⁰⁴.

Виступаючи прибічником форенізації перекладу, Л. Венуті наголошує на доцільності використання зазначеної стратегії, пояснюючи свою позицію тим, що «одомашнені» переклади, основними характеристиками яких є «читабельність і легкість сприйняття», створюють «прозорі» (“transparent”) і «плавні» (“fluent”) англомовні версії іноземних текстів. Ґрунтуючись на аналогії – найпростішій формі взаємодії між культурами, яка немов «схиляє»

²⁰² Venuti L. The difference that translation makes: the translator's unconscious. In: Riccardi A, editor. *Translation Studies: Perspectives on an Emerging Discipline*. Cambridge: Cambridge University Press; 2002. p. 242.

²⁰³ Чередниченко О. І. Український переклад: З минулого до сьогодення. В: Од слова путь верстаючи й до слова... : зб. на пошану Роксолани Петрівни Зорівчак, доктора філологічних наук, професора, заслуженого працівника освіти України. Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2008. С. 23.

²⁰⁴ Schleiermacher F. On the Different Methods of Translating. In: Schulte R, Biguenet J., editors.

Theories of Translation: An Anthology of Essays from Dryden to Derrida. London; Chicago: The University of Chicago Press; 1992. p. 42.

культуру оригіналу до цільової культури²⁰⁵, одомашнення залишає за перекладачем право «прихованості й таємничості», водночас спонукаючи його до нехтування іншокультурними елементами тексту-джерела, і це, на думку дослідника, вводить читачів в оману, оскільки ті підсвідомо вважають, що читають не переклад, а оригінал. При цьому чим легше сприймається переклад, тим меншою мірою відчувається присутність перекладача, тобто Л. Венуті навіть наголошує на його «невидимості» (“translator’s invisibility”) як результату надмірної доместикації.

Курс на форенізацію перекладу як можливість пізнати чужу культуру та збагатити власну був свого часу проголошений Ф. Шлеєрмахером у його академічній доповіді «Про різні методи перекладу» (1813), у якій філософ, наголошуючи на поєднанні об’єктивного і суб’єктивного в перекладі, стверджував, що переклад-очуження є «доцільним лише тоді, коли він робиться у великому обсязі, бо лише тоді читацька аудиторія може налаштуватися на сприйняття «чужого». Передумови для рецепції перекладу-очуження не виникнуть, якщо в мові-реципієнті лише деякі твори перекладатимуться таким чином. Тому переклад-очуження вимагає пересадження цілих літератур в іншу мову. Окремі роботи такого ґатунку можуть не мати успіху». Ф. Шлеєрмахер також переконував, що переклади з різних мов на німецьку мають звучати по-різному, оскільки «якщо ж усі вони (переклади – О.П.) звучатимуть однаково, то оригінал втрачає свою самобутність і має відтак «розчинитися» в перекладі. Отже, заперечуючи привілейований статус цільової мови і культури, Ф. Шлеєрмахер наголошував на важливості очуження перекладу, збереженні «іншості» оригіналу²⁰⁶.

Інший представник німецького Романтизму Ф. фон Гумбольдт у передмові до власного перекладу «Агамемнона» Есхіла також апелював до

²⁰⁵ Bassnett S. Reflections on Comparative Literature in the Twenty-First Century. *Comparative Critical Studies*. 2006; Is. 1–2: 5.

²⁰⁶ Schleiermacher F. Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens. In: Friedrich Schleiermacher's sämtliche Werke. Dritte Abtheilung. Zur Philosophie. Zweiter Band. Berlin, 1838. S. 49.

поняття «чужість», стверджуючи, що в перекладі має «відчуватися не чужість, а чуже – лише риси, притаманні чужій культурі, мові, літературі»²⁰⁷. В. Беньямін, розвиваючи ідеї романтиків, акцентував на «чистій мові» перекладу, яка орієнтується на інтенцію автора. Активне використання стратегій очуження у своїх власних перекладах на всіх мовних рівнях слугувало поштовхом перекладачам-неоромантикам початку ХХ століття для розширення горизонтів можливостей рідної мови та збагачення її надбаннями інших культур.

Закономірним є те, що в сучасну епоху мультикультуралізму, задекларованої рівноправності й рівновартості всіх культур, головним орієнтиром у перекладі текстів, що належать до «культурного капіталу» тієї чи тієї нації, мав би домінувати саме принцип очуження як засіб ознайомлення цільового читача з іншою культурою, проте використання цього перекладацького прийому залежить від особливостей конкретної цільової культури й завдань перекладу. Враховуючи те, що в Україні в силу історичних обставин найважливішим завданням перекладу впродовж тривалого часу був курс на збагачення лексичних ресурсів і соціолектів української мови, однак з орієнтацією на літературні норми, на відмову від спроб «аж надто помітної «українізації» реалій та стилю»²⁰⁸, в українському художньому (насамперед поетичному) перекладі переважно застосовується принцип очуження, з яким умовно пов'язується класична традиція, розпочата ще М. Старицьким. Але це не означає нехтування методом «одомашнення», який у сучасному українському контексті доцільно використовувати як наближення тексту оригіналу до іншої культури в широкому сенсі, а не як механічне перенесення всіх його елементів, що тісно асоціюються з цією культурою (художні образи, історичні й культурні реалії, алюзії або наближення перекладів класичних

²⁰⁷ Humboldt W von. Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluss

auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts. Berlin, 1836. S. 7.

²⁰⁸ Беньямін В. Завдання перекладача. В: Беньямін В. Вибране. Львів : Літопис, 2002. С. 90.

творів до їх сприйняття сучасним читачем). З цього приводу відомий український перекладач Г. Кочур зазначав: «Колись удавалися до таких способів, як заміна реалій оригіналу на «рідні», зміна імен героїв на ближчі для читача перекладу. Тепер цього нема, і хіба що усмішку може викликати той пасаж Софоклової «Антигони» в перекладі П. Ніщинського, де перекладач примушує давнього грека співати «Ой не шуми, луже...». У цьому зв'язку варто наголосити, що використання зазначених стратегій (очуження / одомашнення) має бути взаємозумовленим і доцільним у кожному конкретному випадку, оскільки визначення для перекладача наперед чітких тактик не видається можливим. Знов-таки доцільним вбачається звернення до артикульованої з огляду на це тези Г. Кочура: «<...> Перше: все-таки найкращі переклади виникають, мабуть, на зіткненні цих обох тенденцій. Друге: треба уникати категоричних приписів і суворих апіорних правил, якими перекладачі повинні неухильно керуватися. Нехай в окремих випадках справу вирішує такт перекладача, його досвід, смак, поетична інтуїція – часом це дає добрі наслідки. Ну а наближати класику до читача, спрощуючи її, модернізуючи мову – цього, звичайно, не треба робити. Читач повинен знати класику справжню, а не «пристосовану»²⁰⁹.

Незважаючи на чисельні розбіжності, суперечності й різночитання щодо використання методу доместикації в перекладі, можна все ж таки стверджувати, що саме цей перекладацький прийом виступає «знаряддям опору й непокори» проти «засилля чужих та неприйнятних ідей»²¹⁰. Отже, прикладом одомашнення можна вважати свідоме «зниження» стилю та вживання простонародної лексики в українських перекладах кінця XIX – першої половини XX століття («омужичення» античного епосу замість використання «альбомно-салонної» мови), що певною мірою було спричинено

²⁰⁹ Кочур Г. Література та переклад: Дослідження. Рецензії. Літературні портрети. Інтерв'ю / упоряд.:

А. Кочур, М. Кочур ; передм. І. Дзюби, Р. Зорівчак. Київ : Смолоскип, 2008. С. 203.

²¹⁰ Bassnett S. Where are we in Translation Studies? In: Bassnett S, Lefevere A, editors. *Constructing Cultures*.

Essays on Literary Translation. Clevedon: Multilingual Matters Ltd; 1998. p. 19.

намаганням перекладачів (свідомим чи несвідомим) якомога дистанціювати українське письменство від російського, із його тодішньою академічною «правильністю». Цілком доречні у зв'язку з цим міркування Г. Грабовича наводить М. Стріха, стверджуючи, що «для сторонніх легко було думати, що українська муза народилася п'яною, і не диво, що й для сучасників <...> котляревщина була літературною хворобою, що компрометувала можливості, перспективи української літератури. Але й був і інший бік медалі: силою цього жанро-стилю була його енергія та життєствердження і – чи не найважливіше – його формалізація контрасту з російською мовою. Зрозуміло, що такий підхід вважається сьогодні «неприпустимим вульгаризаторством», викликаючи гостру критику проти «органічного» застосування народницької концепції, що «начебто повертає «Слово» до його споконвічної української народнопісенної основи»²¹¹.

Ще одним зразком «свідомого» одомашнення виступає «модель перекладу третього світу»²¹², розроблена відомими бразильськими поетами й перекладачами братами Августо і Гарольдо де Кампос. Проблеми перекладу

²¹¹ Стріха М. Український художній переклад: між літературою і націєтворенням. Київ : Факт :

Наш час, 2006. С. 55.

²¹² Поняття «третій світ» із його конотаціями економічної відсталості й культурної провінційності, на думку постколоніальних критиків, свідомо створює проблему репрезентації літератур відповідних країн і сприяє їх інтерпретації в рамках, не завжди адекватних естетичному сприйняттю європейської традиції – «першого світу». Окрім того, укладачі «Антології постколоніальних досліджень» зазначають, що розподіл світу на «перший» і «третій» є слідством бінарного мислення, що засвідчує однобічний характер колоніального процесу, проте адекватне уявлення про цей процес можна отримати лише на основі аналізу дискурсивних практик і суспільних інститутів усіх його учасників. В іншому випадку стикаємось із тим, що замість дослідження єдиного літературного процесу, відбувається екстраполяція політико-економічної ситуації у сферу літературознавства, коли «англійська» (британська) література посідає центральне місце, а вторинній щодо неї літературній традиції колоній відводиться роль периферії. Враховуючи масштаби світової політики колоніалізму, термін «постколоніальна література» має більш широке використання й може бути доцільним для окреслення літератури/культури будь-якої країни, що мала колоніальне минуле, зокрема для позначення не стільки внутрішнього єдиного літературного явища, скільки для орієнтації на корпус художніх творів, до яких апелює постколоніальна критика.

другої половини XX століття в Бразилії, що стали предметом численних полемік і дискусій, були тісно пов'язані з колоніальним минулим країни, коли переклад трактували як інструмент звільнення від пут минулої меншовартості, зокрема домінування європейських культурних цінностей. Спираючись на ідеї «канібалізму» (ідеться про «антропофагію на території розуму», коли так званий «канібалістський рух» виступив в Бразилії формою політичного протесту, що мав на меті відновити власне коріння, пригнічене європейським впливом: місцева культура мала розчинити в собі культурні надбання промислово-розвинутих країн), Августо і Гарольдо де Кампос презентували в 60-х роках XX століття зазначену «модель перекладу третього світу», основу якої складають процеси «поглинання «іншого» з наступним його відновленням» через використання елементів місцевої культури. Для обґрунтування цієї ідеї дослідники зосереджують увагу на необхідності «прищеплення оригіналу незмінної ідентичності його смислового змісту», наполягаючи на абсолютизації семантичної «прозорості», відмові від метафоризації і двозначності, пошуку більш вдалих засобів спрощення тексту. Така «трансплантація» значень, на їх думку, «набуває нових резонансів у сприймаючій культурі»²¹³, формуючи в читача уявлення про переклад як адекватну репрезентацію змісту оригіналу. Охоплені ідеєю *перекладу-як-відкриття* своєї культури, але певним чином глибинно спорідненої з іншою, ²¹⁴Августо і Гарольдо де Кампос наголошують на доцільності використання *рекреативного* перекладу, визначаючи останній як «*проект перестворення*» (“a project of recreation”), «*текстуальну ревіталізацію*» (“textual revitalization”), «*трансстворення*» (“transrecreation”), «*транстекстуалізацію*» (“transtextualization”) і навіть «*транстлумачення*» (“transillumination”), де префікси «ре-» і «транс-» віддаляють переклад «від

²¹³ Classe O, editor. *Encyclopedia of Literary Translation into English*. Vol. 1. London; Chicago: Fitzroy

Dearborn Publishers; 2000.P.495.

²¹⁴ Post-colonial Translation: Theory and practice .Edited by Susan Bassnett and Harish Trivedi. London ; New York : Routledge, 1999. P. 94, 197.

традиційної, уніфікуючої нарації, кваліфікуючи його таким чином, як інший, новий різновид оригінального твору – винахідливий, інспірований, спонтанний» (переклад наш – О.П.). Спроби Августо і Гарольдо де Кампос протиставити справжнього «Іншого» сфальсифікованому «Іншому» колоніального дискурсу розгортаються через метафоричне осмислення «стратегії антропофагії», що трансформує переклад у нову площину, виводячи його «поза межі традиційної дихотомії «джерело (вихідний текст)» / «ціль (цільовий текст)» на *подвійну траєкторію*, де кожна сторона виступає водночас і донором, і реципієнтом» (переклад наш – О.П.)²¹⁵.

Певним камертоном філософської стратегії Августо і Гарольдо де Кампос у сенсі опору домінування чужої культури виступає система поглядів сучасного американсько-ганського філософа Антоні Кваме Аппія. У центрі уваги дослідника іманентна націленість на «Іншого» як носія іншої мови та відмінного соціокультурного досвіду й цінностей. Вона характерна для перекладознавчих теорій другої половини ХХ століття, заінспірованих філософськими й культурологічними рефлексіями щодо визначення цього феномену. Спроектувавши в царину перекладу поняття «*насиченого опису*» (“thick description”), уведене в антропологічний дискурс К. Гірцем, А. Аппія зосереджується на можливостях етичного потрактування тексту оригіналу, врахуванні його мовної та культурної іншості. Кваліфікуючи «насичений» переклад як «*альтруїстичний*», що «зі своїми коментарями й супровідними примітками намагається умістити тлумачений текст у багатому культурному і мовному контексті <...> й приносить схеми цільової мови в жертву «Іншому» та його дійсності»²¹⁶, дослідник, таким чином, акцентує на його відмінності від традиційної практики перекладу. Ідеться про врахування міжкультурної асиметрії як визнання іншості чужого досвіду, що

²¹⁵ Там само.Р. 197.

²¹⁶ Appiah K. A. Thick Translation. In: Venuti L, editor. *The Translation Studies Reader*. London; New York: Routledge; 2000. p. 423.

перегукується з ідеями Л. Венуті та філософськими поглядами Е. Левінаса²¹⁷. Наголошуючи, зокрема, на наявності асиметричних відносин у будь-якому перекладацькому проєкті, дослідник стверджує, що «переклад ніколи не може бути просто комунікацією між рівними, тому що він є *фундаментально етноцентричним*» (курсив наш – О.П.). Саме це виступає засадничою умовою стратегії «*міноритизованого*» («*minoritizing*») перекладу (Л. Венуті), спрямованого на досягнення мовної й культурної асиміляції як «насиленницького заміщення мовних і культурних відмінностей чужого тексту таким, що має бути доступним для цільового читача»²¹⁸. Така репрезентація «Іншого», що здійснюється через подолання «зони регламентованої реальності й стереотипного мислення», має право на ситуативну доцільність, оскільки саме «Інший та дійсність його образу» виступають об'єктом зацікавлення перекладу як міжкультурної комунікації. Спроби А. Аппія надати голос «Іншому», відкидаючи ужиткові канони власної мови, умовні й загальноприйняті поняттєві схеми, щоб якомога наблизитися до реальності оригіналу, здійснюються через використання «насиченого», «натуралістичного» опису, суголосного з артикульованою Л. Венуті «етикою відмінності» в перекладі, коли «індивідуальний голос» перекладача набирає різних відтінків у культурно-історичному контексті цільової культури. При цьому, осмислюючи переклад у світлі постколоніальних досліджень з позицій опору панівній культурі, А. Аппія наділяє префікс «пост-» деконструктивістським смислом, позбавляючи його відтінку темпоральності й використовуючи для позначення певної критичної позиції, а саме для «розчищення культурного простору («*space-clearing gesture*») від різноманітних проявів колоніальної спадщини»²¹⁹.

²¹⁷ Venuti L. *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*. London; New York: Routledge; 1998. p. 256.

²¹⁸ Venuti L. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London; New York: Routledge; 1995. p. 11, 218.

²¹⁹ Appiah K. A. Thick Translation. In: Venuti L, editor. *The Translation Studies Reader*. London; New York: Routledge; 2000. p. 421.

Подібну думку обстоює Теджасвіні Ніранджана, авторитетна дослідниця постколоніального дискурсу перекладознавства, акцентуючи на «культурній гетерогенності» перекладу «третього світу», яка відбувається всупереч «традиційним кордонам, усталеним перекладацьким принципам і канонам панівних літератур», <...> конструюючи образ «екзотичного Іншого» – «незмінну категорію минулого, яка через віддзеркалення стану непевної суспільної рівноваги, легше піддається привласненню й контролю» (переклад наш – О.П.). У розвідці “Siting Translation: History, Post- Structuralism, and the Colonial Context” дослідниця, наголошуючи на міжкультурній активності постколоніального перекладу, наполягає на необхідності переосмислення його функціонального призначення, кваліфікуючи останній як «центр політичного опору й знаряддя трансформацій», «пересотворення культури в її істинних, цілісних вимірах». Це дає підстави стверджувати, що постколоніальний переклад, який довгий час перебував на маргінесах національної культури, демонструючи «соціальну й лінгвістичну нерівність», більш не виступає «викривленою проекцією» свого справжнього світу (переклад наш – О.П.). Взявши за висхідну гіпотезу спостереження Г. Тріведі, згідно з яким «колоніалізм і переклад завжди рухаються й розвиваються в одному напрямі» (“hand in hand”), Т. Ніранджана надає зазначеній тезі більш глибокого змісту, акцентуючи на властивостях перекладу «формувати латентні внутрішні сили опору, певною мірою обумовлені асиметричними відносинами між колоніальною і постколоніальною культурами»²²⁰. Саме зіткнення в рамках імперської мови колоніальних і антиколоніальних інтенцій дозволяє, на думку дослідниці, простежити дискурсивні стратегії антиколоніального опору, коли «придушення постколоніальних голосів» (“silencing of the post- colonial voices”) ²²¹виступає радше образним поняттям, ніж реально існуючою проблемою, оскільки такі «голоси»

²²⁰ Niranjana T. *Siting Translation: History, Post-structuralism, and the Colonial Context*. Berkeley;

Los Angeles; Oxford: University of California Press; 1992. P. 2.

²²¹ Там само. P.127.

(мови/літератури/культури), хоча й зазнають змін у результаті «колоніальної зустрічі» (“colonial contact/encounter”)²²², продовжують функціонувати в повсякденному житті їх носіїв. Отже, постколоніальна критика, – зазначає Т. Нірадждана, – виступає в ролі *доповнення*, а не *заміни* (курсив наш – О.П.) в контексті популяризації оригінальних культур колоніальних спільнот, інакше вона наражається на ризик «стрімкого повороту» до нового колоніального дискурсу (“a colonizer in its turn”²²³).

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

²²² Там само.Р.165.

²²³ Niranjana T. Translation, colonialism and rise of English [Electronic resource]. [cited 2025-03-30]. Retrieved from: http://www.academia.edu/29999900/Translation_colonialism_and_rise_of_EnEngli

«розколотою між своїм оприявненням як авторитетним утвердженням й подальшим розгортанням та безкінечним повторенням і диференціацією». З огляду на це спротив не є «протилежністю колоніальної присутності», а радше є ефектом його амбівалентності, що виникає в ході становлення панівного дискурсу в процесі артикуляції знаків культурної відмінності й повторення їх у контексті одних і тих самих відношень колоніальної влади». При цьому Г. Бхабха визначає природу колонізованого в умовах розколу «присутності» як «мімікрію», наголошуючи, що «мімікрія» (наслідування, маскування) визначає «бачення колонізованого колонізатором та самим собою»²²⁴. Це означає, що за «відсутністю чітко налагоджених маркерів ідентичності колонізований завжди виступає майже таким, як колонізатор, проте дещо іншим». У своєму прагненні до цього «мімічного стану» він керується настановою «стати таким, як колонізатор і навіть зрівнятися з ним»²²⁵, але, за браком об'єкта (колонізатор відсутній як такий, він присутній як бажана сторона), колонізований приречений існувати у світі принизливих стереотипів, відчуваючи незручність своєї присутності в цивілізованому світі. Навколо цих стереотипів й утворюється міраж двох опозиційних ідентичностей: того, хто «сильніший і розумніший» і чиї твори²²⁶ (отже, й переклади) мають більшу цінність та ідентичність; того, хто є «слабшим і безглуздішим» і чия доля – підпорядкування, «а не написання (перекладання) чи читання творів». Виходячи з цього, гібридними виступають такі об'єкти,

²²⁴ Bhabha H. K. *The Location of Culture*. London; New York: Routledge; 1994. P. 107, 120-121.

²²⁵ Там само. P.110-111.

²²⁶ Ідеться про письмовий текст як інструмент колоніального контролю, який Г.Бхабха використовує і в інтересах імперіалізму в культурі, і з метою антиколоніального дискурсу.

«Символ англійської книги» виступає для вченого одним із «дивних знаків» (“signs taken for wonders”), за допомогою яких колонізатор здійснює контроль над уявою колонізованих народів. Проте, незважаючи на авторитет культурної продукції метрополії, вона не спроможна виразити власний досвід колоніальних спільностей, і тому постколоніальний простір постає полем зіткнення менталітетів і культур, у результаті чого виникає явище мімікрії, яке переадресовує антиколоніальний опір у сферу культури.

які виникають у процесі відтворення глобального, європоцентричного феномену, який вимушено втрачає свою «оригінальність» заради того, щоб через безкінечний ланцюг його постійних повторень колоніальна влада продовжувала зберігати своє домінування. У цьому контексті теза Г. Бхабхи щодо «мімікрії колонізованого об'єкта» і «втрати його ідентичності» є контрверсійною щодо тези Т. Ніраджани, згідно з якою «сутність мімікрії полягає в тому, що за своєю маскою вона не приховує ідентичність, користуючись тим, що колоніальна влада утверджує своє панування саме через «зміщення» об'єкта й часткову втрату своєї оригінальності»²²⁷. Ця суперечність цілком доказово може бути переведена в площину перекладу на рівень сприймаючої свідомості, яка має з'ясувати міру суспільної потреби в тих чи тих художніх творах.

Не заперечуючи настанови на унікальність культур «третього світу», постколоніальні дослідження в царині перекладу апелюють до створення нової концепції ідентичності в умовах, коли «всі чіткі ідентифікаційні маркери зникають», у результаті чого мімікрія виступає «розмитою копією» колоніального оригіналу, оскільки «будь-яке копіювання – це завжди висміювання, близьке до пародії». Це означає, що мімікрія утворює щілину в «незмінній непорушності» колоніального домінування, провокуючи до невпевненості здійснювати повний контроль над поведінкою колонізованого суб'єкта, тому є всі підстави стверджувати, що концепція гібридності спростовує статичну ідентичність, відводячи їй місце в «метонімічному ланцюгу присутності», за якою приховано постійно невдоволене прагнення «бути таким самим як»²²⁸. Незважаючи на те, що синтез колоніальної та імперської культурних традицій не відповідає висунутим антиколоніальним дискурсом вимогам «чистоти» й «самобутності» культури, він є ефективним

²²⁷ Bhabha H. K. Interrogating Identity: the Postcolonial Prerogative. In: Goldberg D. T, editor. *The Anatomy of Racism*. Minneapolis; London: University of Minnesota Press; 1990. P. 183, 195.

²²⁸ Bhabha H. K. Representation and the Colonial Text: a Critical Exploration of Some Forms of Mimeticism. In: Gloversmith F, editor. *The Theory of Reading*. Brighton: Harvester; 1984. p. 117, 119.

засобом протистояння панівній культурі, дозволяючи колоніальним художникам слова шляхом реконструкції, «руйнації-скинення» (“subversion”) і творчої переробки імперських культурних зразків «виготовляти» власні моделі художньої творчості.

Методологічні дослідження такого типу не втрачають своєї актуальності й сьогодні, особливо коли йдеться про осмислення процесів масштабної «деімперізації», які відбуваються в пострадянській Україні, зокрема й через розрізнення літературної інтерпретації та літературної імперської «надінтерпретації», увиразненій інтенцією виходу поза межі визначеної владою провінційності у світ загальновизнаних цінностей. Досягнення цієї відкритості вимагає таких інтерпретацій, які мали б на меті деконструкцію імперської моделі мислення з притаманними їй засобами регламентації.

РОЗДІЛ 3. ХУДОЖНІЙ ПЕРЕКЛАД У ЛІТЕРАТУРНОМУ ПРОЦЕСІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

3.1. Перекладацтво в контексті стильових профілів української прози другої половини ХХ століття

Ефект резонансу, створений шістдесятниками, висвітлив ті базові поняття, настанови й орієнтації, які не тільки віддзеркалювали стиль мислення епохи, а й значною мірою визначали художньо-тематичний і жанрово-стильовий спектр української літератури наступних десятиліть. Така наративна «дискурс-послідовність» (П. Рікер), з відповідним антропологічним простором, репрезентує національну ідентичність у художній формі (за І. Дзюбою, людина-явище і людина-нація), коли особистість зберігає за собою право на обстоювання загальнолюдських цінностей, заcodeваних у різноманітних жанрових структурах (зокрема з домінантою на початку 1960-х років новелістики й ліричної балади та з подальшим розгортанням малих прозових жанрів і ліро-епічної поезії). При цьому навряд чи можна говорити про радикальну зміну жанрово-стильової системи, яка б виводила літературу зазначеного періоду поза межі напрацьованої художньо-естетичної традиції. Радше, як слушно зауважує Л. Тарнашинська, варто наголосити на певних «лініях розриву» та «біфуркаційних відлуннях», що дозволяють дослідникові по-іншому поглянути на модифікації жанрових структур. Руйнація соцреалістичної моделі в прозі, що відбувалась, як відомо, переважно через «множинність локальних подій», «підрихтувала» свідомість потенціального читача до часових змін, віддзеркалених у трансформованих романних різновидах 1970-х рр., зокрема в історичних наративних структурах. Усвідомлюючи закономірність потужної появи української модерної прози малих форм як оптимального жанру «несталогі доби», Л. Тарнашинська переконує у т. зв. «ефекті жанрового екранування» (відбиття тенденцій порубіжних епох у «серединній» ситуації ХХ ст.). Це означає, що жанрово-стильова ситуація 1960-х рр. взяла на себе не тільки «сегменти порубіжних

тенденцій»²²⁹ і відображення специфіки «духовної ситуації» доби, але і створила ефект «подвійного віддзеркалення», позаяк екранувала тенденції і минулих, і майбутніх жанрово-стильових проєкцій, які й визначали ступінь модернізації художньої свідомості наступних літературних поколінь.

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

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

²²⁹ Тарнашинська Л. Ліпше бути ніким, ніж рабом: (бесіда з Валерієм Шевчуком).

В: Тарнашинська Л. Закон піраміди: діалоги про літературу та соціокультурний клімат довкола неї. Київ :Пульсари,2001. С. 498, 609.

набором властивостей, необхідних для реалізації його мети – місії в рамках історичного (видимого), індивідуального (окремо взятої особистості) та поколіннєвого часу як суми індивідуальних, біологічних особливостей та певного спектру суспільно- соціальної парадигми»²³⁰.

Зважаючи на динаміку людської цивілізації, що постійно розгортається в множинність, кожне покоління теж виступає множинністю знаків і має власну «систему інтерпретації навколишнього світу» (К. Мангейм), власний рівень поколіннєвої свідомості і своєрідний спектр просторово-часових уявлень про буття²³¹. Проте принципом творення поколіннєвої естетики залишається самодостатність кожного «Я» – як засаднича умова розвитку людської особистості, що виступає точкою відліку «естафети поколінь». Це означає, що властивості одного покоління в міру розширення поколіннєвої свідомості поступово переходять у властивості іншого, і це дозволяє виявити специфіку не тільки етичного / естетичного статусу (світогляд, ціннісні критерії, моральні та естетичні перлини творчості), а й сформулювати інтегральні закономірності соціокультурної детермінації дискурсивної сфери, що розкривається на емоційному рівні світосприйняття. Якщо в «кумулятивні епохи» наступники відчували «однорідність одержаного і власного» (у вітчизняній літературі цей період припадає на 1980-1990-ті рр.), то «епохи оновлення та креативної войовничості»²³² особливо виразно позначені запереченням і полемікою навколо осмислення феномену міжпоколіннєвих трансформацій. Однак будь-яке заперечення одного покоління іншим має певний «потенціал конструктивної деструкції» (Л. Тарнашинська), оскільки функція заперечення як історичний складник виступає каталізатором розвитку, що вимагає обґрунтованих відповідей на виклики часу. Отже, кожне наступне покоління, виступаючи своєрідним

²³⁰ Тарнашинська Л. Сюжет Доби: дискурс шістдесятництва в українській літературі XX століття. Київ : Академперіодика, 2013. С. 210.

²³¹ Mannheim K. The problem of generations. In: Kecskemeti P, editor. *Essays on the Sociology of Knowledge*. London; New York: Routledge; 1952. p. 276–322.

²³² Ортега-і-Гасет Х. Вибрані твори. Київ : Основи, 1994. 424 с.

продовженням «усіх попередніх сучасностей»²³⁷, постає реальністю, «розтягнутою в часі», поколінням творчої спадкоємності і визначає собою присутність у літературному процесі його репрезентантів одночасно з представниками інших літературних поколінь, що розширює простір їх «співможливостей» у контексті загального літературного процесу.

Проте принцип колінеарності зовсім не заперечує поколіннєву нерівність чи «напруженість» у взаєминах поколінь (“general tension”)²³³ як фактор соціальної практики у вимірах різних історико-тематичних літературних епох. І тут йдеться зовсім не про вирішення питань щодо «меншовартості» / «більшовартості» того чи того літературного покоління або присвоєння одному з них статусу «оживлюючого посередника» (К. Мангейм), хоча з цього приводу й досі розгортаються численні полеміки й дискусії. Утім переконливою є думка дослідників щодо неспростовності винятковості покоління шістдесятників, що заявило про себе як *реальне покоління* (actual generation), покоління, що цілком вписується у філософську парадигму сучасної доби, а тому є всі підстави говорити про нього як про покоління, що здатне «тримати час» (М. Мамардашвілі) й «моделювати суспільний розвиток»²³⁴. Якщо керуватися принципом теорії поколінь (К. Мангейм, Н. Райдер, А. Греньє, У. Штраус), можна підсумувати, що покоління 1960-х років синтезувало всі складові соціально-літературної ідентифікації самого поняття, серед яких на перший план виходить спільний життєвий досвід, джерелом якого виступило поколіннєве переживання – «духовний стрес» (Л. Демська-Будзуляк)²³⁵, що окреслив зміст цього покоління і заявив про його інакшість. Саме «інакшість»²⁴¹ виступає тією ознакою, що вирізняє це покоління серед інших «актуал-генетичних явищ»

²³³ Mailhac J-P. Formulating Strategies for the Translator [Electronic resource]. *Translation Journal*. 2007; 11(2).

²³⁴ Тарнашинська Л. Українське Шістдесятництво: аберація явища у постмодерному прочитанні.

Слово і час. 2006. № 3. С. 211.

²³⁵ Будзуляк Л. Справжнє обличчя літературного покоління дев'яностих – спроба ідентифікації.

Кур'єр Кривбасу, 2002. №14. С.68.

(М. Мамардашвілі) другої половини ХХ століття: воно є відкритою системою, яка генерує й розсіює довкола себе потенційну енергію, ресурсний потенціал наступних поколінь. Тому літературне покоління 60-х визначаємо як творче *ядро* нації (її інтенціонал, що утворює периферійне (інтерпретаційне поле – імплікаціонал) у вигляді периферійних соціальних практик наступних літературних поколінь. У цьому контексті теза Т. Федюка щодо надання літературному явищу, прив'язаному до темпоральних меж другої половини ХХ століття, статусу літературного покоління (йдеться виключно про шістдесятників – «нове письмо», «нова якість», «нова свобода» та «вісімдесятників» – «перше після багатьох десятиліть вільне, навіть вільніше, ніж шістдесятники, покоління»), а також категорична думка щодо того, що «всі решта – «сімдесятники», «дев'яностники», «двотисячники» – це вже «інерція», яка не може бути записана в «актив» поколінь, певною мірою суперечить твердженню Л. Демської-Будзуляк, згідно з яким «сімдесятники», мабуть, єдине покоління, кому судилося двічі вийти на історико-літературну арену. Уперше – як рудименти «хрущовської відлиги» в кінці сімдесятих – першій половини вісімдесятих, коли відбувся крах імперій, кінець вісімдесятих – початок дев'яностих, і саме другий «вихід» був «піком» їхньої творчої самореалізації²³⁶. Саме в цьому теоретичному поколінні, як зауважує дослідниця, простежується контамінація поколіннєвих ознак і умов – спільні духовні переживання, спільний досвід, спільний зміст творчості і спільний горизонт сподівань. Уже тоді їх із певних причин почали зараховувати до «вісімдесятників», з якими у них було не так вже багато спільного, тож, за Л. Демською-Бузуляк, їхнім часом стали дев'яности роки – Є. Пашковський, В. Медвідь, О. Лишега, Б. Жолдак, Ю. Винничук, В. Габор, Г. Пагутяк та ін.²³⁷. Ці розбіжності в поглядах деякою мірою вирішуються артикульованою А. Дністровим думкою, згідно з якою покоління 1970-1990-х рр. не обмежується десятиліттями, тому цілком доказово може

²³⁶ Там само.С. 70.

²³⁷ Там само.С.72.

бути переведено в більш загальну площину, коли його репрезентантам надається статус представників постколоніальної культури.

Задля методологічного балансу слід також наголосити, що в літературознавчій енциклопедії за редакцією Ю. Коваліва, у якій найповніше представлений термінологічний апарат історичного досвіду національного письменства, його сучасної творчої практики і теоретичної рецепції, літературне покоління визначається тільки поняттями «шістдесятники» і «вісімдесятники», де останнє репрезентовано антологією нової української поезії. Відсутність в академічному виданні інших термінів для ідентифікації літературних поколінь («сімдесятники», «дев'яностники», «двотисячники») ще раз доводить, що ці назви умовні й можуть бути застосовані лише гіпотетично. Підтвердженням цього виступає також антологія поколінь І. Римарука, в якій автор виокремлює шістдесятників як «перше виразне покоління», і «вісімдесятників» як «іншу якість – більше звернень до себе, всередину себе». Продовжуючи цю думку, Т. Федюк зауважує, «якщо шістдесятники *екстраверти*, спрямовані назовні, на свободу, на Україну, то вісімдесятники – це більше *інтроверти*, які досліджували метафорично свої таємні порухи душі»²³⁸.

Артикульована дослідниками (Г. Паламарчук, В. Медвідь, А. Дністровий) теза, що саме в момент «суспільного очікування» «шістдесятники перекрили» шлях своїм наступникам, спричинила до термінологічної невизначеності та різночитання, коли йдеться про трансформацію поколіннєвих відносин. Свідченням методологічної невпевненості виступає й те, що самі означення «сімдесятники», «дев'яностники», «двотисячники» беруться в лапки як щось досить умовне. У зв'язку з цим Л. Демська-Будзуляк пропонує альтернативні означення –

²³⁸ Ремак Г. Г. Літературна компаративістика: її визначення та функції. В: Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи: [антологія]. Київ : Вид. дім. «Києво-Могилянська академія», 2009. С. 47.

«покоління другого шансу» чи «покоління реставрованого часу»²³⁹, проте дослідниця не наголошує на необхідності їх використання, пояснюючи це тим, що «сімдесятники» довгий час маскувалися під терміном «вісімдесятники» і «вхід» цього покоління відбувся протягом кінця 1970-1980-х рр., а повне самовиявлення припало на дев'яності. Така поколіннєва дифузія «провокує» науковців на застосування терміна «сімдесятники – дев'ядесятники», які були першими в постколоніальному українському просторі, кому вдалося сформувати повноцінну «поколіннєву піраміду» (Л. Демська-Будзуляк), – структуру, наявність якої свідчить про «здоровий літературний розвиток». Якщо спроектувати на неї літературний досвід другої половини ХХ століття, то її вершиною постає пасіонарна особистість, здатна створити міф нового часу (цю місію взяли на себе шістдесятники). Другий щабель цієї піраміди займають послідовники творчості шістдесятників, представлені значно ширшим колом особистостей непересічного таланту, однак не такою мірою, як перші, наділені пасіонарними властивостями (покоління 1970-1980-х рр.). Третій рівень представлений авторами-«плагіаторами», які через наслідування загальної моди стикаються з обмеженнями розкрити свій художній талант на належному рівні (покоління 1990-х років). Основу піраміди літературного покоління складають читачі, які виступають реципієнтами нових ідей, тенденцій, поглядів і моделюють нові «правила гри», новий стиль мислення та інші ціннісні орієнтири. З огляду на наявність наскрізних елементів, що структурують поколіннєву піраміду, варто зупинитися на тих, які спричинюють народження нових художніх форм або ж видозмінюють старі, виходячи зі своєї власної природи²⁴⁰.

Йдеться про новий, нелінійний стиль мислення, згідно з яким покоління як «мозаїчне полотно особистісних доль» (Л. Тарнашинська) вибудовує власні внутрішні і зовнішні параметри самоорганізації, серед яких вирішальну роль

²³⁹ Будзуляк Л. С. 69.

²⁴⁰ Ігнатенко М. А. Читач як учасник літературного процесу. Київ : Наукова думка, 1980. 172 с.

відіграє поколіннєва самосвідомість. Це дозволяє концептуалізувати соціальний простір взаємодії поколінь, що існує і розвивається відповідно до принципів розподілу соціальних ролей між поколіннями, їх солідарними чи конфліктними взаєминами. У зв'язку з цим маємо визначити літературне покоління шістдесятників як таке, що посідає панівні позиції в соціальному структуруванні суспільства і «набуває здатності генерувати цінності, які суттєво впливають на процеси самоутворення»²⁴¹. Інтегруючи всі форми літературних формацій (за класифікацією польського літературознавця Казимира Вики), покоління 1960-х років є завершеним і свідомим, створює власний горизонт сподівань, виходячи поза межі історичного часу. Тому є всі підстави вважати це покоління носієм впливу, втіленого в соціальних практиках вільного волевиявлення, не обмеженого зовнішніми чинниками. Соціальне «авторство» шістдесятників певною мірою позначилося на принципах «генераціотворення» його наступників – як «провокація» трагічної долі покоління 1970-х років, яке теж заявило про свою «цілковиту інакшість». Як зазначає Л. Демська-Будзуляк, сімдесятникам вдалося об'єднатися за віком та індивідуальними симпатіями, спільними поглядами та метою, але подальший шлях цього покоління був заблокований через нову хвилю політичних арештів.

Все це розкрило можливості для формування філософії сімдесятників, найбільш помітною рисою якої виступає ескапізм від зовнішнього світу всередину себе, пошуки доцільності власного існування чи повне заперечення цієї доцільності. «Напруга» перехідної доби відбилася на жанрово-стильовій системі творчості цього покоління – ліриці, малій прозі (коротке оповідання, новела етюд, шкіц), великих прозових формах (повісті, романи, епопеї), які віддзеркалювали власну концепцію автора відповідно до типу його художнього мислення. Найбільш виразно це виявляється в тогочасній поезії, про що обґрунтовано доводять вітчизняні дослідники (зокрема В. Моренець,

²⁴¹ Тарнашинська Л. Сюжет Доби: дискурс шістдесятництва в українській літературі ХХ століття. Київ : Академперіодика, 2013. С. 203.

Т. Гундорова, Н. Зборовська, І. Андрусак, Н. Лебединцева та ін.). Загалом поезія на теренах модернізму проголошується «вищим знанням» (Ю. Ковалів), а письменник стає елітарним творцем свого неповторного світу, зверненого до фундаментальних проблем людського існування. Це означає, що кожна історико-культурна епоха окреслюється конкретнішим етапом формування художньої свідомості, серед яких визначним у контексті зазначеної доби виступає індивідуально-творчий або історичний²⁴².

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

Мала історична проза 1960-1980-х рр. є динамічною структурою з розгалуженою системою жанрових модифікацій: біографічне оповідання, документально-белетристичне оповідання з його підвидами – популяризаційне і «відтворювальне», історична легенда, історична новела, історична притча. Лаконізм, портретність, моделювання історії в долі людини, реконструкція її духовного шляху, драматична насиченість і ретроспективність, конструктивні переходи від локальності до панорамності, переплетення часових «модусів» фіксує досить розлогі міркування про специфіку цього жанру, зокрема стосовно способів поєднання постійних (історична тематика, часова дистанція) та змінних (пошуки власного стилю, втілення норми або відхилення) його елементів. Саме новелістика (разом із поезією) демонструвала етику «моральної міри» (Є. Мелетинський) літературного покоління 1960-1980-х років. Відмова авторів від чіткого фабульного розгортання наративних структур, що було прикметною ознакою

²⁴² Будзуляк Л. С.69.

творчості їхніх попередників, вказує на певні жанрові взаємопроникнення, актуалізуючи концепти національного духу на новому рівні художньої свідомості (як це, скажімо, в оповіданнях Д. Міщенка «Доля поета», «Батьківська лінія», новелі В. Шевчука «Вона чекає його, чекає», новелах М. Лазорського «Патріот Григор Орлик», Г. Булаха «Злива» та збірках оповідань Є. Гуцала). Розмірковуючи про «новелізацію буття» представниками цього літературного покоління, Д. Наливайко виокремлює такі її характерні риси, як розвинений описово-етнографічний елемент, форма оповіді, в якій спостерігається народний склад мислення й мовлення; особливе співвідношення з романтизмом, стійка синкретичність реалістичних і романтичних елементів; використання арсеналу фольклорних зображально-виражальних засобів, органічно близьких основному адресатові цієї літератури²⁴³.

За Л. Тарнашинською, українська новелістика мала «потенційний заряд пробудженого ліризму, турбулентного психологізму, які налагоджували художню реальність із більшою мірою достовірності». Про це свідчить винятковість «творчого і громадянського обличчя» (І. Дзюба), що дала українським письменникам своєрідну «детонацію»: під впливом літератури Розстріляного Відродження відбувається трансформація канону на урбаністичність. Тематично-просторову модель «малої прози» тогочасної доби Л. Тарнашинська парадигмально окреслює такою схемою: село (Гр. Тютюнник, Є. Гуцало) – маленьке містечко (Є. Гуцало, В. Дрозд) – передмістя (Вал. Шевчук), місто (Ю. Щербак, Вал. Шевчук, Гр. Тютюнник) як просторово відкрита модель, яка «майже не захоплює у своє поле гостро мегаполісної урбаністичної проблематики»²⁴⁴.

Входження письменників у літературу доби 1960-1980-х рр. цілком

²⁴³ Наливайко Д. Компаративістика в системі літературознавчих дисциплін // Компаративістика й історія літератури / ред. Д. Наливайко. Київ: Акта, 2007. С. 19.

²⁴⁴ Тарнашинська Л. Українське Шістдесятництво: аберація явища у постмодерному прочитанні. Слово і час. 2006. № 3. С. 211.

модерною новелістикою було також зумовлено мінливістю зовнішнього і внутрішнього світу, психологічними змінами у сприйнятті дійсності. Ідеологічні догми, стереотипи схематичного мислення мали бути зруйновані через нові форми художнього впливу. І така «поетика руйнації» застарілих «норм» відтворюється «не засобами антиестетичного впливу <...>, а делікатним культивуванням естетичного»²⁴⁵ – тонким психологізмом, м'яким ліризмом, увагою до нефіксованих досі «порухів людської душі», що несе в собі проза літературного покоління 1960-1980-х рр. з її структуризацією буття через вектор минулого – сучасного – майбутнього. Аморальність офіційної політики тогочасного режиму виробила свої власні «моральні антитіла» (Н. Дейвіс) як складники глибинних протиставлень у внутрішньому світі особистості. Конфлікт між реальним / ідеальним, дійсним та уявним, сутнісним і поверховим знаменує собою антропологічний поворот у літературі другої половини ХХ століття, актуалізуючи на переакцентації художньої свідомості в бік поглибленої психологізації й ліризації буття. Гуманістичний світогляд, що виступав ядром малої прози літературного покоління 1960-1980-х рр., розкривається через актуалізацію «емпіричного антропоцентризму», що постає в концентрації уваги до «звичайної людини» – людини повсякденної свідомості, «людської індивідуальної самодіяльності»²⁴⁶. Таке «занурення» в проблему людини серед людей (однойменна книжка новел Є. Гуцала «Люди серед людей») репрезентує суспільні реалії через нові горизонти бачення («новий синтез гуманізму»).

Заґрунтований у гуманістичне світовідчуття антропоцентризм літературного покоління зазначеної доби визначає стилістику і тональність творів його репрезентантів, розмаїття її художньо-образних засобів, «відрефлексовані події», що віддзеркалюють «альтернативну дійсність» у житті літературних персонажів. Зміна стильових реєстрів, розширення

²⁴⁵ Тарнашинська, Л. (2013). *Сюжет Доби: дискурс шістдесятництва в українській літературі ХХ століття*. Академперіодика. С. 52.

²⁴⁶ Цит. за: Тарнашинська, Л. (2013). С. 507.

жанрового діапазону прози відповідно до епістемологічної моделі зародження романних форм (М. Бахтін) розкриває можливості пізнання горизонту життєвого досвіду через «позахудожні форми» особистого й суспільного життя. Це підтверджується прикладами використання жанром форм щоденників, листів, канцелярських документів тощо, якими, зокрема, насичені романи В. Дрозда, Вал. Шевчука. З одного боку, такі твори вимагали від письменників клопіткої роботи, документального підтвердження фактів, з іншого – обмежували і деіндивідуалізовували мову митця, позбавляючи його можливості розвитку письменницької думки, домислу, фантазування і зміни дійсності. З цього приводу В. Дрозд зауважує: «...певен, роман-біографія “Добра вість” міг бути художнішим, якби з такою впертістю не зосередився на його документальності»²⁴⁷.

Загалом стильова палітра прози літературного покоління 1960-1980-х рр. визначається багатошаровістю, про що свідчать сплетені в одне ціле елементи соціально-психологічного, соціально-побутового, символіко-фантастичного повіствування. Саме така проза виступила своєрідною відповіддю на виклик часу, враховуючи можливі «горизонти сподівань» читача, оскільки саме рух, спрямований до «горизонту очікування», і є рухом часу, що несе вперед реальність буденного життя. Отже, маємо всі підстави стверджувати, що літературне покоління 1960-1980-х рр. – це «той потужний творчий плин, що, як селевий потік, котиться через роки, вбираючи в себе найкращі мистецькі зразки». При цьому поділяємо думку П. Загребельного, що «справжній письменник – поза всіма поколіннями і навіть над ними»²⁴⁸ й завжди перебуває в процесі творчого оновлення та розвитку. Пошук нової ідентичності в українській літературі кінця ХХ століття реалізується через осмислення багатьох аспектів, серед яких спостерігаємо наявність

²⁴⁷ Дрозд, В. (1989). Мої духовні мандрівки: від Пакуля до Мрина і знову – до Пакуля... Начерки літературного автопортрета. У В. Дрозд, *Вибрані твори: у 2 т.* (Т. 1, с. 26). Радянський письменник.

²⁴⁸ Протасова, Г. (Підгот.). (2012, 15 березня). Маятник поколінь: [опитування «ЛУ» про літ. покоління] [думки Г. Тарасюк]. *Літературна Україна*, (5), 2–3.

«порахунку» із нав'язаною системою цінностей, активне «оскарження» минулого через традицію «символічного прощання з імперським минулим»²⁴⁹. Ідеться про виникнення літературно-мистецького напрямку, дистанційованого від класичної та неокласичної (модерністської) традиції, що претендує на вираження загальної теоретичної «надбудови» сучасного мистецтва й позначається терміном «постмодернізм». У глибокому фаховому узагальненні руху постмодернізму досліджено як його специфіку, так і деякі суперечності, пов'язані з різними аспектами його осмислення. Використовуючи нові підходи до вивчення постмодернізму, сучасна літературна критика ставить у центр своїх студій не тільки вирішення проблем теоретичного плану, а й розробку методологічних концепцій, зокрема постструктуралізму (Т. Гундорова, С. Павличко, М. Павлишин), неомодернізму (С. Квіт), герменевтики (С. Квіт, Є. Баран), фемінізму (В. Агеєва, Н. Зборовська) тощо.

Як визначальний загальноестетичний феномен західноєвропейської культури, відображений у філософських дослідженнях (Д. Фоккема, Дж. Батлер, Ж. Дерріда, Ж. Дельоз, Ю. Крістева, І. Гассан, І. Льюїс та ін.) постмодернізм формується на підвалинах постструктуралізму, деконструктивізму, рецептивної естетики, розбудовуючи в такий спосіб постструктуралістсько-деконструктивістсько-постмодерністський комплекс як нове, специфічне бачення світу. Виявляючи на рівні художнього тексту нові, емоційно забарвлені, часто еклектичні світоглядні настанови, цей комплекс охоплює різноманітні текстологічні, наратологічні, генеалогічні, комунікативні аспекти, що видаються актуальними для нових культурних, постколоніальних, феміністських студій та ін. У сучасному літературознавчому дискурсі постмодернізм окреслюється цілою низкою смислових визначень, кожне з яких висвітлює окремі сторони цього феномену, зокрема як «онтологічний нігілізм» (М. Хайдеггер), як «один із центральних міфів контркультури» (Д. Графф), як «нова інтерпретація категорії відносин» (М. Фуко), як «пересеверація структур знань як моделей мовних

²⁴⁹ Поліщук, Я. (2008). *Пейзажі людини*. Акта. С. 296.

ігор» (Ф. Ліотар), як *«синтез постмодерністської й модерністської форм письма»* (Р. Барт), як *«певний духовний стан»* (У. Еко), як *«дух часу»* (Р. Харчук), як *«мистецький перформанс»* (Дж. Меллард), як *«термін із нульовим значенням»*, що претендує на ідею, але насправді не є нею (І. Фізер), як *«світова культурна ситуація»*, від якої нікуди не подітися» (Ю. Андрухович), як *«цивілізаційно-культурна реорієнтація»* (Я. Поліщук), як *«народження нової ідеології»* (О. Пахльовська), як *«антитеза до модернізму»* (Т. Денисова, С. Андрусів), як *«криза людини»* (Т. Денисова), як *«переформування соцреалістичного канону»* (Т. Гундорова), як *«повернення української літератури до традиції звільненої від одновимірного соціологічного трактування»* (М. Павлишин, Т. Гундорова), як *«наслідок кризи реалізму»* (Т. Кравченко), як *«гра без правил»* (Р. Семків), *«реакція на вичерпаність творчої потенції попередніх епох»* (Д. Белл), як *«елементарний модернізм»* (І. Бондар-Терещенко), як *«вихолощення з національної свідомості та несвідомості іманентних архетипів»* (П. Іванишин), як *«протиставлення до традиції і національної самобутності української літератури»* (Є. Баран), як *«тоталітаризм тоталітаризму»*, що постулює не свободу вибору, а свободу не мати жодної точки зору (С. Квіт), як *«історична амнезія або когнітивне vertigo»* (Д. Ворден), як *«сукупність різних відтінків без домінування жодного з них»* (Д. Кліпінгер), як *«мистифікація бачення»* (Ж. Дерріда), як *«цілісний, багатозначний, динамічний комплекс мистецьких, філософських, епістемологічних уявлень»* (Ю. Ковалів) та ін.²⁵⁰

Таке розмаїття визначень, що розкривається в різних, інколи контрверсійних поглядах (від виразної популяризації або сприйняття його як даності до епатажної суттєвої негачії), спричинена тим, що термін формулювався на теренах американського, а вже пізніше – західно- та східноєвропейського (зокрема українського) мистецького простору. Досить вичерпною науковою версією щодо зміни парадигми з модерністської на постмодерністську вважається дослідження М. Калінеску “Five Faces of

²⁵⁰ Харчук, Р. Б. (2008). *Сучасна українська проза: постмодерний період*. Академія. С. 18.

Modernity. Modernism, Avant-Garde, Decadance, Kitch, Postmodernism”, в якому автор стверджував, що у 70-х роках XX століття власну концепцію постмодернізму мала лише Америка, а вже у 1987 р. це явище набуло інтернаціонального масштабу. За М. Калінеску, «модернізм відкрив шлях бунтівному авангарду. Водночас модернізм обернувся проти себе самого, і розглядаючи себе як декаданс (підкреслено автором), драматизує власне глибоке відчуття кризи. Численні, а інколи й суперечливі погляди щодо методу, змісту, стилю, форм постмодернізму узагальнює Л. Лавринович, стверджуючи, що «східноєвропейський постмодернізм, зокрема й український, – передусім посттоталітарне, постколоніальне мистецтво»²⁵⁵. Світоглядні модуси постмодернізму в національній художньо-естетичній практиці кінця XX століття окреслюються в працях Р. Харчук «Сучасна українська проза: Постмодерний період», Т. Гундорової «Післячорнобильська бібліотека: Український літературний постмодерн», статтях та розвідках Т. Денисової, В. Дончика, Д. Затонського, О. Поліщук та ін.

Основоположником українського постмодернізму традиційно вважається покоління, що прийшло на барикади імперського краху в 1980-ті роки. З огляду на потужний «струмінь нового літературного подиху», його з упевненістю можна зарахувати до нового, виразного й яскравого явища літературного процесу. Представники цього покоління номінуються вісімдесятниками, але не за часом появи на мистецькій арені, а за наявністю власної філософії мистецтва, індивідуального стилю та художньої естетики. Вони були тими, на чию молодість припав кінець великої імперії, останні дні якої минали в атмосфері самопародії, абсурду й ситуативного маразму. Відтак ідеологічна іронія, сміх, карнавал були для покоління вісімдесятих дійсною стихією існування. Передчуття «великого кінця» призвело до «переакцентації сенсів» на базовому онтологічному рівні і спричинило «розмаїтість художніх напрямів, течій, стилів», де існує фактор «конвергентних сполучень», що potwierджується циклічністю процесів розвитку і, відповідно, провокує

«хаотичність мислення, його фрагментарність»²⁵¹. Цим пояснюється поява «соціально відкоригованого імпресіоналізму, заґрунтованого в правду життя» (Є. Гуцало) як свідома спроба підняти буденність до рівня сакральності, розкрити її творчу потенцію. Не відкидаючи закономірності таких стильових віддзеркалень доби 1970-1980-х рр., усе ж маємо підстави простежити у творчості репрезентантів цього періоду закономірний сплеск неоромантизму з очевидним «вторгненням» інших стильових манер (як-то естетизму, експресіонізму, неокласицизму, сюрреалізму тощо). Саме неоромантичну тенденцію Л. Тарнашинська пов'язує з *онтолого-антропологічним поворотом*, оскільки актуалізує онтолого-засадничі поняття ідеалістичної настанови *романтизації хронологу повсякдення* (курсив автора). Імпресіонізм як не до кінця з'ясований напрям художнього мислення (в його національному варіанті) припускає варіативне поєднання з реалізмом, символізмом, романтизмом, експресіонізмом, що певною мірою відображено в художній свідомості покоління 1970-1980-х рр.

Тому надавати перевагу будь-яким стильовим рисам у творчості репрезентантів «перехідного» періоду треба з урахуванням кожної окремої ситуації, зважаючи на те, що модерністичні тенденції покоління зазначеної доби базувалися не на абстрагуванні від дійсності, а на певному рівні занурення в неї й переосмисленні онтолого-антропологічного стану сучасної їм теперішності. Т. Гундорова іменує це *поміркованим модернізмом*, «філософію культури, якого визначало не творення нової культури, котру задала ідеальна форма, як це бачимо у «високому» модернізмі західного типу, а швидше інтеграція модерної форми з національно-народною традицією», яка була оперта «не так на міфологію, як на рацію»²⁵². Утім треба зважати на комплекс суспільних, соціокультурних умов того часу, адже художні твори

²⁵¹ Силантьєва, В. І. (2002). *Художнє мислення перехідного часу (російська література і живопис кінця XIX – початку XX століть)* [Автореферат дисертації доктора філологічних наук, Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України]. С. 7.

²⁵² Гундорова, Т. (1997). *ПроЯвлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація*. Центр гуманітарних досліджень Львівського державного університету ім. І. Я. Франка. (с. 161).

такого «обачного», «стриманого» модернізму «підказані й тодішньою суспільною та літературною атмосферою, й свідомим прагненням, й інтуїцією»²⁵³.

Концентруючи свою увагу на національній фольклорній традиції через осмислення парадигми «народ-історія», що виступає наскрізною темою української романтичної традиції, письменники репрезентують «селянський світ» з середини, актуалізуючи таким чином концепти національного духу «вихлюп» того органічного для них світосприйняття, яке вони «антропологізували, гуманізували, психологічно обсервували й ліризували». Твердження представників літературного покоління 1960-х рр. щодо суголосності поезики зазначеної доби з іншими мистецькими напрямками розкриває її співвіднесеність із поезикою неореалізму італійського кінематографу: «...коли ми в 60-х роках почали творити свою естетику чи поезику, вона значною мірою йшла від неореалізму італійського кіно: тоді в нас демонструвалося дуже багато таких фільмів, якими всі – принаймні я, можу цілком впевнено говорити про себе – захоплювались. Через що й проза і поезія 60-х така різна: «працює на одних котурах, а проза – на інших, фактично витворювалась поезика реального фактору, коли якийсь факт вписується з нещадною реальністю, тобто вихоплюється шматок дійсності, щоб не порушувати достовірності реального життя. Через що й книжки називались так – *«Серед тижня»*, *«Люди серед людей»*, де в центрі був буденний факт, буденна людина без жодної героїки»²⁵⁴. Саме цей ідейно-художній напрям виконав «соціальне замовлення доби й скорегував жанр малої прози покоління»²⁶⁰. Оскільки жанр – це «особлива, відмінна від інших, система художньо-завершеного оформлення дійсності в цілісний образ світу»²⁵⁵, маємо підстави говорити, що саме через жанр забезпечується єдність

²⁵³ Жулинський, М. Г. (1987). У передчутті радості. У Є. Гуцало, *Вибрані твори: у 2 т.* (Т. 1, с. 12).

²⁵⁴ Тарнашинська, Л. (2013). *Сюжет Доби: дискурс шістдесятництва в українській літературі ХХ століття*. Академперіодика. С. 52

²⁵⁵ Цит. за: Павленко, О. Г. (2018). *Авторські концепції перекладацтва другої половини ХХ століття: компаративний аспект (на матеріалі українських перекладів англomовної*

і неперервність цього розвитку.

Узагалі малі епічні жанри користуються особливим попитом у ситуаціях духовної кризи, буремних періодів у житті суспільства, руйнації історико-літературних канонів, виступаючи чи не єдиним знаряддям відтворення «нової реальності». Отже, новела / оповідання як «художня новина, вихоплена з життя й подана у формі короткого повіствування»²⁵⁶, виступаючи своєрідним віддзеркаленням певної історико-літературної ситуації, мала «повноваження» корегувати жанр, готуючи свідомість читача до сприйняття нових жанрових структур.

Проблема жанрово-стильових трансформацій у 1960-1980-х рр. є цілком антропологічною й розгортається в межах відкритої репрезентації, особливо стосовно введення історичної домінанти, яка може бути експлікована визначенням П. Рікера про «історію як плин подій», коли письменники, перебуваючи в цій плинності «вписують» себе в хронологічні рамки епохи через власне буття, виступаючи таким чином «оприявниками» історії. Відштовхуючись від твердження про те, що «сучасність – це точка на шляху з минулого в майбутнє» (О. Довженко), минуле і сучасне взаємно проектується – фактично вектор майбутнього, направлений у сферу минулого, піднімає його до «високих історичних реєстрів». При цьому найвищий сенс письменницької самореалізації здійснюється через розгортання художнього мислення в часопросторі епохи – коли «до історії свідомості нації, народу чи групи людей, видатних особистостей письменник неминуче долучає історію власної свідомості»²⁵⁷, оскільки «пришестя людини» «відбувається через історію, і це є первинним, історія як пришестя само-смислу» (П. Рікер) заявляє про себе через способи іномовлення, «пропозиції» нових жанрових структур.

Зосередження літературного покоління 1960-1980-х рр. на жанрах малої прози розкривається через узагальнення, які знаходимо в бахтінській теорії

прози) [Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук, Київський національний університет імені Тараса Шевченка]. С.227.

²⁵⁶ Тарнашинська, Л. (2013). *Сюжет Доби*. С.158.

²⁵⁷ Рікер, П. (2001). *Історія та істина*. Академія; Пульсари. С.37.

діалогізму. Якщо роман як «втілення діалогічних структур художньої свідомості» виходить на літературну арену тоді, коли автор «дозріває вступити у відкритий діалог із суспільством», то «монологічна тональність» новели є більше потребою «внутрішньої розмови». Оскільки наскрізно діалогічною була поезія шістдесятників, яка «балансувала на межі» між національною риторикою та естетичними ідеалами»²⁵⁸, то прозові жанри мусили «врівноважуватися антропоцентричним виміром», апелюючи не так до громадянських позицій, як до психологічно-емоційного, духовного стану особистості. Твердження про те, що нібито жанр роману завжди перебуває в процесі свого розвитку та незавершеності, а новела й оповідання натомість виступають стабільними, незмінними, антропологічно вмотивованими і «структурно впорядкованими» (І. Денисюк) конструктами, викликає певні сумніви, і такі контрверсії не завжди є доказовими. Змін зазнають і «малі» жанри, оскільки роман сприяє «оновленню всіх інших жанрів, заряджає їх становленням і незавершеністю»²⁵⁹. Чи не найяскравішим свідченням зазначеної тези виступає новелістика Є. Гуцала, В. Дрозда, Вал. Шевчука, Р. Іванченко, Гр. Тютюнника, що перебуває в процесі трансформації, коли лаконічність і лапідарність взаємовпливу жанрового простору одних авторів поступово витісняється більшою конкретністю й витонченою місткістю інших. Ідеться про малу історичну прозу Гр. Тютюнника, Р. Іванченко, яка, на відміну від новелістики попередніх авторів, репрезентує персонажа, свідомість якого перебуває в процесі пошуку істини, перебудови домінантних концептів буття, представляє героя як сформовану, морально самодосконалу особистість, як «продукт» деформаційних змін суспільства. Така трансформація не лише віддзеркалює ритм часу, а й свідчить про певні жанрові взаємопроникнення. За О. Юрчук, новела розквітає в перехідні епохи (періоди суспільних змін та трансформацій суспільстві) і як й інші жанри, має

²⁵⁸ Тарнашинська, Л. (2013). *Сюжет Доби*. С.509.

²⁵⁹ Денисюк, І. О. (1999). *Розвиток української малої прози XIX – початку XX ст.* (2-е вид.).

Академічний експрес. С. 98.

власну траєкторію розвитку, відносно незалежну від інших літературних жанрів²⁶⁰.

Виступаючи «прообразами великих наративних структур», «мала» проза 1960-1980-х рр. наділена дискретною темпоральністю – відчуттям часу, замкнутого у «оболонку» його окремого відрізка, що репрезентує певний «момент буття». Характерними ознаками історичних новел та оповідань, їхньою стилетворчою домінантою виступають переходи від лаконічного історизму до макроісторичних масштабів, коли постать вітчизняної історії сприймається як вічний образ (оповідання Ю. Мушкетика «Смерть Сократа», Р. Іванченко «Останній кошовий Січі Запорозької», «На горі Перуновій», С. Майданської «По той бік студеного плину»), інтенсифікація процесів внутрішнього життя особистості, зосередженість на дидактичних ідеях глибинної мудрості (оповідання і новели Р. Іваничука «Василь Васильович», Д. Міщенка «Доля поета», Вал. Шевчука «Мандрівка в гори», В. Дрозда «Колесо», «Злодій») та ін. Варто, однак, зазначити, що надмірна мистецька зацікавленість молодих прозаїків новелістичним жанром викликала невдоволення з боку офіційної критики. Зокрема, обвинувачення, висунуті О. Гончаром, молодим авторам на підставі того, що вони нібито «<...> засиділися на самих лише мініатюрах, на отих позбавлених часом і пристрасті, і значного соціального змісту ноктюрнах, пастелях, шкіцах, етюдах, на тих аж надто заінтимлених ескізах, образах та новелетах...»²⁶¹, свідчить про формування офіційної думки щодо другорядності й пропедевтичності малих прозових форм. Розглядаючи прозовий доробок Вал. Шевчука, В. Дрозда, Є. Гуцала, Ю. Мушкетика, Р. Іваничука, можна, проте, констатувати, що їхня новелістика стала «предтечею» їхньої романістики, оскільки згодом ці письменники перейшли до великих прозових форм. З другого боку, сама доцільність домінування того чи того жанру

²⁶⁰ Юрчук, О. (1999). *Новела у світлі історичної поетики: проблеми типології жанру* [Автореферат дисертації кандидата філологічних наук]. Київ. С. 19.

²⁶¹ Гончар, О. (1967). Українська радянська література напередодні великого п'ятдесятиріччя : доп. на V з'їзді письменників УРСР. *Вітчизна*, (2), 20.

переводиться з «площини жанрології в площину літературознавчої антропології»²⁶². У цьому контексті варто врахувати спостереження Н. Бернадської, згідно з яким у літературі спочатку відбувається переакцентація на тематико-проблемному рівні, а з часом зазнає змін поетика творів, їхня жанрова матриця. Саме під таким ракурсом можна розглядати творчість покоління 1960 – 1980 рр., враховуючи думку дослідниці про те, що в 1970-ті відбувалася трансформація романних різновидів: виробничий та історичний романи набувають «людських» вимірів, ідеологічний роман починає тяжіти до філософського, інтелектуального. Зростає питома вага часових зміщень, сюжетних моделей, дискусій, роздумів, фольклорно-міфологічних елементів. «революційну» роль у розхитуванні соцреалістичного романного канону відігравав український «химерний» роман, який набув статусу популярної форми осмислення сучасності з позицій вічності, філософської постановки питань людського буття, «народознавчих» проблем. Його продуктивність засвідчується цілою низкою різновидів: іронічно-«коментувальний», історико-«легендарний», гротесково-фантастичний, притчевий, алегорично- поетичний, казковий, міфологічно-поетичний (Н. Бернадська)²⁶³, художньо-історичний, історико-художній, художньо-документальний (Є. Баран), романтичний, конкретно-реалістичний, образно-нарисовий (С. Андрусів)²⁶⁴. Однак, не варто заперечувати тієї ролі, яку новелістика відігравала в розхитуванні існуючої нормативної моделі світу (йдеться про малу прозу Вал. Шевчука, В. Дрозда, Є. Гуцала, Ю. Щербака), яка через відображення трансіндивідуальних елементів готувала художню свідомість тієї епохи до темпоральних зміщень, що простежуємо в трансформованих романних різновидах 1970-х рр.

²⁶² Дрозд, В. (1989). Мої духовні мандрівки: від Пакуля до Мрина і знову – до Пакуля...

Начерки літературного автопортрету. У В. Дрозд, *Вибрані твори: у 2 т.* (Т. 1, с. 510). Радянський письменник.

²⁶³ Бернадська, Н. І. (2004). *Український роман: теоретичні проблеми і жанрова еволюція*. Академвидав. С.51.

²⁶⁴ Там само. С.207.

Процес «романізації жанрів», що розпочався у 60-х рр. і позначився «гучним вибухом» романної прози в 1970-ті рр., здійснювався не лише під впливом самих романних форм минулого зразка. Художня свідомість літературного покоління 1960-1980-х рр. актуалізувалася через безпосередню «дію тих змін у самій дійсності, які й визначають роман», оскільки як «пластичний жанр, він глибоко, суттєво, чутливо й швидко відображає становлення самої дійсності»²⁶⁵. Взагалі літературна ситуація другої половини ХХ століття, характеризується «жанровою рухливістю» (А. Михайлов), але це не означає, що «створення з різних жанрів певної їх суми призводить до переродження жанрів»²⁶⁶, оскільки складні «трансформаційно-мутаційні процеси художньої свідомості» засвідчують накопичення мистецьких вражень й узагальнень, набуття письменником стильової манери, що розкриває певні смисли і всі наявні стратегії їх вираження. Філософія фрагментарного буття у творчості покоління, «об'єднаного спільним духовним стресом, але вже різним досвідом» (маємо на увазі 1970-1980-х рр.) визначається як певний синтез складових «порогової свідомості» (перехід від зужитих штампів і схем до нового, розкутого, нешаблонного мислення) та «набуття свідомості відкриття /перевідкриття базових онтологічних концептів людського буття та відповідною їх актуалізацією художньо-образними засобами»²⁶⁷.

Літературна «ідентифікація» постмодерної прози, що мала різні оцінки критиків, пропонувала розглядати її в контексті новітніх психоаналітичних і наратологічних методологій, враховуючи специфіку естетичної парадигми постмодерну. З одного боку, це критика традиційної постмодерністської матриці, класичного раціоналізму, традиційних постулатів металічного мислення, з другого – заклик до подолання «стану безстатутності»²⁶⁸, лімітації

²⁶⁵ Там само. С.98.

²⁶⁶ Бовсунівська, Т. В. (2010). *Когнітивна жанрологія і поетика*. Київський університет. С..123.

²⁶⁷ Тарнашинська, Л. (2013). *Сюжет Доби*. С.501.

²⁶⁸ Там само. С.23.

думок, дій, що призводить до «редукування особистості» (Є. Бистрицький) через ілюзію «загального», «раціонального» чи істинного. Така критична оцінка, що не сприймає «ніякої абсолютизації» (А. Філіпенко)²⁶⁹, відкриває простір для плюралізму, поліваріантності, конкуренції альтернативних парадигм, навіть синтезу протилежних підходів. Ідеться насамперед про диверсифікацію в широкий спектр дискурсів постмодерної свідомості – феноменологічний, екзистенціональний, семіологічний, які взаємокорелюють на рівноправній основі.

(протистояння / взаємодія раціонального та ірраціонального, «розщеплення» великих «метаповідей» до рівня «локальних» історій-повідей) підводить до думки про те, що кінець «великих метанаративів» відкриває нескінченні можливості для локальних форм активності та форм життя, від дискурсу монокультури до культури різноманіття²⁷⁰. Отже, в культурологічному аспекті постмодернізму атрибутують кризу історичності, домінування категорії простору, віддзеркалення нових форм суспільного життя²⁷¹, акцентуючи на фундаментальній, онтологічній трансформації таких культурологічних категорій, як людина і світ, що характеризуються складними взаємовідносинами. Постсучасна культура, за І. Хасаном, – це культура «мовчання і порожнечі», що в контексті художньої літератури набуває статусу невизначеності, оскільки провокує «цивілізаційну втому», «мовчання» про «кінцеві істини»²⁷².

Літературна творчість як «одна з найважливіших лабораторій» постмодерної культури, має свої специфічні риси, як-от: фрагментарність, деканонізація, безособовість, іронія, мутація жанрів, карнавалізація (як форма ігрового освоєння світу – тексту), перформанс, конструктивізм, гіперреалістичність, «подвійне кодування», «авторська маска» тощо.

²⁶⁹ Філіпенко, А. С. (2004). *Основи наукових досліджень: конспект лекцій*. Академвидав. С. 56.

²⁷⁰ Lyotard, J.-F. (1984). *The Postmodern Condition*. Manchester University Press. P.110 p.

²⁷¹ Connor, S. (2004). Postmodernism and Literature. In S. Connor (Ed.), *The Cambridge Companion to Postmodernism*. Cambridge University Press. P. 64.

²⁷² Ibid. P.79.

Виступаючи засобом культурного «деконструктивістського знакового моделювання», матеріалом для якого слугує культурний інтертекст²⁷³. Інструментом думки при цьому виступають цитати, ремінісценції, які репрезентують «карту світу», впливаючи певним чином на стан сучасного культурного простору шляхом заперечення усталених методологій пізнання й артикуляції раціональних стратегій, покликаних завоювати позиції в культурі. У такій ситуації нівелюється «смисловий детермінуючий центр (суб'єкт), навколо якого має формуватися сама культура, пізнання, суспільне життя тощо»²⁷⁴. Відсутність у постмодерній культурі «власного голосу» (використання чужих ідей, коли самовираження замінюється цитуванням, справжність – імітацією, а реальність – грою символів)²⁷⁵, й отже, <...> «перебування суб'єкта відбувається вже після історії», коли <...> «людина має влаштовуватися в сучасному» (М. Павлишин)²⁷⁶ набуває особливої актуальності в період трансформаційних змін, коли в суспільстві зростає потреба виникнення нової свідомості, на підставі якої формується нова художня творчість. Визначене цілком доказово може бути переведено в площину «сприймаючої» естетичної свідомості, яка визначає міру суспільної потреби в тому чи іншому художньому стилі. Отже, пошук ідентичності як відповідь на зміни культурно-історичного розвитку, ритмів життя, девальвацію традиційних цінностей виступає нагальною умовою для формування уявлень щодо цілісного художнього мислення, здійснення нового синтезу.

Історико-філософська ситуація кінця ХХ століття визначається «пришестям короткострокової ментальності» (Е. Гідденс), що перебуває у стані стійкої мінливості думок і смислів, які вимагають від індивіда постійної саморефлексії. Така «пластичність» штовхає його в різні духовно-естетичні

²⁷³ Ibid. Р 81.

²⁷⁴ Цит. за Павленко, О. Г. (2018) *Авторські концепції перекладацтва*. С.233.

²⁷⁵ Там само. С.234.

²⁷⁶ Павлишин, М. (1992). Українська культура з погляду постмодернізму. *Сучасність*, (5). С. 119.

площини, дозволяючи побачити певні «точки дотику» у сприйнятті дійсності, уникнути стійкої фіксації, зберігаючи свободу вибору і відкритість до набуття нового досвіду». Це дає підстави сприймати *самоідентичність* не як тверду, «раз і назавжди сформовану даність, а як незавершений проект»²⁷⁷, що постійно перебуває в процесі розвитку.

Індивідуалізм у постмодерному дискурсі має певні межі ідентифікації – особистість настільки автономізується, звільняється від суспільства і будь-яких форм колективної ідентичності, що поступово втрачає з поля зору «іншого». Це дозволяє говорити про те, що ідентичності постмодерну мають умовний, ігровий, «перформативний» характер, який розширює діапазон естетичних рефлексій невизначеності і веде до урізноманітнення літературних форм, які не можна звести до єдиної універсальної моделі. Виходячи з того, що постмодернізм в українській літературній практиці виник як заперечення деструктивної парадигми соцреалізму, у літературному просторі зазначеної доби панівною є ідея заперечення традиційного «в межах попередньої естетики світосприймання і, відповідно, світовідбиття», яка виступає «логічним продовженням» саме цих модерних орієнтирів (зокрема авангардних), що розвинулися як мистецько-духовна криза на фінішному етапі соцреалізму з його імперативом наративності, пріоритетом змісту та універсальністю мовних практик, пріоритетом колективного над індивідуальним, ідеологічною заангажованістю, схематизмом (а не осягненням цілісності світу), орієнтацією на суспільні та державні цінності²⁷⁸.

Аналізуючи літературну ситуацію кінця XX століття в Україні через встановлення взаємозв'язків між модернізмом і постмодернізмом, Д. Наливайко стверджує, що останній не витворює спільного континууму з тим, що йому передує, а виходить з інших епістемологічних та естетичних засад і створює іншу загальну літературну парадигму, яка «характеризується позбавленістю центру, перевагою структурного принципу сурядності над

²⁷⁷ Фуко, М. (2003). *Археологія знання*. Київ: Основи. С. 264.

²⁷⁸ Агеєва, В. (1999). Чи буде постмодерн золотим віком класики? *Література плюс*, (7–8). С. 4–5.

підрядністю, сутнісною стороною, відсутністю внутрішньої динаміки, що витворює розвиток»²⁷⁹. Це дає підстави стверджувати, що український постмодерн не має націстворчих вимірів і не продукує «національного коду» (Д. Наливайко), проте ця теза певною мірою суперечить переконанню Б. Рубчака, який, з одного боку, визначає складність, мінливість і неоднозначність цього феномену, з другого – наголошує на його національних ознаках, зокрема на внутрішніх і зовнішніх виявах «українськості», коли всі елементи мовної гри, іронії і гротеску втілюються в «цілком специфічних явищах в українській культурі»²⁸⁰. Таке проголошення «національного цензу» (О. Маленко) українського постмодернізму виявляється слушним, зважаючи на те, що це явище детермінується не тільки філософсько-естетичними засадами виникнення: його мистецька репрезентація відбувалася відповідно до духовної ситуації доби, яка визначила «світоглядні модуси її репрезентантів»²⁸¹. Якщо постмодерністський роман перебуває «понад суперечками між реалізмом і ірреалізмом, формалізмом і змістом – змістом чистим і літературним, певним напрямом, літературою кутюр'є і низів»²⁸², то вітчизняна література постмодерної доби акцентує на «естетичній спадковості» за «генетичним» напрямом (модернізм-постмодернізм) та причинно-наслідковим (соцреалізм-постмодернізм). Така дуальна векторність зумовлена специфікою розвитку української літератури зазначеної доби, що має власні світоглядні та естетичні орієнтири.

Переакцентація свідомості нового літературного покоління (за Т. Гундоровою, «посттоталітарної свідомості») здійснюється на ґрунті

²⁷⁹ Наливайко, Д. (1997). Про співвідношення «декадансу», «модернізму», «авангардизму». *Слово і Час*, (11–12). С. 48.

²⁸⁰ Рубчак, Б. (1997). XXI сторіччя прийшло разом з постмодерністами, або про літературу, право вибору, дух імпровізації, МІТ України і не тільки про це. *Слово і Час*, (11–12). С. 49.

²⁸¹ Маленко, О. О. (2013). Світоглядні модуси постмодернізму в національній художньо-естетичній практиці кінця ХХ століття: рецепція наукового осмислення проблеми. *Вісник Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди. Серія: Філософія*, (40(2)). С. 17.

²⁸² Барт, Дж. (1980, січень). The Literature of Replenishment: Postmodernist Fiction. *Atlantic Monthly*, P. 57.

розвінчування офіційної правди через актуалізацію численних стереотипів і формування особливого ідіолекту²⁸³ – «стьоболубіє» як «молодіжний, пубертантний стиль мовлення»²⁸⁴, що виступає характерною ознакою масової літератури, або опозиційної до народної (Н. Зборовська), що виникла внаслідок урбанізації та індустріалізації. Методи переосмислення соціокультурної ситуації кінця ХХ століття балансують між ностальгійним ліризмом та неприхованим осміюванням і відвертою агресією не тільки до минулого, а й сучасного (Л. Денисенко, С. Жадан, І. Карпа, Т. Прохасько та ін.). Така проза орієнтувалася на відчуженість героя від «ворожого» суспільства, на підсвідомість, на виявлення деталей у контексті підкресленої буденності, навмисне деформування тексту через вияв «духу заперечення» «обсценною мовою». Загальна лібералізація суспільства, повне скасування цензури мотивувало «ейфорію розправи над словесним табу» (С. Павличко), яка «виявилась своєрідним шоком, від якого література досі не відійшла»²⁸⁵.

Ідея епістемологічної й онтологічної кризи постмодернізму (Ф. Ліотар) призводить до «нової інтерпретації категорії відносин» (М. Фуко) через наявність багатьох світів (діалогічний плюралізм), що «співіснують» у межах традиційної та новаторської традиції, органічного поєднання елементів, що у своїй сукупності визначають постмодерністський світогляд. Це, зокрема, розкривається через осмислення понять «антиколоніальний» – «постколоніальний» (О. Федунь), що «в українських умовах співіснують в одному часі, місці», бо із проголошенням незалежності «умови колоніалізму не зникають одномоментно, а розтягуються в часі», про що свідчить довготривала «лінія російської імперської поведінки»²⁸⁶. Відповідно до хронології суспільно-політичних змін, що відбувалися впродовж 1980-1990-х рр. ХХ століття, в українській культурі виразно визначились два періоди

²⁸³ Гундорова, Т. (2005). *Післячорнобильська бібліотека: Український літературний постмодерн*.

Критика. С. 177.

²⁸⁴ Голобородько, Я. (2008). ММП – ХХІ, або стьоболубіє. *Березіль*, (3–4). С. 149–154.

²⁸⁵ Павличко, С. (2002). *Фемінізм*. Видавництво Соломії Павличко «Основи». С. 183.

²⁸⁶ Фуко, М. (2003). *Археологія знання*. Київ: Основи. С.26.

постмодерного мистецтва: *неоавангард* 1980-х років і *постмодерн* 1990-х років. При цьому, за твердженням Т. Гундорової, в «українських умовах» неоавангард інтенційно збігається з постмодерном, що становить одну з особливостей національної постмодерної практики, на відміну від інших європейських практик, де андеграунд (неоавангард) підготував ґрунт для власне постмодерну»²⁸⁷.

Варто також наголосити на функціонуванні інших напрямів у межах постмодерної творчості, точніше на їх «реабілітації» та новому трактуванні: необароко, «богеміанізмі» (Ю. Андрухович), неопозитивізмі (Р. Іваничук, Ю. Мушкетик), неомодернізмі (С. Пашковський, В. Медвідь), неопопулізмі (Р. Іваничук, Ю. Мушкетик, А. Дімаров, В. Дрозд), синтезі неоавангарду з постфутуризмом (С. Жадан), екзистенціоналізмі з елементами психоаналізу (С. Процюк), магічному реалізмі (Т. Прохасько) тощо. Іntenції письменників трактувати художню дійсність як хаос, невизначеність, естетичний мінімалізм, інтеграцію реального і вигаданого через синтез модерністської та постмодерністської форм письма певним чином ототожнюються з художньою творчістю, перейнятою пафосом релятивізму²⁸⁸. З іншого боку, український постмодерний дискурс демонструє оригінальну площину авангардного світобачення, філософію «мовної гри» (І. Фізер), «ревізію попередньої традиції» (Т. Гундорова). Прагнення митців слова заявити про «власну окремішність»²⁸⁹ розкривається також у їх уявленнях про створення концепції « нової людини, відчуженої від соціальної системи, позбавленої будь-яких перспектив самореалізації і духовного розвитку»²⁹⁰. Кризовий перелом свідомості втілюється в образах головних персонажів постмодерної прози, коли на місце «лицарів честі та справедливості» в літературу прийшли

²⁸⁷ Гундорова, Т. (1997-2010). Трохи про модернізм в Україні та дядька в Києві. *Критика: Рецензії. Есеї. Огляди*, (1/2). С. 39-40.

²⁸⁸ Ковалів, Ю. Л. (2007). *Літературознавча енциклопедія: у 2 т.* (Т. 2, с. 255). Академія. (Енциклопедія ерудита).

²⁸⁹ Гундорова, Т. (1997-2010). С. 27.

²⁹⁰ Харчук, Р. Б. (2008). *Сучасна українська проза: постмодерний період*. Академія. 28.

«духовно кастровані індивіди»²⁹¹, «рафіновані інтелігенти» та «люди дна», які живуть на «маргінесі соціуму» (Н. Білоцерківець), і, взагалі, є не персонажами, а «швидше скомплікованими істотами, які здатні розпастися на кількох осіб, або повністю розчинитися у власному болю» (Л. Лавринович)²⁹², повна втрата героєм свого екзистенціального статусу, «онтологічний нігілізм», індивідуальне страждання в абсурдному досвіді. Дух руйнації, що переноситься письменниками в сферу художньої творчості, однією з особливостей якої – витіснення людини як повноцінної особистості поза межі національної культури, і, як наслідок – криза особистісного буття. Така «логіка руйнування»²⁹³ призводить до деієрархізації культури, стирання кордонів між центром і периферією, між творцем цінностей і їх споживачем.

Проте, постаючи «нескінченим критичним відкриттям власного шахрайства» (“an endless denunciation of their own fraudulence”)²⁹⁴, письменники-постмодерністи виводять українське слово з полону усталених стереотипів й «асоціативно-образної пасивності» (О. Маленко), пропонуючи «набір артефактів, субпарадигм, репродукованих за допомогою колажу, аплікації та конвергенції. Акцентуючи на мовному дискурсі, проблемі варіативності мовної техніки з використанням різних оповідних практик, український літературний постмодерн апелює до реципієнта і наділяє його більшими «повноваженнями порівняно з автором» через трансформацію художньої свідомості, оскільки саме вона засвоює, асимілює «сприйняття і переживання конкретних життєвих ситуацій»²⁹⁵, надаючи їм «художнього оформлення і, відповідно, нових прирощених смислів, що є не звичними до

²⁹¹ Демська-Будзуляк, Л. (2002). Справжнє обличчя літературного покоління дев'яностих – спроба ідентифікації. *Кур'єр Кривбасу*, (14), 123.

²⁹² Ідеться про розщеплення суб'єкта в романах Ю. Андруховича, Ю. Іздрика (див., зокрема, романи «Тасмания», «Воццек» та ін.). Детальний аналіз романної прози письменників з позицій художнього співвідношення автора і персонажа здійснено в монографії О. Поліщук «Автори персонаж в українській новітній прозі». Київ: ПЦ «Фоліант», 2008. 176с.

²⁹³ Гаврюшенко, О. А., & Шейко, В. М. (2004). *Історія культури*. Київ: Кондор. С.506.

²⁹⁴ Фізер, І. (1993). *Психолінгвістична теорія літератури Олександра Потебні*. Видавничий дім «КМ Academia». С.122.

²⁹⁵ Даренська, В. (2008). Евристичність концепту *homouniversalis*. *Філософська думка*, (3). С. 41.

стереотипної читацької рецепції. Однак, попри всю рецептивну (світоглядну, естетичну, вербальну) неоднозначність, постмодернізм в українській літературі існує як мистецьке явище, що репрезентує нестандартний, іронічний, «креативний» зріз людської свідомості. У цьому контексті слушною постає думка про те, що «здорова література не може існувати ні без авангардистів, ні без консерваторів: ці тенденції мають урівноважувати одна одну, як відцентрові й доцентрові сили. Вдаючись до іншої метафори, авторка уподібнює повноцінний літературний процес до «хитання вагадла як рух між екстремумами»²⁹⁶. Тож маємо всі підстави кваліфікувати український літературний постмодерн як еклектичну арт- практику, що демонструє цілком оригінальні форми естетичних шукань, частина яких, позначена ціннісними вимірами, органічно входить у національний літературний простір. Про літературну генерацію 1960-1980-х рр., становлення якої припало «на крайню ліву точку», можна говорити як про покоління, що «рухається праворуч – до канону»³⁰⁶ й тяжіє до пошуку органічних форм творення національної культури, яка має всі підстави претендувати на оригінальність, оскільки вирізняється з-поміж інших специфікою організації формально-змістових площин, відштовхуючись від традиції та її послідовної еволюції в межах національного світоглядного й естетичного досвіду.

3.2. Явище шістдесятництва в українському літературному процесі другої половини ХХ століття

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

²⁹⁶Протасова, Г. (2012). Маятник поколінь: [опитування «ЛУ» про літ. покоління] [думки Г. Тарасюк]. *Літературна Україна*, (5). С.3.

припадає на 1960-ті роки, знаменні появою на мистецькому обрії когорти талановитих митців – представників творчої інтелігенції, небайдужих до соціальних та громадсько-політичних проблем суспільства, тих, «...яким засвітилась істина і які вже не захотіли зректися чи відступитися від украденого світла»²⁹⁷. Сам факт їхньої духовної присутності в соціокультурному контексті епохи засвідчує величезний моральний потенціал майбутньої України.

Аналітичні «мандри» (Л. Тарнашинська) в проблематику шістдесятництва починаємо з осмислення його як явища, спроектувавши на нього різні наукові парадигми та методологічні підходи. Історичним підґрунтям шістдесятництва в Україні виступила десталінізація суспільства й подолання синдрому тотального контролю, що простежується в схрещуванні «синхронної й діяхронної ліній хронотопу розгорнутого контексту»²⁹⁸ – національного і світового, виразно окресленого бунтівними тенденціями другої половини ХХ століття. Цю тезу також підтверджує Дж. Леонард у статті “Youth of the Sixties: The Explosive Generation” (1961), ніби попереджуючи, що <...> “quiet generation of the 1950s is rumbling and is going to explode” – «мовчазне покоління 1950-х вже гуркотить та невдовзі вибухне» (переклад наш – О.П.)²⁹⁹.

Спроби перелаштування суспільства з домінантним консервативним вектором на демократичне з панівними принципами свободи, правової рівності, ідеологічного плюралізму здійснювались через масштабне розгортання світового правозахисного руху (рух за громадянські права, свободу слова в США, як-от «рейди свободи» – Freedom Rides, пробудження соціальної жіночої свідомості (феміністичний рух), спалах молодіжного радикалізму в США та країнах Європи, зокрема «Студенти за демократичне

²⁹⁷ Протасова, Г. (2012). Маятник поколінь: [опитування «ЛУ» про літ. покоління] [думки Г. Тарасюк]. *Літературна Україна*, (5). С.3.

²⁹⁸ Топольський, Є(2012). *Як ми пишемо і розуміємо історію. Таємниці історичної нарації*. Київ:К. І. С. С.47.

²⁹⁹ Douglas, M. (2010, 21 січня). Georg Leonard, Voice of ‘60s Counterculture. *New York Times News Service*.

суспільство», радикальні виступи проти війни у В'єтнамі, студентська революція 1968 р.), суспільно-політичні протести, акції морального впливу тощо. Усі ці події тією чи тією мірою мали вплив на країни «третього світу» й так званого соціалістичного табору (Угорщина, Польща, НДР, Чехословаччина), породивши рух опору – вагому суспільно-політичну силу, озброєну власною ідеологією – покоління, яке «озирнулося в гніві» (І. Дзюба) і виступило своєрідним маркером антисистемної опозиції в різних формах та проявах.

У країнах Західної Європи та США бунтівні тенденції, що розгорталися на фоні економічного зростання, добробуту, матеріального й духовного розквіту, від самого початку були «продуктом» не нестачі, а достатку. Утім, нове покоління скептично налаштованої інтелігенції ставить під сумнів основні здобутки західної цивілізації та культури, виступаючи проти всеохоплюючої «калькуляції і раціоналізації»³⁰⁰ та прогнозуючи докорінно змінити все – від головних її засад до внутрішнього світу кожної окремої особистості. Очевидно, духовна вбогість панівної в суспільстві масової культури («культури споживання»), побудованої на офіційній ідеології зростання, формування стереотипу «одновимірної людини» (Г Маркузе), пасивної, інертної особистості зі сліпим сприйняттям «духовних стандартів» суспільства, породило втрату сенсу буття, занурення у власний світ, внутрішню порожнечу, заповнену появою молодіжних контр- та субкультур, які протистояли загальносуспільним традиціям і нормам. З одного боку, відбувалась помітна активізація «нових лівих», а з другого – неполітичні виступи з настановою на «розкутість індивіда» та соціальний ескейпізм («хіппі» – «hippies»; «бітники» – “Beatniks” або “the Beats” – субкультура середнього класу або субкультура способу життя в США, «тедді» – “teddy-boys” – перша робоча субкультура або субкультура вільного часу у Великій

³⁰⁰ Дзюба, І. (2001). Метод – це насамперед розуміння. У Дзюба, І. *З криниці літ: у 3 т.* (Т. 2, с. 677-686). Київ:Обереги, Гелікон.

Британії, «Червоні бригади» – “Brigade Rosse” – ліворадикальна організація Італії та ін.).

Певний переворот у світогляді молодого покоління Заходу, що відбувся на тлі доби процвітання, формувався під впливом бітників. Саме вони чи не найбільше вплинули на становлення основних ідеологічних мотивів активістів молодіжного протесту другої половини XX століття («Празька весна», «Паризький травень»), наслідуючи на масовому рівні дух свободи й критику істеблішменту. Г. Левін, один із засновників американського компаративізму, у своїх нарисах “Refractions” (1965) – «Відбитки» стверджував, що «бітники бунтують, не маючи на це ані причин, ані підстав». Намагаючись віднайти загублений сенс власного існування, вони закликали до ірраціоналізму, звернення «всередину» себе, заглиблення в лабіринти власного «Я». Бітницький варіант створення майбутнього «у свідомості і для власного задоволення» (Г. М'яло) заснований на головних положеннях фрейдизму та екзистенціалізму про необхідність вивільнення людиною її підсвідомих інстинктів, прагненні через «жести, звернені на межу» (М. Фуко), втекти від реальності суспільства «всезагального благоденства» до ілюзорного світу насолоди. Саме такі мотиви, пройняті нонконформістськими настроями, насичені ескапістським духом, простежуються в художніх творах засновників та головних ідеологів бітництва, зокрема в романах Дж. Керуака «В дорозі» (“On the Road”), В. Берроуза «Голий сніданок» (“Naked Lunch”), поемі А. Гінзбурга «Крик» (“Howl”), які одразу знайшли свого прихильного читача, незважаючи на негативну реакцію з боку літературної критики. Звинувачення в «непристойності» (таку літературу нерідко називали треш-літературою), гучні судові процеси³⁰¹, цензурну заборону на публікацію творів не тільки не зменшили популярність, а й забезпечили їх авторам широке літературне визнання.

Стислу й досить влучну характеристику дав цим «художнім зразкам»

³⁰¹ Attorney General vs. A Book Named “Naked Lunch”. masscases.com. URL: <http://masscases.com/cases/sjc/351/351mass298.html>

культуролог П. Гуревич, назвавши роман Дж. Керуака «В дорозі» «втечею в нікуди – таке визначення є суголосним із філософським узагальненням Г. Марселя, викладеним у книзі “Homo Viator” («Людина-подорожній. Вступ до метафізики надії»)³⁰², а «Голий сніданок» В. Берроуза – «зображенням моторошного карнавального ходу Апокаліпсису»³⁰³. За твердженням К. Мехнер, для тогочасної Америки письменники біт-покоління були «розбещувачами молоді», а головні герої їхніх творів – нічим іншим, як антигерої³⁰⁴. Публікація поеми А. Гінзбурга «Крик» теж не залишилась поза увагою критиків, які вважають її появу поворотним пунктом в історії сучасної літератури, днем народження нової американської поезії, «віхою покоління», «ефектом вибуху бомби»³⁰⁵.

Серед інших представників суто літературного протесту «розбитого покоління» – Ніл Кессіді (“One Flew Over the Cuckoo’s nest”), Лоуренс Ферлінгетті (“A Coney Island of the Mind”), Грегорі Корсо (“The Happy Birthday of Death”), Діана ді Пріма (“Dinners and Nightmares”), Роберт Крілі, Роберт Данкен (поети постмодерністської групи “Black Mountain”) та ін. Зневажаючи «американську мрію», вони створили антиміф: прихильність до гігієни в них перетворилася на жагу бруду, ідеал невтомно працюючої людини – на похвалу лінощів, пуританська етика – на знущання над усіма цінностями. У якості альтернативи матеріальним цінностям бітники пропонують почуття насолоди красою природи, акцентуючи на пробудженні «гену» свободи і непокори. Така тенденція до апології стихійної енергії, що корелює з відмовою від усталених соціальних практик (вибір між джазовою свободою, як формою творчої

³⁰² Марсель, Г. (1999). *Homo viator: Прологомени до метафізики надії*. КМ Academia : Пульсари. (Християнські філософи). С.14.

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

³⁰³ Гундорова, Т. (1997-2010). Трохи про модернізм в Україні та дядька в Києві. *Критика: Рецензії. Ессеї. Огляди*, (1/2). С. 35-39.

³⁰⁴ Mehnert, K. (1976). *Twilight of the Idols. The radical movements of the 1960s and their legacy*. New York: Holt, Rinehart and Winston; Stanford: Hoover Institution Press. P.9.

³⁰⁵ Ibid.

самореалізації, та споживацькою відчуженістю), так званою «активністю навпаки». Основні характеристики їхньої творчості – безсюжетність, еkleктичність стилю, тяжіння до вільного вірша, імпресіонізму, натуралізму описів. Водночас елементи радикальної свідомості представників біт-покоління поєднувалися з мріями про простий, наївний, патріархальний світ, де існують міцні, здорові стосунки між людиною та навколишнім середовищем. Можна із впевненістю констатувати, що творчість бітників була справжнім відкритим викликом консервативній частині західного суспільства, проявом глибокої кризи його основних соціальних цінностей.

Цілком відмінна система творчих критеріїв і координат шістдесятництва, сформована в українській культурі, – відмінна за валоративним і ментальним наповненням світоглядних і художніх практик. Це обґрунтовано доводять у своїх численних розвідках вітчизняні дослідники, для яких тема шістдесятництва є предметом наукового зацікавлення (Т. Гундорова, Н. Зборовська, М. Жулинський, В. Дончик, В. Моринець, О. Пахльовська, М. Наєнко, Ю. Ковалів, І. Жиленко, Л. Тарнашинська, М. Ільницький, А. Дністровий, Р. Корогодський та ін.). По-перше, ідеологічна платформа шістдесятництва, спрямована на утвердження національних пріоритетів, апелювала до історичної пам'яті як конструкта національної ідентичності, що дозволяє наголосити на конкретній змістовності їх творчих настанов.³⁰⁶ Зокрема, слушним з цього приводу є спостереження Т. Гундорової щодо експлікації засадничих соціокультурних концептів «дорога» та «дім», які знаходять своє втілення через усвідомлення шістдесятниками національного як імперативного («дорога до себе», «до дому»), бо «людина – це завжди дорога, шлях» (С. Кримський), що обертає засвоєння зовнішнього світу на шлях до самого себе, шлях, що «є найдовшою дорогою, яку людина проходить в житті»³⁰⁷, і саме в дорозі до власного Дому і полягає національна ідея. По-друге, «дух заперечення» існуючих у тоталітарному суспільстві «цінностей»

³⁰⁶ Сміт, Е. Д. (1994). *Національна ідентичність*. Київ: Основа. 224с.

³⁰⁷ Кримський, С. Б. (2009). *Ранкові роздуми*. Майстерня Білецьких. С.9.

виступив підґрунтям для формування нової світоглядної моделі, що в шістдесятників була виразно детермінована принципами моральності, суспільної та історичної відповідальності, соціальної активності.

Втім слід зважати на те, що через власні стереотипи, суб'єктивні судження й оцінки науковців, саморефлексії тих, хто належав до цього покоління, упродовж тривалого часу створювався міф про шістдесятників – міф як «оповідь», система уявлень, що втратили свої індивідуальні риси і склали основу колективних цінностей. Отже, категоричність оцінок та дихотомічне розмежування їх якісних характеристик є методологічно необґрунтованими, так само як і дискретне розчленування історичної реальності на послідовні події³⁰⁸.

«Міфогенне явище» шістдесятництва (Т. Гундорова), що реалізується не через розрізнені «Я», хоч і гранично індивідуалізовані, проте сукупні, «солідаризовані національною домінантою» (Л. Тарнашинська), виступає ознакою інтелектуальної зрілості, створюючи власний ідеологічний, культурний, історичний простір. Таке розгортання дискурсу шістдесятництва корелює з ідеєю суб'єктивності історичного знання, згідно з якою осмислення фактів, а також історико-літературних уявлень про художній процес здійснюється відповідно до точки зору інтерпретатора, <....>продукується «міф», «легенда» (за Е. Бертрамом) про літературні явища і процеси літературного розвитку: про кожен літературну епоху створюються свої міфи, а в «їхньому “лоні” розглядається процес художньої творчості»³⁰⁹.

Система міфів українських шістдесятників формувалась в умовах боротьби з радянською «міфологією» (руйнація «міфу комунізму» і створення міфу свободи) через осмислення та критичне засвоєння набутого досвіду, що певною мірою призвело до «знерухомлення» більших чи менших наративних цілостей, або ж їх догматизації (міфологізації)³¹⁰. Міф цього покоління

³⁰⁸ Цит. за Павленко, О. Г. (2018) *Авторські концепції перекладацтва*. С.172.

³⁰⁹ Тарнашинська, Л. (2006). Українське Шістдесятництво: аберація явища у постмодерному прочитанні. *Слово і час*, (3). С. 55.

³¹⁰ Топольський, Є. (2012). *Як ми пишемо і розуміємо історію. Таємниці історичної*

здійснювався в процесі творчості, і саме ці роки ознаменовані поетичним вибухом, що згодом набув масштабу універсального соціокультурного явища. Увійшовши в систему своєї доби, молоді митці самі цю систему перетворили, в підсумку ставши «міфологічними героями».

Пафос шістдесятників щодо себе як «начерк розуміння» (М. Гайдеггер) власної місії («лицарі відродження», «лицарі ідеї», «виокремлення себе з аморфної маси середньоарифметичного радянського громадянина як мислячого індивіда, як українця і як громадянина всесвіту»)³¹¹ затверджує їх статус через міфологізацію життєвого досвіду. Не уникає пафосу й урочистості, певних «superlativ'ів» (М. Коцюбинська) і високих слів у своїх спогадах про представників свого покоління і Р. Корогодський у збірці «Шістдесятники поза пафосом», але цей пафос не «офіційно-барабанний», а зігрітий «правдивим чуттям, присмачений гумором, автентичним переживанням й нейтралізований непідробною щирістю»³¹².

Інший міф, «що об'єднує людей, яких немає підстав об'єднувати», репрезентує Є. Сверстюк, стверджуючи, що він (міф – О. П.) створюється не тільки з історії людей справді «героїчного покою», але також із тих, які про себе «практично не мають чого сказати», бо «не можна вибудовувати ряд з імен Стуса, Мельничука і Сапеляка». Такий «антиміфологізаторський» пафос щодо сприйняття явища українського шістдесятництва, заснований на «ревізіях» контакту ідеологічних конструктів із реальною дійсністю, простежується також у рефлексіях І. Дзюби, який наголошує на недоречності використання терміну, оскільки, «по-перше, про це так багато говорять, по-друге – <...> шістдесятниками себе називає надто велика кількість людей. Тепер виявилось, що кожна людина, якій виповнюється нині шістдесят років, вважається шістдесятником, хоча тоді, у шістдесяті роки, вона й була нашим

нарації. Київ:

К. І. С.С. 210.

³¹¹ Кочур, Г. (1991). Ростиславу Доценку – 60. *Літературна Україна*. С.6.

³¹² Корогодський, Р. (2009). *Брама світла: Шістдесятники*. Вид-во Українського Католицького Університету. С.14.

противником»³¹³.

Виходячи з того, що будь-яке явище має своє «ім'я» (чи то власна назва персони, продукту, ідеї або концепції, оскільки ім'я не тільки утворює свій ідентифікаційний реєстр, а й досить точно фіксує параметри, зумовлені традиційними практиками його утворення), презентацію шістдесятництва також маємо розпочинати саме з «імені». У цьому контексті доцільно здійснити генеалогічний аналіз поняття «шістдесятництво», простеживши еволюцію цієї термінологічної одиниці, зокрема, зазначивши, що ініційований поетами літературно-мистецький, філософсько-ідеологічний, науковий та суспільно-політичний феномен набув статусу значущого культурологічного явища в українському культурному просторі. Адже існує думка, що шістдесятники самі дали собі ім'я і цю самоназву – не надто благозвучну й не дуже глибокомудру, але сповнену історичних аналогій³¹⁴, й це «ім'я» <...> вони взяли собі з перших же місяців початку славного десятиліття³¹⁵. Осереддя зазначеного руху асоціюється з «порушниками спокою», що «несли високовольтну лінію духу» (Л. Костенко) і були еталоном громадянської сміливості, інтелектуальної незалежності, загальнолюдських моральних цінностей. Серед них поети і прозаїки (Д. Павличко, Л. Костенко, В. Симоненко, І. Драч, М. Вінграновський, Т. Коломієць, В. Коротич, Б. Олійник, В. Стус, І. Калинець, Гр. Тютюнник, В. Бондарь, Є. Гуцало, В. Дрозд, Ф. Бойко, В. Шевчук, Р. Іваничук, Г. Кіриченко, О. Різниченко), майстри художнього перекладу (зі старшого покоління – М. Лукаш, Г. Кочур, Б. Тен, з молодшого – А. Перепада, А. Содомора, Р. Доценко, Ю. Лісняк, О. Сенюк, Є. Попович, І. Стешенко, В. Шовкун, М. Дмитренко, О. Терех), літературні критики (І. Світличний, І. Дзюба, Є. Сверстюк, М. Коцюбинська),

³¹³ Бердихівська, Б., & Гнатюк, О. (2004). Розмова з Іваном Дзюбою. У *Бунт покоління: розмова з українськими інтелектуалами*. Дух і літера. С.109.

³¹⁴ Секо, Я. (2013). Шістдесятники: у полоні поняттєвих конструкцій. *Україна-Європа-Світ* /

Міжнародний збірник наукових праць, (11). С.28-40.

³¹⁵ Тарнашинська, Л. Б. (2013). Сюжет доби: дискурс шістдесятництва в українській літературі ХХ століття. *Академперіодика*. 674с.

художники (О. Заливаха, А. Горська, В. Зарецький, Т. Севрук, Л. Семикіна, В. Кушнір, Г. Якутович, І. Остафійчук, І. Марчук), кіномитці й театральні діячі (режисери С. Параджанов, Ю. Іллєнко, Л. Осика, Л. Танюк, актор І. Миколайчук), композитори (В. Сильвестров, Л. Грабовський, Л. Дичко, М. Скорик, В. Івасюк), публіцисти та правозахисники (В. Чорновіл, Л. Лук'яненко, В. Марченко, В. Мороз, О. Тихий, Ю. Литвин, М. Осадчий, Михайло та Богдан Горині, М. Зваричевська) та ін.

Українська література, яка в академічному літературознавстві номінується терміном «шістдесятництво», досі не знайшла однозначного тлумачення в інтерпретації дослідників. Однак попри наявне розмаїття смислових конотацій, в основу яких закладені художньо-естетичні та суспільно-політичні критерії (реєстр цих позначень найповніше представлений у передмові монографії Л. Тарнашинської «Українське шістдесятництво як літературознавча колізія та методологічна проблема»), шістдесятництво постає в нашій рецепції як *явище*, що детермінується сукупністю смислових контекстів, ознак і характеристик. Змістове наповнення зазначеного поняття виступає яскравим свідченням доцільності його використання. По-перше, під *явищем* розуміємо будь-який вияв змін, реакцій, перетворень, що відбуваються в навколишньому світі³¹⁶, і саме 1960-ті роки сповістили про світоглядно-психологічний переворот, що змінив парадигму суспільно-політичної та художньо-естетичної системи. По-друге, *явище* окреслюємо як подію, факт, що «сигналізує» про появу «незвичайної, видатної особистості», яка в 1960-ті роки виступила символом духовного відродження української нації. Як філософська категорія *явище* віддзеркалює зовнішні властивості, зв'язки предмета, які надаються пізнанню безпосередньо в формах живого споглядання³¹⁷. Явище співвідноситься з поняттям *сутності*

³¹⁶ Тарнашинська, Л. (2001). Ліпше бути ніким, ніж рабом: (бесіда з Валерієм Шевчуком). У Л. Тарнашинська, *Закон піраміди: діалоги про літературу та соціокультурний клімат довкола*

неї: Київ, Пульсари. С. 78-79.

³¹⁷ Там само. С. 84.

(процес осягнення дійсності починається з вивчення явищ і поступово йде до розкриття їх сутності) і виступає зовнішньою, більш рухомою стороною об'єктивної дійсності, яка є формою вираження сутності. Остання постає внутрішньою суперечністю – тим, чим представлено джерело руху: розвитком конкретного об'єкта, внутрішньою природою, способом існування предметів і явищ дійсності. Взаємокореляція зазначених категорій засвідчує про неперервність процесу розвитку, в якому сутність є основою, а явище виступає його конкретною реалізацією³¹⁸. Тож поняття «явище» і «сутність» становлять (за Б. Расселом) діалектику втілення в предметах особливих властивостей єдиного процесу їх розвитку, встановлюючи «межі» відносин між суб'єктом і об'єктом. Водночас така нерозривна єдність понять має суперечливий характер, який розкривається через взаємодію двох напрямів дійсності – внутрішньої, загальної й більш стабільної (*сутність*) та зовнішньої, більш рухомої (*явище*). Виходячи з того, що сутність розкривається через явище, суперечливі зв'язки між цими категоріями можна окреслити як протиставлення загального і часткового, де вони набирають різних форм, однією з яких виступає їх зовнішня протилежність, що фіксується поняттям «*явність*», або «*видимість*». Останнє як складова явища має свою об'єктивну основу – протиріччя самої сутності процесу з одного боку, і суперечливий взаємозв'язок сутностей різних систем, з другого, і це призводить до виникнення суб'єктивної ілюзії, яка є результатом безпосереднього співвідношення між «абстрактною суттю» та «емпіричним явищем»³¹⁹. Визнання об'єктивної основи видимості відіграє особливу роль у процесі пізнання суспільних явищ, осягненні «організуючих принципів» розвитку суспільства через вивчення суперечностей у самій сутності речей. Отже, поняття явища, основними типологічними характеристиками якого

³¹⁸ Тарнашинська, Л. (2001). Ліпше бути ніким, ніж рабом: (бесіда з Валерієм Шевчуком). У Л. Тарнашинська, *Закон піраміди: діалоги про літературу та соціокультурний клімат довкола неї*: Київ, Пульсари. С.85.

³¹⁹ Фізер, І. (1993). *Психолінгвістична теорія літератури Олександра Потебні (Метакритичне дослідження)*. Видавничий дім «КМ Academia». С.34.

виступає загальне, спільне в індивідуальному («річ-в-собі», за Н. Гартманом), як явище чогось такого, що «само себе не виявляє» (М. Хайдеггер), однак «дає про себе знати» через те, «що себе каже» – через «вияви / голоси індивідуальностей, які це явище й утворюють»³²⁰. Йдеться про індивідуальні мистецькі світи репрезентантів шістдесятництва, які у своїй сукупності складають багатогранну модель явища, що увійшло в історію світової культури як надзвичайно яскраве, неординарне з огляду на творчу спадщину окремих художників слова.

Науково обґрунтований термін, що нібито вичерпно розкриває сутність шістдесятництва, пропонує Л. Тарнашинська, наголошуючи на доцільності означення цього явища в історії України другої половини ХХ століття як *репрезентативного фенотипного* (від гр.: «з'являюсь» і «тип»), де фенотип (термін, введений у науковий обіг данським вченим В. Йогансенем) – «сукупність ознак і властивостей організму, що склалися в процесі його індивідуального розвитку й визначаються взаємодією спадкової основи з умовами, в яких відбувається його розвиток». Ідеться про «розширений фенотип» (“extended phenotype”), або *фенотипічну дисперсію*, що є головною передумовою процесів еволюції (організм як ціле залишає «потомство», що на новому етапі «визрівання» набуває нових індивідуальних ознак) і таким чином передбачає певну реконтекстуалізацію явища³²¹: «власні, незапозичені зразки» (Г. Касьянов) шістдесятництва виступили своєрідними «орієнтирами для філософських рефлексій літературно-мистецької України другої половини ХХ століття»³²².

Підстави кваліфікувати шістдесятництво як репрезентативне явище є переконливими, коли йдеться про те, що воно було характерним для суспільного розвитку України. В іншому трактуванні наражаємося на ризик потрапити в пастку поняттєвих непорозумінь, оскільки між ідеями, які

³²⁰ Там само. С.37.

³²¹ Цит.за Павленко, О. Г. (2018) *Авторські концепції перекладацтва*. С.177.

³²² Касьянов, Г. (1995). *Незгодні: українська інтелігенція в русі опору 1960–1980-х рр.* Либідь. С.17.

артикулюються, завжди можна знайти рельєфні ознаки прихованих сенсів. У контексті запропонованого дослідження «репрезентативність» (від гр. “representant” – «представник») – здатність вибіркової сукупності (термін, що використовується в соціології) відтворювати «основні характеристики загальної (генеральної) сукупності»³²³ визначається більш звуженим змістовим наповненням. Навіть найретельніше розроблена вибіркова сукупність, яка за принциповими для дослідження параметрами має відтворювати його загальний об’єкт, завжди виявляє певні відхилення від загальної сукупності, що має негативний вплив на якість отриманих результатів – чим більша величина відхилень, тим значнішою є помилка репрезентативності. Це означає, що наявність численних імовірностей експлікацій репрезентативності не претендує на вичерпну, досконалу модель явища шістдесятництва й через певну суб’єктивність позбавляє можливості охопити той величезний діапазон імен і постатей з різним світосприйняттям, ідейно-естетичним і художньо-образним баченням світу. *Смисловий контекст репрезентативності* підводить до осмислення явища шістдесятництва як феномену (О. Пахльовська, Н. Зборовська), що вкладається в чітко визначені дефініційні рамки: «явище, єдине в своєму роді, взяте в його цілісності, в єдності з його сутністю»³²⁴, що, за І. Кантом, «осягається досвідом і визначається тезою «виявлення предмета в модусі самоочевидності»³²⁵. Іншими словами, феномен не має прихованих смислів, і його справжнє «буття» визначається тим, як він себе виявляє (за Г. Гайдеггером, «себе-саме-по-собі-представлення»)³²⁶, виступаючи корелятом свідомості, яка його конститує у своєму переживанні. Така відносна відокремленість, абсолютна орієнтація «на самого себе» (Ж.-П. Сартр)³²⁷ визначає феномен як більш статичне поняття, яке (за М. Бердяєвим) завжди є частковим. Тому цілком

³²³ Матвійшин, В. (1966). Еміль Золя на Україні. *Всесвіт*, (11).С.113.

³²⁴ Зборовська, Н. В. (1999). Шістдесятники. *Слово і Час*, (1). С. 75.

³²⁵ Там само. С.78.

³²⁶ Цит за:Тарнашинська, Л. Б. (2013). *Сюжет доби: дискурс шістдесятництва в українській літературі ХХ століття*. Академперіодика. С.38.

³²⁷ Там само.

слухною постає артикульована Л. Тарнашинською думка про те, що поняття «феномен» для окреслення явища шістдесятництва є виправданим стосовно окремих творчих персоналій. В іншому трактуванні, як зауважує дослідниця, «наражаємося на ризик аберації ракурсу, звуження поліфункціональності, який у випадку явища неможливо також розглядати ізольовано від інших, оскільки шістдесятники творили своєрідний просторово-часовий континуум, духовний національний космос»³²⁸, наголошуючи на одвічному прагненні особистості до адекватного самовираження.

Висвітлення іманентної суті шістдесятництва здійснюється через з'ясування причин його виникнення, серед яких чи не найголовнішими виступають політико-ідеологічні, соціокультурні та етико-художні явища. Як *художньо-етичне* явище, що включає в свій арсенал різні мистецькі напрями (художню літературу, мистецтво перекладу, музику, образотворче мистецтво тощо) шістдесятництво представляло новий етап модернізму. Це, на думку дослідників цього явища (І. Кошелівець, М. Наєнко), ставило його репрезентантів перед необхідністю «поєднати етичний та естетичний вибір», і «рівновага / нерівновага цих світоглядних домінант і визначала як сутнісний статус письменника в цьому явищі, здатного тією чи тією мірою модернізувати літературу, так і його місце в тогочасному літературному процесі»³²⁹. Оскільки модернізм щодо мистецьких явищ не тільки встановлює хронологічні межі свого існування (модерний або сучасний), а й виступає «ідеологічною дефініцією в тому сенсі, що «-ізм» передбачає програму неодмінних змін та ідею реформ»³³⁰ і «сприяє об'єктивному вираженню спонтанно оновленої актуальності духу доби» (Ю. Габермас)³³¹, можна говорити про певні парадигмальні переакцентації в культурно-естетичному просторі доби другої половини ХХ століття³³². Фахове узагальнення філософської історії

³²⁸ Там само. С.39.

³²⁹ Тарнашинська Л.(2013). Сюжет Доби. С. 39.

³³⁰ Encyclopedia of World Art (1958)V. X, N-Y.Toronto ; London ; Venezia ; Roma., P. 202.

³³¹ Габермас, Ю. (2001). *Філософський дискурс модерну*. Київ: Четверта хвиля.С.19.

³³² Лось, Й. (2008). *Публіцистика і тенденції розвитку світу: навч. посібник для вищих навч. закл. III–IV рівнів акредитації* (Ч. 1). Львів:ПАІС.376 с.

модернізму наголошує на факторі *суб'єктивності*, який виступає невід'ємною складовою його практики. За Ю. Габермасом, проблема обґрунтування модерну в площині естетичної критики «із самого себе переходить до самосвідомості»³³³, чим пояснюється налаштованість філософського корпусу другої половини ХХ століття на висвітлення понять «свідоме / підсвідоме», «міфологія / міфотворчість», «свобода / воля до влади» тощо. Накопичення такого філософського дискурсу є основою для концептуалізації понять естетичного модернізму, визначення його ролі й місця в національному літературному процесі³³⁴.

Певна наукова недовомовленість та інколи диференціація літературознавчого апарату є свідченням того, що термін «модернізм» досі не має точного визначення і вимагає більш глибокого освоєння навіть на понятійному рівні. Тож осмислення цього літературного феномену варто починати з уточнення вже усталених побудов, які детермінують його як складний комплекс літературно-мистецьких тенденцій, що виникли наприкінці ХІХ століття і проіснували до другої половини ХХ століття як «заперечення ілюзійістсько-натуралістичної практики в художній дійсності, як спростування заангажованості митця»³³⁵, прагнення «змінити, якщо не перевернути, наявні моделі та способи зображення, почасти спрямовуючи їх до абстракції або інтроспекції», винаходячи нові поетичні та романні форми для вираження, критики та визволення своїх думок і почуттів. Отже, шістдесятники пропонували свою мистецьку концепцію, яка апелювала до національної ідеології, «поміркованого модернізму й поміркованого формалізму, а також органічності національної культури». Така свідома залученість у творення своєї епохи виступила для них «доконечним складником культурної самоідентифікації та соціальної самоафірмації»³³⁶.

³³³ Габермас, Ю. С. 20.

³³⁴ Цит. за Павленко, О. Г. (2018) *Авторські концепції перекладацтва*. С.179.

³³⁵ Лось, Й. (2008). С.47.

³³⁶ Гром'як, Р. (2002). Літературознавча компаративістика та перекладознавство: дотичність, перетини, колізії. *Слово і час*, (8). С 15.

Ідеться про формування іншої естетичної свідомості, на підставі якої народжується нова постмодерна творчість, із властивими їй антидогматичністю, іронічністю плюралізмом (на сюжетному, композиційному, образному, характерологічному, хронотопному рівнях), діалогізмом як внутрішнім джерелом руху, поєднанням історичних і позачасових категорій³³⁷. Загальна тенденція літературного процесу зазначеної доби виявлялася в прагненні до звільнення від етнографічної обмеженості, превалювання сільської тематики, фольклорності мови й засобів зображення, зменшення побутових і пейзажних натуралістичних описів, розповідей «від автора» тощо. Тяжіння до ліризму, увага до ритму прози, підтексту зображення подій через сприйняття їх персонажами – усе, що разом пов'язується з новими напрямками в літературі, зокрема з імпресіонізмом та символізмом, виступило своєрідною опозицією до надмірного соціологізму та ідеологічної спрямованості, що визначали загальні вектори художнього методу в умовах жорсткого політичного диктату. Ідеться про метод соцреалізму, який вважався «єдино плідним» й окреслювався визначальними для нього позаестетичними принципами, заснованими на штучному поєднанні художнього стилю та політичної позахудожньої тенденції (партійність, звульгаризована народність, апеляція до класовості, абсолютизація деперсоналізованого колективу, «історично-конкретне зображення дійсності в її революційному розвитку» відповідно до «завдань ідейної переробки та виховання трудящих в дусі соціалізму» тощо).

Дослідження явища шістдесятництва з погляду художньо-стильових домінант неодмінно асоціюється з проблемою визначення меж такого фактичного «одержавлення» концептуальних засад естетичного, творчого пошуку його репрезентантів. Відома теза про те, що творчість шістдесятників продемонструвала компроміс із соціалістичною політикою, потребує уточнення, з огляду на можливість реструктуризації існуючих інтерпретацій.

³³⁷ Там само.С.35.

За твердженням В. Моренця,³³⁸ шістдесятники хоч і залишились «останнім пишним, дико заплідненим цвітом на виснаженому дереві соціалістичної естетики», все ж «корінням, основами художнього мислення вони сиділи в соцреалістичному ґрунті»³³⁹. Контroversійною в цьому контексті постає теза В. Дончика щодо полісемічності художнього твору, яка зберігається навіть в умовах ідеологічного тиску (йдеться про соціалізм як певну ідеологічну монодоктрину), і що не всі естетичні надбання періоду 1950-1980-х рр. слід «записувати» в актив соцреалізму³⁴⁰. Такі розбіжності, певним чином, збалансовуються думкою М. Наєнка, згідно з якою «домінанту шістдесятництва можна визначити лише в контексті космосу світової літератури», і домінанта ця має бути «насамперед естетичною, а не ідеологічною, хоча й зв'язку з ідеологією не втрачала»³⁴¹. Інші суперечності з цього приводу Л. Тарнашинська трансформує в площину рецептивної естетики на рівень «сприймаючої свідомості» (І. Фізер), з'ясовуючи міру суспільної потреби «в тій чи тій художньо-стильовій конфігурації»³⁴². Повертаючи «душу» літературі, «захарашеної казенщиною соцреалізму» (М. Наєнко), шістдесятники «розширювали його межі» (вимога, висунута О. Довженком), наближаючись до зразків органічного письма, заснованого на естетичній домінанті. Здебільшого це реалізовувалося у формах того ж соцреалізму, але ті форми виявлялися в суто зовнішніх виявах, як свого часу ренесансне мистецтво поставало у формах середньовічного теологізму, лицарства і міжродової інтриги³⁴³.

Отже, подальша «етична революція» (О. Пахльовська) відбулася завдяки

³³⁸ Моренець, В. П. (1997). Слово, що випало з мовчання філософів: [передмова]. У М. Григорів, *Сади Марії: [поезії]*. Київ: Світовид. С.14

³³⁹ Там само.

³⁴⁰ Дончик, В. Г. (2011). Художні методи не впроваджуються силоміць. *Слово і час*, (7), 20-22.

³⁴¹ Наєнко, М. (2006). Про межі шістдесятництва. У *Таїни художнього тексту (до проблеми поетики тексту): [зб. наук. пр.]* Вип. 5, с. 358. РВВ ДНУ.

³⁴² Тарнашинська, Л. (2006). Українське Шістдесятництво: аберація явища у постмодерному прочитанні. *Слово і час*, (3). С.58.

³⁴³ Наєнко, М. (2006). Про межі шістдесятництва. С.358.

тому «прориву» в естетичну свідомість читача, що його здійснили самі шістдесятники, «відновивши естетичний код літератури Розстріляного Відродження й запліднивши цю естетичну свідомість імпульсами західної естетичної думки та інноваціями західної поетики». Відповідно представники Київської школи поетів (хронологічний наступник шістдесятництва, його радикальне крило) здійснили «революцію естетичну» (Т. Пастух), і саме ці «різноскеровані вектори творчого чину (етичне та естетичне)», за твердженням Т. Пастуха, штовхають шістдесятників і «киян» «у різні духовно-естетичні площини»³⁴⁴ Утім таке переконання не позбавляє дослідника можливостей виокремити певні точки дотику їх поетичних світів.

Ідеологічна «лібералізація», що невдовзі стала поштовхом для посилення цензури та хвилі нових репресій, призвела до вимушеного відсторонення від відверто національної громадянської позиції та спричинила потребу пошуку «єдино прийнятної ніші» (як форми виживання) – стати на шлях естетичної опозиційності: естетичне ж детермінується в час політичних несвобод і утисків як «своєрідний спосіб протистояння й протидії у його єдино можливій формі»³⁴⁵. Етичне як домінанта шістдесятництва та естетичне як домінанта представників Київської школи не зводяться до абсолютної диференціації, оскільки «етичне має свою естетику, і навпаки – естетика, наділена модусом естетичного» (про світоглядно-філософські підходи до експлікації меж етичного / естетичного), наголошується в підрозділі монографії Л. Тарнашинської «Свобода вибору: між етикою та естетикою. Чин морального імперативу»). Ідеться не лише про загальновідому формулу «мистецтво заради мистецтва» (автономія мистецтва від політики, або політизацію естетичного чи естетизацію політичного), а насамперед про здійснення індивідом вибору, що визначає межі його особистої свободи за

³⁴⁴ Пастух, Т. В. (2010). *Київська школа поетів та її оточення: (модерні стильові течії української поезії 1960–90-х років)*. Львівський національний університет імені Івана Франка. С.149.

³⁴⁵ Цит. за Павленко, О. Г. (2018) *Авторські концепції перекладацтва*. С.182.

будь-яких обставин. Рівень художньо- образної системи, а саме пошук «художніх цінностей на іманентній основі мистецтва», «чиста поезія» (Ю. Ковалів) та естетична вишуканість представників Київської школи, як і хронологічний фактор (нібито «припізнiлiсть» виходу на мистецьку арену), відокремлюють їх від шістдесятників і зараховують до «постшістдесятників». Це ускладнює саму можливість цілісного та адекватного потрактування їхньої творчості в одному інтерпретаційному полі. У цьому контексті цілком слушною постає думка Л. Тарнашинської про те, що дотеперішні пояснення суто ідеологічного спрямування (як-то зміна суспільно-політичної ситуації, що позначилася репресіями тоталітарної влади) не вичерпують усього комплексу глибших причин, що їх можна трансформувати в проблему становлення художньої свідомості, «рельєф якої не змінюється раптово, а є складним утриваленим процесом із урахуванням специфічних природних рис митця». Можна говорити, зокрема, про особiнiсть В. Стуса, І. Світличного, Л. Костенко та І. Калинця, В. Голобородька, уводячи при цьому перших у рамки дослідження шістдесятництва, а других – поза ці параметри. Проте з погляду топології шляху як виразного розгортання персоналізму в «його динаміці самотворення й нонконформізму», ці самотутні і нібито незалежні від поезики шістдесятників творчі особистості цілком корелюють із явищем шістдесятництва у його світоглядно-філософському оформленні.

Прорив шістдесятників поза межі естетики соцреалізму зумовлений прагненням до «привласнення» читацької аудиторії, зміни сприйняття художньої творчості як елемента ідеологічної системи тоталітарного суспільства, в якому існував стереотип уявлення про літературу як про предмет «чистого споживання». Повернувши читача до розуміння літератури як духовної співтворчості, шістдесятники тим самим надавали йому можливість відновити динаміку мислення, право на власний вибір і критичну оцінку, відійти від стандартних схем і кліше, зокрема, синдрому «колективного щастя» й повернути життю ту органічність, із якої виростає нескінченний процес створення нового світу». Окреслене ними поле діалогу

передбачало пошук істини, що оприявнювався в сфері моральності, шуканні «естетичної правди», радикальному зміщенні «горизонтів очікування» читача, наділенні його іншим естетичним досвідом. Якщо апологети соцреалізму виходили із засад «первинності реципієнта як об'єкта соціальних перетворень», то шістдесятники намагалися зламати цей стереотип, і їм це вдалося в тій частині свободи творчості, де вони виходили «поза межі соціальної та національної риторики й наближалися до зразків органічного письма, базованого на естетичній доміні»³⁴⁶. Альтернативою існуючої традиційної парадигми «читач-народ» виступала не тільки інша, заснована на індивідуальному відчутті читача, і така, що змінила поняття народ, яке поступово втрачало статус «радянського народу» (йдеться, зокрема, про відому працю І. Дзюби «Інтернаціоналізм чи русифікація?») й вибудовувало низку нових смислів, наділених перспективою.

Такий постійний «рух в нове», за межі усталеної традиції, що трансцендує все обмежене й перетворює бачення світу в умовній реальності, «у-яві» (Г. Гайдеггер), Є. Бистрицький рубрикує як «проект Модерну», згідно з яким автор (автор проекту) – це довершено ясний погляд на світ в оптимістичній перспективі утопії, що настільки «втручається» у відображення дійсності, у «світ як картинку» (Г. Гайдеггер), наскільки він жадає «прояснити» його, окреслити його «історично-оптимістичну (світлу) перспективу»³⁴⁷. Це дає підстави висловити тезу щодо авторства шістдесятників у цьому проекті, відштовхуючись від ситуації їх бачення і розуміння світу, здатності на універсальну трансцендентну точку зору надемпіричного суб'єкта» (Є. Бистрицький), що свідчить про зміни його художньої свідомості (перехід від *закритої суб'єктності* до *суб'єктності відкритої*)³⁴⁸.

³⁴⁶ Тарнашинська, Л. (2006). Українське Шістдесятництво: аберація явища у постмодерному прочитанні. *Слово і час*, (3).С. 584-589.

³⁴⁷ Seeman, M. (1966). Status and identity. *The problem with authenticity. The Pacific Sociological Review*, 9(2). P.36.

³⁴⁸ Бистрицький, Є. (1985). Місце розуміння у пізнавальному досвіді. *Філософська думка*,

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

Як органічне продовження «проекту Модерну», соцреалізм виступає його завершенням, на чому наголошує Є. Бистрицький в однойменній розвідці «Соцреалізм – завершений проект Модерну». Утім, цю думку не поділяє Ю. Габермас, стверджуючи, що модерн – це «незавершений проект»³⁴⁹, не заперечуючи, однак ідею про деструкцію моделі реалізму (у нашому випадку соцреалізму). Усвідомлення того, що спрямованість у майбутнє завжди відштовхується від досвіду попередніх зразків (спочатку потрібна певна реальність, щоб потім її деструктувати), дає підстави констатувати, що подальші світоглядно-мистецькі проекти не існують без «проекту Модерну»,

(5).
С.37-46.

³⁴⁹ Габермас, Ю. (2001). *Філософський дискурс модерну*. Київ: Четверта хвиля. С.19.

без реалізму в культурі.

Спільні риси ідеології, які визначали високу естетику «гуманізм культури» та морально виважену «етику буття»³⁵⁰, спонукали до вироблення стійкої громадянської позиції, що виявлялася в неприйнятності «істин – фікцій» (М. Коцюбинська) соціалістичної поетики. Така відкрита опозиційність усталеним принципам тоталітарного (соцреалістичного) мистецтва, що відбивалась у пошуках нової виражальності, культивуванні «вічних» мотивів у творчості, відкрила шлях до ідейно-естетичного оновлення вітчизняної культури, сформувавши «дисидентський дискурс» (Г. Райбедюк) в українському літературному процесі 60-х років XX століття. Ніби усвідомлюючи, що «лише бунтуючи, людина стає вільною»³⁵¹, дисиденти-шістдесятники прагнули виконати свою місію, апелюючи до людської свідомості через систему художньо-образного бачення світу.

Проектуючи себе на площину своїх можливих потенцій, вони «учасовлювались» через подолання дисбалансу між нонконформізмом / конформізмом, постаючи перед альтернативою вибору: «Одне із двох – або люби свободу, // або залеж від милості владик!»³⁵². Отже, змістові параметри їх вибору, що вкладаються в лаконічні формули індивідуалізації особистості – «усвідомлювати обраність і посланництво», демонструвати «духовне служіння через абсолютну безкорисливість», готовність «гинути на шляху»³⁵³ – знайшли своє втілення в художніх творах, які використовувались «для утилітарної експлуатації в політичній боротьбі»³⁵⁴. Проте, досягнення українського літературознавства в царині наукового студіювання дискурсу,

³⁵⁰ Ребрій, О. В. (2010). Креативність як чинність множинності перекладів. *Комунікація: матеріали IX Міжнар. конф. «Каразінські читання: Людина. Мова. Комунікація»*. Харків. С. 255-256.

³⁵¹ Кам'янець, А. Б., & Некряч, Т. Є. (2007). Роман з багатьма невідомими (Про труднощі відтворення мовної гри в перекладі). *Проблеми семантики, прагматики та когнітивної лінгвістики*, (11). С. 234.

³⁵² Кочур, Г. (1966). Майстри перекладу. *Всесвіт*, (4). С. 150.

³⁵³ Рікер, П. (2002). *Сам як інший*. Київ: Дух і літера. С. 112.

³⁵⁴ Ребрій, О. В. (б. д.). Образ перекладача VS Образ автора: взаємодія чи протидія? *Вісник Житомирського державного університету. Серія: Філологічні науки*, (56). С. 159.

заснованого на «енергії спротиву» (К. Краулинь), розкривають його інтерпретаційне поле через зіткнення / розмежування художньо-естетичних та суспільно-політичних критеріїв. За твердженням Ю. Бадзьо, «нові тенденції в нашому суспільно-культурному житті, ідейно-естетичне оновлення культури, протиставлення офіційному догматизмові, вульгарному соціалізму», що отримало назву «шістдесятництво», «невдовзі дуже швидко переросло в безпосередньо політичний рух, відомий нині під назвою “дисидентство”»³⁵⁵. Згідно з цією тезою, зазначені поняття перебувають у стадії синонімії, однак попри наявне взаємопроникнення, коли перше «перетікає» в друге, кожне з них має свої характеристики і закони функціонування. Якщо *дисидентство* переважно виступало як ідеологічний рух опору (М. Ільницький, О. Зарецький), про що, зокрема, детально йдеться в енциклопедичному довідникові «Рух опору в Україні 1960 – 1990»³⁵⁶, то шістдесятництво об'єднало як тих, хто чинив відкритий опір системі (І. Світличний, Є. Сверстюк, Ю. Литвин, М. Лукаш, Г. Кочур, В. Стус, Р. Доценко, І. Стешенко, А. Перепадя та ін.), так і тих, хто належав до митців-нонконформістів, які не вступали у відкриту опозицію і були у «внутрішній еміграції», зберігаючи при цьому свою соціальну і творчу незалежність (В. Шевчук, І. Жиленко, Є. Гуцало, І. Дзюба, Ю. Лісняк та ін.). Інші дослідники (Н. Зборовська, Л. Медведєва, В. Зарецький) пояснюють розмежування понять шістдесятництва та дисидентства «світоглядною дволикістю» першого, а саме його «розколу» на «офіційних шістдесятників» та дисидентів³⁵⁷, переакцентовуючи в межах світоглядної парадигми соціальну проблематику їх творчості на екзистенціальну. Г. Райбедюк наголошує на

³⁵⁵ Бадзьо, Ю. (2003). *Український самвидав: інформаційний бюлетень Музею-архіву українського самвидаву МБФ «Смолоскип», (2-3(-7)). С. 6.*

³⁵⁶ Довідник репрезентує всі галузі, які висвітлюють проблематику боротьби за національні права в Україні періоду з 1960 по 1990 рік з вичерпною документально-хронологічною інформацією про шістдесятників, зародження дисидентського руху, український самвидав тощо.

³⁵⁷ Зборовська, Н. В. (1999). Шістдесятники. *Слово і Час*, (1). С. 74.

наявній у сучасному літературознавстві канонізації постатей дисидентів як «в'язнів сумління» (“prisoner of conscience” – термін, уведений в обіг на початку 1960-х П. Бененсоном)³⁵⁸, застерігаючи від абсолютизації такого способу інтерпретації, оскільки зосередження на політичній домінанті відтісняє на маргінес духовну складову творчості. Ідеться про формальне новаторство, що передбачало вихід за межі традиційних норм, і саме з дисидентського руху виросла «плеяда борців, які поєднували в собі любов до свого народу і готовність жертвувати собою заради створення вільної України з гуманними традиціями»³⁵⁹.

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

Літературна ідеологія дисидентства наскрізно перейнята ідеалами свободи творчості, розуміння особливого призначення митця поза різноманітними «зовнішніми регламентаціями», заснована на філософських категоріях «буття в ситуації», яка, за В. Дільтеєм, «блокує або закриває певну кількість формальних можливостей <...> і відкриває певні інші можливості». Тож «ситуація буття» дисидентів в умовах «малої зони» не

³⁵⁸ Райбедюк, Г. (2010). Дисидентський дискурс в українському літературному процесі 60-80 років ХХ століття. *Бахмутський шлях*, (1-2). С. 153-160.

³⁵⁹ Ділі, Дж. (2000). *Основи семіотики*. Львів: Арсенал. С.474.

тільки «гартувала душу в'язня»³⁶⁰, демонструючи «стан високого духу», а й розкривала нові потенції, прискорюючи процес народження нової поетичної мови, нових текстів. Естетичний модус дисидентської лірики розкривається через декларативний пафос «стоїчної витривалості», «поклик чину» (І. Світличний), «апологію свідомого і морального начала» (М. Коцюбинська)³⁶¹, що у своїй сукупності визначають потужні змістові параметри історико-літературного процесу доби шістдесятництва. Окремі мікротеми, які виступають системоутворювальними засобами «загратованої» хроноструктури, свідчать про те, що художня творчість в'язнів сумління не вичерпується «натуралістичними протоколами» (Ю. Бойко-Блохін) тюремного буття (хоча деякою мірою тяжіє до біографічних самовиявлень) – вона постає завершеним втіленням «голосу духу» (М. Коцюбинська), який сповістив про мистецтво «високоестетичної образно-пластичної передачі світу» (В. Овсієнко), перейняте активними дієвими імпульсами, що оформлюють шістдесятництво в надзвичайно багатогранне неординарне явище, яке набуло понадчасового змісту. Оскільки «сьогоднішнє отримує сенс тільки зворотнім світлом від завтрашнього»³⁶², можна кваліфікувати шістдесятництво як «потужне *резонансне* явище (резонанс – лат. “resono” – відгомін, відгук, дія як відповідь на що-небудь), що відлунює як у самому його середовищі й творчості подальших років», так і в творчості наступних літературних поколінь і пострадянському дискурсі національної літератури.

Як *типологічне* явище шістдесятництво детермінується сукупністю ознак, які «випадають із звичного, традиційного, схематичного й вивищуються над плином звичайних реалій»³⁶³, і це є можливим за умови існування структури, яка має свою ієрархію та опосередкована відповідною системою. Ґрунтуючись на паралельних зіставленнях, типологічне вивчення

³⁶⁰ Райбедюк, Г. (2010). С.155.

³⁶¹ Коцюбинська, М. Мої обрії : у 2 т. / М. Коцюбинська. – Т. 2. – К. : Дух і літера, 2004. – 386 с.

³⁶² Тарнашинська, Л. Сюжет Доби: дискурс шістдесятництва в українській літературі ХХ століття. С.38.

³⁶³ Там само. С.40.

передбачає не тільки з'ясування проблем, пов'язаних з індивідуальною своєрідністю будь-якого явища, а й системним визначенням тих структурних властивостей, які дають підстави говорити про його належність до певного типу (у цьому випадку літературно-естетичного та історико-літературного), навіть якщо ці факти не перебувають у безпосередньому зв'язку між собою. Типологічне явище виявляє себе на більш узагальненому абстрактному рівні, де предметом спеціального вивчення постають не емпіричні контакти й генетичні зв'язки, а системні (повторювані, закономірні) подібності, аналогії в ширших синхронічних та діахронічних аспектах, які спостерігаються на різних структурних рівнях та еволюційних етапах літературного процесу.

Отже, окреслені в цьому розділі смислові контексти шістдесятництва дають підстави підсумувати, що це явище не було епізодичним, локальним чи аспектним в історії української літератури, тому більш умотивованим і науково виваженим у зв'язку з цим було би використання такого терміна як *голістичне* явище. Утім явище – це не абстрактна субстанція, воно окреслюється ситуативною варіативністю і рухливістю «іменного канону», має свою «темпоральну амплітуду» і свій «модус визрівання» (Л. Тарнашинська). Ідеться про те, що шістдесятництво можна розглядати лише сукупно, у контексті всього творчого процесу зазначеної доби, генези його виникнення, що особливо корелює з хронологічними межами, у які це явище вміщується. Неоднотайність поглядів дослідників щодо визначення часових рамок шістдесятництва, а саме наскільки тривалим за хронологічною протяглістю воно було, спричинено не тільки історичною абсолютизацією цього явища, а й різними підходами його дешифрування – політологічних (Г. Касьянов, М. льницький, О. Зарецький), філософських (О. Пахльовська, Г. Гримич, О. Гнатюк), мистецьких (О. Гриценко, М. Наєнко, М. Коцюбинська, І. Кошелівець, Л. Медведєва).

Попри «новий інтелектуальний простір», що на початку 1960-х рр. почали освоювати шістдесятники для творчого самовиявлення, обмежувати їхнє «художнє існування» кількома роками є некоректним, оскільки мистецька

свідомість несла в собі «певну світоглядну матрицю» в усі наступні десятиліття, модифікуючись тією мірою, якою кожен із них був готовий як до нових учинків, так і до творення нових текстів – і ті, і ті постають «уреальненням особистої ідентичності»³⁶⁴. Зважаючи на те, що ідентичність «постійно змінюється і конструюється як особистістю, так і соціумом, залежно від історичних та соціальних змін, визначення хронологічних рамок шістдесятництва неможливе без врахування цієї тези.

Більшість дослідників схильні вважати, що шістдесятництво визначалося періодом 1960 – 1963 рр. (період найвищого злету), оскільки далі почалися ідеологічні нагінки й потужний вихлюп свіжих мистецьких сил, що по суті, були загнані в андеграунд. За твердженням М. Наєнка, «справжнє шістдесятництво закінчилося в 1965 – 1966 рр.», хоча, зрештою, дослідник зазначає, що «межі будь-яких літературних явищ – проблематичні», при цьому його метафоричні узагальнення підводять ризику «під поетичною енергією шістдесятництва» віршем М. Вінграновського «Вночі, серед ночі, хтось тихо до мого слова підійшов...», а збірка І. Драча «Противні строфи», на думку дослідника, «є останньою межею в шістдесятництві». Разом з тим М. Наєнко зазначає, що «межа» шістдесятницької прози виявлялася спокійніше і трохи довше в часі»³⁶⁵. Твердження В. Яременка про те, що «шістдесятники – це покоління, народжене в 30-х роках ХХ ст. (1930 – 1939), яке заявило про себе як нова творча й ідеологічна сила в шістдесятих роках (1960 – 1969)», є найменш умотивованим та не викликає поширеної наукової підтримки, оскільки вважати шістдесятниками всіх, хто народився в цей період, не є логічним. Отже, найбільш об'єктивна картина періодизації українського шістдесятництва представлена в енциклопедичному довіднику «Рух Опору в Україні. 1960 – 1990», у якому феномен шістдесятництва співвідносний з українським самвидавом – явищем, унікальним в історії української літератури («...сам пишу, сам рецензую, сам видаю, сам поширюю і сам

³⁶⁴ Там само. С51.

³⁶⁵ Наєнко, М. Історія українського літературознавства. С.336.

відсиджую за це в тюрмі», за образним визначенням В. Буковського) і зародженням дисидентського руху. Укладачами науково-публіцистичного видання враховано всі галузі, що стосуються проблематики боротьби за національні та людські права в Україні від періоду хрущовської «відлиги» до моменту проголошення незалежності України (з 1960 по 1990 роки) та вирізняються зафіксованими в соціокультурній свідомості етапами: 1-й етап – початок 1960-х – 1963 рр. (з кінця 1962 р. відчутний тиск офіційної влади); 2-й етап – 1963 – 1965 рр. (арешти з вересня 1965 р.); 3-й етап – 1965 – 1972 рр. (арешти, ув'язнення), узагальнений твердженням: «Рух шістдесятництва виразно проіснував до арештів 1972 р.»; 4-й етап – 1972 – середина 1980-х рр. (період ув'язнення). Відповідно самвидавна творчість представлена в довідникові трьома етапами: 1-й – початок 1960-х рр.: розповсюдження через самвидав переважно художніх творів (поезія, проза, мемуаристика, щоденники, літературно-критичні статті, усні виступи, зафіксовані слухачами т. зв. «усний самвидав»); промови, листи-звернення, епістолярій В. Симоненка, В. Стуса, М. Холодного, Ліни Костенко, М. Вінграновського, І. Калинця та ін.); 2-й – 1963 – 1965 рр.: у зв'язку з тиском і початком репресій влади (вересень 1965 р.) – поступовий перехід частини творів у самвидавний дискурс (активна «політизація» як власне опозиційного руху, так і спродукованих ним текстів). Чільне місце посідає тут праця І. Дзюби «Інтернаціоналізм чи русифікація?». Такі тенденції, розвиваючись в ідеологічному полі марксизму, творили відкритий спротив політиці російського «великодержавного» шовінізму та національної дискримінації; 3-й – 1965 – 1972 рр. знаменний появою найвідоміших зразків українського самвидаву «Собор у риштованні» Є. Сверстюка, «Репортаж із заповідника імені Берії» В. Мороза, «Лихо з розуму (портрети двадцяти “злочинців”» В. Чорновола, а також самвидавними статтями публіцистичного характеру (здебільшого ідеологічного змісту відомих правозахисників, що віддзеркалюють ідеологічні зіткнення між вільнодумцями та офіційною владою), поява збірників («антологій») самвидавних документів. Водночас це

час, коли письменники- нонконформісти перейшли до «шухлядної» творчості. Цей період знаменний появою працездатних часописів, одним з-поміж яких був журнал «Український вісник», редагований В. Чорноволом, та поширенням закордонних періодичних видань (журнали «Смолоскип», «Сучасність», часописи – «Свобода», «Америка» у США, «Новий шлях» у Канаді та ін.), через які здійснювався безпосередній контакт із читачем.

Отже, зазначений принцип періодизації шістдесятництва віддзеркалює його суспільно-політичний контекст. Для дослідження цього явища з літературно-мистецьких позицій мають бути застосовані інші підходи, що визначаються «естетичним вектором індивідуальної самореалізації»³⁶⁶. Це означає, що хронологічні рамки шістдесятництва не обмежуються одним десятиліттям, а виходять за його межі, оскільки це явище й досі резонує в літературному просторі, про що свідчить реальна й духовна присутність представників цього покоління в соціокультурному контексті епохи (В. Шевчук, Л. Костенко, В. Яворівський, Ю. Мушкетик, В. Захарченко, Є. Гуцало, Г. Тютюнник, Є. Сверстюк, В. Дрозд та ін). Повернення шістдесятників та їх «резонансна нелінійна реакція у свідомості наступних поколінь»³⁶⁷ дають підстави констатувати, що це неординарне за своєю суттю явище в історії України не укладається в означені хронологічні межі, а має значно ширші параметри вимірювання. Це дає підстави говорити «не про повернення шістдесятників історії, а про їхнє живе буття в духовному просторі сьогодення.

Органічне «входження» шістдесятників у систему своєї доби спричинилося до актуалізації ними національних домінант, що знайшли віддзеркалення в формуванні світоглядних та етико-художніх практик. В умовах постсталінізму, коли «сферу буття» людини було деформовано, а її

³⁶⁶Тарнашинська, Л. Сюжет Доби: дискурс шістдесятництва в українській літературі ХХ століття. С .70.

³⁶⁷ Дроздовський Д., Усатенко Г.(2011). Націєтворча місія перекладу: проєкції ХХІ століття

// Всесвіт (5-6).С.59.

перетворено на заручника певних стереотипів та ідеологем, раціонально сформульованих принципів і правил, які позбавили її перспективи особистого і суспільного розвитку (абстрактний принцип побудови розвинутого соціалізму), на перший план виходить проблема екзистенціальної стійкості (В. Єрофєєв), спрямована так у площину загального буття людини, як конкретного реального її існування, оскільки просто «існувати», «бути», за Д. Чижевським, не є достатньою умовою «буття людини як етичного суб'єкта»³⁶⁸. Це пояснюється прагненням представників української інтелігенції 1960-х рр. уфондувати людське буття на національних та загальнолюдських морально-етичних засадах: гуманізм, людяність, правда, совість, віра, мораль, вірність, справедливість, порядність, національна та людська гідність. Інакше кажучи, «стан нестійкої рівноваги» (Д. Чижевський) постсталінської особистості, відкритої (на рівні свідомості) до певних змін», шістдесятники намагалися довести до онтологічної стійкості, демонструючи своєю творчістю і громадянською позицією, що «рівновага особистості» (Л. Тарнашинська) має у своїй основі національний імператив (П. Іванишин), любов до рідної землі, свого народу і, врешті-решт, «людиномірність світоставлення» (В. Зеньківський).

Переорієнтація суспільної свідомості на загальнолюдські й національні цінності, прагнення звільнитися від тенет тоталітарного мислення, відчутти подих свободи відбувалася через свідомий вибір. Саме шістдесятники спромоглися артикулювати актуалізовані духовною ситуацією доби істини, виробляючи власний голос і вербалізуючи на художньому рівні онтологію концептів національного буття (мова, культура, ментальність), тих базових складових самоствердження людини, які «виформовують» етнонаціональний розум, ціннісну свідомість, «соціально-духовний універсум» (В. Жадько) через пошук шляхів оптимізації тих детермінант суспільного розвитку, що

³⁶⁸ Чижевський Д. Філософські твори : у 4 т. / заг. ред. В. Лісовий. – Київ. : Смолоскип, 2005.

– Т. 1. С. 353.

сприяють національному прогресу, самовизначенню, реалізації національних ідеалів і настанов. Категорія національного імперативу як домінанти буттєво-історичного мислення шістдесятників проголошена у виразно структурованих етичних максимах, які заклали підґрунтя для формування естетичної платформи наступних літературних поколінь. Ідеться про апеляцію до людського буття, етичний максималізм, що став для багатьох із них «духовною територією» (М. Коцюбинська), інтелектуальну щирість, проникливість і вольове забезпечення, «високі зразки ширяння у високості», щоб «відфільтрувати слизькі, гнучкі мотиви від твердих переконань» (Р. Корогодський), наголошуючи на виявленні неповторних екзистенційних основ власного «Я», свободі самовираження і самоідентифікації.

Національний імператив, сформульований у межах української культури Нового часу Тарасом Шевченком (щоправда, не в філософському, а в художньому дискурсі), постає основним регулятивним принципом, «системотворчим елементом» (П. Іванишин) світоглядної бази шістдесятників. Саме Україна як ідея складає багатогранну та фундаментальну основу їх художньої свідомості, в якій підґрунтям виступає національно-екзистенціальна методологія як іманентний для будь-якої незмаргіналізованої особистості спосіб мислення, тобто, за М. Хайдеггером³⁶⁹, «мислення в національних категоріях та екзистенціалах» – категоріях абсолютного «примату» духовного над матеріальним (Р. Корогодський), розвитку і процвітання нації, утвердження загальнолюдських цінностей³⁷⁰.

Етико-аксіологічне поле українського шістдесятництва виявилось духовним плацдармом для нової інтелектуальної думки, відкритої до виглиблення полівалентної сутності істини, усвідомлення необхідності її існування, вироблення в «розкішній колекції» індивідуальностей єдиної «фундаментально несучої» (Р. Корогодський) конструкції буття.

³⁶⁹ Heidegger, M. (2006). *Sein und Zeit*. Tübingen: Niemeyer. S.342.

³⁷⁰ Цит. за: Павленко, О. Г. (2018). *Авторські концепції перекладацтва*. С.193.

Філософсько-антропологічне наповнення зазначеного поняття відзначається в шістдесятників значним розширенням меж його буттєвого закорінення, що детермінується новими можливостями особистої та етнонаціональної самоідентифікації, «гармонізацією вітального та духовного» (Є. Андрос), розширенням суспільно-етичних горизонтів буття, зокрема формуванням ціннісних орієнтацій, які, з одного боку, закорінені в глибинні історичні процеси, а з другого, спрямовані на реалізацію особистістю її найоптимістичніших сподівань і надій та впливатимуть на становлення її світогляду. Останнє ж розуміємо як складноструктуроване утворення, певну систему духовних координат, певне світовідчуття і світосприймання, завдяки яким відбувається самовизначення людини у світі та індивідуальна його рецепція.

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

За В. Штерном³⁷¹, «особистість тільки тоді стає особистістю, коли вона в тій або тій формі розв'язує об'єктивно значущі завдання»³⁷³. Йдеться про усвідомлення й реалізацію шістдесятниками національної ідентичності, прагнення до пошуку вузлових, сенсоутворюючих параметрів власного

³⁷¹ Філософський енциклопедичний словник (2002). Київ: Абріс.

існування, які наближали б їх до істинного буття в конкретній історичній ситуації так званої «хрущовської відлиги» (вивільнення поневоленої творчої потенції, спроби надати існуючій системі соцреалізму «людське обличчя» та національне підґрунтя, коли соціальні потреби і право на вільний розвиток особистості мали бути гарантовані на державному рівні).

Можна говорити про те, що світоглядні координати шістдесятників розвивались під впливом концепцій персоналізму, екзистенціальної філософії, у центрі якої – людська індивідуальність. За Е. Муньє, основою особистості виступає сконцентрована цільність, яка виявляє себе в безпередумовній, нічим не обтяженій свободі. Адже персоналізм як філософська думка, імператив суспільства зародився на Заході як заперечення капіталістичного способу виробництва, що нібито перетворило індивіда на «несвідомо діючу істоту, носія стандартів буття суспільства, призвело до кризи дієвих здатностей, спаду духовності та саморозвитку (кризи особистості) й значною мірою апелював до соціалістичного гуманізму як єдиної альтернативи «буржуазному псевдогуманізму з антикомуністичним вмістом» (Е. Муньє). Проте таке категоричне протиставлення може видаватися абсолютним лише на перший погляд. Під впливом ідей марксизму, екзистенціалізму, неотомізму (йдеться також про концепції екуменізму Ж. Марітена – «рух за всесвітнє християнське єднання»), релігійної філософії М. Бердяєва, М. Бубера (конфлікт між матерією та духом) персоналізм як філософська концепція не був надмірно заідеологізованим, оскільки мав на меті висвітлити фундаментальні основи людського існування, визначити свої світоглядні пріоритети як такі, що не тільки визначають особистість «першоелементом» буття, розкривають творчі потенції становлення її як естетичного суб'єкта, а й утверджують «цілісний характер індивідуального буття в його істинності»³⁷². Теза про те, що кожна людина – особистість, розкривається через розуміння її соціально-психологічних якостей (М. Шлемкевич «Загублена українська людина»), домінанти духовного над матеріальним (Д. Донцов «Дух нашої давнини»),

³⁷² Цит. за: Павленко, О. Г. (2018). *Авторські концепції перекладацтва*. С.197.

віддзеркалені у твердженні: «особистість – принцип буття» (А. Августин)³⁷³.

Можна також стверджувати, що українське шістдесятництво певною мірою формувалось довкола ідей персоналістських теорій українських філософів (О. Кульчицький, М. Шлемкевич, В. Табачковський, О. Онацький та ін.), які, синтезуючи найкращі надбання західної філософської та соціально-політичної думки (А. Бергсон, М. Шиллер, М. Гартман) щодо ролі особистості в життєдіяльності суспільства, наголошують на персоналістській доцільності життя людини. Філософське бачення світу з його літературно-художнім сприйняттям узагальнено в роботі В. Табачковського «У пошуках невтраченого часу» (назва книги «перегукується» з песимістичною назвою роману Марселя Пруста «В пошуках втраченого часу»)³⁷⁴, у якій автор окреслює загальнокультурну ситуацію доби, пов'язану з двома напрямками філософування – «червоним екзистенціалізмом» і «червоним позитивізмом», що витворювали на українському терені неповторну палітру духовного відродження. Таке переконання пов'язане з усвідомленням людиною свого призначення, що відповідає «параметрам» її життєтворчості як «процесу самовдосконалення й самореалізації»³⁷⁵. Це означає, що «я – образ» особистості наповнюється новим змістом, у якому все більшої ваги набувають національні складові, що впливають на формування самосвідомості й самоідентифікації та актуалізуються реальним суспільно-політичним контекстом.

Двобічність життєвої ситуації, у якій опинились шістдесятники, засвідчує, що, з одного боку, вони були свідомі, що саме капіталістичний світ є причиною духовної кризи людини, а з другого – вони були затиснуті тоталітарною ідеологією переродженого соціалізму, який, за їх переконаннями, під нібито гуманістичними гаслами марксизму, часто навіть

³⁷³ Там само.

³⁷⁴ Табачковський В. Г. У пошуках невтраченого часу. Київ: Парапан, 2002. 296 с.

³⁷⁵ Марсель, Г. Homo viator: Прологомени до метафізики надії Київ: КМ Academia 1999. С. 10.

формально звеличуючи людину, реально її зневажав, обмежував творчу свободу особистості, позбавляючи людину вільного вибору й перетворюючи її на «безправний гвинтик» механізму державної машини. Така серединна ситуація стала для шістдесятників поштовхом до переосмислення внутрішньої форми буття, що згодом вилилася в демонстративне *відчуження* (alienation) від «всезагальної гармонії» пануючого режиму, коли людина почувається чужою і коли світ стає чужим³⁷⁶. Критичне осмислення цього процесу привело до актуалізації ключових філософських антропологем, що є найдоцільнішими для з'ясування сутності зазначеного поняття. Філософська енциклопедія визначає відчуження категорією, що відображає перетворення діяльності людини та її результатів на самотійну силу, панівну над нею самою і ворожу їй, та пов'язане з цим перетворення людини з активного суб'єкта в об'єкт суспільного процесу.

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

З-поміж існуючих теорій відчуження людини концепція М. Сімена є найбільш релевантною для покоління українських шістдесятників, оскільки

³⁷⁶ Sengupta, M. Translation as Manipulation: The Power of Images and Image of Power. *Between Languages and Cultures: Translation and Cross Cultural Texts*, edited by A. Dingwaney and C. Maier, University of Pittsburgh Press, 1995, pp. 159–174.

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

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

М. Сімен визначає «безсилля» як впевненість особистості в тому, що її власна поведінка не в змозі забезпечити очікуваних результатів³⁷⁷ і, таким чином, зумовлена не «об’єктивною суспільною ситуацією», а «прагненням індивіда до контролю над подіями – відчувати безсильність означає мати брак відчуття особистої впливовості, що не вкладається в чітко визначені понятійні рамки (йдеться про відсутність норм моралі (концепт, похідний від «аномії» (“anomia”) Дюркгейма). За М. Сіменом, відсутність норм моралі є необхідною

³⁷⁷ Seeman, M. Status and Identity. *The Pacific Sociological Review*, vol. 9, no. 2, 1966, pp. 67–73.

умовою в ситуаціях, коли соціально схвальна поведінка перешкоджає досягненню поставленої мети. Утім, існують деякі термінологічні верифікації зазначеного поняття, зокрема контрверсійною є інтерпретація терміна “normlessness” Я. Чайковським у розвідці «Проблема відчуження людини в гуманітарних науках. З питань стану досліджень»,³⁷⁸ де автор детермінує це поняття як «нормативність» і наголошує на його використанні М. Сіменом, який нібито відносить його до ключових компонентів відчуження, що суперечить реальному стану речей. Адже *нормативність* («*norm*») та *відсутність норм* («*normlessness*») – антонімічні поняття, і останнє, за М. Сіменом, означає цілком відмінне від традиційного ставлення особистості до соціальних норм і цінностей, втрату їх значущості, втіленій у неадекватній, відхиленій від норм поведінці.³⁷⁹

Модель відчуження, запропонована М. Сіменом, віддзеркалює розуміння цього явища як у вузькому, так і в ширшому значенні, а саме відчуження як актуальний максимум потворності в соціальному бутті особистості постає феноменом і буденності, і граничного буття– двох виявів «замкненості» людського буття. При цьому можливість подолання відчуження реалізується через метакричне буття, визначальною ознакою якого виступає фундаментальна «особистісна відкритість», що зберегла свою ідентичність і своєрідність, здатність до творчості як форми духовного існування, інтелектуальної боротьби щодо перетворення соціального світу³⁸⁰. Саме через творчість українські шістдесятники розмивали «фундамент догматичної ідеології, повільно відвойовували новий духовний простір» (І. Дзюба) у його кантівському розумінні (світ, що духовно охоплюється розумом), втілюючи безмежжя власного «Я» в реальних «продуктах» своєї життєдіяльності.

Світоглядний антропоцентризм шістдесятників, що в філософії

³⁷⁸ Чайковський Я. Проблема відчуження людини в гуманітарних науках. З питань стану досліджень. *Вісник Дніпропетровського університету. Серія: Філософія. Соціологія. Політологія*, т. 20, № 9/2, 2012, с. 264.

³⁷⁹ Там само.

³⁸⁰ Цит. за Павленко, О.Г.(2018). *Авторські концепції перекладацтва*. С.200.

цінностей виступає як інтроєкція (В. Штерн), створює соціокультурні універсалиї української естетосфери, невід'ємним складником, якої виступає духовність як спосіб «самовибудовування людської особистості», перенесення універсуму зовнішнього буття індивіда у його внутрішній світ на ціннісно-смыслових засадах. У зв'язку з цим філософсько-естетичний підхід до сутності зазначеного феномену розкривається через використання поліметодології, що апелює до синтезу методологічних підходів, певного синкретизму культурно-історичного, феноменологічного, герменевтичного та інших способів дослідження буття.

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

світоглядних орієнтирів окремих персоналій і нації загалом³⁸¹.

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

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

³⁸¹ Личковах В. А. Філософія етнокультури: Теоретико-методологічні та естетичні аспекти історії української культури. Київ: ПАРАПАН, 2011. 196 с.

якій «горизонтальний» план детермінується світоглядом (світорозуміння через світопояснення), світосприйняттям (образно-чуттєве освоєння світу), світочуттям (емоційне світорозуміння, пройняте «емоційною логікою»). Вертикальний (функціональний) план складає сферу образів (логіко-концептуальних у світогляді, чуттєво-наглядних у світосприйнятті, емоційно-оцінюваних у світовідчутті) та сферу світоустановок (ідеалів у світогляді, канонів сприйняття в світосприйнятті, емоційних установок у світовідчутті), через які «дух епохи» породжує вищі форми свідомості і визначає свою «присутність» у життєдіяльнісних актах (Г. Гадамер)³⁸². Саме «дух епохи» виступає «призмою», крізь яку людина осягає навколишній світ, формує власне ставлення до нього, вибудовує дії щодо світу й до самої себе, про що переконливо засвідчує естетична практика шістдесятиництва щодо відтворення картини світу в її художньо-образному оформленні. При цьому домінуючу роль у цьому процесі відіграє світогляд, який виконує системоутворюючу функцію у формуванні духовної єдності епохи, виступає ядром цієї єдності та «найбільш відрефлексованою формою суспільної самосвідомості»³⁸⁰. Ідеться про ідеали пріоритетної світоглядної концепції, які сприймаються як незаперечні цінності та орієнтири певної історичної доби. Утім, уявлення людей про світ не завжди мають концептуалізований характер, що постає перешкодою до відтворення вірогідних (достовірних) уявлень про епоху, «проникнуту єдиним домінантним духом», а саме духом часу шістдесятиництва, який і змодельював «духовну ситуацію» зазначеної доби з усіма її причинами і наслідками.

Поняття «дух часу» певною мірою співвідноситься з концепцією «великої людини» («Great Man Theory») Томаса Карлейла про романтичний культ героїв, які своїми вчинками рухають суспільство вперед. Розмірковуючи про смисл епохи, філософ стверджує, що «історія світу визначається нічим іншим, як біографією великих людей» (переклад наш – О.П.), і людина

³⁸² Філософія: словник термінів та персоналій / В. С. Бліхар [та ін.]. Київ: КВІЦ, 2020. 274 с.

розкриває справжню природу власного «Я» через вивчення «чужого героїчного досвіду» (переклад наш – О.П.). Поняття «досвід», що активно використовується у філософських дослідженнях, передбачає «чуттєво-емпіричне пізнання дійсності, яке ґрунтується на практиці, на відчутті і сприйнятті людини» та виступає «основою пізнання і критерієм істинності знань людини про навколишню дійсність»³⁸³.

Традиції філософського осмислення досвіду, зокрема в критичній філософії І. Канта, філософії Абсолюту Г. Гегеля, неокантіанстві, прагматизмі, герменевтиці та феноменології представлені в монографії М. Мінакова «Історія поняття досвіду», у якій дослідник розкриває зміст і визначає межі використання поняття, підходячи до «седиментації змістів, де змістові поклади розглядаються як елементи і можливості породження нових смислів»³⁸⁴, що їх абсорбує свідомість. Отже, головне, що набувається в процесі досвіду, – це готовність до оновлення, зміни, зустрічі з іншим, яке стає «своїм». Саме через досвід формуються поведінкові моделі, емпіричні знання й спостереження окремої особистості й соціуму загалом, які «опредмечуються» в матеріальній та духовній культурі – звідси необхідність усвідомлення цього поняття в контексті культурно-історичної доби шістдесятництва, оскільки увага фокусується як на аксіологічному, так і темпоральному модусі його «визрівання. При цьому досвід виступає конструктором буття відповідно до ідеалів і цінностей, завдяки яким людина набуває своєї самовизначеності, підноситься «до всезагального моменту соціально-історичного процесу»³⁸⁵, усвідомлюючи смисл власного існування (сене життя пізнається через передбачення життєвих ситуацій із притаманними йому зв'язками між минулим, теперішнім і майбутнім).

Безперечно, для кожної людини властивий неповторний внутрішній світ,

³⁸³ Мінаков М. А. Історія поняття досвіду. Київ: ПАРАПАН, 2007. С. 33–34.

³⁸⁴ Там само.

³⁸⁵ Кримський С. Б. Заклик духовності ХХІ ст. Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2003. С. 103.

створюючи який, вона спирається не тільки на власний досвід, але й досвід реальної дійсності, загальноприйняті соціальні тенденції. До них належать усі компоненти, що закріплюють у нових поколіннях усталені способи життєдіяльності, типи мислення й постають єднальною ланкою часових вимірів. Тож можемо говорити про традицію покоління, яка постає джерелом суспільно-історичної наступності, що має вектор як на збереження надбань культури, так і на їх відтворення й розвиток. Адже для того, щоб щось розвивати, людина усвідомлює необхідність опанування культурно-історичним досвідом, що передбачає не тільки засвоєння специфічної, виробленої певним суспільством системи знань, а й способу діяльності, результатом якого виступає цей досвід.

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

Філософія образного розмислу, збагачена та увиразнена концепціями «внутрішньої людини» (Г. Сковорода), «людини триєдиного серця» (П. Юркевич), «цілого чоловіка» (І. Франко) або «шевченківської» людини (М. Шлемкевич), що виступає основою життєвого та творчого побутування шістдесятників, розгортає масштабну оригінальну типологію української універсальної людини з «власне українськими» характеристиками. Визначальною серед них є духовність, що постає альтернативою «тотальної

посередності» і виступає, за С. Кримським, «ціннісним будівництвом особистості», «перекладом універсуму зовнішнього буття у внутрішній всесвіт індивіда на етичній основі»³⁸⁶. Необхідність поєднати вибір етичний (національна риторика) та естетичний (прагнення до ідеалів), що виступають специфічними рисами шістдесятництва, визначила сутнісний статус репрезентантів цього явища в суспільно-історичній ситуації доби. Рівновага цих світоглядних пріоритетів створює антропологічну модель «монадної особистості», що актуалізується на національному, хронотопному та соціо-аксіологічному рівнях як «національний космо-психо-логос» (С. Андрусів)³⁸⁷ і визначає засадничі принципи «монадної особистості» або «модуль-особистості» (В. Буряк)³⁸⁸ – гуманізм, духовність, діалогізм, ідея софічності та онтологічного оптимізму, полісистемність цілей, моральний розум, ідея любові до ближнього, Дім – Поле – Храм як аксіологічні імперативи, принцип толерантності, ефективності споглядання та наднадії на рівні колективності (чи плеядності) в соціальному житті та на рівні репрезентації світу в межах індивідуальності³⁸⁹. Саме ці антропологічні цінності ї – «поступове розширення простору невдоволення станом речей і відповідальної за майбутнє України думки – в усіх сферах життя» (І. Дзюба) – визначали топос буття і творчості шістдесятників, розв’язували «вузли суспільних біфуркацій» (Л. Тарнашинська), вивільняючи потужну енергію творення нових соціокультурних та художніх наративів. Власні етнонаціональні традиції розуміння людиномірності краси світу, природи, духовна еволюція і саморозвиток особистості – основні мотиви творчості шістдесятників – людина «мала», проста, ординарна, але неповторна та унікальна у своєму

³⁸⁶ Кримський С. Б. Ранкові роздуми. Київ: Майстерня Білецьких, 2009. С. 8, 13.

³⁸⁷ Андрусів С. М. Модус національної ідентичності: львівський текст 30-х років ХХ ст. Тернопіль:

Джура; Львів: ЛНУ ім. І. Франка, 2000

³⁸⁸ Буряк В. Д. Художній інтелект України в новій парадигмі часу: генетичні і часові домінанти.

[Електронний ресурс]. Режим доступу:

<http://bo0k.net/index.php?p=achapter&bid=17942&chapter=1>.

³⁸⁹ Дзюба І. М. Є поети для епох. Київ: Либідь, 2011. С. 13–14.

відчутті себе й навколишнього світу, і водночас універсальна у своїх осягненнях з поняттями любові й ненависті, добра і зла, віри й безвір'я, життя і смерті, краси і потворності»³⁹⁰. Про оновлення тематики і стильової прозової палітри української літератури зазначеної доби свідчить поява історичних романів М. Вінграновського («Северин Наливайко»), П. Загребельного («Я – Богдан», «Тисячолітній Миколай», «Диво», «Смерть у Києві»), Р. Федоріва («Жбан вина»), Р. Іваничука («Мальви», «Черлене вино», «Манускрипт з вулиці Руської»), В. Шевчука («На полі смиренному», «Дім на горі», «Голос трави», «Три ластівки за вікном»), романів і повістей Ю. Мушкетика («Крапля крові», «Суд над Сенекою», «Рубіж», «Яса», «Позиція», «Чорний хліб», «Біль», «Жовтий цвіт кульбаби» та ін.), В. Захарченка («Великі лови», «Клекіт старого лелеки», «Пий воду з криниці твоєї»); малої прози (оповідання та новели Є. Гуцала «Запах кропу», «Голодомор», «Мертва зона», «Грудневий бунт», «Ментальність орди»; Гр. Тютюнника «Климко», «Дивак», «Три зозулі з поклоном», «Вогник далеко в степу», «Син приїхав», «На згарищі», «Оддавали Катрю»; Л. Первомайського «Дикий мед», «Дерево пізнання», «Вчора і завтра», «Чорний брід»; В. Захарченка «Співучий корінь», «Трамвай о шостій вечора», «Стежка» та ін.), химерної прози В. Дрозда (романи «Вовкулака», «Катастрофа», повість «Ірій», біографічних романів «Ритми життя», «Дорога до матері») та ін. Спільною рисою, що об'єднує ці твори, виступає україноцентричність, драматургійність, нетиповість характерів – поворот від «глобального псевдомонументалізму до живої, звичайної людини з вразливою душею і тривожним серцем»³⁹¹. Концентроване втілення національної ідеї як «імперативу історичного призначення українства» (Ю. Барабаш) відбувається через об'єктивно-суб'єктивні чинники, визначальні для авторського світовідчуття, особливостей структури і сюжету,

³⁹⁰ Тарнашинська Л. Сюжет доби: дискурс шістдесятництва в українській літературі ХХ століття. С.103.

³⁹¹ Барабаш Ю. «Давидові псалми» Тараса Шевченка як поетичний «текст» (спроба структурно-семантичного підходу). *Слово і час*, № 2 (662), 2016, с. 58.

системи художніх образів, специфіки характерів, фольклорних мотивів тощо. У контексті базових ідей, імплікованих в естетичний дискурс репрезентантів цього явища, системоутворюючого значення набувають категорії етнонаціонального мислення, що виступають знаряддям суспільного інтелекту. Це насамперед онтологічнообумовлено «панестетизмом» українського буття, органічно пов'язаного з архетиповими принципами етнокультури, серед яких домінантним виступає кордоцентризм (визначення філософії Г. Сковороди, надане Д. Чижевським), що реалізується в естетичній рефлексії на рівні світоглядних і контекстуально- культурологічних ідей та універсалій. Глибока емоційність, чуттєвість, ліризм, самовираження українського естетичного дискурсу, що знайшли своє втілення у «філософії краси» і «філософії мистецтва» (теорія тотожності людської та духовної реальності) детермінуються тим самим кордоцентризмом української душі, який виступає домінантною рисою творчості шістдесятників. «Філософія серця» постає наскрізним архетипом української національної ментальності, моральнісним імперативом, поколіннєвою заповіддю любові, благочестя й духовності. Про кордоцентричний код як основу онтологічно- екзистенціальних та художньо- естетичних наративів шістдесятників детально йдеться в монографії Л. Тарнашинської «Сюжет доби: дискурс шістдесятництва в українській літературі ХХ століття»³⁹². Дослідниця наголошує на формуванні нової художньої свідомості, що виступила викликом сучасності, у якій оприлюднювало себе шістдесятництво як «дух епохи».

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

³⁹² Тарнашинська Л. Сюжет доби: дискурс шістдесятництва в українській літературі ХХ століття. Київ: Академперіодика, 2013. 678 с., 4 с. іл.

консистенції, що той розчин затвердів, набрав якоїсь однозначності»³⁹³. Ідентифікація шістдесятників, що відбувається через свідомий вибір (вибір свободи) та дію (дія як моральний вчинок) підводить до актуалізації поняття «духовного розуму», або (за С. Кримським) «морального розуму», що передбачає для особистості виклик відкрити «в собі те, що не відбувається природним шляхом («виклик згори», «з-над людини») і потребує детального тлумачення і розуміння. З одного боку, людина формує Універсум як середовище свого існування, створюючи власний «колаж життя», з другого – прагне знайти абсолютний центр буття за межами себе і свого «Я» («трансперсональний підхід»), який вимірюється моральними концептами сакральної духовності, що постають незмінними людськими цінностями в усі часи. Тут доцільно скористатися тезою С. Кримського про людину «як вертикальну істоту», життя якої вимірюється не в довжину, а у «височінь ціннісного сходження»³⁹⁴. Саме такою метафорою можна окреслити «проект особистостей» – репрезентантів покоління шістдесятництва, які творили «інтеграл духу»³⁹⁵ в часи знівечення цілісності особистості, «емоційної й світоглядної знекоріненості» (І. Дзюба), коли «навіть власний хист і сутність немов ховали про запас» (Є. Сверстюк).

Усвідомлюючи своє місце в ситуації доби, шістдесятники інтуїтивно її розвивали, оскільки «осягнення ситуації вже призводить до певних змін і трансформацій, що, за К. Ясперсом, означає «почати панувати над нею»³⁹⁶. Таке «осягнення» ситуації здійснюється через імператив «моральної максими» (С. Кримський), або, за І. Кантом, через «категоричний імператив»³⁹⁷, який пов'язаний із «дією як моральним вчинком», що реалізується через власний вибір відповідно до системи вічних цінностей, типології існуючої культурної

³⁹³ Корогодський Р. У пошуках внутрішньої людини. Київ: Гелікон, 2002. 197 с.: мал.

³⁹⁴ Кримський С. Б. Ранкові роздуми. Київ: Майстерня Білецьких, 2009. С. 19.

³⁹⁵ Дзюба І. М. Є поети для епох. Київ: Либідь, 2011. С. 7.

³⁹⁶ Jaspers K. Einführung in die Philosophie. München: Piper, 1950.

³⁹⁷ За С. Кримським, людина виступає точкою відліку, з якої виходять два вектори, спрямовані в протилежні нескінченності. Див. детальніше: С. Кримський «Заклик духовності».

дійсності, часо-просторової екзистенції і внутрішніх потреб особистості. Тож ситуація, яка була усвідомлена молодю творчою інтелігенцією після «пандемії зла» другої половини ХХ століття, вимагала позитивних змін, відродження духовного єства людини. Розуміння тих внутрішніх процесів, які відбувалися в Україні в 1960-ті роки, ще раз повертає нас до поняття «дух епохи». У стабільні, «облаштовані» епохи (термін М. Бубера) першочергову роль відіграє світогляд, а світовідчуття й світосприймання «суворо корелюють із ним, відповідають йому й найчастіше ним визначаються, під його впливом формуються. У кризові перехідні періоди (а саме таким виступає означений період із погляду ідеологічних і соціокультурних трансформацій суспільної свідомості на національному рівні) співвідношення між ними може різко змінюватися. Пріоритетне місце у формуванні нового світорозуміння відводиться світовідчуттю і світосприйняттю, які й визначають «дух епохи» і впливають на подальше формування світогляду, пов'язуючи між собою різні форми суспільної життєдіяльності (мистецтво, наука, мораль, філософія тощо). Світогляд шістдесятників як сукупність їх узагальнених уявлень про себе і навколишню дійсність, місце у світі й життєве призначення, форма духовного освоєння світу, що інтегрує їх колективну особистість, надає їй життєвих орієнтирів та репрезентує дійсність у її людських вимірах і виявах, органічно вписується у вибудовану С. Кримським цілісну «концепцію людини» з «особливою ментальною структурою і духовною аурою»³⁹⁸. Безперечно, одним із визначальних складників цієї структури виступає мова, що є ключовим поняттям при аналізі людської екзистенції і не тільки постає об'єктом саморефлексії, засобом розуміння самого себе» (О. Потебня)³⁹⁹ а й віддзеркаленням духовної сутності нації, засобом її консолідації. Прагнення шістдесятників подолати світоглядний конформізм, що виявлявся в некритичному прийнятті й слідуванні панівним поглядам, сформованими під

³⁹⁸ Кримський С. Б. Ранкові роздуми. Київ: Майстерня Білецьких, 2009. С. 19.

³⁹⁹ Потебня О. Мова, національність, денаціоналізація. Нью-Йорк: Українська Вільна Академія Наук у США, 1992. 155 с.

впливом радянської пропаганди, імперативів внутрішньогрупової солідарності, пересічної установки дотримуватися стереотипів і стандартів щодо статусу української мови, знайшли своє втілення в літературній творчості цього покоління. Сприйняття слова як «основи духовного життя» (М. Рильський), унікальної системи, у якій засвідчено рівень розвитку філософського мислення, віддзеркалює особливості їхнього сприйняття світу. Чи не яскравим свідченням цього є проголошена І. Дзюбою думка про українське слово, що має бути забезпечено інтелектуально й духовно на всіх рівнях його побутування, включаючи й *«буденне життя слова і думки, незлічених душевних актів у повсякденному слові як стихійній творчості людини»*⁴⁰⁰. Це і численні звернення до образу Слова Ліни Костенко: *«Слова росли із ґрунту, мов жита / Добірним зерном колосилась мова»*; *«Поезія – це завжди неповторність, / якийсь безсмертний дотик до душі»*, поетичні рефлексії про безсмертя рідного слова В. Підмогильного: *«Бо ти – як мати в рідній хаті, / як джерело із глибини / в голодні дні / у дні багаті, / і на вогні, і при багатті, / ти – від колиски до труни»* та В. Симоненка: *«тобі рости й не в'януть зроду, / квітуть в поемах і віршах, / бо в тобі – великого народу / ніжна і замріяна душа»* тощо.

Морально-естетичні пошуки шістдесятників у царині художнього слова, міцно «проростаючи» на національному ґрунті, несли потужну сугестивну енергетику української ментальності через слово «як вогнище, як долю, як лінію судьми, як лінію доби». Українська Муза була глибинною, вбираючи в себе «духовний ген» доби, бо така вже в неї вдача – орати глибоко, пам'ятаючи тяглість традицій (Р. Корогодський). Вирізняючись особливою емоційністю, вираженістю, довершеністю змістової і формальної структури, мистецькі вислови зажили власним життям і стали крилатими. Усвідомлення вагомої значущості Слова в житті нації (*«якби ти знав, як багато важить слово»* – рядки з однойменної поезії І. Франка), літературне покоління 1960-х вважало

⁴⁰⁰ Дзюба І. Метод – це насамперед розуміння. В: 3 криниці літ: у 3 т. Т. 2 / І. Дзюба. Київ: Обереги, Гелікон, 2001. С. 584.

своєю місією відродження її духовного єства, маючи в арсеналі «мову чудову, глибинне і потужне слово, немов гостру зброю» (Д. Павличко). Саме це шістдесятництво – «високе», елітарне, мистецьке (А. Дністровий)⁴⁰¹ десубстантивувало народо-, націєцентричність української творчості, започаткувавши традицію активного залучення унікальних здобутків світової культури у власний горизонт сподівання. Отже, здатність шістдесятників репрезентувати свою епоху як реалізація принципу монадності, відбувається через утвердження типу відкритої суб'єктивності («пряма спрямованість суб'єкта на самого себе»), як «піднесення природного світу почуття до міри духовної власності душі» через «живу й онтологічно стійку конкретність»⁴⁰², що й визначила силу етичного суб'єкта, який не залежить від контексту, зовнішнього життя та «залишається собі тотожним»⁴⁰³. Це означає досягнути свою «самість» через художньо-естетичні засоби моделювання картини світу, що припадало в представників цього покоління на час бурхливих суспільних змін. «Хрущовська відлига» розколола щілину між вірою та свідомістю, яка завжди існувала в суспільстві у «вихлюпах» спонтанного інакомислення, і шістдесятництво визначило дистанцію між комуністичним міфом та елітарною свідомістю, яка була втілена і в масову свідомість, оскільки люди мистецтва мали тоді в суспільстві якщо не статус, то принаймні «ореол інтелекту нації»⁴⁰⁴. Тож естетична практика репрезентантів цього

⁴⁰¹ Дві протилежні за ідейно-естетичним і світоглядним наповненням лінії шістдесятництва окреслює А. Дністровий. Перша лінія – масове, «низьке», народоцентричне (І. Драч, Д. Павличко, В. Яворський, Л. Лук'яненко та ін. – ключові політики та «мітінганти» згаданого періоду національного піднесення). Друга – «високе», елітарне, мистецьке (В. Стус, М. Вінграновський, І. Калинець, Л. Костенко, Г. Кочур, М. Лукаш, С. Параджанов, І. Марчук, Д. Павличко (у ліриці та перекладах) та ін.).

⁴⁰² Чужомовне письменство на сторінках західноукраїнської періодики (1914–1939): бібліографічний покажчик / за заг. ред. О. Лучук, Т. Лучука; наук. ред. Р. Зорівчак; редкол.: Б. Якимович (гол.) [та ін.]. Львів: Видавничий центр ЛНУ ім. І. Франка, 2003. С. 376.

⁴⁰³ Крупко О. З когорти перекладачів-шістдесятників: (3 нагоди 80-річчя від дня народження

Юрія Яковича Лісника. Короткий огляд творчості). *Всесвіт*, № 5–6, 2009, с. 54.

⁴⁰⁴ Тарнашинська Л. Сюжет доби: дискурс шістдесятництва в українській літературі ХХ століття. С.422.

явища виступила новою «інтелектуальною конструкцією», яка відкрила перспективи розвитку української національної ідеї загалом та української національної літератури зокрема.

3.3. Художні переклади англомовної прози в другій половині ХХ століття: «акти вибору»

Радикальні зміни суспільної атмосфери, що відбулися в Україні в 1960 – 1980-х рр., породили потребу культурного будівництва на нових засадах через «живу українську мову як інструмент національної ідеї і, в ширшому плані, українську культуру в цілому, як унікальний спосіб бачити світ – у колі інших європейських і світових мов та інших національних культур»⁴⁰⁵. Саме цей час знаменується потужним вибухом перекладацької думки, який засвідчив присутність в українському культурному контексті майстерних і якісно досконалих перекладів з інших мов, здійснених Г. Кочуром, М. Лукашем, Р. Доценком, Ю. Лісняком, В. Митрофановим, М. Дмитренком, В. Мисиком, М. Пінчевським, Є. Поповичем, О. Сенюк, О. Терехом, І. Стешенко, О. Жомніром, М. Габлевич, Є. Крижевичем та ін. Узявши естетичний вимір художнього перекладу за сутнісну матрицю, українські перекладачі переконливо доводили, що лише поєднання художньої майстерності, ерудиції, натхнення, творчої інтуїції та специфічного перекладацького дару перевтілень, помноженого на стилістичну всеозброєність, мовний такт і почуття міри, забезпечує появу текстів, здатних витримати конкуренцію з потужними сусідніми культурами (переважно з російською). Оскільки ця конкуренція, як було зазначено, відбувалась в умовах «чужомовного» домінування й цілеспрямованого «лінгвоциду», їхні переклади мусили утверджувати ідею можливості прямих культурних зв'язків між українцями та іноземцями, а відтак і право культурної та політичної рівності українців з іншими європейськими народами, спростовуючи накинтий ззовні погляд на українську мову як «наріччя

⁴⁰⁵ Москаленко М. Нариси з історії українського перекладу. *Всесвіт*, № 1–2, 2006, с. 178.

для хатнього вжитку». Виконані на високому мистецькому рівні переклади переконливо засвідчили: українські перекладачі, навіть звертаючись до текстів найвищої складності, цілком можуть обходитися без «російського колоніального дзеркала»⁴⁰⁶. Апеляція перекладачів до зміни художніх орієнтирів, зокрема в царині моделювання комунікативної ситуації, глибинно вплинула на актуалізацію національного самоусвідомлення з чітким визначенням мовних пріоритетів – заміщення ідеологеми «єдиного радянського народу» з єдиною російською мовою націєцентричними настановами, з-поміж яких чільне місце посіла українська мова як центр силового поля мовного буття нації. Більше того, інформаційно-просвітницька місія українських перекладів другої половини ХХ століття була нерозривно пов'язана з націєтворчою місією (саме цей період вважається «добою світобудовного перекладу»), що й визначала якісно нові для вітчизняного перекладацького мистецтва аксіологічні та мистецькі орієнтири. Ідеться про роль перекладів у засвоєнні інонаціонального історично-культурного й естетичного досвіду, коли англomовна література, потрапляючи до кола інтересів української культури, не тільки постає об'єктом міжлітературної рецепції, а й виступає важливим чинником контактено-генетичних зв'язків, які у своїй органічній єдності виявляють універсальні спільності та національні відмінності, загальні закономірності розвитку естетичних явищ та їх художню специфіку.

Усе це потребує здійснення інтегрального дослідження історії українського художнього перекладу зазначеної доби з огляду на «своєрідну реабілітацію» інтелектуальної самостійності і свідомого прагнення майстрів перекладацького мистецтва до постійного пошуку, критичного перегляду й переосмислення усталених традицій через відкриття нових горизонтів іншої культури. Про чималі досягнення в царині практики англо-українського художнього перекладу можна здебільшого говорити стосовно поетичної

⁴⁰⁶ Доценко Р. Голос з глибини Гулагу. В: Критика. Літературознавство. Вибране / передм. та упоряд. М. Білорус. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2013. С. 15, 24.

творчості («Тисячоліття: переклад у державі слова» М. Москаленка (1995), «Концептуально-методологічні засади сучасного українського поетичного перекладу» Л. Коломієць (2004), курс лекцій «Історія й сьогодення українського поетичного перекладу (XIX – XX століття), монографія «Український художній переклад: між літературою і націєтворенням» М. Стріхи (2006), «Історія українського перекладознавства XX сторіччя» Т. Шмігера (2009) та ін.). На окрему увагу заслуговує розпочатий М. Москаленком бібліографічний опис перекладів міжвоєнного двадцятиліття (1920 – 1930р.р.), якому, на жаль, не судилося завершитися (у відділі рукописних фондів та текстології Інституту літератури ім. Тараса Шевченка НАН України зберігаються архівні матеріали і автографи рукописних записів видатного українського перекладача й теоретика перекладу). Продовжує цей проект Л. Коломієць, доктор філологічних наук Інституту філології КНУ імені Тараса Шевченка, яка у статті «Масштаби перекладацької діяльності українських літераторів 1920 – 1930 років (на матеріалі перекладів з англійської)» розглядає феномен розквіту української перекладацької справи у період національного ренесансу.

Глибокий евристичний потенціал має фундаментальне дослідження Костянтина Родика «Переклади літератури з іноземних мов українською мовою», здійснене в рамках проекту “Book Platform”, у якому автор панорамно й системно візуалізує етапи розвитку видавничої справи в Україні упродовж 1992 – 2012 рр. у галузі перекладної літератури⁴⁰⁷. Дослідник, зокрема, висловлює цікаві спостереження про рівень стагнації перекладацької справи українською в період другої хвилі «відродження російських перекладів» у 1993 – 2000рр., визначає навіть моменти, коли переклади з англійської, які в усі часи складали потужну ланку перекладацької літератури, займаючи домінантні позиції, не перевищували кількості перекладів із французької

⁴⁰⁷ Костянтин Родик – президент Всеукраїнського рейтингу «Книжка року», науковий працівник Інституту літератури імені Т.Г.Шевченка НАН України. Повний авторський текст дослідження українською та англійською мовами міститься на сайті проекту bookplatform.org/Дослідження

(1993 р.). Але зауважимо, що бібліографічний перелік текстів, перекладених українською мовою, об'єднуючи (згідно з класифікацією Книжкової палати України) в одному форматі класичні переклади, спеціальну літературу з природничих наук та технологій, мистецькі альбоми, мовно-адаптовані технічні видання (двомовні словники, розмовники, збірники завдань, довідники тощо), не відбиває стану перекладу в культурологічному розумінні й певною мірою спотворює вихідні дані для аналітики в суто філологічних напрацюваннях. Проте практична значущість такого дослідження не викликає сумнівів, позаяк не тільки визначає перспективи для подальшої роботи українських видавців, а й виступає своєрідним інформаційним полем у різних царинах наукового знання. Враховуючи вищезазначене, актуальним є питання вироблення послідовної версії історії українського художнього перекладу періоду 1960 – 1990 рр., щоб заповнити «прогалину» у вивченні періоду активного долучення світової культури до національної.

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

– Лукаш», що згодом вживалося як стійке) присвячено наукові семінари і конференції (Львів, 1993; Київ – Ірпінь, 2003), дослідницькі праці М. Москаленка, Р. Зорівчак, М. Новикової, Л. Череватенка, Л. Коломієць та ін. Науковцями Львівського національного університету ім. І. Франка під керівництвом Роксолани Зорівчак укладено бібліографічний покажчик літературної та перекладацької творчості Г. Кочура та М. Лукаша⁴⁰⁸. Об'єктом глибокого наукового зацікавлення є оприлюднений корпус листів Г. Кочура до М. Новикової, написаних у переламний період (друга половина 1970 – березень 1973 року) «загерметизованого» українського соціально-культурного життя, позначеного стрімким посуворішанням політичного клімату, обмеженням свободи творчості через ухвалення численних постанов про посилення боротьби з «сучасними буржуазними теоріями».

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

⁴⁰⁸ Див.: Кочур Г. Бібліографічний покажчик. Львів: ЛНУ ім. І. Франка, 1999. 256 с.
Лукаш М. Бібліографічний покажчик. Львів: ЛНУ ім. І. Франка, 2003. 356 с.

XX століття, важливим у зв'язку з цим постає здійснення кількісного контент-аналізу цих перекладів через формування реєстру перекладних видань, висвітлення масштабів перекладацької діяльності українських тлумачів, які зробили вагомий внесок у розвиток та вітчизняної літератури та культури.

Про те, як перекладацтво формувало культурну ідентичність, створюючи «інтенсивний духовний простір високої інтелектуальної комфортності» (Л. Тарнашинська), свідчить поява величезної кількості прозових перекладів, що дає підстави говорити про справжнє «перекладацьке виверження», вихід у широкий світовий простір. Більш того, в умовах, коли статус російської мови як єдиного інструменту «об'єднання народів» на території колишнього СРСР усвідомлювався на рівні риторичного запитання «Інтернаціоналізм чи русифікація?» (І. Дзюба), особливої значущості набувають переклади, здійснені українською. Саме вони були тим свіжим, «джерельно-чистим струменем, що вливається в річище нашої літератури, беручи свої початки в неосяжних водах світового письменства»⁴⁰⁹. При цьому, наголошує Л. Тарнашинська, як латина убезпечувала інтелектуалів європейського Відродження від світу «суєти суєт», так і трансміграція художнього слова зусиллями українських перекладачів «відмежовувала» їх «віртуальний світ від того міщанського побутування їхніх сучасників, проти якого вони так палко виступали»⁴¹⁰.

У зверненні до англomовної прози конкретних перекладачів можна простежити декілька моментів, що дають підстави говорити як про спричиненість відбору тих чи тих авторів та їх творів для перекладу, так і сам процес перекладання (реципіювання), відстеження процесів сприйняття «Іншого» через переформування художнього мислення, «інкорпорацію» існуючої реальності в систему художніх образів. Інтегрування в чужу свідомість через спільний «дух часу», з одного боку, надавало українським

⁴⁰⁹ Дзюба І. М. Є поети для епох. Київ: Либідь, 2011. С. 105.

⁴¹⁰ Тарнашинська Л. Сюжет доби: дискурс шістдесятництва в українській літературі XX століття. С.296.

перекладачам відчуття власної причетності до світових тенденцій, з другого – формувало власний перекладацький стиль мислення, заґрунтований на етичному онтологізмі, що проходив по межі свого, питомо національного, самобутнього бачення світу через подолання ідеологічних стереотипів і заборон. Така «переакцентація» дійсності вимагала не тільки мистецького хисту й витонченої перекладацької майстерності, а й певної мобільності, готовності відреагувати на створений «горизонт очікування» читачів через Слово як «сплав ґрунтового модерного письма» в кращих традиціях етичного інтелектуалізму⁴¹¹.

Загальний огляд перекладів англomовної прози українською вже з першого погляду дозволяє розкрити певні тенденції, відмінні від перекладацького процесу будь-якої іншої національної літератури (зокрема російської), що насамперед зумовлені історико-політичними чинниками, які визначили характер цих перекладів й, наголосивши на їх ролі у розхитуванні існуючої моделі «прихованих соціальних контекстів» (Т. Бовсунівська), засвідчили їх «продуктивність». Переклади англomовної прози, опубліковані й видані в Україні, адекватно відтворюють її внутрішнє багатство і розмаїття, втілене в тематико-проблемному й жанрово-стильовому вимірах. Серед них – зразки класичної і сучасної художньої літератури, дитячої, релігійно-теологічної, антології оповідань, оригінальні серії тощо, які виходили в книжкових і періодичних виданнях.

Утвердженню українського слова в різні часи через переклади сприяв журнал «Всесвіт», який від 1925 р. був «вікном у світ», передусім у світ демократії та культури (Д. Дроздовський), відстоюючи формування відкритого мультикультурного громадянського суспільства, у якому українська мова виступає засобом консолідації української нації. Погоджуємося з артикульованою головним редактором журналу Д. Дроздовським тезою про те, що тільки на основі публікацій «Всесвіту» можна було б написати *міні-історію українського перекладу як частину*

⁴¹¹ Там само. С. 295 – 296.

історії літератури XX століття (курсив наш – О.П.). Крім того, це єдиний журнал в Україні, який і сьогодні приділяє величезну увагу історії українського перекладу, прагнучи актуалізувати імена вітчизняних перекладачів, популяризувати їх подвижницьку працю, яка попри усілякі заборони засобами художнього слова не тільки формувала нову культуру, а й пробуджувала художню інтуїцію й критичне мислення читача. За вісімдесятирічний період свого існування часопис надрукував більше півтисячі романів, тисячі поетичних збірок, повістей, оповідань, новел і драматургічних творів, тисячі статей, розвідок, есе, репортажів, інтерв'ю авторів зі 105 країн світу в перекладах з 84-х мов світу. Оскільки предметом нашої уваги постають переклади англомовної прози, вважаємо за доцільне надати перелік прізвищ авторів, чиї твори вийшли українською у «Всесвіті» у 1960-1990-х рр. Отже, український читач ознайомився з блискучими перекладами творів таких американських письменників, як І. Стоун, В. Фолкнер, Дж. Лондон, Е. Гемінгвей, П. Хорген, Е. По, Дж. Б. Клейтон, А. Азімов, Дж. К. , Р. Шеклі, І. Хантер, Дж. Торбер, В. Аллен, Ф. Браун, Мері Лінн Робі, Р. Метесон, Н. Олгрен, Ф. Руні, І. Уокер, Ф. Скотт Фіцджеральд, Дж. Апдайк, Р. Фіш, Ф. Браун, К. Говард, Д. Ноубл, Р. Джек, Е. Гоч, Сьюзен-Іва Гюмен, Ф. Хосе Фармер, Генрі Г. Фелсен, Дж. Холдінг, Реймонд Чандлер, І. Шоу, Б. Маламуд, Е. Олбі, М. Грехем, Дж. Дідіон, Дж. Семон, Р. Бах, Р. Кук, М. П'юзо, Ф. Олстон Стоун, К. Енн Портер, Едгар Л. Доктороу, Е. Сігел, М. Уест, А. Хейлі, Р. Бредбері, Н. Ліві, Томас С. Еліот, Альберт Р. Вільямс, Д. Бартелм); англійські прозаїки Р. Грейвз, Т. Роуз, А. Кларк, Девід Г. Лоуренс, Р. Льюїс Стівенсон, Д. Герберт Лоуренс, Е. Форстер, О. Гакслі, Г. Ернест Бейтс, Е. Берклі, А. Крісті, Е. Стенлі, Дж. Кольєр, Дж. Уїндем, Г. Грін, Дж. Кейн, П. Тейн, А. Уескер, А. Кронін, Джон Ле Карре, Е. Бреджес, Д. Маккол, Дж. Гарднер, Дж. Гендс, Дж. Фаулз, Н. Льюїс, В. Джекобс, Х'ю Гарнер, Дж. Апдайк, В. Гаррісон,

В. Трейсі, Дж. Уейн, Дж. Мікеш, Еллері Квін⁴¹², В. Сомерсет Моєм, Дж. Орвелл, Дж. Джойс, Дж.Гедлі Чейз, А.Кларк, В. Голдінг); канадських (Х'ю Гуд, С. Лікок, Ф. Моует, Дж. Рига, Дж. Моррісон, П. Вайт, Р. Нідем), австралійських (А. Маршалл, Дж. Олдрідж, Дж. Моррісон, Р.Брюс, П.Кауен), індійських (Варма Шрікант, Рабіндранат Тагор, Магадеві Варма), ірландських (М. Лейвін, О'Брайєн Една, О'Коннор Френк, О'Флаєрти Лайєм, Джеймс Планкетт, Вільям Тревор)⁴¹³ творців прози, а також представників маловідомих чи зовсім невідомих в Україні літератур – південно-африканської (повість «Домівка гірської худоби» Доріс Лессінг), тринідадської (роман «Мігель-стріт» Відьягара Сурадхпрасада Найпола), єгипетської (оповідання «Не вбивай мурашки» Юсуфа Ас-Сібаї) та ін.

Поряд із публікацією перекладів і нових творів світової літератури укладачами «Всесвіту» видано унікальний за своєю суттю 700-сторінковий академічний бібліографічний покажчик «Всесвіт у XX сторіччі», в якому вичерпно висвітлено діяльність часопису, зміст усіх його номерів, подано записи журнальних публікацій за 1925 – 2000 рр. (без жодних винятків з ідеологічних, політичних або культурних міркувань) за певними розділами, підрозділами і рубриками. Незаперечним є той факт, що лише своїм існуванням «Всесвіт» стимулював створення і розвиток перекладознавства як філологічної дисципліни, сприяючи формуванню потужної школи українського перекладу під керівництвом М. Лукаша та Г. Кочура. Основною метою часопису вважалася публікація перекладів творів «сучасних прогресивних зарубіжних письменників», які ще не видавалися в СРСР». З

⁴¹² Еллері Квін К (англ. Ellery Queen) – творчій псевдонім двох американських письменників єврейського походження, – двоюрідних братів Фредеріка Даннея, справжнє ім'я та прізвище Даніель Натан (20 жовтня 1905 – 3 вересня 1982) і Манфреда Б. Лі, справжнє ім'я та прізвище Емануель Леповські (11 січня 1905–3 квітня 1971).

⁴¹³ Перекладачем ірландської прози виступив Ростислав Доценко. У статті «Ірландська література», яка міститься у другому томі УЛЕ, перекладачем здійснено стислий виклад історії письменства цієї країни та огляд українсько-ірландських культурних взаємин.

одного боку, це ставило «Всесвіт» у жорсткі рамки залежності від кон'юнктури на російському видавничому ринку (оскільки твір, що вже було видано російською мовою, друкувати було заборонено), з другого – виступало стимулом до вибору авторів і перекладачів, які в умовах суворої змагальності мали витримати конкуренцію з російськими «колегами», зокрема редакційною колегією журналу «Иностранная литература». Саме це надало «Всесвітові» можливості стати першим у колишньому СРСР часописом, у якому видано тексти нобелівських лауреатів Сен-Джон Перса, М. П'юзо, А. Камю, Г. Маркеса, С. Квасіmodo, В. Голдінга, Г. Гессе. Журнал виступив тим творчим майданчиком, тією «трибуною», за якою твори іншомовних письменників «вільно й легко звучали українською» завдяки перекладам Р. Доценка, Ю. Лісняка, В. Митрофанова, М. Дмитренка, М. Носенка, Ю. Попсуєнка, В. Хазіна, В. Шовкуна, П. Насади, М. Габлевич, І. Стешенко, О. Берга, Г. Петровської, В. Батюка⁴¹⁴.

Тим часом після закінчення десятирічної «хрущовської відлиги» на фоні нового посилення цензурних обмежень і всебічного контролю з боку партійно-державних органів робота «Всесвіту» стала предметом розгляду відділу культури ЦК КП України, який виявив незадоволення з приводу публікації в часописі роману Е. Гемінгвея «По кому подзвін» (у ньому автор нібито досить критично висловлювався про роль радянських радників під час громадянської війни в Іспанії) та трьох романів Сомерсета Моєма, в особі якого радянська критика вбачала типового представника «реакційної буржуазної ідеології та моралі», «невдалого англійського шпигуна, що уже вкотре пропонує свої послуги босам Волл-стріту для духовного роззброєння мас»⁴¹⁵. Цю думку було

⁴¹⁴ Прізвища українських перекладачів, які здійснювали переклади англomовної прози, подано згідно з бібліографічним покажчиком часопису (Див. : Розділ 5 «Міжнародні літературні взаємини»).

⁴¹⁵ Ідеться про приїзд Вільяма Сомерсета Моєма в Росію в 1917 році із секретною місією як агента Антанти для ведення переговорів із Тимчасовим урядом, що мали на меті запобігти виходу Росії з війни і приходу до влади більшовиків. Цей приїзд, який письменнику довго не могли вибачити, зумовив вельми упереджене й навіть нігілістичне ставлення до його творчого доробку, яскравим свідченням чого

доведено до відома керівництва Спілки письменників України, в результаті чого О. Полторацького, який протягом 12 років обіймав посаду головного редактора журналу, було усунуто й на його місце призначено Дмитра Павличка, з приходом якого змінюється склад редколегії, формат і макет журналу, вводиться рубрика «Україна і світ», розширюється коло перекладачів й охоплюються нові сфери іноземних літератур, зокрема латиноамериканських, зростає кількість і якість поетичних і прозових видань іншими мовами. Попри існуючі ідеологічні табу «Всесвіт» надає свій інформаційний простір для публікації перекладів «певних об'єктів справи «Блок», що скомпрометували себе в минулому націоналістичними настроями» і були звільнені з редакцій різних газет і видавництв (А. Перепадя, Р. Доценко, О. Синиченко, Є. Попович, О. Сенюк та ін.). В інформаційному повідомленні ЦК КПУ від 28 грудня 1972 р. №1054-1 під грифом «Цілком таємно» (екз.№1)⁴¹⁶ йдеться, що «Р. Доценко прагне перекладати й пропагандувати твори тих зарубіжних письменників, які в очах прогресивного людства скомпрометували себе ворожими настроями до марксизму-ленінізму. Так, у журналі «Всесвіт» (№ 9, 1972 рік) він виступив зі статтею «Фолкнер: на підступах до стилю письменника», всебічно вихваляючи цього письменника. Як відомо, радянська критика осудила ФОЛКНЕРА (виділено в тексті – О.П.) як ренегата за розрив з комуністичним рухом і неодноразові антирадянські заяви⁴¹⁷. У повідомленні також наголошується на «незаконній»

стали праці Д. Жантієвої, а також стаття в «Литературной газете» (серпень, 1949), де Моема називали «невдалим англійським шпигуном». Розгорнуту оцінку естетичних поглядів письменника Д. Жантієва репрезентує в X розділі «Історії англійської літератури», опублікованої видавництвом АН СРСР й у статті «Деякі «підсумки» і «точки зору», у яких В. Сомерсет Моєм окреслюється як характерний «антигуманістичний», «антисоціальний» представник модерністської белетристики. З огляду на це радянська критика заборонила постановку п'єс «Круг» та «Пенелопа» на сцені МХАТу.

⁴¹⁶ Оскільки документація в КДБ УРСР велася російською мовою, тут і далі цитати в тексті подаються в нашому перекладі українською.

⁴¹⁷ Доценко Р. клопоти перекладацькі: [Про недоліки в критиці видавничо-перекладацької діяльності].

Вітчизна, № 7, 1969, с. 8.

перекладацькій діяльності А. Перепаді та І. Білика, які «з відома працівників редакції публікують свої переклади під підставними прізвищами, редагують рукописи інших перекладачів, отримуючи від них 25-50 відсотків гонорару»⁴¹⁸. Далі під шквал безпідставних, як на нашу думку, обвинувачень потрапляє Дмитро Павличко як головний редактор журналу за «недбалий підхід» до вибору авторів іншомовних творів. «Співробітники редакції, – ідеться в документі, – не обтяжують себе прискіпливим відбором кращих зразків зарубіжної літератури і не замовляють їх переклади літераторам, що стоять на партійних позиціях (підкреслено нами – О.П.). Як правило, журнал публікує твори, які пропонують самі перекладачі. Таким чином, створюються умови для протягування до друку тенденційних творів зарубіжних авторів. Редакції журналу також інкримінується «рецидивне насичення» перекладів невластивими сучасній українській мові стилістичними та синтаксичними зворотами і конструкціями. Певною мірою ці звинувачення, а саме довготривалий «трагікомічний сюжет, пов'язаний із таким собі перекладачем» Миколою Мещеряком⁴¹⁹, негативно вплинули на подальшу творчість

⁴¹⁸У доповідній записці, зокрема, зазначається, що Анатоль Перепадя редагував переклади Ярослави Собко «Американські робітники» (№ № 2,3,6, 1974 р.), Костянтина Тищенка та Петра Соколовського роману Ж. Амаду «Тереза Батіста прагне жити спокійно» (№ № 5 –7, 1974 р.), Юрія Колесниченка роману А. Перрюшо «Життя Мане» (№ 12, 1974 р.), Іван Білик – нариси Віктора Коптілова «Листи з Парижа» (№ № 1 – 3, 5 – 6, 8, 11 – 12, 1974 р.) і переклад Василя Лисенка спогадів Цоли Драгойчевської (№ № 11 – 12, 1973 р.).

⁴¹⁹ Ідеться про окремі частини перекладу роману Ж. Амаду «Тереза Батіста прагне жити спокійно», редагування яких здійснював А. Перепадя. Далі надається довідка за матеріалами на осіб, що проходять за спецповідомленням № 2584 від 22 квітня 1975 року (Д. Павличко, О. Микитенко – заступник редактора «Всесвіту», І. Дзюба, О. Синиченко, В. Скуратівський, М. Москаленко, М. Лукаш.) Микола Мещеряк, який працював у журналі літературним редактором з часу виходу його першого номера, був з тріском звільнений 1961 р. за плагіат (див. «Спогади Олега Микитенка», завідуючого відділом зарубіжної прози і драматургії журналу «Всесвіт»). Озлоблений Мещеряк, чиє ім'я надовго залишилося у «Всесвіті» синонімом наклепу, почав «бомбардувати» редакції журналів, видавництв, інститутів, Спілку письменників, «керівні інстанції» десятками й сотнями листів, сповнених ненависті і до «Всесвіту» та його окремих працівників (О. Полторацького, Д. Павличка, В. Коротича, О. Микитенка, І. Стещенко, Л. Герасимчука й особливо М. Лукаша), і до всієї перекладацької школи, яка склалася в Україні в 1950-1960-ті роки. Він заперечував саме її існування, обзивав «кочуро-лукашівською парашею» або «три-КО» (тобто Кочур, Коптілов, Коротич). Доноси Мещеряка склали товстелезні томи, у яких той «доводив», що згадані письменники і перекладачі – буржуазні націоналісти, бо використовують архаїчну лексику та вдаються до архаїзації. Лукаш фігурував у цих листах як «фашист» і «скажений собака». Тривало це з десяток років і не могло не позначитись на

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

Про «несприятливі умови» для «розвитку літературної творчості», яка мала відповідати канонам «бойового авангарду КПРС» в журналі «Всесвіт» свідчать події, що розгортались навколо публікації роману чеського письменника А. Плудека «Ва-банк» (№ № 3, 4, 1975 р.)⁴²⁰. Це ж стосується й

подальшій творчій діяльності та внутрішньому стані останнього. Поява в 1966 р. праці І. Дзюби «Інтернаціоналізм чи русифікація?», яку автор надіслав у вищі партійно-комуністичні інстанції, виявилася шоком для офіційних ідеологів Української РСР і одразу поділила учасників літературно-культурного життя на тих, хто солідарний з І. Дзюбою та його прибічниками; тих, хто різко виступає проти; і нейтралів – «болото». М. Лукаш не тільки активно підтримував автора цієї славнозвісної праці, а й звернувся з листом до Верховної Ради УРСР (23 березня 1973 р.) з проханням дозволити йому відбувати ув'язнення замість Івана Дзюби, засудженого за публікацію цієї праці. Цей безпрецедентний для тих умов крок був наче вибухом у літературно-громадському житті Києва, і наслідком цього листа й суспільного резонансу, ним спричиненого, стало виключення М. Лукаша зі Спілки письменників, неоголошена, але фактична заборона друкувати його переклади й навіть згадувати його ім'я у пресі й, відповідно, виключення зі складу редакційної колегії «Всесвіту», де він обіймав посаду завідувача відділом поезії. На останньому засіданні Спілки письменників, коли приймалося рішення щодо виключення М. Лукаша з її складу, перекладач зазначив, що «написав цю заяву у стані афектації», коли М. Мещеряк «буквально тероризував його», заважаючи нормальній праці.

⁴²⁰ Як зазначається в «документі», у цьому романі автор, викриваючи реакційні сили, що брали участь у контрреволюційних подіях 1968 року в ЧССР, приділяє певну увагу сionізму. Прочитавши рукопис роману й віднайшовши в ньому факти «упередженого ставлення до всіх євреїв», що знаходяться під впливами сionістських елементів, співробітники редакції Вадим Скурапівський, Раїса Варенбуд, Михайло Москаленко, а також секретар парторганізації Марина Владко вирішили перешкодити його публікації. За даними інформатора КГБ (імена цих інформаторів не називались), М. Владко заявила головному редактору Д. Павличкові: «Я, як секретар парторганізації, виступаю категорично проти публікації цього твору в нашому журналі, тому що роман зводить наклеп на єврейський народ, а я не хочу, щоб київські євреї били мені вікна. Я вимагаю зняти цей роман». Про підготовку до публікації роману «Ва-банк» В. Скурапівський розповів широкому колу своїх знайомих, деякі з яких також виступали проти його публікації. За повідомленням джерела інформації КДБ, викладач Київського держуніверситету Кіра Шахова зв'язалася телефоном із завідувачкою відділу В. Пасічною і заявила: «Я чула, що ви друкуєте поганий роман «Ва-банк». Навіщо це вам?» Поет-почапківець Мойсей Фібеїн у бесіді зі співробітником редакції журналу М. Москаленком зазначив: «Якщо «Всесвіт» надрукує роман Плудека, я змушений буду

роману М. П'юзо «Хрещений батько», в якому автор, на думку одного з фахівців у галузі зарубіжної літератури, «розповідаючи про звірства мафії, всіляко ідеалізує главу гангстерського роду – Дона Карлеоне не тільки як вбивцю, а й людину шляхетну, «лицаря без страху і сумніву», який допомагає знедоленим, скривдженим і саме тому користується величезним авторитетом в середовищі простих людей. «Ідеї роману, – йдеться в повідомленні, – спрямовані на виховання молодого покоління в дусі гангстеризму». Усі ці звинувачення, що містяться в «спеціальному повідомленні» й «довідці», надісланих 8 серпня 1973 р. з КДБ УРСР Першому секретареві ЦК КПУ Щербицькому В.В., супроводжуються коментарем Д. Павличка, опублікованим у газеті «Літературна Україна» (4 листопада 2010 р.): «З приємністю прочитав я цей донос, пригадав названих там героїчних людей, поведінкою яких я захоплювався, як учень – шляхетністю своїх учителів. Я радісно здивований своєю непоступливою відповіддю на звинувачення КДБ в тому, що друкую твори людей з «націоналістическими проявлениями». То був мною сформульований вирок щодо мого перебування на посаді головного редактора. Не подобаюсь – виганяйте (...). Я впевнений, що це комусь не до вподоби, але іншого шляху із ситуації, що склалася, не бачу»⁴²¹. На питання співробітників редакції про те, чи дозволено публікувати переклади О. Синиченка й А. Перепаді, Д. Павличко відповідає: «Якщо людина не ув'язненні, тоді можна» [Документ № 378 від 1 червня 1973 р.]. У зв'язку з такими сміливими, як на той час, заявами, кагебістський «літературознавець» Задорожнюк – начальник відділу Управління КДБ при РМ УРСР – 10 квітня підписав детальну «Довідку», в якій ідеться про участь Д. Павличка в 1945 році в «молодіжній запасній сотні УПА», про його кількомісячний арешт, про

відмовитися друкуватися у «Всесвіті». Переконавшись, що перешкодити публікації роману не вдасться, Скуратівський ініціював скорочення відповідних місць у тексті з метою уникнення всіх «проблемних моментів». За пропозицією Д. Павличка, М. Владко звільнилася з редакції за власним бажанням. В. Скуратівський і М. Москаленко, що виступили інспіраторами зазначених подій, залишилися осторонь, і це викликало подив колективу редакції журналу.

⁴²¹Цит. за Павленко, О. Г. (2018) *Авторські концепції перекладацтва*. С.253.

співпрацю його батька з УПА, про «тенденційну» збірку 1968 року «Гранослов», про його гострі виступи у Львові на комсомольських зборах «з питань розвитку мови, культури й особливо літератури», про антирадянські заяви й «зв'язки з об'єктами справи «Блок» І. Дзюбою, І. Світличним, Є. Сверстюком, М. Коцюбинською, Зіновією Франко, Б. Горинем, В. Лісовим, Є. Пронюком, не кажучи вже про коло талановитих перекладачів, яким доводилось в 70-х роках працювати під «пильним оком КДБ» (Р. Доценко, А. Перепадя, О. Синиченко, Є. Попович, О. Сенюк, Ю. Лісняк та ін.). «На жаль, – підсумовує Д. Павличко, – не написано в «Справке», що я був виключений з аспірантури Львівського університету імені І. Франка за «неуспішність», насправді ж за антирадянський, «націоналістичний» виступ на відкритих партійних зборах професорів і студентів університету 1955 року»⁴²². Від дебатів у ЦК КПУ та КДБ переходять до «оргвисновок»: Д. Павличка усувають з посади головного редактора видавництва, проте саме він згуртував навколо «Всесвіту» потужну творчу команду, що мала величезний потенціал життєстверджуючої сили перекладацького мистецтва. Але не всі ті, кому Д. Павличко допомагав «виживати», знали про його турботу за них. Так, А. Перепадя в інтерв'ю «Літературній Україні» (від 26 червня 2008 року), відповідаючи на запитання: «А знаменитий «Всесвіт», коли його очолював Дмитро Павличко, про який так багато кажуть сьогодні, також був таким оазисом свободи?», відповів: «А от, до речі, той «волелюбний» Павличко мене ніколи не друкував. Я не можу його назвати серед тих, хто допомагав опальному перекладачеві виживати». А далі, на наступне запитання: «А хто ж допомагав? І в якій формі відбувалась та допомога? Розкажіть, будь ласка, бо не всі знають», відповідає: «Перекладачі, яких друкували, «позичали» мені свої імена, а потім чесно повертали гонорари». А. Перепадя дякує Д. Паламарчукові, який під своїм прізвищем надрукував його переклад роману Франсуа Моріака «Гадючник». Але, за інформацією,

⁴²²Цит.за Павленко, О. Г. (2018) *Авторські концепції перекладацтва*. С.254.

що міститься в «документі» (доносі КДБ на редактора «Всесвіту» Д. Павличка) «органам» було про це повідомлено. «Знав дуже добре про це і я, – зазначає Д. Павличко, – бо ж сам просив Дмитра Паламарчука підписатися під тим перекладом, що його зробив А. Перепада. Взагалі весь колектив редакції «Всесвіту» знав про це. Коли з'явилося інтерв'ю А. Перепаді в «ЛУ», в якому шанований і бережений мною видатний перекладач говорив про мене зневажливо, я хотів заперечити йому, але вирішив промовчати. А тепер, коли з'ясувалося, що не хто, а саме головний редактор «Всесвіту» проводив «операції» на допомогу опальним перекладачам і, як видно, звинувачується з боку КГБ за цю свою роботу, кажу: **не поспішайте, мої друзі-письменники, судити колег, допоки не познайомитеся з таємницями своєї страшної доби** (виділено автором – О.П.), захованими в архівах ЧК – ГПУ – НКВД – КГБ СРСР»⁴²³.

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

⁴²³ Цит. за Павленко, О. Г. (2018) *Авторські концепції перекладацтва*. С.255.

Місію гуманітарного діалогу зі світом у другій половині XX століття відіграє також часопис «Сучасність», створений на базі двотижневика «Сучасна Україна» і місячника «Українська Літературна Газета», які видавало Українське товариство закордонних студій. Поруч із журналом працювало видавництво «Сучасність» (як продовження видавництва «Пролог»), у якому від 1968 року вийшло понад 60 книг із ділянок літератури, мистецтва, політики. Окремими книгами у видавництві вийшли твори діячів українського і російського опору (П. Григоренка, І. Калинця, В. Мороза, М. Руденка, І. Світличного, В. Симоненка, Г. Снегірьова, В. Стуса, Т. Ходорович та ін.). Збірники прозових творів англійських письменників (Д. Біссет, Дж. Конрад, Р. Сабатіні, Джером К. Джером, Е. Лір, О. Уайлд, А. Мілн, К. Грем, Л. Керолл, В. Шекспір, О. Гакслі, Р. Кіплінг, Дж. Б. Шоу, В. Сомерсет Моєм, Дж. Джойс, Роберт Л. Стівенсон, Дж. Метью Баррі, А. Крісті, Дж. Свіфт, Дж. Даррелл, Дж. Толкін, Дж. МакСпедден, Ч. Вілсон, Я Флемінг, Д. Френсіс, Дж. Гедлі Чейз, Дж. Орвелл, Ч. Діккенс, Г. Грін, Н. Льюїс, Д. Дефо, К. Макензі, Дж. Голсуорсі, Ш. Бронте, Дж. Остін) вийшли в перекладах О. Тереха, Г. Давиденко, Є. Крижевича, В. Митрофанова, М. Пінчевського, Р. Доценка, В. Хижняка, Ю. Попсуєнка, Д. Грицюк, І. Коваленка, В. Бойченка, В. Шовкуна, Л. Борсук, Ю. Корецького, О. Мокровольського, В. Хазіна, І. Стешенко. На сторінках часопису з'являються переклади американської прози як всесвітньовідомих художників слова (Е. По, А. Азімов, Р. Бредбері, О. Генрі, Е. Гемінгвей, І. Шоу, Дж. Селінджер, С. Кінг, М. Твен, Дж. Лондон, В. Фолкнер, Т. Драйзер, Дж. Апдайк, Гарпер Лі, М. Рід, Дж. К. Армстронг, К. Воннегут, С. Маєр, Т. Капоте, М. Мітчелл, Д. Герберт Лоуренс, В. Сароян, Дж. Фенімор Купер, Т. Моррісон, П. Андерсон), так і тих, чийі імена були маловідомі широкому читацькому загалу (Г. Еллісон, Р. Хайнлайт, Р. Шеклі, Г. Ларкфорт, Д. Келлер, К. Саймак, Р. Метесон, Н. Стівенсон, В. Гібсон, Р. Янг, Г. Гаррісон, Р. Метесон, Г. Каттнер, Кетрін Л. Мур, Б. Кроуелл, З. Гендерсон, К. Саймак, А. Порджес, Дж. Рітчі, Е. Бірс, Ш. Андерсон,

Дж. Керол Оутс, С. Коллінз, О. Кард, Дж. Мартін, К. Паоліні, Дж. Мартін, Урсула Ле Гуїн, Р. Ріордан, К. Тінторі, Дж. Грегорі, Р. Фрейкс, В. Вішер, Дж. Фоер, Д. Браун, Р. Бах, Е. Костова, Дж. Хеллер, Ч. Палагнюк, Ф. Бернет, Е. Портер, Дж. Діксон Карр, К. Лібо, Дж. Паттерсон, Г. Рафен, М. Кейдін, Дж. Паттерсон, М. Ледвідж, Р. Чандлер, Л. Тирман, Дж. Слокам, Х. Томпсон, Е. Сігал, Г. Лайон Олді, Т. Макграт, Р. Желязни, Г. Каттнер, Кетрін Л. Мур, В. Вільямс, М. Флінн, К. Вілліс, М. Свонвік, Б. Гарт, Л. Баум, Е. Вайт, А. Бонтан, Л. Г'юз, М. О'Гара, М. Додж, Е. Квін, Р. Стаут, М. Азаре), здійснені Р. Доценком, Ю. Лісняком, В. Корнієнком, О. Мокровольським, М. Пінчевським, В. Митрофановим, О. Терехом, О. Логвиненком, Д. Паламарчуком,⁴²⁴ Б. Стасюком, В. Вишневим, Є. Крижевичем, Р. Ткачуком, Ю. Покальчуком, М. Габлевич, В. Радчуком, В. Шовкуном, В. Хижняком, П. Соколовським, В. Хазіним, Д. Грицюком, І. Коваленком, В. Владом, Н. Тисовською, Н. Носенком та ін.

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

⁴²⁴ Дмитро Паламарчук – український перекладач, відомий читацькому загалу перекладами поетичних творів з англійської (сонети В.Шекспіра, поезії Дж. Байрона), французької, італійської, польської та інших літератур. У співавторстві з М.Івановим переклав фантастичні романи англійського письменника Герберта Уеллса «Острів доктора Моро» («The Island of Doctor Moreau»), «Невидимець» («The Invisible Man»), («Машина часу») («The Time Machine»), «Війна світів» («The War of the Worlds»), що увійшли до збірки «Війна світів». 1977 року роман «The War of the Worlds» побачив світ у часописі «Сучасність» та того ж року вийшов друком у видавництві «Дніпро».

здійснене видавництвом за період 1968 –1986 рр., у якому 8 книг – переклади з англійської)⁴²⁵, «Зарубіжна сатира і гумор» (перше в Україні систематизоване серійне видання найкращих зразків світової сатири та гумору (1969 – 1986 рр.), що охоплювало твори авторів різних історичних епох: від доби Відродження (Себастьян Брант) до сучасності (Курт Воннегут) й вийшло друком у 21 книжці, 4 з яких – у перекладах з англійської⁴³²), «Перлини світової лірики». Плідна діяльність творчого колективу видавництва під керівництвом директора Олександра Бандури⁴²⁶ явила українському читачеві ціле гроноцікавих письменницьких індивідуальностей всесвітньої літератури, що не тільки змінила вектори його мистецьких уподобань і зацікавлень, а й мала майже вибуховий ефект впливу на його свідомість. Щодо перекладацьких кадрів, то кількісно це був досить солідний колектив (близько 150 чоловік), у якому представлено знавців більше тридцяти мов народів світу. За твердженням Г. Лозинської, завідуючої редакцією зарубіжної літератури (1975 – 1987), «Дніпро» у 1960-1990-ті рр. друкувало твори в перекладах з-понад ста іноземних мов. Тільки впродовж останніх 10 років (1970-1980 рр.) видавництво випустило в світ 298 книг

⁴²⁵ До першої книги (1968) увійшли «Сніги Кіліманджаро» («The Snows of Kilimanjaro») та інші новели Е.Гемінґвея (всього 20 новел) у перекладі В.Митрофанова; до сьомої – «Тут місце не для жінки» («No Place For a Woman») та ін. Генрі Лоусона (всього 20 новел) в перекладі І.Стешенко; до двадцять дев'ятої – «Червоне листя» («Red Leaves») В.Фолкнера та ін. (всього 14 новел) у перекладах Р.Доценка та О.Сенюк (2 новели); до тридцятої – «Троє незнайомих» («The Three Strangers») та ін. Томаса Гарді (всього 11 новел) у перекладах О.Мокровольського, І.Понежи, В.Діброви та ін.; до тридцять першої – «Місто страшної ночі» («The City of Dreadful Night») та ін. Редьярда Кіплінга (всього 18 новел) у перекладі Ю. Лісняка; до тридцять другої – «Після аварії» («Convalescing») та ін. Джойс Керол Оутс (всього 13 новел) у перекладах В.Батюка, М.Венгренівської, О. Тараненко та ін.; до сорок четвертої – «Сучасна ірландська новела» (всього 17 новел) у перекладах Р. Доценка, Ю. Лісняка, О. Сенюк; до сорок шостої – «Гості Ірландії» та ін. («Guests of the Nation») Френка О'Коннора (всього 20 новел) у перекладі Р. Доценка.

⁴²⁶ Олександр Іларіонович Бандура – український видавець, перекладач, член Національної спілки письменників України (з 1960), заслужений діяч культури УРСР (1969), заслужений діяч культури Польщі (1977) обіймав посаду директора видавництва «Дніпро» в 1966 –1983 рр. У 1953—1963 рр. працював директором Державного видавництва художньої літератури (Держлітвидав України), яке 1964 року було перейменовано в «Дніпро».

зарубіжних письменників близько 50 країн світу загальним тиражем – 17398000 примірників, із яких – 129 книг світової класики «від Гомера до Гемінвея» тиражем 5651500 екземплярів⁴²⁷. Зважаючи на те, що твори, які виходили друком у серії «Вершини світового письменства», мали відповідати програмним вимогам щодо викладання зарубіжної літератури у вищих навчальних закладах країни, план видання такої літератури, здійснений видавництвом, контролювався й корегувався відомими вітчизняними літературознавцями Д. Затонським і К. Шаховою.

Специфіка роботи відділу зарубіжної літератури (головний редактор Р. Чумак, згодом – Н. Лісовенко)⁴²⁸, а саме орієнтація на інтелектуальні світові досягнення людства, його вершинні культурні й духовні здобутки, жага мистецького самовираження дозволяла «Дніпру» утримувати пальму першості за кількістю виданих українською мовою перекладів творів світової літератури, зокрема англomовної прози, що виходили в серіях «Вершини світового письменства» (романи Т. Мора, Дж. Олдінгтона, Ч. Діккенса, Д. Дефо, Дж. Свіфта, Ш. Бронте, Дж. Голсуорсі, Дж. Лондона, В. Теккерея, В. Фолкнера, Е. Гемінвея, Ф. Купера, Г. Мелвілла, Ф. Скотта Фіцджеральда, Роберта П. Воррена та ін.), «Зарубіжна новела» (новели, повісті, оповідання, памфлети М. Твена, Е. Гемінвея, Дж. Керол Оутс, Дж. Лондона, Р. Кіплінга, О'Коннора, А. Конан Дойла, У. Коллінз, А. Крісті, А. Азімова та ін.), «Зарубіжна сатира і гумор» (сатиричні романи, повісті, оповідання Дж. К. Джерома, К. Воннегута, К. Макензі, О. Генрі, Дж. Хеллера та ін.),

⁴²⁷ Наведені статистичні дані подано з доповіді, підготовленої Лозинською Галиною Гаврилівною, (квітень, 1980) щодо публікацій зарубіжної літератури, зокрема підготовки багатотомних видань, де автор наголошує на проблемах, що їх доводилося розв'язувати видавцям разом із творчим колективом перекладачів та науковців.

⁴³⁵ Роман Мусійович Чумак – поет, перекладач і керівний діяч держвидавництва «Молодь»

і «Держлітвидав» (теперішня назва видавництва «Дніпро»), з 1954 головний редактор і директор останнього (1963 – 1966). Перекладав з російської, білоруської, польської, англійської та інших мов. Лісовенко Надія Павлівна – поетеса, перекладач, літературний критик, головний редактор відділу зарубіжної літератури видавництва «Дніпро» (1963 – 1982).

здійснених Р. Доценком, В. Митрофановим, М. Пінчевським, О. Терехом, І. Лещенком, О. Логвиненком, Д. Паламарчуком, Ю. Лісняком, М. Габлевич, Є. Крижевичем, І. Стешенко, М. Рябової, К. Корякіною. Навіть в умовах політичних утисків і переслідувань видавництво продовжувало виконувати свою просвітницьку місію, виступаючи каналом поширення міжлітературного спілкування. Грані інтелектуальної боротьби керівництва «Дніпра» з «Системою», коли над видавництвом постала загроза «очищення від політично неблагонадійних осіб», окреслюються риторикою абстрактних істин, у якій наголошували на апріорній необхідності усвідомлення «естетизації художньої свідомості» через набуття іншого культурного досвіду шляхом перекладів. Навіть перебування у стані очікування «кагебістського зашморгу на шії» (зокрема, інформаційні повідомлення КГБ при Раді Міністрів УРСР до ЦК КПУ) щодо ідеологічних викривлень у видавництві «Дніпро» суттєво не змінило «амплітуду імен і постатей» (М. Коцюбинська) перекладачів і не вплинуло на вибір творів для перекладів. В одному з таких повідомлень (№1054-1 від 28.12.1972 р.) ідеться про необхідність вивчення ситуації, що склалася у видавництві, «щодо підбору кадрів для роботи у видавництві, а також осіб, запрошених у якості перекладачів зарубіжної літератури». Далі в «документі» обвинувачення на адресу Р. Доценка, який на той час займав посаду редактора відділу зарубіжної літератури ⁴²⁹(водночас працюючи перекладачем), за розповсюдження «ідеологічно шкідливої» літератури та плідну співпрацю з І. Дзюбою, І. Світличним, А. Перепадею, М. Лукашем, Г. Кочуром, О. Синиченком та ін.⁴³⁰ Свідченням такої «підривної діяльності» Р. Доценка, як зазначено в

⁴²⁹ У 1965 – 1972 рр. Р. Доценко працює у видавництві «Дніпро» редактором відділу зарубіжної літератури. Окрім цього, працює над 12-томним зібранням творів Дж. Лондона (зібрання побачило світ у 1969 р. й перевидавалось ще декілька разів у 1970 – 1972 рр.). Отже, виконуючи штатні обов'язки редактора, Р. Доценко укладає й коментарі, добираючи та досліджуючи численні українські переклади творів американського письменника.

⁴³⁰ Див.: Документи з галузевого державного архіву СБУ (про видавництво «Дніпро», Ростислава Доценка, Юрія Литвина), зокрема текст доповідної записки голови республіканського КГБ В. Федорчука на ім'я В. Щербицького. Текст «записок»

«секретному документі», є свідоме засмічення перекладів архаїзмами й діалектизмами, що, на думку багатьох літераторів (у документі не наведено їх прізвища – О.П.), не є проблемою суто лінгвістичного порядку, а має певний політичний підтекст і виступає засобом підігрівання націоналістичних тенденцій. Знову ж таки один із письменників (підкреслено нами – О.П.),⁴³¹ ім'я якого не зазначено в «повідомленні», нібито стверджує, що перекладач «забруднює українську мову, пояснюючи це тим, що вона є фотографічним віддзеркаленням російської й тому має бути повернена до традицій 20-х років»⁴³².

Наступне звинувачення, адресоване О. Синиченку з приводу того, що обіймаючи на той час (до 1975 р.), посаду завідувача редакції зарубіжної літератури у видавництві «Дніпро», він залучав до перекладів творів зарубіжної літератури націоналістично налаштованих осіб, зокрема тих, кого було засуджено за антирадянську діяльність (І. Світличний, який брав участь у підготовці 8-томного зібрання творів Гі де Мопассана, І. Дзюба, за чією рекомендацією було прийнято на роботу у видавництво Р. Доценка і А. Перепадю). Крім того, О. Синиченкові інкримінують «пособництво в публікації перекладених творів, перенасичених галіцизмами, прикладом чого виступає опублікований у видавництві (1970 р.) роман Сомерсета Моєма на «Лезі бритви» (“The Razor’s Edge”) в перекладі А. Муляра. Один з авторитетних літераторів, співробітник АН УРСР у приватній бесіді зауважив: «З хорошого, навіть найкращого роману Моєма перекладачеві вдалось «створити» якесь міщанське, вульгарне читиво, що написано до того ж такою українською мовою, що в’язне в зубах. Це якийсь хуторянський говір або діалект». Ще одна негативна опінія з цього приводу висловлена відомим

оприлюднено В. Овсієнком (2013 р.) на сайті «Віртуальний музей: дисидентський рух в Україні» у розділі «Дослідження».

⁴³¹ ⁴³⁸ Інформаційні повідомлення КДБ (доповідні записки, письмові доноси тощо) не розкривають імен своїх агентів та інформаторів, тому цитуємо без зазначення імені, як в оригіналі.

⁴³² Павличко С. Фемінізм / С. Павличко. – К. : Вид-во Соломії Павличко Основи, 2002. С. 9 – 10.

вченим, науковим співробітником Донецької філії АН УРСР, який, зокрема, зазначив: «Тут маємо спотворення української мови, властиве більшості перекладів 20-х років. Така тенденція спрямована перш за все на відрив української мови від російської й має таким чином політичну підоснову». Далі в документі йдеться про плідну співпрацю О. Синиченка з опальним перекладачем Г. Кочуром. Їх останнього характеризують як націоналіста, автора «документів ворожого змісту», особи, яка підтримувала тісні контакти з «неблагонадійними» І. Дзюбою, І. Світличним, Є. Сверстюком, І. Стешенко, закордонними кореспондентами з капіталістичних країн (А. Жуковський) і яка навіть «свої переклади використовувала для проведення ідейно шкідливої діяльності»⁴³³. За оперативними даними, «Кочур використовує свої зв'язки в середовищі відомих перекладачів з української мови в соціалістичних країнах, рекомендує їм для перекладу твори тенденційного характеру й водночас перешкоджаючи виданню поза межами України ідейно зрілих творів, що призводить до необ'єктивного уявлення про сучасну українську літературу за кордоном.

Відділ зарубіжної літератури видавництва «Дніпро» не раз звинувачувався в «утвердження негативних тенденцій в українському художньому перекладі, круговій поруці, взаємному вихваленні». Знов-таки один із літераторів з цього приводу заакцентував: «Дзюба вихваляє Лукаша за його переклад «Декамерона» («Всесвіт», № 6, 1965 р.), Доценко присвячує окрему статтю, сповнену радісними співами на честь Кочура («Всесвіт», № 9, 1965 р.), а в спеціальній рубриці, що присвячена перекладацькій продукції «Дніпра», ллються урочисті гімни на честь М. Лукаша». Останній тривалий час перебував під невиспущим наглядом «всемогутніх органів» КДБ, які звинувачували його в «зловживаннях висловлюваннями націоналістичного

⁴³³ У передмові до книги Я. Гашека «Пригоди бравого солдата Швейка» Кочур нібито виправдовує ворожу діяльність чехословацьких реакційних елементів у період 1968 – 1969 рр., проводячи паралелі з рухом опору чехів і словаків проти австро-угорської монархії в часи Першої світової війни. Користуючись підтримкою О. Синиченка, Кочур відмовився внести корективи у свій рукопис і тільки на вимогу головної редакції «Дніпра» передмову було знято.

характеру», підтримкою «революційної діяльності І. Франка, І. Дзюби, І. Світличного, Є. Сверстюка», відстоюванні перекладацьких концепцій П. Куліша, які нібито ставили за мету дистанціювати українську мову від російської, засміченні її архаїзмами, діалектизмами, словами польського походження (подібні звинувачення були пред'явлені Р. Доценкові, Г. Кочуру)⁴³⁴. Вихід перекладачів «за межі дозволеного» провокував неспокій і змушував ставити питання про неприпустимість такого «виходу» з погляду загального розвитку рідної мови читача як могутнього засобу виховання його мовної культури, логіки мислення, естетичних смаків. Зважаючи на це, кожен головний редактор мав список заборонених імен і небажаних слів, які не можна було вживати ні за яких обставин⁴³⁵. За «твердими переконаннями» радянських ідеологів «перекладацькі сили мають бути спрямовані на виконання завдань, накреслених XXV з'їздом КПРС, отже й твори іншомовного письменства мусять перекладатися лише в межах «літературно-унормованої» лексики», тому про відтворення усіма засобами української мови художньо-образної палітри оригіналу навіть не згадувалось. Така кампанія, що вкладалася в старі (ще з 20-х років минулого століття) плани щодо перетворення української мови «на штучно-канцелярську», була

⁴³⁴ Після звинувачення «компетентних органів» перейшли до «оргвисновок»: Ростислав Доценко потрапляє під чергову хвилю репресій (1972), його звільняють із посади редактора у видавництві «Дніпро». Лише 1974, після тривалих пошуків, йому вдалося влаштуватися на «неідеологічну» роботу – в Республіканській сільськогосподарській бібліотеці, де він працював до 1988-го. Переклади Ростислава Доценка, Анатолія Перепаді, Григорія Кочура, Миколи Лукаша було заборонено публікувати. Григорій Кочур виключений із СПУ 1973 р. Івана Світличного ув'язнили 12 січня, Євгена Сверстюка 14 січня, Івана Дзюбу 18 квітня 1972 року.

⁴³⁵ Схема цензури у 1970-1980 рр. окреслювалась так: коли з видавництва переклад потрапляв

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

«грою в одні ворота» – преса не приймала до друку відгуки та рецензії з будь-якими контраргументами. Але Р. Доценкові вдалося «стати на прою з офіційними «опрошувачами» мови»⁴³⁶ й опублікувати статтю, завуальовану під назвою «Гемінгвей – якого маємо і не маємо» (з нагоди видання роману «По кому подзвін»). Почавши з характеристики авторського стилю вершинного роману американського письменника й покритикувавши перекладача М. Пінчевського за чисельні відхилення у відтворенні художньо-стильових рис оригіналу, Р. Доценко більшу частину своєї статті присвячує полеміці з офіційними речниками – Віталієм Русанівським та Світлоною Єрмоленко. Саме вони в кількох публікаціях, що вийшли за рік до цього, виступили апологетами тотожності літературної мови та мови перекладної художньої літератури. Покликаючись на десятки світових авторитетів, Р. Доценко переконливо доводить, що «відхід від норми є доконечною умовою всякої поезії», а отже, і в прозі перекладач покликаний «відрощувати приборкані крила української мови»⁴³⁷.

Стурбовані кількісним і якісним зростанням української перекладної літератури в «Дніпрі», офіційні органи не припиняють тиск на видавництво, стверджуючи, що «до резерву перекладачів, яких замовляє видавництво, навмисно долучаються особи без урахування їх політичних поглядів, ігноруючи навіть загальновідомі негативні факти з їх біографії». У зону уваги КДБ потрапляють Й. Кобіва, Ю. Мушак, А. Содомора (співробітники Львівського університету й медінституту), І. Борисюк за «систематичні націоналістичні висловлювання» про те, що «Київ залежить від диктату Москви, від старшого «брата», за захоплення Дзюбою (якого він назвав «світилом» літературної критики на Україні)». Видавництву ставилося на карб, що серед опублікованих ним творів навряд чи можна знайти ті, у яких з партійних позицій висвітлюється напружене трудове життя радянського

⁴³⁶ Доценко, Р. (1969). Літературний всесвіт в обріях критики (клопоти перекладацькі). *Вітчизна*, (7), 343.

⁴³⁷ Р. Доценко наводить цитату з книги французького літературознавця Жана Когана «Структура поетичної мови», 1966.

народу. У зв'язку з цим один із членів Спілки письменників у приватній розмові зазначив: «Візьмемо плани видавництва «Дніпро» і «Радянський письменник». Знайдіть тут хоча б один твір, який було б присвячено життю сучасного робочого класу й колгоспного селянства! Немає жодної книги, за винятком перевидань того, що вийшло два десятиліття тому, й про що самі видавці (не всі, певна річ) говорять як про неминуче зло»⁴³⁸. Навіть у таких умовах керівництво «Дніпра» робило свою справу, «продукуючи якомога менше зайвих рухів і порожніх хвиль незадоволення»⁴³⁹. Скептично-оптимістична налаштованість директора видавництва О. Бандури до ситуації, що склалася у 1970-ті роки в «Дніпрі» («Я навчу вас носити догани як ордени», – такими словами О. Бандура підтримував своїх колег) стала стимулом для наступних ініціатив у галузі українського за змістом і мовою книговидавання. «Дніпро» відновило довоєнну традицію видавництва – у світ почали виходити передплатні видання творів Г. Мопассана (8 томів), А. Франса (5 томів), Б. Пруса (5 томів), Е. Гемінгвея (4 томи). У 1971 році за ініціативи керівництва «Дніпра» у видавництві було утворено Раду художнього перекладу, до складу якої увійшли провідні перекладачі, вчені-мовознавці, літературознавці (В. Коптілов, Д. Паламарчук, Ю. Лісняк, О. Терех, В. Митрофанов, О. Логвиненко, В. Русанівський, Н. Лісовенко, Г. Лозинська, І. Лещенко, В. Коротич, П. Загребельний, З. Біленко, О. Хатунцева, С. Наливайко, О. Омельченко, А. Гордієнко, М. Пилинський, О. Ільченко та ін.), які завжди були першими порадиниками і найпродуктивнішими рецензентами починань видавництва, зокрема в підготовці багатотомних видань. Відтоді на Раді

⁴³⁸ До «чорного списку» КДБ потрапили романи «Мальви» Р.Іваничука, «Катастрофа» В.Дрозда. Зокрема, про роман «Катастрофа» один із прозаїків сказав, що «автор навмисно офарбовує все в темні кольори. Райцентр Терехівку називає «задушливим болотом», а життя в ньому як «гниття», «добровільне заслання», «периферійне кугутство». Роман було передруковано в часописі «Сучасність» (Мюнхен) № 1-3, 1969. Про роман «Мальви» в «повідомленні» йдеться, що Р.Іваничук тенденційно висвітлив події на Україні, деякі історичні моменти витлумачив із націоналістичних позицій.

⁴³⁹ Лозинська, Г. Г. (б.д.). Про видання зарубіжної літератури у видавництві «Дніпро» за 1970–1980 рр. [Рукопис]. Домашній архів Галини Лозинської.

регулярно обговорювалися творчі проблеми художнього перекладу, з якими стикається редакція «Дніпра» у своїй практичній діяльності (окремі переклади, проекти серій, багатотомних видань тощо).

За спогадами Г. Лозинської, у видавництві приділялась значна увага проблемі виховання перекладацьких кадрів. Було згуртовано чималий колектив перекладачів і науковців. Кращі сили цього «літературного цеху», виступали консультантами редакторів, рецензентами рукописів, авторами вступних статей та післямов, упорядниками й укладачами коментарів. Використовуючи все цінне зі спадщини видатних майстрів слова, редакція залучала до роботи творчу молодь – в основному під час підготовки збірників і більших за обсягом речей, «і як показало життя, – стверджує Г. Лозинська, – здібніші з них протягом 5 – 6 років ставали справжніми фахівцями своєї справи»⁴⁵¹.

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

українською мовою творчість А. Франса (філософа, соціолога, блискучого класика політичної сатири, незрівнянного майстра віртуозного перекладу, легкої критики, самоіронії і вбивчого сарказму), словом – перекласти твори письменника, які є надбанням цілого славу цілого народу і чи не найвищою точкою його інтелектуального життя.

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

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

перекладу. Класичні твори – невмирущі, які впродовж століть зберігають свою красу, дохідливість, емоційну наснагу. Тож дискусійним на Раді художнього перекладу постало питання про наявність «класичних перекладів на всі часи» або про можливість їх «перепрочитання». Одні перекладачі й літературознавці (В. Коптілов, Д. Паламарчук, Ю. Лісняк, В. Русанівський, Н. Лісовенко, О. Хатунцева, І. Лещенко) виступили за створення таких «класичних перекладів», керуючись тезою, Л. Булаховського про те, що «...українська мова має все потрібне для повного художнього висловлення як ідей, образів, емоцій, що органічно зросли на рідному українському ґрунті, так і всього того, що зросло на чужих: від культур Сходу до холодної витонченості французького класицизму XVII століття» (Л. Булаховський). Інші – О. Терех, В. Митрофанов, А. Гордієнко, М. Пилинський, О. Ільченко – не розділяли прагнення своїх колег до системних переробок і нових версій з урахуванням «контекстів епохи». Але після довготривалих дискусій обидві сторони дійшли висновку, що переклад роману «Фараон», здійснений М. Пригарою понад два десятиліття тому, є певною мірою застарілим (це ще раз наочно підтверджує тезу про анахронію перекладів) і потребує корекції. Чим далі редактор заглиблювався у твір, тим більше виникало перед ним різних проблем і питань, тож «гіпноз готової книжки» поступово відходив на другий план. «У зв'язку з цим, – зазначає Г. Лозинська, – переклад правився передусім у плані наближення до оригіналу через вирішення питань про те, як передати засобами української мови різного типу термінологію, реалії, своєрідну модернізацією мови цього роману, що зображує стародавній Єгипет. Насамперед скажу, що всі питання вирішувалися колективно, і визначальною була теза – передати дух, а не букву цього твору польського класика.⁴⁴⁰ Для прикладу редактором надається звертання «пан», яке у польській мові, на відміну від української, має багате змістове навантаження й може вживатися з

⁴⁴⁰ Лозинська, Г. Г. (б.д.). Про видання зарубіжної літератури у видавництві «Дніпро» за 1970–1980 рр. [Рукопис]. Домашній архів Галини Лозинської.

різним значенням і до різних осіб. Перекладачами було введено певну градацію відповідно до суспільного становища дійової особи: відмова в перекладі від *«паничів вельможного роду»*, *«шляхетних панів»*, *«шановних пань»*; здійснення відповідних правок там, де було можливо: *начальник ному* – *номарх, управитель ному*; *ченчики (на війнах)* – *начоловки*; *армія* – *військо*; *генерали* – *воєначальники* тощо; уніфікація імен, географічних назв, максимальна стилізація мови героїв тощо. Проте, як і в Пруса, у романі залишилися деякі анахронізми, певний схематизм в описах одягу, будівель (*«архітектори»*, *«інваліди»*, *«скульптори»*, *«банкіри»*, а отже, і *«вексель»*, *«туніка»*, *«ченець»* тощо). Мовний аналіз *«Фараона»*, що його довелося зробити членам редакційної колегії, рецензентам і редакторам видання, переконує в тому, що Б. Прус, очевидно, свідомо називав речі сучасними термінами і що хоча за героями твору не вгадується хтось із сучасних автору історичних осіб, безсумнівним є інше: у відображенні класової структури релігії, чиновницького апарату, всевладдя бюрократії письменник вийшов за межі Стародавнього Єгипту й сягнув у свою сучасність.

Далі, не претендуючи на наукові обґрунтування, Г. Лозинська зупиняється ще на кількох проблемах, що досить часто виникали в практиці роботи над перекладами. Нерідко редактор, працюючи над рукописом, звертає увагу на неоковирність, невиразність, певну штучність перекладу. І чує у відповідь: *«А в автора так»*. На перший погляд, справді, – в оригіналі саме так. Але, коли редактор досвідчений і його претензії слухні, це вірно лише на перший погляд. Насправді в таких випадках справу з буквою, а не з духом оригіналу. Г. Лозинська наводить кілька прикладів з практики підготовки 4-томного видання Е. Гемінвея (до чотиритомника увійшли перевидані редакційною колегією вже існуючі переклади: *«По кому подзвін»* у перекладі М. Пінчевського, *«За річкою, в затінку дерев»* у перекладі К. Сухенко та Н. Тарасенко; *«Острови в океані»* в перекладі В. Митрофанова), зауважуючи, що ніяких конфліктів тут не було – просто перекладачі (в основному – це В. Митрофанов і М. Пінчевський, які давно й успішно

працюють над перекладами художньої спадщини письменника) редактори (зокрема, старший редактор відділу зарубіжної літератури І. Лещенко)⁴⁴¹ і члени редакційної колегії на засіданнях Ради художнього перекладу розв'язували спільно багато питань, а саме: як краще інтерпретувати твори «сучасного» класика і майстра слова. Так, працюючи над рукописом, М. Пінчевський зауважив, що переклад «надто рясніє» часто вживаними словами, зокрема словом «сказав» (англ. «said»). Думки перекладачів щодо вирішення цієї проблеми розділилися – одні наполягали, що це особливість стилю автора, інші – відкидали таку ідею. Видавництву однаковою мірою допомогла як обґрунтована думка науковців, так і перекладачів, що мали певний досвід роботи над перекладами англійської прози (О. Терех, Ю. Лісняк). Було внесено пояснення, що в англійській мові, до речі, як і в українській, є чимало слів, що відтворюють поняття «говорити», проте «say» (said) в обігу вживається найбільше. Українська мова має багато синонімів до слова «говорити» і, на відміну від англійської, – усі ці слова живуть повноправним життям. Вживання Гемінвеєм слова “said” не є ознакою його стилю, й відтак в українському перекладі слово «сказав» виступало б як авторова чи перекладачева претензійність або просто як невправність, що не відбиває вжитої художності твору так, як його сприймають співвітчизники письменника.

Така ж сама дискусія розгорнулась навколо стверджувального слова “yes” (укр. «так»– ред.). В англійській мові <...> воно вимовляється легко, одним подихом, без загострення будь-яких на ньому акцентів. Українське ж «так» – не таке універсальне, але є більш семантично насиченим, й отже, багаторазове його вживання в перекладі недоречне. Хоча в українській є й інші

⁴⁴¹ Лещенко Іван Федорович працював старшим редактором відділу зарубіжної літератури у видавництві «Дніпро» (1964–1989). Відомий перекладами англомовної прози, зокрема творів Е. Гемінвея (4-томник) у співавторстві з В. Митрофановим, М. Пінчевським, Ю. Покальчуком, Марка Твена (1972) – спільно з Р. Доценком та Ю. Лісняком, Чарльза Спенсера Чапліна «Моя біографія» (1989) – у співавторстві з М. Пінчевським.

слова – «авжеж», «еґе ж», «атож», проте їх використання не завжди можливе в перекладі. Підтверджуючи цю тезу, Г. Лозинська зауважує: «Не знаю, чи повірять Кетрін Барклі або Брет Ешлі своїм коханим, коли на запитання: «Чи любиш ти мене?» почують відповідь: «Атож», я б – не повірила, та й читач засумнівається, тому значно природніше звучить відповідь стверджувальним дієсловом «люблю». Проте, захопившись цим рецептом, редактори знову відчували вплив певної штучності. Остаточне вирішення по-різному залежало від контексту (передача імен, реалій, кличної форми та ін.), і кожен перекладач мав це відчути. Видання творів Е. Гемінвея у 4-х томах (1979 –1981) було одним із вагомих досягнень «Дніпра», оскільки це був на той час «найповніший у світі Гемінвей, якого не мала навіть Москва»⁴⁴². До першого тому увійшли твори із книги «Три оповідання і десять поезій», повість «Весняні води», «За нашого часу», «Чоловіки без жінок», а також романи «І сонце сходить» («Фієста») та «Прощавай, зброє»; до другого – твори з книги «Смерть пополудні», «Переможець нічого не здобуває», «Зелені узгір'я Африки», «Маєш і не маєш», п'єса «П'ята колона», оповідання 1936 року, оповідання про громадянську війну в Іспанії, вибрана публіцистика 1937 – 1939 рр.; у третьому томі вміщено романи «По кому подзвін» та твори 1950-х років – повість «Старий і море» та роман « За річкою, в затінку дерев»; до четвертого тому увійшли посмертно опубліковані твори Е. Гемінвея «Небезпечне літо», «Свято, що завжди з тобою», роман «Острови в океані», «Оповідання про Ніка Адамса», вибрані репортажі, публіцистика, листи. Чотиритомник супроводжується вступною статтею Д. Затонського та коментарями Т. Денисової.

Доброю традицією видавництва стало перевидання творів відомих зарубіжних авторів до ювілейних дат. Так, до 90-річчя від дня народження Е. Гемінвея «Дніпро» випустило книгу з двома романами письменника «Райський сад», який було перекладено вперше (1989) та «Острови в океані» (перевидання) в перекладі В. Митрофанова; до 110-ої

⁴⁴² Лозинська, Г. Г. (б.д.).

річниці від дня народження Джека Лондона (1986) видано двотомник з передмовою Д. Наливайка (перший том містив романи «Мартін Іден» у перекладі М. Рябової та «Залізна п'ята» в перекладі В. Троцина за редакцією Ю. Лісняка); другий том – оповідання з різних збірок, до якого увійшли повісті автора «Джеррі-островик», «Майкл, брат Джеррі», «Міжзоряний мандрівник», «Маленька господиня великого будинку» в перекладах Ю. Лісняка та К. Корякіної; до 150-річного ювілею М. Твена (1985) вийшло двотомне видання творів американського письменника, в якому надруковано романи «Пригоди Тома Соєра», «Пригоди Гекльберрі Фінна», «Принц і злидар» в перекладах В. Митрофанова та М. Рябової (1-ий том), роман «Янкї з Коннектикуту при дворі короля Артура», повість «Таємничий незнайомець» та інші оповідання та памфлети в перекладах М. Пінчевського та Є. Крижевича (2-ий том).

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

посідали переклади з англійської, французької та німецької мов, більшість із яких складала проза – романи, новели, збірки оповідань та повістей.

Серед інших видавництв, що виступили популяризаторами світової літератури в українських перекладах – видавництво дитячої та юнацької літератури «Молодь», на базі редакції якого в 1964 р. створено українське видавництво літератури для дітей «Веселка». Проте зазначимо, що художня проза в перекладах з англійської не була представлена так масштабно, як у «Дніпрі». Зокрема, у серії видавництва «У світі пригод» виходять оповідання й повісті Дж. Лондона «Смок і малий» (1961), А. Конан Дойла «Вигнанець» (1961), М. Фарлі «Полонені білої пустелі» (1962), Д. Тріза «Слідами змови» (1963), Л. Вільсона «Хлопчик Коді» (1965), Л. Белентайна «Кораловий острів» (1966), Е. Сетона-Томпсона «Маленькі дикуни» (1966), Ф. Купера «Звіробій» (1967), збірка казок В. Діснея «Казки про тварин та про людей» (1971), Лаймена Ф. Баума «Чарівник країни Оз» (1977), Дж. Толкіна «Гобіт, або Мандрівка за Імлисті гори» (1985), А. Азімова «Я, робот» (1987), «Вінніпезький вовк» (1989) у перекладах Л. Солонька, М. Пінчевського, В. Батюка, Н. Биховець, В. Власенка, Д. Грицюка, В. Коротича. Цього ж, 1989 року, побачила світ книжка з серії «Зарубіжний детектив», до якої увійшли оповідання «Подих смерті» А. Азімова в перекладі Б. Салика, «Прощай, кохана!» Р. Чендлера в перекладі Н. Бойко та «Худий» Д. Хеммета в перекладі О. Буценка. Видавництво «Веселка» продовжує публікацію історичної серії романів про Шкіряну Панчоку Дж. Фенімора Купера (роман «Піонери, або Біля витоків Саскуеханни» у перекладі Є. Крижевича). Саме завдяки видавництву український читач ознайомився з повною пенталогією про Шкіряну Панчоку, до якої увійшли романи «Піонери», «Останній з могікан», «Прерія», «Слідопит», «Звіробій». «Веселкою» перевидано окремою книгою повість Дж. Керуака «Малий Пік», яку в 1979 році було опубліковано у 8 числі журналу «Всесвіт» у перекладі М. Габлевич; Дж. Олдріджа «Останній дюйм» (1974) у перекладі В. Гнатовського; казки Е. Блайтона «Знамените каченя Тім» в перекладі О. Тереха (1992), Д. Біссета «Тигр, просто

тигр» (1983) у перекладі О. Матвієнко. Поряд з відомими перекладами дитячої літератури наприкінці 1980-х років з'являються й нові – у видавництві виходять переклади братів Юрія та Олега Покальчуків романів Е. Берроуза «Тарзан, годіванець великих мавп», «Повернення Тарзана», «Тарзан та його звірі», «Тарзанів син».

Зусилля влади підвищити роль та статус російської мови (Постанова ЦК КПРС та Ради Міністрів СРСР № 473 «Про додаткові заходи щодо поліпшення вивчення російської мови в загальноосвітніх школах та інших навчальних закладах союзних республік» від 26 травня 1983 р.), гальмували розвиток української культури й були, окрім того, спрямовані на створення негативного образу капіталізму засобами літератури та мистецтва. Кризу особистості та девальвацію людських цінностей в американському суспільстві, що виступали основними мотивами романів В. Фолкнера, радянська система інтерпретувала як ознаки занепаду й стагнації Заходу. Це, вочевидь, дозволило видавництву «Молодь» опублікувати роман письменника «Домашнє вогнище» в перекладі Р. Доценка та В. Корнієнка (1983). Ще один роман «Джонні отримав гвинтівку» Д. Трамбо, в якому автор викриває руйнівну природу війни й насильства, вийшов у перекладі Д. Стельмаха (1987). У серії видавництва «Детектив. Пригоди. Фантастика» побачив світ роман Дж. Карра «Безтілесна людина» в перекладі А. Євси (1991). 1984 р. над збіркою творів Дж. Селінджера «Над прірвою в житті» працював Ю. Покальчук, який переклав для цієї збірки новелу «Френі» й виступив упорядником та автором післямови.

Друкували перекладну літературу і в інших видавництвах УРСР – «Вища школа», «Прапор», «Мистецтво», «Радянський письменник», «Політвидав України», часописах «Прапор», «Вітчизна», проте англومовні прозові твори були в них представлені поодинокими перекладами. У 1984 р. видавництво «Вища школа» публікує окремою книгою два романи Е. Гемінвея до 85-річчя з дня народження письменника й наступного 1985 р. перевидає цю книгу. «Політвидав України» випустив політичний детектив

Ш. Маркмана «Вибори» (1970) в перекладі О. Логвиненка та В. Мусієнка (саме в 1970-1980 роки детективний жанр набув популярності в УРСР). Видавництво «Радянський письменник» публікує переклади романів В. Сомерсета Моєма «Радощі життя, або Сімейна таємниця» (1970), М. П'юзо «Хрещений батько» (1991) здійснені В. Легкоступом, В. Батюком та О. Овсюком за редакцією О. Григор'єва, а також детективні романи А. Крісті (1971) у серії «Фантастика. Пригоди. Детектив» у перекладі А. Євси. У цьому ж видавництві О. Микитенко (редактор журналу «Всесвіт») на основі публікацій часопису впорядкував книжку зарубіжних детективів «Зневажаючи закон: оповідання, повісті, романи» (1989). Переклад детективного роману Р. Стаута «Право на смерть», здійснений М. Мерещакон (1987), вийшов у журналі «Прапор» (№ 7 – 11), (тепер журнал «Березіль»). На сторінках «Вітчизни» (№ 7-9) з'явився детективний роман Д. Хеммета «Скляний ключ» в перекладі О. Буценка. Переклад твору Д. Бартлема «Повістка», здійснений А. Євсою, було опубліковано в періодичному виданні «Радянська освіта». Вагомою часткою духовної спадщини української літератури є культурні надбання, створені інтелектуальними зусиллями видатних діячів діаспори. Значну інформацію про сучасні переклади у закордонних виданнях можна отримати з журналу “Ukrainian Literature: A Journal of Translations”, що видається науковим товариством імені Шевченка в Нью-Йорку (США).

Серед перекладачів, які працюють у прозовому жанрі, такі, як А. Біленко, С. Кобець, П. Корнесс, М. Найдана, У. Пасічник, О. Рудакевич, І. Теплий, Я. Якуб'як та ін. Загальний огляд перекладів українською в діаспорі репрезентує І. Качуровський у розвідці «Перекладачі української діаспори» («Всесвіт», №11), у якій наводить перелік видань, що «зарясніли різноманітними перекладами», зокрема з англійської (німецькі журнали «Хорс», «Літаври», «Звено»). На сторінках часописів вийшли твори Е. Гемінвея «Вбивці» (переклад С. Домазара), О. Вайлда «Справжній друг», Ч. Діккенса «Девід Коперфільд», Р. Кіплінга «У селищі смерті», «Брати

Мауглі», Дж. Лондона «Колись давно пливла Аргоу», «Смок Беллю», «Діти морозу», «Вовчі сини», Дж. Орвелла «Колгосп тварин», С. Моема «Лист», Р.Л. Стівенсона «Пекельна пляшка», Марка Твена «Громи», частина з яких була передруками попередніх видань. Найбільший успіх мав авторизований переклад книги Дж. Орвелла «Колгосп тварин» (у новому перекладі Ю. Шевчука цей твір з'явився у «Всесвіті» № 1, 1991 р.), здійснений І. Чернятинським. І тільки наприкінці 1980-х років стало відомо, що за псевдонімом «Іван Чернятинський» заховався відомий візантолог і палеославист Ігор Шевченко.⁴⁴³ «У ті часи, – згадує І. Качуровський, – не сам тільки І. Шевченко прикривався псевдонімом: на еміграції знайдеться чимало творів, в тому числі й перекладів, підписаних нерозкритими псевдонімами або самими ініціалами, а що ініціали в різних авторів були однакові, то виявити справжнього автора часом було не просто»⁴⁴⁴. Серед інших видань, що сприяли розвитку літературної діяльності «закордонного українства», налагодженню контактів із материковою літературою, виступили часописи «Нові Дні» (Торонто), «Київ» (Філадельфія), «Пороги» (Буенос-Айрес), «Вісник» (згодом «Визвольний шлях», Лондон), «Україна і світ» (Ганновер, Німеччина), альманах «Новий обрій» (Австралія), «Українська літературна газета» (Мюнхен), з якої на початку 1960-х років постав відомий в Україні журнал «Сучасність». Щодо англomовних перекладів, то значну кількість у цих виданнях посідали поетичні переклади. З перекладеної англійської прози видано дві книжки для молоді: «Малий лорд» Френсіс Бернет у перекладі В. Літинської та «Найнебезпечніший звір» Р. Коннела.

Загальний огляд перекладів з української мови англійською з 1991 до 2012 рр., здійснений за географічним принципом (переклади, що вийшли на теренах Європейського континенту й поза його межами), презентує у своєму

⁴⁴³ Ігор Іванович Шевченко (псевдонім Ігор Чернятинський – 10 лютого 1922 – 26 грудня 2009) – науковець українського походження, професор класичної філології Гарвардського університету. 1999 р. отримав наукову премію Міжнародної фундації О. і Т. Антоновичів за дослідження «Україна між Сходом і Заходом».

⁴⁴⁴ Качуровський, І. (1991). Перекладачі української діаспори. *Всесвіт*, (11) С.110.

дослідженні Н. Поліщук, аналізуючи наявні тенденції ринку книговидавництва українською мовою у США, Канаді, Австралії, Великобританії, Австрії, дає перелік книжкових і періодичних видань, он-лайн публікацій, наукових центрів та інших осередків україністики, що виступають популяризаторами української літератури на європейському та позаєвропейському просторах, ознайомлює з перекладами українських авторів іншими мовами, висуває низку рекомендацій щодо покращення стану перекладів української літератури⁴⁴⁵.

На окрему увагу заслуговує Мельбурнське видавництво «Байда Букс» (засновано 1978 р. Ю. Ткачем),⁴⁴⁶ що спеціалізується на публікації англomовних (перекладених з української) видань і передруків творів з України, перекладачем і редактором яких є Юрій Ткач. В активі «Байди» – десятки книг англійською мовою (роман у новелах І. Качуровського «Шлях невідомого» (“Because Deserters Are Immortal”, 1979), Б. Антоненка-Давидовича «За ширмою» (“Behind the Curtain”, 1980), Василя Шевчука «Побратими, або Пригоди двох запорожців на суходолі, в морі та під водою» (“Blood Brothers, novel about Cossacks”, 1980), Д. Нитченка-Чуба «Живий Шевченко» (“Shevchenko the Man”, 1985), А. Дімарова «В тіні Сталіна» (“In Stalin’s Shadow”, 1989), нариси про Австралію Д. Нитченка-Чуба (“So This Is Australia”, accounts of migrant life in Australia, 1980), спогади Д. Нитченка-Чуба про життя “My Recollections (memoirs)”, 1995), гумор і сатира Остапа Вишні (“Hard Times, Humour And Satire”, 1981), фантастична повість О. Бердника «Апостол безсмертя» (“Apostle of Immortality”, 1984), «Нариси з історії костюмів» К. Стамерова (“History of Ukrainian Costume”, 1986), низка оригінальних українських творів (Л. Богуславець «Який Сава, така й слава»

⁴⁴⁵ Поліщук, Н. (2013). Переклади з української мови англійською мовою з 1991 до 2012. *Всесвіт*, (9-10)/ С. 175-197.

⁴⁴⁶ Юрій Ткач – онук Д. Нитченка (літературний псевдонім Дмитро Чуб) народився в 1953 році в місті Мельбурні (Австралія). Перекладач, інженер за фахом. Почав перекладати в 1975 році. У 1978 р. заснував власне підприємство «Видавництво Байда Букс», де працює перекладачем і редактором. З 1991 р. Ю. Ткач бере активну участь у видавничих проєктах у Києві.

(1979), «На прощу до рідної землі» (1984), «Від Находки до Чернівців» (1988), В. Симоненка «Царь Плаксий та Лоскотон» (1980), Ліни Костенко «Маруся Чурай» (1980), спогади Д. Нитченка-Чуба «Під сонцем Австралії» (1994), автобіографічна повість «Від Зінькова до Мельборна» (1990), короткі оповідання Н. Грушецького «Веселий обрій» (2000), комікси «Люблю тебе, Чарлі Браун» та ін. Серед вагомих досягнень «Байда Букс» – видання збірника української поезії Австралії та англomовної антології української прози в перекладі Ю. Ткача (укладач Дмитро Нитченко-Чуб). Останнім часом Ю. Ткач працює над перекладами сучасної української письменниці Марії Матіос, вже маючи в своєму перекладацькому доробку її твори «Майже ніколи не навпаки» (“Hardly Ever Otherwise”, 2011), «Москалиця» (“The Russky Woman”, 2011), «Апокаліпсис» (“Apocalypse”, 2011).

Про визнання перекладацької майстерності Ю. Ткача, високу художність його перекладів свідчать чисельні відгуки і рецензії літературних критиків, які, зокрема, зазначають, що переклади «не тільки легко читаються, а й спонукають людину до усвідомлення сенсу життя, незалежно від її походження й місця. Найбільш влучну характеристику проживання»⁴⁴⁷ (переклад наш – О.П.). Найбільш влучну характеристику перекладацької діяльності митця дає Маргарет Сміт,⁴⁴⁸ окреслюючи її метафорою «оркестр на одну людину» (a one – manband), і ця «людина-оркестр», <...> «працюючи інженером, в одній особі перекладає, видає й розповсюджує книжки у вільний від роботи час» (переклад наш – О.П.), оскільки має на меті <...> «ознайомити австралійців зі спадщиною східноєвропейських емігрантів, які тут поселилися»⁴⁴⁹ (переклад наш – О.П.). Оскільки об’єктом нашого

⁴⁴⁷ Див. статтю Боба Морроу (Bob Morrow) “Across the Bridge” в австралійській газеті “The Advertiser” від 24.12.1977.

⁴⁴⁹ Див. статтю М.Сміт (Margaret Smith) “European Heritage a one – man band” у австралійському журналі “The Weekend Australian Magazine”, August 18 – 19, 1979. Див. інтерв’ю Ю.Ткача австралійському журналу “The Weekly Australian Magazine” (серпень, 1979, №18 – 19), де перекладач, зокрема, зазначає, що його метою є “... to acquaint Australians with the heritage of Eastern European migrants who have settled here”, а також статтю «Роздуми про переклад», опубліковану у республіканському

дослідження є українські переклади англomовної прози, вважаємо за доцільне простежити динаміку їх видання за період 1960 – 2000 рр., особливості розгортання наративних структур, що окреслюються змінами жанрово-стильових профілей, варіативним поєднанням сюжетних проєкцій минулого, сучасного й майбутнього. Перші кроки на шляху відродження українського художнього перекладу, що припадають на 1960-ті роки, набувають несподіваної масштабності й далі, а саме в 1970-1990-х рр. (графічне зображення їх загальної кількості подаємо на рисунку 1).

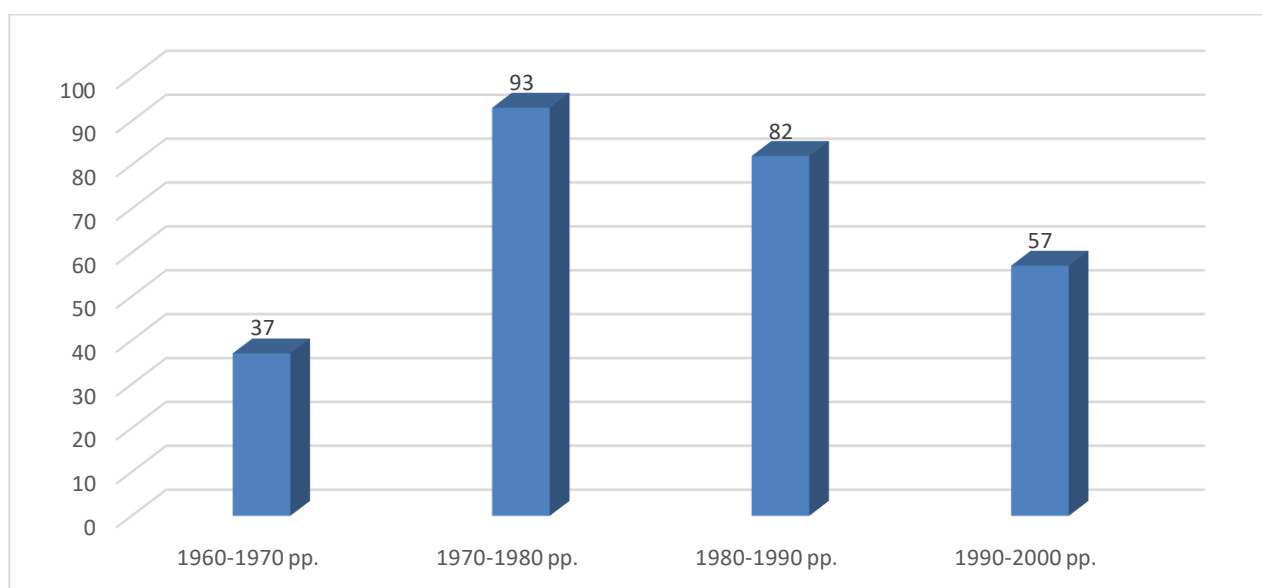


Рис.1 Динаміка перекладів англomовної прози за 1960 – 2000 рр.

Актуалізуючи себе в системі усталеного традиційного типу культури, українські перекладачі заявляли про переакцентацією художньо-естетичних домінант та світоглядних модусів, що позначилися на їхній індивідуально-творчій практиці. Це доводить здійснений нами контент-аналіз перекладів англomовної прози українською⁴⁵⁰, що дозволяє констатувати певні модифікації жанрово-стильової системи, які виводять перекладені твори поза межі напрацьованої художньо-естетичної традиції. Ідеться про те, як

міжвідомчому науковому збірнику «Теорія і практика перекладу: Вип.18. – К. : Вища школа, 1992. С. 190 – 193.

⁴⁵⁰ Аналіз перекладів англomовної прози за 1960-1990 рр. ґрунтується на даних, отриманих і систематизованих з інформаційно-джерельної бази видавництва «Дніпро», «Сучасність» та ін., часописів «Всесвіт», «Сучасність», бібліографії Національної парламентської бібліотеки.

потужний вибух історичної прози в українській літературі 1960-1970-х років (Вал. Шевчук, Р. Іваничук, Р. Федорів) поступово згасає через набуття нових жанрових і смислових кодів, що їх перекладачі запропонували на суд читачів. При цьому пальму першості, яку довгі роки надійно утримував роман, поступово отримують повісті й оповідання, що графічно відображено на рисунку 2 (до загальної кількості зараховано як нові переклади, так і ті, що виходили у перевиданнях).

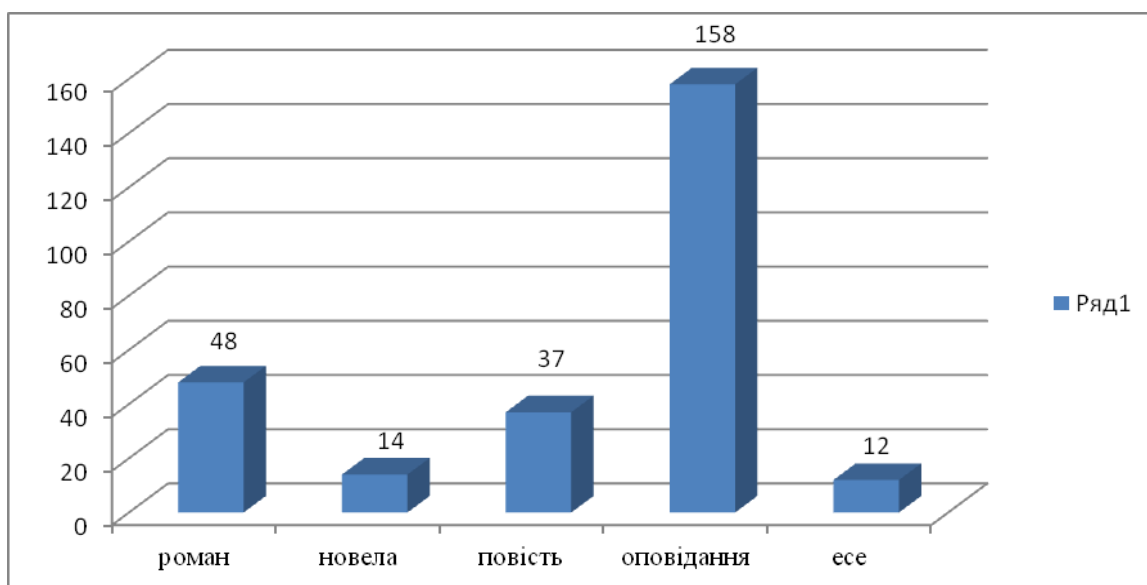


Рис. 2. Жанрова конфігурація українських перекладів англомовної прози (1960 – 2000 рр.)

У творах з історичної тематики висвітлені загальні прагнення перекладачів (Р. Доценко, Ю. Лісняк, О. Терех, Ю. Попсуєнко, М. Пінчевський, В. Хазін, П. Шарандак, І. Коваленко та ін.) до оновлення формозмісту, що розкривається в різноаспектності, проблемної багатовимірності та філософської концептуальності перекладених творів (історичні, соціально-психологічні романи й повісті В. Скотта⁴⁵¹ «Айвенго» (“Ivanhoe”), «Гай

⁴⁵¹ Огюстен Т'єррі (10 травня 1795 р. – 22 травня 1856 р.) – відомий французький історик, один із засновників французької історіографії. У своїх роботах спирався на висунуту В. Скоттом у романі «Айвенго» концепцію про національну боротьбу саксів з норманами. Наголошуючи на особливостях

стилю, винятковості «відчуття» минулих епох, дослідник вважав В. Скотта «найвидатнішим майстром історичної дивінації усіх часів».

Маннерінг» (“Gay Mannering”), «Единбурзька в’язниця» (“The Hear of Midlothian”), «Шотландські пуритани» (“Old mortality”), «Ламермурська наречена» (“The bride of Lammermoor”), «Абат» (“The Abbot”), «Роб Рой» (“Rob Roy”), «Монастир» (“The Monastery”), «Води св. Ронана» (“St. Ronan’s Well”), «Антиквар» (“TheAntiquary”), «КвентіДорвард» (“Quentin Durward”), «Кенілворт» (“Kenilworth”), «Ганна Геєрштейнська» (“Anne of Geierstein”), Г. Дженнікса «Ацтек» (“Aztek”), «Подорожуючий» (“The Journeyer”), «Блиск» (“Spangle”), «Хижак» (“Raptor”), Р. Олдінгтона «Смерть героя» (“The Death of Hero”), Ч. Діккенса «Важкі часи» (“Hard Times”), «Великі сподівання» (“Great Expectations”), М. Мітчел «Розвіяні вітром» (“Gone With the Wind”), Т. Колдуел «Монгол», «Королі й капітани» (“The Captains and the Kings”), «Династія смерті» (“Dynasty of Death”), «Відповідь чоловіка» (“Answer As a Man”), Дж. Олдріджа «Останній дюйм» (“The Last Inch”), А. Сілітоу «Ключ від дверей» (“The Key to the Door”), політичні романи й повісті Г. Гріна «Тихий американець» (“The Quiet American”), «Комедіанти» (“The Comedians”), «Наш резидент у Гавані» (“Our Man in Havana”), «Почесний консул» (“The Honorary Consul”), Н. Льюїса «Німецька компанія» (“The German Company”) та ін.

Динамізація жанрово-стильових пошуків у напрямку до модернізму і постмодернізму, що здійснюється через «проведення» сюжетотворчих і характеротворчих експериментів, збагачення зображально-виражальних засобів, наголошує на розширенні жанрових меж – поряд із художньо-історичними творами значної популярності набули історико-художні, умовно-історичні, які також виступили предметом перекладацького зацікавлення (романи, повісті й оповідання Ф. Фіджеральда «По той бік раю» (“This Side of Paradise”), «Останній магнат» (“The Last Tycoon”), «Загадкова історія Бенджаміна Баттона» (“The Curious Case of Benjamin Button”), М.Спарк «Перерозподіл» (“The Takeover”), «Територіальні права» (“Territorial Rights”), «Далекий крик з Кенсінгтону» (“A Far Cry From Kensington”), роман-хроніка

Дж. Голсуорсі “Сага про Форсайтів” (роман «Власник» – “The Man of Property”) тощо. Більш того, перекладацький вибір був зумовлений і тим, що така історична проза була позбавлена ідеологічної чи ілюстративно-пізнавальної одновимірності й розвивалась в напрямку соціально-філософської багатошаровості, освоюючи нові теми через зміщення акцентів зі сфери соціальної проблематики у сферу морально-етичних і націєтворчих проблем, коли класові цінності поступаються місцем загальнолюдським ідеалам, що, своєю чергою, зумовлює посилення гуманістичного пафосу перекладених творів. Відтак, досліджуючи життєвий простір інших народів, перекладачі не тільки моделюють образи носіїв інонаціонального менталітету, трансформуючи історичну правду в художню, надаючи читачеві можливості зримо й масштабно уявити характерні прикмети часу, а й увиразнюють філософський пафос, викликаний прагненням авторів оригіналу (й відповідно перекладачів) вийти за межі конкретного періоду, намагаючись репрезентувати дійсність у єдності минулого, сучасного і майбутнього. Така співвіднесеність дійсності з її настановою на філософське осмислення буття передбачає включення у традиційний конкретно-реалістичний тип розповіді різних елементів умовності, притчі, міфу, символіки, фантастики, сатири, уможливорює жанрово-стильовий синкретизм перекладів історичної прози, поєднання в них різних стильових дискурсів.

З метою інтегрального осмислення загальної структури українських перекладів англomовної прози періоду 1960 – 2000 рр. спробуємо умовно спроектувати їх жанрово-стильову палітру, акцентуючи на тих чи інших параметрах перекладацьких уподобань. Серед наявного розмаїття напрямів, течій і стилів, побудованих на міжжанровій дифузії, міжродовому взаємопроникненні, жанровій інтеграції та диференціації, виокремлюються такі, що посідають домінантні позиції та виступають своєрідними маркерами перекладацького запиту й естетичного мислення. При цьому сам добір творів для перекладання «має не кількісний, а сутнісний сенс»⁴⁵². Ідеться про роль

⁴⁵² Павленко, О. Г. (2018) *Авторські концепції перекладацтва*. С.282.

перекладів у засвоєнні інонаціонального історично-культурного й естетичного досвіду, коли англomовна література, потрапляючи до кола інтересів української культури, не тільки постає об'єктом міжлітературної рецепції, а й виступає важливим чинником контактено-генетичних зв'язків, які у своїй органічній єдності виявляють універсальні спільності та національні відмінності, загальні закономірності розвитку естетичних явищ та їх художню специфіку.

Орієнтація на масового читача змінила акценти в оцінці культурних явищ, урізноманітнила й поглибила розвиток масової літератури, перетворивши її на предмет особливої уваги й читацького зацікавлення. Сформована перекладачами модель споживача культури нового типу – «масової людини», слухача, глядача, читача легітимізувала всі аспекти популярної літератури, спростовуючи існування бінарної опозиції «висока» /«низька» культура через створення у свідомості читача ілюзії того, що дистанція між ним і «високою» культурою стає мінімальною. Спрощення, «домінування одноманітності й тривіальності» як основних компонентів структури масової свідомості виступили для перекладачів тим «ігровим майданчиком»⁴⁵³, на якому відпрацьовувалися нові сценарії літературних текстів популярної словесності, серед яких на перший план вийшли *переклади фантастичної прози*, здійснені Ю. Лісняком, В. Митрофановим, Р. Доценком, Д. Паламарчуком, М. Івановим, О. Терехом, А. Онишком, О. Коваленком, Є. Крижевичем, А. Саган, С. Харчук та ін. Саме ці переклади створювали ту об'ємну фактуру реального життя, яка викликала в читача живий відгук і прагнення до гармонійної рівноваги «власного й книжкового», мозаїчність бачення реальної дійсності крізь призму незвичайного, вигаданого, фантазійного (фантастичні романи, повісті й оповідання А. Азімова «Трилогія про заснування» (“The Foundation Trilogy”), «Путівник в науку розумної людини» (“The Intelligent Man’s Guide to Science”), «Всесвіт. Від плоскої

⁴⁵³ Лісняк, Ю. (б.д.). Насамперед трохи треба вам розповісти про себе... [Рукопис, с. 214]. Домашній архів Галини Лозинської, дружини Ю. Лісняка.

землі до Квазару» (“The Universe. From Flat Earth to Quasar”), «Зелені цяточки» (“Green Spots”), Г. Уеллса «Машина часу» (“The Time Machine”), «Невидимець» (“The Invisible Man”), «Війна світів» (“The War of the Worlds”), «Перші люди на Місяці» (“The First Men in the Moon”), «Звільнений світ» (“The World Set Free”), К. Саймака «Заповідник гоблінів» (“The Goblin Reservation”), «Місто» (“City”), «Вибір богів» (“A Choice of Gods”), «Зоряна спадщина» (“A Heritage of Stars”), «Прибульці» (“The Visitors”), Р. Бредбері «Марсіанські хроніки» (“The Martian Chronicle”), «451° за Фаренгейтом» (“Fahrenheit 451”), «Кульбабове вино» (“Dandelion Wine”), «Смерть – діло самотнє» (“Death Is a Lonely Business”), «Розмова за пільговим тарифом», (“Night Call”), «Винятково досконале вбивство» (“The Utterly Perfect Murder”), «Гра в класи» (“Hopscotch”), «Друг Ніколаса Ніклбі – Мій Друг» (“Any Friend of Nicholas Nickleby’s is a Friend of Mine”), «Одної неминущої весни» (“One Timeless Spring”), «Про блукання вічні й про Землю» (“Forever and the Earth”), «Прощавай, літо» (“Farewell Summer”), Р. Шеклі «Координати чудес» (“Dimension of Miracles”), «Злочинна цивілізація» (“The Status Civilization”), «Сьома» (“Seventh Victim”), «Нічні страхіття» (“Fear in the Night”), «Абсолютна зброя» (“The Last Weapon”), «Заповідна зона» (“Restricted Area”), «Привид» (“Ghost”), «Паломництво на Землю» (“Pilgrimage to Earth”), А. Кларка «Побачення з Рамою» (“Rendezvous With Rama”), «Прелюдія до космосу» (“Prelude To Space”), «Світло землі» (“Earthlight”), «Місто та зірки» (“The City and the Stars”), «Фонтани раю» (“The Fountains of Paradise”), епічний цикл фентезі-романів Р. Желязни «Дев’ять принців Амбера» (“Nineprince of Amber”), «Рушниці Авалона» (“The Guns of Avalon”), «Дім Хаосу» (“The Court of Chaos”), «Лицар Тіней» (“Knight of Shadows”), «Дзеркальний коридор» (“Hall of Mirrors”), У. Ле Гуїн «Чарівник Земномор’я», «Гробниці Аутану», «Останній берег», «Техану», Дж. Толкіна «Гобіт, або Туди і звідти» (“The Hobbit or There and Back Again”), «Листок, намальований Нігглом», (“Leaf by Niggle”), «Фермер Джайлз із Гема» (“Farmer Giles of Ham”), «Володар перстнів» (“The Lord of the Rings”), «Дві вежі» (“The Two Towers”),

«Повернення короля» (“The Return of the King”), М. Муркока «Вічний воїн» (“Eternal Champion”), К. Воннегута «Сирени титана» (“The Sirens of Titan”), «Мати Ніч» (“Mother Night”), «Колиска для кішки» (“Cat’s Cradle”), «Сніданок чемпіонів» (“Breakfast of Champions”), К. Вілсона «Паразити свідомості» (“The Mind Parasites”), «Світ павуків» (“Spider World”), Д. Сіммонса «Пісня Калі» (“Song of Kali”), «Фази тяжіння» (“Phases of Gravity”), «Літо ночі» (“Summer of Night”), «Багаття Едему» (“Fires of Eden”), Д. Адамса «Ресторан на краю Всесвту» (“The Restaurant at the End of the Universe”), «Життя, Всесвіт і все інше» (“Life, The Universe and Everything”), «Бувайте і дякуємо за рибу», (“So Long and Thanks for all the Fish”), «Майже безпечна» (“Mostly Harmless”), Р. Сілверберга «Повстання на Альфі» (“Revolt on Alpha”), «Чужинці з космосу» (“Aliens from Space”), «Стрибуни в часі» (“The Time Hoppers”), «Через мільярд років» (“Across a Billion Years”), «Маски часу» (“The Masks of Time”), «Нічні крила» (“Nightwings”), Н. Спіранта «Агент Хаосу» (“Agent of Chaos”), «Люди в джунглях» (“The Men in the Jungle”), «Залізна мрія» (“The Iron Dream”), «Гра розуму» (“The Mind Game”), «Король-друїд» (“The Druid King”), Т. Діша «Відлуння його тіла» (“Echo Round His Bones”), Е.По «Ангел дивовижного» (“Eternal Champion”), «Морелла» (“Morella”), «Сфінкс» (“The Sphinx”) та ін. Виступаючи метажанровими різновидами художньої фантастики, переклади цих творів демонструють можливість взаємодії з різноманітними літературними стилями та епохами, залишаючи відкритими чимало дотичних питань, які стають об’єктами окремих наукових досліджень (наприклад, синтез традицій історичного роману, утопічних чи антиутопічних елементів наукової фантастики, фентезі тощо).

Друге місце за чисельністю виданих англomовних версій українською посідають переклади творів *детективного жанру*, які не просто задовольняли допитливість і цікавість читача, «обслуговували його фантазію, що жадає бачити, відчувати, переживати» (М. Дмитренко), а й виступили потужним резонатором актуальних соціокультурних тенденцій, засобом

конституювання» соціалізації людини та її адаптації до дійсності⁴⁵⁴. Увага перекладачів (Ю. Лісняк, В. Митрофанов, Р. Доценко, О. Мокровольський, Л. Суярко, В. Шовкун, І. Бояновська, А. Євса, П. Насада, В. Вишневий, М. Загот, М. Габлевич, В. Панченко та ін.) до здобутків літератури «другого ряду» розширювала національний культурний простір і радикально впливала на формування читацької свідомості, наголошуючи на естетичній якості та соціокультурності творів, у яких втілювалися різні авторські інтенції, орієнтовані на масового адресата, якому «бракує читацької компетенції, кваліфікації», <...> «довготривалої літературної пам'яті» для того, щоб належно поцінувати «герметичні, ускладнені, новаторські літературні тексти, насичені алюзіями й інтертекстуальною грою»⁴⁵⁵. Включення перекладів детективної прози в широкий соціокультурний контекст призвело до скасування культурних ієрархій, стирання меж і знищення бар'єрів між масовою та елітарною літературами. Українські інтерпретації англomовних творів відомих майстрів цього популярного жанру завдяки зовнішній простоті тексту, що поєднувалася з «художньою якістю і «добротністю» з літературного погляду» досягли найвищої «читабельності» (англ. “readability”). До них зараховуємо романи В. Коллінза «Жінка в білому» (“A Woman in White”), «Місячний камінь» (“Moonstone”), «Диявольське ліжко» (“A Terribly Strange Bed”), «Гроші міледі» (“My Lady’s Money”), «Чоловік і дружина» (“Man and Wife”), «Закон і жінка» (“The Law and the Lady”), романи А. Конан Дойла «Етюд у багряних тонах», (“A Study in Scarlet”), «Знак чотирьох» (“The Sign of the Four”), «Собака Баскервілів» (“The Hound of the Baskervilles”), «Долина жаху» (“The Valley of Fear”), збірки оповідань, найвідоміші з яких – «Пригоди Шерлока Холмса» (“The Adventures of Sherlock Holmes”), до якої увійшли оповідання «Скандал у Богемії» (“A Scandal in Bohemia”), «Спілка рудих» (“The Red-headed League”), «Встановлення особистості» (“Case of Identity”), «Таємниця Боскомської

⁴⁵⁴ Цит. за :Павленко, О. Г. (2018) *Авторські концепції перекладацтва*. С.285.

⁴⁵⁵ Філоненко, С. О. (2011). *Масова література в Україні: дискурс / тендер / жанр*. ЛАНДОН–XXI.

долини» (“Boscombe Valley Mystery”), «П’ять зерняток» (“The Five Orange Pips”), «Людина з вивернутою губою» (“The Man with Twisted Lip”), «Блакитний карбункул» (“The Adventure of the Blue Carbuncle”), «Пістрява стрічка» (“The Adventure of the Speckled Band”), «Палець інженера» (“The Adventure of the Engineer’s Thumb”), «Знатний холостяк» (“The Adventure of the Noble Bachelor”), «Берилова діадема» (“The Adventure of the Beryl Coronet”), «Мідні буки» (“Cooper Beeches”); «Записки про Шерлока Холмса» (“The Memoirs of Sherlock Holmes”) з серією оповідань «Срібний» (“Silver Blaze”), «Жовте обличчя» (“The Yellow face”), «Пригоди клерка» (“The Stockbroker’s Clerk”), Глорія Скотт (The “Gloria Scott”), «Обряд родини Масгрейвів» (“The Musgrave Ritual”), «Райгйтська загадка» (“The Reigate Puzzle”), «Горбун» (“The Crooked Man”), «Постійний пацієнт» (“The Resident Patient”), «Випадок з перекладачем» (“The Greek Interpreter”), «Морська угода» (“The Naval Treaty”), «Остання справа Холмса» (“The Final Problem”); «Повернення Шерлока Холмса» (“The Return of Sherlock Holmes”)⁴⁵⁶, до якої увійшли оповідання «Порожній будинок» (“The Adventure of the Empty House”), «Будівничий з Норвуда» (“The Adventure of the Norwood Builder”), «Танцюючі чоловічки» (“The Adventure of the Dancing Men”), «Самотня велосипедистка» (“The Adventure of the Solitary Cyclist”), «Пригода в інтернаті» (“The Adventure of the Priory School”), «Чорний Пітер», (“The Adventure of the Black Peter”), «Кінець Чарльза Огастеса Мільвертона» (“The Adventure of the Charles Augustus Milverton”), «Шість Наполеонів», (“The Adventure of the Six Napoleons”), «Троє Студентів» (“The Adventure of the Three Students”), «Золоте Пенсне» (“The Adventure of the Golden Pince-Nez”), «Зниклий Рєгбіст» (“The Adventure of the Missing Three-Quarter”), «Вбивство в Еббі-Грейндж» (“The

⁴⁵⁶ Автор українських перекладів оповідань Артура Конан Дойла, що увійшли до збірок «Пригоди Шерлока Холмса» («The Adventures of Sherlock Holmes»), «Записки про Шерлока Холмса» («The Memoirs of Sherlock Holmes»), «Повернення Шерлока Холмса» («The Return of Sherlock Holmes») – Микола Дмитренко (нар. 26 грудня 1927).

Adventure of the Abby Grange”), «Друга пляма» (“The Adventure of the the Second Stain”); Е. По «Вбивство на вулиці Морґ» (“The Murders in the Rue Morgue”), «Таємниця Марі Роже» (“The Mystery of Marie Roget”), «Золотий жук» (“The Gold-Bug”), «Чорт на дзвіниці» (“The Imp of the Perverse”), «Не закладайся з чортом на власну голову» (“Never Bet the Devil Your Head”), «Правда про історію з містером Вальдемаром» (“The Facts in the Case of M.Valdemar”), «Падіння дому Ашерів» (“The Fall of the House of Usher”), «Острів феї» (“The Island of the Fay”), «Маска Червоної Смерті» (“The Masque of the Red Death”), «Чорний кіт» (“The Black Cat”), «Викрадений лист» (“The Purloined Letter”), «Провалля і маятник» (“The Pit and the Pendulum”), «Барильце амонтильядо» (“The Cask of Amontillado”), «Поховані живцем» (“Premature Burial”), «Рукопис, знайдений у пляшці» (“MS Found in a Bottle”), «У полоні Мальстрему» (“A Descentin to the Maelström”), «Серце виказало» (“The Tell-Tale Heart”); оповідання Г. Честертон про пригоди отця Брауна, що вийшли окремими збірками⁴⁵⁷ – «Хрест із сапфірами» (“The blue Cross”), «Таємниці аристократів» (“The Secret Garden”), «Небесна стріла» (“The Arrow of Heaven”), «Дзеркало судді» (“The Mirror of the Magistrate”), романи А. Крісті «Немезида» (“Nemesis”), «Карибська таємниця» (“A Caribbian Mystery”), «Убивство на полі для гольфу» (“The Murder on the Links”), «Вбивство у східному експресі» (“Murder on the Orient Express”), «Зло під сонцем» (“Evil Under the Sun”), «Оголошено вбивство» (“A Murderis Announced”), «Кишеня, повна жита» (“A Pocket Full of Rye”), «О 4:50 з Падінгтона» (“4.50 from Paddington”), збірка оповідань «Свідок обвинувачення та інші розповіді» (“The Witness for the Prosecution and Other Stories”), до якої увійшли «Аварія»

⁴⁵⁷ Детективні оповідання Гілберта- Кіт Честертон вийшли в п'яти збірках: «Невинність отця Брауна» («The Innocence of Father Brown»), «Мудрість отця Брауна» (“The Wisdom of Father Brown”), «Недовіра отця Брауна (“The Incredulity of Father Brown”), «Таємниця отця Брауна» (“The Secret of Father Brown”), «Ганьба отця Брауна» (“The Scandal of Father Brown”). Окремі з них було перекладено російською. Українською було видано декілька оповідань видавництвом «Свічадо», що діє при Монастирі Монахів студійського Уставу у Львові.

(“Accident”), «Червоний сигнал» (“The Red Signal”), «Там, де буде» (“Where There’s a Will”), збірка «Іспектор Пуаро та інші» (“A Hercule Poirot Collection”), до якої включені оповідання «П’ятеро поросят» (“Five Little Pigs”), «Запізніла розплата» (“The Secret Adversary”), «Таємниця індіанського острова» (“And Then There Were None”) та ін. Зростаючий читацький попит на літературу такого зразка є індикатором художньої вартості українських перекладів із властивим для них ефектом оригінальності, здатністю захопити читача й схилити його до серйозного розмислу.

Подібної траєкторії розвитку сягають й *переклади творів пригодницького жанру* (романи Дж. Лондона «Біло Ікло» (“The White Fang”), «Дочка снігів» (“Daughter of the Snows”), «Серця трьох» (“Hearts of Three”), «Морський вовк» (“The Sea Wolf”), «Поклик предків» (“The Call of the Wild”), «Міжзоряний мандрівник» (“The Star Rover”), «Маленька господиня великого будинку» (“The Little Lady of the Big House”), «Залізна п’ята» (“Iron Heel”), «Мартін Іден» (“Martin Eden”), «Час-не-чекає» (“Burning Daylight”), «Багряна чума» (“The Scarlet Plague”), «Місячна долина» (“The Valley of the Moon”), повісті й оповідання «Джері-островик» (“Jerry of the Islands”), «Майкл, брат Джері» (“Michael, Brother of Jerry”), «Син вовка» (“Son of the Wolf”), «Бог його батьків» (“The God of His Fathers”), «Діти морозу» (“Children of the Frost”), «Віра в людину» (“The Faith of Men”), «Кругловидий» (“Moonface”), «На дні прірви» (“The People of the Abyss”); романи, повісті й оповідання Р. Люїса Стівенсона «Острів скарбів» (“Treasure Island”), «Химерна пригода з доктором Джекілом та містером Гайдом» (“Strange Case of DrJekyll and MrHyde”), «Викрадений» (“Kidnapped”), «Корабельна катастрофа» (“The Wrecker”), «Будинок на дюнах» (“The Pavilion on the Links”), «Ночівля Франсуа Війона» (“Lodging for the Night – a Story of Francis Villon”), «Нові арабські ночі» (“New Arabian Nights”), збірки «Вечірні розмови на острові» (“Island Night’s Entertainments”), «Клуб самогубців» (“The Suicide Club”), «Діамант Раджі» (“The Radjah’s Diamond”), до яких увійшли оповідання «Берег Фалеза» (“The Beach of Falesa”), «Сатанинська пляшка» (“The Bottle

Imp”), «Острів Голосів» (“The Isle of Voices”), «Історія молодика з тістечками» (“Story of the Young Men with the Cream Tarts”), «Історія про лікаря й дорожню скриню» (“Story of the Physician and the Saratoga Trunk”), «Історія з візниками» (“The Adventure of the Hansom Cab”), «Пригода з коробкою» (“Story of the Band box”), «Пригода молодика в священничій рясі» (“Story of the Young Man in Holy Orders”), «Оповідь про будинок із зеленими віконницями» (“Story of the House with the Green Blinds”), «Пригода князя Флоризеля і детектива» (“The Adventure of Prince Florizel and the Detective”), романи й повісті Томаса Майн Ріда «Вершник без голови» (“The Headless Horseman”), «Морське вовчечення» (“The Boy Tar”), пригодницькі романи й казки для дітей Едгара Р. Берроуза «Тарзан та його звірі» (“The Beasts of Tarsan”), «Тарзанів син» (“The Son of Tarsan”), «Тарзан, годіванець великих мавп» (“Tarsan of the Apes”), «Повернення Тарзана» (“The Return of Tarsan”), Дж. Свіфта «Мандрі Леммюеля Гулівера» (“The Travels Into Several Remote Nations of the World by Lemuel Gulliver”, або “Gulliver’s Travels”), Ф. Купера «Звіробій» (“The Deerslayer”), «Останній з могікан» (“The Last of the Mogicans”), «Слідопит, або Суходільне море» (“The Path finder”), «Піонери, або Біля витоків Саскуеханни» (“The Pioneers”), «Прерія» (“The Prairie”), Марка Твена «Пригоди Тома Соєра» (“The Adventures of Tom Sawyer”), «Пригоди Гекльберрі Фінна» (“The Adventures of Huckleberry Finn”), «Принц і злидар» (“The Prince and the Pauper”), «Янки з Коннектикуту при дворі короля Артура» (“A Connecticut Yankee in King Arthur’s Court”), повість «Таємничий незнайомиць» (“The Mysterious Stranger”), Ч. Вільсона «Робін Гуд» (“Robin Hood and His Merry Outlaws”), Льюїса Керолла «Аліса в Країні чудес» (“Alice’s Adventures in Wonderland”), «Аліса в Задзеркаллі» (“Through the Looking-Glass, And What Alice Found There”), Алана А. Мілна «Вінні-Пух» (“Winnie-the-Pooh”), Р. Кіплінга «Брати Мауглі: оповідання з життя дитини між звірями» (“Mowgli’s Brothers”), «Мауглі: з книги Джунглів» (“The Jungle Book”), «Ріккі-Тіккі-Таві» (“Rikki-Tikki-Tavi”), «У селищі смерті» (“Life’s Handicap”), «Як і чому» (“Just So Stories For Little Children”), «Такі собі казки» (“Plain Tales

From the Hills”), «От тобі сторійки» (“Just So Stories”), «Легенди з Книги Джунглів» (“Tales from the Jungle”), Д. Дефо «Робінзон Крузо» (“Robinson Crusoe”), Ч. Діккенса «Пригоди Олівера Твіста» (“Oliver Twist”, або “The Parish Boy’s Progress”), «Різдвяна пісня в прозі, або Різдвяне оповідання з привидами» (“A Christmas Carol”), «Різдвяна ніч» (“Christmas Night”), «Різдвяна історія» (“Christmas Story”), «Різдвяна ялинка» (“Christmas Tree”), «Спійманий на гарячому» (“Hunted Down”), «Чарівна кісточка» (“The Magic Fishbone”), «Цвіркун на запічку» (“The Cricket on the Hearth”), «Повість про двоє міст» (“A Tale of Two Cities”), О. Уайлда «Щасливий принц» (“The Happy Prince”), «Соловей і троянда» (“The Nifghtingale and the Rose”), «Велетень-себелюбець» (“The Selfish Giant”), «Вірний друг» (“The Devoted Friend”), «Незвичайна ракета» (“The Remarkable Rocket”), «День народження інфанти» (“The Birthday of the Infanta”), «Хлопчик-зірка» (“Boy Star”), Мешака Азаре “Таємниця мідного чоловічка” (“The Brassman’s Secret”), Діани В. Джонс «Нашестя павичів» (“The Plague of Peacocks”) та ін. Серед перекладачів, що працювали в цьому жанрі, – Ю. Лісняк, Р. Доценко, В. Митрофанов, М. Пінчевський, О. Терех, О. Мокровольський, М. Габлевич, І. Стешенко, К. Корякина, М. Грей, Г. Касяненко, Е. Хоменко, Н. Боровик, Н. Бойко, Л. Гончар, Н. Дьомова, Ю. Сірий, Л. Солонько, А. Камінчик, В. Черняхівська, А. Кривцова, Е. Ланн та ін.

Зважаючи на специфічні характеристики дитячої літератури, яка охоплює максимально широкий жанровий діапазон творів – від абетки до антиутопії, можемо логічно припустити, що перекладацьке опрацювання цього складного явища спирається на усвідомлення того, що у візії, а відтак у художній свідомості юного читача модель світу, яку він намагається досягнути, ще не набула концептуальної завершеності. Отже, розпочинаючи типологічний аналіз дитячої літератури з її «найбільш специфічної типоформувальної ознаки – адресатності», перекладач враховує всі можливі складники комунікативної взаємодії автора-дорослого з читачем-дитиною, беручи до уваги «відстань не лише у часі і просторі, а й у віці, життєвому

досвіді, психології, світосприйнятті, здатності мислити, словниковому запасі, загальній та спеціальній ерудиції тощо»⁴⁵⁸. У зв'язку з цим головною функцією перекладу виступає максимально природне звучання тексту з розрахунку не просто на іншомовну аудиторію, а на таку, що має специфічне, пов'язане з віковими особливостями реципієнта світосприйняття й, перекладач виступає при цьому у ролі посередника між різними культурно-мовними системами. Отже, перекладені тексти творів дитячої літератури можна вважати «комунікацією особливого ґатунку» (О. Ребрій)⁴⁵⁹, що зобов'язує перекладача, так само як і автора, мати здібності бачити світ очима дитини й вибудовувати його в художніх формах. Не менш важливим виступає усвідомлення того, що комунікативна цінність перекладу дитячої книжки визначається здатністю перекладача не тільки відтворити ідіостиль автора оригіналу, а й зробити це відповідно до культурно-літературних норм, встановлених сприймаючим суспільством до дитячої аудиторії як реципієнтської групи. З цією метою перекладачі враховують ступінь «синтаксичної складності повідомлення», що зумовлює «читабельність» перекладених творів, в яких «думки та висловлення, що їх виражають, є простішими за своєю структурою, і тому <...>швидше, легше вишукуються в динамічну послідовність»⁴⁶⁰. У багатьох випадках межі між літературою для дітей та дорослих залишаються розмитими, про що свідчить комунікативний статус творів таких видатних майстрів слова, як Л. Керрол, Дж.Р. Толкін, Марк Твен, Дж. Свіфт, Д. Дефо, Ч. Діккенс, які взагалі не мають чітко вираженої вікової спрямованості – їх твори протягом століть читають представники різних поколінь. Це дає підстави говорити про певну трансміграцію, у зв'язку з чим в англomовному академічному дискурсі на позначення літератури такого штибу з'явився контамінаційний термін – “kidult literature” (англ. “kid” – дитина, “adult” –

⁴⁵⁸ Огар, Е. І. (2006). Мова дитячого літературного дискурсу: функціонально-комунікативні аспекти дослідження. *Вісник Сумського державного університету. Серія: Філологічні науки*, (3).С. 11, 30.

⁴⁵⁹ Ребрій, О. В. (2012). *Сучасні концепції творчості у перекладі*. ХНУ ім. В. Н. Каразіна.С.145.

⁴⁶⁰ Там само .С.146.

дорослий).

Загалом можна припустити, що, працюючи на інтерпретаційному полі масової літератури, перекладачі виконували «соціальне замовлення», йшли назустріч «побажанням пересічного читача», усвідомлюючи необхідність писати для свого, конкретного адресата, враховувати його смаки та інтереси. Таким чином, вважаючи імпліцитного читача складовою жанрового канону, перекладачі утверджували власний художній стиль мовлення, демонструючи готовність до співробітництва з читачем, поступливість у питаннях власної перекладацької творчості. Якщо говорити про жанрово-стильові перекладацькі пошуки, що визрівали в «лоні соцреалістичної парадигми “приписів” художнього письма»⁴⁶¹, ця стилістика, яка цілком надається до означення «індивідуальної», виходить за межі ситуативної й набирає виразної системності – як сукупного явища поєднання різних мистецьких пошуків, пов’язаних із необхідністю максимального задоволення потреб конкретної читацької аудиторії. Зростаюча питома вага жанрових зміщень призвела до певної гнучкості жанрового канону, відкритості до взаємодії з іншими жанрами, їх змішування та взаємопроникнення (*genre blending*), включення іножанрових елементів тощо. Більш того, жанрова рухливість була також «рухом до максимальної диференціації» і дроблення жанрів, що відбувався навколо «сюжетних, візуальних, емоційних стрижнів»: детективна, фантастична, пригодницька література тощо⁴⁶². З огляду на це можна констатувати, що залежно від «зверненості» перекладених творів, точніше, від емоційно-психологічного ефекту, який вони справляли на читача і які горизонти очікувань той для себе визначив, перекладачі прагнули охопити практично весь спектр жанрових різновидів. Очевидно, суттєву роль відіграє тут ступінь набуття письменником, а відтак і перекладачем, тієї чи іншої

⁴⁶¹ Доценко Р. Читаймо українське – бо воно цього варте! // Український вісник : (незалежний політико-просвітнянський альманах). Львів ; 2005/2006. № 4–5 (11–12). С. 106 – 107.

⁴⁶² Бернадська Н. І. Український роман: теоретичні проблеми і жанрова еволюція. Київ: Академвидав, 2004. С. 147.

стильової манери, що виражає певні смисли, втілюючи їх в особливий спосіб формоутворення.

Окреме місце серед українських інтерпретацій англомовних творів належить *перекладам художньо-документальної прози*, яка виокремлюється серед усього масиву літератури нон-фікшн і позначається як «творча», «наративна», «літературна» або «література факту»⁴⁶³. Ідеться про жанри, у яких автор постає як репортер (біографії, автобіографії, мемуари, щоденники, спогади, інтерв'ю, есеїстика та інші численні різновиди документалістики), повідомляючи точну фактичну інформацію у стилі, наближеному до художньої прози з використанням всього арсеналу літературних засобів виразності.

Залучаючи критерій правдивості в поєднанні з художністю, «література факту» викликала інтерес читача до особистої історії конкретної людини, соціального, політичного й історико-культурного життя суспільства, схилиючи до критичного аналізу зображуваних подій (автобіографічні й документальні романи й повісті Ч. Діккенса «Життя Девіда Копперфільда, розказане ним самим», відомого під назвою «Девід Копперфільд» (“The Personal History, Adventures, Experience and Observation of David Copperfield the Younger of Blunderstone Rookery”), Е. Тоффлера «З холодним серцем» (“In Cold Blood”), «Сніданок у Тіффані» (“Breakfast at Tiffany’s”), «Лугова арфа» (“The Grass Harp”), «Третя хвиля» (“The Third Wave”) Н. Льюїса «Сіцилійський фахівець» (“The Sicilian Specialist”), «Німецька компанія» (“The German Company”), А. Маршалла «Я навчився стрибати через калюжи» (“I Can Jump Puddles”), М. Уеста «Репортаж», або «Кривою дорогою» (“The Big Story”, “Crooked Road”) Френка О’Коннора «Неможливий шлюб» (“Impossible Marriage”), Дж. Дідіона «Демократія» (“Democracy”), Р. Баха «Міст у вічність» (“The Bridge Across Forever”), А. Кестлера «Ніч о полудні» (“Darkness at Noon”), політично-сатиричний роман Дж. Орвелла “Animal

⁴⁶³ Момот Н.М. Література факту: наративні моделі fiction/non-fiction у творчості українських письменників: монографія. Київ: Університет "КРОК", 2021. 95 с.

Farm”, що вийшов під різними назвами («Колгосп тварин», «Скотоферма», «Скотохутір», «Ферма «Рай для тварин», «Хутір тварин»), п’єса Ф. Брайєна «Почесні громадяни» (“Honourable Citizens”), філософські роздуми, нариси, літературні есе Е. Тоффлера «Нова парадигма влади. Знання, багатство й сила» (“Power Shift: Knowledge, Wealth, and Violence at the Edge of the 21st Century”), Дж. Стейнбека «Колись була війна» (“Once There Was a War”), Р. Тагора «Націоналізм» (“Nationalism”), Н. Льюїса «Неаполь 44: воєнний щоденник» (“A World War II diary of Occupied Italy”), Е. Колдуелла «Смоленська дорога» (“All-Out on the Road to Smolensk, foreign correspondence”), Т. С. Еліота «Данте в моєму житті» (“Dante”), Дж. Фаулза «Аристос» (“The Aristos”) та ін. у перекладах Р. Доценка, В. Митрофанова, О. Мокровольського, М. Пінчевського, О. Тереха, А. Євси, Н. Биховець, О. Буценко, П. Насади, В. Бендера, В. Мельника. При цьому художність, що постає в цих творах в дещо іншому значенні (побудова композиції і розташування фактичних подробиць, певні відхилення за рахунок відбору й творчого поєднання різних елементів тексту, переосмислення та трансформація зображуваних автором подій, епізодів тощо), не чинить читачеві перешкод у створенні ілюзії щодо збереження «правди життя», об’єктивності й достовірності сприйняття матеріалу.

ПИТАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

1. Сучасні тенденції в теорії художнього перекладу.
2. Художній переклад з погляду компаративістики.
3. Літературознавчий VS лінгвістичний підхід до художнього перекладу.
4. Переклад як проникнення в контекстуальний простір іншої культури.
5. Культурний «поворот» у перекладознавстві.
6. Переклад як засіб естетичного опору.
7. Автор і перекладач як суб'єкти переговорного процесу.
8. Критерій «оборотності» в художньому перекладі.
9. Ідеологія як культурна система. Ідеологічна метафорика.
10. Співмірність перекладів з ідеологічними реаліями епохи (схема: перекладач / translator – заангажованість /engagement – суспільство /society – реальність /reality).
11. Явище шістдесятництва в українському літературному процесі другої половини XX століття.
12. Літературна ідеологія дисидентства.
13. Вплив перекладачів-шістдесятників на становлення і розвиток української школи художнього перекладу.
14. Журнал «Всесвіт» як інформаційний простір для публікації перекладів творів світової літератури.
15. Роль видавництва «Дніпро» у популяризації творів світової класики.
16. Завдання і зміст діяльності Ради художнього перекладу
17. Модифікації жанрово-стильової системи у перекладах історичної прози.
18. Переклад як засіб скасування культурних ієрархій між масовою та елітарною літературами.
19. Інтерпретація та рецепція художнього твору як результат творчої взаємодії автора, перекладача і читача.
20. Екстралінгвістичні чинники у процесі відбору іншомовних художніх. текстів для перекладу.

ТЕМИ ІНДИВІДУАЛЬНИХ НАУКОВО-ДОСЛІДНИХ ЗАВДАНЬ

1. Художній переклад: до визначення поняття. Види та типи перекладу.
2. Моделі та функції перекладу.
3. Художній переклад в контексті взаємодії культур
4. Перекладацькі стратегії і тактики.
5. Етнічні реалії як перекладознавча категорія.
6. Переклад іншомовних власних імен українською.
7. Інтертекстуальність як проблема перекладу.
8. Критерії оцінювання перекладів.
9. Лексичні трансформації в художньому перекладі.
10. Фонетичні засоби відтворення художнього тексту в перекладі.
11. Переклад метафоричної групи тропів.
12. Перекладацькі курйози та недомисли.
13. Жанрова палітра перекладів англomовної прози українською.
14. Феномен Ростислава Доценка в українському літературознавстві і перекладознавстві.
15. Особливості відтворення синтаксичних фігур мовлення.
16. Особливості перекладу поезії.
17. Конгеніальний переклад: межі адекватності.
18. Особливості відтворення діалектизмів і зниженої лексики в художньому перекладі.
19. Переклад і компаративістика: механізми кореляції.
20. Відтворення гендерної ідентичності в художньому перекладі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Агеєва, В. (1999). Чи буде постмодерн золотим віком класики? *Література плюс*, (7–8), 4–5.
2. Бадзьо, Ю. (2003). [Виступ на засіданні науково-теоретичного круглого столу на тему: «Єдність культури і політики в творчості шістдесятників»]. *Український самвидав: інформаційний бюлетень Музею-архіву українського самвидаву МБФ «Смолоскип»*, (2–3 (6–7)), 4–11.
3. Барабаш, Ю. (2016). «Давидові псалми» Тараса Шевченка як поетичний «текст» (спроба структурно-семантичного підходу). *Слово і час*, (2 (662)), 128.
4. Бен'ямін, В. (2002). Завдання перекладача. У В. Бен'ямін, *Вибране* (с. 23–37). Літопис.
5. Бернадська, Н. І. (2004). *Український роман: теоретичні проблеми і жанрова еволюція*. Академвидав.
6. Бовсунівська, Т. В. (2010). *Когнітивна жанрологія і поетика*. Київ. ун-т.
7. Бусел, В. Т. (2003). *Великий тлумачний словник сучасної української мови (1440 с.)*. Перун.
8. Буряк, В. Д. (б.д.). *Художній інтелект України в новій парадигмі часу: генетичні і часові домінанти*. <http://bo0k.net/index.php?p=achapter&bid=17942&chapter=1>
9. Біблер, В. С. (2018). *Культура. Діалог культур*. Київ: Дух і Літера. 392с.
10. Білецький, О. І. (1966). *Античні літератури. Збір. праць: у 5 т. (Т. 5: Зарубіжні літератури, с. 11)*. Наук. думка.
11. Білоус, О. М. (2013). *Теорія і технологія перекладу. Курс лекцій: доопрацьований та доповнений*. РВВ КДПУ ім. В. Винниченка. 200 с.
12. Габермас, Ю. (2001). *Філософський дискурс модерну*. Четверта хвиля.
13. Гаврюшенко, О. А., & Шейко, В. М. (2004). *Історія культури: навч. посібник*. Кондор.
14. Гірц, К. (2001). *Інтерпретація культур*. Дух і Літера.
15. Голобородько, Я. (2008). ММП – ХХІ, або стьоболубіє. *Березіль*, (3–4), 149–154.
16. Голубовська, І. О. (2008). Мовна особистість як лінгвокультурний феномен. *Studia Linguistica : зб. наук. пр.*, (1), 25–33.
17. Гончар, О. Т. (1967). Українська радянська література напередодні великого п'ятидесятиріччя: доп. на V з'їзді письменників УРСР. *Вітчизна*, (2), 10–38.

- 18.Грек, Л. В. (2006). *Інтертекстуальність як проблема перекладу (на матеріалі англomовних перекладів української постмодерністської прози)* [Автореферат дисертації кандидата філологічних наук, Київський національний університет імені Тараса Шевченка].
- 19.Гром'як, Р. (2002). Літературознавча компаративістика та перекладознавство: дотичність, перетини, колізії. *Слово і час*, (8), 49–58.
- 20.Гундорова, Т. (2005). *Післячорнобильська бібліотека: Український літературний постмодерн*. Критика.
- 21.Гундорова, Т. (1997). *Проявлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація*. Центр гуманітар. досліджень Львів. держ. ун-ту ім. І. Я. Франка.
- 22.Гундорова, Т. (1997–2010). Трохи про модернізм в Україні та дядька в Києві. *Критика: Рецепції. Ессеї. Огляди*, (1/2), 35–39.
- 23.Гуссерль, Е. (2002). Криза європейських наук і трансцендентальна феноменологія. Вступ до феноменологічної філософії. *Філософська думка*, (3), 134–149.
- 24.Даренська, В. (2008). Евристичність концепту homo universalis. *Філософська думка*, (3), 31–46.
- 25.Демська-Будзуляк, Л. (2002). Справжнє обличчя літературного покоління дев'яностих – спроба ідентифікації. *Кур'єр Кривбасу*, (14), 68–75.
- 26.Денисюк, І. О. (1999). *Розвиток української малої прози XIX – початку XX ст.* (2-е вид.). Академ. експрес.
- 27.Дзюба, І. М. (2011). *Є поети для епох*. Либідь.
- 28.Дзюба, І. (2001). Метод – це насамперед розуміння. У І. Дзюба, *З криниці літ: у 3 т.* (Т. 2, с. 677–686). Обереги, Гелікон.
- 29.Діккенс, Ч. (1970). *Тяжкі часи* (Ю. Лісняк, Пер.). Дніпро.
- 30.Ділі, Дж. (2000). *Основи семіотики*. Арсенал.
- 31.Дончик, В. Г. (2011). Художні методи не впроваджуються силоміць. *Слово і час*, (7), 20–22.
- 32.Доценко, Р. (2013). Голос з глибини Гулагу. У Р. Доценко, *Критика. Літературознавство. Вибране* (с. 340–344). Навч. кн.-Богдан.
- 33.Доценко, Р. (1969). Клопоти перекладацькі: [Про недоліки в критиці видав.-переклад. діяльності]. *Вітчизна*, (7), 188–193.
- 34.Доценко, Р. (2013). *Критика. Літературознавство. Вибране*. Навч. кн.-Богдан.
- 35.Доценко, Р. (1969). Літературний всесвіт в обріях критики (клопоти перекладацькі?). *Вітчизна*, (7), 7–11.

- 36.Дрозд, В. (1989). Мої духовні мандрівки: від Пакуля до Мрина і знову – до Пакуля... Начерки літературного автопортрета. У В. Дрозд, *Вибрані твори: у 2 т.* (Т. 1, с. 5–32). Радян. письменник.
- 37.Дроздовський, Д., & Усатенко, Г. (2011). Націєтворча місія перекладу: проєкції ХХІ століття. *Всесвіт*, (5–6), 209–214.
- 38.Еко, У. (2001). Надінтерпретація текстів. У М. Зубрицька (Ред.), *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* (2-е вид., доп., с. 549–563). Літопис. (Слово. Знак. Дискурс).
- 39.Еко, У. (2001). Поетика відкритого твору. У М. Зубрицька (Ред.), *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* (2-е вид., доп., с. 525–538). Літопис. (Слово. Знак. Дискурс).
- 40.Жирмунський, В. М. Жанри і стилі в аспекті компаративістики. *Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи. Антологія.* За заг. ред. Д. Наливайка. Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2009. С. 197.
- 41.Жулинський, М. Г. (1987). У передчутті радості. У Є. Гуцало, *Вибрані твори: у 2 т.* (Т. 1, с. 5–28). Рад. письменник.
- 42.Засєкіна, Л. В. (2007). Мовна особистість в сучасному соціальному просторі. *Соціальна психологія*, (5), 82–89.
- 43.Грицик, Л. (Ред.). (2012). *Захід-Схід: основні тенденції розвитку сучасного порівняльного літературознавства: антологія.* ЛАНДОН-ХХІ.
- 44.Зборовська, Н. В. (1999). Шістдесятники. *Слово і час*, (1), 74–80.
- 45.Зборовська, Н. В. (2003). *Психоаналіз і літературознавство.* Академвидав.
- 46.Іваницька, М. (2015). *Особистість перекладача в українсько-німецьких літературних взаєминах: монографія.* Книги–ХХІ.
- 47.Ігнатенко, М. (1986). *Генезис сучасного художнього мислення.* Наук. думка.
- 48.Ігнатенко, М. А. (1980). *Читач як учасник літературного процесу.* Наукова думка.
- 49.Кальниченко, О. А., & Подміногін, В. О. (2005). *Історія перекладу та думок про переклад в текстах та коментарях : навч. посібник для студ. вищих навч. закл. (Ч. 1: Загальні питання. Стародавні часи).* Вид-во НУА.
- 50.Кам'янець, А. Б., & Некряч, Т. Є. (2010). *Інтертекстуальна іронія і переклад: монографія.* Видавець Карпенко В.М.
- 51.Кам'янець, А. Б., & Некряч, Т. Є. (2007). Роман з багатьма невідомими (Про труднощі відтворення мовної гри в перекладі). *Проблеми семантики, прагматики та когнітивної лінгвістики*, (11), 168–173.
- 52.Касьянов, Г. (1995). *Незгодні: українська інтелігенція в русі опору 1960–1980-х рр.* Либідь.

53. Качуровський, І. (1991). Перекладачі української діаспори. *Всесвіт*, (11), 108–113.
54. Кияк, Т. Р., Науменко, А. М., & Огуй, О. Д. (2006). *Теорія та практика перекладу (німецька мова) : підруч. для студ. вищ. навч. закл.* Нова кн.
55. Козлик, І. В. (2022). *Зарубіжна література європейської Античності та Середньовіччя (Лекційні матеріали) : навчальний посібник для студ. вищ. навч. закл.* (254 с.). Симфонія форте.
56. Коломієць, Л. В. (2011). *Актуальні теоретичні концепції та моделі аналізу поетичного перекладу: навч. посібник.* Київ. ун-т. (Перекладознавчі семінари).
57. Коломієць, Л. В. (1999). До питання про функціональний зміст поняття «колоніальний переклад». *Методологічні проблеми перекладу на сучасному етапі* (с. 64–67). Сум. держ. ун-т.
58. Коломієць, Л. В. (2011). *Методологічно-стильові орієнтири в українському поетичному перекладі від кінця XIX до початку XXI століття (на матеріалі перекладів англomовної поезії та поетичної драми): навч. посібник для студентів вищих навч. закл.* Київ. ун-т. (Перекладознавчі семінари).
59. Коптілов, В. (2003). *Теорія і практика перекладу: навч. посібник* (280 с.). Юніверс.
60. Корогодський, Р. (2009). *Брама світла: Шістдесятники* (М. Коцюбинська, Н. Кучер, & О. Сінченко, Упоряд.; 656 с.). Вид-во Українського Католицького Університету.
61. Корунець, І. В. (2008). *Вступ до перекладознавства. Підручник* (512 с.). Нова книга.
62. Корунець, І. В. (1986). *Теорія і практика перекладу* (174 с.). Вища школа.
63. Костенко, Л. В. (1987). *Сад нетанучих скульптур* (207 с.). Радян. письменник.
64. Кочур, Г. (2008). *Література та переклад: Дослідження. Рецензії. Літературні портрети. Інтерв'ю* (А. Кочур & М. Кочур, Упоряд.; І. Дзюба & Р. Зорівчак, Передм.; 344 с.). Смолоскип.
65. Кочур, Г. (1966). Майстри перекладу. *Всесвіт*, (4), 17–24.
66. Кочур, Г. (1991, 6 черв.). Ростиславу Доценку – 60. *Літературна Україна*.
67. Кримський, С. Б. (2003). *Заклик духовності XXI ст.* (32 с.). Вид. дім. «Києво-Могилянська академія».
68. Кримський, С. Б. (2003). *Запити філософських смислів* (240 с.). ПАРАПАН.
69. Кримський, С. Б. (2007, 9 лют.). Проблема дефіциту людських якостей як ніколи в наші дні актуальна. *День*, (23), 6.
70. Кримський, С. Б. (2009). *Ранкові роздуми* (114 с.). Майстерня Білецьких.

- 71.Крупко, О. (2009). З когорти перекладачів-шестидесятників: (З нагоди 80-річчя від дня народження Юрія Яковича Лісника. Короткий огляд творчості). *Всесвіт*, (5–6), 174–177.
- 72.Крістева, Ю. (2005). *Полілог* (П. Тарашук, Пер.; 480 с.). Юніверс.
- 73.Лавриненко, О. Л. (б.д.). Профілі мовної особистості. [Електронний ресурс]. <http://oaji.net/articles/2015/1551-1421344247.pdf>
- 74.Лавринович, Л. (2001). Сучасний український постмодернізм – напрям? стиль? метод? *Слово і час*, (1), 39–46.
- 75.Лановик, М. (2008). Перекодування художнього тексту як семіотична проблема літературознавства. *Біблія і культура*, (10), 15–20.
- 76.Лановик, М. (2004). Художній переклад: діалог національних культур, історичних епох та мистецьких світів. *Вісник Львівського університету. Серія філологічна*, (33, ч. 2), 184–190.
- 77.Леві-Строс, К. (1997). *Структурна антропологія* (З. Борисюк, Пер.; 387 с.). Основи.
- 78.Леві-Строс, К. (2000). *Первісне мислення* (324 с.). Український центр духовної культури.
- 79.Лісняк, Ю. (б.д.). Насамперед трохи треба вам розповісти про себе... [Рукопис]. Із домашнього архіву дружини Ю. Лісняка Галини Лозинської.
- 80.Лісняк, Ю. (б.д.). Увага про реалізм [Рукопис]. Із домашнього архіву дружини Ю. Лісняка Галини Лозинської.
- 81.Ковалів, Ю. Л. (Авт.-уклад.). (2007). *Літературознавча енциклопедія: у 2 т.* (Т. 2, 624 с.). Академія. (Енциклопедія ерудита).
- 82.Лозинська, Г. Г. (б.д.). Про видання зарубіжної літератури у видавництві «Дніпро» за 1970–1980 рр. [Рукопис]. Із домашнього архіву Галини Лозинської.
- 83.Лось, Й. (2008). *Публіцистика і тенденції розвитку світу : навч. посібник для вищих навч. закл. III–IV рівнів акредитації : у 2 ч.* (Ч. 1, 376 с.). ПАІС.
- 84.Лотман, Ю. М. (2009). До побудови теорії взаємодії культур, 2009. С.195–212.
- 85.Лотман, Ю. М. (1990). *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture*. Indiana University Press. 281p.
- 86.Лук'яненко, Л., & Тарнавська, М. (2012, 23 листоп.). Пам'яті Ростислава Доценка. *Свобода*, (47), 17.
- 87.Маленко, О. О. (2013). Світоглядні модули постмодернізму в національній художньо-естетичній практиці кінця ХХ століття: рецепція наукового осмислення проблеми. *Вісник Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди. Серія: Філософія*, (40 (2)), 110–124.

- 88.Мамрак, А. В. (2009). *Вступ до теорії перекладу: навч. посібник* (304 с.). Центр учбової літ.
- 89.Маріно, А. (2007). Компаративістика та теорія літератури. Поетика порівняльного літературознавства. *Слово і час*, (6), 46–58.
- 90.Марсель, Г. (1999). *Ното viator: Прологомени до метафізики надії* (В. В. Лях, Наук. ред.; В. Шовкун, Пер.; 320 с.). КМ Academia: Пульсари. (Християнські філософи).
- 91.Матвіїшин, В. (1966). Еміль Золя на Україні. *Всесвіт*, (11), 89.
- 92.Протасова, Г. (Підгот.). (2012, 15 берез.). Маятник поколінь: [опитування «ЛУ» про літ. покоління] [думки Г. Тарасюк]. *Літературна Україна*, (5), 2–3.
- 93.Мід, Дж. Г. (2000). *Дух, самість і суспільство. З точки зору соціального біхевіориста* (416 с.). Укр. Центр духовної культури.
- 94.Мінаков, М. А. (2007). *Історія поняття досвіду* (380 с.). ПАРАПАН.
- 95.Моренець, В. П. (1997). Слово, що випало з мовчання філософів: [передмова]. У М. Григорів, *Сади Марії: [поезії]* (с. 5–33). Світовид.
- 96.Морозов, А. Ю. (2009). «Інший» як фактор трансценденції за межі «життєвого світу повсякденності». *Вісник Національного авіаційного університету. Серія: Філософія. Культурологія*, (10 (2)), 70–75.
- 97.Москаленко, М. (2006). Нариси з історії українського перекладу. *Всесвіт*, (1–2), 172–190.
- 98.Мукаржовский, Я. (2002). Мова літературна і мова поетична. *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* (с. 425–447). Літопис.
- 99.Наєнко, М. (2001). *Історія українського літературознавства* (360 с.). Академія.
100. Наєнко, М. (2006). Про межі шістдесятництва. *Таїни художнього тексту (до проблеми поетики тексту): [зб. наук. пр.]*, (5), 51–55.
101. Наливайко, Д. (2007). Компаративістика в системі літературознавчих дисциплін. У Д. Наливайко, *Компаративістика й історія літератури* (с. 5–42). Акта.
102. Наливайко, Д. (1997). Про співвідношення «декадансу», «модернізму», «авангардизму». *Слово і час*, (11–12), 44–48.
103. Новикова, М. (2005). *Міфи та місія. ДУХ І ЛІТЕРА*. 432 с
104. Огар, Е. І. (2006). Мова дитячого літературного дискурсу: функціонально-комунікативні аспекти дослідження. *Вісник Сумського державного університету. Серія: Філологічні науки*, (3), 10–17.
105. Ортега-і-Гасет, Х. (1994). *Вибрані твори* (В. Бурггард, Пер.) (424 с.). Основи.

106. Ортега-і-Гассет, Х. (1990). Дві великі метафори. *Теория метафоры* (с. 68–81). Прогресс.
107. Павленко, О. Г. (2014). «Великі сподівання» Ч. Діккенса в дзеркалі перекладів Ростислава Доценка. *British journal of Science, Education and Culture*, (1(5)), 157–162.
108. Павленко, О. Г. (2015). Р. Доценка: наближуючись до Фолкнера. *Літературознавчі студії: зб. наук. пр.*, (43, ч. 2), 125–135.
109. Павленко, О. Г. (2015). Жанрово-тематична і стильова конфігурація української прози другої половини ХХ століття. *Вісник Маріупольського державного університету. Серія: Філологія*, (12), 29–40.
110. Павличко, С. (2002). *Фемінізм* (322 с.). Вид-во Соломії Павличко Основи.
111. Павлишин, М. (1996). Постколоніальна критика і теорія. У М. Зубрицька (Ред.), *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* (с. 531–535). Літопис. (Слово. Знак. Дискурс).
112. Павлишин, М. (1992). Українська культура з погляду постмодернізму. *Сучасність*, (5), 117–125.
113. Пастух, Т. В. (2010). *Київська школа поетів та її оточення: (модерні стильові течії української поезії 1960–90-х років)* (700 с.). Львів. нац. ун-т ім. І. Франка.
114. Перепадя, А. (2004). Перекладач – це місія : [інтерв'ю]. *Львівська газета*, (18 (432)).
115. Поліщук, Я. (2008). Література як ідеологічний простір. *Науковий вісник Ужгородського національного університету. Серія: Філологія*, (19), 74–78.
116. Поліщук, Я. (2008). *Пейзажі людини* (340 с.). Акта.
117. Попович, А. (1980). *Проблемы художественного перевода* (199 с.). Высш. шк.
118. Потебня, А. А. (1990). *Теоретическая поэтика* (344 с.). Высш. шк. (Класика літературної науки).
119. Райбедюк, Г. (2010). Дисидентський дискурс в українському літературному процесі 60–80 років ХХ століття. *Бахмутський шлях*, (1–2), 153–160.
120. Ребрій, О. В. (2010). Креативність як чинність множинності перекладів. *Каразінські читання: Людина. Мова. Комунікація : матеріали ІХ Міжнар. конф. «Каразінські читання: Людина. Мова. Комунікація»* (с. 255–256).
121. Ребрій, О. В. (б.д.). Образ перекладача VS Образ автора: взаємодія чи протидія? *Вісник Житомирського державного університету. Серія: Філологічні науки*, (56), 170–174.

122. Ребрій, О. В. (2012). *Сучасні концепції творчості у перекладі : монографія* (376 с.). ХНУ ім. В. Н. Каразіна.
123. Ремак, Г. Г. (2009). Літературна компаративістика: її визначення та функції. *Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи: [антологія]* (с. 44–59). Вид. дім. «Києво-Могилянська академія».
124. Рікер, П. (2001). *Історія та істина* (В. Шовкун, Пер.; 396 с.). Академія; Пульсари. (Християнські філософи).
125. Рильський, М. (1985). Поетичні переклади. В *Зібрання творів у двадцяти томах: Т. 11*. Наукова думка. 600 с.
126. Рікер, П. (2002). *Сам як інший* (458 с.). Дух і літера.
127. Рубчак, Б. (1997). ХХІ сторіччя прийшло разом з постмодерністами, або про літературу, право вибору, дух імпровізації, МІТ України і не тільки про це. *Слово і час*, (11–12), 49.
128. Савченко, В. В. (2009). Переклад як механізм самоздійснення культури. *Філософські пошуки*, (30), 131–139.
129. Саїд, Е. (1996). Орієнталізм. У М. Зубрицька (Ред.), *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* (с. 544–558). Літопис. (Слово. Знак. Дискурс).
130. Саїд, Е. (2007). *Культура й імперіялізм* (608 с.). Критика.
131. Сиваченко, Г. (2002). Словацька компаративістика: Проблеми історії та теорії. *Літературознавча компаративістика* (с. 91–151). Тернопіль.
132. Силантьєва, В. І. (2002). *Художнє мислення перехідного часу (російська література і живопис кінця ХІХ – початку ХХ століть)* [Автореферат дисертації доктора філологічних наук, Інститут літератури імені Тараса Шевченка НАН України] (36 с.).
133. Сморгж, Л. О. (2005). *Естетика: навч. посібник* (335 с.). Кондор.
134. Білодід, І. К. (Гол. ред.). (1970–1980). *Словник української мови : в 11 т.* Наукова думка.
135. Сміт, Е. Д. (1994). *Національна ідентичність* (П. Тарашук, Пер.; 224 с.). Основа.
136. Сохань, Л. (2010). Елітарна особистість як соціальний тип. *Публічне управління: теорія та практика: зб. наук. пр.*, (3–4), 394–399.
137. Стріха, М. (2004). Американський класик та українські перекладачі : передмова. *По Е. Ельдорадо: [Текст англ. мовою з паралельним укр. перекладом]* (с. 132–133). Навч. кн.-Богдан.
138. Стріха, М. (2006). *Український художній переклад: між літературою і націєтворенням* (344 с.). Факт: Наш час.
139. Тарнавська, М. (2001). Англomовна літературна україніка на порозі нового тисячоліття. *Ключі до царства* (с. 56–65). Гелікон.

140. Тарнашинська, Л. (2001). Ліпше бути ніким, ніж рабом: (бесіда з Валерієм Шевчуком). *Закон піраміди: діалоги про літературу та соціокультурний клімат довкола неї* (с. 78–91). Пульсари.
141. Тарнашинська, Л. (2013). *Сюжет Доби: дискурс шістдесятництва в українській літературі XX століття* (678 с.). Академперіодика.
142. Тарнашинська, Л. (2006). Українське Шістдесятництво: аберація явища у постмодерному прочитанні. *Слово і час*, (3), 59–71.
143. Тетеріна, О. (1996). До проблеми становлення українського художнього перекладу. *Молода нація : альм.*, (4), 299–311.
144. Тетеріна, О. (2000). Компаративістичний аспект перекладознавства. *Літературознавчі обрії: праці молодих учених України* (с. 205–210).
145. Ткаченко, А. О. (2002). Розмовні переклади одного вірша як матеріал компаративіста. *Літературознавча компаративістика* (с. 318–336). Редакційно-видавничий відділ ТДПУ.
146. Топольський, Є. (2012). *Як ми пишемо і розуміємо історію. Таємниці історичної нарації* (400 с.). К. І. С.
147. Фізер, І. (1993). *Психолінгвістична теорія літератури Олександра Потебні (Метакритичне дослідження)* (111 с.). Видавн. дім «KM Academia».
148. Філіпенко, А. С. (2004). *Основи наукових досліджень: конспект лекцій* (208 с.). Академвидав.
149. Фуко, М. (2003). *Археологія знання* (326 с.). Основи.
150. Харчук, Р. Б. (2008). *Сучасна українська проза: постмодерний період : навч. посібник* (248 с.). Академія.
151. Чайковський, Я. (2012). Проблема відчуження людини в гуманітарних науках. З питань стану досліджень. *Вісник Дніпропетровського університету. Серія: Філософія. Соціологія. Політологія*, (20, 9/2), 264–269.
152. Чередниченко, О. І. (2008). Український переклад: З минулого до сьогодення. *Од слова путь верстаючий до слова...: зб. на пошану Роксолани Петрівни Зорівчак, доктора філологічних наук, професора, заслуженого працівника освіти України* (с. 21–31). Львів. нац. ун-т ім. І. Франка.
153. Чижевський, Д. (2005). *Філософські твори: у 4 т.* (Т. 1, 402 с.; Т. 2, 264 с.; Т. 3, 456 с.; Т. 4, 376 с.). Смолоскип..
154. Лучук, О., & Лучук, Т. (Ред.). (2003). *Чужомовне письменство на сторінках західноукраїнської періодики (1914–1939): бібліогр. покажч.* (194 с.). Видавн. центр ЛНУ ім. І. Франка.
155. Шпак, В. К. (Ред.). (2007). *Основи перекладу: граматичні та лексичні аспекти: Навчальний посібник* (310 с.). Знання.

156. Якобсон, Р. (2007). О лингвистических аспектах перевода. *Лингвистические аспекты теории перевода: хрестоматия* (с. 33). Лингва.
157. Ясперс, К. (1994). *Смысл и назначение истории* (2-е вид., 526 с.). Республика.
158. Appiah, K. A. (2000). Thick Translation. У L. Venuti (Ред.), *The Translation Studies Reader* (с. 417–429). Routledge.
159. Bakhtin, Mikhail M. (1986). *Speech Genres and Other Late Essays*. University of Texas Press, 201p.
160. Barth, J. (1980, январь). The Literature of Replenishment: Postmodernist Fiction. *Atlantic Monthly*, 56–71.
161. Barthes, R. (1977). The Death of the Author and from Work to Text. *Image. Music. Text* (с. 142–148). Hill & Wang.
162. Barthes, R (1968). *Elements of Semiology* (1964). Farrar, Straus and Giroux. 111 p.
163. Bassnett, S. (1993). *Comparative Literature: A Critical Introduction* (272 с.). Blackwell.
164. Bassnett, S. (1998). Where are we in Translation Studies? У S. Bassnett & A. Lefevere (Ред.), *Constructing Cultures. Essays on Literary Translation* (с. 1–11). Multilingual Matters Ltd.
165. Bassnett, S. (1999). Introduction. У S. Bassnett & H. Trivedi (Ред.), *Post-colonial Translation: Theory & Practice* (с. 1–18). Routledge.
166. Bassnett, S. (2006). Reflections on Comparative Literature in the Twenty-First Century. *Comparative Critical Studies*, (1–2), 10.
167. Bassnett, S. (1990). Proust's Grandmother and the Thousand and One Night: The 'Cultural Turn' in Translation Studies. Introduction. У S. Bassnett & A. Lefevere (Ред.), *Translation, History and Culture* (с. 1–13). Pinter.
168. Bassnett, S., & Lefevere, A. (1998). *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation* (143 с.). Multilingual Matters.
169. Bassnett, S., & Trivedi, H. (Ред.). (1999). *Post-colonial Translation. Theory and practice* (216 с.). Routledge.
170. Berdyaev, N. (1954). *The Destiny of Man*. Geoffrey Bles, p. 279.
171. Bhabha, H. K. (1994). *The Location of Culture* (307 с.). Routledge.
172. Bhabha, H. K. (1990). Interrogating Identity: the Postcolonial Prerogative. У D. T. Goldberg (Ред.), *The Anatomy of Racism* (с. 183–209). University of Minnesota Press.
173. Bhabha, H. K. (1984). Representation and the Colonial Text: a Critical Exploration of Some Forms of Mimeticism. У F. Gloversmith (Ред.), *The Theory of Reading* (с. 93–122). Harvester.

174. Chesterman, A. (1998). Causes, Translations, Effects. *Target*, (10 (2)), 201–230.
175. Connor, S. (2004). Postmodernism and Literature. У S. Connor (Ред.), *The Cambridge Companion to Postmodernism* (с. 62–81). Cambridge University Press.
176. Douglas, M. (2010, 21 января). Georg Leonard, Voice of '60s. Counterculture. *New York Times News Service*. [Отримано 20 мая 2014].
177. Ďurišin, D. (1995). *Teória medziliterárneho procesu* (120 с.). SAV.
178. Classe, O. (Ред.). (2000). *Encyclopedia of Literary Translation into English: In 2 vol.* (Vol. 1, 1717 с.). Fitzroy Dearborn Publishers.
179. Foucault, M. (1972). *The Archaeology of Knowledge* (239 с.). Pantheon.
180. Gentzler, E. (1998). Foreword. У S. Bassnett & A. Lefevere (Ред.), *Constructing Cultures. Essays on Literary Translation* (с. 9–22). Multilingual Matters.
181. Hermans, Th. (Ред.). (1985). *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation* (249 с.). Croom Helm.
182. Lefevere, A. (1980, весна). The Pragmatics of Translating a National Monument. *Modern Poetry in Translation*, (39), 42–47.
183. Lefevere, A. (1977). *Translating Literature: the German Tradition* (116 с.). Van Gorcum.
184. Lefevere, A. (Ред.). (1992a). *Translation. History. Culture: A Sourcebook* (182 с.). Routledge.
185. Lefevere, A. (1985). Why waste our time on rewrites? The Trouble with Interpretation and the Role of Rewriting in an Alternative Paradigm. У Th. Hermans (Ред.), *The Manipulation of Literature* (с. 215–243). Croom Helm.
186. Lefevere, A. (1992). *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame* (176 с.). Routledge.
187. Lefevere, A., & Jackson, K. D. (Ред.). (1970). *The art and science of translation*. Grove Press.
188. Leppihalme, R. (1997). *Culture Bumps: An Empirical Approach to the Translation of Allusions* (с. 96–97, 241). Multilingual Matters.
189. Leppihalme, R. (1997). *Culture Bumps: An Empirical Approach to the Translation of Allusions* (353 с.). Multilingual Matters.
190. Leppihalme, R. (1996). Caught in the Frame: A Target-Culture Viewpoint on Allusive Wordplay. *The Translator: Studies in Intercultural Communication. Wordplay and Translation*, (2, 2), 199–218.
191. Levý, J. (2011). *The art of translation* (322 с.). John Benjamins Publishing.
192. Levý, J., Althoff, G., & Vidal, C. (2012). Translation as a decision process. *Scientia Traductionis*, (11), 72–96.

193. Лотман, Ю. М. (1990). *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture*. Indiana University Press. 281p.
194. Lyotard, J.-F. (1984). *The Postmodern Condition* (110 с.). Manchester University Press.
195. Mailhac, J.-P. (2007). Formulating Strategies for the Translator. *Translation Journal*, (11, 2). [Электронный ресурс]. <http://translationjournal.net/journal/40strategies.htm>
196. Manheim, K. (1952). The problem of generations. *Essays on the Sociology of Knowledge* (с. 276–320). RKP.
197. Maslow, A. H. (2011). *Motivation and Personality* [Kindle Edition]. Harper Perennial.
198. Mehnert, K. (1976). *Twilight of the Idols. The radical movements of the 1960s and their legacy*. Holt, Rinehals and Winston; Heaver Institution press.
199. Morris, Ch. W. (2013). *Writings on the General Theory of Signs. Approaches to Semiotics* (486 с.).
200. Neyrat, F. (2010). The Western Relation: The politics of humanism, in the politics of Culture: Around the Work of Naoki Sakai. У Richard Calichman & John Namjun Kim (Ред.), *Routledge Leiden Series in Modern East Asian Politics and History* (23 с.).
201. Newmark, P. (1991). *About Translation* (184 с.). Multilingual Matters Ltd.
202. Newmark, P. (1988b). *Approaches to Translation* (200 с.). Pergamon Press.
203. Newmark, P. (1988). *A Textbook of translation* (292 с.). Prentice Hall.
204. Niranjana, T. (1992). *Siting Translation: History, Post-structuralism, and the Colonial Context* (203 с.). University of California Press.
205. Niranjana, T. (2015, 19 мая). Translation, colonialism and rise of English. [Электронный ресурс]. URL: http://www.academia.edu/2999900/Translation_colonialism_and_rise_of_En
206. Pageaux, D. H. (2011). From cultural cliches to the imaginary. *Literary Comparative Studies. Issue IV: Imagological aspect of modern comparative literature: strategies and paradigms. Issue II* (448 с.). Stylos.
207. Polezzi, L. (2002). *Translating Travel: Contemporary Italian Travel Writing in English Translation (Studies in European Cultural Transition)* (246 с.).
208. Robinson, D. (2006). *The Translator's Turn* (318 с.). The John Hopkins University Press.
209. Robinson, D. (1998). Pseudo-translation. У M. Baker (Ред.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (с. 183–185). Routledge.
210. Schleiermacher, F. (1838). Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens. *Friedrich Schleiermacher's sämtliche Werke. Dritte Abtheilung. Zur Philosophie. Zweiter Band* (с. 207–245).

211. Schleiermacher, F. (1992). On the Different Methods of Translating. У Rainer Schulte & John Biguenet (Ред.), *Theories of Translation: An Anthology of Essays from Dryden to Derrida* (с. 54). The University of Chicago Press.
212. Seeman, M. (1966). Status and identity. *The problem with authenticity. The Pacific Sociological Review*, (9 (2)), 67–73.
213. Sengupta, M. (1995). Translation as Manipulation: The Power of Images and Image of Power. У A. Dingwaney & C. Maier (Ред.), *Between Languages and Cultures: Translation and Cross Cultural Texts* (с. 159–174). University of Pittsburgh Press.
214. Snell-Hornby, M. (2006). *The Turns of Translation Studies: New Paradigms or Shifting Viewpoints?* (205 с.). John Benjamins Publishing Company.
215. Steiner, G. (1992). *After Babel: Aspects of Language and Translation* (2-е вид.). Oxford University Press.
216. Steiner, G. (1992). *After Babel: Aspects of Language and Translation* (2-е вид., 538 с.). Oxford University Press.
217. Taft, R. (1981). The Role and Personality of the Mediator. У S. Bochner (Ред.), *The Mediating Person: Bridges between Cultures* (с. 53–88). Schenkman.
218. Torop, P. (2007). Methodological Remarks on the Study of Translation and Translating. *Semiotica*, (163(1/4)), 347–364.
219. Torop, P. (2008). Translation and Semiotics. *Sign Systems Studies*, 253–258.
220. Toury, G. (1980). *In Search of a Theory of Translation* (159 с.). Porter Institute for Semiotics and Poetics.
221. Toury, G. (1995). *Descriptive Translation Studies and Beyond* (312 с.). John Benjamins Publishing Company.
222. Toury, G. (1985). A Rationale for Descriptive Translation Studies. У Th. Hermans (Ред.), *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation* (с. 16–42). Croom Helm.
223. Tymoczko, M. (1999). Post-colonial writing and literary translation. У Bassnett & Trivedi (Ред.), (с. 19–40).
224. Tymoczko, M. (1999). *Translation in a Postcolonial Context: Early Irish Literature in English Translation* (336 с.). St. Jerome Press.
225. Van Dijk, T. A. (Ред.). (1985). *Discourse and Communication: New Approaches to the Analysis of Mass Media Discourse and Communication* (375 с.). Walter de Gruyter.
226. Venuti, L. (2001). Strategies of translation. У M. Baker (Ред.), *Routledge encyclopedia of translation studies* (с. 240–244). Taylor and Francis Books Ltd.
227. Venuti, L. (2002). The difference that translation makes: the translator's unconscious. У A. Riccardi (Ред.), *Translation Studies: Perspectives on an Emerging Discipline* (с. 214–241). Cambridge University Press.

228. Venuti, L. (1998). *The Scandals of Translation. Towards an Ethics of Difference* (210 c.). Routledge.
229. Venuti, L. (1995). *The Translator's Invisibility. A History of Translation* (368 c.). Routledge.
230. (1958). *Encyclopedia of World Art* (V. X, 202 c.).
231. Jacobson, R. (1985). *Selected Writings* (404 p.). Mouton Publishers.
232. Jaspers, K. (1950). *Einführung in die Philosophie*. Piper.

ДОДАТКИ

Додаток А

**Англомовні переклади українською 1950-2000рр.
(журнал «Сучасність»)**

ПБ перекладача	ПБ автора оригіналу	Назва та жанр твору	Рік перекладу
Олексій Логвиненко	Герберт Джордж Веллс (Великобританія)	Новий прискорювач: Оповідання	1988р.
Богдан Стасюк	Гарлан Еллісон(США)	Покайся, Арлекіне: Хим.оповідання	1997р.
В'ячеслав Вишневий	Едгар Аллан По (США)	Mellonta Tauta: Оповідання	1992р.
Людмила Бутенко	Роберт Хайнлайт (США)	А ще ми прогулюємо собак: Оповідання	1991р.
Руслан Ткачук	Роберт Шеклі (США)	Абсолютна зброя: Оповідання	2006р.
Анатолій Пітик	Говард Лавкрафт(США)	Азатот: Оповідання	? 2001
В'ячеслав Вишневий	Едгар Аллан По (США)	Ангел дивовижного: Оповідання	1992р.
Андрій Минко	Джеймс Баллард (Великобританія)	Атака на мозок: Оповідання	1988р.

Олександр Мокровольський	Едгар Аллан По (США)	Балачка з мумією: Оповідання	2001р. 1992?
Вобуа Володимир	Лоїс МакМастер Буджолд (США)	Бартер: Оповідання	1985р.
Руслан Ткачук	Роберт Шеклі (США)	Безглузді запитання: Оповідання	-
Ігор Гарник	Роберт Шеклі (США)	Безіменна гора: Оповідання	-
Анатолій Пітик	Айзек Азімов (США)	Безсмертний бард: Оповідання	1954р.
Юрій Лісняк	Едгар Аллан По (США)	Береніка: Оповідання	1992р.
Євген Крижевич	Рей Дуглас Бредбері (США)	Бетономішалка: Оповідання	1985р.
Руслан Ткачук	Роберт Шеклі (США)	Битва: Оповідання	-
Євген Крижевич	Рей Дуглас Бредбері (США)	Були вони смагляві й золотоокі: Оповідання	1985р.
Руслан Ткачук	Роберт Шеклі (США)	Бухгалтер: Оповідання	1986р.

Анатолій Пітик	Стівен Кінг (США)	Вбивця: Оповідання	1994р.
Анатолій Онишко	Айзек Азімов (США)	Великодушні грифи: Оповідання	1990р.
Олексій Логвиненко	Герберт Джордж Веллс (Великобританія)	Викрадені бацили: Оповідання	-
Володимир Митрофанов	Рей Дуглас Бредбері (США)	Винятково досконале вбивство: Оповідання	1988р.
Олександр Вдовиченко	Рей Дуглас Бредбері (США)	Відвідини: Оповідання	1983р.
Людмила Бутенко	Айзек Азімов (США)	Відчуття влади: Оповідання	1990р.
Марія Габлевич	Едгар Аллан По (США)	Вільям Вілсон: Оповідання	1992р.
Анатолій Пітик	Роберт Шеклі (США)	Вниз через шлунковий тракт у космос з Мантрою Тантрою...: Оповідання	2014р.
Володимир Романець	Девід Келлер (США)	Втрачена мова: Оповідання	1987р.
Віталій Радчук	Айзек Азімов (США)	Глибини: Оповідання	1989р.

Євген Крижевич	Рей Дуглас Бредбері (США)	Гра в котика-мишки: Оповідання	1950р.
Олекса Логвиненко	Герберт Джордж Веллс (Великобританія)	Двері в стіні: Оповідання	1997р.
Валентин Корнієнко	Кліффорд Саймак (США)	Двобій: Оповідання	1972р.
Мар Пінчевський	Річард Метесон(США)	Двобій: Оповідання	1980р.
Руслан Ткачук	Роберт Шеклі (США)	Демони: Оповідання	1980р.
Руслан Ткачук	Роберт Шеклі (США)	Дещо задарма: Оповідання	1980р.
Богдан Стасюк	Ніл Стівенсон (США)	Джипі і параноїдальний чип: Оповідання	1980р.
Володимир Влад	Вільям Гібсон (США)	Джонні Мнемонік: Оповідання	1980р.
Марія Габлевич	Едгар Аллан По (США)	Дивовижна пригода Ганса Пфаля: Оповідання	1980р.
Олекса Логвиненко	Герберт Джордж Веллс (Великобританія)	Дивовижний випадок з очима Девідсона: Оповідання	1980р.

Володимир Влад	Роберт Янг (США)	Дівчина- кульбабка: Оповідання	1970р.
Володимир Митрофанов	Рей Дуглас Бредбері (США)	Друг Ніколаса Ніклбі – мій друг: Оповідання	1972р.
Володимир Василюк	Герберт Ціргібель (Німеччина)	Експерименти професора Пулекса: Оповідання	1972р.
Людмила Бутенко	Роберт Шеклі (США)	Жертва з космосу: Оповідання	1972р.
Руслан Ткачук	Роберт Шеклі(США)	Запах думки: Оповідання	1978р.
Руслан Ткачук	Роберт Шеклі(США)	Заповідна зона: Оповідання	1972р.
Руслан Ткачук	Роберт Шеклі(США)	Захист: Оповідання	1978р.
Юрій Лисняк	Айзек Азімов (США)	Зелені цяточки: Оповідання	1978р.
Віталій Герасимчук	Брайєн Олдіс (Великобританія)	Зовні: Оповідання	1995р.
Олександр Буценко	Гаррі Гаррісон (США)	Зовні м'який, у душі непоступливий: Оповідання	1984р.

Іван Криниця	Рей Дуглас Бредбері (США)	І вдарив грім: Оповідання	1985р.
Віталія Герасимчук	Рей Дуглас Бредбері (США)	І грянув грім: Оповідання	1986р.
Юрій Лісняк	Айзек Азімов (США)	І що воно таке – кохання?: Оповідання	1991р.
Ростислав Доценко	Рей Дуглас Бредбері (США)	Іржа: Оповідання	2000р.
Євген Крижевич	Рей Дуглас Бредбері (США)	Калейдоскоп: Оповідання	1993р.
Володимир Кобилецький	Дж. К. Армстронг (США)	Кам'яна діва: Оповідання	1987р.
Анатолій Пітик+Катер ина Грицайчук	Річард Метесон (США)	Кнопка,кнопка: Оповідання	1990р.
Ілько Корунець	Артур Кларк (Великобританія)	Колиска на орбіті: Оповідання	1979р.
Олександр Мокровольсь кий	Едгар Аллан По (США)	Король Чума: Оповідання	1979р.
Олекса Логвиненко	Герберт Джордж Веллс (Великобританія)	Кришталеве яйце: Оповідання	1969р.

Анатолій Пітик+Катерина Грицайчук	Річард Метесон (США)	Лемінги: Оповідання	2000р.
В'ячеслав Вишневий	Едгар Аллан По (США)	Лігея: Оповідання	1986р.
Олекса Логвиненко	Герберт Джордж Веллс (Великобританія)	Лісовий скарб: Оповідання	2000р.
Ірина Є. Бояновська	Едгар Аллан По (США)	Людина натовпу: Оповідання	1994р.
Олекса Логвиненко	Герберт Джордж Веллс (Великобританія)	Магічна крамниця: Оповідання	1993р.
Лариса Маєвська	Едгар Аллан По (США)	Маска Червоної смерті: Оповідання	1984р.
Ростислав Доценко	Артур Кларк (Великобританія)	Машина- миролюбець: Оповідання	1961р.
Юрій Лісняк	Едгар Аллан По (США)	Метценгерштайн: Оповідання	1987р.
Володимир Ільницький	Генрі Каттнер, Кетрін Л. Мур(США)	Механічне Его: Оповідання	1974р.
Руслан Ткачук	Роберт Шеклі(США)	Мисливське завдання: Оповідання	1976р.

Олекса Логвиненко	Герберт Джордж Веллс (Великобританія)	Містер Скелмерсдейл у чарівній країні: Оповідання	1980р.
Ірина Є. Бояновська	Едгар Аллан По (США)	Морелла: Оповідання	1993р.
Віталій Герасимчук	Роберт Шеклі(США)	Нагорода за ризик: Оповідання	1993р.
Юрій Лісняк	Едгар Аллан По (США)	Не закладайся з чортом на власну голову: Оповідання	1993р.
Олекса Логвиненко	Герберт Джордж Веллс (Великобританія)	Незвичайна орхідея: Оповідання	1996р.
Олекса Логвиненко	Герберт Джордж Веллс (Великобританія)	Незвичайний аукціон: Оповідання	1995р.
Лариса Боженко	Вільям Тенн (Великобри танія)	Недуга: Оповідання	1996р.
Ніна Тихоновська	Дж. Езертон (США)	Несподіванка: Оповідання	1999р.
Руслан Ткачук	Роберт Шеклі(США)	Нечутна зброя: Оповідання	1996р.
Руслан Ткачук	Роберт Шеклі(США)	Нічні страхіття: Оповідання	1997р.

Богдан Стасюк	Пітер Воттс (США)	Ніша: Оповідання	1998р.
Володимир Митрофанов	Рей Дуглас Бредбері (США)	Одної неминущої весни: Оповідання	1983р.
Володимир Митрофанов +Євген Крижевич+Ярослав Веприняк	Рей Дуглас Бредбері (США)	Оповідання(збірка):Оповідання	1983р.
Руслан Ткачук	Роберт Шеклі(США)	Особливий старательський: Оповідання	1962р.
Андрій Минко	Айзек Азімов (США)	Останнє запитання: Оповідання	1980р.
Руслан Ткачук	Роберт Шеклі (США)	Остання збірка: Оповідання	1982р.
Олекса Логвиненко	Герберт Джордж Веллс (Великобританія)	Острів Епіорніса: Оповідання	1989р.
Олена Фешовець	Едгар Аллан По (США)	Острів Феї: Оповідання	1989р.
В'ячеслав Вишневий	Едгар Аллан По (США)	Падіння дому Ашерів: Оповідання	1991р.
Руслан Ткачук	Роберт Шеклі(США)	Паломництво на Землю: Оповідання	1989р.

Валентин Діденко	Даїна Чав'яно (США)	Пам'ятай про мене: Оповідання	1998р.
Євген Крижевич	Рей Дуглас Бредбері (США)	Папуга, який знав Татуся: Оповідання	1991р.
В. Гнатовський	Джеймс Олдрідж (Австралія)	Перемога хлопчика з лісового дерева: Оповідання	1995р.
Павло Супрун	Бенджамін Кроуелл (США)	Петопія: Оповідання	1966р.
Олександр Коваленко	Зенна Гендерсон(США)	Підкомісія: Оповідання	1962р.
Петро Соколовський	Роберт Шеклі (США)	Планета за кошторисом: Оповідання	1982р.
Володимир Ільницький	Роберт Шеклі(США)	Погана медицина: Оповідання	1982р.
Фліна	Кліффорд Саймак (США)	Подарунок: Оповідання	1974р.
Ростислав Доценко	Рей Дуглас Бредбері (США)	Покара без злочину: Оповідання	1981р.
Андрій Минко	Стівен Кінг (США)	Поле бою: Оповідання	1976р.

Юрій Лісняк	Едгар Аллан По (США)	Поховані живцем: Оповідання	1969р.
Юрій Лісняк	Едгар Аллан По(США)	Правда про історію с містером Вольдемаром: Оповідання	1967р.
Олекса Логвиненко	Герберт Джордж Веллс (Великобританія)	Правда про Пайкрафта: Оповідання	1958р.
Євген Крижевич	Рей Дуглас Бредбері (США)	Призначена година: Оповідання	1959р.
Анатолій Онишко	Айзек Азімов (США)	Прізвище на «С»: Оповідання	1966р.
Євген Крижевич	Рей Дуглас Бредбері (США)	Про блукання вічні та про Землю: Оповідання	1961р.
Наталя Столярченко+ Ольга Федорченко	Едгар Аллан По (США)	Провалля і маятник(збірка): Оповідання	1962р.
Володимир Ільницький	Роберт Шеклі (США)	Прогулянка: Оповідання	2000р.
Володимир Митрофанов	Рей Дуглас Бредбері (США)	Прощавай, літо: Оповідання	1976р.
Богдан Салик	Рей Дуглас Бредбері (США)	Розмова з пільговим тарифом: Оповідання	1949р.

Павло Кисельчук	Ірвін Шоу (США)	Розчин Менікона: Оповідання	1969р.
Юрій Сергієнко	Вільям Гаррісон (Великобританія)	Ролербол: Оповідання	1969р.
Ростислав Доценко	Едгар Аллан По (США)	Рукопис, знайдена у пляшці: Оповідання	1980р.
Володимир Постников+ Петро Федотюк	Курт Сайодмак (США)	Рятівна сила гріха: Оповідання	1972р.
Людмила Василенко	Артур Порджес (США)	Саймон Флегг і чорт: Оповідання	1976р.
В'ячеслав Вишневий	Роберт Шеклі (США)	Сезон риболовлі: Оповідання	1976р.
Катерина Онищук	Джон Роналд Руел Толкін (Великобританія)	Сказання з Небезпечного Королівства(збірка): Оповідання	1976р.
Анатолій Онишко	Айзек Азімов (США)	Смертна ніч : Оповідання	1971р.
Людмила Василенко	Гаррі Гаррісон (США)	Смертні муки прихідця: Оповідання	1971р.
Юрій Сергієнко	Артур Кларк (Великобританія)	Сонячні вітрила: Оповідання	1964р.

Віталій Носенко	Артур Кларк (Великобританія)	Сплячий красень: Оповідання	1980р.
Руслан Ткачук	Роберт Шеклі (США)	Сторожовий птах: Оповідання	1964р.
Анатолій Пітик+Катерина Грицайчук	Річард Метесон (США)	Сукня з білого шовку: Оповідання	1964р.
Євген Крижевич	Рей Дуглас Бредбері (США)	Суничне віконце: Оповідання	1980р.
Руслан Ткачук	Роберт Шеклі (США)	Сьома жертва: Оповідання	1952р.
Руслан Ткачук	Роберт Шеклі (США)	Те саме, але вдвічі більше: Оповідання	1994р.
Володимир Курбатов+Олександр Коваленко	Генрі Каттнер (США)	Те, що вам треба: Оповідання	1983р.
Віктор Шовкун	Едгар Аллан По (США)	Тиша: Оповідання	2006р.
Олена Фешовець	Едгар Аллан По (США)	Тінь: Оповідання	2010р.
Руслан Ткачук	Роберт Шеклі (США)	Тіло: Оповідання	2009 р.

Анатолій Пітик+Ілля Куса	Рей Дуглас Бредбері (США)	Туманний Горн: Оповідання	1951р.
Олекса Логвиненко	Герберт Джордж Веллс (Великобританія)	У безодні: Оповідання	2009р.
Олександр Мокровольсь кий	Едгар Аллан По (США)	У полоні Мальстрему: Оповідання	2009р.
Пулвермахер	Рей Дуглас Бредбері (США)	Удар грому: Оповідання	2009р.
Лариса Маєвська	Джек Рітчі(США)	Усім брутальним людям...: Оповідання	2009р.
Ярослав Веприняк	Рей Дуглас Бредбері (США)	Усмішка: Оповідання	2009р.
Богдан Стасюк	Емброуз Бірс (США)	Філософ Паркер Еддерсон : Оповідання	2010р.
Марія Габлевич	Едгар Аллан По (США)	Фон Кемпелен і його відкриття: Оповідання	1992р.
В. Гнатовський	Джеймс Олдрідж (Австралія)	Хлопчик з лісового берега: Оповідання	1974р.
Людмила Василенко	Роберт Шеклі (США)	Царська воля: Оповідання	-

Олекса Логвиненко	Герберт Джордж Веллс (Великобританія)	Чарівна крамниця: Оповідання	2004р.
Олекса Логвиненко	Герберт Джордж Веллс (Великобританія)	Червоний гриб: Оповідання	1896р.
Олекса Логвиненко	Герберт Джордж Веллс (Великобританія)	Чоловік, що робив алмази: Оповідання	1894р.
Лариса Маєвська	Едгар Аллан По (США)	Чорний кіт: Оповідання	2001р.
Юрій Лісняк	Едгар Аллан По (США)	Чорт на дзвіниці: Оповідання	2001р.
Людмила Василенко	Альфред ван Вогт (Канада)	Чудовисько: Оповідання	-
Олекса Логвиненко	Герберт Джордж Веллс (Великобританія)	Чудотворець: Оповідання	1898р.
Максим Бистрицький	Джек Лондон (США)	Безумство Джона Харнеда: Оповідання	2011р.
Ольга Федорченко	О. Генрі (США)	Вождь червоношкірих: Оповідання	2011р.

Додаток Б

Англомовні переклади українською 1950-2000 рр.

(журнал «Всесвіт»)

ПБ перекладача	ПБ автора оригіналу	Проза/Поезія	Назва та жанр твору	Рік перекладу
Володимир Бакулін+Віктор Іонкін	Маргарет Грехем (США)	проза	Щоб легше дихалось: Урив. З роману	1958р.
М.Брейтбурд	Джон Моррісон (Австралія)	проза	Зустріч: Оповідання	1958р.
М. Брейтбурд	Джон Моррісон (Австралія)	проза	Зустріч: Оповідання	1958р.
Олександр Терех	Грехем Грін (Великобри танія)	проза	Полонений: Оповідання	1958р.
Олександр Терех	Едіт Парджетер (Великобри танія)	проза	Пурпурові діти: Новела	1958р.
Володимир Бакулін+Віктор Іонкін	Арчібалд Кронін (Великобри танія)	проза	Могила хрестоносця: Роман	1959р.
Інна Нечаєва+Ліна Адамська+Оле кса Гедзь	Джон Белл Клейтон (США)	проза	Біле коло; Випадок на Чепмен Свич; Щаслива історія, коли розповісти її з кінця: Оповідання	1959р.

Ліна Адамська	Ірвін Шоу (США)	проза	Основні течії в американській думці: Новела	1959р.
Дмитро Паламарчук	Вільям Шекспір (Великобританія)	поезія	Сонети	1959р.
Марко Пінчевський	Алан Маршалл (Австралія)	проза	Я навчився стрибати через калюжі: Повість	1959р.
Олександр Терех	Кінгелі Еміс (Великобританія)	проза	Цікаві речі: Оповідання	1959р.
І. Астаф'єва + І. Христенко	Джон Стейнбек	проза	Колись була війна: Репортажі 1943-1944рр.	1961р.
Дмитро Паламарчук	Джордж Гордон Байрон (Великобританія)	поезія	Сенахерібова поразка: Вірш	1961р.
Дмитро Паламарчук+ Григорій Кочур	Джон Кітс (Великобританія)	поезія	Осінь: Вірш; «Повік не вмере поезія землі...»: Сонет	1961р.
Дмитро Паламарчук	Вільям Шекспір (Великобританія)	поезія	Сонети	1961р.
Святослав Караванський	Редьярд Кіплінг (Великобританія)	поезія	Коли...: Вірш	1961р.
Святослав Караванський	Чарлз Маккей (Великобританія)	поезія	«Ти жив, не маючи ворогів?»: Вірш	1961р.

Марко Пінчевський	Дейв Уолліс (Великобри танія)	проза	Трамвайна зупинка біля Нілу: Роман	1961р.
Марко Пінчевський	Нельсон Олгрен (США)	проза	Пляшка молока для матері: Оповідання	1961р.
Олександр Терех	Джек Коуп (Південно- Африканська Республіка)	проза	Півтора пасажира: Оповідання	1961р.
Дмитро Паламарчук	Роберт Сервіс (Канада)	поезія	Канада – країна, забута богом: Вірш	1962р.
Дмитро Павличко	Полін Джонсон (Канада)	поезія	Злодій: Вірш	1962р.
Марко Пінчевський	Вільям Фолкнер (США)	проза	Старий: Повість	1962р.
Олександр Терех	Рей Бредбері (США)	проза	Марсіанська хроніка: Фантаст. роман	1962р.
Володимир Бакулін+Вікто р Іонкін	Філіп Олстон Стоун (США)	проза	Тікати нікуди: Роман	1963р.
Святослав Караванський	Персі Біші Шеллі (Великобри танія)	поезія	Пісня до братів- британців: Вірш	1963р.
Святослав Караванський	Ернест Джонс (Великобри танія)	поезія	Пісня заробітчанина: Вірш	1963р.

Марко Пінчевський	Арнольд Уескер (Великобри танія)	проза	Смажена картопля до всього: П'єса	1963р.
Дмитро Паламарчук+ Святослав Караванський	Вільям Шекспір (Великобри танія)	поезія	Сонети	1964р.
Святослав Караванський+ Дмитро Паламарчук	Вільям Шекспір (Великобри танія)	поезія	Сонети	1964р.
Марко Пінчевський	Едвард Олбі (США)	проза	Смерть Бессі Сміт: П'єса	1964р.
Готліб Носкін	Джозеф Сімон Коттер (США)	поезія	А ти вже що скажеш, мій брате?: Вірш	1964р.
Готліб Носкін	Уорінг Кюні (США)	поезія	Без пальм та свічада: Поезія	1964р.
Готліб Носкін	Маргарет Уокер (США)	поезія	Для мого народу: Поезія	1964р.
Готліб Носкін	Роберт Хейден (США)	поезія	Промова: Вірш	1964р.
Готліб Носкін	Ленгстон Х'юз (США)	поезія	Негр говорить про ріки; В готельному сьайві: Вірші	1964р.
Марія Грінчак	Дональд Бартелм	проза	Геть корисні поради!: Гумореска	1965р.

Катерина Короткова+Дмитро Андрухів+Антоніна Гармаш	Х'ю Гуд (Канада)	проза	Червоний змії; Та він її просто обожає!: Оповідання	1966р.
Марко Пінчевський	Вільям Сомерсет Моем (Великобританія)	проза	Лицедії: Роман	1966р.
Олександр Терех / за ред. Г. Кочура	Джеймс Джойс (Великобританія)	проза	Улісс: Розд. 4, 6, 13 і 18 з роману	1966р.
Ростислав Доценко + Володимир Максимчук	Івен Хантер (США)	проза	Шкільні джунглі: Роман	1967р.
Наталя Толстая+Дмитро Андрухів	Стівен Лікок (Канада)	проза	Салуніо: Оповідання	1967р.
Олександр Терех	Вільям Голдінг (Великобританія)	проза	Хлопчик Біллі; Драбина й дерево: Есе	1967р.
Олександр Терех	Джеймс Торбер (США)	проза	Тринадцять дзигарів; Дивовижне «О»: Оповідання	1967р.
Марко Пінчевський	Джордж Рига (Канада)	проза	Голодні гори: Повість	1968р.
О. Берг +О.Петровська	Макдональд Ф. (Великобританія)	проза	Реклама: Оповідання	1969р.
О. Берг+Г. Петровська	Ліггет Б. (США)	проза	Любитель кішок: Оповідання	1969р.

Марія Грінчак	Роберт Льюїс Стівенсон (Великобри танія)	проза	Філдінг і Річардсон: Гумор. Оповід.	1969р.
Ірина Галинська	Річард Нідхем (Канада)	проза	Поради містера Нідхема: Гумор. мініатюри	1969р.
Марко Пінчевський	Ернест Хемінгуей (США)	проза	За ким сумує дзвін: Роман	1969р.
Юрій Попсуєнко	Х'ю Гарнер (Великобри танія)	проза	Збирання тютюну: Оповідання	1969р.
Юрій Попсуєнко	Джон Апдайк (Великобри танія)	проза	Кизилове дерево: Оповідання	1969р.
Ростислав Доценко	Вільям Фолкнер (США)	проза	Крадії: Роман	1970р.
Олександр Берг	Крістофер Д. (Великобри танія)	проза	Зброя майбутнього: Оповідання	1970р.
Олександр Берг+Галина Петровська	Айзек Азімов (США)	проза	Сховище: Оповідання	1970р.
Віктор Коптілов	Ленгстон Х'юз (США)	поезія	Ленін іде по планеті: Вірш	1970р.
Готліб Носкін	Джо Уоллес (Канада)	поезія	Поезії	1970р.

Ростислав Доценко + Еміль Хоменко	Вільям Фолкнер (США)	проза	Золотий край; Завтра і позавтра...: Оповідання	1971р.
Марко Пінчевський	Томас Стернз Еліот	проза	Данте в моєму житті: Есе	1971р.
Готліб Носкін	Стерлінг Браун (США)	поезія	Дужі люди; Сатерн Род (Південна дорога): Вірші	1971р.
Готліб Носкін	Френк Маршал Девіс (США)	поезія	Етюди бавовняного Півдня: Поезія	1971р.
Готліб Носкін	Фентон Джонсон (США)	поезія	Утома: Поезія	1971р.
Кіра Сухенко+Ната ля Алова	Джордж Мікеш (Великобри танія)	проза	Як бути іноземцем: Гумор. повість	1972р.
Дмитро Паламарчук	Джордж Гордон Байрон (Великобри танія)	поезія	Поезії	1972р.
Віктор Коптілов+ Михайло Тупайло	Персі Біші Шеллі (Великобри танія)	поезія	Поезії	1972р.
Юрій Косач	Джон Бічер (США)	поезія	Мудрість абата Макаріоса: Вірш	1972р.
Юрій Косач	Роберт Блай (США)	поезія	Утікаючи геть з землі: Вірш	1972р.

Юрій Косач	Елінор Вайлі (США)	поезія	Не треба надій спасенних: Вірш	1972р.
Юрій Косач	Пол Весей (США)	поезія	Американська готика: Вірш	1972р.
Юрій Косач	Ненсі Віллард (США)	поезія	Я поет із скелі: Вірш	1972р.
Юрій Косач	Ленор Кендл (США)	поезія	Спершу вони виризували янголів: Вірш	1972р.
Юрій Косач	Тюлі Купферберг (США)	поезія	Чи ви повірите: Вірш	1972р.
Юрій Косач	Леві Д.А. (США)	поезія	Дзвоники коней черокі: Вірш	1972р.
Юрій Косач	Ворт Лонг (США)	поезія	Пригода на полюванні: Вірш	1972р.
Юрій Косач	Наомі Ріпланскі (США)	поезія	Добрий трудоий день текстильниці в США	1972р.
Юрій Косач	Ріс Сем (США)	поезія	По чийому боці ти?: Вірш	1972р.
Людмила Гончар	Джордж Рига	проза	Індіанець: П'єса	1972р.

Марко Пінчевський	Артур Хейлі (США)	проза	Готель: Роман	1972р.
Юрій Попсуєнко	Вірджінія Трейсі (Великобританія)	проза	Громовержець: Оповідання	1972р.
Олександр Мокровольський	Уільям Батлер Ітс (Ірландія)	поезія	Поезії	1973р.
Віктор Батюк+Олександр Овсюк; За ред. Юрія Лісняка	Маріо П'юзо (США)	проза	Хрещений батько: Роман	1974р.
Валерій Бойченко	Роберт Фрост (США)	поезія	Поезії	1974р.
Віктор Батюк	Роберт Кофлен (США)	проза (критика і літературозна вство)	Особистий світ Вільяма Фолкнера	1974р.
Олександр Мокровольський	Юсуф Ас-Сібаї (Єгипет)	проза	Не вбивай мурашки: Оповідання	1974р.
Марко Пінчевський	Юдора Уелті (США)	проза	Дочка оптиміста: Повість	1974р.
Ростислав Доценко	Вільям Фолкнер (США)	проза	Жила собі королева: Оповідання	1975р.
Наталя Биховець	Алекс Ла Гума (Перу)	проза	Засланець: Оповідання	1975р.

Олександр Мокровольський	Ерскін Колдуелл (США)	проза	Смоленська дорога: Нариси	1975р.
Марко Пінчевський	Френсіс Кліффорд (Великобританія)	проза	Пастка часу: Повість	1975р.
Лариса Боженко	Вірма Шрікант (Індія)	проза	Похорон: Оповідання	1976р.
Юрій Лісняк	Джек Лондон	проза	Листи	1976р.
Олександр Мокровольський	Мезісі Кунене (Південно-Африканська Республіка)	поезія	Поезії	1976р.
Марко Пінчевський	Ерік Сігел (США)	проза	Історія одного кохання: Роман	1976р.
Марко Пінчевський	Френсіс Скотт Фіцджеральд (США)	проза	Повернення до Вавилона: Оповідання	1976р.
Олександр Терех	Ерік Сігел (США)	проза	Історія одного кохання: Роман	1976р.
Людмила Скирда	Амріта Прітам (Великобританія)	поезія	Поезії	1976р.
Людмила Скирда	Денніс Брутус (Південно-Африканська Республіка)	поезія	Поезії	1976р.

Людмила Скирда	Кумало А.Н.С. (Південно-Африканська Республіка)	поезія	Наш колір червоний: Вірш	1976р.
Людмила Скирда	Освальд Мтшалі (Південно-Африканська Республіка)	поезія	Люди в кайданах; «Пута...»: Вірші	1976р.
Людмила Скирда	Клсмо Пієтерсе (Південно-Африканська Республіка)	поезія	Обпалений мікрополіс; Партизан: Вірші	1976р.
Людмила Скирда	Монгане Уоллі Сероте (Південно-Африканська Республіка)	поезія	Чом він умер: Вірш	1976р.
Людмила Скирда	Баррі Фейнберг (Південно-Африканська Республіка)	поезія	Епітафія Дж. Б. Марксу; Несподівана пісня: Вірші	1976р.
Ростислав Доценко	Доріс Лессінг (Великобританія)	проза	Домівка гірської худоби: Повість	1977р.
Ростислав Доценко	Емерсон Ральф Уолдо (США)	проза	Афоризми	1977р.
Ростислав Доценко	О'Коннор Фланнері (США)	проза	Урожай: Новела	1977р.
Ростислав Доценко	Вільям Фолкнер (США)	проза	Еллі: Новела	1977р.
Віктор Батюк	Джойс Керол Оутс (США)	проза	Перша сутичка; Норман і вбивця; Після аварії; Безпритульні діти:	1977р.

			Оповідання	
Наталя Биховець+Володимир Митрофанов+Олександр Терех	Альберт Ріс Вільямс	проза	Російська земля: Книга нарисів	1977р.
Надія Боровик	Патрік Вайт (Австралія)	проза	Жіноча рука: Повість	1977р.
Олександр Терех	Альберт Ріс Вільямс	проза	Російська земля: Кн. нарисів	1977р.
Ростислав Доценко	Фріл Брайєн (Ірландія)	проза	Почесні громадяни: П'єса	1978р.
Віктор Батюк	Кетрін Енн Портер (США)	проза	Корабель блазнів: Роман	1978р.
Дмитро Паламарчук	Джордж Гордон Байрон (Великобританія)	поезія	Поезії	1978р.
Юрій Косач	Том Вайд-Клауд (США)	поезія	Крадіжка: Вірш	1978р.
Юрій Косач	Вікі Віджіл (США)	поезія	Рідна мова: Вірш	1978р.
Юрій Косач	Грег Колфакс (США)	поезія	Річка без імені: Вірш	1978р.

Юрій Косач	Алонсо Лопес (США)	поезія	Напрями: Вірш	1978р.
Юрій Косач	Бетті Олівер (США)	поезія	Народ хоче справедливості: Вірш	1978р.
Юрій Косач	Саймон Ортис (США)	поезія	Вірш про війну	1978р.
Юрій Косач	Нікі Паулнізе (США)	поезія	Без заголовку: Вірш	1978р.
Юрій Косач	Кларенс Пікрналл (США)	поезія	Це моя земля: Вірш	1978р.
Юрій Косач	Фред Ред-Клауд (США)	поезія	Біла людина сказала мені: Вірш	1978р.
Юрій Косач	Самік (США)	поезія	Поезії	1978р.
Юрій Косач	Юджін Тсо (США)	поезія	Я голодний: Вірш	1978р.
Юрій Косач	Тукту (США)	поезія	Діти Нунаміут: Вірш	1978р.
В'ячеслав Вишневий	Олдос Гакслі (Великобри танія)	проза	Жовтий Кром: Оповідання	1978р.

Ростислав Доценко	Мері Лейвін (Ірландія)	проза	Том:Новела	1979р.
Ростислав Доценко	О'Брайєн Една (Ірландія)	проза	Родинне: Новела	1979р.
Ростислав Доценко	О'Коннор Френк (Ірландія)	проза	Неможливий шлюб: Новела	1979р.
Ростислав Доценко	О'Флаєрті Лайєм (Ірландія)	проза	Лист: Новела	1979р.
Ростислав Доценко	Джеймс Планкетт (Ірландія)	проза	Сенсація: Новела	1979р.
Ростислав Доценко	Вільям Тревор (Ірландія)	проза	Далеке минуле: Новела	1979р.
Ростислав Доценко	Фольклор	-	Ірландські прислів'я та приказки	1979р.
Наталя Биховець	Нгугі Ва Тхіонго (Кенія)	проза	Відійшла з посухою: Оповідання	1979р.
Надія Боровик	Артур Кларк (Великобританія)	проза	Ляклива орхідея: Оповідання	1979р.
Сава Голованівський	Баррі Корнваль (Великобританія)	поезія	Всесвітній ринок: Вірш	1979р.

Сава Голованівський	Альфред Тенісон (Великобри танія)	поезія	Бідакова сорочка: Вірш	1979р.
Ростислав Доценко	Нільс-Аслак Вяльк'япаа (Фінляндія)	поезія	Поезії	1980р.
Віктор Коптілов	Майкл Гартнер (Ірландія)	поезія	Пролог: Вірш	1980р.
Віктор Коптілов	Шеймас Гіні (Ірландія)	поезія	Подорож; Чаклун: Вірші	1980р.
Віктор Коптілов	Джеймс Джойс (Ірландія)	поезія	«Я чую, як брязкає зброя вночі на березі моря...»: Вірш	1980р.
Віктор Коптілов	Уїльям Батлер Йтс (Ірландія)	поезія	Поезії	1980р.
Віктор Коптілов	Патрік Каване (Ірландія)	поезія	Великий голод: Уривок з поеми	1980р.
Віктор Коптілов	Шон Люсі (Ірландія)	поезія	Зникнення: Вірш	1980р.
Віктор Коптілов	Шон О'Кейсі (Ірландія)	поезія	Половинка, чвертка самоуправлін ня: Вірш	1980р.
Віктор Коптілов	Патрік Пірс (Ірландія)	поезія	Поезії	1980р.

Віктор Коптілов	Джордж Рассел (Ірландія)	поезія	Слово ірландця, який порушує традиції: Вірш	1980р.
Віктор Коптілов	Джон Мілінгтон Сінг (Ірландія)	поезія	Прелюдія; Питання: Поезії	1980р.
В'ячеслав Вишневий	Ден Маккол (Великобри танія)	проза	Незграба Джек: Роман	1980р.
Олександр Мокровольськ ий	Сільвія Плат (США)	поезія	Поезії	1980р.
Дмитро Павличко+ Григорій Кочур	Емілі Дікінсон (США)	поезія	Поезії	1980р.
Марко Пінчевський	Реймонд Чандлер (США)	проза	Постріли в ресторані Сірано: Повість	1980р.
Юрій Попсуєнко	Вільям Гаррісон (Великобри танія)	проза	Ролербол: Оповідання	1980р.
Готліб Носкін	Рей Дюрем (США)	поезія	Нагорода: Вірш	1980р.
Готліб Носкін	Мак-Кей Клод (США)	поезія	Зачинені входи: Вірш	1980р.
Готліб Носкін	Люсі Сміт (США)	поезія	Обличчя злиднів: Вірш	1980р.

Готліб Носкін	Ассата Шакур (США)	поезія	На що ти спроможна?: Вірш	1980р.
Ростислав Доценко	Пол Хорген (США)	проза	Медовий місяць по- американськом у: Оповідання	1981р.
Марко Пінчевський+ Людмила Гончар+ Оксана Тараненко+ Володимир Мусієнко	Фарлі Моует (Канада)	проза	Володар снігів; Як осліп Андре Малош; Чужинець у Тарансеї; Не вбивай білого вовка: Оповідання	1981р.
Марко Пінчевський	Морріс Уест (США)	проза	Репортаж: Роман	1981р.
Вадим Хазін+ Віктор Шовкун	Джон Уейн (Великобри танія)	проза	Поки світить сонце; Смерть задніх ніг: Оповідання	1981р.
Ростислав Доценко	Фольклор	-	З ірландського гумору	1982р.
Сава Голованівськи й	Джордж Гордон Байрон (Великобри танія)	поезія	Дон Жуан: Роман у віршах	1982р.
Олександр Мокровольськ ий	Джоан Семон (США)	проза	Аукціоніст: Роман	1982р.
Дмитро Павличко	Едгар По (США)	поезія	До науки: Сонет	1982р.

Марко Пінчевський	Едгар Лоренс Доктороу (США)	проза	Озеро Гагари: Роман	1982р.
Марко Пінчевський	Річард Метесон (США)	проза	Двобій: Оповідання	1982р.
Марко Пінчевський	Френк Руні (США)	проза	Мотоциклісти: Оповідання	1982р.
Марко Пінчевський	Івен Уокер (США)	проза	Випадок у Гарлемі: Оповідання	1982р.
Марко Пінчевський	Роберт Фіш (США)	проза	Напад на літак: Оповідання	1982р.
Ростислав Доценко	Найпол В.С. (Тринідад і Тобаго)	проза	Мігель-стріт: Роман	1983р.
Микола Баклан	Марго Боганон (США)	поезія	Алабама; Перед похороном: Вірші	1983р.
Микола Баклан	Квінсі Троуп (США)	поезія	Звідники: Вірш	1983р.
Марія Габлевич	Девід Герберт Лоуренс (Великобри танія)	проза	Дочка баришника: Оповідання	1983р.
Олександр Буценко	Роберт Шеклі (США)	проза	Заборонена зона – Лексіанський ключ: Оповідання	1983р.

Дмитро Павличко	Вільям Вордсворт (Великобританія)	поезія	Сонети	1983р.
Дмитро Павличко	Джон Донн (Великобританія)	поезія	Не величайся, смерте: Сонет	1983р.
Дмитро Павличко	Семюел Тейлор Колрідж (Великобританія)	поезія	До осіннього місяця: Сонет	1983р.
Дмитро Павличко	Джон Мільтон (Великобританія)	поезія	«Як ніжно час, юнацьких літ краді...»; 3 приводу недавньої різни в П'ємонті: Сонети	1983р.
Дмитро Павличко	Вільям Шекспір (Великобританія)	поезія	Сонети	1983р.
Дмитро Павличко	Генрі Лонгфелло (США)	поезія	Водоворот; Осінь; Данте: Сонети	1983р.
Дмитро Павличко	Роберт Фрост (США)	поезія	Сонети	1983р.
Марко Пінчевський	Норман Льюїс (Великобританія)	проза	Німецька компанія: Роман	1983р.
Вадим Хазін	Фредерік Браун (США)	проза	У кожного своє хобі: Оповідання	1983р.

Вадим Хазін	Філіп Хосе Фармер (США)	проза	Наперекір тільки-вівторковому світу: Оповідання	1983р.
Олександр Буценко	Пол Тейн (Великобританія)	проза	Найбільший піщаний замок у світі: Радіоп'єса	1984р.
Олександр Буценко	Маргарет Етвуд (Канада)	поезія	Поезії	1984р.
Андрій Євса	Вільям Марч (Великобританія)	проза	Біллові очі: Оповідання	1984р.
Олександр Терех	Джордж Орвелл (Великобританія)	проза	Урив. з роману	1984р.
Вадим Хазін	Мартін Кейдін (США)	проза	Майже опівночі: Роман	1984р.
Олександр Буценко	Норман Льюїс	проза	Неаполь 44: Воєнний щоденник	1985р.
Андрій Євса	Джон Мортон (Великобританія)	проза	Алібі мерця: Оповідання	1985р.
Андрій Євса	Рей Бредбері (Великобританія)	проза	Усмішка: Оповідання	1985р.
Ростислав Доценко	Вільям Фолкнер (США)	проза	В свою останню годину: Роман	1986р.

Кіра Балакіна	Тремейн Роуз (Великобританія)	проза	Поточний рахунок: Оповідання	1986р.
Олександр Буценко	Емма Лу Тейн (США)	поезія	Пора замислитись: Поет-сюїта	1986р.
Сергій Борщевський	Роберт Бернс (Шотландська література)	проза	Епіграми	1986р.
Андрій Євса	Агата Крісті (Великобританія)	проза	Червоний сигнал: Оповідання	1986р.
Юрій Лісняк	Айзек Азімов (США)	проза	І що воно таке – кохання?: Оповідання	1987р.
Ольга Васильєва	Е.М. Форстер (Великобританія)	проза	По той бік живоплоту: Оповідання	1987р.
Олександр Мокровольський	Персі Біші Шеллі (Великобританія)	поезія	Поезії	1987р.
Ростислав Доценко	Роберт Грейвз (Великобританія)	проза	Філософ у Римі: Оповідання	1988р.
Олександр Буценко	Джоан Дідіон (США)	проза	Демократія: Роман	1988р.
Володимир Бровченко	Джордж Рига (Канада)	поезія	Воскресіння: Поема	1988р.

Євген Власенко	Ньюмен Ліві (США)	проза	Седрік та його хрещений батько: Гумореска	1988р.
Владислав Носенко	Артур Кларк (Великобри танія)	проза	Мавпа в нашому домі: Оповідання	1988р.
Олександр Терех	Вільям Джекобс (Великобри танія)	проза	Чорний кіт: Оповідання	1988р.
Олексій Антомонов	Дж. П. Донліві (США)	проза	Люба Сільвіє!.. Любий Хьюго!...: Гумореска	1989р.
Олексій Барієв	Реймонд Чандлер (США)	проза	Убивство під час дощу: Повість	1989р.
Юрій Лісняк	Айзек Азімов (США)	проза	Зелені цяточки: Оповідання	1989р.
Валерій Грузин	Річард Бах (Великобри танія)	проза	Ілюзії (Пригоди Месії мимоволі): Повість	1989р.
Андрій Євса	Еллері Квін (Великобри танія)	проза	Божий світильник: Повість	1989р.
Владислав Носенко	Артур Кларк (Великобри танія)	проза	Сплячий красень: Оповідання	1989р.
Владислав Носенко	Артур Кларк (Великобри танія)	проза	Шумогасник Фентона: Оповідання	1989р.

Владислав Носенко	Робін Кук (США)	проза	Мозок: Роман	1989р.
Олексій Антомонов	Адамс Дуглас (Великобританія)	проза	Путівник по Галактиці для космотуристів: Роман	1990р.
Євген Власенко	Герберт Ернест Бейтс (Великобританія)	проза	Доброчесний Сайлас: Оповідання	1990р.
Олександр Буценко	Ентоні Бреджес (Великобританія)	проза	Механічний апельсин: Роман	1990р.
Євген Власенко	Герберт Ернест Бейтс (Великобританія)	проза	Доброчесний Сайлас: Оповідання	1990р.
Сава Голованівський	Джордж Гордон Байрон (Великобританія)	поезія	Дон Жуан: Пісня сімнадцята	1990р.
Андрій Євса	Ентоні Берклі (Великобританія)	проза	Випадок-месник: Оповідання	1990р.
Вадим Хазін	Курт Воннегут (США)	проза	Галапагос: Роман	1990р.
Володимир Біляїв	Моррісон Р.Г.	поезія	Поезії	1991р.
Олексій Барієв	Реймонд Чандлер (США)	проза	Завіса: Повість	1991р.

Борис Клименко+ Костянтин Акінша	Йосип Бродський	-	Пісня маятника: Про Костянтина Кавафіса	1991р.
Ірина Бояновська	Девід Герберт Лоуренс (Великобри танія)	проза	Тягар життя: Оповідання	1991р.
Андрій Євса	Джон Діксон Карр (Великобри танія)	проза	Безтілесна людина: Роман	1991р.
Володимир Діброва	Самюел Беккет (Ірландія)	проза	Уот: Роман	1991р.
Владислав Носенко	Джон Уїндем (Великобри танія)	проза	Зустріч через п'ятдесят років: Оповідання	1991р.
Владислав Носенко	Івен Хантер (США)	проза	День народження: Оповідання	1991р.
Юрій Попсуєнко	Джеймс Хедлі Чейз (Великобри танія)	проза	Міс Шамвей і чорна магія: Роман	1991р.
Вадим Хазін	Генрі Грегор Фелсен (США)	проза	Самогубство з сотнею доларів: Оповідання	1991р.
Вадим Хазін	Джеймс Холдінг (США)	проза	Пристойна ціна за картину: Оповідання	1991р.
Марія Губко+Максим Стріха	Філіп Ларкін (Великобри танія)	поезія	Поезії	1992р.

Юрій Лісняк	Джон Ле Карре (Великобританія)	проза	Таємний мандрівець: Роман	1993р.
Ася Гумецька	Патрік Келлі (Великобританія)	поезія	Парадигма мовчання: Поезії	1993р.
Людмила Бутенко	Ван Вогт, Альфред Елтон (США)	проза	Вічний замітник: Оповідання	1993р.
Андрій Євса	Стенлі Еллін (Великобританія)	проза	Вирішальна мить: Оповідання	1993р.
Володимир Діброва	Роберт Геріок (Шотландська література)	поезія	Сізіф: Вірш	1993р.
Володимир Діброва	Роберт Джемисон (Шотландська література)	поезія	Поезії	1993р.
Володимир Діброва	Том Ленард (Шотландська література)	поезія	Поезії	1993р.
Володимир Діброва	Джордж Макбет (Шотландська література)	поезія	Інквізиція: Вірш	1993р.
Вадим Хазін	Артур Кларк (Великобританія)	проза	Пісні далекої Землі: Роман	1993р.
Юрій Лісняк	Френсіс Кліффорд (Великобританія)	проза	Діамант Ріверса: Оповідання	1994р.

Андрій Євса	Дональд Бартелм (Великобри танія)	проза	Повістка: Оповідання	1994р.
Вадим Хазін	Річі Джек (США)	проза	Золотий телець: Оповідання	1994р.
Марія Габлевич	Патрік Вайт (Австралія)	проза	Повне черево: Оповідання	1995р.
Олександр Буценко	Лія Аллон (Ізраїль)	поезія	Замкнений простір: Вірш	1995р.
Олександр Буценко	Тамір Гринберг (Ізраїль)	поезія	Смукток: Вірш	1995р.
Олександр Буценко	Гізи Лескли (Ізраїль)	поезія	Два вірші	1995р.
Андрій Євса	Джон Гарднер (Великобри танія)	проза	Помста професора Моріарті: Роман	1995р.
Павло Насада	Грехем Грін (Великобри танія)	проза	Втратити – і все забути: Повість	1995р.
Владислав Носенко	Роберт Шеклі (США)	проза	Безсмертя задарма: Оповідання	1995р.
Вадим Хазін	Сьюзен-Іва Гюмен (США)	проза	Концтабір у курнику: Оповідання	1995р.

Дмитро Паламарчук+ Павло Грабовський+ Іван Франко+ Дмитро Павличко+ Остап Тарнавський+ Юрко Кочержинськи й+ Самуїл Маршак	Вільям Шекспір (Великобри танія)	поезія	Sonnets – Сонети	1996р.
Андрій Євса	Джеймс Кейн (Великобри танія)	проза	Листоноша дзвонить двічі: Повість	1996р.
Павло Насада	Адамс Дуглас (Великобри танія)	проза	Ресторан на краю Всесвіту: Повість	1996р.
Павло Насада	Джордж Коллін (Великобри танія)	проза	Підміна: Оповідання	1996р.
Павло Насада	Вуді Аллен (США)	проза	Кугельмасова пригода: Оповідання	1996р.
Віктор Батюк	Рабіндранат Тагор	проза (політика)	Націоналізм	1997р.
Марія Губко	Філіп Ларкін (Великобри танія)	поезія	Поезії	1997р.
Марія Губко	Томас Мур (Великобри танія)	поезія	Вечірній дзвін: Вірш	1997р.

Марія Губко	Емілі Дікінсон (США)	поезія	Поезії	1997р.
Марія Губко	Дейв Келдер (Великобри танія)	поезія	Межа: Вірш	1997р.
Марія Губко	Генрі Лонгфелло (Великобри танія)	поезія	Псалом життя: Вірш	1997р.
Іван Франко+ Освальд Бургардт+ Яр Славутич+ Василь Мисик+ Григорій Кочур+ Святослав Караванський+ Віктор Коптілов+ Олександр Мокровольськ ий	Персі Біші Шеллі (Великобри танія)	поезія	Озимандія: Вірші	1997р.
Святослав Караванський	Персі Біші Шеллі (Великобри танія)	поезія	Пісня до братів- британців: Вірш	1997р.
Павло Насада	Джон Кольєр (Великобри танія)	проза	Випадок на озері; На півдорозі до пекла: Оповідання	1997р.
Павло Насада	Мюріел Спарк (Великобри танія)	проза	Портобелло- Роуд: Оповідання	1997р.

Павло Насада	Річард Бах (США)	проза	Міст у вічність: Роман	1997р.
Дмитро Павличко	Стенлі Кюніц (США)	поезія	Поезії	1997р.
Вадим Хазін	Кларк Говард (США)	проза	Мертвий сніг: Оповідання	1997р.
Юрій Косач	Сандра Джонсон (США)	поезія	Ми всі походимо з солоної води: Вірш	1998р.
Павло Насада	Фредерік Браун (США)	проза	Три великі втрачені відкриття: Оповідання	1998р.
Владислав Носенко	Мері Лінн Робі (США)	проза	Новорічний розпродаж: Оповідання	1998р.
Вадим Хазін	Едвард Гоч (США)	проза	Шматок мила: Оповідання	1998р.
Олексій Бобровников	Ї Хіо-Сьок (Корея)	проза	Гречаний цвіт: Оповідання	1999р.
Олексій Бобровников	Со Кі-Вон (Корея)	проза	Спадкоємець: Оповідання	1999р.
Юрій Лісняк	Френсіс Кліффорд (Великобри танія)	проза	Матір Божа сапера Мерфі; Втеча на двадцять хвилин; «Діво Маріє, Матір Божа, молись	1999р.

			за нас грішних нині і прісно»: Оповідання	
Павло Насада	Джон Фаулз (Великобританія)	проза	Мантиса: Роман	1999р.
Вадим Хазін	Джеймс Ноубл (США)	проза	Справа про детектива-аматора: Оповідання	1999р.
Ростислав Доценко	Едгар По (США)	проза	Золотий жук; Провалля і маятник: Оповідання	2000р.
Віталій Бабич	Ерік Шотгрен (Швеція)	проза	Студенти танцюють, і собор височіє над ними	2000р.
Дмитро Паламарчук	Джордж Гордон Байрон (Великобританія)	поезія	Поезії	2000р.
Володимир Брюгген	Бернард Маламуд (США)	проза	Німецький біженець: Новела	2000р.
Андрій Євса	Джон Гендс (Великобританія)	проза	Темрява на світанку: Роман	2000р.
Андрій Євса	Джордж Бірмінгем (Великобританія)	проза	Перекладачі: Оповідання	2000р.
Олександр Терех	Рей Бредбері (США)	проза	Марсіанські хронічки: Уривок з повісті	2000р.

Володимир Діброва	Самюел Беккет (Ірландія)	проза	Остання стрічка Среча: П'єса	988р.

ПРЕДМЕТНИЙ ПОКАЖЧИК

1. Адресат перекладу– 83, 226.
2. Біографічне оповідання – 147.
3. Буквалістичний переклад– 51, 65, 85. Вихідна культура– 39.
4. Всесвітня література 13
5. «Гібридність (гібридизацію) культур» («hybridity», «hybridization») –97, 129.
6. «Джамбулізація» літератури – 92.
7. Дескриптивний і функціональний еквівалент – 92.
8. Документально-белетристичне оповідання – 147.
9. «Дух епохи»,«дух часу» (Zeitgeist, «spirit of the age») – 212 ,217,219.
- 10.Екстралінгвістичні знання– 39, 46, 62, 83.
- 11.Етико-аксіологічне поле шістдесятництва – 201.
- 12.Жанрові модифікації – 139, 260.
- 13.Жанрово-стильові трансформації– 148
- 14.Журнал «Всесвіт» –27, 218, 223, 224
- 15.Журнал «Сучасність»– 225
- 16.Ідеологічні метафори – 154, 175, 187, 197.
- 17.Інтерсеміотичний переклад– 10, 11, 19, 18, 54
- 18.Інтертекстуальний переклад– 33
- 19.Інтертекстуальність – 24 26 27
- 20.Історична легенда– 147, 160, 176
- 21.Історична новела– 147, 155
- 22.Історична притча– 147, 160
- 23.Історичні романи – 121
- 24.Компаративна «перекрой» – 7, 8, 9, 14, 19, 95
- 25.Компенсація– 91, 92, 94
- 26.Концепції тотального перекладу – 17
- 27.Контент-аналіз перекладів – 225, 260
- 28.«Культурний сценарій» – 83

29. Культурний еквівалент – 8, 32, 51, 78, 99
30. Культурний поворот перекладознавства – 75
31. Культуротворчий вимір – 79, 220, 100
32. Культурні коди – 10, 21
33. Літературна компаративістика – 2, 8, 9, 10, 13, 53
34. Літературне покоління – 132, 136, 184, 139, 42
35. Мала проза – 139, 150, 43
36. Маркери перекладацького запиту – 263, 101
37. Масова література – 166, 172, 102
38. Метод «очуження/ одомашнення» – 57, 119, 120, 38
39. Метод інтроспекції – 35, 12
40. Метод форенізації /доместикації – 39, 119, 120, 122
41. Метод форенізації – 127, 104.
42. Методи нейтралізації культурних бар'єрів – 92, 105.
43. Міжжанрова дифузія – 263, 106
44. Міжлітературні зв'язки – 8, 15, 3
45. Міжнародні літературні відносини – 15, 6
46. Мінімакс-стратегія – 39, 35
47. Мімікрія – 129, 41
48. Міжкультурна чутливість – 75, 22
49. Мовна особистість – 40, 41, 42, 43, 46, 36
50. Модель айсберга (тріада культури) – 75, 23
51. Модель елітарної особистості – 48, 49, 52, 37
52. «Модель перекладу третього світу» – 122, 123, 24
53. Монадна особистість – 201, 202, 48
54. Мультикультуралізм – 9, 115, 25
55. Націєтворча місія перекладу – 69, 210, 49
56. Натуралізація – 92, 107
57. Нейтралізація – 92, 108
58. Одиниці з нестандартною залежністю від перекладу – 46, 96, 109

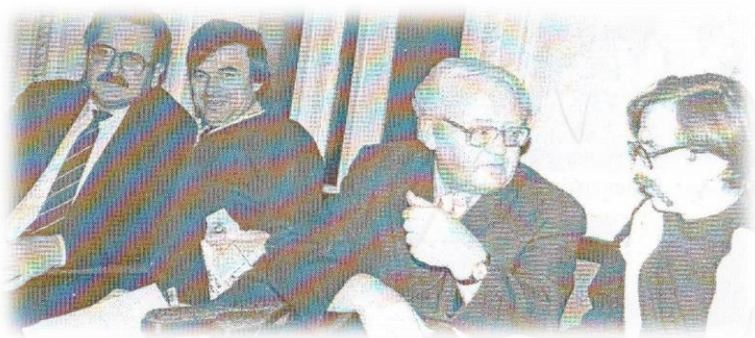
- 59.Одомашнення перекладу – 127, 130, 131, 110
- 60.«Опір», «протистояння» («resistance») – 31, 111, 120, 28.
- 61.Переклади творів детективного жанру – 254, 55.
- 62.Переклади творів пригодницького жанру – 258, 56.
- 63.Переклади фантастичної прози – 252, 57.
- 64.Переклади художньо-документальної прози – 252, 58.
- 65.Переміщення (“transference”) – 67, 84,85, 118, 59.
- 66.Поняття «переклад» й «перекладання» – 19, 32
- 67.Поняття насиченого опису 124, 69
- 68.Постмодернізм 143 145 156 157 160 250, 2
- 69.Постмодерністський дискурс 153, 157,158, 45
- 70.«Покоління другого шансу» – 137, 70
- 71.«Покоління реставрованого часу» – 137, 71
- 72.Порівняльне літературознавство 8,10, 13, 16, 7
- 73.Презумпція ідентичності в перекладі– 25, 60.
- 74.Прийом «знайденого рукопису»– 88, 52
- 75.Принцип «монадності» – 208, 47
- 76.Проблеми неперекладності – 12, 37, 86, 61.
- 77.Проект перестворення» («a project of recreation») – 123, 63, 72.
- 78.Процес «романізації жанрів»– 152, 44
- 79.Прототекст, метатексту – 27, 28, 29, 34
- 80.Псевдопереклад – 87, 88, 89, 62
- 81.«Резистентний» метод (“resistant method”)– 104, 105, 116, 117, 73
- 82.Рекреативний переклад – 123, 40, 67
- 83.Скопос-теорії– 35, 16
- 84.Семіотика – 10, 11, 12, 18
- 85.Семіосфера –11 29 30 32, 14
- 86.«Текстуальна ревіталізація» (textual revitalization) – 98, 132, 65
- 87.«Текстуальна ревіталізація» (textual revitalization) – 123, 74
- 88.«Третій простір»– 16, 18, 69, 131, 78

- 89.«Трансстворення» (“transrecreation”) – 132, 66
- 90.«Трансстворення» (“transrecreation”) – 123, 75
- 91.«Транстекстуалізація» (“transtextualization”) – 123, 76
- 92.«Транстлумачення» (“transillumination”) – 123, 77
- 93.«Тріада культури» – 23, 75.
- 94.Типи взаємодії текстів – 23, 33
- 95.Типи літературних реляцій – 14, 30
- 96.Типологічні подібності– 16, 27
- 97.Тотальний переклад– 17, 97, 31
- 98.Українське шістдесятництво – 132,169, 193, 68
- 99.«Я» та «Інший» – 33, 65, 64, 80
- 100. Явище шістдесятництва – 46, 166, 168, 173, 205

СПОГАДИ ПЕРЕКЛАДАЧІВ (АРХІВНІ МАТЕРІАЛИ)



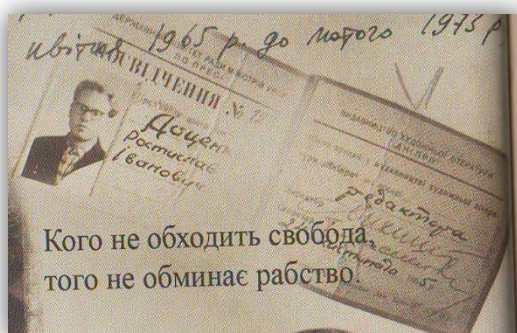
Ростислав Доценко



Зліва направо - В. Житник, В. Корнієнко,
Р. Доценко



Р. Доценко зі шкільним
другом М. Білорусом

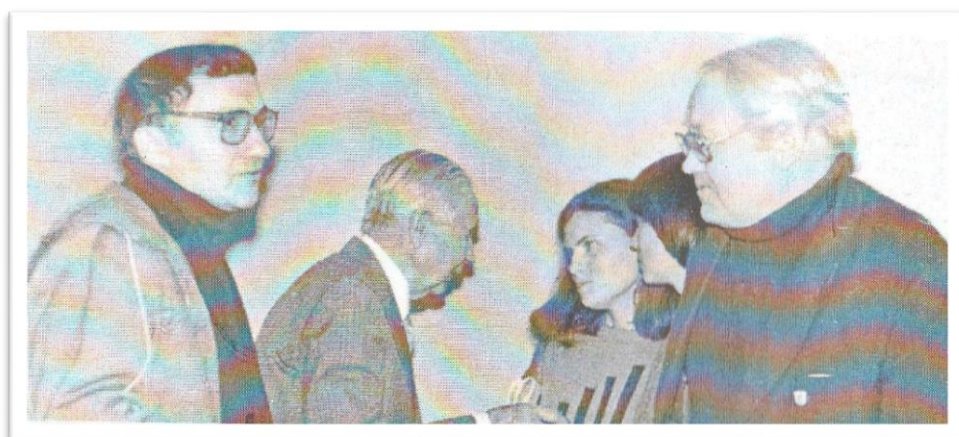




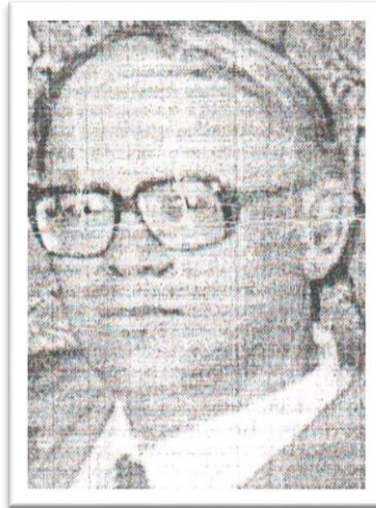
Поетеса Марта Тарнавська (США) і Ростислав Доценко (1995 р.).



ОстапТарнавський (США) і Ростислав Доценко (1989) р.)



Зліва направо -
В. Скуратівський,
Г. Кочур, С. Павличко,
Л Таран, Р Доценко



Юрій Лісняк

Праця перекладача.

Кажуть кабінерно, рика, неперемірює. Механізм, будемо
еміціонала. Перекладав собі слово по слову, та й усе.
З досвіду українських читачів ^{серед} Вільгельма Волкенера та
Сергія Бонді навідріш один зберіг увагу на шов,
крос і" перекладав.

А проте — хто ж, як не перекладачі, будуть мисли
між культурними, мистецтв порівнювати між на-
рдами?

А проте — чому ж сказано, що в періоді відро-
дження нації і національних мов саме перек-
ладачі відіграють цю роль?

Та тому, що перекладачі виступають у своїх, це
молоду літературу емоційно чужих, дозрілих літера-
тур, самітніють її тили, вишукують тегри і а
книж вище, підтепують до існуючого рівня. Оце
і Іван Франко твердив, що в усіх народів перекла-
ди найкращіших творів чужих літератур належають
до підвалин літератури власної. Та й у пору брі-
вості потім національна література не може існу-
вати в ізоляції від світової, і робота перекладача
належить до порядку.

Та й у плані мови — перекладач, вишукуючи
створювати все мови — емоційно багатство
модерну чужої літератури, крізь не — крізь мовні бу-
дівлі потім існують ресурси своєї мови і тили роз-
виває її.

Нова українська література починалася з
"Знайді" Корнелівського. Котий це й не був переклад
у премію розвинути слова, все ж емоційно бо-

високошкільній драм і мистецтв!

От народився ~~відноситься~~ ^{саме} мрія і мара

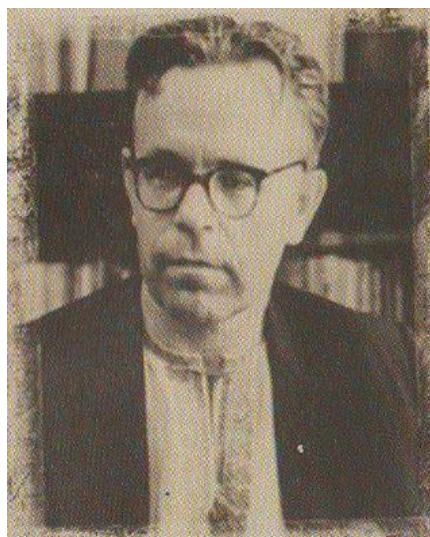
Калашніков В., мабуть, треба її драми розвинути вам
про себе. Я маю 63 роки, народився в селі на Київ-
щині, батько — мари — селянин вище. По батьку скінчивши
школу, пішов сиріткою фінансу до Київського університету,
але під кінець третього року навчання був заарешто-
ваний за протестів до масової студентської групи
~~Оце і вступивши на 60 років. Коли відступав на 60~~
Оце і 6 з шкільного року відступ у селянському
камері. Мав 3 роки теплого робіт закінчився
сухою і 2 1/2 року працював у ф. рабріній і мари,
а малював рани і дитини вистави, бувши шкільним і
амітійною мови. ~~Та~~ Після смерті Євгена машина со-
в'єтського правління розвинулася ще шкільною року,
хоча наші мав вишукати на волю. ~~А~~ От, вишук-
ував доволу, я й став перекладачем, працюю в цій
зупині все понад тридцять років, перекладав понад
півтисячі книжок, і мистецтв інших таких авторів,
як Бертольт Брехт, Ерік-Марк Ремарк, Тарас Шевченко,
Іван Тургенєв, Іван Тургенєв, Іван Тургенєв, Іван Тургенєв,
Франс, Віллем Максіміліан. Мав ~~також~~ ^{також} це
був відносний ~~літературний~~ ^{літературний} українського літературного
времіння Максим Рильський — для перекладачів.

Коли відступив з вами великим думками про
українського мистецтва.

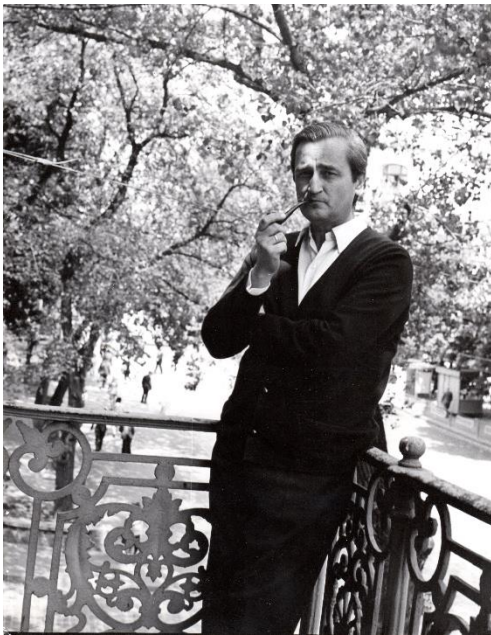
От ми, ~~і~~ ^{успішно} понад сімдесят років ~~успішно~~
у державу ~~успішно~~. Хай це кину, хай ~~да~~



Микола Дмитренко



Микола Лукаш



Дедалі частіше чути закиди на адресу перекладачів: вони, мовляв, засмічують літературну мову архаїзмами, діалектизмами, сумнівними словотворами, розхиляють мовну норму, створюють якусь особну "перекладацьку" мову і т.д., і т.ін. За останні півроку на сторінках "Літературної України" з'явилися кілька чималих статей, автори яких виступають проти "сваволі" перекладачів. У чому ж тут річ?

Здавалося б, усе гранично ясно: перекладати треба так, щоб по змозі якнайповніше відтворити зміст і форму оригіналу засобами рідної мови. Та, на мій погляд, останнім часом у це загалом ясне питання внесено чимало плутанини. І походить вона насамперед від того, що більшість критиків, аналізуючи мовний матеріал перекладів, геть забувають про найпершу вимогу до художнього перекладу: відповідність його первотворові в найширшому розумінні цього слова. У нас чомусь стало нормою розглядати переклад у цілковитому відриві від оригіналу, доволіно висмикуючи з мовної фактури окремі елементи й оперувати ними як доказами.

До зразків такої критики слід віднести й статті мовознавців А.Коваль і С.Срименко, з якими всі, хто цікавиться питаннями перекладу, безперечно, знайомі. Треба визнати, що в обох авторок є чимало слушних зауважень, з якими важко, а часом і неможливо не погодитись. Але чи можна говорити про якийсь серйозний аналіз, коли, скажімо, С.Срименко "розглядає" в одній статті аж одинадцять (!) перекладів, що належать різним перекладачам, причому різним не тільки прізвищами, а й рівнем майстерності, принциповими засадами, творчим манером? Та, як на мене, найістотнішою вадою, спільною для цих статей, є те, що розмову про художній переклад в них ведеться

ред. і коли на сторінках республіканської літературної газети подибуєш отакі, м'яко кажучи, сумнівні "дефініції", які "Найперше завдання перекладача – знайти "кут розходження"?! / між оригіналом і перекладом. Тлумач повинен створити щось аналогічне формі й змістові оригіналу" / Я.Погребенник, "В рятівні оригіналу", "Літ.Україна" від 26.ІІ.1969 р.; підкреслення моє – В.М./, – то тут, як кажуть, залишається тільки "бажати багато кращого".

В.МИТРОФАНОВ

Митрофанов Володимир Іванович
Київ, Володимирська, 42
Видавництво "Дніпро"

10 червня 1970 р.

Володимир Митрофанов «За творчий пошук».

