

ДЕРЖАВНИЙ ЗАКЛАД
«ПІВДЕННОУКРАЇНСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ
УНІВЕРСИТЕТ
імені К. Д. УШИНСЬКОГО»

На правах рукопису

ДВОРНИКОВ Андрій Сергійович

УДК []

**МЕТОД ПОЕТИЧНОГО ПЕРЕКЛАДУ МИКОЛИ ЛУКАША В
ПОЛІСИСТЕМІ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ**
(на матеріалі перекладів трагедії Й.-В.Гете «Фауст» і поезій Ф.Шиллера)

Спеціальність 10.02.16 – перекладознавство

ДИСЕРТАЦІЯ

на здобуття наукового ступеня
кандидата філологічних наук

Науковий керівник:

Сойко Іван Васильович,

кандидат філологічних наук, доцент

Одеса – 2013

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ ПОЗНАЧЕНЬ	5
ВСТУП	6
РОЗДІЛ 1. ЗАГАЛЬНОТЕОРЕТИЧНІ ПИТАННЯ ВІДТВОРЕННЯ ОРИГІНАЛУ В ПОЕТИЧНОМУ ПЕРЕКЛАДІ	18
1.1. Нарис проблематики поетичного перекладу	18
1.1.1. Поетична мова як складова поетичного перекладу	21
1.1.2. Типологія поетичного перекладу	26
1.2. Категорія перекладацького методу в методології досліджень поетичного перекладу	31
1.2.1. Метод поетичного перекладу та інтерпретація першотвору	34
1.2.2. Моделювання процесу поетичного перекладу	39
1.2.3. Індивідуальний стиль перекладача в діаді «стиль-метод»	43
ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 1	47
РОЗДІЛ 2. ПЕРЕКЛАДИ МИКОЛИ ЛУКАША В ПОЛІСИСТЕМІ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ	50
2.1. Теорія літературної полісистеми та перекладацька діяльність Миколи Лукаша	50
2.2. Микола Лукаш у дескриптивній концепції перекладу	60
2.3. Новотвори Миколи Лукаша з погляду дихотомії «колоніалізм- постколоніалізм»	65
2.4. Фаустіана в парадигмі українського художнього перекладу XIX - середини XX століття	73
2.5. Микола Лукаш в плеяді українських перекладачів поезії Ф.Шиллера 83	
2.6. Національно-культурний контекст перекладів Миколи Лукаша в полісистемі української літератури	100
ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 2	107
РОЗДІЛ 3. МЕТОДОЛОГІЯ АНАЛІЗУ ПОЕТИЧНОГО ТЕКСТУ ТА ТВОРЧОГО МЕТОДУ ПЕРЕКЛАДАЧА	112
3.1. Методологія аналізу поетичного тексту з позицій стилістики,	

перекладознавства та лінгвістики тексту	112
3.1.1. Стилiстично орієнтовані моделі зіставного аналізу поетичного тексту	113
3.1.2. Перекладознавчі схеми аналізу оригіналу й перекладу	118
3.1.3. Алгоритм комплексного аналізу художнього твору з позицій лінгвістики тексту	121
3.2. «Проміжна мова» перекладів Миколи Лукаша як домінантна ознака його перекладацького стилю	125
3.3. Творчий метод Миколи Лукаша в концепції перекладацьких норм.....	135
3.4. Творчий метод Миколи Лукаша в концепції метапоетичного письма	141
3.5. Принципи зіставного лінгвоперекладацького аналізу для встановлення особливостей творчого методу Миколи Лукаша	144
ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 3	147
РОЗДІЛ 4. ТВОРЧИЙ МЕТОД МИКОЛИ ЛУКАША У СТИЛІСТИЧНІЙ МАКРОСИСТЕМІ ОРИГІНАЛУ ТА ПЕРЕКЛАДУ	150
4.1. Екстралінгвістичний рівень зіставного аналізу оригіналу та перекладу	150
4.2. Аналіз просодійного рівня оригіналу та його відтворення в перекладі	156
4.3. Аналіз морфолого-дериваційного рівня оригіналу та перекладу ...	169
4.4. Відтворення оригіналу на лексичному рівні перекладу	180
4.5. Відтворення оригіналу на синтаксичному рівні перекладу	192
4.6. Відтворення оригіналу на стилістичному рівні перекладу	206
4.7. Культурний рівень перекладу Миколи Лукаша в концепції зіставного лінгвоперекладацького аналізу	211
4.8. Ієрархія «настаново-стиль-метод-традиція» в перекладах Миколи Лукаша як частині полісистеми української літератури	213

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 4	216
ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ	218
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	226
ЕЛЕКТРОННІ ДЖЕРЕЛА.....	245
СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ	245
ДОДАТКИ	248

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ ПОЗНАЧЕНЬ

ЛО –лексична одиниця

МО – мова оригіналу

МП – мова перекладу

ССЦ – складне синтаксичне ціле

ТГ – тематична група

ХТ – художній текст

ВСТУП

Сучасна парадигма перекладознавства відзначається підвищенням наукового інтересу до осмислення суті поетичного перекладу та застосуванням міждисциплінарних підходів для вивчення його особливостей як в гносеологічному, так і в онтологічному планах. Важливим напрямом вітчизняних та зарубіжних перекладознавчих розвідок кінця ХХ – початку ХХІ століть стають дослідження поетичного перекладу. Феномен поетичної мови, множинність її перекладацької інтерпретації, стратегії, типи, методи, моделі поетичного перекладу, питання індивідуального перекладацького стилю неодноразово знаходились у центрі уваги дослідників [див. напр., 32; 33; 63; 105; 174; 214; 223].

Однак, незважаючи на значну кількість наукових розробок, присвячених художньому перекладу загалом і поетичному перекладу зокрема, сьогодні в теорії поетичного перекладу немає чітко визначених категорій «стилю» та «методу», орієнтованих на перекладача поетичних творів. Спостерігається певна розмитість у тлумаченні понять «творчий метод», «авторський метод перекладу», «метод перекладача», «творча манера», «манера письма», «перекладацька стратегія», «ідіостиль», «індивідуальний стиль перекладача».

В українському дискурсі поетичних перекладів середини ХХ століття проблема диверсифікації творчого методу набуває особливого значення, оскільки він пов'язаний з категоріями більш високого порядку, такими, як «літературний жанр», «літературний канон», «національна перекладацька традиція», «національна літературна традиція», «літературна полісистема».

Художньому перекладу (в тому числі перекладу поетичному) належить особливе місце в історії української культури. За умов, що склалися на українських землях упродовж ХІХ-ХХ століть, можливості

розвитку оригінальної літератури були обмеженими. Натомість художній переклад міг розвиватись порівняно вільно, а тому перейняв на себе основну, на наш погляд, функцію художньої літератури – функцію розвитку та збереження національної мови.

Серед видатних перекладачів згаданого періоду перш за все необхідно назвати Миколу Лукаша. Його переклади заповнювали вакуум в українській радянській літературі та значно сприяли збереженню й відродженню української мови. Творчість М. Лукаша завжди викликала інтерес широкого кола фахівців. Так, у межах опублікованих матеріалів можна виділити великий масив літературознавчих досліджень [71; 74; 75; 92; 93; 111; 112; 136; 137; 158; 159; 161; 164; 165; 166], методичних розробок до вивчення творчості М. Лукаша у школі [61; 81; 178], мемуаристики [51; 170].

Попри згадані наукові праці, дотепер в українському перекладознавстві й літературознавстві відсутнє комплексне дослідження творчості М. Лукаша, яке дозволило би визначити його місце в контексті української літературної полісистеми. Комплексне дослідження у нашому розумінні передбачає аналіз цілої низки оригінальних текстів, поетичних перекладів М.Лукаша та паралельних перекладів інших майстрів для виявлення домінантних ознак Лукашевого стилю, методу поетичного перекладу, основних засад та принципів його перекладацької діяльності.

Наявність певної лакуни в спеціальній теорії поетичного перекладу щодо категоризації поняття «метод поетичного перекладу», а також нагальна потреба у його опрацюванні саме в ракурсі української перекладацької традиції є передумовами для комплексного вивчення поетичної творчості М.Лукаша-перекладача.

Акуальність роботи зумовлена тим, що сутність методу перекладу М.Лукаша, а також місце його перекладів у полісистемі української літератури досі залишаються нечітко визначеними. Оскільки перекладні поезії М.Лукаша вирізняються надзвичайним мовним багатством, стилістичною майстерністю, новаторством у вживанні лексичних,

морфологічних, фразеологічних одиниць, стилістичних тропів і фігур, дослідження його поетичних новотворів дозволить, з одного боку, визначити основні риси перекладацької настанови, індивідуального стилю та творчого методу перекладача; з іншого – продемонструвати значний стилістичний потенціал української мови, реалізований у перекладах М.Лукаша.

Теоретико-методологічну базу дисертації становлять дослідження, що висвітлюють основні засади української і зарубіжної теорії художнього, зокрема, поетичного перекладу (П.Бех, Г.Гачечіладзе, В.Коптілов, І.Корунець, Ю.Лотман, М.Рильський, П.Топер, П.Тороп, О.Чередниченко, F.Apel, S.Bassnett, I.Even-Zohar, J.Holmes, W.Koller, R.Kloepfer, A.Lefevere, J.Levy, G.Toury,) [30; 31; 68; 69; 70; 84; 143; 144; 162; 180; 181; 193; 197; 198; 201; 229; 230], дослідження, присвячені індивідуальному стилю автора / перекладача (Л. Коломієць, А.Науменко, М.Новикова, В.Савчин) [63; 99; 103; 104; 106; 123]; відтворенню в перекладі семантики реалій та фразеологізмів (Р.Зорівчак, Т.Цимбалюк) [55; 156; 157].

Зв'язок роботи з науковими темами. Дослідження виконано в рамках комплексної наукової теми Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка № 06 БФ 044-01 «Розвиток і взаємодія мов та літератур в умовах глобалізації», затвердженої Міністерством освіти і науки України.

Мета дисертації полягає, з одного боку, у загальному визначенні поняття «метод поетичного перекладу», з іншого – в осмисленні сутності методу поетичного перекладу М.Лукаша на різних категоріальних рівнях: як перекладацько-інтерпретаційної настанови; як індивідуального стилю; як реалізації інноваційних рішень у межах певної перекладацької стратегії; як новаторської творчості представника української школи художнього перекладу в полісистемі української літератури.

Досягнення мети передбачає вирішення таких **завдань:**

- встановити специфічні ознаки, компоненти і типи поетичного перекладу;
- з'ясувати сутність категорії «метод перекладу» в спеціальній теорії поетичного перекладу;
- висвітлити категорію індивідуального стилю перекладача в межах діади «стиль-метод»;
- розглянути перекладацьку діяльність М.Лукаша з позицій теорії полісистеми;
- встановити основні ознаки перекладацької творчості М.Лукаша в полісистемі української літератури;
- дослідити новотвори М.Лукаша у дескриптивній та постколоніальній концепціях перекладу;
- розглянути переклади М.Лукаша в контексті окремого перекладу (Й.-В.Гете «Фауст») і контексті перекладацького циклу поезій Ф.Шиллера у діахронії українськомовного поетичного перекладу;
- висвітлити національно-культурний контекст творчості М.Лукаша;
- окреслити методологію аналізу поетичного тексту та творчого методу перекладача;
- встановити домінантні ознаки перекладацького стилю та творчого методу М.Лукаша;
- визначити принципи зіставного лінгвоперекладацького аналізу оригіналу та перекладу М.Лукаша;
- виявити особливості реалізації творчого методу М.Лукаша на різних рівнях відтворення поетичного оригіналу;
- з'ясувати відношення між поняттями «інтерпретаційна настанова», «індивідуальний перекладацький стиль», «творчий метод», «метод перекладу», «національна перекладацька традиція» на прикладі творчості М.Лукаша.

Об'єктом дослідження є переклади трагедії Й.-В.Гете «Фауст» та лірики Ф.Шиллера українською мовою, виконані М.Лукашем.

Предметом дослідження є особливості методу поетичного перекладу М.Лукаша та реалізація цього методу в полісистемі української літератури.

Матеріалом дослідження є переклад трагедії «Фауст» Й.-В.Гете, переклади лірики Ф.Шиллера (більше 70 великих та малих поезій), здійснені М.Лукашем українською мовою, та відповідні оригінальні тексти. З метою ілюстрації дистинктивних особливостей методу поетичного перекладу М.Лукаша було використано деякі паралельні українські переклади попередників і сучасників М.Лукаша, зокрема І.Франка, Д.Загула, М.Улезка. Загальний обсяг проаналізованого матеріалу становить близько 735 сторінок тексту.

Методи дослідження. У дослідженні використано методи зіставного лінгвостилістичного, семантичного, лінгвоперекладацького аналізу. Зіставний лінгвостилістичний аналіз надає змогу порівняти стилістичні особливості перекладів М.Лукаша і паралельних українськомовних перекладів трагедії Й.-В.Гете «Фауст» і лірики Ф.Шиллера в аспекті діячності (кінець XIX – початок і середина XX століть). Семантичний аналіз перекладів М.Лукаша дозволяє установити форми реалізації категорій «настанов-стиль-метод-традиція» у перекладацькій творчості Майстра, зокрема з позицій теорії «проміжної мови», постколоніального перекладу, дескриптивної концепції перекладу. Авторський алгоритм багаторівневого лінгвоперекладацького аналізу виявляє домінуючі ознаки індивідуального стилю та методу поетичного перекладу М.Лукаша на різних рівнях відтворення оригінального тексту, а також встановлює позицію перекладів М.Лукаша в українській літературній полісистемі.

Наукова новизна одержаних результатів полягає в тому, що в дисертації вперше проведено комплексне дослідження особливостей

творчого методу окремого перекладача в українському поетичному дискурсі ХХ століття з позицій теорії полісистеми. У нашому дослідженні зокрема:

- розширено й уточнено категоріальний апарат теорії поетичного перекладу;
- розглянуто творчість окремого перекладача в концепції літератури як полісистеми;
- узагальнено основні погляди на проблему множинності поетичного перекладу, перекладацької настанови, індивідуального стилю та методу поетичного перекладу;
- обґрунтовано складові творчого методу М.Лукаша у контрастивному зіставленні з оригінальними текстами, а також деякими паралельними перекладами його попередників та сучасників;
- вироблено критерії комплексного аналізу основних рис творчого методу перекладача в концепції літературної полісистеми на прикладі М.Лукаша та його перекладів з німецької літератури;
- висвітлено ієрархію категорій «настанова-стиль-метод-традиція» на матеріалі поетичної творчості М. Лукаша в межах української літератури як полісистеми.

Вироблена методика може бути використана під час дослідження особливостей творчого методу інших перекладачів. Дисертація є певним внеском в окремі питання зіставного перекладу для мовної пари «німецька-українська», зокрема висвітлюються особливості відтворення мовних одиниць просодійного, морфолого-дериваційного, лексичного, синтаксичного, семантико-стилістичного рівнів оригінального тексту в перекладі М.Лукаша.

На захист виносяться такі положення:

1. Система перекладацьких категорій, релевантних для вивчення індивідуального стилю та творчого методу перекладу конкретного перекладача (у нашій роботі – М.Лукаша) має ієрархічно побудовану

структуру, до якої входять чотири рівні абстракції (від найнижчого до найвищого): перекладацька настанова (1); індивідуальний перекладацький стиль (2); творчий метод перекладу (3); традиція перекладу (4).

2. У межах ієрархії перекладацьких категорій *перекладацькою настановою М.Лукаша (1)* є прийнятність перекладу в цільовій культурній полісистемі. Домінантою *індивідуального перекладацького стилю М.Лукаша (2)* на всіх мовних рівнях відтворення оригінального тексту є мовні маркери «проміжної мови» перекладу. *Творчий метод перекладу М.Лукаша (3)* у вузькому смислі визначається як змістоцентричний і рекреативний. У широкому смислі творчий метод М.Лукаша ґрунтується на концепції «третього простору» в руслі постколоніального перекладу. *Перекладацька традиція М.Лукаша (4)* є альтернативною до офіційної парадигми українського художнього перекладу середини ХХ ст. з її вимогами до максимальної адекватності новотворів. Перекладацька традиція М.Лукаша базується на постулатах дескриптивної школи перекладу: історичність, контекстуальність, відсутність прескриптивних норм перекладу.

3. До основних мовних маркерів «проміжної мови» як домінанти індивідуального стилю М.Лукаша належать лексичні та семантико-стилістичні засоби цільової мови, які реалізуються в особливому характері відтворення образної системи першотвору (вирівнюванні загальної кількості експресивних образотвірних одиниць оригіналу та перекладу) .

4. У концепції «третього простору» переклади М.Лукаша тяжіють до полюсу *прийнятності* в цільовій культурній полісистемі. «Третій простір» перекладу М.Лукаша як домінантна ознака його методу поетичного перекладу реалізується в цільовому тексті шляхом застосування прийомів лексичної, морфологічної, синтаксичної та семантичної апроксимації до систем цільової мови та культури.

5. Перекладні тексти М.Лукаша (в нашій роботі – трагедія «Фауст» Й.-В.Ґете та лірика Ф.Шиллера) знаходяться в *центрі* української

літературної полісистеми за категоріями «*центр-периферія*» І.Івен-Зогара, посідаючи рівнозначне місце серед оригінальних творів національної української літератури.

Практичне значення одержаних результатів полягає у можливості їх використання у навчальному процесі: університетських теоретичних та спеціальних курсах із історії та теорії художнього перекладу, теорії поетичного перекладу, лексикології, загальної стилістики, стилістики вірша, риторики, метрики, культури мови. Результати дослідження можуть бути використані перекладачами на практиці під час формулювання власної перекладацької настанови, а також здійснення окремих фаз процесу поетичного перекладу. Принципи зіставного лінгвоперекладацького аналізу, запропонованого у роботі, можуть бути корисними у критиці перекладу.

Апробація результатів роботи. Основні положення дисертаційного дослідження відображено у десяти наукових публікаціях. Результати дослідження обговорено на Всеукраїнській науковій конференції за участю молодих учених „Діалог культур: лінгвістичний і літературознавчий виміри” (Київ, 9 квітня 2008 року); Міжнародній науковій конференції „Мовно-культурна комунікація в сучасному соціумі” (Київ, 22 жовтня 2008 року); Всеукраїнській науковій конференції „Актуальні проблеми перекладознавства та методики навчання перекладу” (Харків, 10-11 квітня 2009 року); Всеукраїнській науковій конференції за участю молодих учених „Етнічні мовно-культурні моделі світу в контексті українського перекладознавства: до 90-річчя Миколи Лукаша” (Київ, 22 жовтня 2009 року); Міжнародній науковій конференції „Думка й слово: традиції О.Потебні й сучасна філологічна наука (до 175-річчя О.Потебні)” (Київ, 21 жовтня 2010 року); Всеукраїнській науковій конференції за участю молодих учених „Концепти та константи в мові, літературі, культурі” (Київ, 14 квітня 2011 року); Міжнародній науково-практичній конференції „Актуальні проблеми перекладознавства у XXI столітті” (Горлівка, 22 березня 2012 року); Міжнародній науковій конференції „Германістика XXI

століття: традиційні й новітні аспекти дослідження та викладання” (Горлівка, 30-31 березня 2012 року); Міжнародній науковій конференції „Мови та літератури в глобалізованому світі: взаємодія та самобутність” (Київ, 18 жовтня 2012 року). Формою апробації стала також участь у щомісячних науково-практичних семінарах, які проводились на базі кафедри теорії та практики перекладу з німецької мови Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка протягом 2008-2012 рр.

Публікації. З теми дослідження опубліковано 7 статей у фахових виданнях, затверджених ВАК України.

Структура роботи. Дисертація складається зі вступу, чотирьох розділів, загальних висновків, списку використаної літератури, переліку джерел ілюстративного матеріалу. Загальний обсяг дисертації становить 238 сторінок друкованого тексту, обсяг основного тексту – 212 сторінок друкованого тексту. Список використаних джерел налічує 271 позицію, з них 231 – науково-критичні праці, 35 – джерел ілюстративного матеріалу.

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ РОБОТИ

У **вступі** обґрунтовано вибір теми дослідження, його актуальність, новизну, визначено мету і завдання дослідження, теоретичне і практичне значення, структуру роботи, наведено відомості про апробацію результатів дослідження.

У **першому розділі** *«Загальнотеоретичні питання відтворення оригіналу в поетичному перекладі»* викладено основні підходи до вивчення поетичного перекладу, поетичної мови як його складової частини, категорій перекладацького методу та індивідуального стилю перекладача в аспекті поетичного перекладу, а також моделювання процесу поетичної перекладацької діяльності. Подається обґрунтування термінологічної системи роботи, критично розглядаються основні напрями досліджень таких проблем, як типологія поетичного перекладу, індивідуальний стиль перекладача, метод перекладу, представлені в сучасній науковій літературі.

Застосовується загальний герменевтико-інтерпретативний підхід до вивчення перекладацького процесу, що дозволяє встановити сутність і окреслити межі понять «індивідуальний стиль» та «метод перекладу».

У **другому розділі** *«Переклади Миколи Лукаша в полісистемі української літератури»* висвітлюються етапи становлення Миколи Лукаша як перекладача, місце і значення його перекладів для української літератури з погляду теорії полісистеми, аналізуються поетичні перекладацькі продукти М.Лукаша в межах описативної концепції перекладу та теорії постколоніального перекладу, здійснюється огляд критичних відгуків на його переклади поетичних текстів, що належать до німецької художньої літератури. Окрім того, аналізуються інтерпретаційна настанова та перекладацькі контексти М.Лукаша, вивчаються українські паралельні переклади трагедії «Фауст» Й.-В.Гете і лірики Ф.Шиллера, здійснені у XIX – XX столітті, висвітлюється національно-культурний контекст перекладів М.Лукаша в українській літературній полісистемі.

У **третьому розділі** *«Методологія аналізу поетичного тексту та творчого методу перекладача»* окреслюється методологія аналізу поетичного твору з позицій стилістики, перекладознавства та лінгвістики тексту, встановлюються домінуючі ознаки індивідуального стилю та перекладацького методу Миколи Лукаша, аналізується реалізація його перекладацької стратегії, принципи роботи з текстом оригіналу, місце перекладів Майстра в теорії «проміжної мови», концепції перекладацьких норм, проєктів метапоетичного письма, і загалом – у полісистемі української літератури, визначаються загальні принципи зіставного лінгвоперекладацького аналізу для встановлення особливостей творчого методу перекладу Миколи Лукаша.

У **четвертому розділі** *«Творчий метод Миколи Лукаша у стилістичній макросистемі оригіналу та перекладу»* пропонується і реалізується авторський зіставний лінгвоперекладацький аналіз оригіналу трагедії Й.-В.Гете «Фауст» та її перекладу, виконаного М.Лукашем, на п'яти

мовних і двох позамовних рівнях, які найоптимальніше висвітлюють творчий метод перекладача. Здійснюється диференціація та ієрархізація категорій «настаново-стиль-метод-традиція» на матеріалі творчості М.Лукаша як центральної частини полісистеми української літератури.

У **висновках** узагальнюються результати дослідження.

Основні положення дисертації викладено в таких публікаціях:

1. Дворніков А.С. Становлення Миколи Лукаша як перекладача // Андрій Сергійович Дворніков // Літературознавчі студії. — Київ, 2008.— № 20. Частина 1.— С. 118-124.
2. Дворніков А.С. Микола Лукаш – перекладач поезії Ф.Шиллера / Андрій Сергійович Дворніков // Мовні і концептуальні картини світу. – К.: «Прайм – М», 2009. – № 26. Частина 1. – С. 277-281.
3. Дворніков А.С. Микола Лукаш в українській фаустіані / Андрій Сергійович Дворніков // Мовні та концептуальні картини світу. – К.: «Прайм – М», 2009. – № 25. Частина 1. – С. 195-200.
4. Дворніков А.С. Поезії Ф.Шиллера в українських перекладах / Андрій Сергійович Дворніков // Матеріали П'ятої Всеукраїнської наук. конф. [«Актуальні проблеми перекладознавства та методики навчання перекладу»]. – Х.: NTMT, 2009. – С. 50-51.
5. Дворніков А.С. Поетичне новаторство М.Лукаша (порівняння перекладів балади Ф.Шиллера «Der Alpenjäger», виконаних М.Лукашем та Д.Загулом) / Андрій Сергійович Дворніков // Мовні і концептуальні картини світу. – К.: ВПЦ «Київський університет», 2010. – № 30. – С. 24-27.
6. Дворніков А.С. Переклади Миколи Лукаша в полісистемі української літератури / Андрій Сергійович Дворніков // *Studia Linguistica*: зб. наук. праць. – К.: ВПЦ «Київський університет», 2011. – Вип. 5. Частина 1. – С. 545-549.
7. Дворніков А.С. Творчий метод Миколи Лукаша в концепції метапоетичного письма / Андрій Сергійович Дворніков // Актуальні

проблеми перекладознавства у ХХІ столітті: матеріали ІV Міжнар. наук.-практ. конф. – Горлівка: ГДППІМ, 2012. – С. 39 – 41.

8. Дворніков А.С Переклади Миколи Лукаша у світлі постколоніальних досліджень / Андрій Сергійович Дворніков // Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка / Київськ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. – Київ, 2011. – С. 47-50. – (Іноземна філологія; вип. 44).

9. Дворніков А.С. «Проміжна мова» як домінантна ознака перекладацького стилю Миколи Лукаша (на прикладі перекладу балади Ф.Шиллера «Freundschaft» / Андрій Сергійович Дворніков // *Studia Linguistica*: зб. наук. пр. – К.: ВПЦ «Київський університет», 2012. – Вип. 6. Частина 2. – С. 145-150.

10. Дворніков А.С. Творчий метод Миколи Лукаша в концепції перекладацьких норм Г.Турі / Андрій Сергійович Дворніков // *Германістика ХХІ століття: традиційні й новітні аспекти дослідження та викладання: матеріали ІІ Міжнар. наук. конф.* – Горлівка: ГДППІМ, 2012. – С. 35 – 38.

РОЗДІЛ 1. ЗАГАЛЬНОТЕОРЕТИЧНІ ПИТАННЯ ВІДТВОРЕННЯ ОРИГІНАЛУ В ПОЕТИЧНОМУ ПЕРЕКЛАДІ

1.1. Нарис проблематики поетичного перекладу

Особливості поетичного перекладу та специфіка його проблем визначаються насамперед об'єктом перекладу, тобто поетичним твором як окремим типом тексту, його жанровими ознаками та якісними відмінностями від інших жанрів тексту у функціональному, когнітивному та мовному плані.

Сучасні дослідники поділяють труднощі поетичного перекладу на дві групи: перша частина проблемних питань присвячена особливостям національного та авторського поетичного мислення, друга група стосується особливостей форми вірша, зумовлених як внутрішньою структурою мови, так і сформованими національними літературними традиціями [див. напр., 125, с. 411].

На нашу думку, третім важливим аспектом поетичного перекладу є міжкультурний характер перекладацького продукту, тобто певна орієнтованість поетичного перекладного тексту на вихідну або цільову культуру (полісистему). Теоретичні питання співвідношення поетичного перекладу, вихідної та цільової культур досліджувались в історії перекладу, починаючи від Й.-В.Гете і Ф.Шлейєрмахера на початку ХІХ століття, до сучасних концепцій Е.Паунда та С.Басснетт у ХХ столітті [детальніше про це див. 189; 222; 181 і пп. 1.3, 1.4, 1.5 нашої роботи].

Так, Й.-В.Гете розрізняє три види поетичного перекладу: перший - знайомить читача з чужою культурою та в цьому випадку лірика може бути відтвореною у прозі; другий вид становить пристосування вихідного тексту до потреб адресатів цільової культури, що критично оцінюється самим Й.-В.Гете та відповідає так званому пародійному перекладу;

третьою - найвищою формою поетичного перекладу - є прагнення до абсолютної ідентичності між оригіналом і новотвором [189, S. 35].

Погляди Й.-В.Гете поділяє і Ф.Шлейєрмахер, підкреслюючи недоречність пристосування тексту оригіналу до системи цільової культури і пропагуючи «чужеродність» першотвору в цільовій мові [222, S. 38]. Роль поетичного перекладу в цільовій культурній полісистемі кардинально змінюється у середині ХХ століття. Видатні поети-перекладачі, серед яких Е.Паунд, І.Боннефой та Е.Фрід, висувають на перший план ідею ре-креації (*Nachschöpfung*) оригінального поетичного тексту на ґрунті національної літератури (детальніше про метод ре-креації див. п. 1.2.1 нашого дослідження) [цит. за 224, S. 270].

Говорячи про суто перекладацькі аспекти відтворення оригіналу в поетичному перекладі, необхідно підкреслити, що вони детермінуються, насамперед, принципом загальної перекладності-неперекладності першотвору та його компонентів. Практичного вирішення потребують такі проблеми поетичного перекладу: 1) можливість відтворення у перекладному тексті всієї системи образів та асоціацій, які лежать в основі першотвору; 2) досягнення еквівалентного впливу поетичного перекладу на адресата мови-реципієнта порівняно з адресатами мови-джерела; 3) можливість і необхідність збереження в перекладі поетичного тексту розміру першотвору; 4) формальні та змістові втрати у відтворенні оригіналу в широкому смислі, зумовлені певним методом/підходом до перекладу поетичного тексту; 5) формальні та змістові втрати у відтворенні оригіналу, які виникли через застосування конкретної перекладацької стратегії; 6) необхідність збереження у перекладному тексті оригінальної рими першотвору.

На відміну від текстів художньої прози, поетичні тексти характеризуються, з одного боку, більш регламентованою зовнішньою формою, меншою довжиною, а з іншого – значно вищим ступенем

семантико-стилістичної та образної концентрації, що призводить до підвищення значущості кожної мовної одиниці або образу вірша.

На думку О.Петрової та В.Сдобнікова, головною проблемою перекладу поезії в плані змісту є подолання розбіжностей в поетиці та образних системах різних народів – носіїв мови-джерела і мови-реципієнта [125, с. 414].

Як слушно зауважують дослідники, не можна недооцінювати і перекладацькі труднощі у відтворенні поетичної форми. Специфіка поетичного перекладу полягає саме у необхідності одночасного збереження змісту, розміру та рими першотвору. Однак на практиці виконати ці вимоги дуже складно, оскільки, по-перше, в мові-реципієнті можуть бути відсутні лексичні відповідники, які римуються з лексичними одиницями мови-джерела та мають з ними однаковий наголос і кількість складів. По-друге, розбіжності у фонетичній структурі двох мов інколи бувають настільки суттєвими, що практично виключають еквілінеарність, еквіметричність та «еквірифмічність» перекладу [там само, с. 415]. Наприклад, неможливість досягнення еквілінеарності у перекладному тексті об'єктивно пов'язана з різною довжиною слів та неоднаковою складовою структурою мовної пари. Труднощі в еквірифмічності зумовлюються фіксованим наголосом або наявністю переважно жіночої або чоловічої рими у мові перекладу.

Особливості перекладу формальних елементів у ліриці окремо досліджували такі видатні перекладознавці, як Дж.Голмс та А.Лефевр. Так, Дж.Голмс став одним із перших дослідників-практиків у межах описативного напрямку художнього перекладу (*Descriptive Translation Studies*), який розробив перекладацькі стратегії відтворення поетичних форм [детальніше про це див. 193 та п.2.2 нашої роботи].

А.Лефевр у своїх теоретичних розвідках, присвячених проблемам поетичного перекладу, також вивчає відтворення формальних зразків у ліриці [див. напр., 200]. Він створює сім стратегій перекладу поетичних

текстів, серед яких, зокрема, фонематичний переклад (передача звукової тональності оригіналу), дослівний переклад (послівне відтворення вихідного тексту із втратами змісту); метричний переклад (еквівалентність віршового розміру оригіналу та цільового поетичного тексту) тощо. Разом з цим, поза увагою дескриптивістів залишались особливості відтворення ідейно-художнього змісту поетичних творів у перекладі.

Проведений огляд основних проблем у галузі поетичного перекладу дозволяє нам зробити висновок, що у межах спеціальної теорії поетичного перекладу другої половини ХХ – початку ХХІ століть недостатньо дослідженими залишаються такі важливі питання, як пріоритет форми або змісту під час перекладацького відтворення поезії, категорії стилю та методу поетичного перекладу, передача функції поетичного твору в перекладацькому продукті, типологія поетичних новотворів у зв'язку з методом перекладу, компоненти (домінанти, трансляційно релевантні елементи) поетичного перекладу, а також дистинктивні особливості поетичної перекладацької діяльності в аспекті перекладу художніх текстів загалом.

Тому в наступному підрозділі ми акцентуємо увагу на основному компоненті поетичного перекладу – поетичній мові, що утворює своєрідне ядро поетичного тексту, як в оригіналі, так і в перекладі.

1.1.1. Поетична мова як складова поетичного перекладу

Дистинктивна особливість поетичного перекладу у порівнянні з перекладацькою діяльністю, яка здійснюється на матеріалі основного масиву художніх текстів, полягає, на нашу думку, в онтологічній сутності поетичної мови. Адже поетична мова сама по собі є одним із способів існування природної мови з певними притаманними лише їй характеристиками. Поетична мова відзначається, насамперед, тим, що елементи будь-якого рівня організації мовної системи в поезії набувають

семантичної мотивації і можуть бути оцінені з погляду естетичної, або, за термінологією Р.Якобсона, поетичної функції мови [176]. У широкому смислі термін «поетична мова» визначає як мову поезії, так і мову художньої прози.

Сутність і функції поезії як особливого виду мистецтва неодноразово досліджувались у межах різних гуманітарних дисциплін, серед яких не останнє місце посідає філософія. Наприклад, у межах філософії раціоналізму XVIII – початку XIX століть основними функціями поетичної творчості називають когнітивну та етичну. Пізніше парадигма філософського знання змінюється у протилежний бік, що призводить до іншого розуміння сутності поезії та виникнення *естетичної* функції. Сучасне розуміння поезії, на думку Л.Коломієць, включає такі канонічні ознаки: 1) поезія – це особлива семантика форми; 2) поезія – це особлива синтаксична структура; 3) поезія – це значима двозначність, неясність, недомовленість [63, с. 135].

Розмежування звичайної та поетичної мов було вперше запропоновано на початку XX століття російськими вченими й митцями, які входили до Товариства вивчення поетичної мови (ОПОЯЗ), й надалі розвинуто представниками Празького лінгвістичного гуртка. Такий розподіл мов ґрунтується на домінуванні в них, відповідно, *комунікативної* та *естетичної* функцій. Однак чітке уявлення про особливу мову поезії сформувалось пізніше у межах тартусько-московської семіотичної школи на чолі з Ю.Лотманом.

Так, звичайна мова характеризується здатністю виконувати комунікативну функцію, тобто передавати деякі повідомлення про зовнішній світ поза межами тексту. Естетична функція поетичної мови полягає в її здатності наповнювати змістом мовні структури усіх рівнів, починаючи від фонетичних елементів, до композиційно-текстового рівня функціонування першотвору. Отже, будь-які мовні одиниці в поетичній

мові можуть бути матеріалом для створення нових естетично значущих мовних об'єктів.

Представники тартусько-московської школи структуральної поезики розглядають поезію як «особливу мову, пристосовану для моделювання та передачі найскладніших і в інший спосіб непіддатних для пізнання й передачі відомостей» [84, с. 32]. Ю.Лотман вбачає у поетичному творі єдність моделі й знака та визначає поетичний текст як «людське мовлення, сконструйоване особливим чином у зв'язку з необхідністю створення складних моделей-знаків для надскладних явищ-денотатів» [там само, с. 40].

На відміну від звичайної мови, поетична мова є своєрідною «вторинною моделювальною системою» (термін Ю.Лотмана), всередині якої знак сам моделює власний зміст. Інакше кажучи, суто формальні елементи повсякденної мови набувають у поетичній мові семантичного характеру, отримуючи таким чином додаткові значення.

Сучасні уявлення про функції поетичного мистецтва визнають наявність у поетичному творі як естетичної, так і комунікативної функцій. Комунікативна функція поетичного перекладу нерозривно пов'язується з такими поняттями, як комунікативна настанова поета-перекладача і комунікативна цінність самого перекладу. За слушним зауваженням Л.Коломієць, ці поняття повинні розглядатись передусім в аспекті еволюції поезики жанру в обох літературах: літературі-донорі й літературі-приймачі [63].

Так, стосовно української перекладацької традиції ХХ століття Л.Коломієць підкреслює, що вона формувалася за правилом «невірної вірності», тобто залежності поетичної мови перекладу від естетичних канонів цільової літератури. Поняття комунікативної цінності твору є історично динамічною категорією, яка реалізується через його естетичну функцію, і в різні епохи наповнюється різним змістом. Естетична функція,

у свою чергу, описується через вислів: «бути поезією – словесною гармонією» [там само, с. 135].

Відомий російський дослідник поетичної мови В.Григор'єв зазначає, що поетична мова завжди має настанову на творчість, а оскільки будь-яка творчість піддається естетичній оцінці, то поетична мова орієнтується саме на естетично значущу творчість. У контексті поезики слова вчений розглядає ієрархічний зв'язок між кодифікованою літературною мовою, мовою художньої літератури та поетичною мовою. При цьому саме поетичну мову автор розглядає як специфічну галузь, в якій національна мова (на відміну від літературної мови і мови художньої літератури) максимально повно реалізує свої потенції [35, с. 19].

Серед стилів поетичної мови, релевантних в аспекті поетичного перекладу, В.Григор'єв виділяє складний, класичний та белетристичний. Ці стилі розрізняються, на думку автора, за способом використання лексичних одиниць у текстах свого рангу, тобто за системою діючих способів словоперетворення – максимально широкою в складному стилі, мінімальною – в белетристичному. Крім того, вчений вважає стилі поетичної мови явищем національної культури, що розвивається та зазнає впливу інших культур – причому переклад, будучи фактором розвитку національної поетичної мови, становить органічну частину національної культури [там само, с. 20].

У сучасних дослідженнях поетичного перекладу класифікація стилів поетичної мови, запропонована В.Григор'євим, вивчається в ракурсі змістового ряду: «поетика простоти» – «поетика банальностей» – «поетика складності», у зв'язку зі значним ускладненням художнього мислення загалом, і поетичної мови зокрема наприкінці ХХ – початку ХХІ століть.

Феномен поетичної мови ускладнюється й тим фактом, що кожен народ має свої уявлення про поетичність і свої традиції поетичного самовираження. На думку Ю.Еткінда, поезія є найвищою формою буття національної мови. Гумбольдтіанське поняття «дух народу», особливості

його історичного та культурного розвитку з найбільшою повнотою та сконцентрованою виражаються саме у поетичній творчості. Зрозуміти поезію, за Ю.Еткіндом, означає зрозуміти інший національний характер, емоційний світ іншої культури [174].

Отже, підсумовуючи викладене вище, ми приходимо до висновку, що основною ознакою поетичної мови є здатність наповнювати змістом одиниці усіх рівнів мовної системи у межах поетичного тексту: фонемами, морфемами, лексемами, синтаксемами та композиційні елементи поезії. При цьому ми погоджуємось з дефініцією Л.Коломієць, яка визначає поетичну мову як особливе інтенціональне утворення, що будується за специфічними законами семантики, зокрема містить необмежені можливості для семантичної й лексичної сполучуваності та синонімічних замінів [63, с. 135].

Розглядаючи поетичну мову як головний компонент поетичного перекладу, ми стверджуємо, що до трансляційно-релевантних елементів під час відтворення поетичних текстів належить семантика формальних одиниць системи мови. Оскільки сам термін «поетична мова» використовується у синонімічному значенні до поняття *естетичної функції* мови, домінантою поетичного перекладу ми вважаємо саме естетичну функцію першотвору, через призму якої, власне, і реалізується комунікативний зміст оригінального поетичного тексту. При цьому зазначимо, що ключові для поетичного перекладу категорії *форми*, *змісту* і *функції* оригіналу неоднаково відтворюються у конкретних перекладних текстах. Існують різні стратегії передачі формальних і змістових елементів лірики, що знайшло своє відображення у типологіях поетичного перекладу. Вважаємо за доцільне детальніше розглянути існуючі типології перекладу поезії з метою встановлення типу поетичного перекладу М.Лукаша у полісистемі української літератури, релевантного для нашого дослідження.

1.1.2. Типологія поетичного перекладу

В основі будь-якої типології художніх текстів, у тому числі поетичних, можуть лежати різні критерії розподілу, чим і пояснюється відсутність єдиної типологічної системи поетичного перекладу. Сучасні дослідники поетичного перекладу під терміном «типологія» розуміють групування предметів та явищ за певними ознаками, а також визначення й теоретичне обґрунтування класифікаційних одиниць, їх системи, субпідрядності, співвідношення та обсягу [63, с. 28].

У наш час у розвідках, присвячених поетичному перекладу, стає відчутним прагнення синтезувати лінгвістичний і літературознавчий підходи до аналізу перекладу поетичних творів, а у ХХ столітті в межах вітчизняної школи художнього перекладу основна роль відводилася саме лінгвістичному вивченню перекладацьких проблем, спираючись на розуміння перекладу як роботи з мовою [147, с. 10].

Прибічники лінгвістичного підходу, зокрема А.Федоров, розглядають теорію перекладу в міждисциплінарному ракурсі та дотримуються думки про те, що перекладач має справу лише з *мовною* формою художнього образу, а джерелом інформації для перекладача є сам художній (поетичний) твір, тобто текст. На думку «перекладознавців-лінгвістів», процес перекладу поділяється на дві частини: по-перше, перекладач розуміє вихідний текст за допомогою мовних образів; по-друге, обирає відповідні мовні засоби вираження у мові перекладу.

За висловом А.Федорова, переклад, особливо поетичний, насамперед потребує вивчення в лінгвістичному плані – у зв'язку з питанням про характер співвідношення двох мов та їх стилістичних засобів. Такий підхід є природним, оскільки зміст першотвору не існує сам по собі, а лише в єдності з формою та відповідними мовними засобами, і може бути відтворений у перекладі також лише через мовні засоби [147, с. 13-14].

Противники лінгвістичного підходу вважають некоректним вивчати та оцінювати переклад суто з лінгвістичного погляду. Згідно з позицією Г.Гачечіладзе, переклад, адекватний у художньому відношенні, може й не бути адекватним у передачі окремих мовних елементів. Учений вбачає причину такої неадекватності насамперед у структурних розбіжностях мовної пари, однак наполягає на тому, що мовний момент у процесі поетичного перекладу відіграє другорядну роль, тому й не може бути на першому плані в теорії художнього перекладу [30, с. 87].

Незважаючи на протилежні погляди, прихильники як літературознавчого, так і лінгвістичного підходів до створення й аналізу поетичного перекладу, закликають перекладачів-практиків звертатись під час роботи до широкого історико-культурного й літературного контексту та враховувати загальну систему поглядів і принципів автора першотвору. На думку О.Петрової, протиріччя між лінгвістичним і літературознавчим методами стосовно поетичного перекладу є результатом абсолютизації одного з двох нерозривно пов'язаних аспектів художнього перекладу. Автор зазначає, що у більшості випадків перекладач відтворює оригінал не заради його мовної форми, а заради художнього змісту, тому необхідно зробити акцент не на адекватності форм оригіналу й перекладу, а на адекватності форми перекладу і змісту першотвору [125].

У суто практичному плані перекладач використовує різні стратегії відтворення поетичного оригіналу залежно від того, які компоненти першотвору він вважає «трансляційно-релевантними»: мовну форму чи художній результат її використання. Ми приєднуємось до думки І.Кашкіна та вважаємо, що першочергове завдання перекладача поетичних текстів полягає у передачі *функції* мовної форми, тобто змісту та характеру впливу першотвору на читача, оскільки при цьому трансляційно-релевантними стають не механічне перенесення окремих слів, синтаксичних структур або композиції оригіналу до перекладу, а їх специфічні функції [57].

Отже, з метою адекватного відтворення та оцінки функції перекладного поетичного тексту в системі національної літератури необхідно синтезувати принципи як лінгвістичного, так і літературознавчого підходів до вивчення поетичного перекладу. Ми погоджуємось із позицією Л.Коломієць, яка підкреслює, що відсутність єдиної типологічної системи поетичного перекладу пояснюється незбігом перекладацької домінанти різних перекладачів, що міститься в основі кожного конкретного вибору моделі перекладу [63, с. 28].

Проаналізувавши деякі загально визнані типології поетичного перекладу, ми можемо констатувати відсутність істотних розбіжностей з класифікаціями перекладу, створених для інших видів текстів. Так більшість типологій поетичного перекладу ґрунтуються на традиційній бінарній опозиції «буквальний переклад – вільний переклад».

Прибічники буквалістичного підходу обстоюють думку про невіддільність форми від змісту першотвору, яка повинна бути точно переданою в поетичному перекладі. Опоненти буквалістів захищають принцип вільного перекладу, згідно з яким першотвір можна передати мовою перекладу навіть у радикально відмінній формі. За визначенням М.Роуз, в основі наведеної та аналогічних типологій поетичного перекладу лежить поняття про те, як слід перекладати, тому дослідниця пропонує називати їх *детермінативними* [219, р. 54].

До якісно інших принципів розподілу типів поетичного перекладу належать критерії *функції перекладу*, *функції тексту* та *змісту тексту*. Так, Б.Раффел пропонує типологію поетичного перекладу залежно від читацької аудиторії: 1) формальний переклад (розрахований на спеціалістів вузького профілю); 2) інтерпретативний переклад (орієнтований на широкий загаль адресатів, для якого художня якість перекладу є важливішою, ніж наукова точність); 3) експансивний або «вільний» переклад (призначений для широкого кола читачів, які поряд із художніми якостями перекладного тексту поцінують інновативність

перекладацького методу); 4) імітаційний переклад (розрахований та тих, хто вивчає творчість конкретного перекладача) [214, р. 15].

Відомою є класифікація перекладних текстів за функцією вихідного тексту, запропонована А.Нойбертом в межах Лейпцизької перекладознавчої школи. Вона охоплює чотири типи текстів, а саме: а) тексти, які у мові-джерелі й мові перекладу мають однакові завдання, що базуються на загальних потребах; б) тексти, які містять інформацію, спеціально розраховану на потреби аудиторії мови-джерела; в) тексти, які написані з метою перекладу, оскільки їх функція полягає в інформуванні аудиторії мови-реципієнта про події, що відбуваються в країні мови-джерела; г) тексти, які хоча й спрямовані на аудиторію вихідної мови, разом з тим становлять потенційний інтерес для всіх людей. Саме до текстів останнього типу належать художні тексти, у тому числі поетичні твори, які, на думку автора класифікації, мають низький ступінь перекладності, обмежений їх формальними ознаками [209, S. 31-39].

Інша представниця німецької школи теорії та практики перекладу К.Норд розрізняє *інструментальний* та *документальний* типи перекладу. Цей розподіл ґрунтується на ступені орієнтованості вихідного тексту на адресатів вихідної культури. Якщо текст оригіналу спеціально орієнтований на адресатів мови-джерела, тоді застосовується документальний переклад, який включає такі підтипи: дослівний, художній, філологічний, екзотизуючий. За своїми принципами документальний переклад є радше буквалістичним [213, S. 24].

У випадку відносної незалежності тексту першотвору від вихідної культури, перекладач має змогу застосувати інструментальний переклад, тобто задіяти один із трьох можливих способів функціонування такого перекладу в цільовій культурі. Це можуть бути, по-перше, копіювання функції оригіналу з необхідною мовною та культурною адаптацією перекладу; по-друге, відкриття інших функцій вихідного тексту в

перекладі, наприклад, що відбувається, згідно з К.Норд, саме у поетичному перекладі [там само, S. 25].

Американська дослідниця Дж.Гаус пропонує свою модель для оцінки якості перекладу, яка містить, за термінологією автора, *відкритий* та *закритий* типи перекладу. Ці типи певним чином перегукуються із класифікацією, запропонованою К.Норд. Тут йдеться про подібні критерії орієнтації на адресатів вихідної культури (або її відсутності) та ступінь зв'язку тексту перекладу з текстом першотвору [194].

Так, *відкритим* Дж.Гаус називає переклад, який залишається відчутним у культурі-реципієнті. Така «відчутність» свідчить про спеціальну спрямованість тексту оригіналу на певну аудиторію вихідної культури, а також наявність у першотворі виразних часових, культурних та мовних ознак з високим ступенем неперекладності. На противагу відкритому перекладу *закритий* переклад не відчувається як такий у цільовій культурі й справляє враження тексту, який міг би цілком мати своє походження у цільовій мові. При цьому найвищий ступінь перекладності притаманний текстам із загальномовним, загальнокультурним і понадчасовим забарвленням [194, pp. 29-30]

Представники англійської перекладознавчої традиції також мають свою традиційну типологію за функцією тексту перекладу. Так, П.Ньюмарк поділяє перекладні тексти на комунікативні та семантичні. Сама назва типу перекладного тексту визначає його мету: комунікативні переклади повинні бути насамперед зрозумілими адресату; семантичні переклади прагнуть до точного відтворення мовно-синтаксичних особливостей мови-джерела [210].

Сучасні дослідники теорії поетичного перекладу дотримуються думки, що кожен з вищезгаданих типів перекладу в наведених класифікаціях перекладознавчих шкіл різних напрямів має право на існування, особливо в межах концепції літературної полісистеми.

Ми приєднуємося до позиції Л.Коломієць, яка зазначає, що творчий характер закритого (в інших наведених класифікаціях – комунікативного, вільного, інструментального) перекладу полягає у розбудові вже існуючої в цільовій літературі поетичної традиції. Творчий характер перекладу відкритого типу (в інших згаданих типологіях – семантичного, буквального, документального перекладу) полягає у введенні до цільової літератури нових поетичних стилів та активізації периферійних і зародкових напрямів поетичного перекладу [63, с. 33].

Отже, підсумовуючи викладений матеріал, можна зробити висновок про те, що наведені типології поетичного перекладу мають у своїй основі різні класифікаційні критерії, які визначають результат перекладу, а саме: функцію вихідного тексту, зміст вихідного тексту, функцію тексту перекладу і метод перекладу.

Розгляд представлених типологій дає підстави віднести переклади поезій Ф.Шиллера та трагедії «Фауст» Й.-В.Гете у виконанні М.Лукаша до інтерпретативного (за Б.Раффелом), інструментального (за К.Норд) та комунікативного (за П.Ньюмарком) типу. У контексті нашого дослідження необхідно відзначити особливу цінність моделі Дж.Гаус, відповідно до якої переклади М.Лукаша належать до закритого типу, оскільки залишаються «невідчутними» для цільової літературної полісистеми.

Ми вважаємо, що узагальнена категорія типу перекладу становить підґрунтя для розуміння категорії перекладацького методу, тому в наступному підрозділі ми детальніше розглянемо сутність понять «метод перекладу», «творчий метод перекладача», «домінанта перекладача».

1.2. Категорія перекладацького методу в методології досліджень поетичного перекладу

Невід'ємною складовою сучасної методології аналізу поетичного перекладу є міжкультурні дослідження, в яких переклад розглядається не

як чужий текст в іншонаціональному оточенні, а як автономний твір національної літератури [63, с. 27]. Таке розуміння перекладного тексту, що фактично не сприймається в національній літературі як «чужорідне тіло» вихідної культури, примушує дослідників поетичного перекладу критично поставитися, з одного боку, до проблеми *методу перекладу*, а з іншого – переосмислити поняття *творчого методу перекладача*.

Так, у класифікації поетичного перекладу відомого бельгійського дослідника поетичної мови А.Лефевра категорія методу перекладу визначається, власне, через сам процес перекладу – фактично методи поетичного перекладу збігаються з його типами. Автор виділяє, зокрема, такі методи віршового перекладу: метричний, прозовий, римуючий, білий вірш, інтерпретація з її підвидами версією та імітацією [181, р. 57]. Інші сучасні дослідники поетичного перекладу, наприклад, М.Снелл-Горнбі, П.Кусмауль, так само, як і А.Лефевр, ототожнюють поняття методу та типу перекладу [див., напр., 199; 225]. Цей підхід стосується майже всіх згаданих нами типів перекладу, які ґрунтуються на бінарних опозиціях: відкритий-закритий, семантичний-комунікативний, буквальний-вільний переклад, «форенізація»-«доместикація», одомашнення-очуження.

Представники дескриптивної школи перекладознавства, наприклад, Дж.Голмс, вирізняють чотири способи відтворення оригінального поетичного тексту в перекладі, які можна прирівняти до методу перекладу: міметичний, аналогічний, органічний, сторонній [193, pp. 20-23]. Згідно з дескриптивною теорією поетичного перекладу наведені методи реалізуються у відповідних формах перекладного тексту. До таких способів належать, зокрема міметична форма, тобто досягнення формальної еквівалентності з оригіналом (імітація форми); аналогічна форма, яка передбачає функціональну еквівалентність з поетичною формою першотвору, але в контексті поетичної традиції цільової мови; органічна форма, суть якої полягає у концентрації перекладача на семантичному матеріалі першотвору і його перенесенні в унікальну

віршову форму; стороння форма, що не пов'язується ані з формою, ані зі змістом оригіналу, тобто є значним відхиленням від оригінального поетичного тексту.

Важливе місце у визначенні методу й моделюванні процесу поетичного перекладу посідає термінологічна система дескриптивної школи, в межах якої був запропонований термін «метавірш» [там само, р. 24]. Дж.Голмс використовує наведений термін для означення одного з семи різновидів тексту, що функціонують як коментар до поетичного твору, а саме – віршового перекладу.

На думку Дж.Голмса, метавірш відрізняється від поетичного оригіналу тим, що на відміну від останнього, пов'язується із позамовним світом не прямо, а опосередковано, через текст першотвору. Інакше кажучи, оригінал відображає реальність, а поетичний перекладний текст є відображенням самого оригіналу, тобто метавіршем [193, р. 25].

Останнім часом вітчизняні дослідники поетичного перекладу намагаються поєднати лінгвістичний та літературознавчий підходи до вивчення категорій «метод» і «процес» перекладу. Цікаві спроби було зроблено, зокрема, наприкінці 90-х років ХХ століття в межах тартуської семіотичної школи. Наприклад, П.Тороп пов'язує поняття методу перекладу з типом перекладності. На його думку, основою методу перекладу виступає поняття «домінанта перекладача». Під *домінантою* вчений розуміє вибір перекладачем у першотворі того елемента, який він вважає найбільш трансляційно-релевантним. Згідно з позицією П.Торопа, саме через домінанту встановлюється метод перекладу художнього, в тому числі поетичного тексту. Дослідник підкреслює, що домінанта як основа концептуальності перекладацької діяльності може залежати від трьох факторів: 1) вихідного тексту; 2) перекладача; 3) цільової культури. Всі три фактори стосуються центрального поняття теорії перекладу – перекладності. Так, вихідний поетичний текст (домінанта 1) вже містить у собі певний ступінь перекладності або неперекладності; перекладач як

творча особистість (домінанта 2) реалізує себе через вибір методу перекладу та самостійно визначає ступінь перекладності; перекладач відштовхується від читача перекладу або від культурних, соціальних, політичних норм (домінанта 3), тобто визначає ступінь перекладності умовами сприйняття [144, с. 75]. Отже, можна зробити висновок, що автор фактично проводить послідовну смислову паралель між поняттями метод перекладу – домінанта перекладача – тип перекладності.

У наступному підрозділі ми розглянемо інтерпретативний підхід до моделювання та аналізу поетичного перекладу, зокрема концепцію перекладу як інтерпретації М.Новикової і типи перекладацької інтерпретації поетичного твору за Л.Коломієць, оскільки саме такий підхід дозволить, на нашу думку, чітко визначити ключового для нашої роботи поняття „методу поетичного перекладу”.

1.2.1. Метод поетичного перекладу та інтерпретація першотвору

Поняття «інтерпретація» в сучасному міждисциплінарному розумінні відзначається множинністю смислів. У первинному вигляді термін «інтерпретація» виник у філософії в межах герменевтики (у вузькому смислі – науки про інтерпретацію тексту, в широкому смислі – науки про інтерпретацію буття). У герменевтиці термін *інтерпретація* використовується насамперед у відомій концепції «герменевтичного кола»: інтерпретувати – означає розуміти, а розуміти – означає інтерпретувати.

Стосовно теорії перекладу термін «інтерпретація» використовується у розумінні методу прочитання знакової системи першотвору, спрямованого на охоплення його цілісного змісту та подальшого створення когерентного прозорого конвенційного тексту перекладу. У плані інтерпретації оригіналу Л.Коломієць виділяє такі методологічні підходи до перекладу: 1) переклад, який послідовно наслідує лише звукові форми словесних знаків (фонематичний); 2)

переклад, який послідовно наслідує синтаксичну організацію словесних знаків як особливу смислову структуру (буквалізм); 3) переклад, зосереджений на словникових значеннях знаків, актуалізованих у синтаксичній структурі тексту (дослівний); 4) переклад, що розкриває внутрішні форми словесних знаків (необуквалізм); 5) переклад, зосереджений на способах розуміння словесних знаків, актуалізованих суб'єктом інтерпретації за допомогою екстравербального контексту (герменевтична інтерпретація); 6) переклад, спрямований на віддання змістової структури поетичного тексту як органічної єдності словесних знаків (діалектико-органічна інтерпретація); 7) переклад, орієнтований на розкриття змісту словесних знаків, актуалізованого в реченнях при прозовому переказі (прозовий переклад) [63, с. 146-147].

Напрацювання сучасних вітчизняних і зарубіжних перекладознавців та перекладачів-практиків, серед яких Ф.Апель, С.Басснетт, М.Новикова, О.Чередниченко, дозволяють чітко зрозуміти, що поняття «інтерпретація» та «переклад» є сьогодні практично тотожними, оскільки процес перекладу невіддільний від інтерпретативних процесів сприйняття і створення тексту [104; 163; 180; 181, р. 80]. У плані інтерпретативного підходу до вивчення, моделювання й аналізу процесу поетичного перекладу, а також творчого методу перекладача, що лежить в основі перекладацької діяльності, необхідно проаналізувати поняття смислового перекладу, інтерпретативного перекладу, перекладацької інтерпретації.

Смисловий переклад, на відміну від дослівного, відтворює контекстуалізовані значення першотвору, пов'язані з позамовною ситуацією. Інтерпретативний переклад є синонімічним поняттям до смислового перекладу, оскільки він, як і смисловий переклад, орієнтується, з одного боку, на мовний контекст (вербальне оточення мовного знака), а, з іншого – на позамовну дійсність (екстравербальне середовище, в якому відбувається семіотичний процес) [цит. за 63, с. 55]. У термінології

Дж. Кетфорда два згадані фактори інтерпретативного перекладу отримали назви ко-тексту (мовний фактор) і контексту (позамовний фактор). Що стосується перекладацької інтерпретації, вона також, подібно до смислового та інтерпретативного перекладу, відзначається зверненням до позамовної реальності, тобто надає перевагу контексту перед ко-текстом [184].

Отже, можна констатувати, що основним принципом інтерпретативного підходу до вивчення поетичного перекладу є *домінанта змісту над формою*, причому форма трактується як засіб, а не мета перекладацької діяльності. Така домінанта відповідності ідейному змісту оригіналу разом з умовою естетичної цінності перекладного тексту стає характерною для вітчизняної школи поетичного перекладу ХХ століття.

Серед вітчизняних напрямів досліджень художнього перекладу особливий інтерес викликає концепція перекладу як інтерпретації М.Новикової. Дослідниця виділяє множинний і особистісний характер інтерпретації в художньому перекладі з її головними ознаками – системністю та єдністю. На думку дослідниці, необхідно пояснювати інтерпретацію, тобто відповісти не лише на питання «як перекладено?», але і «чому перекладено саме так?» – з цього і починається розмова про художність художнього перекладу [104, с. 124]. Питання «що перекладає перекладач: текст чи життя?» є центральним для теорії перекладу як інтерпретації. Відповідь, яку дає на нього М.Новикова, певною мірою наближається до дефініції дискурсу, наданої Н.Арутюновою, як «тексту, зануреного у життя» [175, с. 37]. Тут йдеться про те, що перекладач перекладає обидва компоненти, «але в особливому стані. Життя – осягнуте через слово, через філологію, через ідеї та стиль автора. Текст – але такий, що оживає в доторканні з предметною дійсністю, з соціальним повітрям країни першотвору» [104, с. 49].

Фактично поняття інтерпретації, за М.Новиковою, включає в себе як свободу перекладача, так і його національну генезу, оскільки

«інтерпретація особистісна, але особистість перекладача не на самій собі замкнена, не сама собою тримається, вона росте з рідної культури» [цит за 63, с. 62]. Водночас дослідниця виводить поняття інтерпретації із перекладацького стилю, під яким розуміється не механічний набір прийомів, не сума відповідників і розходжень, не репродукція, а інтерпретація [104, с. 60].

Новаторським підходом М.Новикової до розуміння процесу поетичного перекладу, на наш погляд, є зміщення наукового інтересу в бік цільової культури перекладача. Йдеться не лише про орієнтацію на традиційні фактори перекладацької діяльності, як-от індивідуальний перекладацький стиль, фонові знання перекладача, сам текст оригіналу, позамовна дійсність оригіналу (вихідна культура), а й увесь стилістичний арсенал цільової культури. Можна зробити висновок, що поняття перекладу як інтерпретації, запропоноване дослідницею, лягло в основу загальноновизнаної інтерпретативної моделі перекладу, що трактує переклад як результат розумових процесів інтерпретації тексту.

На думку Л.Коломієць, у поезії ХХ століття існували, загалом, два радикальні шляхи передачі поетичної мови оригіналу мовою перекладу – *змістоцентричний* шлях поетичної ре-креації та *мовоцентричний* шлях поетичної реконструкції. Дослідниця пов'язує два вищезгадані напрями відтворення оригіналу в перекладі з двома трансляційно-релевантними типами інтерпретації поетичного першотвору: 1) як цілісного твору; 2) як відкритого тексту. Різні типи інтерпретації поетичного тексту безпосередньо пов'язані з певним перекладацьким методом і спрямовані або на змістово-смісловий план оригіналу, тобто інтерпретацію проблематики твору, або на його мовну структуру, тобто інтерпретацію засобів висловлювання [63, с. 147].

Згадані два типи перекладацької інтерпретації поетичного твору мають своє теоретичне обґрунтування у семіотичному структуралізмі (змістоцентричний метод) і постмодернізмі (мовоцентричний метод

перекладу). У контексті нашої роботи ми зосередимось на першому типі – інтерпретації поетичного оригіналу як цілісного твору, оскільки така інтерпретація є домінуючою для досліджуваної нами епохи поетичного перекладу у вітчизняному перекладознавстві.

Як зауважує Л.Коломієць, до основних типів інтерпретації поетичного оригіналу як цілісного твору належать 1) герменевтична інтерпретація; 2) діалектико-органічна інтерпретація. У першому випадку йдеться про інтерпретацію твору як художньої системи з метою виявлення прихованої істини; у другому – під інтерпретацією розуміється оригінал як органічна структура з метою її трансплантації в цільовий національний ґрунт [63, с. 156].

Поняття *трансплантації* поетичного оригіналу до *національного ґрунту* є ключовим для традиції українського поетичного перекладу взагалі і перекладацької творчості Миколи Лукаша зокрема. В основі перекладацького процесу трансплантації першотвору лежить уже згаданий змістоцентричний принцип відтворення поетичного тексту мовою перекладу. В іншій термінології, такий принцип має назву ре-креації. Для розуміння сутності методу ре-креації Л.Коломієць пропонує послуговуватись метафоричним образом «пересаджування насінини в новий ґрунт» [там само, с. 188].

За висловом Л.Череватенка, завдання перекладача полягає не в тому, щоб «перекладати, переносити з книги до книги» поетичні тексти, а в тому, щоб «пересаджувати їх на український ґрунт, де розпочинається їхнє нове буття [158, с. 711]. Американська дослідниця поетичної мови С.Басснетт також погоджується з тим, що вірш однієї мови неможливо передати іншою мовою, однак його «можна пересадити, покласти в новий ґрунт, щоб вироста нова рослина. Завданням перекладача має бути знайти цю насінину, вибрати для неї місце й пересаджувати» [181, р. 58].

Підсумовуючи проаналізовані підходи, ми дотримуємося позиції, що фактично *методом* поетичного перекладу в широкому сенсі є тип

інтерпретації першотвору, який сам перекладач або національна перекладацька традиція вважають трансляційно-релевантним. Таке розуміння методу перекладу є особливо актуальним для розгляду перекладацького циклу окремого перекладача, зокрема Миколи Лукаша, в концепції української літературної полісистеми.

1.2.2. Моделювання процесу поетичного перекладу

Розглянемо особливості моделювання поетичного перекладу і пов'язані з ними методи перекладу на тлі сучасних наукових концепцій здійснення перекладацької діяльності.

Будь-яка інтерпретація першотвору з використанням певного методу перекладу безпосередньо пов'язується з самим процесом перекладу. Так, О.Селіванова розглядає переклад як цілеспрямовану лінгвопсихоментальну діяльність особистості, яка співвідносить власний інтерпретативний процес тексту-оригіналу з програмуванням інтерпретації перекладного тексту з боку адресата. Дослідниця порівнює діяльність перекладача з «ре-креативною системою», зануреною у множинні діалогічні відношення, які, у свою чергу, визначаються взаємозв'язком усіх компонентів інтерпретативно-породжуючого дискурсу (перекладу) із буттям та семіотичним універсумом [126, с. 79].

За визначенням Л.Коломієць, питання про характер процесу перекладу – це питання про те, як використовується система експліцитних та імпліцитних знань, представлена первинним текстом, при створенні вторинного тексту. Описуючи процес перекладу, дослідниця звертає увагу на два аспекти: проблему сприймання та проблему продукування. Так, аспект рецепції (сприймання) містить перекладацьку інтерпретацію тексту першотвору. У свою чергу, аспект продукування включає питання про те, що перекладач «говорить» і чому він «говорить» це мовою перекладу [63, с. 171].

Сучасні дослідники поетичного перекладу центральною і найбільш креативною стадією перекладацького процесу вважають *інтерпретацію новою мовою* [див. напр., 179, р. 39]. На цій стадії перекладач ще зосереджений на тексті першотвору, інтерпретує його, але водночас уже використовує цільову мову та культуру для втілення перекладу. Наступна стадія *формулювання інтерпретації* передбачає зосередження на цільовому тексті, а також його адаптацію до мовної системи та культури мови перекладу.

О.Селіванова вбачає сутність перекладу як інтерпретативно-породжуючого дискурсу в інтегративному злитті двох фаз одного перетворювального процесу: 1) інтерпретації оригіналу; 2) лінгвокреативної процедури породження перекладного тексту на базі інтерпретації першотвору. Автор пояснює першу фазу інтерпретації, використовуючи термінологію лінгвістичної герменевтики, згідно з якою інтерпретацією вважається «розпредметнювальне розуміння, що дозволяє відновити < ... > ситуацію та світ смислів продуцентів тексту, і переклад (переведення) зрозумілого змісту й концепту до словесно-знакової форми інтерпретатором < ... > [14, с. 7–10]. Друга фаза породження вторинного тексту є співвіднесенням внутрішньої рефлексії перекладача з кодом цільової мови з обов'язковим урахуванням семіозису іншої культури й буття іншого етносу [126, с. 79]. Дослідниця наголошує на тому, що специфічна проміжна позиція перекладу між когнітивними процесами інтерпретації й породження тексту зумовлює корекцію програми адресованості перекладу. М.Раренко критично зауважує в даному ракурсі: оскільки перекладач орієнтується «або на конкретну людину, на певну групу, або на пересічного представника певної групи, один і той самий текст може перекладатися по-різному» [116, с. 116].

Отже, на підставі наведених міркувань можна зробити висновок *про потрібну корекцію вихідного смислу* оригіналу в процесі перекладу: по-перше, перекладач сприймає і корегує смисл у фазі інтерпретації, по-друге,

смісл підлягає корекції під час другої фази породження цільового тексту; по-третє, реальний адресат перекладу здійснює третю корекцію як власну рефлексію тексту в структурі своєї свідомості.

Згідно з концепцією діалогічності гуманітарного пізнання М.Бахтіна будь-який текст, насамперед поетичний, має потенції для його «вільно-варіативної інтерпретації» [7, с. 40]. Таким чином, відстань від вихідного смислу оригіналу до смислу цільового тексту збільшується. У цьому плані О.Селіванова зауважує, що першочерговим завданням перекладача є скорочення згаданої відстані, оскільки «баланс інтерпретацій залежить від ефективності авторської програми адресованості, компетентності реального адресата й часо-просторового співвідношення між автором оригіналу, перекладачем та адресатом [126, с. 81]. Дослідниця виділяє три опозиційні напрями у перекладознавстві ХХ – початку ХХІ століть, що визначають як моделювання процесу перекладу, так і використання певних перекладацьких методів. Перший напрям – традиційно універсалістський, який спирається на поняття про код-інваріант, що створюється у міжпороговому просторі текстів оригіналу й перекладу на етапі трансферу та дозволяє здійснити перетворення тексту однією мовою на текст іншою мовою. В основі універсалістської моделі перекладу знаходяться положення трансформаційного аналізу та теорії універсальних глибинних структур Н.Хомського, а кодом-інваріантом (так званою віртуальною мовою-посередником між оригіналом та перекладним текстом) виступають представлення синтаксичних і семантико-синтаксичних структур.

Проте, такий підхід концентрується лише на лінгвістичному факторі, головними аспектами якого традиційно вважаються формально-структурна і нормативно-змістова еквівалентність оригіналу й перекладу. Універсалістська модель не враховує численні позамовні фактори перекладацького процесу, відповідно, її не можна застосовувати для перекладу художніх, особливо поетичних текстів.

Другий методологічний напрям теорії перекладу, за О.Селівановою, має етнолінгвокультурологічний характер і ґрунтується на засадах функціоналізму. Етнолінгвокультурологічні концепції розглядають перекладацьку діяльність в ракурсі тріади «етнос-мова- культура», що є вельми актуальним для художнього і поетичного перекладу. У межах цього напрямку процес перекладу визначається як перетворення тексту оригіналу у відповідності зі специфікою іншолінгвомовного середовища. Теоретичною базою існування етнолінгвокультурологічної концепції перекладу стали, з одного боку, гіпотеза Сепіра-Уорфа, з іншого боку, надбання суміжних дисциплін: етнолінгвістики, психолінгвістики, лінгвокультурології, теорії міжкультурної комунікації. Основним принципом згаданого напрямку моделювання перекладу є урахування лакун однієї лінгвокультурної спільноти по відношенню до іншої [132, с. 21].

За визначенням Ю.Найди, базовим поняттям цього підходу є комунікативно-функціональна «динамічна» еквівалентність, яка мотивує перекладацькі трансформації необхідністю досягнення рівноцінності регулятивного впливу оригіналу й перекладу на своїх адресатів [211, р. 31]. Таким чином, адресат цільового тексту повинен максимально наблизити власну рецепцію перекладеного оригіналу до сприйняття першотвору адресатами вихідної культури. Причому завдання перекладача полягатиме у переключенні не тільки мовних кодів, а й у знятті бар'єрів між двома етнічними культурами з урахуванням складних категоріальних відношень у ланцюгу «етнос-мова-культура-онтологія» [126, с. 82].

Третій методологічний напрям досліджень і моделювання перекладацького процесу можна охарактеризувати як «відчуження», що передбачає свідоме уведення читача до іншого світу чужої мови та вихідної культури. Основною ознакою третього напрямку є відчуження адресата від своєї культури у вигляді занурення до семіотичного коду вихідного тексту, що приводить реципієнта до необхідності самостійно інтерпретувати першотвір на основі перекладу. Головним принципом

такого форенізуючого перекладу є сприйняття перекладного тексту як чужорідного тіла у цільовій мові, культурі та (у випадку поетичного перекладу) літературній полісистемі.

О.Селіванова слушно підкреслює той факт, що доцентрові тенденції перекладознавства середини ХХ століття, які акцентували увагу передусім на створенні смислового аналогу оригінального тексту, поступилися відцентровим тенденціям, які враховують не тільки різницю між мовною парою, а і різницю у світосприйнятті, культурі етносів, історичними і просторовими характеристиками породження оригіналу і сприйняття перекладу [там само, с. 83].

Підсумовуючи особливості наведених сучасних перекладознавчих концепцій, в межах яких створюються моделі та визначаються методи перекладу, можна зробити висновок, що оптимальною для поетичного перекладу виявляється етнолінгвокультурологічна модель, оскільки вона орієнтується на особливості цільової культури, етнокультурну компетенцію цільових адресатів, принципи національної перекладацької традиції та структуру національної літературної полісистеми, яку ми докладніше висвітliamo у наступних розділах.

1.2.3. Індивідуальний стиль перекладача в діаді «стиль-метод»

За слушним зауваженням Л.Коломієць, найбільш узагальнену класифікацію перекладацьких методів ХХ століття, а також основних способів осягнення і творення реальності засобами поетичної мови, становить поділ поетів-перекладачів на *гносеологів мови* та *гносеологів смислу* [63, с. 146]. Цей розподіл ґрунтується на спостереженні С.Беркерца про два типи поетів: по-перше, ті, для кого світ є первинним по відношенню до слова, й хто користується мовою, щоб змальовувати реальність; по-друге, ті, для кого світ доступний лише через мову, хто користується словами, щоб творити реальність [183, с. 158]. Згідно з

типологією С.Беркерца, поети-перекладачі також можуть поділятися на дві групи: 1) ті, хто працює з мовою; 2) ті, хто працює з мови [там само, с. 146].

Так, поети-перекладачі першого типу інтерпретують поетичний текст оригіналу залежно від позамовного контексту (наприклад, в соціальному, історичному, в контексті усієї творчості автора оригіналу, вихідної або цільової культури). Для поетів-перекладачів другого типу вербальне середовище поетичного тексту як знакового утворення є більш релевантним, ніж позамовний контекст, тому під час перекладу вони зосереджують увагу на вербальному оточенні мовного знака в тексті.

У вітчизняній школі художнього перекладу значна увага приділялась питанням індивідуальної стилістики перекладача, які отримали теоретичне обґрунтування, зокрема, у монографії А.Науменка «Das konzeptuelle Übersetzen» [207], численних статтях автора, присвячених складовим індивідуального стилю перекладача та концептуальному методу перекладу [див. напр., 98; 99]

Особливий погляд на індивідуальний стиль перекладача був реалізований також у межах теорії перекладацького стилю М.Новикової [105]. Так, основним методологічним принципом дослідниці став розгляд перекладу з позицій мови та культури-реципієнта й стильових настанов перекладача. На думку автора, поняття лінгвістично і культурологічно своєрідного *перекладацького стилю* є складовою *методу перекладу*, тобто ці категорії знаходяться між собою в гіпо-гіперонімічних відношеннях.

Отже, об'єктом стилістики перекладача як спеціальної наукової галузі вважається перекладацький стиль, визнаний як окрема категорія. Комплексне дослідження перекладацького стилю викликало потребу у введенні нових понять, що пояснюють індивідуально-стильові якості перекладу, як-от «перекладацька інтерпретація», «інтерпретаційна настанова», «інтерпретаційні ресурси тексту», а також різні типи перекладацьких контекстів. За М.Новиковою, саме у перекладацьких

контекстах можна вивчати та співвідносити, з одного боку, об'єктивні міжмовні паралелі («безособові відповідники»), а з іншого боку, особисті перекладацькі стилі [105, с. 4].

Так, у типології перекладацьких контекстів М.Новикова виділяє: 1) контекст перекладацького циклу; 2) контекст творчості конкретного перекладача; 3) контекст стилістичної традиції мови-реципієнта; 4) національний культурний контекст. Окрім того, в межах теорії перекладацького стилю стає можливим розмежування понять індивідуального авторського та індивідуального перекладацького стилів [105].

Згадані поняття містять як спільні, так і відмінні риси. До спільних моментів М.Новикова відносить, по-перше, реалізацію стилю у вигляді упорядкованої лінгвоестетичної системи не тільки в плані вираження, а також у плані змісту; по-друге, залежність авторського та перекладацького стилів від творчого методу відображення й відтворення дійсності; по-третє, зумовленість будь-якого стилю історико-соціальною ситуацією в цільовій мові та лінгвоестетичними традиціями цільової культури; по-четверте, цілісність, системність та індивідуальна неповторність стилю. Основними розбіжностями між стилем автора та індивідуальним перекладацьким стилем М.Новикова вважає: 1) менший елемент суб'єктивності у перекладацькому стилі, оскільки останній реалізується з постійним урахуванням стилю тексту-джерела; 2) стиль перекладача багатший на виражальні засоби, що пояснюється різностильністю текстів, відтворюваних одним перекладачем; 3) складніші форми реалізації перекладацького стилю, які важко піддаються суто лінгвістичному аналізу; 4) більша вага мовного фактору в сукупності компонентів перекладацького стилю [105, с. 6-10]. Окремо М.Новикова наголошує на співвідношенні стилю перекладача і його вітчизняних лінгвостилістичних традицій. Серед типів таких відношень дослідниця наводить наступні: 1) розширення й збагачення вітчизняних літературних традицій; 2) відштовхування

перекладача від стилістичних стереотипів культури-реципієнта; 3) актуалізація лінгвостилістичних традицій, які відійшли до пасивного фонду цільової культури; 4) поповнення цільового культурного контексту за рахунок іншомовної та іншокультурної стильової традиції [там само, с. 21].

Л.Коломієць пропонує іншу низку спеціальних термінів, що висвітлюють взаємозв'язок між категоріями стилю перекладача та методу перекладу. Так, дослідниця визначає *метод перекладу* як проект метапоетичного письма (термін Л.Коломієць), що спирається на текст оригіналу та визначається *домінантою перекладацької стратегії*. Домінантою перекладацької стратегії є фактично вибір тих елементів у тексті першотвору, які перекладач вважає трансляційно-релевантними. Під *перекладацькою стратегією*, зрештою, дослідниця розуміє об'єднані доміантою дії перекладача, інакше кажучи, конкретні акти вибору, спрямовані на реалізацію проекту метапоетичного письма. Відповідно до концепції Л.Коломієць, вибір методу перекладу є вибором способу реалізації перекладацького проекту метапоетичного письма. У свою чергу, перекладацький проект містить у собі як попередній текст, так і план, а також задум тексту перекладу [63, с. 182].

Підсумовуючи огляд категорій перекладацького стилю і методу в ракурсі поетичного перекладу, ми констатуємо неоднорідність у розумінні згаданих категоріальних одиниць в теорії художнього перекладу. Однак можна зробити висновок про наявність ієрархії у діаді «стиль-метод», а саме – категорія *стилю перекладача* входить до складу більш високої категоріальної одиниці *методу перекладу*. У концепції Л.Коломієць ця ієрархія виглядає так: *перекладацька стратегія* – *домінанта перекладацької стратегії* – *проект метапоетичного письма* – *метод перекладу*. Отже, на нашу думку, категорія методу перекладу є гіперонімом по відношенню до індивідуального стилю перекладача як компонента загального процесу поетичного перекладу.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 1

Відмінність поетичних текстів від текстів художньої прози полягає у більш регламентованій зовнішній формі, меншій довжині, а також у значно вищому ступені семантико-стилістичної та образної концентрації в розрахунку на загальну кількість мовних одиниць вірша. Звідси випливає специфіка поетичного перекладу, тобто необхідність одночасного збереження ідейно-образного змісту оригіналу, дотримання еквілінеарності, еквіметричності, еквіритмічності у перекладі, а також подолання розбіжностей в поетиці та образних системах носіїв вихідної та цільової мов. Пріоритетною для перекладача поетичних текстів є передача *функції* мовної форми, тобто відтворення змісту та характеру впливу першотвору на цільового читача.

Домінантним компонентом поетичного перекладу є поетична мова, яка, на відміну від звичайної мови, вирізняється наявністю естетичної функції. Естетична функція поетичної мови полягає в її здатності наповнювати змістом мовні структури всіх рівнів поетичного твору, від фонетичного до композиційно-текстового. Термін «поетична мова» використовується сьогодні як синонім до поняття «естетична функція мови».

В основі традиційної типології поетичного перекладу, подібно до класифікацій перекладу, розрахованих на нехудожні тексти, знаходиться бінарна опозиція «буквальний переклад – вільний переклад». До якісно інших принципів розподілу типів поетичного перекладу належать такі критерії: а) функції перекладу, б) функції тексту оригіналу, в) змісту тексту, г) читацької аудиторії, д) ступеня орієнтованості на адресатів вихідної культури.

Для критичного осмислення суті категорії «метод» перекладу необхідне поєднання лінгвістичного та літературознавчого підходів у теорії поетичного перекладу. Метод перекладу може ототожнюватись з

типом перекладу, або визначатись через доміанту перекладача, тобто свідомий вибір трансляційно-релевантних елементів першотвору. Методом перекладу вважаються також принципи передачі поетичної мови оригіналу мовою перекладу – *змістоцентричний* та *мовоцентричний* шлях. Метод перекладу безпосередньо пов'язаний з різними типами інтерпретації поетичного оригіналу: як цілісного твору, або як відкритого тексту. Під *методом* поетичного перекладу в широкому сенсі ми розуміємо тип інтерпретації першотвору, який сам перекладач або національна перекладацька традиція вважають трансляційно-релевантним.

Ключовим для традиції українського поетичного перекладу, взагалі, і перекладацької творчості Миколи Лукаша, зокрема, є метод трансплантації поетичного оригіналу до національного ґрунту. В основі трансплантуючого методу перекладу лежить змістоцентричний принцип відтворення поетичного тексту мовою-реципієнтом.

Модель процесу поетичного перекладу визначається наявністю двох фаз: 1) інтерпретації оригіналу; 2) процедури породження перекладного тексту на базі інтерпретації першотвору. У процесі поетичного перекладу відбувається *потрійна корекція вихідного смислу* оригіналу: перекладач сприймає та корегує смисл у фазі інтерпретації; смисл підлягає корекції під час другої фази породження цільового тексту; адресат перекладу здійснює третю корекцію як рефлексію тексту в структурі своєї свідомості.

Оптимальною для дослідження та аналізу поетичного перекладу як процесу та результату виявляється етнолінгвокультурологічна модель, оскільки вона орієнтується на особливості цільової культури, етнокультурну компетенцію адресатів, національну перекладацьку традицію та структуру національної літературної полісистеми.

Категорія *індивідуального стилю перекладача* входить до складу більш високої категоріальної одиниці *методу перекладу*. На нашу думку, категорія методу перекладу є гіперонімом по відношенню до

індивідуального стилю перекладача як компонента загального процесу поетичного перекладу.

Положення Розділу 1 відображені в таких публікаціях автора: [36; 38; 40; 42].

РОЗДІЛ 2. ПЕРЕКЛАДИ МИКОЛИ ЛУКАША В ПОЛІСИСТЕМІ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

2.1. Теорія літературної полісистеми та перекладацька діяльність

Миколи Лукаша

Теорія полісистеми в аспекті поетичного перекладу має свої витoki у дескриптивному напрямі перекладознавства під назвою Translation Studies, який виник у 70-ті роки на території Бельгії та Нідерландів. Представники дескриптивного підходу [див., напр., 181; 192] розглядають продукти перекладацької діяльності (перекладні художні тексти) з позицій зіставного літературознавства, вивчаючи художні якості перекладного тексту у межах цільової мови та культури.

Найвагомішим внеском дескриптивістів до теорії художнього, в тому числі поетичного перекладу, стала зміна парадигми дослідження перекладів: замість того, щоб застосовувати існуючі положення теорії перекладу до перекладних текстів, вивчаються й описуються самі тексти, на підставі яких надалі робляться висновки в галузі лінгвістики, перекладу та літературознавства.

Таким чином, дескриптивний підхід у перекладознавстві змінив традиційну перспективу розгляду питань, пов'язаних із процесом, методом і результатом поетичного перекладу, і зосередив увагу науковців на цільовій сфері функціонування перекладного тексту.

Зміна перспективи розвідок художнього перекладу дала підстави для виникнення нових теорій, орієнтованих на перекладний текст у цільовій літературі, культурі та соціально-історичному середовищі. Таким інноваційним напрямом досліджень виявилась теорія полісистеми, запропонована ізраїльським ученим І.Івен-Зогаром у 90-х роках ХХ століття. Згідно з концепцією І.Івен-Зогара полісистемою є гетерогенна, ієрархізована система систем, які взаємодіють між собою, спричинюючи неперервний динамічний процес еволюції в межах полісистеми як цілого

[цит за 63, с. 16]. Важливим здобутком дослідника є розуміння динаміки полісистеми як загальної моделі функціонування і розвитку будь-яких систем, включаючи літературні, з їх обов'язковим компонентом – перекладною літературою. Так, І.Івен-Зогар вважає, що полісистема об'єднує між собою явища різних рівнів, тобто окрема полісистема входить як складовий елемент до більшої полісистеми. Наприклад, полісистема національної літератури входить до складу більш об'ємної національної соціокультурної полісистеми, яка у свою чергу, буде складовою міжкультурної світової полісистеми.

На думку прихильника цієї теорії, ізраїльського дослідника Г.Турі, перекладом є не комунікація через культурно-мовний бар'єр, а комунікація в перекладеному повідомленні у оточенні певної культурно-мовної системи. Вчений підкреслює, що перекладацька діяльність належить до ширшої системи текстотворчої діяльності і практично визначається цільовою культурою та її літературною полісистемою [230, с. 74]. За словами П.Торопа, в такому ракурсі переклад є «автономним текстом, що функціонує в чужій культурі невіддільно від оригінальної літератури» [144, с. 15].

До основних ознак літератури як полісистеми, які визначають її динамічний характер, відноситься, за І.Івен-Зогаром, *конфлікт між центром і периферією*, де різні літературні жанри, в тому числі й жанр перекладної літератури, змагаються за право посісти центральне місце в системі й досягти статусу канонізованого [цит за 63, с. 18]. Традиційно склалося так, що перекладна література переважно знаходилась на периферії літературної полісистеми. І.Івен-Зогар наголошує на тому, що, згідно з теорією полісистеми, процес перетворення оригіналу на самостійний перекладний текст відбувається відповідно до норм і канонів цільової літератури, в межах якої формується традиція перекладу. Під формуванням традиції розуміється процес канонізації одних текстів і маргіналізації інших, причому «периферійний» переклад може

просунуться до центру літературної полісистеми за умови змін у соціокультурній політиці держави-сприймача [там само, с. 20].

У контексті дослідження перекладацької творчості М.Лукаша нас цікавить місце саме його перекладів у полісистемі української літератури. Спираючись на концепцію І.Івен-Зогара, ми вважаємо, що за умов панування колонізаційної культури радянської влади переклади М.Лукаша не мали можливості опинитися у центрі української радянської літературної полісистеми. Після зміни державного устрою маргінальні поетичні переклади М.Лукаша поступово просунулись на центральне місце деколонізованої літературної полісистеми та почали канонізуватись [докладніше про це див. 107, с. 40]. Процес канонізації поетичних перекладів М.Лукаша, а також міфологізація його творчого й особистого шляху невідповідно відбулись саме на зламі історичних епох: переходу від тоталітаризму до здобуття українським народом незалежності. Цей факт підтверджує тезу І.Івен-Зогара про еволюцію національної літературної й перекладацької традицій як про зміну систем.

Проблема цілісного осмислення творчої спадщини Миколи Лукаша, на думку відомого літературознавця М.Москаленка, є насущною необхідністю та обов'язковою умовою повноцінного існування сучасної української культури [93], адже, як зазначав В.Шевчук, «Микола Олексійович для культурного українця не просто один із найблискупіших перекладачів — він особлива, неповторна ланка нашого літературного процесу, невід'ємна частка нашого спільного творчого буття» [170, с. 7].

Визначення місця перекладацького та літературного доробку Майстра перекладу в українській літературній полісистемі не можна уявити без урахування дискурсивного «вертикального контексту» [123, с. 12] тієї складної доби, у яку жив і працював М.Лукаш. Творчий злет Миколи Лукаша як перекладача невідповідно відбувся саме у період так

званої «хрущовської відлиги», того світоглядно-психологічного перевороту, що пізніше отримав назву шістдесятництва [234].

Представники покоління шістдесятників, серед яких видатні поети, зокрема В.Симоненко, Л. Костенко, І. Драч, М. Вінграновський, В. Коротич, Б. Олійник, В. Стус, І. Калинець; публіцисти та правозахисники (В. Чорновіл, Л. Лук'яненко, В. Марченко); літературні критики (І. Світличний, І. Дзюба, Є. Сверстюк, М. Коцюбинська); прозаїки (Г.Тютюнник, Є. Гуцало, В. Дрозд, В. Шевчук, Р. Іванчук); кіномитці й театральні діячі (С. Параджанов, Ю. Ілленко, Л. Танюк); композитори (В. Сильвестров, Л. Грабовський, М. Скорик); художники та графіки (А. Горська, В. Зарецький, Г. Севрук, В. Кушнір) своєю творчою діяльністю здійснили справжній культурний вибух та опинились в центрі руху національного опору. За словами Є.Сверстюка, шістдесятництво невдовзі набуло масштабу універсального соціокультурного феномену: літературно-мистецького, філософсько-ідеологічного, наукового, суспільно-політичного [124, с. 26].

Майстри художнього перекладу також не залишились осторонь революційних історичних процесів, які відбувались в українському суспільстві. Сам М.Лукаш відкрито не виступав проти пануючого режиму, проте його перекладні твори містили в собі усі ознаки «опозиційного дискурсу», а творча діяльність дорівнювала подвижництву [123, с. 13].

Так Л.Танюк зазначав, що «Григорій Кочур і Микола Лукаш були ті перші шістдесятницькі євроінтегратори, які відкривали нам широкий світ європейської і ширше – світової культури» [цит. за 123, с. 67].

Микола Лукаш належав до генерації реформаторів української літературно-перекладацької традиції та своєю працею демонстрував прихильність до культурно-історичних витоків, а також світоглядних і естетичних принципів шістдесятників. Такими першоосновами перекладацької творчості М.Лукаша стали насамперед українська

література і народна творчість, що охоплювала фольклор, міфологію, народне мистецтво.

Серед світоглядних засад шістдесятників для Лукашевої творчості характерні активний патріотизм і національна самосвідомість, сакральне сприйняття рідної мови та історичної пам'яті як оберегів нації; культурництво як відстоювання справжньої, високомайстерної культуротворчості; лібералізм – культ свободи в усіх її виявах: свободи мистецького вираження, свободи особистості, нації, духу; моралізм та етичний максималізм (культ моральності як абсолютного мірила людських вчинків); гуманізм та антропоцентризм (людська особистість у центрі Всесвіту) [124, с. 28].

Естетичні засади шістдесятництва М.Лукаш втілював у своїх перекладних творах, де були присутні: критика інакшістю, тобто заперечення пануючої парадигми влади власною творчістю; естетична незалежність; єдність національних і світових традицій та новаторства; індивідуалізація (посилення особистісного начала).

Перекладацькі принципи М.Лукаша нерозривно пов'язані з роллю об'єкта його творчих пошуків – художнього перекладу – в українській літературній полісистемі 60-х років. Особливістю соціально-історичного контексту України середини ХХ ст. в межах літературної полісистеми стало заміщення функцій оригінальної літератури художнім перекладом. В умовах жорсткого тиску політичного режиму саме художній переклад став однією з небагатьох сфер вільного мистецького самовираження, засобом висловлення громадянської позиції та імпліцитним носієм ідей національного відродження, опору й пам'яті.

Так, В.Савчин підкреслює той факт, що український літературний переклад доби шістдесятництва виступає як «компенсаційний засіб, як чинник національно-культурного самоствердження, забезпечуючи таким чином цілісність полісистеми» [123, с. 13]. Відповідно до концепції І.Івен-Зогара, будь-яка система, в тому числі полісистема української літератури,

має динамічний характер. Вона відзначається насамперед наявністю ієрархічних відносин за моделлю «надсистема – субсистема – підсистема», всередині яких відбувається безперервне напруження між центром та периферією.

Що стосується конкретної полісистеми української літератури, на нашу думку, її можна узагальнено представити у вигляді частини моделі, яка охоплює світову, європейську та українську національну літератури [див. Схему 1]:

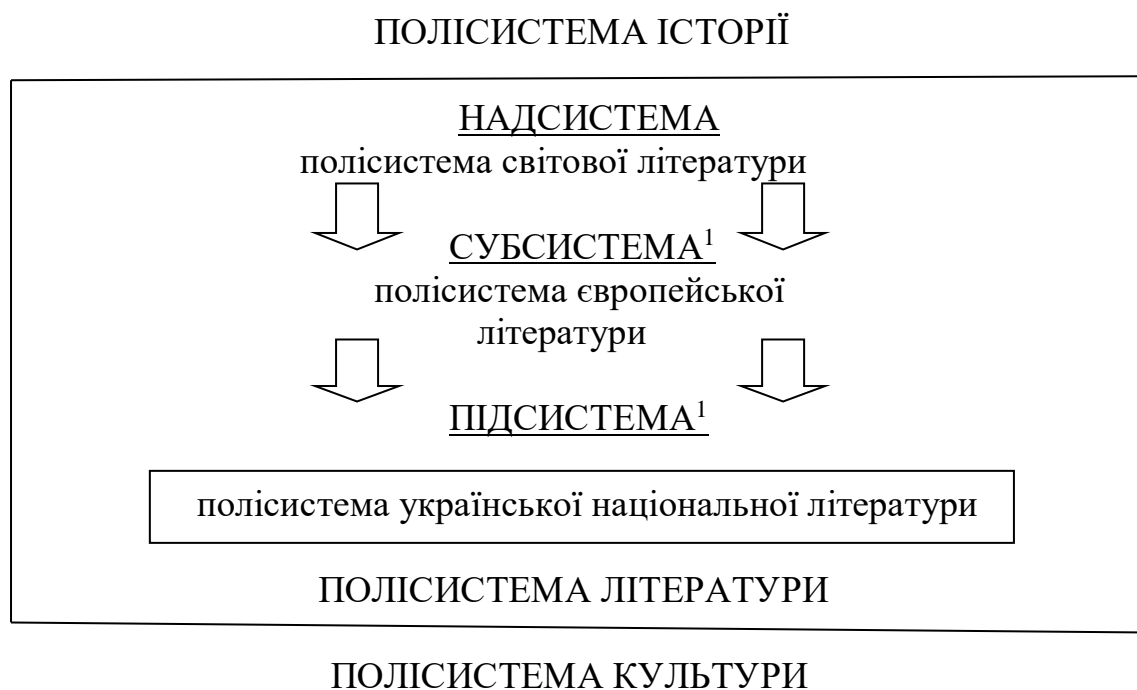


Схема 1. Місце української національної літератури в концепції полісистеми

Як видно зі схеми, абстрактна полісистема літератури входить до складу більш широкого зовнішнього системного поля, яке містить, з одного боку, історичну, а з іншого – культурну полісистеми. У внутрішньому системному полі полісистема літератури як загального соціокультурного феномену людства являє собою ієрархічну модель «надсистема – субсистема¹ – підсистема¹», де надсистемою є світова література, одну із субсистем світової літератури представляє література

Європи, а одну з підсистем європейської літератури складає національна література України.

У центрі літературної полісистеми та усіх її підсистем різні жанри «змагаються» між собою за право домінантного становища, причому серед таких жанрів можуть бути не лише загальновизнані канонізовані літературні форми, а й так звані «низькі» жанри, що традиційно включали і перекладну літературу.

Як справедливо зазначає Л.Коломієць, «низькі» жанри, незважаючи на своє периферійне положення в системі, є потужним стимулом розвитку для академічних «центральных» форм, оскільки виникає конфлікт між інноваційними (первинними) і консервативними (вторинними) літературними принципами [63, с. 18]. Вагомим здобутком теорії І.Івен-Зогара стало визнання за перекладною літературою статусу системного явища, тобто відведення їй чільного місця в межах цільової полісистеми. Автор концепції вважає, що «низький» жанр перекладної літератури не завжди знаходиться на периферії системи, а за певних обставин може просунути у центр, тобто увійти до канонізованих форм національної літератури.

На думку І.Івен-Зогара, перекладні твори отримують домінантне становище в літературній полісистемі у трьох випадках. По-перше, це відбувається, якщо оригінальна література перебуває у стадії становлення. У цій ситуації перекладні твори вихідної літератури є готовими моделями для типів текстів цільової літератури. По-друге, переклади відіграють провідну роль в полісистемі за умов, коли оригінальна література в силу політичних причин стає периферійною, інакше кажучи, піддається утисканню з боку культури-колонізатора. По-третє, перекладні твори можуть заповнювати лакуни в цільовій літературі у кризових ситуаціях розвитку полісистеми [цит. за 63, с. 19].

Враховуючи теоретичне підґрунтя концепції полісистеми, можна констатувати, що оригінальна українська література за умов панування

радянського режиму опинилася у периферійному статусі, тобто у затінку мультинаціональної «знеособленої» (термін О.Чередниченка) радянської літератури. Таким чином перекладацька діяльність посіла *центральне* місце в межах української літературної полісистеми доби шістдесятництва.

На думку В.Савчин, аналіз творчого методу та індивідуального стилю окремого перекладача повинен бути перш за все *культурологічною процедурою* [123, с. 12], тому ми окреслимо певні загальні ознаки перекладацької настанови М.Лукаша на засадах теорії полісистеми.

Перекладацька настанова у класичному розумінні М.Новикової втілюється в таких формах: 1) вибіркова позиція перекладача; 2) емоційно-оцінкове ставлення до того, що перекладач відтворює; 3) розкриття неявних значень, які виводяться лише з контексту; 4) зведення окремих смислових і стильових особливостей оригіналу в систему; 5) реорганізація особливостей оригіналу у нове ціле – перекладний текст [104, с. 125].

Ми поділяємо думку дослідників творчості М.Лукаша, зокрема Т.Цимбалюк, В.Савчин, про його орієнтацію на *цільовий* текст, який «відповідав би потребам *цільової* літератури і демонстрував би багаті виражальні можливості *цільової* мови» [123, с. 14]. Така перекладацька настанова М.Лукаша повністю відповідає принципам теорії полісистеми, характерною ознакою якої є саме пріоритет функціонування перекладного тексту як повноправної даності в межах *цільової* літератури. Отже, вибірковою позицією Лукаша-перекладача за умов центральної позиції перекладної літератури в полісистемі є *домінанта цільового тексту* в процесі перекладу.

Інша особливість творчої діяльності Майстра, яка також згадувалась у наукових розвідках [див. напр., 63; 107; 123; 148], є *універсалізм* М.Лукаша, який виявлявся у специфічному «калейдоскопному» підборі оригіналів для перекладу та його унікальній різножанровості. Тут йдеться про надзвичайно широкий діапазон авторів, літературних напрямів, форм і течій в арсеналі Лукашевих перекладів.

Так завдяки перекладам М.Лукаша в українську культуру увійшли кращі зразки світової літератури, зокрема твори: Роберта Бернса, Льюїса Керролла, Джона Мільтона, Вільяма Шекспіра з англійської літератури; Пантелея Матеєва, Єлина Пелина та Христо Смирненського з болгарської; Ханана Вайнермана, Давида Гофштейна та Іцика Фефера з єврейської; Фелікса Лопе де Вега Карпіо, Федеріко Гарсія Лорки, Педро Кальдерона де ля Барка, Мігеля де Сервантеса Сааведри з іспанської; Джованні Боккаччо, Салваторе Каммарано, Лоренцо да Понте, Джанні Родарі, Джузеппе Унгаретті з італійської; Ніколаса Гільєна з кубинської; Квінта Горація Флакка з латинської; Адама Міцкевича, Юліана Тувіма з польської; Юргіса Балтрушайтіса, Костянтина Бальмонта, Андрія Белого, Олександра Блока, Валерія Брюсова, Зінаїди Гіппіус, Максима Горького, В'ячеслава Іванова, Михайла Ісаковського, Семена Кирсанова, Аполлона Майкова, Володимира Маяковського, Дмитра Мережковського, Олександра Пушкіна, Федора Сологуба, Афанасія Фета з російської; Володимира Филиповича, Бранка Чопича з сербської; Івана Моїка зі словацької; Ендре Аді, Аттілі Йожефа, Імре Мадача, Шандора Петефі з угорської; Гійома Аполлінера, Поля Валері, Оскара Венцеслава, Поля Верлена, Віктора Гюго, Макса Жакоба, Жюльє Лафорга, Любіча Мілоша, Франсуа Рабле, Артюра Рембо, Сен-Поля Ру, Андре Стіля, Гюстава Флобера з французької; Петра Безруча, Їржі Волькера, Карела Гавлічека-Боровського, Ундри Лисогорського з чеської; Мацуо Басьо, Гонсуї, Кікаку, Коматі, Кьороку, Нарікіра, Садакі, Табіто, Фудзівара Тейка, Юнтоку з японської.

Особливе місце у творчому доробку М.Лукаша посідають переклади німецькомовної драми і поезії: Йозефа фон Айхендорфа, Гайнріха Гайне, Йоганна Вольфганга Гете, Юліуса Мозена, Вільгельма Мюллера, Райнера Марія Рільке, Георга Тракля, Йоганна Фрідріха Шиллера, Фердинанда Фрайліграта.

Однак, незважаючи на розмаїття мов, композиційних форм та авторів, у виборі М.Лукаша простежуються певні тенденції, які, на нашу

думку, не є випадковими. Так, М.Лукаш обирає для перекладу найкращі зразки світового письменства; серед поетичного доробку перекладача переважають твори тих літературних жанрів, аналогів яким він не знаходив у вітчизняній літературі, а також оригінали, пов'язані з народно-пісенною творчістю; зрештою, перекладач послідовно шукає і обирає ті твори, що дозволяють продемонструвати у перекладі певний прихований підтекст ідейного характеру.

У плані різножанровості творчості М.Лукаша як ознаки перекладацького універсалізму ми поділяємо спостереження Марини Новикової про тяжіння Майстра до двох полюсів у процесі вибору жанрів для перекладу [див. 107, с. 44]. З одного боку, новотвори М.Лукаша є перекладами-гігантами, («пам'ятниками» у термінології М.Новикової), як, наприклад, переклад «Фауста» або незавершений «Дон Кіхот». З іншого боку, перекладач обмежується так званими мікроциклами, тобто перекладами одного-двох творів чи фрагментів певного автора «на пробу», які пізніше слугують зразками для творчості інших митців і заповнюють жанрові лакуни цільової полісистеми.

Отже, можна зробити висновок про загальну відповідність принципів, яких дотримується М.Лукаш при виборі творів для перекладу, основним засадам теорії полісистеми. По-перше, він збагачує цільову літературну полісистему перекладами класики світової літератури. За влучним виразом М.Скуратівського, М.Лукаш фактично рятує національну літературу через переклад, «зберігаючи велику трихотомію красного письменства – епічний, ліричний, драматичний літературний роди» [123, с. 17]. По-друге, М.Лукаш заповнює лакуни цільової полісистеми новими жанрами та типами текстів, надаючи нові моделі для творців оригінальної літератури. Такими прикладами є мікроцикли Лукашевих перекладів німецької поезії доби романтизму, просвітництва, штюрмерства.

Зрештою, обираючи твори для перекладу з відчутними патріотичними мотивами й витоками з народного фольклору, М.Лукаш

прискорює «процес інтелектуального розвитку народу і процеси політичної активізації суспільства» [158, с. 711].

На нашу думку, саме життя М.Лукаша з періодами творчих злетів і переслідувань, нерівномірною публікацією перекладів та неоднозначним відгуками критиків є підтвердженням основного принципу теорії І.Івен-Зогара – залежності позиції окремого перекладача в *центрі* або на *периферії полісистеми* національної літератури від таких чинників: а) місця перекладної літератури в цільовій полісистемі; б) зовнішніх історичних, політичних і соціокультурних факторів впливу на творчість конкретного перекладача, тобто від інших полісистем цільової культури.

Останньою знаковою рисою перекладацької діяльності М.Лукаша в межах теорії полісистеми вважаємо залежність настанови, стилю й методу перекладу Майстра від позиції перекладної літератури, а також від престижності напряму художнього перекладу, який представляє автор, у національній літературній полісистемі.

2.2. Микола Лукаш у дескриптивній концепції перекладу

Відповідно до визначення М.Снелл-Горнбі, дескриптивна концепція перекладу (*Descriptive Translation Studies*) є емпіричним напрямом сучасного перекладознавства у галузі художнього перекладу, орієнтованим на вивчення цільового тексту [224, S. 96]. Основними принципами перекладацького аналізу, яких дотримуються представники дескриптивної школи (за іншою назвою – *Manipulation School*), є *історичність*, *контекстуальність* та *відсутність прескриптивних норм* перекладу.

Фактично дескриптивний підхід складається з декількох теоретичних концепцій художнього перекладу, розроблених у західному перекладознавстві в другій половині ХХ століття, а саме – загальнотеоретичних ідей Дж.Голмса, теорії полісистеми І.Івен-Зогара та

прикладного аналізу новотворів ізраїльського дослідника Г.Турі. У співавторстві з іншими вченими-однотумцями, зокрема, А.Лефевром, Т.Германсом, С.Басснетт, Р.ван ден Брьоком, нова дескриптивна парадигма була представлена широкому науковому загалу у 1985 році в збірнику *The Manipulation of Literature* [там само, S. 96-99].

Класик вітчизняного перекладознавства В.Комісаров зауважує, що найбільшою цільністю та послідовністю в межах дескриптивної школи відзначається саме підхід Г.Турі [65, с. 306]. Так, ізраїльський вчений критикує наявні теорії перекладу, оскільки, на його думку, вони орієнтуються на вихідний текст (або на вихідну мову) і визначають переклад як еквівалентний текст, створений іншою мовою. За твердженням Г.Турі, жодна теорія перекладу не може бути нормативною та обмежувальною і не повинна орієнтуватись на текст чи мову оригіналу.

На відміну від так званого прескриптивного підходу, що панував у перекладознавстві з 60-х років минулого століття та декларував абстрактні ідеальність та еквівалентність перекладу, дескриптивна теорія розглядає реальні новотвори як історичний та культурний феномен цільової полісистеми. Так, концепція Г.Турі виходить із кількох основних постулатів: по-перше, вона орієнтується на результат (текст) перекладу та його функціонування в системі текстів цільової мови. Сам переклад автор тлумачить як комунікацію за допомогою перекладних повідомлень усередині певних культурно-мовних кордонів [65, с. 307]. Цей принцип повністю реалізується у перекладацькій настанові М.Лукаша, яка полягає у пріоритеті формулювання цільового тексту та його сприйнятті в якості повноправного твору національної літератури.

По-друге, згідно з дескриптивним підходом, перекладні тексти мають певні диференційні ознаки в цільовій літературній полісистемі. Ці особливості відрізняють новотвори від неперекладних текстів і можуть бути встановлені емпіричним шляхом.

Г.Турі наголошує на тому, що закріплення за текстом статусу перекладного є правомочним за умов різних відношень із оригіналом: а) існує кілька перекладів одного й того самого оригіналу різного ступеня близькості до вихідного тексту; б) не всі паралельні переклади дійсно функціонують як перекладні тексти в національній літературі, оскільки деякі з них офіційно не визнаються перекладами, а вважаються, зокрема, переспівами.

З огляду на вищевикладене, ізраїльський вчений по-іншому розглядає поняття перекладного тексту та перекладацької еквівалентності. Г.Турі вважає недоречним визначення «ідеальних» еквівалентних відношень між оригіналом та перекладом у теорії, оскільки наявність або відсутність еквівалентності можуть бути виявлені лише шляхом зіставлення першо- й новотвору. Відповідно до емпірично-дескриптивної концепції художнього перекладу відношення між текстами вихідної та цільової мов ґрунтуються, зокрема, на опозиції формальних відношень (еквівалентності форми) і опозиції функціональних відношень, тобто еквівалентності функції. Причому саме еквівалентність форми відіграє вирішальну роль при віднесенні твору до перекладних текстів у полісистемі національної літератури.

У контексті досліджень творчості М.Лукаша дослідниками були помічені певні відхилення його перекладів від загальноновизнаної *еквівалентності* оригінального й перекладного тексту, яка в академічній традиції вітчизняного перекладознавства асоціюється з точністю, адекватністю та вірністю першотворові [див., напр., 119; 147]. Деякі критики перекладу та літературознавці радянських часів вважали новотвори М.Лукаша перевантаженими елементами переспіву, що виявлялось, зокрема, у частому використанні Майстром прийомів лексичної та синтаксичної апроксимації (термін М.Зарицького) [52].

Проілюструємо окремі випадки відхилень від класичного розуміння еквівалентності на прикладі балади Ф.Шиллера «Прощання Гектора» (Hektors Abschied) в перекладі М.Лукаша [265].

Як показує приклад (див. Додаток 1), переклад М.Лукаша демонструє певні лексичні відхилення на рівні слова, словосполучення і текстами, які свідчать про орієнтованість перекладного тексту на систему цільової мови, літератури й культури. Загалом, в перекладі містяться такі мовні одиниці, **відсутні у першотворі**: (1) на рівні слова – фольклорні поетизми *роз'ятрений, туга, недруг, вирування, мститься, огорне*;

а) *Wo Achill mit den unnahbaren Händen // Dem Patroklos schrecklich Opfer bringt?* – Де Ахілл, **роз'ятрений** журбою // За Патрокла мститься ворогам?

б) *Wenn der finstre Orkus dich verschlingt?* – Як тебе **огорне** мла Ереба;

в) *All mein Sehnen will ich, all mein Denken // In des Lethe stillen Strom versenken* – Всі мої чуття і поривання // Хай поглине Лети **вирування**;

г) *Nach der Feldschlacht ist mein feurig Sehnen* – Щоб зломити **недруга** потугу;

Характерною рисою творчого методу М.Лукаша є використання у перекладі стилістично забарвлених лексичних одиниць з експресивним компонентом, типових для українського фольклору. Так, в перекладі балади спостерігаємо епітет-прикладку *жінко-любко* та скорочену розмовну форму дієслова *подобати*;

д) *Teures Weib, gebiete deinen Tränen* – **Жінко-любко**, не вдавайся в тугу!

е) *Kämpfend für den heil'gen Herd der Götter // Fall' ich, und des Vaterlandes Retter* – За святині, за кохану Трою // Я впаду, як **подоба** герою;

(2) на рівні словосполучення переклад містить широкий діапазон усталених епітетів і порівнянь: *горючі сльози, ковані булати, царство тьми, оселі невеселі, спів складать, славна кров;*

а) *Gürte mir das Schwert um, lass das Trauern!* – *Дай меча, втамууй горючі сльози;*

б) *Steig' ich nieder zu dem styg'schen Fluss* – *І зійду без жалю в царство тьми;*

в) *Du wirst hingehn, wo kein Tag mehr scheint* – *Підеш ти в оселі невеселі;*

г) *Wer wird künftig deinen Kleinen lehren // Speere werfen und die Götter ehren* – *Хто навчить синка твого, як треба // Спир метать і спів складать богам?*

д) *Priams großer Heldenstamm verdirbt* – *Пронаде Пріама славна кров;*

(3) на рівні строфи (текстеми) спостерігаємо народнопісенний зачин, типовий для фольклорного жанру «дума» а):

<i>Will sich Hektor ewig von mir wenden,</i>	Чом ти рвешся, Гекторе, до бою,
<i>Wo Achill mit den unnahbarn Händen</i>	Де Ахілл, роз'ятрений жсурбою,
<i>Dem Patroklos schrecklich Opfer bringt?</i>	За Патрокла мститься ворогам?

У перекладі мають місце явища синтаксичного паралелізму, типові для українських народнопісенних жанрів:

б) *За вітчизну стану я грудьми // За святині, за кохану Трою;*

в) *Nimmer lausch' ich deiner Waffen Schalle // Müßig liegt dein Eisen in der Halle* – *Заржавіють в домі твої лати, // Заніміють ковані булати;*

Отже, робимо висновок про відхилення від еквівалентності лексичної форми в перекладі М.Лукаша на користь читачів культури-реципієнта. Однак зауважимо, що в наведеному перекладі повністю збережені еквівалентність функції, зміст та дух першотвору, тому текст

М.Лукаша по праву належить до перекладів найвищого гатунку із центральним становищем в українській літературній полісистемі.

Підсумовуючи вищевикладене, робимо висновок, що перекладацька творчість М.Лукаша, на наш погляд, має за основу принципи дескриптивної школи художнього перекладу, а саме – історичність (тобто орієнтацію на архетипи української культури, укорінені в народній мові); контекстуальність (залежність перекладного тексту від мови і культури-реципієнта); відсутність прескриптивних норм перекладу, про що свідчать відхилення Майстра від вимог формальної еквівалентності вихідного і цільового тексту, типових для «класичного» напряму вітчизняної школи художнього перекладу.

2.3. Новотвори Миколи Лукаша з погляду дихотомії «колоніалізм-постколоніалізм»

Терміни «постколоніалізм» та «постколоніальні дослідження» у перекладознавстві вперше були використані в межах новітньої концепції постколоніалізму, що виникла на базі дескриптивної школи і стала логічним продовженням принципів орієнтованості на цільову культуру. Саме поняття постколоніалізму є багатозначним: з одного боку, воно маркує дискурс опозиції по відношенню до культури-колонізатора; з іншого – стосується періоду незалежності колишніх колоній та зміни перекладацьких і літературних принципів, пов'язаних зі зміною політичної ситуації. Поштовх до виникнення напряму постколоніалізму надали насамперед перекладачі так званих культур «третього світу», які намагалися шляхом нових методів перекладу чинити опір усталеним перекладацьким традиціям і канонам культури-колонізатора.

Основним принципом постколоніального перекладу є реалізація культурної гетерогенності й формування національної культурної

ідентичності через перекладні твори. На думку німецького літературознавця Д.Бахманн-Медік, постколоніальний переклад позначає по суті «децентралізацію та локалізацію змішаних культур, тобто міжкультурну активність, яка відбувається всупереч традиційним кордонам і перекладацьким принципам домінуючих літератур» [цит. за 180, S. 28 – переклад наш – А.Д.]

До кола завдань постколоніальних досліджень належить, по-перше, вивчення закономірностей та методів перекладу в цільовій літературній полісистемі, обумовлених колоніальною ситуацією. По-друге, в полі зору постколоніалізму знаходяться ті перекладацькі методи й ознаки перекладних текстів, які зберігаються після перемоги колонізованого суспільства над культурою-колонізатором. Отже, напрям постколоніалізму по-новому розглядає принципи історичності та контекстуальності в художньому перекладі, започатковані представниками дескриптивної школи *Translation Studies*.

З огляду на історію української літературної полісистеми вивчення творчого методу М.Лукаша є цікавим саме в контексті постколоніальних досліджень. Так, до моменту здобуття Україною незалежності полісистеми української літератури, культури й історії знаходились у колонізованому стані. Ми згодні з оцінкою відомого філолога й культуролога Марини Новикової, яка називає добу СРСР періодом «сплющеного розвитку» українського художнього слова (і ширше – свідомості) [107, с. 44].

В умовах панування культури-колонізатора будь-який переклад відзначається коливанням між двома бінарними опозиціями: «я» – «інший», «домінуюча культура» – «національна культура», «насильство» – «свобода», «академічні жанрові канони» – «національні жанрові особливості», «загальновизнані традиції перекладу (в дусі культури-колонізатора)» – «національні перекладацькі традиції».

Л.Коломієць справедливо вказує на той факт, що художній переклад у колонізованому суспільстві перебуває у «складному силовому

полі, структурованому владою, насильством і суб`єктивацією» [63, с. 23]. Ідеологія культури-колонізатора постійно продукує міфи, що детермінують всі сфери суспільного життя, в тому числі і галузь перекладу. Так, міф про нерозвиненість колонізованих народів і необхідність наслідувати зразки культури-колонізатора безпосередньо пов`язується з принципами вірності, точності, прозорості, однозначності, еквівалентності та адекватної репрезентації оригіналу в перекладі. Цей міф приховує ідеологічну настанову про оригінал як джерело абсолютного знання і влади, оскільки вихідний текст написано мовою домінантної культури-колонізатора [докладно про це див. там само, с. 24]. Тому не випадково представники постколоніального напрямку в перекладознавстві, зокрема, Г.Баба, Т.Ніраньяна, Г.Співак, заперечують переклад як звичайну репрезентацію оригіналу, оскільки такий метод сприяє створенню тоталітаристського міфу навколо поняття перекладу [63, с. 23; 182; 212;]. Йдеться про визначення перекладу як тоталітарного явища, запропонованого П.Торопом, що включає в себе процес так званого переідеологізуючого переписування перекладу в залежності від політичної влади в суспільстві [144, с. 68].

Акт переписування перекладу в постколоніальних дослідженнях, згідно з міркуваннями Т.Ніраньяни, пов`язаний із тенденцією в постколоніальному суспільстві до повторного перекладу знакових творів всесвітньої літератури, а в широкому сенсі – з прагненням колонізованого народу переписати заново свою історію [212, р. 170].

Окрім того, автор наголошує на таких універсальних ознаках перекладу в колонізованому суспільстві, як прихована суперечливість, неоднорідність та відхід від перекладацьких традицій культури-колонізатора [там само, р. 172].

Усі перелічені особливості колоніального та постколоніального дискурсу виразно простежуються в історії українського художнього перекладу, й зокрема у творчості М.Лукаша. Так, сама перекладацька

настанова і переклади Майстра втілюють принципи постколоніалізму, тобто – звернення до витоків національної культури, орієнтація на читачів культури-реципієнта, недотримання вимог до формальної еквівалентності «класичного» напряму вітчизняної школи художнього перекладу, заперечення офіційного стилю уніфікованого перекладу.

За визначенням Л.Коломієць, до цього уніфікованого стилю належать такі риси: логічна та синтаксична впорядкованість; семантична прозорість змісту, тобто уникання двозначності; суворо обмежений словниковий склад, де переважає інтернаціональна та запозичена лексика замість суто національної лексики з регіональним, хронологічним, соціальним стилістичним забарвленням [63, с. 25]. Інакше кажучи, культура-колонізатор у такий спосіб намагалась нівелювати культурні розбіжності й тримати під контролем не тільки вибір текстів для перекладу, а й самі продукти перекладацької діяльності, в тому числі стратегії, методи й прийоми перекладачів.

Отже, в центрі уваги представників постколоніального напряму опиняється перекладач, який шляхом застосування певних стратегій перекладу прагне акцентувати культурну ідентичність своєї нації, тобто зафіксувати реальну історію та культуру власного народу в «тілі й факті літератури» [107, с. 45]. Вираження культурної диференціації через переклад є основою новітньої концепції «третього простору», запропонованої відомим теоретиком постколоніалізму Г.Баба.

До ключових понять цієї концепції належить, зокрема, «гібридність» (hybridity – термін Г.Баба), що позначає особливу стратегію перекладу, яка дозволяє втілити у перекладному тексті дивергентні риси цільової культури [182, р. 36]. Такими стратегіями, згідно з принципами представників постколоніального перекладу, можуть бути метатекстові глоси, тобто вставлені пояснення перекладача, примітки, виноски цільовою мовою, переднє слово і післямова, багатомовність перекладного тексту. За словами Л.Венуті, у такий спосіб перекладач виявляє себе в

цільовому тексті й втілює стратегію опору (*resistance strategy*) культурі-колонізатору [231, р. 24]. На нашу думку, до стратегій постколоніального перекладу належать також прийоми лексичної, морфологічної та синтаксичної апроксимації до цільової мови і культури, у випадку відсутності відповідних формальних еквівалентів у вихідному тексті.

Так, якщо перекладач змінює нейтральну лексичну одиницю оригіналу на стилістично забарвлену ЛО в перекладі (прийом експресивізації); замінює синтаксичну текстему оригінального жанру на іншу модель, типову для літературних жанрів цільової мови; змінює тип римування і строфіку у перекладі поезії; застосовує у перекладі тематичні зсуви або міфологічні символи, притаманні цільовій культурі, слід говорити про певні стратегії опору в дусі постколоніалізму. Ці прийоми дозволяють, з одного боку, «виявити» перекладача, а з іншого – свідчать про наявність «третього простору» в перекладі, оскільки новостворений текст не є ані точною репрезентацією оригіналу, ані оригінальним твором національної літератури.

У контексті постколоніалізму Миколу Лукаша можна вважати «культурним героєм» свого народу (термін Марини Новикової) [107, с. 44], оскільки переклади Майстра були кращим підтвердженням його протидії режиму. Перекладні тексти М.Лукаша демонструють відкрито опозиційний характер по відношенню до тоталітарного стилю перекладу радянської України і відзначаються саме наявністю «третього простору».

Проілюструємо мовні маркери «третього простору» на прикладі фрагменту балади Ф.Шиллера «Дітогубка» (*Kindesmörderin*) в перекладі М.Лукаша [265] (див. Додаток 2).

Одразу зауважимо, що в даному фрагменті ми обмежимося аналізом ознак «третього простору» на лексичному, стилістичному і словотвірному рівні текстових одиниць (текстем – у термінології Г.Турі) [цит. за 65, с. 312]. До таких текстем у нашому випадку належать:

восьмирядкові строфи; окремі стопи; римовані комбінації з чотирьох рядків у кожній строфі, що складають закінчену смислову синтагму.

Так, на лексичному рівні у перекладі балади спостерігається (1) певна кількість поетизмів із відчутними фольклорними мотивами цільової культури, відсутніми в оригіналі: *тужіння, бентежити, нестити, спокусник, неслава, поговір, тягар, ганьба, невинні*;

а) *Ha, Verräter! Nicht Louisens Schmerzen?/ Nicht des Weibes Schande, harter Mann? – Зраднику! А всі мої страждання?/ А моя **неслава, поговір**?*

б) *Joseph! Joseph! Auf entfernte Meilen / Folge Dir Louisens Totenchor // Und des Glockenturmes dumpfes Heulen / Schlage schrecklich mahnend an Dein Ohr! – Йосифе! Луїзине **тужіння** / Всюди твій тривожитиме слух // Дзвонів цих загрозливе гудіння / Хай **бентежить** твій оспалий дух;*

в) *Wehe! - Menschlich hat dies Herz empfunden! / Und Empfindung soll mein Richtschwert sein! // Weh! Vom Arm des falschen Manns umwunden / Schliefe Louisens Tugend ein – Серце чуле, ах, тому виною / Що **тягар ганьби** на мене впав! // Мій **спокусник ласкою п'янкою** / Цноту зрадженоу приспав*

г) *Weinet um mich, die ihr nie gefallen // Плачте, плачте по мені, **невинні***

Наведений фрагмент перекладу М.Лукаша відзначається окремими прикладами (2) використання стилістично забарвлених одиниць та словоформ розмовної мови *задзюрить, зітха, лукавче*, а також рідковживаних слів *чуле*, діалектизмів *маю* (за даними Тлумачного словника української мови – клечання, зелень) [24, с. 650]; реалії *магістрат* [див. дефініцію там само, с. 642].

а) *Wenn, verspritzt auf diesem Todesblocke / Hoch mein Blut vom Rumpf springt – В мить, коли на цій смертельній пласі / **Задзюрить** моя гаряча кров;*

б) *Deine Gifte - o, sie schmeckten süße! - / Wir sind quitt, Du Herzvergifterin! – О **лукавче**, ми з тобою квити / За отруту я плачу слізьми.*

в) *Um die Mädchen an der Seine Strande / Winselt er sein falsches Ach! – Десь тепер на узбережжі Сени / До дівчат нещиро він **зітха**;*

г) *Wehe! - Menschlich hat dies Herz empfunden! – Серце **чуле**, ах, тому виною;*

д) *Horch - die Glocken hallen dumpf zusammen / Und der Zeiger hat vollbracht den Lauf.* – Вдарив дзвін на вежі **магістрату** / Стрілки завершили повний круг.

На словотвірному рівні М.Лукаш широко використовує (3) авторські новоутворення різних частин мови за словотвірними моделями, продуктивними для української мови: прикметники *рожевоцвітний, ospalий*; іменник на позначення якостей людини *зумазвод*; відприкметниковий іменник на позначення якості предмету (метафоричний перенос) *біль*;

а) *Fahre wohl, Du Rosenzeit voll Wonne/ Die so oft das Mädchen luftberauscht!*
– *Ти прощай, **рожевоцвітний** маю, / Джерело розкошів і томлінь!*

б) *Ach, vielleicht umflattert eine Andre / Mein vergessen, dieses Schlangenhertz*
– *Може, іншу жертву десь чатує / Баламут, підступний **зумазвод**.*

На стилістичному рівні переклад М.Лукаша відрізняється від оригінального тексту балади Ф.Шіллера (4) більшою кількістю стилістичних засобів образності й наочності, що належать до типових символів цільової культури і сприяють створенню національного колориту в перекладі, невластивого оригіналу. Так, перекладач охоче використовує усталені словосполучення та епітети фольклорного характеру, зокрема, у кличному відмінку: *любий світе, лебедина біль, стрічки барвисті, ласкою п`янкою, гаряча кров, тьма лиха*; порівняння: *розмаяних, як хміль*; сталі вирази-звернення: *з богом, люди!*; метафори:

а) *Nimm, o Welt, die letzten Abschiedsküsse! / Diese Tränen nimm, o Welt, noch hin!* – *Ти прощай, прощай, мій **любий світе** / Ще один цілунок мій візьми;*

б) *Schön geschmückt mit rosenroten Schleifen / Deckte mich der Unschuld Schwanenkleid // In der blonden Locken loses Schweifen / Waren junge Rosen eingestreut.* – *А мене ж недавно прикрашала / Непорочна **лебедина біль**, // І троянди червінню лишали / В кучерях, **розмаяних, як хміль**...*

в) *Aber ach! - Der Rosenschleifen Stelle / Nahm ein schwarzes Totenband –*
*Та **стрічки барвисті** замінила / Чорна смертницька тасьма;*

з) *Seine Segel fliegen stolz vom Lande! / Meine Augen zittern dunkel nach –*

*Rozпустив вітрила — ї геть від мене! / Зір мені окрила **тьма лиха...***

д) *Nun, so sei's denn! – Nun, in Gottes Namen! / Grabgefährten, brecht zum*

*Richtplatz auf. – **З богом, люди!** Час їти на страту / Я прийму останню із*

наруг;

е) *Weinet um mich, die ihr nie gefallen / Denen noch der Unschuld Lilien blühn*

// Denen zu dem weichen Busenwallen / Heldenstärke die Natur verliehn! –

*Плачте, плачте по мені, невинні / Ви іще не **стратили лілей** // Вам*

***природа сили героїні** / До дівочих улила грудей.*

Отже, всі перелічені явища формальної та семантичної невідповідності перекладу з оригіналом на рівні слова, словосполучення та усталеного виразу в межах текстом є, на наш погляд, втіленням «третього простору» в перекладах М.Лукаша. Інакше кажучи, ті одиниці перекладу, які формально відсутні в оригіналі, але не спотворюють ідейно-духовного змісту першотвору, та з іншого боку, збагачують цільову культуру, є ознаками третього простору в перекладі.

Близькість творчості М.Лукаша до постколоніальної концепції «третього простору» підтверджують і міркування вітчизняних дослідників [див., напр., 107; 123]. Так, Л.Коломієць підкреслює, що в перекладних текстах М.Лукаша було закладено критику уніфікуючої нарації, тобто новотвори Майстра несли в собі ідеологічний підтекст опору – головну ознаку колоніального дискурсу. Окрім того, Л.Коломієць наголошує на такому факті: у постколоніальній ситуації виникають об'єктивні умови для різностильової інтерпретації тексту-джерела, однак формування «другої традиції» як альтернативної до офіційно пропагованого стилю перекладу відбувається ще в надрах колоніального суспільства [63, с. 25]. З огляду на вищевикладене, ми вважаємо М.Лукаша представником альтернативного напряму української школи художнього перекладу, який полягає у особливостях перекладацької настанови, стилю та методу перекладу

Майстра. На нашу думку, стратегії перекладу М.Лукаша вкладаються в рамки концепції «третього простору» постколоніалізму.

Підсумовуючи взаємозв'язок настанов постколоніалізму і перекладацького методу М.Лукаша, необхідно окремо згадати про його особисту роль як перекладача в українській літературній полісистемі.

Ми поділяємо погляди авторитетних дослідників творчості Майстра [див. напр., 107, с. 45], які стверджують, що основним завданням М.Лукаша було не стільки збагачення національної мови та жанрової системи цільової літератури шляхом художнього перекладу, скільки прагнення змінити історичний образ української культури [63, с. 337]. За влучним формулюванням М.Москаленка, гаслом перекладацької творчості М.Лукаша стала ідея «пересотворення засобами художнього перекладу української культури в її істинних, цілісних вимірах, повноцінна реалізація яких не відбулась внаслідок низки апокаліптичних катастроф української історії» [92, с. 7].

На нашу думку, саме ідея створення альтернативної української історії та культури і є тим головним принципом, що наближає творчість М.Лукаша до постколоніального напрямку в перекладознавстві.

2.4. Фаустіана в парадигмі українського художнього перекладу XIX - середини XX століття

Одне з провідних місць у перекладацькій творчості Миколи Лукаша посідає переклад трагедії Й.-В.Ґете «Фауст», над яким перекладач працював 15 років (з 1935 по 1950 рр.). М. Лукаш був першим перекладачем, який здійснив повний переклад шедевр у Й.Ґете українською мовою. Побратими по перу О. Гончар, В. Сосюра, В. Шевчук, Д. Павличко, відзначали конгеніальність перекладу трагедії Лукашем [див. напр. 109; 110; 145; 169; 170].

Відомий український поет і перекладач Л.Первомайський у статті «Фауст» Гете у перекладі Миколи Лукаша. Замітки на полях рукопису» відзначав: «Інструмент мови, у межах того творчого завдання, яке Лукаш перед собою ставить, кориться йому безвідмовно. Для нього як для перекладача майже не існує труднощів віршування. Він з легкістю відтворює найрізноманітніші ритми трагедії Гете, її складну строфіку, знаходить повнозвучні й глибокі рими. Вірш його тече легко й невимушено. Багато сторінок перекладу вірно й глибоко відтворюють оригінал, дають читачеві велику естетичну насолоду.» [110, с. 315-316].

Проте історія українських перекладів «Фауста» починається задовго до виходу в світ перекладу М.Лукаша, ще в середині ХІХ ст. Саме у 1850-ті рр. поет Костянтин Думитрашко переклав українською мовою «Молитву Гретхен» з першої частини трагедії, яку було опубліковано в 1884 році [238]. Дослідниця української фаустіани Н.Бондаренко відзначає «багатослівність Думитрашка, всупереч лаконічності Гетевського вислову», насиченість перекладу молитовною фразеологією, старослов'янізмами («Владичице многоскорбящая»; «Пречистая!»; «О, милосердная!» – звертання Гретхен до Діви Марії), лексикою з народних пісень («Ніде не розминуся / З годиною лихою./ Я плачу, плачу, плачу. / Од долі плачу злої»).

«Загалом, – підсумовує Н.Бондаренко, – переклад К.Думитрашка виконаний у романтичному ключі, що переводить його у зовсім інший стилістичний план, ніж це замислював Гете. Проте це не применшує історичного значення перекладу К. Думитрашка, як одного з перших в історії української фаустіани» [15, с. 241].

На наш погляд, обрання К.Думитрашком для перекладу саме «Молитви Гретхен» та надання цьому фрагменту виразно «православного» звучання обумовлені зацікавленістю поета релігією. К.Думитрашко увійшов в історію української культури як автор статей, присвячених церковній проповіді [238, с. 188 - 190].

Іван Франко був першим, хто дав українському читачеві можливість познайомитися з повним перекладом першої частини трагедії Й.-В.Гете. Історія перекладу І.Франка починається у 1875 р., коли у студентському часописі «Друг» під псевдонімом Джеджалик він опублікував переклад пісні Гретхен «Meine Ruh ist hin» під назвою «Прикучелці» [239, с. 429]. І.Франко взявся перекладати твір Й.-В.Гете тому, що «поема «Фауст» щедро наповнена лірикою» [151, т. 18, с. 283]. На думку Н.Бондаренко, переклад І.Франка відзначається глибиною відтворення внутрішнього змісту поезії Й.-В.Гете. [15, с. 247].

У 1880 р. І. Франко друкує переклад початку першої частини «Фавста» (до сцени «Перед містом»), який побачив світ у 1-3 випусках львівської газети «Правда». Восени 1881 р. розпочалося друкування «Фавста» окремою книжкою. Вже у 1882 р. І.Франко видав повний переклад першої частини трагедії. Текст цього видання супроводжувався передмовою та докладними коментарями перекладача.

І.Франко, за його власними словами, намагався вирішити такі завдання: «Перекладаючи «Фавста» на нашу мову, я старався передовсім про те, щоб зробити його приступним для нашої письменної — чи, сказати правду, малописьменної— громади. Я поклав головно вагу на зрозумілість і ясність бесіди, уникаючи по змозі менте вживаних провінціалізмів, окрім хіба тих немногих місць, де того вимагало окремішне забарвлення в самім оригіналі» [151, т. 18, с. 179].

Також І.Франко зазначав, що під час перекладу він намагався «подавати кожду думку автора по змозі в такій самій формі, як сам автор,— наскільки се було згідне з духом нашої мови» [там само, с.180].

Я.Ярема, дослідник творчості І.Франка, наголошує на тому, що цей переклад є першою спробою ще неудоконаленими мовними засобами передати «Фауста» українською мовою з метою популяризації його в першу чергу серед західноукраїнської інтелігенції» [177, с. 100]. Н.Бондаренко продовжує думку Я.Яреми: «Франко дещо переоцінив

можливості галицьких діалектів у відтворенні такої серйозної трагедії як «Фауст». Орієнтація на діалекти, а не на літературну мову, знизили художню вартість перекладу.» [15, с. 261].

Сам перекладач у передмові до перекладу першої частини трагедії Й.-В.Гете наголошує на тому, що цей переклад призначався саме для широких верств населення тогочасної України. Текст І.Франка, за його власними словами, «рясніє «галицизмами», які, може, разити будуть братів наших в закордонській Україні.»

На захист такого перекладацького рішення поет каже: «Не знаю, яка будучність тих форм в українській мові, але думаю, що натепер вони, живучі в устах значної часті нашого народу, мають право домагатися горожанства і в літературі, а особливо в поезії, де на них іменно полягає значна частина краси і багатства нашої ритміки» [151, т. 18, с. 180]. На думку Я.Яреми, І.Франко дуже серйозно підійшов до відтворення поетичної форми оригіналу. Намагання зберегти ямбічні розміри та еквілінеарність потягли за собою певні лексичні труднощі, насамперед, далася взнаки велика кількість односкладових німецьких слів, на яких побудовані ямби Й.-В.Гете. В українській мові таких слів значно менше, тому І.Франко змушений був звертатися до коротких слів і скорочених форм, характерних для галицьких діалектів [177].

Проте після свого виходу переклад І.Франка одержав не лише позитивні відгуки. Так, відомий на той час перекладач творів Ф.Шиллера К.Білиловський у критичному відгуку «Несколько слов о переводе Гетевского Фауста на украинский язык Иваном Франком», розміщеному під псевдонімом Цезар Білило у київській російськомовній газеті «Труд», охарактеризував переклад як невдалий.

Як і передрікав І.Франко, мова його перекладу викликала заперечення у Східній Україні, що на той час знаходилася у складі Російської Імперії. К.Білиловський пише, що «для українців Росії крім галицьких граматичних форм... є ще друга перешкода — це саме маса слів,

нам цілком незрозумілих, будова мови і звороти, нашій мові рішуче чужі, відступи від граматики живого слова, тощо». На думку К.Білиловського, причиною неуспіху перекладу І. Франка був також той факт, що він працював над своїм перекладом протягом занадто короткого проміжку часу – усього лише 6 років (1875-1881), тоді як на англійську мову «Фауста» перекладали 10 років. [12, с. 1-3]. Сам К.Білиловський теж мав намір здійснити переклад трагедії Й.-В.Гете та витратив на вивчення її тексту 3 роки, проте зрештою відмовився від свого задуму через «невиробленість мови».

У 1899 р. І.Франко публікує переклад 3 акту другої частини трагедії Й.-В.Гете під назвою «Гелена і Фавст» [237, с. 59-62]. Н.Бондаренко зазначає, що І.Франко змінив свої погляди на мову перекладу за той час, що пройшов від його перших перекладів «Фауста», і новотвір не містить мовних недоліків, характерних для перекладу першої частини трагедії.

Сам І.Франко пізніше дав таку оцінку своєму перекладу першої частини «Фауста»: «Переклад, розуміється, далеко не відповідає теперішнім моїм вимогам, але все-таки в ньому я поборов немалі мовні та річеві труднощі, яких не побороли деколи перекладачі багатших літератур» [149, с. 362]. Отже, «Фауст» у перекладі І.Франка став важливим етапом української гетеани. Це була перша ґрунтовна спроба передати значну частину трагедії Й.-В.Гете українською мовою, «результат сумлінної й ретельної праці» [8].

Поет П.Грабовський у 90-х роках ХІХ століття переклав 5 окремих фрагментів-пісенних вставок із трагедії Й.-В.Гете. Це були: «Пісня Маргарити», «Король Фульський (пісня Маргарити)», «Блоха (пісня Мефістофеля)», «Криса (пісня Брандера із сцени у Авербаха)», «Молитва Маргарити» [245]. Зазвичай П.Грабовський для перекладів користувався чужими підрядниками або перекладав з перекладу (Так наприклад, вірш Г.Гайне «Ein Fichtenbaum steht einsam...» був ним

перекладений з М.Лермонтова «На севере диком...»), проте фрагменти з «Фауста» були здійснені з оригіналу.

Н.Бондаренко відзначає високу перекладацьку майстерність П.Грабовського, який «творчо підійшов до перекладу, не копіює оригінал, а по-своєму викладає його» [15, с. 278]. Так, у перекладі пісні Маргарити «Meine Ruh ist hin» П.Грабовський вдало передає антитези, контрастність, гіперболічність, використані Й.-В.Гете: *Wo ich ihn nicht hab, / Ist mir das Grab...* → *Без його світ - / Могильна тьма.*

У перекладі «Молитви Маргарити» П.Грабовський не вдається до високого стилю, притаманного оригіналові, а натомість спрощує лексичний пласт, проте цей прийом не руйнує загальну атмосферу цього фрагменту і є, на думку Н.Бондаренко, виправданим: *Ach neige, / Du Schmerzenreiche, / Dein Antlitz gnädig meiner Not!* → *О, не відхилюйся, / Всескорбна, змилуйсь, / О вчуй, свята!*

На думку Н.Бондаренко, переклади П.Грабовського свідчать про те, що він був цілком підготовлений для здійснення перекладу такого складного твору, як «Фауст» Й.-В.Гете.

У ХІХ столітті окрім перекладів І.Франка та П.Грабовського було здійснено ще кілька перекладів окремих фрагментів трагедії Й.-В.Гете українською мовою. Упродовж 1890-х рр. фрагменти з «Фауста» перекладали Б.Грінченко, М.Старицький, Г.Коваленко.

Так поет і мовознавець Борис Грінченко у 1890-ті рр. розпочав укладати словник «Фауста» та здійснив підрядковий прозовий переклад першої частини поеми.

Михайло Старицький переклав окремі фрагменти «Фауста»: «Посвяту», «Пролог у безмежжі» та «Перший монолог Фауста», які були опубліковані лише після його смерті, у 1908 р. [251, с. 457-468]. Той факт, що перекладені послідовні сцени поеми, є свідченням наміру М.Старицького здійснити повний переклад трагедії. М.Старицький приступив до перекладів з «Фауста», вже маючи чималий досвід та

вироблені підходи до перекладу. Він наголошував, що його завданням було «передати усі тонкощі первотвору такими ж самими барвами», не уникати складних місць і не вдаватися до перефразування їх власними словами [249, с. 48].

Перекладаючи трагедію, М.Старицький дуже творчо підходить до оригіналу, надаючи пишноти лаконічному стилю Й.-В.Гете: «*Medizin*» → «*цілющих ліків таїна*», «*streben*» → «*духом в безвіди буюти*». М.Старицькому доводилося навіть вводити у текст свого перекладу неологізми, зокрема такі іменники, як «*хвиління*», «*пишноти*», «*сутіні*», «*світище*», «*таїна*».

Н.Бондаренко зауважує, що, надаючи першорядного значення мові перекладу, М.Старицький не намагався передати поетичну форму першотвору, насамперед, віршовий розмір та еквілінеарність. Проте, на нашу думку, це не принижує художнього значення цих перекладів. Про це свідчить той факт, що до «Хрестоматії з історії західних літератур» 1931 р. академік О.Білецький включив саме його переклад першого монологу Фауста, хоча на той час вже існували переклади інших авторів [див. 155].

У 1891 році переклад останньої сцени першої частини трагедії Й.-В.Гете здійснив етнограф та просвітитель Григорій Коваленко. Г.Коваленко мав намір опублікувати свій переклад у львівському часописі «Зоря», проте йому відмовили і перекладений фрагмент лишився неопублікованим. До перекладу Г.Коваленко додав невелику післямову «До уваги читателів», у якій охарактеризував свій переклад фрагменту «Фауста» як спробу довести «можливість перекладати найтрудніші речі мовою, зовсім зрозумілою для наших неосвічених селян».

Ніби полемізуючи з І.Франком, Г.Коваленко висловлює переконання, що «тільки з такою мовою література має повне право на існування і має будучність, бо справді зможе заповнити якусь недостачу в пануючих сусідніх літературах: російській, польській, німецькій, якими

ми, інтелігенти, могли би вдовольнитися, але якою не зможе вдовольнитися наш селянин-мужик».

Перекладаючи «Фауста» для читача з народу, Г.Коваленко широко вживає народну лексику та фразеологію: «*Гай-гай! Похолоділи твої вуста.*»; «*Прошу-бо: йди за мною!*». Переклад наповнений епітетами, характерними для фольклору: *тяжкі муки, злії люди, голубко мила*. Автор користується також редукованими та подовженими закінченнями, характерними для народної пісні: «*Не зна вона...*»; «*А дальш не хочу...*»; «*Злая мати моя...*»; «*Злії люди...*».

Н.Бондаренко відзначає спробу Г.Коваленка як «досить вдалий віршований переклад складного першотвору, виконаний на рівні 90-х років ХІХ ст.» [16, с. 69-76.].

Початок ХХ ст. приніс українському гетезнавству новий переклад першої частини «Фауста», який здійснив поет Дмитро Загул [див. 241]. Його перекладацька праця мала тоді велике культурно-мистецьке значення, про нього говорили як про «видатного, висококультурного і плідного перекладача з чужоземних мов, головно німецької» [15].

На наш погляд, переклад Д.Загула відзначається високими мовними та поетичними якостями. При максимальному наближенні до оригіналу Д.Загул не впадає в буквализм. Різноманітність інформаційних пластів «Фауста» добре відчувається у цьому перекладі. Наприклад, зображення одного з селян, що танцюють під липою, у сцені «Перед міською брамою»: *Der Schäfer putzte sich zum Tanz, / Mit bunter Jacke, Band und Kranz, / Schmuck war er angezogen.* → *Вівчар зібрався йти в танок, / На ньому стрічка тай вінок, / Гарненько він прибрався.*

У першій частині трагедії багато ліричних моментів, при перекладі яких Д.Загул виявив свій талант. Такою є, наприклад, пісня Маргарити: *Wo ich ihn nicht hab, / Ist mir das Grab, / Die ganze Welt / Ist mir vergällt.* → *Без милого я / Щодня сумна, / І вся земля / Мені труна.*

Слід відзначити бездоганне відтворення Д. Загулом віршованого розміру та строфічної будови першотвору, його намагання зберегти синтаксичну та ритмічну єдність перекладу з оригіналом, що, безумовно, ускладнювало роботу перекладача.

У 1922 р. у збірці «Clematis» поетеси Христі Алчевської (1882-1932) було вміщено переклад уривка з «Фауста» під назвою «Верни мені той час щасливий» [236, с. 6]. На думку Н.Бондаренко, переклад Х.Алчевської має більшу художню орнаментику, ніж оригінал. Це досягається завдяки більшій кількості епітетів, ніж в оригіналі: *die Zeiten* → *час щасливий*; *Nebel* → *легенькі тумани* тощо [16, 306]. Поява цього перекладу свідчить про те, що українська перекладацька техніка початку ХХ ст. вже опанувала ряд прийомів *компенсації художніх засобів для повноцінного відтворення оригінал* [15, с. 309].

У 1926 р. у Харкові вийшов ще один переклад першої частини «Фауста» Й.-В.Гете у виконанні М.Улезка [див. 242]. Автор опублікував лише переклад першої частини трагедії, хоча мав уже деякі фрагменти з другої.

У передмові до цього видання український перекладач М.Йогансен піддає гострій критиці переклади попередників М.Улезка, виконані І.Франком та Д.Загулом. Перший переклад І.Франка М.Йогансен згадує лише побіжно, називаючи його «нескінченим та й не дуже досконалим» [там само, с. 1], а переклад Д.Загула критик характеризує так: «...спробунок Загула стоїть на межі між новим часом і старим. Загул старанно уникає «грубих», «прикрих» місць оригіналу, обмащуючи їх медом української літературної мови.» [там само, с. 4]. Натомість переклад М.Улезка, на думку М.Йогансена, «має дві основних риси: перша — це точність і друга — це народність» і «передає «Фауста» так точно, так просто й так народньо, що другого такого перекладу ми запевне не діждемо» [242, с. 5-6].

Проте інший рецензент цього перекладеного тексту О.Бургард говорить про буквалізм перекладу М.Улезка, нерозуміння перекладачем оригіналу та про його «вульгаризацію» [248, с. 116-121]. Отже, переклад М.Улезка отримав неоднозначні відгуки сучасників.

У 1937 р. побачив світ переклад уривка з V дії II частини «Фауста» під назвою «Смерть Фавста» у перекладі М.Голубця [див. 240, с. 2-3]. У передмові до публікації М.Голубець зазначає, що відсутність перекладу всього «Фауста» є свідченням «вбожества нашої культури» та висловлює намір зробити повний переклад «Фауста». На думку Н.Бондаренко, переклад М.Голубця значно слабший в художньому відношенні, ніж виданий у 1931 році переклад Т.Верниводи [155, с. 478-482]. Дослідниця вважає, що М.Голубець не спромігся дати повноцінний переклад, а в деяких місцях навіть «спотворив Гетевські думки» [15, с. 323]. Повного перекладу «Фауста» М.Голубець так і не здійснив.

Отже, до 1955 року в Україні не було видано повного перекладу «Фауста». Переклади першої частини трагедії були здійснені І.Франком, Д.Загулом та М.Улезком, проте були недоступні українському читачеві, оскільки переклад І.Франка не перевидавався з 1899 року, а переклад репресованого поета Д.Загула був вилучений з полиць бібліотек у 1933 році. У 1937 році потрапило під заборону також видання «Фауста» у перекладі М.Улезка (автор передмови М.Йогансен звинувачений у контрреволюційній діяльності та розстріляний). Після реабілітації М. Йогансена у 1958 році «Фауст» у перекладі М. Улезка не перевидавався.

Перекладові «Фауста», здійсненому М.Лукашем, належить виняткове значення в українській фаустіані. Це не лише перший повний переклад «Фауста» українською мовою за майже столітню історію перекладів трагедії Й.-В.Гете. Цей переклад заново відкрив «Фауста» українському читачеві, який був позбавлений можливості познайомитися з українськими перекладами кінця XIX – початку XX століття. Новий

переклад, що побачив світ 1955 року, безумовно, збагатив українську культуру та став однією з перлин українського перекладацького мистецтва.

2.5. Микола Лукаш в плеяді українських перекладачів поезії

Ф.Шиллера

Визначною подією в історії українського поетичного перекладу став 1967 рік. Саме тоді вийшла друком збірка лірики Ф. Шиллера у перекладах Миколи Лукаша. Проте необхідно зазначити, що М.Лукаш був не першим українським перекладачем, що звернувся до поетичної спадщини німецького класика. Перші українські переклади лірики Ф.Шиллера з'явилися ще в середині XIX ст. у Галичині.

Так, у 1839 році Й.Левицький видає у Перемишлі свій переклад «Пісні про дзвін» («Das Lied von der Glocke»), а у 1842 та 1844 роках – переклади балад Ф.Шиллера. І.Франко досить критично висловився про цей переклад Й.Левицького, зазначивши, зокрема, що після його опублікування «серед тогочасної інтелігенції пішла приказка: «Старий Шиллер зажурився, що його «Дзвін» у Шклі розбився.» [149, с. 139] (у місті Шкло перемишльського округу Й.Левицький служив священиком). Критика І.Франка була спрямована передусім проти недосконалості мови перекладу та буквалістичного підходу до інтерпретації першотвору.

У середині XIX ст. на сторінках віденського «Вісника» і «Зорі Галицької» з'являються переклади М.Козановича, якого І.Франко охарактеризував як одного з прихильників «народної мови у літературі.» [150, с. 392]. Його інтерпретація з Ф.Шиллера «На смерть младенца» [258, с. 495 – 496] («Elegie auf den Tod eines Jünglings») позначена пасторально-ідилічним настроєм і виконана чистою народною мовою, а певні недоліки, притаманні цьому перекладу, можна пояснити втручанням у текст редакторів тодішніх галицьких видань.

У цей же час вийшли друком перші інтерпретації шиллерівських поезій, виконані В.Шпіраком. Ці переклади також недосконалі, наприклад, «Туга дівчати», де смерть коханого оплакується у характерному для романтиків народнопісенному тоні [261, с. 7]. Цю особливість перекладач зміг передати лише частково: нечіткі образи підсилюють песимістичний настрій дівчини, створюють враження сльозливого сантименту.

У 1857 році у календарі «Перемишлянин» вміщено вірш «Надія» [256, с. 133]. Авторство цього варіанту «Надії» розкривається у 1866 р. після публікації його у львівській «Руській читанці для гімназій» [257, с. 252] за підписом Богдан А. Дідицький. Б.Дідицький, за словами М.Драгоманова, був «найбільш плодотворим серед тих галицьких письменників, які з'явилися після 1848 р. і думали розвести у Галичині панську русинську літературу, скориставшись дечим і з Великої Росії» [49, с. 326]. Б.Дідицький був автором творів про давньоруських князів та нерідко використовував у своїй перекладацькій практиці староруські мовні звороти, дотримувався принципів еквілінеарності та еквіритмічності, що вже на той час були невід'ємною частиною перекладацького мистецтва.

Зазначимо, що інтерпретуючи поезії Ф.Шиллера, Б.Дідицький часто спирався на російські переклади. Так, наприклад, його переклад вірша «Der Pilgrim» багато в чому перегукується з перекладом В.Жуковського. Характеризуючи перекладацький доробок Б.Дідицького, М.Драгоманов відзначав: «мова Дідицького мертва, заплутана, – та й до того ж до неї не можна добрати жодних правил» [там само, с. 327].

У 1862 році виходить друком у збірці «Поезії» переклад балади Ф.Шиллера «Die Bürgschaft», виконаний Ю.Федьковичем під назвою «Порука» [262, с. 89-96], що одразу набув популярності завдяки своїй легкості та емоційності. Переклад Ю.Федьковича далекий від буквализму; поет зберіг тристопний амфібрахій із системою римування аббаавв, хоча і збільшив кількість дієслівних рим майже вдвічі. Перекладачеві була

близька тема дружби та побратимства, що відображено у його власних оповіданнях «Три як рідні брати», «Побратим» та інших, тому й переклад виявився в цілому вдалим. Деякі неточності при передачі окремих рядків можна пояснити словами Лесі Українки: «тогдашний литературный малорусский язык был совершенно не выработан» [146, с. 86]. Ю.Федькович орієнтувався на українські народно-пісенні традиції, що певною мірою наблизило його переклад до народної творчості цільової культурної полісистеми.

У перекладі іншої балади Шиллера «Der Alpenjäger», що теж був розміщений у збірці «Поезії», також спостерігається намагання Ю.Федьковича наблизити баладу – як лексично, так і стилістично – до українського фольклору. Поет прикрасив свій переклад звертаннями на кшталт «мій соколе», «мій синку», що додали баладі ліризму та передають стурбованість матері за сина; народно-пісенними епітетами («сині гори», «білі руки») та передав деякі нейтральні лексеми оригіналу суто українськими реаліями (наприклад, «*das Horn*» Ю.Федькович переклав як «*трембіта*»), що, безперечно, надало перекладу українського колориту.

У 1868 році у часописі «Правда» з'являється переклад поезії Шиллера «Die Teilung der Erde» під назвою «Співак», виконаний Ю.Федьковичем [260, с. 102]. У цьому перекладі не дотримано еквіритмічності (замість шиллерівської схеми – 5-стопний ямб у перших трьох рядках кожної строфи + 4-стопний ямб у кожному четвертому рядку – Федькович застосував 5-стопний хорей, що надало перекладу народно-пісенного забарвлення), а також змінена ціла низка образів (язичницький Зевс замінюється християнським образом Господа з усіма відповідними атрибутами, яких немає в оригіналі; землероб, юнкер, купець, абат, король зникають, натомість з'являються гуцул, мужик, дяк, жид, німець).

За словами О.Білецького, «українізація» тексту перекладу була традиційною рисою українського віршового перекладу другої половини XIX ст. [8, с. 596]. Зберігши основну канву вірша, Ю. Федькович дещо

змінив основну ідею твору. Шиллер ставить на перше місце вищість духовного над матеріальним та, відповідно, звеличує поета над іншими людьми, тому Зевс і наділяє поета правом входити у його небесні покої. У перекладі Федьковича Господь дарує поетові не лише право увійти до раю, а й «святу волю».

У 1871 р. були видані «Стихотворения Павла Заржицкого» [252, с. 55], де, зокрема, був представлений переспів «Резигнації» Ф.Шиллера. На нашу думку, богоборчий настрій оригіналу був проінтерпретований П.Заржицьким у протилежному дусі покори та смиренності, а язичницькі мотиви цієї поезії Шиллера не знайшли вираження в інтерпретації Заржицького.

У 1875 році друкуються переклади «Прощання Гектора» («Hektors Abschied») Т.Павлікова [259, с. 399-400], «Легінь при ручаю» («Der Jüngling am Bache») В.Масляка [255, с. 22], які виявилися слабкими у художньому відношенні. На думку О.Дея, «не можна вважати вдалим також переклади віршів Шиллера «Стрілець» та «Сподіванка», виконані Б.Пюрком. Вони не відповідали тим вимогам, які ставив «Друг» перед художньою літературою» [47, с. 109].

Позитивну роль в ознайомленні українського читача з поезією Ф.Шиллера відіграли версії К.Білиловського (1859-1938), який творив під псевдонімом Цезар Білило. К.Білиловський вперше звернувся до творчої спадщини Ф.Шиллера наприкінці 70-х рр. XIX століття. У його перекладах драм «Die Räuber», «Wallenstein», «Maria Stewart» відчувається вплив романтично-пісенної традиції. У цей же час з'являється перша редакція перекладу поеми «Das Lied von der Glocke» [246].

На відміну від П.Куліша, який у перекладі поеми висловлює страх перед народним повстанням, молодий К.Білиловський сам застерігає тих, хто доводить народ до того стану, коли повстання – єдиний вихід [46, с. 72].

У 90-ті рр. XIX ст. К.Білиловський переклав, зокрема, поезії «Das Glück und die Weisheit», «Sehnsucht», «Des Mädchens Klage», «Der Jüngling am Bache», «Der Alpenjäger», «Die Bürgschaft», здійснив нову редакцію поеми «Das Lied von der Glocke». Ці поезії було включено до збірки, виданої накладом «Всесвітньої бібліотеки» у Львові в 1914 році. Переклад «Пісні про дзвін» отримав схвальні відгуки В.Щурата, знаного літературознавця й перекладача, на засіданні філологічної секції Наукового товариства ім. Т.Шевченка у м. Львові [253, с. 16-17].

Переклад поезії «Die Teilung der Erde», виконаний Оленою Пчілкою та виданий у 1886 році [247], поетеса присвятила своїй доньці – великій українській поетесі Лесі Українці. У перекладі поетеса не зберегла соціальної гостроти, характерної для оригіналу, оминувши назви соціальних станів та професій, які є центральними у протиставленні поета до решти людей. Цією особливістю переклад Олени Пчілки нагадує російськомовний переклад Б. Алмазова [250].

Переклад вірша «Die Teilung der Erde», здійснений Борисом Грінченком під псевдонімом Василь Чайченко, вийшов друком у 1893 році під назвою «Як землю ділено» [254, с. 200-201]. Ця інтерпретація поезії Ф.Шиллера відрізняється від попередніх тим, що у ній дотримано принцип еквілінеарності, проте Б.Грінченко не відтворив розмір оригіналу, використавши звичайний 5-стопний ямб, що надало перекладу певної монотонності, яка не була властива оригіналу. Варто зазначити, що перекладач зберіг гостроту основного соціального протиставлення. Це можна пояснити активною громадянською позицією самого Грінченка, який у період створення перекладу працював на освітянській ниві та як член «Братства тарасівців» активно переймався видавництвом українських книжок. Переклад Б.Грінченка характеризується високим ступенем адекватності та точності передачі образів, що для часу його створення ще не стало загальною нормою, тобто цей новотвір був одним з перших «справжніх» перекладів поезії Шиллера, здійснених українською мовою.

Очевидно, вірш «Die Teilung der Erde» привабив Б.Грінченка протиставленням образів у концептуально-естетичному пласті інформації: з одного боку, невігластво та духовна обмеженість філістерів, які радо привласнюють блага, дані Зевсом, для ще більшого збагачення; з іншого боку, спрямованість поета – «мешканця вищого світу» до «небесної гармонії». Б.Грінченко захоплювався античністю, читав Гомера, здійснив переклади 8 епіграм Й.-В.Гете з циклу «Antiker Form sich nähernd», написаних гекзаметром, тому із великим задоволенням переклав цю поезію Шиллера. Вірш «Der Abend (Nach einem Gemälde)» що, як і «Teilung der Erde», належить до пізнього періоду творчості німецького класика і теж містить античні образи, також був перекладений Б.Грінченком, проте не був опублікований [267]. Збереглися також чернетки перекладів інших поезій Шиллера з античними мотивами «Der Pilgrim», «Die Ideale» та «Das Siegesfest». Про серйозну проведену роботу перекладача свідчать підготовані ним двомовні словнички до віршів, лексичний коментар, підрядковий переклад окремих фрагментів [268; 269; 270].

Важливим етапом в історії українських перекладів поетичної спадщини Шиллера є інтерпретації Пантелеймона Куліша, який першим переклав українською мовою поезії «An die Freude», «Die unüberwindliche Flotte», «Der Kampf», «Die Resignation», «Die Götter Griechenlands». Переклади цих поезій увійшли до великої збірки «Позичена кобза», що вийшла 1897 року у Женеві вже після смерті письменника та містила поетичні переклади П.Куліша з німецької мови [77].

Переклад Шиллерівської «До радості» («An die Freude»), здійснений П.Кулишем, є досить вдалим з точки зору відповідності його формі оригіналу. На просодійному рівні перекладач зберіг урочистий чотиристопний хорей, чергування чоловічих та жіночих рим, проте схема римування не була перенесена до перекладу (abab abab cddc у оригіналі замінено на abab abab cdcd).

На лексичному рівні П.Куліш досить вільно відтворив лексеми, що позначають сакральні поняття (Götterfunken, Heiligtum), надавши перекладу яскраво християнського забарвлення, якого немає у оригіналі. Це виявилось також у тому, що у деяких антистрофах, що виконуються хором, з'явилися два додаткових рядки із незалежним римуванням:

*Eine heitre Abschiedsstunde!
Süßen Schlaf im Leichentuch!
Brüder, einen sanften Spruch
Aus des Totenrichters Mund.*

*О! Нехай же й та година,
Що про всіх вона єдина,
Буде в Бозі сном смашиим!
Братьтє! Словом приязним
Поминаймо всіх померших, -
Не судімо їх найперші!*

Як видно, П.Куліш розширив та по-своєму перетлумачив «Оду до радості» Ф.Шиллера, що, як і заміна чужомовних реалій українськими, було характерним явищем для художнього перекладу кінця ХІХ століття (приклад такої «національної адаптації» [88, с. 36] можемо побачити у перекладі поезії «Die Resignation», де рядок «Und ich war in Arkadien geboren...“ перекладено «І я родивсь у любій Україні...»).

Переклад поеми «Das Lied von der Glocke» вперше був надрукований у 1909 році у третьому томі зібрання творів П.Куліша [79, с. 494-508.]. Він також не позбавлений доповнень та розширень, до яких вдався П.Куліш, через що не було досягнуто ні еквілінеарності, ні еквіритмічності:

*Schwarz bedeckt
Sich die Erde;*

*Doch den sichern Bürger schrecket
Nicht die Nacht,*

Die den Bösen grässlich wecket;

Denn das Auge des Gesetzes wacht.

*І в чорну свиту одягається ніч, наша мати – мов
чужа.*

Та й не бояться її ні селяне тепер, ні міщане:

Бо не бує в ночі гайдамацтво лихе, окаянне.

Так! І не бояться її вже тепер і селяне й міщане:

Порозганяв бо закон гайдамацтво лихе, окаянне.

Переклад поеми, вочевидь, був здійснений П.Кулішем незадовго до смерті, оскільки він несе на собі відбиток його негативного ставлення до епох Визвольної війни та Коліївщини.

У 1914 році у Львові у серії «Всесвітня бібліотека» була видана збірка перекладів поетичних творів Ф.Шиллера. Збірка стала важливим етапом у вітчизняній шилеріані, оскільки у ній вперше були зібрані

переклади 21 поезії та 13 балад поета, виконаних упродовж другої половини ХІХ ст. та першого десятиріччя ХХ ст. [див. 263].

Трагічною в історії українського художнього перекладу є постать Дмитра Загула (1890-1944). Йому належить один з найдовершеніших перекладів «Пісні про дзвін», що його вперше було опубліковано на сторінках газети «Нова Буковина» у 1913 році. У 1927 вийшла збірка перекладів балад Ф.Шиллера, здійснених Д.Загулом [див. 264], який був також автором передмови та коментарів. До збірки окрім вже згаданої «Пісні про дзвін» увійшли, зокрема, такі балади: «Die Kraniche des Ibykus», «Ritter Toggenburg», «Der Ring des Polykrates», «Der Alpenjäger», «Die Bürgschaft».

На жаль, ця книга та весь доробок Д.Загула були вилучені з полиць бібліотек після того, як у 1933 році за «приналежність до контрреволюційної організації» він був заарештований та відправлений на 10 років до концентраційного табору, де його життя і обірвалось за нез'ясованих обставин.

Після початку сталінських репресій все рідше друкуються нові українські переклади лірики Ф.Шиллера. Відбувається це на той час переважно за межами України. Зокрема, відомий переклад поезії «Die Götter Griechenlands», здійснений Станіславом Гординським та виданий у 1944 році у Польщі.

Отже, збірка поезії Ф.Шиллера у перекладах М.Лукаша, видана у 1967 р., насправді була визначною подією в українській культурі не лише тому, що поезії репресованих літераторів були вилучені з бібліотек та книгарень, а й тому, що, як зазначає Б.Савченко, «переклади, навіть найкращі, поступово старіють. До цього спричиняється і розвиток мови, що засвоює твір іноземного автора, і ріст вимог до самої техніки художнього перекладу та інші об'єктивні і суб'єктивні причини.» [122, с. 202].

До цієї збірки увійшли переклади 76 поетичних творів німецького поета. Жодне з попередніх видань не охоплювало з такою повнотою всі жанри лірики Шиллера. Поряд із ліричними мініатюрами «Амалія» («Amalia»), «Захоплення Лаурою» («Die Entzückung (an Laura)»), відомими баладами «Полікратів перстень» («Der Ring des Polykrates»), «Івікові журавлі» («Die Kraniche des Ibykus»), «Рицар Тогенбург» («Ritter Togenburg») у збірці широко представлено сатиричну поезію Ф.Шиллера («Помста муз» («Die Rache der Musen»), «Сільська серенада» («Baurenständchen») та ін.) і його філософські афоризми («Епіграми», «Конфуцієві притчі»). Також це була перша велика збірка українських перекладів поезії Ф.Шиллера, здійснених одним перекладачем.

В.Коптілов у своїй рецензії на збірку зазначає: «Добре, коли читачеві не заважає перекладацьке різноголосся, коли він має змогу подивитись у вічі великого поета очима одного перекладача, та ще й такого, як М. Лукаш.» [68, с. 1].

Говорячи про мову перекладів М. Лукаша, Б.Савченко зазначає: «Мова Лукашевих перекладів тече значно вільніше і енергійніше, ніж у багатьох з його попередників. І це дуже важливо, бо сила шиллерівського вислову, експресивна насиченість вірша завжди потребували неабияких зусиль перекладачів.» [122, с. 202].

У перекладах М.Лукаша знаходимо чимало прикладів того, як, здавалося б, неперекладні елементи шиллерівського вірша, пов'язані зі специфічними особливостями німецької мови, повноцінно передаються засобами української мови. Для цього перекладачеві необхідно було використати великі глибинні скарби рідної мови, відшукати досконалі рішення багатьох проблем художнього перекладу, створити на українському мовному ґрунті мистецькі цінності, що сяють барвами першотвору. Перекладаючи поезію Ф.Шиллера, М.Лукаш виступає як новатор, розширюючи зображувальні можливості слова, змушучи його бриніти тими ж інтонаціями та почуттями, що і в оригіналі.

Як зазначає Г.Кочур, Микола Лукаш «завжди живе тим, що перекладає, стихія перекладуваного твору поглинає перекладача до решти.» [72, с. 24]. Перш, ніж перекладати твір, Микола Лукаш уважно вивчав оригінал, довго «вживався» в атмосферу твору, у його мовну стихію.

Лукашева збірка Шиллерової поезії відкривається піднесеним, сповненим палкого громадянського почуття та ніжності віршем «Прощання Гектора» [265]:

<i>All mein Sehnen will ich, all mein Denken In des Lethe stillen Strom versenken, Aber meine Liebe nicht.</i>	<i>Всі мої чуття і поривання Хай поглине Лети вирування, А любові не оддам...</i>
<i>Horch! Der Wilde tobt schon an den Mauern Gürte mir das Schwert um, laß das Trauern! Hektors Liebe stirbt in Lethe nicht.</i>	<i>Чуєш ти під мурами погрози? Дай меча, втамуй горючі сльози, А любові Лети не оддам!</i>

Переклад цього вірша потребував копіткої праці та неабиякого поетичного обдарування. До того ж, М.Лукаш показав себе як чудовий знавець німецької мови та її особливостей. Це можна проілюструвати на прикладі звукопису наведеного фрагменту.

Так у третьому та шостому рядках наведеної строфи М.Лукаш вживає слово «оддам», яке може здатися таким, що не відповідає літературній нормі («віддам»). Тут вирішальним чинником, яким керувався М.Лукаш, очевидно, був той факт, що короткий німецький звук /l/ у словах «stirbt», «im» та «nicht», яке стоїть у третьому й шостому рядках останнім і «тримає» риму, надає їм рішучого звучання. Ці слова містять лише тверді приголосні звуки, що добре передають рішучість та непохитність Гектора у намірі йти на смерть.

Німецький звук /l/ якісно й кількісно відрізняється від українського /i/. Німецькі короткі голосні вимовляються різко та уривчасто. Ф.Шиллер дуже зважав на цю обставину, бо на рими у третьому та шостому рядках першотвору стоїть саме коротке, тверде, наголошене заперечення «nicht», що домінує у фонетичній тканині рядків.

При перекладі М.Лукаш мав урахувати таку особливість цієї поезії. Перекладач не міг оминати лексем «любов» та «Лета», що у родовому відмінку одержують додаткове пом'якшення останніх складів. Отже, останнє слово рядка не повинно було містити м'яких звуків. Саме тому М.Лукаш обрав слово «оддам». Якби перекладач використав слово «віддам», то звукова тканина вказаних рядків була б перевантажена м'якими звуками і швидше нагадувала б сумне голосіння, аніж мужню рішучість вояка, що звучить в оригіналі. Цю фонетичну особливість М. Лукашу вдалося переконливо відтворити, наблизивши звучання перекладу до звучання першотвору.

Досконалість відтворення шиллерівського звукопису М.Лукаш демонструє також у перекладі поеми «Дума про дзвона». В оригіналі ефект звучання великого дзвона досягається за допомогою алітерацій та асонансів. За численні десятиліття української шиллеріани з'явився не один переклад «Думи про дзвона». Перекладачі по-різному підходили до відтворення цих фонетичних особливостей поеми. Порівняймо кілька перекладів невеликого фрагменту поеми, виконаних у різний час П.Кулішем (1909) [78], Д.Загулом (1927) [264] та М. Лукашем (1967) [265].

<i>Von dem Dome</i>	<i>Із дзвониці гуде дзвін</i>
<i>Schwer und bang</i>	<i>І важко, і боязко й сумно звіщає,</i>
<i>Tönt die Glocke</i>	<i>Що його голосінне</i>
<i>Grabgesang.</i>	<i>Когось ув останню вже путь проводить.</i>
	<i>Переклад П. Куліша</i>

<i>Довго стогне</i>	<i>Туга лине</i>
<i>Тужий тон,</i>	<i>В далеч гін,</i>
<i>Дзвонять дзвони</i>	<i>На вмерлини</i>
<i>Похорон.</i>	<i>Дзвонить дзвін</i>
<i>Переклад Д. Загула</i>	<i>Переклад М. Лукаша</i>

Переспівуючи ці рядки, П.Куліш змінив майже всі елементи шиллерівського стилю, змінивши довжину рядків та ритм. Ефект дзвону передано частково: алітерації сонорних звуків підібрані досить вдало, проте замість голосних заднього ряду /a/, /o/ звучить /i/, що робить звукову картину неповною. Загалом переклад звучить ліричніше, ніж оригінал.

Д.Загул намагався якнайточніше передати зміст і форму вірша. Сумний гомін дзвона передано алітерацією сонорного «н» та обертонами «до-то-ту-то, дзво-дзв-по», які збагачують звукопис.

М.Лукаш виходив із тих же міркувань, що й Д.Загул, але вніс до перекладу і власне відчуття першотвору. У перекладі замість глухого звука «т», що переважав у Д.Загула, з'явився сонорний «л». У оригіналі також переважають сонорні приголосні, тобто дзвін голосніший, дзвінкіший. Крім того, в оригіналі дзвін, поступово наростаючи, лине з далини («Von dem Dome») і повноголосо лунає лише у двох останніх рядках. Такого ж ефекту досягає й М. Лукаш — спочатку важко, приглушено, а потім уже повним голосом («на вмерлини дзвонить дзвін»). Таким чином, врахувавши досвід попередників, М. Лукаш максимально наблизився до звучання оригіналу.

Звукопис – важливий аспект будь-якої поезії, який, на жаль, враховують не всі перекладачі. Як видно з прикладів, М. Лукаш спромігся створити досконалі за звучанням переклади без істотних змістових втрат.

Велика заслуга М.Лукаша полягає також у тому, що у збірці 1967 р. він вперше знайомить українського читача з віршами молодого Шиллера-штюрмера, які оминули перекладачі XIX – початку XX ст., оскільки вважалося, що такі поезії, як «Сільська серенада», «Помста муз» та інші, написані Ф.Шиллером у ранній період творчості – перші невдалі спроби пера молодого поета.

У передмові до збірки 1967 року Г.Кочур з цього приводу зауважує: «Тим, хто звик традиційно уявляти собі Шиллера як поета високих, ідеальних поривань, певною несподіванкою в його творчості будуть такі вірші, як «Сільська серенада», такі віршовані жарти, як «Помста муз» [73, с. 18]. Українському читачеві вперше було представлено Шиллера-сатирика. Вірш «Сільська серенада», написаний у 1781 році, виконаний як пародія на високий жанр серенади, що, за словами Б.Савченка, є «бунтом

молодого поета-штюрмера проти тогочасних літературних норм.» [122, с. 203].

*Mensch! Ich bitte, guck heraus!
Klecken nicht zwo Stunden,
Steh ich so vor deinem Haus,
Stehe mit den Hunden.
's regnet, was vom Himmel mag,
's g'wittert wie zum Jüngsten Tag,
Pudelnäß die Hosen!
Platschnäß Rock und Mantel, ei!
Rock und Mantel nagelneu,
Alles dieser Losen.
Draußen, draußen Saus und Braus!
Mensch! ich bitte, guck heraus.*

*Дівко, виглянь у вікно!
Коло твої хати
Я стою уже давно,
Як той пес проклятий.
Тюжить дощ все дужч і дужч,
Я ізмок увесь, як хлющ,—
Ні рубця сухого...
Не поміг і кобеняк,
Я від холоду заляк,
Пожалій, небого!
Чи тобі там не чутно?
Ну ж бо, виглянь у вікно!*

Оригінал рясніє розмовною та навіть жаргонною лексикою: «guck heraus!», «klecken», «zwo», «pudelnäß», «platschnäß», «Losen», «Mensch», «Saus und Braus». Перекладаючи цю непросту поезію, М.Лукаш показав себе як тонкий стиліст, максимально точно і глибоко передавши дух першотвору. Підбір української лексики того ж функціонально-стилістичного рівня, що й в оригіналі, належить, поза сумнівом, до вдалих перекладацьких рішень М.Лукаша. Це, зокрема, діалектизми («коло твої хати», «бервено»), розмовна лексика («тюжить дощ все дужч і дужч», «пожалій, небого!»), фразеологізми («ізмок, як хлющ»), вульгаризми («пес проклятий», «чортова mano»). Жанрову відповідність витримано повністю. Синтаксичний рух вірша, інтонація, барвиста мова — все цілком відповідає оригіналові.

Приклад вдалого використання елементів та рис народної української мови при передачі відповідних явищ у поезії Ф.Шиллера знаходимо у вірші «Група з Тартару» («Gruppe aus dem Tartarus»). Ця поезія теж належить до штюрмерського періоду творчості поета. Для цього вірша характерні народнописенні інтонації, фольклорні синтаксичні конструкції.

<i>Fragen sich einander ängstlich leise,</i>	<i>Тіні перепитуються стиха –</i>
<i>Ob noch nicht Vollendung sei!</i>	<i>«Чи діждем свого часу?»</i>
<i>Ewigkeit schwingt über ihnen Kreise,</i>	<i>А над ними Вічність грізно диха</i>
<i>Bricht die Sense des Saturns entzwei.</i>	<i>І Сатурн лама свою косу.</i>

Порядок слів на початку останньої строфи вірша – зворотній. Дієслово («fragen sich») стоїть на першому місці у розповідному реченні, що є відхиленням від норми літературної німецької мови. Пояснення цього явища слід шукати в німецькому фольклорі. Такий порядок слів є характерною стилістичною ознакою німецької казки та легенди. Отже, перекладачеві потрібно було відтворити цей фольклорний елемент Шиллерового вірша відповідними засобами української мови. М.Лукаш обирає для перекладу «fragen sich» слово «перепитуються», оскільки це слово в українській мові теж несе фольклорне забарвлення та вживається у думах та народних піснях.

Порівняємо два переклади балади Ф.Шиллера «Der Alpenjäger», здійснені Д.Загулом [264] (1927) та М.Лукашем [265] (1967).

Балада «Der Alpenjäger» була написана Ф. Шиллером у 1804 році у народнопісенній манері. Очевидно, ця манера стала причиною того, що обидва перекладача вирішили перенести події балади на «рідний ґрунт». Про це свідчить, зокрема, назва, яку і Д.Загул, і М.Лукаш обрали для перекладу – «Полонинський стрілець». Така зміна місця дії надає обом перекладам рис переспіву, що крім того є свого роду пошануванням традицій українського поетичного перекладу, адже створення переспівів за мотивами німецьких класичних поезій було типовим явищем у середині ХІХ ст. Це рішення «надає право» перекладачеві вводити у текст українські реалії, щоб створити живу картину, адже балада Ф.Шиллера завдяки насиченості подіями та динамічності дозволяє це зробити. Хоча деякі моменти у обох перекладачів збігаються, кожен з них «одомашнює» переклад по-своєму.

Так і у перекладі М.Лукаша, і у перекладі Д.Загула не згадується граф, на чийх землях пасеться череда, оскільки ця реалія є чужою для дійсності, яку змальовують обидва перекладачі:

<i>Willst du nicht das Lämmlein hüten? Lämmlein ist so fromm und sanft, Nährt sich von des Grafes Blüten, Spielend an des Baches Ranft.</i>	<i>«Синку! Понасеи ягняток, Що, покірні та слабі, Люблять над струмком гуляти І скубти собі в траві?» (Д.Загул)</i>	<i>«Пас би, синку, ти ягниці, Вдача смирна в них, м'яка, — Скачуть, знай собі, в травиці Понад берегом струмка». (М.Лукаш)</i>
---	---	--

У наступних рядках М. Лукаш вводить численні українські реалії (толока, моріжок, полонини), епітет «сині гори», який вживається, передусім, коли говорять про Карпати, архаїчну лексику (тікання, стільчак, згуба, форма «не гони» замість «не жени»). Ці слова та словоформи фіксуються ще у «Малорусько-німецькому словарі» 1886 року під ред. С.Желяхівського та С. Недільського [87]. Натомість Д.Загул, очевидно, намагаючись якомога точніше дотримуватись тексту оригіналу, у декількох місцях демонструє механічне перенесення фраз та ледь не дослівний переклад:

<i>"Lass die Blümlein, lass sie blühen! Mutter, Mutter, lass mich ziehen!"</i>	<i>«Хай цвітуть собі здорові. Ти ж пусти мене на лови!» (Д.Загул)</i>	<i>«Мені квіти не кохати, Піду в гори, рідна мати!» (М.Лукаш)</i>
--	---	---

Подібним чином відтворюються «Todesbogen» – «лук смерті», що є, певною мірою, тавтологічною метафорою, якої М. Лукаш свідомо уникає. Д.Загул передає також тавтологічні повтори, наявні в оригіналі («Wild ist auf den wilden Höhen» – «Дико в диких тих місцях»), чого М.Лукаш не робить. Українські реалії у Д.Загула також присутні (полонина, верховина), проте перекладач все ж надає перевагу загальноживаним відповідникам.

Деякі образи у Лукаша розширені та уточнені (прийом смислового розвитку поняття: *Herde locken* – *насти корови*, *Garten* - *рожі*), що втім

лише позитивно впливає на якість перекладу. Надзвичайно глибоке знання української мови дозволяє Лукашеві кожного разу добирати відповідник до численних позначень різного роду скель, що згадуються в оригіналі, не користуючись дослівним перекладом:

<i>Auf der Felsen nackte Rippen Klettert sie mit leichtem Schwung, Durch den Riss gespaltner Klippen Trägt sie der gewagte Sprung</i>	<i>Через кручі голобокi Мiж безодень i проваль Карколомні, легкі скоки Понесли газелю вдаль (Д.Загул)</i>	<i>По крутому пнеться схилу, Що дорогу їй закрив, По бескеттю скаче смiло Iз обриву на обрив (М.Лукаш)</i>
---	---	--

М.Лукаш тут користується прийомами компенсації, не відходячи проте від структури речень оригіналу. Д.Загул також по-своєму вдало передає цей уривок, однак вимушеним та штучним тут виглядає форма знахідного відмінка іменника «газель», а також недоречний прислівник «вдаль». Джерелом синонімів для М. Лукаша є глибинні пласти української мови, тому у його перекладі з'являються такі слова, як *урвища*, *звори* (яри – польськ.), *бескеття* (урвища, провалля – збірн. польськ), *прискалки* (виступ на скелі, бокова скеля – західноукр).

Варто зауважити, що сам Ф.Шиллер, на відміну від М.Лукаша, припускається повторів у цьому синонімічному ряді. Д.Загул користується загальноживаними літературними відповідниками (*кручі, безодні, провалля, шпилі*), що програють відповідникам, які обрав М.Лукаш. У четвертій строфі М.Лукаш навіть уточнює Ф.Шиллера, замінюючи його «газель» на «сарну», оскільки газель – степова тварина, а сарна – гірська, до того ж характерна для Карпат.

Замість шиллерівського Духа М.Лукаш вводить українського Горовика, що як і лісовик захищає тварин від мисливців. У Д.Загула знаходимо на цьому місці явно штучне утворення – «геній полонини». Не применшуючи інших позитивних якостей перекладу Д.Загула, варто

вказати, що це місце у нього виявилось слабким, як і «газель», яку Д.Загуг механічно перейняв у Ф.Шиллера.

Головна ідея балади – заклик до примирення людини з природою, – виражена у рядку «*Raum für alle hat die Erde*» (букв. «на землі є місце для всіх»). М.Лукаш передає цей рядок урочисто, майже біблійно, використовуючи старослов'янську лексику: «*Таж земля – для всієї тварі.*» Д.Загуг натомість передає цей рядок буквально та механістично: «*Місця на землі багато*».

З погляду синтаксису краще враження також справляє переклад М. Лукаша. Перекладач відтворює наявні у Шиллера паралелізми (у перших трьох строфах *in die wilden Höhen – в сині гори*), не намагаючись, однак, при цьому скопіювати синтаксичну структуру оригіналу (питальні речення в оригіналі замінюються на речення з умовним способом – прийом синтаксичного або лексико-синтаксичного перечленування).

Подекуди паралелізми, наявні у Шиллера, у М.Лукаша відсутні, проте замість них перекладач створює власні паралелізми, додаючи, наприклад, звертання до реплік матері хлопчика (прийом компенсації). Це також наближає стиль мови у баладі до народної творчості. Звертання ж сина до матері Лукаш урізноманітнює, додаючи атрибути «моя мати, рідна мати».

Якщо ж поглянути на переклад Д.Загула, стає зрозумілим, що ці місця у нього виявилися громіздкими з точки зору синтаксису: «*Синку! Попасеш ягнят, що, покірні та слабкі, люблять над струмком гуляти і скубти собі в траві?*» Питальне речення збережене, але з'явилися ускладнення, відсутні в оригіналі.

Отже, можна констатувати, що завдяки перекладам поезій Ф.Шиллера, виконаних М. Лукашем, було продемонстроване багатство української мови, її здатність до слово- і фразотворення, багату синонімію. Його переклади є продовженням та логічним розвитком традицій української школи художнього перекладу, закладених ще у ХІХ та на

початку ХХ століття І.Франком, Б.Грінченком, Л.Українкою, Ю.Федьковичем, Д.Загулом, М.Зеровим.

М.Лукаш як великий майстер чіткої поетичної форми використав всю глибину версифікаційних засобів української мови, не лише досконало і по-новому відтворив поезію Ф.Шиллера, переклади яких були здійснені його попередниками, а й став першовідкривачем таких граней творчості німецького поета, з якими український читач був до того незнайомий. Переклади лірики Ф. Шиллера, здійснені М. Лукашем, залишаються школою та орієнтиром для не одного покоління перекладачів-наступників М.Лукаша в українській літературній полісистемі.

2.6. Національно-культурний контекст перекладів Миколи Лукаша в полісистемі української літератури

Для цілісного теоретичного осмислення ролі М.Лукаша та його перекладацької творчості в полісистемі української національної літератури – і ширше – в полісистемах цільової культури й історії, вважаємо за необхідне звернутись до методологічних настанов теорії перекладацького стилю М.Новикової [105].

Теорія перекладацького стилю (в іншій назві – стилістика перекладача) як окремий напрям перекладознавства визначає, зокрема, принципи аналізу перекладів з позицій мови-реципієнта, культури-реципієнта та стильових настанов автора перекладу [там само, с. 1]. У межах стилістики перекладача розглядаються реляційні відношення між об'єктивним і суб'єктивним факторами перекладацького процесу, універсальними та національно-специфічними рисами взаємодії мов і стилей перекладачів.

Особливу увагу М.Новикова приділяє соціокультурному контексту кожного з елементів перекладу, вказуючи на неможливість існування

абстрактного, «позакультурного» інвентаря міжмовних стилістичних відповідників. На думку дослідниці, індивідуально-стильова своєрідність перекладу є релевантною для встановлення об'єктивних міжмовних і міжкультурних функціонально-стилістичних зв'язків [там само, с. 2].

У теорії перекладацького стилю М.Новиковою запропоновано власний понятійний апарат, за допомогою якого фактично заповнюється лакуна між лінгвістичними дослідженнями міжмовних паралелей та літературознавчими розвідками особливостей стилю окремого перекладача. Дослідниця формулює в своїй концепції поняття перекладацької інтерпретації, інтерпретаційної настанови та інтерпретаційних ресурсів тексту (згадані вище – див. пп. 1.2.1), а також висуває *типологію перекладацьких контекстів*, що є актуальною в аспекті полісистеми і заслуговує на детальніший розгляд.

Відповідно до теорії перекладацького стилю М.Новикової, саме через перекладацькі контексти відбувається: а) варіювання плану вираження перекладів; б) синтез об'єктивних міжмовних відповідностей та індивідуального стилю перекладача; в) злиття перекладацьких стилів з *перекладацьким методом*. Згідно з визначеною ієрархією перекладацьких контекстів від найнижчого до найвищого рівня М.Новикова розрізняє: 1) контекст перекладацького циклу; 2) контекст творчості даного перекладача; 3) контекст стилістичної традиції мови-реципієнта; 4) національний культурний контекст [105, с. 4].

У плані нашого дослідження творчого методу М.Лукаша вагомим надбанням теорії перекладацького стилю є новий погляд на проблему національної своєрідності у перекладі, а саме – *ізофункціональності* перекладного тексту (термін М.Новикової), тобто адекватності оригіналу та перекладу.

Методика виявлення творчого методу перекладача, за М.Новиковою, включає, зокрема, форми актуалізації інтерпретаційних ресурсів першотвору; інтерпретаційну установку митця; встановлення

перекладацьких контекстів, які є значущими для розуміння і відтворення тексту й методу перекладу [там само].

Отже, головним принципом культурної обумовленості перекладу є вибір перекладачем відповідника для тієї чи іншої мовної одиниці, словосполучення, текстами в мові перекладу не лише на підставі формальної чи функціональної еквівалентності, а з урахуванням «усього, що знає і думає сам перекладач і вся його культура» про реальність денотатів оригіналу та поняття, які відтворюють цю реальність [105, с. 5]. Ми повністю поділяємо думку М.Новикової про те, що на індивідуальний стиль перекладача (і, зрештою, на місце його творчості в цільовій літературній полісистемі) впливають кілька факторів: по-перше, первинна авторська дійсність (текст оригіналу, а також поняття «затексту»); по-друге, вторинна дійсність перекладача, тобто цільова мова та її художні форми, які диктують вибір засобів перекладу; по-третє, лінгвостилістичний тезаурус власної культури перекладача, інакше кажучи, полісистема національної культури.

М.Новикова слушно підкреслює необхідність розгляду будь-якого перекладацького продукту не в статичному, а в *динамічному контексті зіставлення*: а) оригіналу й перекладу; б) мовної та стильової системи мови-джерела і мови-реципієнта; в) культури автора та культури перекладача. На нашу думку, принципи теорії перекладацького стилю та її понятійний апарат дуже близькі за змістом до постулатів теорії полісистеми та методів аналізу перекладу, прийнятих у дескриптивній школі Г.Турі, на чому ми детальніше зупинимось у наступному Розділі.

В аспекті вивчення позиції перекладів М.Лукаша в полісистемі української літератури особливу цінність представляє поняття *перекладацьких контекстів* як засобу реалізації стилю перекладача, уведене в науковий обіг М.Новиковою [докладніше про це див. 105, с.

15-21]. Відповідно до теорії перекладацького стилю, контекстом у широкому смислі вважається комплекс мовних, стилістичних і культурно-естетичних структур, що є більшим, ніж будь-який ізольований текст. Автор концепції вважає контекст засобом збагачення значення мовної одиниці та її емоційно-експресивних відтінків та концентрує в собі максимум структурно-сміслових зв'язків текстового елемента.

М.Новикова окремо наголошує на культурній обумовленості змістового плану перекладу, тобто на історичній, національній або соціальній співвіднесеності мовних одиниць із нормами цільової культури, інакше кажучи, *контексті культури* [там само, с. 16].

Виходячи з завдань нашого дослідження, ми зосередимось на понятті «*національний культурний контекст творчості перекладача*» в загальній ієрархії перекладацьких контекстів. У межах теорії перекладацького стилю зміст, вкладений у поняття «національний культурний контекст» М.Новиковою, певною мірою наближається до визначень інших вітчизняних вчених, зокрема В.Виноградова, Є.Верещагіна, В.Костомарова, Б.Ларіна. Так національний культурний контекст в інших концепціях називають «культурно-історичним фондом текстового елемента», «культурно-мовною традицією», «культурно-семантичним фоном», що виявляється в кожному конкретному перекладацькому рішенні [цит. за 105, с. 16].

В ієрархії перекладацьких контекстів національний культурний контекст творчості перекладача посідає один із найвищих шаблів, і містить, з одного боку, загальний контекст цільової культури митця (об'єктивні закономірності полісистем культури та історії), а з іншого – лінгвостилістичну традицію вітчизняної школи художнього перекладу (орієнтири полісистеми національної літератури). У межах теорії перекладацького стилю вищі рівні контекстів об'єднуються з

контекстами нижчих рівнів і разом утворюють єдину естетико-мовну систему.

М.Новикова висуває власну типологію перекладацьких контекстів, що охоплює такі елементи (в порядку збільшення обсягу від нижчого до вищого рівня):

- рівень (1) *контекст окремого перекладу* як художньо цілісної текстової структури;
- рівень (2) *контекст перекладацького циклу* (причому під циклом маються на увазі як переклади кількох творів одного автора, так і група перекладів різних авторів, що об'єднані індивідуальністю перекладача);
- рівень (3) *контекст творчості конкретного перекладача* як смислової і стилістичної макросистеми;
- рівень (4) *контекст певної стилістичної традиції* всередині національного контексту перекладача;
- рівень (5) *національний культурний контекст* перекладача;
- рівень (6) *загальний контекст*, що включає різні переклади одного й того самого оригіналу засобами різних мов на підставі неоднакових лінгвоестетичних традицій, але керуючись єдиним перекладацьким (творчим) методом [105, с. 20].

Автор концепції підкреслює той факт, що вузький мовний контекст перекладацької творчості переходить до широкого контексту національної культури перекладача опосередковано – через традиції цільової мови, стилістики і поетики [там само, с. 21].

Користуючись наведеною ієрархією контекстів і беручи до уваги завдання нашої роботи, проілюструємо перекладацькі контексти М.Лукаша в полісистемі української літератури [див. Схему 2]:



Схема 2. Перекладацькі контексти М.Лукаша в полісистемі української літератури

Як видно з Рис. 2, ієрархія перекладацьких контекстів М.Лукаша в аспекті нашого дослідження (на основі перекладів трагедії Й.-В.Гете «Фауст» та лірики Ф.Шиллера) складається з шести рівнів.

Найнижчий перший рівень формує контекст окремого перекладу, який включає аналіз творчого методу М.Лукаша на матеріалі перекладу-пам'ятника «Фауст», епохального для полісистеми української літератури. Другий рівень містить контекст перекладацького циклу, тобто групу

різножанрових перекладів двох видатних представників німецької класичної літератури XVIII – початку XIX століть Й.-В.Гете та Ф.Шиллера. На наш погляд, об'єднуючим принципом відбору (циклізації) саме цих авторів стала виняткова канонічність їх творів не тільки для субсистеми літератури Європи, а й для всієї надсистеми світової літератури, яка полягала у геніальному втіленні ідей Просвітництва та образно-філософському осмисленні «вічних» проблем людського буття. У цьому плані М.Лукаш, за словами М.Новикової, започаткував «новоєвропейський етап розвитку» української національної літератури через переклад [107, с. 43].

Третій рівень складається з контексту сукупності перекладів М.Лукаша, які займають центральну позицію в межах перекладної літератури української літературної полісистеми 60-х років XX століття, зокрема, за критеріями кількості мов та різноманітності жанрів оригінальних текстів. Центральне місце перекладів М.Лукаша в українській літературній полісистемі підтверджують дані інших вітчизняних досліджень творчості перекладача [див., напр., 123; 157]. Так, саме на другу половину 50-х і до кінця 60-х років минулого століття припадає найвища кількість публікацій перекладів М.Лукаша у періодичних виданнях та збірках, а також окремі видання перекладів за часів життя видатного перекладача – загалом 21 книга перекладів [докладніше про це див. 123, с. 180].

Четвертий рівень акцентує увагу дослідників на особливостях інтерпретаційної настанови М.Лукаша, яка відзначається орієнтацією на глибинні пласти цільової мови, архетипи цільової культурної та літературної полісистем (що виявляється, зокрема, у зверненні до образної системи народного фольклору та поезики, а також у «прагненні використовувати єдину літературну українську мову, а не різні її варіанти залежно від того, з якої мови робиться переклад») [123, с. 178].

П'ятий рівень вказує на складові частини національного культурного контексту перекладів М.Лукаша: по-перше, на приналежність перекладача до онтологічного (в іншій термінології – «фольклорного», «барокового») напряму художнього перекладу [там само, с. 15]. За влучним висловом М.Зерова, творчість М.Лукаша-перекладача складається з триєдності фольклору, барокальної вченості та маргінального бурлеску [цит. за 107, с. 44]. По-друге, елементом п'ятого рівня є стратегії опору культурі-колонізатору в дусі українського національного відродження 60-х років, які реалізувались на мовному і концептуально-естетичному рівнях перекладів.

Шостий рівень демонструє, на нашу думку, позицію перекладів М.Лукаша в загальному контексті полісистеми літератури, який охоплює не тільки національну підсистему української літератури, а і полісистеми вищого рангу: субсистему літератури Європи і надсистему літератури світу (див. Рис. 1, п. 2.1). Ми вважаємо, що на останньому, найвищому рівні ієрархії контекстів перекладні твори М.Лукаша втілюють у широкому смислі принципи концепції «третього простору» постколоніалізму та теорії «проміжної мови» дескриптивного напряму в перекладознавстві.

Отже, можна констатувати, що саме національний культурний контекст став площиною реалізації головного завдання М.Лукаша-художника – створення альтернативної історії та культури українського народу через переклад.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 2

Теорія полісистеми як загальна модель функціонування та розвитку будь-яких систем є перспективною в плані дослідження перекладацької творчості М.Лукаша у полісистемі української літератури. До основних ознак літератури як полісистеми, які визначають її динамічний характер, відноситься конфлікт між центром і периферією, де різні літературні

жанри змагаються за право посісти центральне місце в системі й досягти статусу канонізованого жанру.

У концепції полісистеми процес перетворення поетичного оригіналу на самостійний перекладний текст відбувається відповідно до норм і канонів цільової літератури, в межах якої формується традиція перекладу. Під формуванням традиції ми розуміємо канонізацію одних текстів (просунення до центру полісистеми) та маргіналізацію інших (перенесення на периферію полісистеми), причому «периферійний» переклад може просунутись до центру за певних політичних та соціокультурних умов.

Позиція перекладної літератури загалом і творчого доробку М.Лукаша зокрема в межах полісистеми української літератури визначалась об'єктивними історичними умовами, що панували в українському суспільстві за часів творчості Майстра перекладу. Пік перекладацької діяльності М.Лукаша припав на добу шістдесятництва як універсального соціокультурного феномену радянського простору середини ХХ століття. Перекладні твори М.Лукаша відзначались прихильністю до світоглядних та естетичних засад шістдесятництва, а саме – вірністю єдиній українській літературній мові, орієнтацією на цільову культурну та літературну полісистеми, свободою мистецького самовираження, критикою «дискурсу влади», поєднанням світових традицій та новаторських підходів до художнього перекладу.

Полісистема української національної літератури, подібно до інших полісистем у концепції І.Івен-Зогара, має динамічний характер, що виявляється у формі «змагання» між окремими літературними жанрами за центральне місце в системі. На наш погляд, абстрактна полісистема літератури відзначається наявністю ієрархічних відносин за моделлю «надсистема – субсистеми – підсистеми», де надсистемою є світова література, одну із субсистем світової літератури представляє література

Європи, а одну з підсистем європейської літератури складає національна література України.

Характерною особливістю полісистеми української літератури 60-х років ХХ століття є центральна позиція перекладної літератури, тобто заміщення функцій оригінальної літератури художнім перекладом, що пояснюється позамовними факторами (наявністю культури-колонізатора).

Основними ознаками перекладацької творчості М.Лукаша в полісистемі національної літератури стали: домінанта цільового тексту в процесі перекладу; орієнтація на потреби цільової літератури; універсалізм у виборі авторів оригіналів; тяжіння до протилежних полюсів у підборі жанрів для перекладу (від твору-гіганта до мікроциклу творів); збагачення цільової літературної полісистеми через переклад класики європейської та світової літератури; заповнення лакун цільової полісистеми новими жанрами текстів із наданням готових жанрових моделей для творців оригінальної літератури.

Дослідження перекладацької настанови М.Лукаша виявило певний ступінь її близькості до постулатів дескриптивної школи перекладознавства, які декларують пріоритет формулювання цільового тексту, сприйняття перекладу в якості повноправного твору національної літератури, спрямованість перекладного тексту на систему цільової мови, літератури й культури. На нашу думку, перекладацька настанова, стиль і творчий метод М.Лукаша ґрунтуються на принципах дескриптивного напрямку художнього перекладу, тобто відзначаються історичністю, контекстуальністю, відсутністю прескриптивних норм перекладу. Ці принципи реалізуються на мовному рівні перекладу, зокрема, у відхиленні М.Лукаша від вимог формальної еквівалентності за умови збереження еквівалентності функції вихідного та цільового тексту.

У контексті постколоніального напрямку перекладознавства творчий доробок М.Лукаша виявив універсальні ознаки перекладу в колонізованому суспільстві, а саме: приховану суперечливість,

неоднорідність, відхід від перекладацьких традицій культури-колонізатора, звернення до витоків національної культури, орієнтацію на читачів культури-реципієнта, недотримання вимог формальної еквівалентності «класичного» напряму вітчизняної школи художнього перекладу, заперечення офіційного стилю уніфікованого перекладу.

Ми вважаємо, що в новотворах М.Лукаша реалізується концепція «третього простору» перекладу, запропонована в постколоніальних дослідженнях. Перекладацькі стратегії створення «третього простору» М.Лукаша включають прийоми лексичної, морфологічної та синтаксичної апроксимації до систем цільової мови і культури. До мовних маркерів «третього простору» в перекладах М.Лукаша ми відносимо функціонально нерівноцінні заміни мовних елементів. Такі заміни охоплюють: стилістично забарвлені мовні одиниці лексичного, морфологічного і стилістичного рівнів; експресивні синтаксеми; просодійні структури, типові для мови перекладу, за умови відсутності або стилістичної нейтральності відповідних мовних одиниць і структур в оригінальному тексті.

На наш погляд, М.Лукаш є представником альтернативного напряму української школи художнього перекладу, стратегії якого вкладаються в рамки концепції «третього простору» постколоніалізму. Головним принципом, що наближає творчість М.Лукаша до постколоніального напряму в перекладознавстві, є ідея створення альтернативної української історії та культури.

Контекст окремого перекладу трагедії «Фауст» Й.-В.Гете у виконанні М.Лукаша є свідченням унікальності одного новотвору для всієї літературної полісистеми України. У діахронії українських перекладів окремих фрагментів «Фауста», які здійснювали видатні представники цільової літературної полісистеми, зокрема, І.Франко, П.Грабовський, Б.Грінченко, М.Старицький, Г.Коваленко, Д.Загул, М.Улезко, саме М.Лукаш був першим перекладачем, який здійснив

повний переклад шедевр у Й.-В.Гете українською мовою. Переклад відзначається винятковою майстерністю у відтворенні як концептуально-естетичного, так і суто мовного простору оригіналу всіх рівнів.

Контекст перекладацького циклу поезій Ф.Шиллера в авторстві М.Лукаша виявив свою вагомість для української літературної полісистеми, яка полягає: а) у обсязі творів і ліричних жанрів автора, перекладених однією особою (76 поезій, серед яких балади, ліричні мініатюри, сатирична поезія, філософські афоризми); б) у новаторстві змістоцентричного та трансплантуючого перекладацького методу М.Лукаша порівняно з його попередниками, зокрема Б.Дідицьким, Ю.Федьковичем, П.Кулішем, О.Пчілкою, К.Білиловським, Б.Грінченком та Д.Загулом; в) у застосуванні маркерів «третього простору» в душі концепції постколоніалізму.

У типології перекладацьких контекстів, запропонованій М.Новиковою, один з найвищих рангів має *національний культурний контекст* творчості перекладача. До нього входять як загальний контекст цільової культури митця, так і лінгвостилістична традиція вітчизняної школи художнього перекладу, яку сповідує перекладач.

Ієрархія перекладацьких контекстів М.Лукаша, відповідно до завдань нашого дослідження, складається з шести рівнів: 1) контекст окремого перекладу-пам'ятника «Фауст» Й.-В.Гете; 2) контекст перекладацького циклу, що охоплює групу різножанрових перекладів двох видатних представників німецької класичної літератури Й.-В.Гете і Ф.Шиллера; 3) контекст усієї перекладацької творчості М.Лукаша; 4) контекст стилістичної традиції М.Лукаша; 5) національний культурний контекст перекладів М.Лукаша в полісистемі української літератури; 6) загальний контекст перекладів Майстра в полісистемі європейської та світової літератур.

Положення Розділу 2 відображені в таких публікаціях автора: [36; 37; 38; 39; 40].

РОЗДІЛ 3. МЕТОДОЛОГІЯ АНАЛІЗУ ПОЕТИЧНОГО ТЕКСТУ ТА ТВОРЧОГО МЕТОДУ ПЕРЕКЛАДАЧА

3.1. Методологія аналізу поетичного тексту з позицій стилістики, перекладознавства та лінгвістики тексту

Сьогодні не викликає сумнівів твердження про те, що будь-який аналіз художнього тексту повинен включати щонайменш два виміри: лінгвістичний та літературознавчий [див. напр., 129, с. 41]. З одного боку, лінгвістика традиційно вивчає мовні засоби, які забезпечують реалізацію авторського задуму, виконують текстотвірну функцію, а також актуалізують концептуальний зміст в семантичному просторі твору. З іншого боку, літературознавство займається ідейною тематикою та жанрово-композиційними особливостями художнього тексту.

У науковій літературі представлено багато спроб алгоритмізації (термін А.Баранова) аналізу художнього тексту, запропонованих в межах класичної філології, теорії мови художньої літератури, функціональної стилістики, лінгвістики тексту як особливої філологічної дисципліни [див. напр., 7; 101; 217; 218; 228]. Цікавими є також новітні підходи до вивчення художнього твору, як-от теорія деривації в руслі когнітивної лінгвістики [докладніше про це див. 76].

В узагальненому вигляді можна окреслити два шляхи аналізу художнього твору: 1) «лінгвістичний» шлях у напрямі від окремого мовного засобу до цілого тексту як компоненту літературно-естетичної комунікації; 2) «літературознавчий» шлях від аналізу ідейно-тематичного змісту твору, який розглядається в контексті творчості автора, загальнолітературному та соціальному контекстах, до словесної форми тексту, тобто тих мовних засобів і прийомів, що реалізують усі параметри тексту, серед яких семантичні, денотативні, комунікативні, структурні елементи [4].

Попри традиційність та наукову розробленість наведених напрямів аналізу художнього твору, багато мовознавців дотримуються думки про необхідність комплексного синтетичного розгляду літературних текстів [див., напр., 4; 10; 106].

З метою визначення критеріїв авторського зіставного аналізу оригіналу і поетичного перекладу (в нашій роботі – балад Ф.Шиллера, трагедії Й.-В.Гете «Фауст» та їх перекладів, виконаних М.Лукашем), виявлення оптимального методологічного підходу, а також встановлення конкретних рівнів такого аналізу в наступному підрозділі ми розглянемо стилістичні моделі зіставного аналізу поетичного першотвору та перекладу.

3.1.1. Стилiстично орієнтовані моделі зіставного аналізу поетичного тексту

Складність структурної, семантичної та комунікативної організації поетичного тексту, яку необхідно адекватно відтворити в перекладі, зумовлює множинність підходів до зіставного дослідження першо- й новотвору. Багато схем аналізу оригіналу та перекладу, запропонованих вітчизняними і зарубіжними науковцями, ґрунтуються на засадах класичної філології, функціональної стилістики, риторики, поезики [див., напр., 90; 106; 187; 205; 206; 217; 218].

Тут доцільно згадати насамперед концепцію стилю автора і стилю перекладу М. Новикової [106], яка детермінує жанрові вимоги до перекладного тексту на підставі жанрових ознак оригіналу. З метою визначення жанрових обмежень для продукту перекладу автор вводить до наукового обігу поняття *жанрово-стилістичної домінанти* як «інваріанту даного жанру, що реалізується в стилі будь-яких текстів цього жанру» [106, с. 6].

Інші вітчизняні дослідники, зокрема, Л.Міщенко, О.Турченко, в алгоритмі зіставлення вихідного тексту та його паралельних перекладів

використовують систему стилістичного аналізу художнього тексту, яку ввів до наукового обігу В.Кайзер [196].

Відповідно до концепції В.Кайзера, процедура аналізу містить два етапи: аналітичний і синтетичний. На першому етапі здійснюються три послідовні методичні кроки: 1) сприйняття цілого тексту (*Erfassen des Redeganzes*); 2) виявлення елементів стилю (стилістичних засобів) тексту (*Erfassen der Stilelemente*); 3) виявлення стильових рис тексту (*Erfassen der Stilzüge*). На другому етапі синтезу відбувається цілісний аналіз стилю тексту [196, S. 102].

У наведеному алгоритмі можна помітити, що для перекладознавчого дослідження застосовується понятійний апарат функціональної стилістики, розроблений у 70-ті роки ХХ століття в Німеччині представницею функціонально-стилістичного напрямку загальної стилістики Е.Різелі і успішно розширений її послідовниками В.Фляйшером та Г.Міхелем [див. 188; 206; 218].

Так, на початковому етапі розгляду тексту схема включає суто стилістичні поняття архітекtonіки та композиції художнього твору (в термінології Е.Різелі – *der äußere Textaufbau, der innere Textaufbau*), у подальшому до аналізу долучаються елементи стилю тексту, стильові риси, стилістичне значення (*Stilfärbung*), стилістичний рівень (*Stilschicht*).

У методології порівняльного аналізу Л.Міщенко, О.Турченко традиційно найширше представлений рівень розгляду конкретних елементів стилю художнього тексту. За дефініцією енциклопедичного словника «Мовознавство» Х.Бусманн, до елементів стилю художнього твору належать ті мовні засоби, які в структурному й ситуативному плані надають висловленню (тексту) стилістичного забарвлення [див. дефініцію 203, S. 652]. Для виокремлення певних елементів стилю різних рівнів автори користуються аспектним переліком Г.Міхеля [докладніше про це див. 90, S.106]. Цей перелік включає чотири великі групи елементів: лексичні, граматичні, морфологічні, фонетичні. Так серед лексичних

елементів автор виділяє семантично-поняттєвий, семантично-експресивний, історичний, регіональний, соціальний, термінологічний, іншомовний, словотвірний, фразеологічний аспекти. Сукупність граматичних елементів включає класифікацію типів речень; порядку слів; когезійний зв'язок між окремими реченнями та надфразовими єдностями. Морфологічні елементи охоплюють особливості авторського вживання частин мови і окремих граматичних категорій: числа, особи, виду, стану, способу. До фонетичних елементів належить звуконаслідування і повторювання звуків.

Наступний етап порівняльного аналізу складає виявлення стильових рис оригіналу та перевірка їх відтворення у перекладі. За дефініцією, наведеною у посібнику Л.Міщенко та О.Турченко, стильові риси є характерними ознаками стилю, які реалізуються у вигляді частотності, розподілу або зв'язку між елементами стилю різного рівня [там само, S. 107]. Е.Різель виділяє, зокрема, такі антонімічні пари стильових рис тексту: статичний – динамічний; простий – образний (einfach – bildhaft); високий стиль – розмовно-побутовий стиль тексту (gehoben – salopp); експресивний – діловий (expressiv – sachlich); лаконічний – розгорнутий (knapp – breit); чіткий – розпливчастий (klar – verschwommen); офіційний – невимушений (offiziell – zwanglos-aufgelockert); емоційний із суб'єктивною оцінкою – неемоційний з об'єктивною оцінкою (emotional mit subjektiver Wertung – nichtemotional mit objektiver Beurteilung) [цит. за 90, S. 107].

Зрештою, на підставі проведеного зіставного дослідження оригіналу й перекладу, на думку авторів, можна зробити узагальнюючі висновки: 1) про особливості ідіостилю автора та перекладача, які виявляються на певному рівні аналізу текстів; 2) про роль мовних засобів і авторських/перекладацьких стилістичних прийомів у відтворенні концептуального змісту оригіналу та його перекладу; 3) про успішність реалізації перекладацького методу й окремих перекладацьких стратегій на

рівні семантичного і структурного простору художнього твору; 4) про мотивованість спірних перекладацьких рішень.

Особливості функціонування мовних одиниць різних рівнів у просторі художнього твору як елементів актуалізації індивідуального стилю автора і перекладача можна розглядати з позицій як мікро-, так і макростилістики. Останнім часом в науковій літературі з'являються нові підходи до інтерпретації тексту на базі прагматично орієнтованої лінгвостилістики [див. напр., 186, S. 12-15].

Так, здійснюються спроби створити нову методологічну базу аналізу макростилістичних одиниць (макрознаків), до яких, зокрема, належить художній текст, шляхом ранжування та ієрархізації основних категорій лінгвостилістики. Відповідно до положень макростилістики, насамперед стилістики тексту, найвищий щабель в ієрархії основних стилістичних понять посідає (1) *тип стилю*, який, у свою чергу, складається з *функціонального стилю, стилю часу/епохи, індивідуального стилю, жанрового стилю*. Це центральне поняття стилістики тексту можливо й доцільно використати для перекладацького аналізу оригіналу й перекладу, а саме – на початковому аналітичному етапі. У ракурсі зіставного дослідження першо- й новотвору виняткового значення набувають усі згадані характеристики типу стилю, а також особливості їх відтворення або втрати у перекладі.

Будь-який тип стилю ґрунтується на сукупності рекурентних мовних засобів, які репрезентують певні норми вжитку [202, S.309]. Так, індивідуальні стилі автора та перекладача містять типові стильові риси, які є складовою семантичного, денотативного, емотивного, жанрового, структурного, комунікативного простору оригіналу та перекладу художнього тексту, і реалізуються в комплексі мовних і мовленнєвих засобів (наприклад, метафоричність, романтизм, ліричність, патетичність, катарсис як типові індивідуально-стильові риси у «Фаусті» Й.-В.Ґете і експресивність, іронічність, інтенціональна просторічність у перекладі

«Фауста», здійсненого М.Лукаша). Потрібно зауважити, що в концепції типу стилю розрізняють як індивідуальний стиль самого автора, так і стиль його твору, що також необхідно враховувати під час зіставного перекладацького аналізу.

Другий рівень в ієрархії понять прагматично і комунікативно орієнтованої макростилістики складають (2) стилістичні жанри (*Gattungsstile* – термін У.Пюшеля) [202, S. 310]. За дефініцією дослідника, стилістичні жанри складаються з мовних критеріїв, які визначають специфіку певного типу стилю (наприклад, драматичний жанр, епічний жанр, ліричний жанр в межах стилю художньої літератури). Третій рівень складають безпосередньо (3) жанри текстів (*Textsorten* – у термінології К.Норд) [213], а найнижчий щабель ієрархії посідають (4) елементи стилю або стилістичні засоби (*Stilelemente/Stilmittel*, за Г.Бусманн) [203, S. 652]. Окрім того, рівні 1-4 об'єднуються через абстрактну категорію стильових рис, тобто стильових ознак як результату запланованої або незапланованої конфігурації стилістичних засобів (*Stilzüge* – див. дефініцію [203, S. 654]).

На нашу думку, наведений підхід до інтерпретації художнього тексту в макростилістичному аспекті на базі згаданих категорій типу стилю, стилістичного жанру, текстового жанру, стилістичних засобів та стильових рис цілком можливо застосувати для потреб зіставного аналізу оригіналу й перекладу, однак лише на його окремих етапах.

Ми вважаємо, що цей алгоритм у повному обсязі не враховує перекладацьку специфіку об'єкту і предмету дослідження, релевантну саме в контексті нашої роботи, тому в наступному підрозділі ми розглянемо алгоритми зіставного аналізу вихідного і цільового тексту в аспекті перекладознавства.

3.1.2. Перекладознавчі схеми аналізу оригіналу й перекладу

Перекладознавча наука пропонує свої напрями зіставного перекладацького аналізу першо- й новотвору. Розглянемо два типи зіставного аналізу оригіналу та перекладного тексту, запропоновані в межах сучасної парадигми теорії і практики перекладу.

Так, одна з найвідоміших представниць німецької школи перекладознавства К.Райс розрізняє літературний, мовний і прагматичний виміри аналізу вихідного й цільового тексту. На думку дослідниці, критика перекладу може бути об'єктивною лише у тому випадку, якщо оцінюються не лише конкретні перекладацькі рішення, а проводиться постійне зіставлення оригіналу й перекладу. Авторка наголошує, що під час оцінки перекладу необхідно спочатку проаналізувати версію твору цільовою мовою, а потім переходити до аналізу оригінального тексту [216, S. 11].

К.Райс пропонує розглядати вихідний текст у трьох аспектах: 1) ознаки типу тексту (*texttypische Merkmale*); 2) внутрішньомовні інструкції (*inersprachliche Instruktionen*); 3) позамовні детермінанти (*außersprachliche Determinanten*) [цит. за 185, S. 66]. Наприклад, в першому аспекті художні твори відповідають експресивному типу текстів. В аспекті внутрішньомовних інструкцій завдання критика перекладного тексту полягає у перевірці еквівалентів мовних одиниць оригіналу в перекладі – тобто аналіз перекладацької еквівалентності відбувається на семантичному, лексичному, граматичному та стилістичному рівнях новотвору.

Під час перевірки семантичної еквівалентності враховуються як мікроконтекст (найближче оточення одиниці в межах словосполучення або речення), так і макроконтест, починаючи від надфразової єдності до цілого тексту. На рівні лексичних, граматичних і стилістичних засобів критик перекладу перевіряє насамперед коректність відтворення складних для перекладу мовних і мовленнєвих одиниць, як-от: реалій, діалектизмів,

жаргонізмів, паронімів, експресивних засобів, граматичних конструкцій, відсутніх у цільовій мовній системі, а також відповідність стилю та жанру вихідного тексту.

Аспект позамовних детермінант К.Райс розуміє як сукупність позамовних факторів, що формують ситуативний контекст, і, таким чином, визначають мовне оформлення твору. Відповідно до концепції дослідниці, до таких факторів належать: співвіднесеність із ситуацією, предметом повідомлення, часом створення, місцем створення вихідного тексту, орієнтованість на адресата (читача), залежність від мовця (автора) і афективні імплікації [цит. за 185, S. 69].

Для перекладу художніх текстів найважливішими факторами є співвіднесеність із часом і місцем виникнення твору, оскільки в одному випадку необхідно імітувати стиль епохи, коли був написаний текст, а в іншому випадку – враховувати реалії та культурну специфіку, пов'язані з місцем написання оригіналу (на нашу думку, сюди доцільно віднести і категорію хронотопу як художнього часу і простору в тексті). Міжкультурні розбіжності відіграють провідну роль також в аспекті орієнтованості на адресата (читача), тому тут головним завданням перекладача, згідно з теорією К.Райс, стає інтеграція художнього твору у цільовий культурний контекст.

Під аспектом залежності від мовця (автора) дослідниця розуміє ті елементи, які визначають мову автора і відбиваються на лексичному, граматичному і стилістичному рівнях у вигляді соціолекту, ідіолекту або діалекту. Зрештою, в аспекті афективних імплікацій критик перекладу перевіряє адекватність відтворення засобів гумору та сатири.

У цілому погоджуючись із алгоритмом перекладознавчого аналізу К.Райс, ми вважаємо, що він недостатньо задовольняє потреби нашого дослідження, особливо в плані аналізу поетичних текстів, оскільки за межами розгляду залишаються такі важливі моменти, як фонетико-фонологічний, фоносемантичний рівні тексту, а також цілий пласт

концептуально-естетичної інформації, притаманної саме творам художньої літератури.

Розглянемо алгоритм оцінки якості перекладацького продукту, запропонований вітчизняним перекладознавцем М.Зарицьким [див. 52, с. 22-30]. Дослідник представляє такий алгоритм у вигляді етапів створення і редагування перекладного тексту. Відповідно до позиції М.Зарицького, процес відтворення оригіналу в цільовому тексті проходить в три етапи: 1) рецептивно-аналітичний; 2) продуктивно-синтетичний; 3) завершальний. Спочатку перекладач сприймає авторську дійсність та осмислює зміст оригіналу чужомовними засобами; другий етап характеризується відтворенням змісту вихідного тексту засобами мови перекладу; на третьому етапі відбувається перевірка та остаточне редагування новотвору. При цьому на першому етапі перекладач виступає як критик; на другому як вчений-філолог у поєднанні зі здатностями фахівця в тому жанрі, до якого належить оригінал; на завершальному етапі перекладач бере на себе функції редактора-стиліста [там само, с. 23]. Оскільки нас цікавить саме фаза оцінки якості готового перекладацького продукту як підґрунтя для зіставного аналізу, розглянемо більш докладно етап редагування.

М.Зарицький наголошує на тому, що редактор перекладу починає свою роботу з прочитання рецензії на переклад, і лише потім переходить до опрацювання самого новотвору. Редакторська робота, за М.Зарицьким, включає кілька етапів: 1) знайомство з рецензією, створеною іншим перекладачем-фахівцем; 2) опрацювання тексту перекладу; 3) позначення спірних моментів, тобто тих перекладацьких рішень, що викликають сумніви, як у плані змісту, так і в плані форми; 4) опрацювання тексту оригіналу з метою підтвердження чи спростування зауважень; 5) знаходження рішень за допомогою словників-довідників; 6) звернення до спеціалістів-консультантів; 7) обговорення проблем перекладу з самим автором новотвору; 8) прийняття узгоджених рішень; 9) посегментне редагування; 10) підсумкове редагування; 11) остаточне стилістично-мовне

опрацювання тексту перекладу. Автор схеми особливо підкреслює той факт, що редактор, оцінюючи якість перекладу, повинен пройти весь той шлях, який пройшов перекладач [див. 52, с. 31].

Не заперечуючи цінності наведеної схеми редагування перекладу, ми вважаємо, що в контексті нашого дослідження лише пункти 1-4, зокрема, напрям дослідницького руху від роботи з перекладом до опрацювання оригіналу представляє інтерес для розробки власного алгоритму зіставного перекладацького аналізу.

На наш погляд, для створення методології комплексного зіставного аналізу оригіналу та перекладу, який міг би урахувати як перекладацькі, так і лінгвістичні, а також екстралінгвістичні фактори поетичного тексту, необхідно скористатись теоретичною базою інших гуманітарних наук, зокрема лінгвістики тексту, про що детальніше йтиметься в наступному підрозділі.

3.1.3. Алгоритм комплексного аналізу художнього твору з позицій лінгвістики тексту

На нашу думку, в ракурсі зіставного дослідження текстів оригіналу й перекладу вельми необхідно долучити до такого аналізу понятійний апарат і методологію, запропоновані в межах перекладознавчої науки. Однак ми вважаємо, що під час розробки перекладацького алгоритму аналізу першо- й новотвору не варто повністю відмовлятися від напрацювань лінгвістичного аналізу художнього тексту. По-перше, сучасний термін «лінгвістичний аналіз» має досить широке значення, оскільки до компетенції лінгвістики сьогодні належить вивчення естетичної функції мови як провідного елементу літератури, а також розгляд композиційної структури художнього твору [101, с.11]. По-друге, саме лінгвістика художнього тексту інтегрує в собі найкращі досягнення

суміжних дисциплін, зокрема, психолінгвістики, поетики, стилістики, семіотики, герменевтики у теоретичному осмисленні природи тексту і «має справу з цілеспрямованою взаємодією не одного, а кількох <його> рівнів» [там само, с. 9].

Серед актуальних підходів до вивчення художнього твору в межах лінгвістики тексту можна виділити такі: а) лінгвоцентричний (тобто аспект співвіднесеності «мова – текст»; б) текстоцентричний (а саме – текст як автономне структурно-сміслові ціле поза межами процесу літературної комунікації); в) антропоцентричний (аспект співвіднесеності «автор-текст-читач»); г) когнітивний (співвіднесеність «автор-текст-позатекстова реальність») [4, с. 15].

У новітніх дослідженнях на базі лінгвістики тексту спостерігаються цікаві моделі комплексного лінгвістично орієнтованого аналізу художнього тексту [див. напр., 4]. Розглянемо одну з них детальніше. Спираючись на розуміння художнього тексту як складної багатокомпонентної психолого-інтелектуальної комунікації, що виконує естетичну функцію [див. дефініцію 4, с.14], Л.Бабенко, Ю.Казарін запропонували алгоритм багаторівневого лінгвістичного аналізу художнього тексту [там само, с. 220].

Перший вступний етап аналізу традиційно містить (1) визначення функціонально-стильової приналежності художнього тексту на підставі класичного розподілу функціональних стилів [див. 218]. На другому етапі відбувається (2) розгляд семантичного простору тексту, який включає, зокрема, такі складові частини: аналіз концептуального простору тексту; виявлення набору ключових слів тексту; визначення базового концепту; опис концептосфери базового концепту.

Третій етап присвячено (3) аналізу денотативного простору тексту, під час якого здійснюються: виявлення макроструктури тексту, тобто набору макропропозицій та відношень, які пов'язують їх між собою; опис особливостей лексико-семантичних репрезентацій текстових ситуацій;

аналіз художнього часу та способів його текстового втілення; аналіз художнього простору та мовних засобів його реалізації.

Наступний, четвертий етап складається з (4) вивчення емотивного простору тексту, а саме: виявлення і характеристики емотивних смислів у структурі образів персонажей; виявлення і характеристики емотивних смислів у структурі образу автора; аналіз емоційної тональності тексту з використанням лексико-семантичного аналізу та психолінгвістичного експерименту; виявлення екстенціональних емотивних смислів.

На п'ятому етапі розглядається (5) *структурна організація тексту*, яка містить: аналіз членування тексту; опис особливостей об'ємно-прагматичного членування тексту; аналіз структурно-смыслового членування тексту; виявлення одиниць рівня ССЦ (складне синтаксичне ціле, в іншій термінології – надфразової єдності); опис внутрішньої композиційної будови складних синтаксичних цілих; аналіз контекстно-варіативного членування тексту; виявлення та характеристика представлених у тексті композиційно-мовленнєвих форм авторського мовлення (опис, розповідь, міркування); характеристика засобів репрезентації чужого мовлення, що їх використано в тексті (наприклад, полілог, діалог, монолог, пряма мова, непряма мова, внутрішнє мовлення).

Шостий етап ілюструє (6) аналіз зв'язності тексту, тобто здійснюються виявлення та характеристика текстотвірних логіко-семантичних зв'язків; розгляд текстотвірних граматичних засобів зв'язку; аналіз текстотвірних прагматичних зв'язків.

На сьомому етапі відбувається (7) вивчення комунікативної організації тексту, що включає характеристику комунікативного регістра твору і його фрагментів; характеристику найчастіше вживаних у тексті тема-рематичних структур; аналіз текстових рематичних домінант.

Восьмий етап аналізу містить (8) характеристику мовних прийомів актуалізації смислу в тексті, а саме – вибір лексичних одиниць і категорій; частотність повторюваних синтаксичних структур; особливості порядку

слів; використання в тексті засобів образності, наочності та стилістичних прийомів.

На завершальному етапі здійснюється (9) узагальнення отриманих результатів комплексного лінгвістичного аналізу художнього тексту [докладніше про це див. 4, с. 34-220].

На нашу думку, окремі аспекти представленого вище багатоступеневого аналізу художнього твору можна використати в контексті нашого дослідження шляхом зміщення акцентів на перекладознавчу проблематику. Так, визначення функціонально-стильової приналежності тексту оригіналу (1) є обов'язковою фазою і для перекладознавства (пор. концепції жанрово-стилістичної домінанти М.Новикової [106], стилістично орієнтований зіставний аналіз [90] та визначення типу тексту [185]).

Характеристика мовних прийомів актуалізації смислу в тексті (етап 8 аналізу Л.Бабенко, Ю.Казаріна) фактично збігається а) з поняттями елементів стилю тексту (стилістичних засобів) у аспектному переліку Г.Міхеля, б) з категоріями образних та експресивних мовних засобів, лексичного, синтаксичного й морфологічного контексту в концепції М.Новикової, а також в) з поняттям внутрішньомовних інструкцій в перекладацькому аналізі К.Райс.

Поняття *ключових слів* (етап 2 – лінгвістичний аналіз семантичного простору ХТ) як полісемантичних, напівеквівалентних лексичних одиниць, які становлять складність у знаходженні відповідника, неодноразово згадується у М.Зарицького під час продуктивно-синтетичного етапу роботи перекладача з оригіналом [див. 52, с. 25]. Аналіз категорій художнього часу і художнього простору в межах денотативного простору літературного твору (етап 3 лінгвістичного аналізу) ми знаходимо у концепції М. Новикової під назвою художній хронотоп [105, с. 7].

Те ж саме стосується і категорій емотивного простору тексту, а саме – емотивних смислів у структурі образів автора і персонажів (етап 4), які

збігаються з поняттями системи персонажів та авторською позицією у М.Новикової, а також з категорією залежності від мовця (автора) як позамовною детермінантою у К.Райс.

На нашу думку, наведений лінгвістичний аналіз художнього твору дійсно має багатоаспектний характер і розглядає такі рівні тексту, як концептосфера, макроструктура, макропропозиційні відношення, яким досі не приділялось достатньо уваги в парадигмі перекладознавства. Однак, зважаючи на завдання нашого дослідження, ми не можемо задовольнитись лише лінгвістичною стороною зіставного аналізу, тому що поза межами лінгвістично орієнтованого розгляду тексту залишається, по-перше, перекладацька специфіка зіставного дослідження, по-друге, культурний рівень, який є вирішальним під час вивчення оригіналу й перекладу в аспекті теорії полісистеми.

У наступному розділі ми сконцентруємо нашу увагу на виявленні домінантних ознак перекладацького стилю і творчого методу М.Лукаша, зокрема в межах концепції «проміжної мови» Г.Турі, оскільки саме категорії стилю і перекладацького методу (точніше – їх мовна реалізація) формують підґрунтя для зіставного аналізу на мовному і культурному рівнях оригіналу й перекладу.

3.2. «Проміжна мова» перекладів Миколи Лукаша як домінантна ознака його перекладацького стилю

У межах емпіричного напрямку дескриптивної школи перекладознавства, детально представленого вище (п. 2.2), були запропоновані поняття і принципи, які певною мірою співзвучні з концепцією «третього простору» постколоніалізму та можуть бути використані для вивчення перекладацького методу М.Лукаша. До таких понять належить насамперед теорія «проміжної мови», розроблена Г.Турі [229].

На думку В.Комісарова, для того, щоб текст міг функціонувати як перекладний, він повинен бути прийнятним для цільових полісистем мови та літератури. Однак для отримання статусу перекладного, новотвір повинен якомога точніше відображати оригінал, бути адекватним вихідному тексту. Під *адекватністю* В.Комісаров пропонує розуміти гіпотетичну величину, тобто максимально точну відповідність оригіналу [65, с. 308]. Отже, на думку вченого, текст перекладу завжди є компромісом між прагненням перекладача, з одного боку, до *прийнятності* в цільовій літературній полісистемі, з іншого – до *адекватності* першотвору.

Саме з цим протистоянням між полюсами двох полісистем – вихідної та цільової культури – пов'язане поняття «проміжної мови» (*interlanguage*) [цит. за 65, с. 309]. За висловом автора концепції Г.Турі, тяжіння до полюса адекватності обмежує ступінь прийнятності перекладу в цільовій культурі й призводить до того, що мова, якою написано перекладний текст, набуває ознак проміжної. В іншому ракурсі, наявність рис проміжної мови дозволяє ідентифікувати текст як перекладний в цільовій літературній полісистемі. Однак Г.Турі підкреслює, що згадана проміжна мова не є «небажаною інтерференцією», якої потрібно уникати, більше того, дослідник вважає її перекладацькою універсалією [там само, с. 310].

У розумінні Г.Турі сутність проміжної мови полягає у прояві формальної еквівалентності між одиницями МО та МП, тобто кожній окремій одиниці вихідної мови відповідає проміжна одиниця цільової мови, що виникає у мові-реципієнті під впливом мови-джерела. Автор вказує на три основні види таких проміжних одиниць, що створюються за допомогою відомих перекладацьких прийомів: 1) одиниця виникає *поза межами* мови перекладу шляхом прямого запозичення (наприклад, через цитування, транскрипцію або транслітерацію); 2) одиниця створюється немовби *посередині* мови оригіналу й мови перекладу через використання

знаків цільової мови у межах структури вихідної мови (наприклад, усі види калькування); 3) одиниця виникає у мові-реципієнті, але під впливом мови-джерела, причому в даному випадку має місце лише формальна відповідність елементів МО і МП, а в функціональному плані дані одиниці не є рівноцінними.

Ізраїльський дослідник наголошує на тому, що окрім так званої проміжної мови першого порядку, може існувати і проміжна мова другого порядку, що виникає під час перекладу не безпосередньо з оригіналу, а з перекладу на третю мову або з іншого перекладу.

Г.Турі обґрунтовує наявність проміжної мови у перекладах, вказуючи на три фактори. По-перше, існування проміжної мови пояснюється вже згаданою необхідністю компромісу між адекватністю та прийнятністю в процесі перекладу. По-друге, реальна еквівалентність між текстами та окремими одиницями МО і МП носить проміжний характер між мовною (системною) і мовленнєвою (текстовою) еквівалентністю. Отже, проміжна мова містить всі необхідні ознаки лінгвістичної системи, тобто має власну структуру і використовується з метою комунікації між перекладачем і носіями мови перекладу.

На нашу думку, проміжна мова може проявлятися в перекладеному тексті поезії не лише у вигляді конкретних мовних одиниць чи певних прийомів перекладу, а й у *характері відтворення перекладачем образної системи* поетичного першотвору.

Образна система першотвору, на думку С.Гончаренка, належить до одного з трьох видів специфічно віршової структури – *металогічної* – поряд із метро-ритмічною та фонічною (звукобуквеною) структурами [32, с.106-107]. Відповідно до цієї концепції, будь-який поетичний текст містить два плани смислової інформації – *фактуальний* та *концептуальний*, тобто дві сторони твору, які знаходяться у стані динамічного протиріччя. Так, фактуальна інформація є повідомленням про деякі факти, явища, події реального або фіктивного світу, які можна

парафразувати або дослівно переказати. Однак, на відміну від прозового тексту, фактуальна інформація в поезії, хоча і є важливим компонентом семантики поетичного твору, виконує функцію своєрідної матеріальної оболонки для більш глибокого змісту тексту. Цей зміст складається з *концептуальної* та *естетичної* інформації, які, на думку С.Гончаренка, повинні, насамперед, відтворюватись у поетичному перекладі, навіть за рахунок суттєвої перебудови фактуально-поверхневої інформації [докладніше про це див. 32, с. 100].

Ми погоджуємось з С.Гончаренком у тому, що трансляційно релевантна концептуальна інформація в поезії є продуктом ідейно-образного осмислення її фактуальної інформації, тобто є тим поетичним висновком, що отримує для себе читач після інтерпретації актуально-сміслової сторони поетичного тексту. С.Гончаренко зазначає, що основою породження фактуального та концептуального аспектів інформації поетичного твору є процес смислоутворення, тобто процедура взаємодії вербальних сигналів (мовних одиниць поетичного тексту) з фоновими знаннями реципієнта, в результаті чого свідомість читача ідентифікує референтну ситуацію, представлену в тексті [32, с. 104]. Отже, головним завданням перекладача поетичного твору є відтворення саме концептуально-естетичного плану змісту поезії, незважаючи на неминучі втрати і спотворення фактуальної інформації.

Ще однією характерною рисою поетичного тексту, яку необхідно враховувати під час перекладацького відтворення словесно-образної системи оригіналу, є особливий нелінійний устрій поетичної тканини. Тут йдеться про наявність у поетичному тексті множинних просторових зв'язків несинтагматичного характеру, в результаті яких образи з «лінійних знаків» перетворюються на «поетичні мікрознаки» та об'єднуються в один поетичний макрознак – ліричний текст [там само, с. 107].

Як зауважує Р.Зорівчак, словесні образи («мікрообрази») складають основу художньої тканини будь-якого твору красного письменства [154, с. 51]. Ми цілком погоджуємося з думкою дослідниці про зв'язок словесних образів оригіналу з «праглибинами тексту і з національно-культурним та соціальним контекстом певної літератури, з феноменом національного світобачення та світосприйняття, з національною ментальністю, що відбиваються в мові» [там само, с. 61].

Оскільки кожен образ оригіналу має в тексті специфічне експресивне, естетичне та пізнавальне навантаження, семантичні функції словесного образу необхідно адекватно відтворювати в перекладі. У зв'язку з цим Р.Зорівчак виділяє декілька типів відтворення образної системи першотвору засобами мови перекладу, а саме: повні образні еквіваленти; часткові образні відповідники; часткові різнообразні відповідники; покомпонентно-образні кальки; смислово-образні кальки; необразні okazійні словосполучення (за іншою термінологією – дескриптивні перифрази) [154, с. 54-63].

Проілюструємо наявність елементів проміжної мови у відтворенні образів на прикладі балади Ф.Шиллера «Дружба» (Freundschaft) у перекладі М.Лукаша [265] (див. Додаток 3).

Одразу зазначимо, що на підставі наведеної класифікації Р.Зорівчак до маркерів проміжної мови у перекладі ми відносимо такі способи відтворення словесних образів: часткові образні еквіваленти; часткові різнообразні еквіваленти; покомпонентно-образні кальки; смислово-образні кальки. Таким чином, наш підхід не суперечить типології одиниць проміжної мови Г.Турі, яку було представлено вище.

Отже, порівняємо оригінал балади Ф.Шиллера з перекладом М.Лукаша. Користуючись концепцією С.Гончаренка, розділимо фактуальну та концептуально-естетичну інформацію поетичного твору. Так, фактуальним інформативним аспектом оригіналу можна вважати звернення автора до свого друга Рафаеля у формі розмови-міркування та

експресивне вираження дружніх почуттів. Однак концептуальна інформація має зовсім інші образні складові, які формують образно-символьний каркас всього твору та виражають ідею автора.

На наш погляд, семантичними вузлами образної системи першотвору є образи Друга, Бога, Всесвіту, Духу, Любові, Знання. Поет-просвітник по-різному оформлює ключові образи оригіналу, тоді як М.Лукаш намагається знайти адекватні способи відтворення ключових образів на семантичному та функціональному рівнях перекладу. Так, образ (сема) Бога у баладі передається через метафори *der Wesenlenker, eines Rades Schwung, dies allmächtige Getriebe, der große Weltenmeister, das höchste Wesen*. Перекладач відтворює сему Бога (1), використовуючи прийом стилістичної нейтралізації, тобто замінюючи знакові образи мови оригіналу на семантично близькі, але функціонально нерівноцінні відповідники у мові перекладу *Бог, сила, Господь*:

- а) *Freund! Genügsam ist der Wesenlenker – Бог створив природу як єдине;*
- б) *Freundlos war der große Weltenmeister /Fühlte Mangel – darum schuf er Geister – Був Господь без друга, тож не всує / Він создав усяку твар живую.*

Цікаво, що у прикладі 1б відбувається стилістична компенсація у відтворенні образів першотвору: перекладач в одному й тому ж самому рядку вирівнює стилістично нейтралізовану пару *Weltenmeister – Господь* шляхом експресивізації перекладу інших нейтральних одиниць оригіналу, а саме – використанням архаїчних слів *всує* та усталеного порівняння *твар живую*, що належать до сакральної тематики.

У наведеному прикладі кількість стилістично/функціонально забарвлених одиниць у перекладі М.Лукаша при відтворенні словесних образів оригіналу перевищує кількість тропеїзованих образів у першотворі. На наш погляд, більш високий ступінь образності перекладу порівняно з оригіналом може вважатися маркером проміжної мови.

М.Лукаш відтворює шиллерівську сему Бога за допомогою різних мовних засобів, зокрема на словотвірному рівні:

в) *Fand das höchste Wesen schon kein gleiches,/ Aus dem Kelch des ganzen Seelenreiches / Schäumt ihm - die Unendlichkeit. – Рівні не знайшлося **первовзору**,/ Та йому із чаші животвору / Безконечне піниться **буття**.*

Цей приклад демонструє блискуче відтворення образу Бога шляхом авторського новоутворення *первовзір* – складеного іменника, другим компонентом якого є рідковживане стилістично забарвлене слово *взір* (зовнішній вигляд кого-небудь, чого-небудь; також в діалектичному значенні – зір, погляд) [див. 24, с. 125]. Ми вважаємо наведений спосіб перекладу частковим образним еквівалентом і водночас маркером проміжної мови в перекладі М.Лукаша.

Споріднені образи Друга і Дружби (2) в оригіналі Ф.Шиллера також зазнають специфічних перетворень у перекладі М.Лукаша:

а) *War's nicht dies allmächtige Getriebe, /Das zum ew'gen Jubelbund der Liebe / Unsre Herzen aneinander zwang?– Чи не тая ж сила, Рафаелю, /Улила **полум'яного хмелю** / В наші вічно здружені серця?*

У наведеному прикладі перекладач застосовує трансформацію образу першотвору *Jubelbund der Liebe* у символ *хмелю*, архетипний для української фольклорної поетики. Дослідники творчості М.Лукаша, зокрема, В.Савчин, називають такі трансформації образу домінантною рисою перекладацького стилю Майстра [див. 123, с. 160]. На нашу думку, подібний прийом одомашнення образів оригіналу також може вважатись маркером проміжної мови у перекладі.

До ключових образів балади належить також образ Всесвіту (3), що реалізується автором як за допомогою тропеїзованих засобів, так і шляхом стилістично нейтральних мовних одиниць *Sphären, das Herz des großen Weltenraumes, umarmende Systeme, die Welt, das Chaos, die Atome, die Erde, der Himmel, das All der Schöpfung, tausendfache Stufen, das Meer des ewigen Glanzes, Maß und Zeit, die Unendlichkeit.*

Приблизно однакового співвідношення стилістично забарвлених і нейтральних одиниць у відтворенні семи Всесвіту дотримується М.Лукаш: *природа, світ, лабіринт всесвіту, космічна веремія, пустеля, просторінь, вічносяйне море.*

Цікаво, що в окремих строфах перекладу відбувається вирівнювання загальної кількості відтворених образів оригіналу за принципом: а) тропеїзована одиниця першотвору – стилістично нейтральна одиниця перекладу; б) стилістично нейтральна одиниця оригіналу – тропеїзована одиниця перекладу. Наприклад:

а) *Sphären lehrt es, Sklaven eines Zaumes¹ / Um das Herz des großen Weltenraumes² / Labyrinthbahnen³ ziehn;*

Наведені рядки другої строфи оригіналу містять три семантичні образи Всесвіту: небесні тіла (сфери) як раби вузди¹, що рухаються навколо центру всесвітнього простору (серця Всесвіту²) невідомими шляхами (в лабіринті³). М.Лукаш відтворює згадані образи так:

аа) *В лабіринті всесвіту¹ безмірнім / Сфери водить він шляхом ефірним², / Кожній давши вічний триб³;*

Переклад наведених рядків балади включає також три образи Всесвіту, але у функціональному та семантичному плані вони виражені по-іншому: небесні тіла (сфери) рухаються в **лабіринті всесвіту¹ ефірним шляхом²** і мають вічний **триб³**.

Як бачимо, на статистичному рівні кількість образів Всесвіту в оригіналі та перекладі є однаковою (три). На фактуально-поверхневому рівні семантичні образи оригіналу та перекладу збігаються лише один раз (*Labyrinthbahnen – в лабіринті всесвіту*), а тропеїзовані образи сфер як **рабів вузди і серця Всесвіту** в перекладі втрачаються. Однак перекладач вирівнює кількість сем ключового образу Всесвіту за допомогою образних стилістично забарвлених лексичних засобів: **ефірний** шлях (у переносному значенні «безтілесний, неземний») [24, с. 358]; та застарілого слова **триб** (у значенні «хід, перебіг, порядок») [там само, с. 1473].

Отже, можна зробити висновок, що на фактуально-поверхневому рівні у перекладі М.Лукаша відбуваються неминучі втрати окремих образів образної системи першотвору. Однак загальна кількість сем ключового образу вирівнюється на концептуально-естетичному рівні вірша завдяки використанню часткових образних еквівалентів, прийому смислового розвитку поняття, а також перегрупуванню образів перекладачем у межах строфи. Розглянемо наступний приклад:

б) *Geister¹ in unarmenden Systemen / Nach der großen Geistersonne² strömen, // Wie zum Meere² Bäche¹ fliehn.*

Наведені рядки демонструють наявність інших образів загальної системи першотвору: Дух¹ як жива істота (*Geister, Bäche*) і Знання² (*Geistersonne, Meer*). Перекладач відтворює образи оригіналу шляхом застосування повних і часткових образних еквівалентів: душі, сонце духів, море, річки. Однак через перегрупування образів у перекладі з'являється інший образ, відсутній в оригінальній строфі, але ключовий для оригіналу загалом – сема Бога:

бб) *Диригент пангармонійних рухів / Душі¹ порива до сонця духів²,/ Як річки¹ у моря² глиб.*

в) *Lass das Chaos diese Welt¹ umrütteln / Durcheinander die Atome¹ schütteln/ Ewig fliehn sich unsre Herzen zu².*

Наведений фрагмент строфи містить образи Всесвіту¹ і Дружби², що передаються автором за допомогою стилістично нейтральних і тропеїзованих одиниць відповідно: *diese Welt¹, die Atome¹, sich zufliehen (über das Herz)²*. Перекладач послідовно відтворює образи оригіналу шляхом підбору як загальнономовних, так і стилістично забарвлених лексичних одиниць із експресивним компонентом:

вв) *Хай весь світ¹ струснеться і потьміє /У страшній космічній веремі¹, // Наша дружба² не загине в ній!*

Так, М.Лукаш відтворює нейтральні одиниці *das Chaos, die Atome* через авторський епітет *космічна веремія* (у розмовному значенні «сильний

крик, галас із метушнею, безладним рухом; вир, коловорот» [24, с. 121]. І навпаки, образ Дружби у персоніфікованій метафорі *die Herzen fliehen sich zu* перекладач нівелює до загальномовної одиниці *дружба*.

Отже, наведений приклад також свідчить про вирівнювання загального балансу образів оригіналу та перекладу та способів їх відтворення перекладом за принципом «стилістично нейтральна vs. образна лексична одиниця (сполучення)». Цей феномен вирівнювання кількості образів діє не лише на семантичному, словотвірному та стилістично-функціональному рівнях тексту через лексичну апроксимацію, а й виявляється на синтаксичному рівні. Наприклад:

г) *Muss ich nicht aus Deinen Flammenaugen / **Meiner Wollust**¹ wieder strahlen saugen? // Nur in Dir bestaun' ich mich -*

гг) *Погляд твій палким огнем жаріє; // **Всі мої жадання, думи, мрії, / Всю свою істоту**¹ бачу в нім;*

Наведений приклад демонструє майстерне застосування перекладачем прийому ампліфікації словесного образу Дружби-як-віддзеркалення-себе-в-іншому. М.Лукаш використовує синтаксичну апроксимацію, перетворивши синтаксичну структуру питального речення оригіналу на три синтагми, які містять образи у вигляді стилістичної фігури перелічення (*Aufzählung*).

Підсумовуючи викладене вище, робимо висновок, що проміжна мова перекладу знаходиться посередині між полюсом адекватності оригіналу та полюсом прийнятності перекладу в літературній полісистемі цільової мови. Проведений зіставний аналіз балад Ф.Шиллера та їх перекладу дозволяє визнати проміжну мову (маркери її реалізації в тексті) домінантною ознакою перекладацького стилю М.Лукаша. Конкретними маркерами проміжної мови, характерними для перекладних поетичних текстів М.Лукаша, стали: (1) більш високий ступінь образності перекладу порівняно з оригіналом; (2) вирівнювання загальної кількості відтворених образів оригіналу за принципом: а) тропеїзована одиниця першотвору –

стилістично нейтральна одиниця перекладу; б) стилістично нейтральна одиниця оригіналу – тропеїзована одиниця перекладу.

У наступному підрозділі в межах теорії проміжної мови ми розглянемо основні ознаки творчого методу М.Лукаша з метою виявлення перекладацьких норм, якими він керувався, здійснюючи поетичні переклади.

3.3. Творчий метод Миколи Лукаша в концепції перекладацьких норм

Особливе місце в теорії «проміжної мови» Г.Турі займає поняття «норма перекладу». Так, на думку дослідника, перекладацькі рішення зумовлюються трьома факторами: по-перше, мовними нормами; по-друге, перекладацькими нормами, тобто основними рішеннями перекладача, які визначають його стратегію та поведінку; по-третє, суб`єктивним вибором перекладача [65, с. 310].

Власне перекладацькі норми посідають у цій трихотомії проміжне місце між об`єктивними структурно-мовними обмеженнями, які накладає на переклад цільова полісистема, та суб`єктивним вибором трансляційно релевантних елементів з боку перекладача.

Норми перекладу в руслі теорії проміжної мови Г.Турі розподіляють на літературні та перекладацькі. Перекладацькі норми, у свою чергу, включають *попередні* та *операційні* норми. Попередні перекладацькі норми, відповідно до концепції, визначають політику перекладача під час вибору тексту для перекладу, а також вирішують, чи буде переклад здійснюватись безпосередньо з оригіналу або через третю мову. Стосовно операційних норм зазначимо, що вони функціонують уже в самому процесі перекладу і визначають структурування матеріалу в тексті (матричні норми), а також формулювання змісту тексту (текстуальні норми).

Окрім згаданих, до операційних норм належить так звана «початкова норма», тобто основна орієнтація перекладача на оригінал або на норми цільової полісистеми (мови перекладу) [65, с. 310].

Якщо у перекладацькій настанові митця пріоритет матиме оригінальний текст, автор перекладу буде прагнути до *адекватного* новотвору з високим ступенем формальної відповідності оригіналу. Причому адекватний переклад припускає лише об'єктивні зміни, викликані різницею між вихідною та цільовою мовами й літературними полісистемами. У випадку орієнтації перекладацької настанови на цільовий текст головним завданням перекладача стає забезпечення максимальної *прийнятності* тексту перекладу в цільовій мовній та літературній полісистемах.

На думку В.Комісарова, за умови концентрації перекладача виключно на тексті вихідної мови автор перекладу складає новотвір не цільовою мовою, а використовує лише її деяку частину, або навіть взагалі користується штучною перекладацькою міжмовою. Навпаки, якщо в центрі уваги перекладача знаходиться цільовий текст, національна літературна полісистема також не отримує репрезентацію оригіналу, а лише його певну версію [там само, с. 311].

Відповідно до концепції Г.Турі, перекладацькі норми певного автора не є прескриптивними, тобто не встановлюються заздалегідь, а можуть бути виявлені через текстові й нетекстові джерела. Так під текстовим джерелом визначення перекладацьких норм представники дескриптивного напрямку в перекладознавстві розуміють *зіставний аналіз перекладів*, а під нетекстовим джерелом – *аналіз висловлень про переклад* з боку самих перекладачів, теоретиків і критиків перекладу.

Як зауважує В.Комісаров, об'єктом зіставного аналізу можуть бути, по-перше, кілька перекладів одного й того самого тексту, виконані в різні проміжки часу (тобто увага акцентується на діахронічному аспекті перекладу); по-друге, можуть бути предметом аналізу переклади одного й

того самого оригіналу, створені різними перекладачами (виділяється індивідуально-стильовий аспект перекладу); по-третє, можуть порівнюватись переклади до і після фази їхнього редагування [65, с. 312]. Однак головним видом аналізу залишається *зіставлення оригіналу й перекладу* з метою визначення ступеня еквівалентності та літературності останнього. Причому потенційним інваріантом вважається саме адекватний переклад як максимально наближений до вихідного тексту. За Г.Турі, перекладацькі норми можуть бути основними (обов'язковими) та другорядними, які маніфестуються в перекладному тексті у вигляді тенденцій та визначають припустимі межі перекладацької інтерпретації на рівні форми, яка не порушує зміст. Окрім норм, автор концепції вказує на деякі універсалиї перекладацького стилю, які мотивують певні рішення перекладача, зокрема, схильність до експлікування інформації, що є імпліцитно присутньою в оригіналі.

Згідно з теоретичними постулатами ізраїльського дослідника, між перекладацькими нормами не існує чітко окреслених меж. Так, одна норма може переходити в іншу, входити до складу більш високорангової норми або включати в себе норму нижчого порядку; статус норми також може залежати від часового проміжку створення перекладу, схильності перекладача до певної стилістичної традиції та його приналежності до конкретного напрямку художнього перекладу в межах цільової літературної полісистеми.

Г.Турі вказує на дві умови, які визначають аналіз реальних відношень між оригіналом і перекладом. З одного боку, в процесі зіставлення вихідного та перекладного тексту порівнюються не відношення між одиницями мови, а відношення між одиницями текстів («текстемами» у термінології автора концепції). До текстем, як підкреслює Г.Турі, належать або одиниці мови, що вступають у текстові відношення та виконують внутрішньотекстові функції; або власне текстові структурні одиниці (тобто, абзац, строфа, стопа, розділ). З іншого боку, процес аналізу

відбувається у напрямку від конкретних рішень перекладача, які виявляються в тексті перекладу, через зіставлення між одиницями перекладного тексту і відповідними текстами оригіналу, до заключних висновків про підстави (мотивацію) для прийняття згаданих перекладацьких рішень [65, с. 312]. Головною перевагою такого аналізу ізраїльський вчений вважає, по-перше, відсутність заздалегідь визначених відношень «ідеальної» еквівалентності між двома текстами, по-друге, можливість виявити реальні відношення між оригіналом і перекладом емпіричним шляхом від текстими до цілого тексту.

На думку автора концепції, існують два основні типи перекладацьких відношень: формальні та функціональні (відповідно, «етичні» та «емічні» – у термінології Г.Турі) [там само, с. 313]. У свою чергу, кожен із наведених типів поділяється на два підтипи: Так етичні відношення включають (1) *мовний підтип*, тобто формальні реляції між мовними засобами МО і МП; (2) *текстовий підтип*, а саме – формальні відношення між текстовими засобами оригіналу й перекладу. Емічні відношення також містять у собі два підтипи реляцій: (1) *мовний підтип*, тобто відношення між функціями мовних засобів МО і МП; (2) *текстовий підтип*, який ілюструє відношення між функціями текстових засобів першо- і новотвору. Всі згадані одиниці мають своє чітке місце в ієрархії перекладацьких відношень (від нижчих типів до вищих): формально-мовні, функціонально-мовні, формально-текстові, функціонально-текстові.

На підставі теорії проміжної мови і поняття про перекладацькі норми Г.Турі розробив свою методологію аналізу й оцінки оригіналу та перекладу шляхом зіставлення перекладного тексту з оригіналом. Відповідно до цієї концепції, зіставний аналіз здійснюється в три етапи:

- 1) дослідження вихідного тексту з метою визначення параметрів гіпотетичного адекватного перекладу (з максимальним ступенем еквівалентності) та виділення окремих текстем у перщотворі;

2) зіставлення відповідних текстом оригіналу й перекладу та виявлення відхилень від гіпотетичної адекватності у реальних рішеннях перекладача;

3) узагальнюючі висновки про розбіжність між максимальною еквівалентністю (адекватним перекладом) та реальною еквівалентністю в перекладному тексті на підставі порівняння багатьох окремих текстом.

Г.Турі особливо підкреслює той факт, що, хоча потенційно одиницею зіставного аналізу виступає цілий текст, на практиці як таку одиницю доцільно обрати текстему. Автор пропонує дві процедури відбору текстом: по-перше, можна виділити найважливіші частини тексту (які, наприклад, несуть головне ідейно-змістове або емоційно-сміслову навантаження), та розглядати їх як репрезентанти тексту в цілому. По-друге, випадковим чином обирають текстами з різних місць тексту, які виконують різні текстові функції, або належать до різних мікроструктур, і на їх підставі здійснюють заключні теоретичні узагальнення.

Отже, за допомогою принципів зіставного аналізу оригіналу й перекладу Г.Турі можна зробити висновки про особливості індивідуального стилю та творчого методу окремого перекладача, а також лінгвостилістичної традиції, до якої він належить. У процесі аналізу основна увага приділяється лінгвістичним, риторико-стилістичним і літературним перекладацьким нормам, що мають на меті забезпечити відповідність перекладу нормам цільової літературної полісистеми.

На нашу думку, характер перекладацьких норм, а також їх переважну реалізацію в тексті перекладу детермінує багаторівнева система перекладацьких контекстів (термін М.Новикової), насамперед *національний культурний контекст творчості перекладача* (докладніше про це див. п. 2.6). У межах нашого дослідження актуальним є визначення перекладацьких норм саме у творчості М.Лукаша, для чого ми скористаємось згаданою класифікацією норм Г.Турі та ієрархією перекладацьких контекстів.

Так, *попередні перекладацькі норми* М.Лукаша детермінують його вибір текстів для перекладу та характеризуються винятковим універсалізмом та різножанровістю, зокрема, виконанням перекладів-пам'ятників, орієнтованих на збагачення національних полісистем літератури, історії й культури. Цей факт підтверджується в перекладацькому контексті окремого перекладу (трагедія Й.-В.Гете «Фауст»), контексті перекладацького циклу німецьких класиків доби Просвітництва (поезії Ф.Шиллера), зрештою, в контексті усього творчого доробку Майстра. До попередніх перекладацьких норм належить також принцип, колись сформульований самим М.Лукашем: перекладати винятково з оригіналу, оминаючи проміжні переклади. Інакше кажучи, у його творчості повністю відсутні так звані «псевдопереклади» з «третіх» мов.

Що стосується *операційних норм*, то «початковою нормою» перекладу М.Лукаша ми вважаємо чітку орієнтацію перекладача на норми цільової мови і літературної полісистеми, про що свідчать мовні маркери різних рівнів перекладного тексту. На нашу думку, поняття перекладацьких норм можна віднести до визначальних ознак індивідуального стилю та складової частини творчого методу перекладача, оскільки вони маніфестуються в перекладному тексті та виявляються шляхом зіставного перекладацько-стилістичного аналізу.

Отже, можна зробити висновок, що перекладацька діяльність М.Лукаша значною мірою відповідає постулатам дескриптивної школи перекладознавства, зокрема, теорії проміжної мови та концепції перекладацьких норм Г.Турі. У межах цієї концепції художні переклади аналізуються в дихотомії *адекватність-прийнятність*, а перевага надається тим новотворам, які забезпечують максимальну прийнятність перекладу для цільової літературної полісистеми. Саме цей критерій прийнятності перекладного тексту для цільової літератури, культури і

безпосередньо читацької аудиторії є, на наш погляд, домінантною ознакою стилю і складовою творчого методу М.Лукаша.

У наступному підрозділі ми сконцентруємо увагу на виявленні інших типових ознак творчого методу М.Лукаша на матеріалі концепції перекладацьких проектів метапоетичного письма.

3.4. Творчий метод Миколи Лукаша в концепції метапоетичного письма

Серед методологічних підходів до аналізу поетичного перекладу особливий інтерес у контексті нашого дослідження представляє метод поетичного перекладу як реалізація перекладацького проекту метапоетичного письма [63, с. 133]. Серед основних типів перекладацьких проектів метапоетичного письма автор концепції Л.Коломієць розрізняє евристичний, герменевтичний, феноменологічний та онтологічний проекти [там само, с. 186-205].

На думку дослідниці, у 70-х роках ХХ століття формуються нові методологічні орієнтири у поетичному перекладі, які актуалізуються саме у феноменологічному перекладацькому письмі. Під феноменологічним перекладацьким проектом Л.Коломієць розуміє переклад як спосіб аналізу та ре-креації іманентних структур існування художнього творіння. Ключовим для процесу феноменологічного аналізу вважається метод редукації, тобто згортки художнього тексту до його апіорних смислів (інваріантної структури та змісту мовних висловів) [63, с. 202].

Відповідно до теоретичних постулатів Л.Коломієць, під час втілення феноменологічного проекту перекладу-як-пересаджування-насінини (термін Л.Коломієць), необхідно, по-перше, редукувати «мовну оболонку» оригіналу до образу, мислимого в свідомості, та його

інваріантної смислової структури [63, с. 203]. По-друге, потрібно створити для неї нову «мовну оболонку» у свідомості перекладача.

За словами Л.Коломієць, засадничою передумовою для можливості подібної редукції виступає невербалізоване переконання в існуванні єдиного тотального горизонту знання, тобто наявність у носіїв різних мовних свідомостей спільного поля апріорних смислів, без якого операція редукції, а також сама ідея перекладу як пересотворення була б неможливою [там само, с. 202].

Наступним етапом феноменологічної перекладацької творчості, згідно з теорією Л.Коломієць, є метод ідеації, а саме – метод безпосереднього сприйняття ідентичної сутності мовних висловів, метафоричного прирівнювання нетотожних мовних оболонок на основі їх смислового інваріанту [там само, с. 203].

Відповідно до концепції Л.Коломієць, М.Лукаш є представником реформаторської перекладацької традиції цільової літературної полісистеми, який «своїм словом і жестом творив епос українського народу, зберігаючи чистоту епічної цілісності свого письма та людського вчинку» [63, с. 336]. Дослідниця підкреслює, що своєю перекладацькою творчістю М.Лукаш демонструє такий підхід до першотвору, який дає йому нове життя.

За влучним висловом самого М.Лукаша, його перекладацьким гаслом став вислів: «Відійти подалі, щоб наблизитись» – [цит. за 158, с. 712]. У плані підходу до перекладацької творчості як способу оновлення поетичної сили оригіналу або його поетичної ре-креації, згадане творче кредо М.Лукаша потрібно інтерпретувати так: відступити від оригіналу, щоб зберегти те, що називають «духом» першотвору, – його поетичний, образно-емоційний заряд, енергетична міць якого великою мірою залежить від «незатертості» поетичного слова, свіжості його сприйняття читачем [63, с. 352]. Найголовнішою настановою творчості М.Лукаша було його трактування перекладу як повноправного мистецького твору й орієнтація

на цільову мову і літературу (інакше кажучи, на цільову літературну полісистему).

На думку Л.Череватенка, М.Лукаш не належить до перекладачів типу «ретранслятор-медіум», який трактує текст у вигляді незмінного та незмінюваного, цільного об'єкту, а є швидше поетом-переписувачем, який втілює в життя тезу: поезія – це те, що ми здобуваємо завдяки перекладу [63, с. 353]. М.Москаленко порівнює переклади М.Лукаша як «праоснову його поетичного світу із кількома століттями української літератури, фольклору та напівфольклору, які Майстер воскрешав і вводив до універсального поетичного контексту у найглибшій сутності свого творчого буття – українському трагізмі, українській стихії та українській гармонії» [92, с. 5].

Отже, на підставі методології аналізу поетичного перекладу Л.Коломієць можна констатувати приналежність творчості М.Лукаша до феноменологічного проекту перекладацького метапоетичного письма. Підхід Майстра до перекладацького процесу детермінується ознаками змістоцентризму і поетичної ре-креації (пересотворення). Ця теза підтверджується принципом М.Лукаша розглядати першотвір не як непорушну знакову даність, а як смислопороджувальний механізм.

Пріоритетною перекладацькою настановою для творчості Майстра в межах парадигми феноменології є орієнтація не на оригінал, а на цільовий текст як самостійний твір національної літератури. Тому першочерговим завданням перекладача в руслі феноменологічного проекту перекладацького метапоетичного письма стає перенесення в цільовий твір лише основних, важливих для його художньої структури контекстуалізованих значень або смислів першотвору.

Ми цілком згодні з думкою Л.Коломієць, яка відносить творчість М.Лукаша до перекладацького проекту метапоетичного письма на концептуальних засадах феноменології, а також класифікує його творчий

метод як змістоцентричний і пересотворювальний, що надалі підтверджуватиметься даними зіставного лінгвоперекладацького аналізу.

Оскільки ключовим завданням нашого дослідження є не лише виявлення ознак індивідуального стилю та творчого методу перекладу М.Лукаша, а й з'ясування місця й ролі його перекладів у цільовій літературній полісистемі, в наступному підрозділі ми окреслимо принципи зіставного аналізу оригіналу та перекладу, які в подальшому визначатимуть практичну частину нашої роботи.

3.5. Принципи зіставного лінгвоперекладацького аналізу для встановлення особливостей творчого методу Миколи Лукаша

Під час розробки алгоритму лінгвоперекладацького аналізу в першу чергу необхідно визначити рівні тексту, які будуть розглядатись у процесі зіставного дослідження оригіналу й перекладу. Слід підкреслити, що питання про рівні тексту як об'єкт аналізу наразі залишається дискусійним. Під час розгляду тексту в системно-структурному плані традиційно йдеться про ієрархію мовних одиниць, що знаходяться між собою у відношеннях типу «засіб-функція», тобто одиниці нижчих рівнів функціонують у складі одиниць вищих рівнів. Так, фонема входить до складу морфеми, морфема реалізується в слові, зі слів складається речення, а речення утворюють закінчений текст.

Останнім часом, насамперед у вітчизняному мовознавстві, стверджується, що текстовий рівень не завершує мовну систему, оскільки середовищем функціонування тексту є культура та соціум [4, с. 29]. Тому дослідники приходять до висновку про необхідність виділення найвищого рівня аналізу тексту – *рівня культури*, що є вельми актуальним саме в аспекті аналізу перекладного тексту як продукту міжкультурної комунікації. За визначенням Л.Мурзіна, «текст не належить до найвищого

рівня мови. <...> Якщо визнавати семіотичність культури, то саме культура і складає цей найвищий рівень» [96, с. 165].

Розглянувши існуючі схеми аналізу художнього тексту з погляду стилістики, перекладознавства та лінгвістики тексту (див. пп. 3.1.1, 3.1.2, 3.1.3 нашої роботи) ми дійшли висновку, що для зіставного дослідження доцільно застосувати комплексний *лінгвоантропоцентричний* підхід.

Лінгвоцентричний метод дозволить, з одного боку, виявити конкретні ознаки індивідуального стилю та творчого методу М.Лукаша, які реалізуються на рівні функціонування мовних одиниць і текстових категорій в перекладі; з іншого боку, антропоцентричний метод передбачає екстралінгвальну інтерпретацію тексту як з позиції автора, так і з позиції перекладача, і зрештою, з погляду адресата, а саме – отримувачів перекладу в межах цільової літературної полісистеми.

Отже, наш алгоритм зіставного лінгвоперекладацького аналізу оригіналу та перекладу складатиметься із семи рівнів. По-перше, він включатиме *п'ять рівнів мовної системи*: фонетичний, морфологічний, лексичний, синтаксичний, стилістичний. Кожен із названих рівнів містить як суто мовні одиниці, так і перекладацькі категорії, які розглядатимуться в процесі аналізу. Наприклад, в межах фонетичного рівня поряд із мовними елементами просодії поетичного тексту (фонемами, складами, синтагмами) досліджуватимуться перекладацькі категорії еквілінеарності, еквіметричності та еквіритмічності.

По-друге, алгоритм лінгвоперекладацького аналізу матиме два позамовних рівня: *екстралінгвістичний*, тобто «зовнішні відомості» про поетичні тексти оригіналу й перекладу; і *культурний* рівень, який ми вважаємо за необхідне включити до алгоритму зіставного аналізу першо- й новотвору, спираючись на розуміння Л.Мурзіним тексту як формальної одиниці культури.

Отже, проілюструємо алгоритм зіставного *лінгвоперекладацького аналізу* (термін наш – А.Д.) оригіналу й перекладу у вигляді схеми [див. Схему 3]:



Схема 3. Рівні лінгвоперекладацького аналізу художнього тексту і його перекладу в концепції полісистеми

Вибір моделі зіставного лінгвоперекладацького аналізу за типом «оригінал-переклад» зумовлюється тим, що саме зіставлення оригіналу і його єдиного перекладу вважається головним видом наукового аналізу в межах емпіричного напрямку дескриптивної школи перекладознавства, яка виступає теоретичним підґрунтям нашої роботи (див. п. 2.2).

Відкритим залишається запитання про конкретні об'єкти зіставного лінгвоперекладацького аналізу. Для безпосереднього розгляду ми обрали зіставлення окремих фрагментів трагедії Й.-В.Гете «Фауст» та їх перекладів, які виконав українською мовою М.Лукаш: монолог Поета (I частина трагедії, розділ «Пролог у театрі»); діалог Господа та Мефістофеля (I частина трагедії, розділ «Пролог на небі»); монолог Фауста (I частина трагедії, дія перша); діалог Фауста і Мефістофеля (I частина трагедії, місце дії – кабінет Фауста); пісня Гретхен (I частина трагедії, місце дії – кімната Гретхен); діалог Фауста і Маргарити (I частина трагедії, місце дії – сад Марти); діалог Фауста і Маргарити (I частина, місце дії – в'язниця).

Вибір цих фрагментів для практичного аналізу зумовлений двома факторами: по-перше, саме ці частини концентрують у собі ключові семантичні вузли фактуальної, концептуальної та естетичної інформації трагедії; по-друге, як весь текст оригіналу трагедії «Фауст», так і наведені фрагменти належать до *прецедентних текстів* у межах полісистем європейської та світової літератури.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 3

У руслі методології аналізу поетичного твору в сучасному полі гуманітарних наук спостерігаються два системних підходи до розгляду художнього тексту і його перекладу: лінгвістичний і літературознавчий. Серед багатьох моделей зіставного аналізу оригіналу та перекладу можна виокремити стилістичні, перекладознавчі і текстуально-лінгвістичні схеми

вивчення вихідного й цільового текстів. Сучасні дослідження на базі перекладознавства орієнтуються на синтетичний розгляд першо- і новотвору з позицій як лінгвістики, так і перекладознавчої науки.

Якісне зіставне дослідження оригіналу та перекладу має багатоплановий характер і враховує не тільки стилістичні, мовні й перекладацькі аспекти аналізу тексту, а і його антропоцентричний та культурний виміри.

Наріжним каменем зіставного аналізу поезій Ф.Шиллера та їх перекладів, виконаних М.Лукашем, стало поняття «проміжної мови», запропоноване Г.Турі в межах дескриптивної школи перекладознавства. Автор пояснює існування проміжної мови перекладу компромісом між полюсами «адекватності» першотвору і «прийнятності» новотвору в цільовій літературній та культурній полісистемах. Ми встановили, що визначальними маркерами проміжної мови у перекладах поезій Ф.Шиллера, виконаних М.Лукашем, є більш високий ступінь образності перекладу порівняно з оригіналом; авторські особливості відтворення образної системи оригіналу, зокрема, за допомогою вживання часткових образних відповідників, часткових різнообразних відповідників, покомпонентно-образних кальок, смислово-образних кальок; прийоми одомашнення образів оригіналу, а також вирівнювання загальної кількості експресивних образів першо- й новотвору.

Головним видом аналізу поетичного тексту в концепції перекладацьких норм Г.Турі є зіставлення оригіналу та перекладу для встановлення ступеня адекватності й прийнятності новотвору. У межах згаданої концепції до ознак творчого методу Лукаша-перекладача відносимо створення перекладацьких продуктів, максимально прийнятних для цільової літературної полісистеми.

Відповідно до концепції перекладацьких проектів метапоетичного письма Л.Коломієць, М.Лукаш належить до представників феноменологічного проекту, в межах якого застосовуються

змістоцентричний і ре-креативний перекладацькі методи як способи збереження духу першотвору. Домінантною ознакою творчого методу Майстра в аспекті феноменології стала орієнтованість на переклад як самостійний твір національної літератури.

В основу зіставного лінгвоперекладацького аналізу поетичного тексту, в нашій роботі – трагедії Й.-В.Гете «Фауст» та її перекладу, виконаного М.Лукашем, був покладений лінгвоантропоцентричний підхід, який дав змогу здійснити не лише мовну, а й екстралінгвістичну інтерпретацію вихідного й цільового текстів.

Положення Розділу 3 відображені в таких публікаціях автора: [41;42; 43].

РОЗДІЛ 4. ТВОРЧИЙ МЕТОД МИКОЛИ ЛУКАША У СТИЛІСТИЧНІЙ МАКРОСИСТЕМІ ОРИГІНАЛУ ТА ПЕРЕКЛАДУ

4.1. Екстралінгвістичний рівень зіставного аналізу оригіналу та перекладу

Відповідно до запропонованого нами алгоритму зіставного лінгвоперекладацького аналізу вихідного й цільового тексту, детально представленого у попередньому Розділі (див. п. 3.5), вивчення оригіналу та перекладу розпочинається з екстралінгвістичного рівня. Саме екстралінгвістичні «зовнішні відомості про текст» відіграють провідну роль у попередньому перекладацькому аналізі та самому процесі трансляції, що неодноразово підкреслювали такі видатні теоретики перекладу, як К.Норд, К.Райс, Ю.Найда, А.Бурак [див. напр. 215; 213; 97; 20; 21]. Отже, цілком справедливо можна стверджувати, що комунікація, в тому числі породження і сприйняття текстів, будується на тісній взаємодії знань двох видів – мовних і немовних.

У класичному розумінні К.Норд взаємодія екстра- та інтралінгвістичних факторів функціонування тексту тематизується за допомогою так званих «W-Fragen»: *Wer übermittelt* (хто повідомляє інформацію); *wozu* (навіщо); *wem* (кому); *über welches Medium* (за допомогою яких засобів комунікації); *wo* (де); *wann* (коли); *warum* (чому); *mit welcher Funktion* (з якою функцією); *worüber sagt er* (про що він говорить); *was* (що); *in welcher Reihenfolge* (у якій послідовності); *unter Einsatz welcher nonverbalen Elemente* (за допомогою яких невербальних засобів); *in welchen Worten* (якими словами); *in was für Sätzen* (у формі яких речень); *in welchem Ton* (у якому тоні); *mit welcher Wirkung* (з яким результатом)“ [213].

Наведені рамкові запитання попереднього перекладацького аналізу тексту містять як екстралінгвістичний фон створення й реалізації тексту, так і інтралінгвістичні фактори, що безпосередньо виступають як інструмент комунікації всередині твору.

Ми погоджуємось з думкою К.Норд про те, що комунікативна функція вихідного тексту, а також фактори позамовної ситуації, в яких реалізується ця функція, зумовлюють стиль, метод і окремі стратегії перекладу. Тому екстралінгвістичний рівень аналізу складає перший етап зіставного лінгвоперекладацького дослідження.

Відповідно до концепції за К.Норд, ми визначаємо екстралінгвістичний рівень розгляду оригіналу й перекладу як систему позамовних факторів, що включає в себе географічні, політичні, історичні й культурні особливості створення та реалізації першо- і новотвору [213]. Ми вважаємо, що екстралінгвістичний рівень аналізу текстів з позицій перекладознавства доцільно поєднати з типологією перекладацьких контекстів, оскільки традиційне розуміння екстралінгвістичних факторів у теорії перекладу не суперечить рівневій системі, запропонованій М.Новиковою в теорії перекладацького стилю (див. п. 2.6).

Ми вважаємо, що поняття перекладацьких контекстів цілком можливо застосувати як до аналізу перекладу, так і до розгляду оригіналу, з одного боку, в аспекті значення оригінального і перекладного тексту в творчості конкретного автора; з іншого – в ракурсі позиції обох творів у полісистемах вихідної та цільової культур.

Відповідно до концепції М.Новикової, *перший* крок екстралінгвістичного аналізу складає (1) *контекст окремого перекладу* (для оригіналу – контекст окремого художнього твору як цілісної текстової структури). Як відомо, повний текст трагедії Й.-В.Гете «Фауст» (починаючи з «Пра-Фауста» та закінчуючи другою частиною) створювався автором упродовж 60 років життя.

В історії написання «Фауста» гетезнавці виділяють чотири основні періоди [див. напр., 168]. Перший етап охоплює часовий проміжок з 1773 по 1775 рр. Створений Й.-В.Гете у ці роки текст не був призначений самим автором для друку, зберігся випадково, й отримав назву «Пра-Фауст» («Ur-Faust»). Упродовж наступного періоду з 1788 по 1790 рр. Й.-В.Гете пише та у 1790 році друкує текст під назвою «Фауст. Фрагмент» («Faust. Ein Fragment»). Третій період створення «Фауста» охоплює рубіж XVIII-XIX століть: 1797—1806 рр. Так, у 1800 р. Й.-В.Гете пише твір «Гелена» («Helene») як окремий епізод «Фауста», проте залишає його ненадрукованим. Через вісім років (1808 р.) виходить друком друга частина трагедії. Останній завершальний етап створення «Фауста» відноситься до проміжку з 1825 по 1831 роки. У 1828 р. Й.-В.Гете друкує «Гелену», а три роки потому (1831 р.) завершує роботу над другою частиною. Повний твір дістав назву «Фауст. Трагедія» («Faust. Eine Tragödie»), а текст набув остаточного вигляду. До нього увійшли такі частини: «Посвята» («Zueignung»), «Пролог у театрі» («Vorspiel auf dem Theater»), «Пролог на небі» («Prolog im Himmel»), «Перша частина трагедії» («Der Tragödie Erster Teil»), «Друга частина трагедії в п'яти актах» («Der Tragödie Zweiter Teil in fünf Akten»). Повний текст твору було надруковано у 1832 р., вже після смерті Й.-В.Гете.

Поняття *контексту перекладацького циклу* (рівень 2), на нашу думку, можна застосувати до аналізу оригіналу, використавши поняття етапів (періодів) створення конкретного художнього тексту або низки текстів, об'єднаних загальним задумом.

Так, відповідно до проведених історико-культурних досліджень, робота над первісним задумом «Фауста» тривала з 1768 до 1778 рік, причому найактивніше у 1773–1775 роках. Переїхавши у Веймар, Й.-В.Гете вперше представив «Пра-Фауста» у рукописному варіанті на суд аристократичної публіки. Пізніше з оригінального тексту була знята копія, яку знайшли в архіві Луїзи фон Гьохгаузен у 1887 р. За даними Б.Шалагінова, нині

втрачено сам оригінал рукопису, що був у розпорядженні поета приблизно до 1808 року, коли Й.-В.Гете надрукував підготовлену на його основі і на основі «Фауста. Фрагмента» (1790) першу частину «Фауста. Трагедії» [докладніше про це див. 168].

Отже, перша частина трагедії «Фауст», яка містить прецедентні тексти, актуальні для нашого практичного аналізу, створювалась Й.-В.Гете на теренах Німеччини впродовж майже 30 років: роботу над текстом було розпочато у 1773 р., а закінчено орієнтовно у 1806 р.

Нагадаємо, що М.Лукаш працював над перекладом «Фауста» 15 років – з 1935 по 1950 рік, а повний переклад трагедії у авторстві М.Лукаша вийшов друком у 1955 році. Отже, лише на підставі екстралінгвістичних даних про час написання оригіналу й перекладу можна зробити висновок про виняткове значення твору «Фауст» в *контексті усієї творчості* (3) Й.-В.Гете та М.Лукаша як смислової, естетичної, філософської, світоглядної та стилістичної макросистеми.

Контекст *певної стилістичної традиції* автора та перекладача (4) повинен враховувати як історико-культурні витоки, так і загальний дискурсивний фон створення оригіналу, оскільки згадані фактори реалізуються в самому тексті першотвору, й повинні знайти відображення у перекладі. Ми вважаємо, що контекст стилістичної традиції в межах екстралінгвістичного аналізу можна синтезувати з *національним культурним контекстом* (5) і *загальним контекстом* (6) функціонування оригіналу та перекладу трагедії «Фауст».

На думку Б.Шалагінова, «Фауст» є тим твором, що зібрав у єдиний фокус і відобразив у небаченому художньому синтезі всі різноманітні художньо-естетичні й морально-філософські устремління своєї доби [див. 168]. Написання «Фауста» Й.-В.Гете розпочав у надзвичайно інтенсивну епоху літературного розвитку в Німеччині — Sturm und Drang (*штюрмерство* – за термінологією літературознавства).

Розквіт штюрмерського руху припадає на 70-ті роки XVIII століття. У цей час на території Німеччини у місті Страсбург з'явилося об'єднання обдарованої студентської молоді, в межах якого літературною творчістю займалися Й.-В.Гете, Я.М.Ленц, Ф.М.Клінгер, Г.Л.Вагнер, Й.Г.Гердер. Митці-штюрмери зверталися до різних жанрів, але перевагу надавали драматургії, оскільки для доби німецького Просвітництва характерною є увага саме до театру як провідника національних ідей [168, с. 33-38]. Сюжети п'єс представників штюрмерства нерідко оберталися навколо зваблювання безвідповідальними молодими людьми юних недосвідчених дівчат («Дітовбивця» Г.Л.Вагнера, «Солдати» і «Гувернер» Ленца, «штюрмерський» «Фауст» Й.-В.Гете).

Упродовж наступного періоду творчості, відомого під назвою «Веймарська класика», Й.-В.Гете розробив поняття «стилю», що відображує внутрішню сутність об'єкту; це поняття ґрунтується на своєрідному розумінні істини: «Істина завжди явлена *чуттєво* і завжди явлена через *красу*.» [168, с. 25]. За висловом самого митця, автор ніби розчиняється у творі, а не нав'язує себе читачеві: «Найкращі люди у свої найшляхетніші хвилини наближаються до найвищого мистецтва, де індивідуальність зникає і залишається тільки безумовно істинне.» [цит. за 168, с. 402]. Й.-В.Гете підкреслює, що призначення форми – не репрезентувати, не підкреслювати зміст експресією, а *урівноважувати* його і тим самим забезпечувати цілісність форми, змісту і духу.

Б.Шалагінов вважає, що таке розуміння форми і стилю виводило Й.-В.Гете за межі відтворення лише давньогрецької поетичної техніки (тобто широкого використання давньогрецьких міфів, античних віршових розмірів, чіткої жанрової системи), прийнятої на той час, і відкривало простір для використання інших стильових систем і жанрових особливостей. Наведена теза підтверджується наявністю в тексті «Фауста» жанрово-стильових рис народнопоетичного середньовіччя і народного бароко, що нагадує драматургію В.Шекспіра та яскраво простежується у

деяких сценах першої частини, зокрема: «За міською брамою» (пісня солдат, танець селян); «Авербахів склеп у Лейпцігу», «Сад Марти».

У плані національно-культурного та загального контексту функціонування оригіналу дослідники називають час створення «Фауста» віком Канта-Гете [див., напр., 1; 3]. Так, Б.Шалагінов хронологічно визначає початок цієї культурної доби першими творами штюрмерів, а кінець пов'язує з 30-ми роками XIX століття (1832 рік – смерть Й.-В.Гете). Гетезнавці порівнюють добу Канта-Гете із «найпліднішим в історії німецького духовного життя півстоліттям на межі двох епох – Просвітництва і зрілого європейського романтизму», оскільки саме в цю епоху виникають нові уявлення про сутність людини, істину, красу, природу, вільну волю, культуру, історію, майбутнє [168, с. 205].

Гетезнавці з подивом констатують той факт, що «Фауст», виданий повністю лише після смерті його автора, став певною мірою чужорідним явищем у німецькій культурі середини XIX ст. Особливо друга частина трагедії отримала неоднозначні відгуки сучасників. Так, Г.Гайне не приховував розчарування другою частиною твору і характеризував її як «алегорично заплутані нетрі», а першу частину «перелицював» у формі бурлескної «танцювальної поеми» «Доктор Фауст» [там само, с. 207] Інтерес до «Фауста» знову спалахнув у Європі лише на межі XIX–XX століть і відтоді вже ніколи не згасав.

В Україні шедевр Й.-В.Гете також не залишився поза увагою у середовищі визначних митців, літераторів, просвітителів. Так, ще наприкінці 1850-х років Тарас Шевченко, повернувшись із заслання, прочитав «Фауста» у російському перекладі Е.Губера 1838 р. і неодноразово характеризував його як геніальний твір німецької літератури. У 1880-ті роки Іван Франко у своєму дослідженні підкреслив елементи «Фауста», близькі до української ментальності, а саме – поетику природи, міфопоетичне мислення, яскраву мову, що занурювала в стихію народного життя, піднесений ідеалізм прагнень головного героя [168, с. 210].

У плані значення твору Й.-В.Гете в полісистемах літератури та історії загалом (включно підсистеми німецької, субсистеми європейської та надсистеми світової літератури), ми підтримуємо думку видатного філософа ХХ століття О.Шпенглера, який визначив сутність європейської культури, назвавши її «фаустіанською» [173, с. 212].

За аналогією до вислову О.Шпенглера, ми наважимося провести паралелі, й визначити час завершення і видання повного перекладу трагедії «Фауст» в Україні (друга половина 50-х років) як *перекладацьку епоху М.Лукаша*. Наша думка підтверджується, по-перше, епохальним значенням повного перекладу «Фауста» для полісистеми цільової літератури і культури; по-друге, започаткуванням в творчості М.Лукаша нового напрямку української школи художнього перекладу; по-третє загальною кількістю публікацій та підвищенням інтересу широкого загалу до перекладів Майстра, пік якого припадає саме на період другої половини 50-х – кінця 60-х років ХХ століття.

4.2. Аналіз просодійного рівня оригіналу та його відтворення в перекладі

Першим етапом зіставного перекладацького дослідження інтралінгвістичних факторів у межах багаторівневої системи оригіналу та перекладу є розгляд просодійного рівня функціонування обох текстів. У цьому аспекті необхідно розрізнити, з одного боку, суто мовне поняття просодії, з іншого боку, термін «просодія», прийнятий у версифікації (теорії віршування – термін Г.Семенюка) [див. 25, с. 6].

Отже, до мовної просодії належить сукупність фонетичних ознак, серед яких – тон, темп, гучність, загальне темброве забарвлення мовлення. Спочатку термін «просодія» (від грецької *prosodia* – наголос, мелодія) застосовувався до віршів та співів і позначав деяку ритмічну й мелодійну схему, яка накладалася на низку звуків [цит. за 233].

У поетичному словнику О.Квятковського [58, с. 227] поняття «*просодія*» має два значення: 1) в античній поезії – вчення про кількість, тобто протяжність та наголошеність складів у метричному вірші («квантитативна просодія»); 2) у вітчизняній поезії – система віршування (інакше кажучи, версифікація [25, с. 6]).

Ми приєднуємось до позиції С.Кодзасова та розглядаємо просодію як супрасегментні компоненти мовлення, які є тривалішими, ніж окремий сегмент (звук, фонема), тобто – склади, слова, синтагми, речення [цит. за 233].

Особливість поетичної просодії полягає в тому, що вона входить до складу загальної системи мовних засобів вірша, і є визначальним компонентом метрики, строфіки та звукової організації віршованого твору.

Ми повністю поділяємо думку літературознавців Г.Семенюка, А.Гуляк, О.Бондаревої про врахування певних категорій під час опису системи віршування твору загалом і просодійного рівня оригіналу й перекладу зокрема [25]. Ці науковці пропонують, по-перше, визначити *характер впорядкованих звукових елементів* вірша, наприклад, особливості віршових складів, їх кількість, наголошеність-ненаголошеність, довготу-короткість. По-друге, необхідно ретельно дослідити зазначену впорядкованість звукових елементів, яка реалізується зокрема, у метриці, строфіці, фоніці, римі [25, с. 38]. У перекладацькому аспекті для нас важливо розглянути не тільки згадані просодійні особливості оригіналу, а, насамперед, засоби досягнення еквілінеарності, еквіметричності та еквіритмічності у перекладі (так зване правило трьох «екві» – термін М.Зарицького [див. 52]).

Проаналізуємо просодійні особливості фрагменту вступної частини трагедії «Посвята» (*Zueignung*) та їх відтворення у перекладі М.Лукаша [244, с. 2] (див. Додаток 4).

Перш за все необхідно зазначити, що трагедія «Фауст» загалом і наведений уривок зокрема створені у межах європейської силабо-тонічної

системи віршування, заснованої на принципі ізометризму, тобто рівномірності чергування наголошених і ненаголошених складів у одиничному вірші. Відповідно до цих літературно-критичних досліджень [див. напр., 25] силабо-тоніка у європейській версифікації виникла внаслідок взаємодії силабічного вірша романських мов із тонічним алітераційним віршем германських мов.

Вітчизняні дослідники в галузі теорії віршування підкреслюють той факт, що силабо-тонічна версифікація остаточно закріплюється в німецькій літературі вже на початку XVII століття у творчості М.Опіца. Розмір вірша у силабо-тоніці визначається за трьома факторами: характером самого метра; кількістю стоп цього метра у даному вірші; місцем цезури [там само, с. 49-50].

За характером основного метра наведений фрагмент і його переклад належать до ямбу, тобто двоскладової стопи з наголосом на другому складі за схемою — \perp , де перший символ позначає ненаголошений склад, а другий – наголошений. Наведемо ритмічну схему кожного окремого вірша оригіналу та перекладу:

(a) *Und mich ergreift ein längst entwöhntes Sehnen* (1a)

— \perp | — \perp | — \perp | ——| — \perp |—

Nach jenem stillen, ernsten Geisterreich, (2a)

— \perp |— \perp | — \perp | — \perp |——|

Es schwebet nun in unbestimmten Tönen (3a)

— \perp | — \perp |— \perp |——|— \perp |—

Mein lispelnd Lied, der Äolsharfe gleich (4a)

— \perp | — \perp | — \perp |——|— \perp |

(б) *І знов мене привиддя полонили,* (1б)

— \perp |— \perp | — \perp |— — |— \perp |—

Неначе зуть в мовчазне царство сна. (2б)

— \perp |— \perp | — \perp |— \perp | — \perp |

Колишній спів мій, майже занімливий, (3б)

— \perp | — \perp | — \perp | — —|— \perp |—

Лунає знов, мов арфа чарівна (4б)

— \perp |— \perp | — \perp |— — |— \perp |

Вже на підставі графічного зображення ритміки вірша можна побачити наявність п'яти стоп ямбічного метру — \perp | в кожному вірші оригіналу та перекладу. Таким чином, доводимо, що М.Лукаш чітко дотримується вимоги еквіметричності з оригіналом Й.-В.Гете. Якщо порівняти ритмічний малюнок у рядках 1а-1б, 3а-3б, 4а-4б, можна помітити повну відповідність у метричній схемі наголошених і ненаголошених періодів.

Однак п'ятистопний ямбічний метр Й.-В.Гете ускладнюється деякими пропусками метричних наголосів, які у теорії віршування дістали назву допоміжного метру *пірихій* (ненаголошений склад —). У цьому випадку перекладач доводить свою майстерність, повністю повторюючи всі пірихії автора трагедії (див., наприклад, рядки 1а-1б, 4а-4б).

На думку вітчизняних літературознавців, класичний ямб цілком припускає ритмічне збагачення мелодики вірша, зокрема за допомогою пірихія в середині стопи і наприкінці рядка, що ми й спостерігаємо в оригіналі Й.-В.Гете та перекладі М.Лукаша (рядки 1а-1б; 3а-3б; 4а-4б).

Проаналізувавши наведені фрагменти з погляду досягнення еквіметричності з боку перекладача, констатуємо єдину розбіжність у ритмічній схемі: рядки 2а-2б. У оригіналі в останній стопі вірша Й.-В.Гете застосовує пірихій — — |, тоді як М.Лукаш користується традиційним ямбом — \perp |. На наш погляд, цей факт легко пояснюється фонетичними особливостями німецької мови, де складені двокореневі іменники типу *Geisterreich* мають лише один основний наголос на першому складі, а інший — допоміжний. Тому в метричному аспекті Й.-В.Гете був вимушений пропустити наголос і використати допоміжний метр пірихій.

Іншою важливою вимогою до перекладу поезії є досягнення перекладацької еквілінеарності в аспекті строфіки вірша. Строфа належить до найбільших ритмічних одиниць поетичного твору і визначається як фонічно завершена віршова сполука (група віршових рядків, об'єднаних певною інтонацією), що виділяється за допомогою ознак рими, клаузули,

розміру, синтаксичної завершеності мовного періоду, літературного канону. Графічно строфи розділені інтервалами [детальніше див. визначення 25, с. 165].

У теорії версифікації однією із найважливіших ознак строфи є схема римування, що утворює її своєрідний каркас. Г.Семенюк, А.Гуляк, О.Бондарева підкреслюють, що єдність строфи забезпечується не лише комбінацією рим, а й відносною внутрішньою завершеністю подібно до абзаца у прозовому творі [там само, с. 166]. Ми поділяємо думку авторів про велике значення строфіки для системи силабо-тонічного віршування, оскільки кожна строфа відтворює один і той самий ритмічний малюнок щодо кількості стоп у відповідних віршах.

Відповідно до вітчизняних досліджень в галузі поезики, розмежування твору на строфи виконує функцію додаткового прийому ритмізації мови. Так, якщо основною ознакою вірша є послідовність рівновеликих відрізків, що створює первісну ритмічну хвилю, то послідовність рівновеликих груп таких відрізків, упорядковано розміщених у групи, поглиблює ефект мовленнєвої розміреності [171, с. 60]. Проаналізуємо фрагменти прецедентного тексту (а) і його перекладу (б) із частини «Пролог у театрі» в ракурсі строфіки (I частина трагедії – монолог Поета):

(a)

1a	<i>DICHTER. O sprich mir nicht von jener bunten Menge,</i>	a
2a	<i>bei deren Anblick uns der Geist entflieht.</i>	б
3a	<i>Verhülle mir das wogende Gedränge,</i>	a
4a	<i>Das wider Willen uns zum Strudel zieht.</i>	б
5a	<i>Nein, führe mich zur stillen Himmelsenge,</i>	a
6a	<i>Wo nur dem Dichter reine Freude blüht;</i>	б
7a	<i>Wo Lieb und Freundschaft unsres Herzens Segen</i>	c
8a	<i>Mit Götterhand erschaffen und erpflegen.</i>	c
1aa	<i>Ach! Was in tiefer Brust uns da entsprungen,</i>	a
2aa	<i>Was sich die Lippe schüchtern vorgelallt,</i>	б
3aa	<i>Mißraten jetzt und jetzt vielleicht gelungen,</i>	a
4aa	<i>Verschlingt des wilden Augenblicks Gewalt.</i>	б

5aa	<i>Oft, wenn es erst durch Jahre durchgedrungen,</i>	а
6aa	<i>Erscheint es in vollendeter Gestalt.</i>	б
7aa	<i>Was glänzt, ist für den Augenblick geboren,</i>	с
8aa	<i>Das Echte bleibt der Nachwelt unverloren.</i>	с

(б)

1б	<i>ПОЕТ. Не говори про натовп той нікчемний,</i>	а
2б	<i>Його діла високий дух гнітуть,</i>	б
3б	<i>Затьмарюють, як морок ночі темний,</i>	а
4б	<i>Затягують у вир, у каламуть.</i>	б
5б	<i>Веди мене в небесний світ таємний,</i>	а
6б	<i>Де радощі поетові цвітуть.</i>	б
7б	<i>Лиш там любов і дружба нас чекають,</i>	с
8б	<i>Божественні чуття в серцях плекають.</i>	с

1бб	<i>Що в глибині грудей у нас постало,</i>	а
2бб	<i>Що, тремтячи, зірвалось на уста,</i>	б
3бб	<i>Невдало раз, а інший раз і вдало, –</i>	а
4бб	<i>Поглине все хвилина зла й пуста;</i>	б
5бб	<i>А що роки у серці визрівало,</i>	а
6бб	<i>В довершене творіння вироста.</i>	б
7бб	<i>Примарний блиск живе одну хвилину,</i>	с
8бб	<i>Правдивому нема в віках загину.</i>	с

[266, S.4-5; 244, с. 8]

Розглянувши графічне оформлення системи строфіки, з'ясуємо, що в оригіналі та перекладі наявна складна восьмивіршова строфи, яка містить два октети (восьмивірші): рядки 1а-8а; 1аа-8аа у першотворі; відповідно, рядки 1б-8б; 1бб-8бб у перекладі. Одразу констатуємо ретельне дотримання еквілінеарності та канонічності восьмирядкової строфи (так званої октави) з боку М.Лукаша, що проілюстровано на схемі.

Й.-В.Гете охоче використовує наведену строфою у першій частині трагедії. Поет не випадково називає октаву «королевою строфи», оскільки октава виникла в Італії в епоху Відродження, а ренесансна культура поряд із античними зразками, як відомо, стала предтечею для творчості німецьких штюрмерів. Октава вперше була використана Дж.Бокаччо, який запозичив цей розмір із італійської віршової драми, та набула свого подальшого розвитку у творчості Дж.Байрона, Т.Тассо, і зрештою, самого Й.-В.Гете.

Проаналізуємо систему римування в оригіналі й перекладі на підставі прикладу, наведеного вище. Відповідно до теорії версифікації звичайна октава має струнку композицію з восьми рядків із твердою схемою рим, а саме: шість рядків об'єднані двома перехресними римами, а два останні – парною римою за моделлю **абабабсс** [25, с. 192]. Саме таку класичну схему можна спостерігати у наших фрагментах:

оригінал (а)				переклад (б)			
1а	а	1аа	а	1б	а	1бб	а
2а	б	2аа	б	2б	б	2бб	б
3а	а	3аа	а	3б	а	3бб	а
4а	б	4аа	б	4б	б	4бб	б
5а	а	5аа	а	5б	а	5бб	а
6а	б	6аа	б	6б	б	6бб	б
7а	с	7аа	с	7б	с	7бб	с
8а	с	8аа	с	8б	с	8бб	с

Наведені приклади демонструють звичайну октаву зі схемою римування на три рими: перехресну **абаб** і заключну **сс**. М.Лукаш повністю дотримується в перекладі вимоги еквіритмічності за допомогою чергування наголошених і ненаголошених складів наприкінці вірша.

Для класичної октави обов'язковим є чергування так званої чоловічої та жіночої рими (тобто наголошених і ненаголошених закінчень кожного рядка), причому в перших шести рядках чергуються жіноча і чоловіча рими, а останні два рядки вміщують важливе тематичне узагальнення восьмивірша, утворюючи своєрідну коду [25, с. 193].

Порівняємо:

1) <i>Menge</i> → <i>Gedränge</i> → <i>-enge</i> (рядки 1а-3а-5а; римування ааа ; останній склад рядка – ненаголошений; рима- жіноча);	<i>нікчемний</i> → <i>темний</i> → <i>таємний</i> (рядки 1б-3б-5б; римування ааа ; останній склад рядка – ненаголошений; рима- жіноча);
2) <i>entflieht</i> → <i>zieht</i> → <i>blüht</i> (рядки 2а-4а-6а; римування ббб ; останній склад рядка – наголошений; рима-	<i>знітуть</i> → <i>каламуть</i> → <i>цвітуть</i> (рядки 2б-4б-6б; римування ббб ; останній склад рядка –

чоловіча);

3) *Segen* → *erpflegen* (рядки 7а-8а;
римування **сс**; останній склад рядка
– ненаголошений; рима-жіноча);

наголошений; рима-чоловіча);

чекають → *плакають* (рядки 7б-8б;
римування **сс**; останній склад рядка
– ненаголошений; рима-жіноча).

Як бачимо, М.Лукаш цілком виконав вимоги до еквіритмічності оригіналу завдяки блискучому використанню жіночих і чоловічих рим української мови, продемонструвавши у перекладі канонічне римування улюбленої строфи Й.-В.Гете – октави.

Загалом, у плані метрики трагедія «Фауст» вирізняється надзвичайним розмаїттям віршових розмірів, відтворення яких становить додаткову складність для перекладача. Так, серед найчастіше уживаних метрів оригіналу знаходяться п'ятистопний ямб (див. попередні приклади 3.1, 3.2), чотиристопний ямб, рідковживаний двостопний ямб, а також яскраві приклади двостопного дактиля. Проілюструємо використання згаданих розмірів у прецедентних текстах трагедії та розглянемо їх відтворення у перекладі («Пролог у театрі», монолог Поета):

(а)

- | | | |
|-----|--|---|
| 1а | <i>So gib mir auch die Zeiten wieder,</i> | а |
| | — ⊥ — ⊥ — ⊥ — ⊥ — | |
| 2а | <i>Da ich noch selbst im Werden war,</i> | б |
| | ⊥ — — ⊥ — ⊥ — ⊥ | |
| 3а | <i>Da sich ein Quell gedrängter Lieder</i> | а |
| | ⊥ — — ⊥ — ⊥ — ⊥ — | |
| 4а | <i>Ununterbrochen neu gebar,</i> | б |
| | — — — ⊥ — ⊥ — ⊥ | |
| 5а | <i>Da Nebel mir die Welt verhüllten,</i> | а |
| | — ⊥ — ⊥ — ⊥ — ⊥ — | |
| 6а | <i>Die Knospe Wunder noch versprach,</i> | б |
| | — ⊥ — ⊥ — — — ⊥ | |
| 7а | <i>Da ich die tausend Blumen brach,</i> | б |
| | ⊥ — — ⊥ — ⊥ — ⊥ | |
| 8а | <i>Die alle Täler reichlich füllten.</i> | а |
| | — ⊥ — ⊥ — ⊥ — ⊥ — | |
| 9а | <i>Ich hatte nichts und doch genug:</i> | с |
| | — ⊥ — ⊥ — ⊥ — ⊥ | |
| 10а | <i>Den Drang nach Wahrheit und die Lust am Trug.</i> | с |

	— ⊥ — ⊥ — — — ⊥ — ⊥	
11a	<i>Gib ungebändigt jene Triebe,</i>	a
	⊥ — — ⊥ — ⊥ — ⊥ —	
12a	<i>Das tiefe, schmerzenvolle Glück,</i>	б
	— ⊥ — ⊥ — — — ⊥	
13a	<i>Des Hasses Kraft, die Macht der Liebe,</i>	a
	— ⊥ — ⊥ — ⊥ — ⊥ —	
14a	<i>Gib meine Jugend mir zurück!</i>	б
	⊥ — — ⊥ — — — ⊥	
[266, S. 7-8]		

Насамперед, потрібно зазначити, що наведений фрагмент за розміром належить до чотиристопного ямбу, про що свідчить кількість окремих стоп у кожному рядку (чотири) та ямбічний характер поєднання складів у кожній стопі — ⊥ | (ненаголошений-наголошений склад).

Окрім того, у прикладі можна помітити численні відхилення від класичного ямбічного метра. Так початок рядка 4а, кінець рядків 1а, 3а, 5а, 8а, 11а, 13а, а також середина рядка 6а, 10а, 12а, 14а містять пірихій — (ненаголошений склад) як засіб збагачення ритмомелодики вірша. На початку рядків 2а, 3а, 7а, 11а, 14а фіксуємо наявність так званого *хоріямба* ⊥ — — ⊥ | (сполучення першого наголошеного, двох ненаголошених і другого наголошеного складів у межах однієї стопи), що також застосовується з метою урізноманітнення ритмічного малюнку вірша.

Розглянемо строфіку таї римування наведеного фрагменту. У тексті оригіналу відсутнє графічне відокремлення строф цього фрагменту, тому ми визначимо тип строфи, виходячи з системи римування. Так, у наведеному прикладі прослідковуються дві повторювані ритмічні схеми: **абаб** (рядки 1а, 2а, 3а, 4а; рядки 11а, 12а, 13а, 14а) і **аббасс** (рядки 5а, 6а, 7а, 8а, 9а, 10а).

Відповідно до канонічного розподілу строф можна припустити, що наведений фрагмент складається з двох *катренів* з перехресною римою (чотиривірші за схемою **абаб**) та однієї *секстини* з кільцевою римою

(шестивіршової строфи, яка містить чотиривірш **абба** та двовірш-коду з парним римуванням **сс**) [див. класифікацію строф за 25, с. 169, 184].

Порівняємо фрагмент оригіналу з перекладом М.Лукаша:

(б)		
1б	<i>Верни ж мені той час блаженний,</i>	а
	— ⊥ — ⊥ — ⊥ — ⊥ —	
2б	<i>Коли я жити починав,</i>	б
	— ⊥ — ⊥ — — — ⊥	
3б	<i>Коли пісень потік натхненний</i>	а
	— ⊥ — ⊥ — ⊥ — ⊥ —	
4б	<i>З джерел незглибних виринав;</i>	б
	— ⊥ — ⊥ — — — ⊥	
5б	<i>Коли в туман був світ повитий</i>	а
	— ⊥ — ⊥ — ⊥ — ⊥ —	
6б	<i>І чар закритий в пуп`янки,</i>	б
	— ⊥ — ⊥ — — — ⊥	
7б	<i>Коли барвисті і п`янки</i>	б
	— ⊥ — ⊥ — — — ⊥	
8б	<i>В лугах веселих рвав я квіти...</i>	а
	— ⊥ — ⊥ — ⊥ — ⊥ —	
9б	<i>Я бідний був — і все я мав,</i>	с
	— ⊥ — ⊥ — ⊥ — ⊥	
10б	<i>І правду й вигадку кохав...</i>	с
	— ⊥ — ⊥ — — — ⊥	
11б	<i>Верни ж ті пориви чудові,</i>	а
	— ⊥ — ⊥ — — — ⊥ —	
12б	<i>І серця жаль, і щастя сни,</i>	б
	— ⊥ — ⊥ — ⊥ — ⊥	
13б	<i>І міць ненависті й любові —</i>	а
	— ⊥ — ⊥ — — — ⊥ —	
14б	<i>Минулу молодість верни!</i>	б
	— ⊥ — ⊥ — — — ⊥	

[244, с. 12]

Проаналізувавши текст перекладу в плані виконання М.Лукашем вимог «трьох екві», одразу зауважимо: строфіку і характер римування оригінального фрагменту повністю відтворено в перекладі, про що свідчать однакові схеми ритмічного малюнку (два катрени **абаб** на початку і в кінці фрагменту — рядки 1б-4б; 11б-14б) й одна секстина **аббасс** у середині монологу — рядки 5б-10б), а також одна й та сама кількість рядків

(чотирнадцять). Отже, перекладачу вдалося досягти повної еквілінеарності та еквіритмічності вірша.

Що стосується еквіметричності, можна помітити певні розбіжності у розташуванні складів окремих рядків перекладу порівняно з оригіналом. Так, у перекладі відсутнє явище хоріямбу, яке має місце у рядках 2а, 3а, 7а, 11а, 14а оригіналу. Цей факт можна пояснити традиційними фонетичними особливостями німецької мови, згідно з якими займенники, артиклі, службові слова (*ich, meine, sich, die, ein, noch*) а також деякі префікси неіменникових частин мови *ungebändigt, ununterbrochen* принципово не можуть стояти під наголосом. Тому Й.-В.Гете застосовував хоріямб і пірихій, зокрема як допоміжні засоби зміни або пропуску наголосу у вірші.

Незважаючи на об'єктивні фонетичні розбіжності у системах вихідної та цільової мов, М.Лукашу вдалося зберегти у перекладі всі пірихії Й.-В.Гете наприкінці рядків 1б, 3б, 5б, 8б, 11б, 13б, які мали важливу ритмотворчу функцію збагачення ямбічного метра оригіналу. В інших рядках прослідковується така закономірність: 1) пірихії збігаються повністю (третя стопа рядка 6а, 6б; третя стопа 10а, 10б; третя стопа 14а, 14б); 2) пірихії перекладу врівноважують рядки оригіналу, де застосовано хоріямб (рядки 2а, 2б; 7а, 7б; 11а, 11б); 3) відбувається зміна місця розташування пірихія (рядки 4а, 4б); 4) в перекладі пірихій відсутній (рядки 12а, 12б).

Загалом, можна констатувати, що окремі відхилення у чергуванні наголошених та ненаголошених складів оригіналу й перекладу викликані об'єктивними причинами, пов'язаними, по-перше, з фонетичними особливостями німецької мови (наявністю принципово ненаголошених частин мови); по-друге, з розташуванням багатоскладового слова української мови на межі двох стоп, що викликало необхідність пропуску наголосу.

Отже, проаналізувавши оригінальний текст першої частини трагедії Й.-В.Гете «Фауст» і його переклад в аспекті просодії, можна зробити такі

узгальнення. На просодійному рівні перекладу М.Лукаш використовує кілька засобів досягнення еквіметричності та еквіритмічності, типових для системи цільової (української) мови. До цих ритмотворчих елементів належать: (1) застосування редукованих закінчень наприкінці та всередині вірша; (2) подовження закінчень слова; (3) додавання або заміна голосних у складі для досягнення рими; (4) пропуск голосних або їх редукція на початку слова; (5) варіювання наголосу в слові; (6) відхід від правил чергування голосних в українській мові з метою збереження віршового розміру. Проілюструємо найбільш частотні закономірності на конкретних прикладах [266, S.9; 244, с. 14]:

- 1a *Und schnell und unbegreiflich schnelle*
- 2a *Dreht sich umher der Erde Pracht;*
- 3a *Es wechselt Paradieseshelle*
- 4a *Mit tiefer schauervoller Nacht;*
- 5a *Es schäumt das Meer in breiten Flüssen*
- 6a *Am tiefen Grund der Felsen auf,*
- 7a *Und Fels und Meer wird fortgerissen*
- 8a *In ewig schnellem Sphärenlauf.*

- 1б *Земля із швидкістю страшною*
- 2б *В просторі крутиться-літа,*
- 3б *І райське світло дня чергою*
- 4б *Змінєє ночі темнота.*
- 5б *Хвилює море неозоре*
- 6б *І шумом скелі покрива,*
- 7б *Та сфер стремління вічно-скорє*
- 8б *І гори, й море порива.*

Наведений фрагмент із частини «Пролог на небі» (монолог архангела Гавриїла) за характером віршового розміру є чотиристопним ямбом. Для досягнення еквіметричності з оригіналом (відтворення чоловічої клаузули з останнім наголошеним складом у парних рядках 2а, 4а, 6а М.Лукаш застосовує прийом редукції закінчень українських дієслів: *літа*, *покрива*, *порива* (див. рядки 2б, 6б, 8б у перекладі).

Досить часто в перекладі М.Лукаша зустрічаються випадки використання подовжених закінчень, характерних для народної творчості [266, S. 39; 244, с. 54]:

<i>Ich bin ein Teil des Teils, der anfangs alles war, Ein Teil der Finsternis, die sich das Licht gebar, Das stolze Licht, das nun der Mutter Nacht Den alten Rang, den Raum ihr streitig macht</i>	<i>Я ж – часть од часті лиш, що перше всім була, Частинка тої тьми, що світло привела, Те світло гордеє, що хочеться йому З одвічних володінь прогнати матір тьму.</i>
---	--

Іншими прикладами є такі словосполучення із цільового тексту: *добрі й лихії духи, святії грози, чорнії тучі, радять, мов старії* [244, с. 52, 53, 58, 64]. Такий прийом подовження складу М.Лукаш застосовує з метою досягнення необхідної кількості складів у межах стопи, і, таким чином, дотримання віршового розміру оригіналу.

Розглянемо приклади третьої за частотою використання закономірності:

<i>Wenn aus dem schrecklichen Gewühle Ein süß bekannter Ton mich zog, Den Rest von kindlichem Gefühle Mit Anklang froher Zeit betrog</i> [266, S.45; 244, с. 63]	<i>Тоді від пориву страшного Спинив мене знайомий спів, І спомин днів дитинства мого Ще раз душу обманив...</i>
---	--

<i>Schwindet, ihr dunkeln Wölbungen droben! Reizender schaue Freundlich der blaue Äther herein!</i> [266, S.42; 244, с. 58].	<i>Щезніть, зникайте, Темні склепіння! Дивно-привітне, Ніжно-блакитне Небо, сіяй!</i>
---	--

У наведених прикладах перекладач додає голосні: у першому випадку для збереження ямбічної стопи (<і>ще), у другому випадку для відтворення останнього наголошеного складу наприкінці рядка двостопного дактиля (<сі>я>й).

Отже, проаналізувавши просодійний рівень першої частини трагедії Й.-В.Гете та його відтворення у перекладі М.Лукаша, ми дійшли такого

висновку: доміантною ознакою творчого методу М.Лукаша під час відтворення оригіналу на просодійному рівні є прагнення до повної еквілінеарності, еквіметричності та еквіритмічності з оригіналом за рахунок фонетико-фонологічних можливостей, притаманних лише системі цільової мови.

4.3. Аналіз морфолого-дериваційного рівня оригіналу та перекладу

Другий етап лінгвоперекладацького аналізу фрагментів трагедії Й.-В.Гете «Фауст» та її перекладу М.Лукашем передбачає розгляд обраних одиниць морфологічного і словотвірного рівнів оригіналу; вивчення особливостей їх відтворення у цільовому тексті, а також встановлення дериваційних характеристик мовних одиниць перекладу, які можна віднести до типових ознак індивідуального стилю перекладача.

З метою якісного проведення подальшого аналізу вважаємо за доцільне скористатись концепцією *текстової доміаннти*, запропонованою й розробленою в першій половині ХХ століття у межах напряму російського формалізму. Так, на думку одного з найвідоміших представників згаданої течії Р.Якобсона, доміанту можна визначити як «фокусуєчий компонент художнього твору, <що> керує, визначає і трансформує <його> окремі компоненти, <...> забезпечує інтегрованість структури, <...> специфікує художній твір» [176, с. 59]. За влучним висловом В.Кухаренко, «доміантою художнього твору <є> його ідея або естетична функція, у пошуках якої необхідно спиратися на мовну матерію твору» [80, с. 12].

Сучасні лінгвістичні підходи визнають доміантою будь-який компонент тексту: змістовий, формальний, комунікативний (тема-рематичний), емоційно-смісловий, морфологічний, словотвірний [див., напр., 4; 8; 53; 54]. Інакше кажучи, поняття доміаннти можна використати

під час аналізу не лише змістової (концептуальної), а й формально-структурної організації оригіналу. Наведену тезу підтримує Ю.Казарін, який стверджує, що текстова домінанта зумовлюється насамперед висуванням на перший план (*актуалізацією* – термін автора) формальних мовних засобів [4].

На наш погляд, визначення граматичної домінанти оригіналу та перекладу неможливе без встановлення інвентаря типових мовних засобів морфологічного та словотвірного рівня обох текстів. У свою чергу, пошук типових морфологічних і словотвірних особливостей першо- і новотвору дозволить визначити домінуючі ознаки індивідуального стилю та творчого методу перекладу М.Лукаша, що належить до ключового завдання нашої роботи. Процедура виявлення *граматичної домінанти* оригінального та перекладного тексту доречно розпочати з дефініції самого поняття.

Ми погоджуємося з Є.Шендельс, яка вважає граматичною домінуючою художнього твору ми вважаємо «сукупність граматичних ознак, характерних для даного типу тексту» [172, с. 143]. До критеріїв визначення граматичної домінанти, що актуалізується за допомогою морфологічних, словотвірних і синтаксичних одиниць та категорій, які виконують в тексті певні функції, належать, зокрема, такі: 1) рекурентність (повторюваність) одиниць і структур; 2) висока частота вживання певної одиниці/категорії, що встановлюється методом кількісних підрахунків у конкретних фрагментах тексту; 3) нестандартне вживання мовних одиниць, яке виражається у незвичній сполучуваності морфем, слів та речень (наприклад, авторські неологізми та okazіоналізми, індивідуально-стильові синтаксичні фігури) [4, с. 216].

Отже, можемо констатувати, що граматичними домінуючими тексту є ті мовні одиниці та структури, які кількісно переважають порівняно з іншими одиницями того ж самого рівня; мають високу рекурентність у межах аналізованих прецедентних текстів оригіналу та перекладу; беруть

участь у формуванні не лише фактуального і формально-структурного, а й концептуально-естетичного простору художнього твору.

На думку Л.Бабенко, Ю.Казаріна, до засобів актуалізації змісту морфологічного рівня належать однотипні частини мови, граматичні форми або структури, що мають високу частотність вживання у певному проміжку тексту. На словотвірному рівні граматична домінанта реалізується, зокрема, через похідні слова, які утворюються за допомогою одного й того ж самого способу деривації [4, с. 216].

Проаналізуємо *морфологічні засоби* актуалізації змісту фрагментів трагедії Й.-В.Гете «Фауст» та їх відтворення у перекладі М.Лукаша. За допомогою методу суцільної вибірки морфологічних одиниць у прецедентних текстах у поєднанні з кількісними підрахунками ми встановили, що найбільш повторюваними частинами мови оригіналу є: (а) особові займенники (*ich, du, Ihr*); (б) абстрактні іменники (*Geist, Kunst, Sünde, Glück, Seele, Sehnen, Gottheit, Wahn, Element, Schuld, Wut*); (в) тропейзовані іменники з метафоричним або метонімічним переносом (*Herz, Ruh, Angesicht, Blut, Blümchen, Ding, Himmelsglut, Lebensglut*); (г) певні функціонально-семантичні групи дієслів.

Особові займенники не випадково складають домінуючий засіб вираження змістової інформації оригіналу, оскільки належать до дійктивних вербальних елементів персонального дейксису. За визначенням А.Кібріка, дійктивні мовні знаки можуть бути проінтерпретовані лише за умови звернення до координат комунікативного акту: його конкретних учасників, місця і часу дії [59]. Наявність таких конкретних координат зумовлюється жанровою приналежністю оригіналу. «Фауст» – багатоплановий драматичний твір художньої літератури таводночас сценічний текст, де у системі персонажів широко представлені три форми презентації мовлення: *діалог, монолог і полілог*.

Центральними мовними одиницями персонального дейксису є особові займенники першої та другої особи однини і множини *ich, du, wir, ihr*, а також ввічлива форма звертання третьої особи множини *Sie*.

Цікавий приклад використання елементів персонального дейксису ілюструє фрагмент діалогу Фауста і Мефістофеля (прецедентний текст сцени «Кабінет Фауста» [266, с. 38; 244, с. 53-54].

MEPHISTOPHELES.

Ich salutiere den gelehrten Herrn!

Ihr habt mich weidlich schwitzen machen.

FAUST. Wie nennst du dich?

MEPHISTOPHELES.

Die Frage scheint mir klein

Für einen, der das Wort so sehr verachtet,

Der, weit entfernt von allem Schein,

Nur in der Wesen Tiefe trachtet.

FAUST.

Bei euch, ihr Herrn, kann man das Wesen

Gewöhnlich aus dem Namen lesen,

Wo es sich allzu deutlich weist,

Wenn man euch Fliegengott,

Verderber, Lügner heißt.

Nun gut, wer bist du denn?

MEPHISTOPHELES.

Ein Teil von jener Kraft,

die stets das Böse will und stets

das Gute schafft.

МЕФІСТОФЕЛЬ.

Вітаю вас, великовчений муже!

Од ваших чарів впрів я дуже.

ФАУСТ. Як зवेशся ти?

МЕФІСТОФЕЛЬ.

Як дивно запит цей

Від того чуть, хто зневажає слово

Й, не звикши мислить поверхово,

Зглибляє дійсну суть речей.

ФАУСТ.

Таких, як ти, відома суть –

Аж світиться крізь покрив назви;

Пізнається усюди враз ви,

Коли «лихими» вас

«спокусниками» зуть.

Ну, добре, хто ж ти є?

МЕФІСТОФЕЛЬ.

Я – тої сили часть,

що робить лиш добро,

бажаючи лиш злого.

Наведений приклад демонструє наявність п'яти вербальних елементів персонального дейксису, як у вихідному, так і в перекладному тексті. Одразу потрібно зазначити, що відтворення дейктичних засобів у перекладі не завжди формально збігається з оригіналом. Так, вже у початковому рядку першотвору спостерігаємо вживання одиниці так званого непрямого дейксису, а саме – звертання до співрозмовника у третій особі однини (*ich salutiere den gelehrten Herrn*). Перекладач оминає використання третьої особи та відтворює привітання стилістично нейтральним засобом цільової мови (друга особа множини у поєднанні з кличним відмінком (*Вітаю вас, великовчений муже!*). Причому М.Лукаш

застосовує дейктичний елемент, який позначає мовця, не як окрему лексему-займенника *я*, а за допомогою афікса у складі дієслова *вітати*.

Восьмий рядок вихідного тексту ілюструє вживання персонального дейктичного елемента *ihr* в ексклюзивному (узагальненому) значенні «*всі ви*»: *Bei euch, ihr Herrn, kann man das Wesen // Gewöhnlich aus dem Namen lesen*. У перекладі втрачається назване узагальнення, оскільки М.Лукаш відтворює ексклюзивний займенник за допомогою прямого звертання у другій особі однини: *Таких, як ти, відома суть*. Отже, всередині восьмої строфи знижується стилістичний реєстр оригіналу. Однак, у наступних рядках (10-11) М.Лукаш врівноважує дейктичні елементи першо- і новотвору, застосовуючи дослівний переклад (займенник *ви*) *Пізнається усюди враз ви, // Коли «лихими» вас «спокусниками» звать*.

Іншою типовою особливістю оригіналу на морфологічному рівні ми вважаємо велику кількість стилістично забарвлених форм-дуплетів, які належать до різних частин мови. Так, шляхом кількісних підрахунків найбільш частотними виявились:

а) форми редукції закінчень дієслів першої особи однини (*merk, find, lob, faß, ertrag*); третьої особи однини у Präteritum Indikativ та Konjunktiv I (*hatt, zuckt, wär, könnt, tät*); другої особи однини в Imperativ (*tu, such*);

б) злиття дієслова або особового займенника з безособовим займенником *es*: *ich bin`s, ich fühl`s, ihr`s, wir`s, werdet`s, ist`s*;

в) редукція закінчень іменників: *Seit, Hüft, Franzos, Geschicht, Freud, Bemühn, Ehr, Bergeshöhn*;

г) випадіння голосних у закінченнях іменників, дієслів і партиципів (*Fraun, Herrn; sehn, erstehn, unausgesprochen, gegoffnen, durchstochnen*);

д) редукція кореневих голосних у різних частинах мови, насамперед у прикметниках, прислівниках, займенниках (*würd`ger, heil`ger, beßre, andre, verworfn, geschwollnen, unserm, trübsel`ger, ird`sche, Röm`sche Reich*);

є) додавання голосної *e* перед особовим закінченням дієслів другої, третьої особи однини та другої особи множини (*beschweret, flieget, folget*).

Проілюструємо названі морфологічні дуплети та їх відтворення українською мовою на конкретних прикладах: (1) Сцена «Авербахів склеп у Лейпцігу», прецедентний текст пісні Мефістофеля «Про блоху» [266, S. 62; 244, с. 89].

MERHISTOPHELES (singt).

*Es war einmal ein König,
Der hatt einen großen Floh,
Den liebt` er gar nicht wenig,
Als wie seinen eignen Sohn. < ... >*

МЕФІСТОФЕЛЬ (співає).

*Жив цар колись в давнину,
Й була у нього блоха;
Мов рідную дитину,
Він ту блоху кохав. < ... >*

*In Sammet und in Seide
War er nun angetan,
Hatte Bänder auf dem Kleide,
Hatt auch ein Kreuz daran,*

*В сати, в адамашки
Блоху вдягли кругом,
Обвішали у стяжки,
Оздобили хрестом.*

*Und war sogleich Minister,
Und hatt einen großen Stern.
Da wurden seine Geschwister
Bei Hof auch große Herrn.*

*Міністром стала скоро –
Аж сяють ордени,
Весь рід взяла до двору,
Всіх вивела в пани.*

*Und Herrn und Fraun am Hofe
Die waren sehr geplagt,
Die Königin und die Zofe
Gestochen und genagt < ... >*

*А ті вже не давали
Спокою дворакам,
Царицю – й ту кусали,
Шпигали її дам < ... >*

Як бачимо, текст оригіналу містить три види морфологічних дуплетів: дієслова з редукованими закінченнями *hatt, liebt`*; іменники в множині з вилученими із закінчення голосними *Fraun, Herrn*; прикметник із випадінням кореневого голосного *eigen*.

На нашу думку, перекладач не враховує наведені форми у перекладі з двох причин: по-перше, цільова мова не має аналогічних дуплетів на морфологічному рівні (окрім дієслів з редукованими закінченнями типу *літа(є), покрива(є), звільнивсь(я), зробивсь(я), служить(и), робить(и)*).

По-друге, дуплети оригіналу в даному випадку не виконують стилістичну функцію, яку необхідно відтворювати в перекладі, а

застосовуються з ритмотворчою метою – для досягнення однакової кількості складів у строфі й дотримання ямбічного розміру.

Розглянемо інший приклад: (2) сцена «Авербахів склеп у Лейпцігу», прецедентний текст пісні Брандера «Про пацюка» [266, S. 60; 244, с. 84].

BRANDER (singt)
*Es war eine **Ratt** im Kellernest,*
Lebte nur von Fett und Butter,
*Hatte sich ein Ränzlein **angemäst`t**,*
Als wie der Doktor Luther.

БРАНДЕР (співає)
Раз криси в кухні завелась,
Жила із сала й масла,
Мов доктор Лютер, розплилась,
Пузце собі напаса.

*Die Köchin **hatt** ihr Gift gestellt;*
*Da **ward`s** so eng ihr in der Welt,*
Als hätte sie Lieb im Leibe. < ... >

Та кухар їй отрути дав,
І білий світ немилый став,
Неначе з закохання! < ... >

Sie fuhr herum, sie fuhr heraus,
Und soff aus allen Pfützen,
***Zernagt`**, **zerkratzt`** das ganze Haus,*
Wollte nichts ihr Wüten nützen;

Вона й туди, вона й сюди,
Усе гризе, що знає,
З усіх калюж пила води –
Ніщо не помагає!

*Sie **tät** gar manchen Ängstesprung,*
Bald hatte das arme Tier genug,
*Als **hätt** es Lieb im Leibe. < ... >*

Вона й навплиг, вона й навскач.
Її ж пече – хоч сядь та й плач.
Неначе з закохання!

У наведеному прикладі можна зафіксувати шість видів морфологічних дуплетів: іменник з редукованим закінченням *Ratt*; випадіння голосного у партиципі *angemäst`t*; редукція закінчення повнозначних дієслів у Präteritum Indikativ *zernagt`*, *zerkratzt`*; редукція закінчення допоміжного дієслова в Plusquamperfekt *hatt (gestellt)*; відсутність особового закінчення у дієслів третьої особи однини в Präteritum Konjunktiv *tät*, *hätt*; злиття дієслова *werden* в Präteritum із безособовим займенником *es*: *ward`s*.

Якщо порівняти оригінал з перекладом, помічаємо відсутність відтворення цих дуплетів на морфологічному рівні новотвору, що пояснюється причинами, наведеними вище (див. приклад (1)).

Проте, М.Лукаш не завжди відмовляється від формальної відповідності морфологічного рівня перекладу оригіналові. Проілюструємо відтворення німецьких партиципів з редукованими

закінченнями в цільовому тексті на матеріалі фрагменту зі сцени «Кабінет Фауста» (3) [266, S. 38; 244, с. 52]:

<i>Verworfenes Wesen!</i>	<i>Виплід триклятий!</i>
<i>Kannst du ihn lesen?</i>	<i>Вмієш читати</i>
<i>Den nie Entsproßnen,</i>	<i>Ім`я нескazanного,</i>
<i>Unausgesprochenen,</i>	<i>Чудом зачатого,</i>
<i>Durch alle Himmel Gegoßnen,</i>	<i>За нас розп`ятого,</i>
<i>Freventlich Durchstochnen?</i>	<i>В віках осіяного?</i>

Наведений приклад свідчить про блискуче відтворення морфологічних особливостей оригіналу в українському перекладі. На місці субстантивованих партиципів першотвору М.Лукаш послідовно використовує дієприкметники рідної мови, які виконують таку ж саму функцію – позначення Ісуса Христа.

Отже, проведений нами аналіз морфологічного рівня дозволяє констатувати наявність двох граматичних домінант оригіналу. На наш погляд, це: 1) висока частота вживання засобів персонального дейксису; 2) використання стилістично маркованих дуплетів форм дієслова, іменника, прикметника із різними типами редукції.

У межах зіставного аналізу морфологічного рівня обох текстів необхідно розглянути дериваційні особливості оригіналу та перекладу. Враховуючи завдання нашої роботи, вважаємо за доцільне сконцентрувати увагу на словотвірній системі М.Лукаша-перекладача та встановити дериваційні домінанти перекладного тексту.

До основних словотвірних засобів актуалізації змісту поетичного тексту сучасні лінгвісти відносять неологізми та okazіоналізми [4, с. 217]. Так, відомою рисою індивідуального стилю М.Лукаша, на яку неодноразово вказували вітчизняні дослідники його творчості [див. 63; 123; 157], є *неологізація* на основі морфологічних засобів словотвору.

Ю.Казарін виділяє кілька рис, що є властивими для поетичної дериваційної неологізації: а) неологізація через морфологічні засоби; б) перерозподіл і нівелювання ролі різних афіксів в процесі неологізації; в) актуалізація внутрішньої форми неологічно реалізованої морфеми; г)

актуалізація внутрішньої форми слова-текстеми; д) морфемна синтагматика [4, с. 167-168].

У контексті нашого дослідження особливо цікавим видається висновок Ю.Казаріна про те, що дериваційна неологізація є регулярним, необхідним і обов'язковим явищем в межах конкретного тексту (перекладу), індивідуального стилю та всієї творчості автора.

Проведений нами аналіз дериваційних особливостей Лукашевого перекладу трагедії «Фауст» підтвердив тезу Ю.Казаріна. Відповідно до виконаних кількісних підрахунків ми виокремили дериваційну домінанту новотвору – уживання авторських неологізмів. Процес утворення дериваційних неологізмів М.Лукаша відбувається шляхом словотворчості, яка включає три дериваційні моделі, характерні саме для його перекладацького стилю:

1) морфологічна неологізація іменників, прикметників, прислівників, дієслів, дієприслівників шляхом вживання продуктивних моделей суфіксації та префіксації української мови (*спервовіку; лукавче; промінно; одіння; млосно; вороття; понадземний, цяцькований; богувати; виталище; мертвотний; понуркувати; пашистий; вкоханий; хоровитий; головоломно; шапкуючи*);

2) епітети-прикладки для різних частин мови – іменників, прикметників, прислівників, дієслів (*пане-брате; гори-кручі; старець-лірник; дівчина-городянка; бундючно-пишномовний; солодко-бентежний; смертно-зледенілий; крутиться-літа; рис-пушить; вічно-скорє*);

3) словоскладання прикметників, іменників та прислівників за продуктивними моделями цільової мови, зокрема, через поєднання основ (*животворний; первовзір; двадцятьчотириногий; всевіда; щоднини*);

Проілюструємо дериваційні моделі перекладу М.Лукаша на конкретних прикладах. Сцена «В кабінеті Фауста» [266, S. 46; 244, с. 63].

FAUST <...>

Verflucht voraus die hohe Meinung,

ФАУСТ <...>

Прокльон бучному гордуванню,

*Womit der Geist sich selbst umfängt!
 Verflucht das Blenden der Erscheinung,
 Die sich an unsre Sinne drängt!
 Verflucht, was uns in Träumen heuchelt,
 Des Ruhms, der Namensdauer Trug!
 Verflucht, was als Besitz uns schmeichelt,
 Als Weib und Kind, als Knecht und Pflug!
 Verflucht sei Mammon, wenn mit Schätzen
 Er uns zu kühnen Taten regt,
 Wenn er zu müßigem Ergetzen
 Die Polster uns zurechte legt!*

*Що дух ним сам себе п`янить,
 Прокльон людському сліпуванню,
 Що нас обманює щомить!
 Прокльон вам, мрії славолюбні,
 Бажання ввічнити ім`я,
 Прокльон вам пута злудні, згубні –
 Робота, влада і сім`я!
 Прокляття золоту, мамоні,
 Що завдає нам тьму турбот
 Або колише нас на лоні
Розкошлюбних насолод!*

Наведений приклад демонструє наявність двох типів авторських неологізмів у перекладі М.Лукаша. По-перше, це – морфологічна неологізація іменників шляхом суфіксації: *гордування*, *сліпування*. По-друге, перекладач відтворює образні словосполучення оригіналу *Trug des Ruhms*, *müßiges Ergetzen* через прикметники-композиції *славолюбний*, *розкошлюбний*, які утворені шляхом поєднання основ за продуктивною моделлю української мови *основа+з`єднувальна морфема -о + основа*. Ці неологізми вирізняються, з одного боку, високим ступенем стилістичної експресивності, з іншого – вдало відтворюють мовні одиниці оригіналу на морфологічному рівні (*hohe Meinung* – *гордування*; *das Blenden* – *сліпування*).

Наведемо приклади використання інших частотних моделей авторської деривації. (а) Сцена «Кабінет Фауста» [266, S. 52; 244, с. 72].

*MEPHISTOPHELES <...>
 Ich sag es dir: ein Kerl, der spekuliert,
 Ist wie ein Tier auf dürrer Heide
 Von einem bösen Geist im Kreis
 herumgeführt,
 Und ringsumher liegt schöne grüne Weide.*

*МЕФІСТОФЕЛЬ <...>
 Хто в мудроці химернії заходить,
 Той мов осел, невдаха-довговух,
 Якого пустирем мара по колу
 водить,
 Коли кругом хвилює пишний луг.*

(б) Сцена «Авербахів склеп у Лейпцігу» [266, S. 59; 244, с. 83].

*FROSCH (singt).
 Schwing dich auf, Frau Nachtigall,
 Grüß mir mein Liebchen
 zehntausendmal.*

*ФРОШ (співає).
 Соловейку-пташко, лети-вилітай,
 Мою милованку сто раз привітай...*

Як бачимо, фрагменти (а), (б) демонструють уживання епітетів-прикладок на основі іменника *невдаха-довговух, соловейку-пташко*; а також на базі дієслова *лети-вилітай*. М.Лукаш охоче використовує прикладки як словотвірними засобами актуалізації естетичного змісту оригіналу, звертаючись до одиниць народнопісенної поезики (б), або створюючи власний оказіоналізм (а).

Проілюструємо інший приклад вживання авторської неологізації морфологічного характеру. Сцена «За міською брамою» [266, S. 32; 244, с. 44]:

<i>FAUST</i> <...>	<i>ФАУСТ</i> <...>
<i>Doch laß uns dieser Stunde schönes Gut</i>	<i>Та годі, годі сумувать</i>
<i>Durch diesen Trübsinn nicht verkümmern!</i>	<i>Такої гарної години!</i>
<i>Betrachte, wie in Abendsonne-Glut</i>	<i>Поглянь, як в сяєві прощальному</i>
<i>Die grünumgebnen Hütten schimmern.</i>	<i>блищать</i>
	<i>Окучерявлені хатини...</i>

Наведений фрагмент перекладу містить авторський прислівник-неологізм, утворений за допомогою моделі, продуктивної для системи цільової мови (*основа дієслова + префікс + суфікс -ен,-ан*): *копати – розкопаний; позбавляти – позбавлений; рівняти – незрівнянний*.

У цьому випадку неологічну лексему *окучерявлений* утворено від існуючого дієслова *кучерявити* [24, с. 608] шляхом афіксальної неологізації. Цікаво, що на морфологічному рівні перекладач формально повністю відтворює частини мови оригіналу (*grünumgebnen Hütten*), тобто так само, як і в першотворі, уживає в перекладі словосполучення *іменник + прислівник в атрибутивній функції*.

Проведений нами аналіз морфолого-дериваційного рівня оригіналу та перекладу дозволяє зробити такі висновки. До граматичних доміант першотвору належать: а) особові займенники як найбільш рекурентна частина мови; б) морфологічні дуплети повнозначних частин мови, найчастіше іменників та дієслів, із різними типами редукції, що вживаються автором як засіб збереження метру й рими.

Перша домінанта (а) передається у перекладі нейтральними засобами цільової мови. Друга домінанта (б) втрачається у перекладному тексті, оскільки марковані дуплети оригіналу не несуть смислового навантаження, а функціонують виключно як ритмоторчі елементи.

До морфолого-дериваційних доміант перекладу належить морфологічна неологізація перекладача на базі трьох словотвірних моделей: продуктивна афіксація української мови; вживання значної кількості епітетів-прикладок; словоскладання повнозначних частин мови. Наведені моделі вважаємо доміантною ознакою індивідуального стилю і творчого методу М.Лукаша на морфолого-дериваційному рівні перекладу.

4.4. Відтворення оригіналу на лексичному рівні перекладу

Зіставний аналіз лексичного рівня оригіналу й перекладу слід розпочати зі встановлення *лексичної доміаннти* першотвору (за концепцією текстової доміаннти, представленою вище). Критеріями визначення лексичної доміаннти, так само, як і для граматичної доміаннти, є повторюваність лексем, частота їх вживання, випадки оказіональної сполучуваності слів. Згідно з Л.Бабенко та Ю.Казаріним до *лексичних засобів актуалізації* змісту й концептуального простору художнього тексту належать: а) лексичні одиниці певної тематичної групи; б) лексичні категорії синонімії, антонімії, паронімії; в) типи лексичного значення (номінативне, метафоричне, метонімічне); г) функціонально-текстові угруповання слів, що займають сильні позиції та є найбільш значущими для формування семантики тексту (заголовки, епіграфи, назви частин та розділів) [4, с. 216].

На наш погляд, під час лінгвоперекладацького аналізу лексичного рівня доречно скористатися класифікацією лексем, запропонованою Ю.Казаріним у дослідженні «Поетичний текст як система» [цит. за 4, с. 441]. Відповідно до цієї класифікації лексичні одиниці художнього твору

розподіляються на три типи: слово-ономатема; слово-синтагма; слово-текстема [там само, с. 442].

Оскільки слово є одиницею універсального характеру, поєднуючи в собі план форми й план змісту, воно може підлягати різним трансформаціям. Так на думку Ю.Казаріна, слово існує у мовній системі як номінатор-інформатор, тобто виконує ономасіологічну функцію; у мовленні воно виступає як контекстна мовленнєва одиниця – слово-синтагма; в тексті слово стає частиною системи, яка перетворює його у текстему [4, с. 443]. У свою чергу, слово-текстема в залежності від своєї структурної та смислової позиції в поетичному тексті може бути (а) графолексемою; (б) фонолексемою; (в) морфолексемою.

Наведемо приклади зазначених лексем із прецедентних текстів оригіналу. Сцена (а) «В кабінеті Фауста» [266, S. 36; 244, с. 50].

*Geschrieben steht: «Im Anfang war das **Wort!**
Hier stock ich schon! Wer hilft mir weiter fort?
Ich kann das **Wort** so hoch unmöglich schätzen,
Ich muß es anders übersetzen,
Wenn ich vom Geiste recht erleuchtet bin.
Geschrieben steht: im Anfang war der **Sinn.***

*Написано: «Було в почині С л о в о!»
А, може, переказав я зразу помилково?
Зависоко так слово цінувать!
Інакше треба зміркувать.
Так внутрішнє чуття мені говорить.
Написано: «Була в почині М и с л ь!»*

*Bedenke wohl die erste Zeile,
Daß deine Feder sich nicht übereile!
Ist es der **Sinn**, der alles wirkt und schafft?
Es sollte stehn: Im Anfang war die **Kraft!***

*Цей перший вірш як слід осмисль,
Бо ще перо біди тобі натворить.
Хіба ж то мисль і світ і нас створила?
А може, так: «Була в почині С и л а!»*

*Doch, auch indem ich dieses niederschreibe,
Schon warnt mich was, daß ich dabei nicht bleibe.
Mir hilft der Geist! Auf einmal seh ich Rat
Und schreibe getrost: Am Anfang war die **Tat!***

*Пишу – і сумнів душу огорнув:
Я, мабуть, знову суті не збагнув...
Та світ свінув – не зрадила надія,
І я пишу: «Була в почині Д і я!»*

Одразу наголосимо, що у наведеному фрагменті збережено авторський курсивний шрифт оригіналу, який відтворюється графічною розрядкою М.Лукаша в перекладі. Отже, одиниці *Wort* – С л о в о; *Sinn* – М и с л ь; *Kraft* – С и л а; *Tat* – Д і я належать до типових засобів актуалізації змісту на графічному рівні (графолексем).

Сцена (б) «За міською брамою», прецедентний текст пісні селян під липами («Bauern unter dem Linde») [266, S. 29; 244, с. 40]

Tanz und Gesang. <...>

*Schon um die Linde war es voll,
Und alles tanzte schon wie toll.*

Juchhe! Juchhe!

Juchheisa! Heisa! He!

So ging der Fiedelbogen.

*С е л я н и (танцюють і співають
під липами) <...>*

*Під липою гульня вже йде,
І всі танцюють, аж гуде –*

Гей, зон! Гей, гун!

Топо-мон! Туну-тун!

Ще й скрипка витинає.

Наведений фрагмент демонструє типові фонолексеми (*Juchhe! Juchheisa! Heisa! He! – Гей, зон! Гей, гун! Топо-мон! Туну-тун!*), які не мають семантичного наповнення, а виконують емотивну і звуковідтворювальну функції (передають піднесений настрій та імітують звуки танцю).

Сцена (в) «Склеп Авербаха в Лейпцігу», прецедентний текст пісні студентів [266, S. 58-59; 244, с. 82-83].

SIEBEL.

Zur Tür hinaus, wer sich entzweit!

*Mit offner Brust singt Runda, sauft und
schreit!*

Auf! Holla! Ho! <...>

FROSCH.

*So recht, hinaus mit dem, der etwas übel
nimmt!*

A! tara lara da!

ALTMAYER. A! tara lara da!

З і б е л ь

За двері геть! Не треба чвар!

Усяк лиш пий і пісню шквар:

Гей, гей-а-гей!

Ф р о ш. <...>

Отак! Кому ж не в лад,

Того в три вирви гнать!

Ой тара-ляра-ля!

А л ь т м а є р. Ой тара-ляра-ля!

У прикладі (в) також спостерігаємо наявність фонолексем із звуковідтворювальною функцією (передача звуків пісні). Потрібно звернути увагу на те, що перекладач не використовує прийоми транскрипції або транслітерації для такого типу лексем, а майстерно передає їх засобами цільової мови, уживаючи прийом звукової субституції [52] (*Auf! Holla! Ho! – Гей, гей-а-гей!*).

Що стосується третього типу – морфолексем, вони були детально розглянуті й проілюстровані прикладами на попередньому етапі аналізу (див. п. 4.3. нашої роботи).

У контексті дослідження лексичного рівня оригіналу та перекладу доцільно скористатись поняттям *тезауруса поетичного тексту*, введеного в науковий обіг Ю.Казариним. Згідно з дефініцією самого автора,

тезаурусом поетичного тексту є «система лексико-тематичних груп, що мають свої центри – ідеологеми. Тематична група (ТГ) через ієрархічність своєї смислової структури включає в себе базове слово-ідеологеми як родовий ідентифікатор загальної теми і загального комплексного смислу даної ТГ, об'єднуючи навколо себе слова-конкретизатори/варіатори загальної теми і смислу ТГ як частини смислової структури поетичного тексту і як основного засобу формування тієї чи іншої поетичної картини світу» [4, с. 183].

Аналіз лексичного рівня першо- і новотвору передбачає розгляд семантичного простору обох текстів. Термін «семантичний простір» використовується на позначення змістової сторони тексту як найскладнішого мовного знаку, причому текст вивчається у двох вимірах: з одного боку, як сукупність лінійно розташованих знаків; з іншого – як сукупність смислів [4, с. 51]. За словами Ю.Сорокіна, семантичний простір тексту – це ментальне утворення, у формуванні якого бере участь сам твір із авторським набором мовних засобів (у термінології автора – віртуальний семантичний простір) та читач, який інтерпретує текст (актуальний семантичний простір) [131, с. 38].

На думку сучасних дослідників художнього тексту [див. напр., 132, с. 53], семантичний простір обов'язково включає такі текстові універсалиї: «людина», «час», «простір». Ми вважаємо, що категорії текстових універсалиї у семантичному просторі твору відтворюються саме через тезаурус поетичного тексту, тобто – у вигляді лексико-тематичних груп.

Отже, на третьому етапі аналізу ми встановимо тезаурус оригіналу, сконцентруємось на ключових лексико-тематичних групах як елементах тезауруса, проаналізуємо їх відтворення у цільовому тексті й, зрештою, встановимо лексичну домінанту новотвору як ознаку індивідуального стилю і творчого методу перекладу М.Лукаша.

Методом суцільної вибірки частотних лексичних одиниць ми визначили кілька типів лексико-тематичних груп, які виступають

актуалізаторами змісту оригінального тексту: 1) імена персонажей (*Faust, Margarete, Mephistopheles, Marthe*); 2) одиниці, що відтворюють хронотоп – художній час і простір в тексті (*Studierzimmer, der Nachbarin Haus, Hexenküche, Straße, Abend, Gretchens Stube*); 3) іменники, які відтворюють внутрішній емоційний світ почуттів і переживань персонажей (*Gram, Freude, Leiden, Liebeshuld, Hoffnung, Einsamkeit, Streben*); 4) ментальні дієслова (*wissen, spüren, fühlen, empfinden, glauben*); 5) дієслова на позначення процесів життєдіяльності людини (*sehen, blicken, hören, vernehmen, sterben*); дієслова на позначення мовленнєвої діяльності (*sagen, fragen, verneinen, bestätigen*); 6) дієслова-метафори в непрямому значенні (*drängen, schwingen, sich regen, erwecken, blühen*).

Проілюструємо універсальні категорії семантичного простору оригіналу та перекладу, користуючись концепцією тезауруса поетичного тексту за Ю.Казаріним (див. Схему 4).

Як видно зі схеми, текстова універсалія «людина», що належить до семантичного простору оригіналу, представлена базовим словом-ідеологемою *FAUST*, що позначає головного персонажа трагедії.

У свою чергу, *FAUST* як родовий ідентифікатор теми містить кілька тематичних груп, які включають лексичні одиниці-конкретизатори загального смислу: номінативні засоби прямого та непрямого дейксису; іменники на позначення місця й часу дії (хронотоп); іменники-номінатори внутрішнього світу героя; функціонально-семантична група дієслів на позначення ментальних процесів.

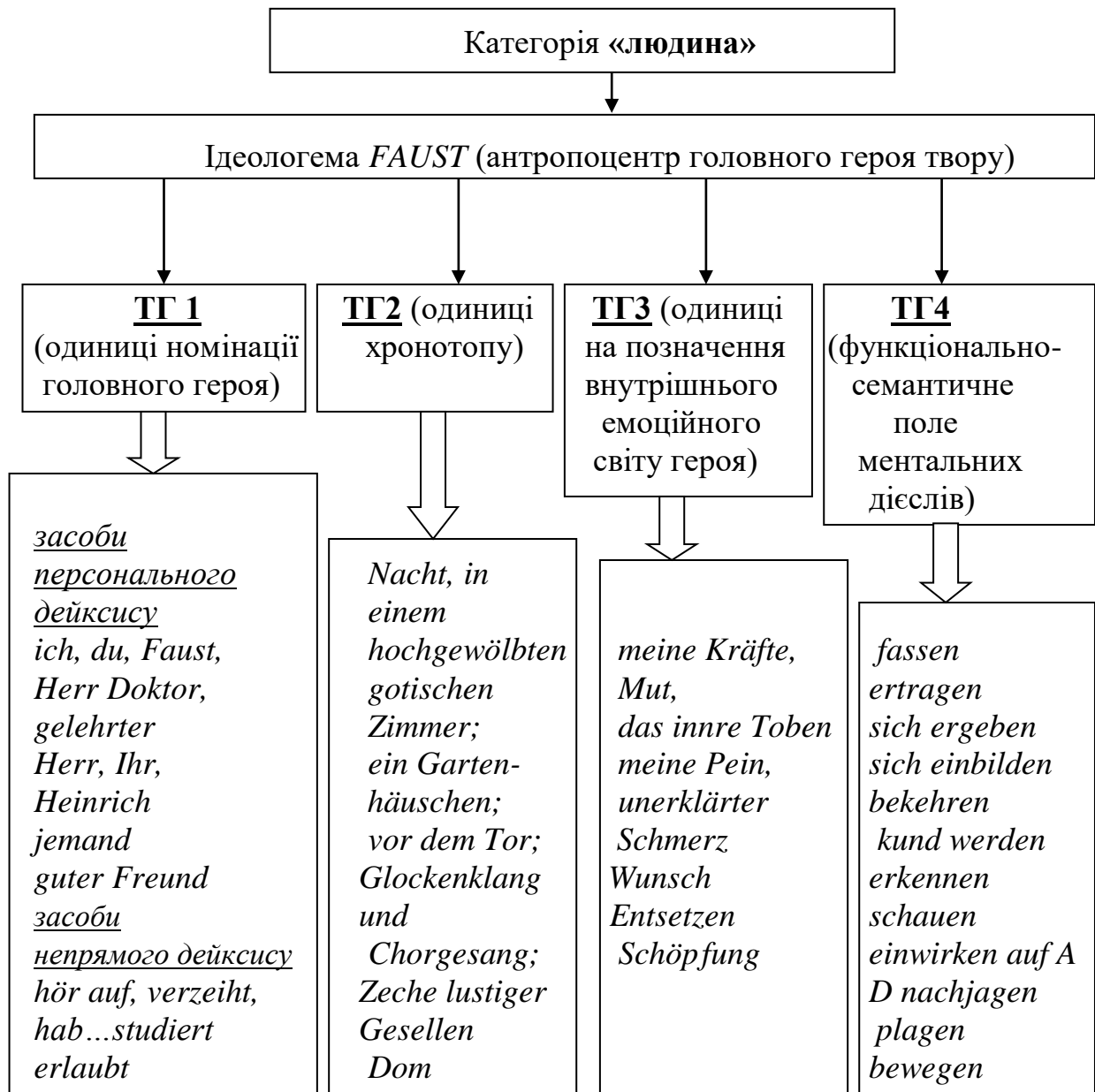


Схема. 4. Універсальна текстова категорія «людина» в семантичному просторі трагедії Й.-В.Гете «Фауст»

Наведемо конкретні приклади тематичних груп для актуалізації семантичної категорії «людина» та її відтворення в перекладі. Сцена «Кабінет Фауста» (а) [266, S. 43; 244, с. 60].

MERPHISTOPHELES.

*Er schläft! So recht, ihr luft`gen zarten
Jungen!*

Ihr habt ihn treulich eingesungen!

Für dies Konzert bin ich in eurer Schuld.

*Du bist noch nicht der Mann, den Teufel
festzuhalten!*

МЕФІСТОФЕЛЬ.

*Заснув! Гаразд, мої хлоп`ята чулі!
Чудово ви співали люлі-люлі;*

*За цей концерт я не лишусь в
боргу.*

***Він** думав, що мені звідсіль уже не
вийти!*

*Umgaukelt **ihn** mit süßen Traumgestalten, Ще більш **його** манною оповийте,
Versenkt **ihn** in ein Meer des Wahns Ще глибш **його** занурте в море
<...> мар!*

Наведений приклад характеризується наявністю засобів як прямого персонального дейксису, так і непрямого позначення головного героя в межах тематичної групи ТГ1 (відповідно, *du, er, ihn*). Названі засоби відтворюються в перекладі шляхом формальної лексичної відповідності (*він, його*), а також морфологічним способом (*заснув*).

Проілюструємо уживання одиниць іншої тематичної групи в оригіналі і в перекладі. Сцена «Кабінет Фауста» [266, S. 44-45; 244, с. 61-62].

FAUST.

*Nur mit **Entsetzen** wach ich morgens auf,
ich möchte **bittere Tränen** weinen,
Den Tag zu sehn, der mir in seinem Lauf
Nicht einen **Wunsch** erfüllen wird, nicht
einen,*

*Der selbst die **Ahnung jeder Lust**
Mit eigensinnigem Kritteln mindert,
Die **Schöpfung meiner regen Brust**
Mit tausend Lebensfratzen hindert.*

*Auch muß ich, wenn die Nacht sich
niedersenkt,
Mich **ängstlich** auf das Lager strecken;
Auch da wird **keine Rast geschenkt**,
Mich werden wilde Träume **schrecken**.*

*Der Gott, der mir im Busen wohnt,
kann tief **mein Innerstes erregen**;
Der über allen **meinen Kräften thront**,
Er kann nach außen nichts **bewegen**;*

*Und so ist mir das Dasein eine Last,
Der Tod erwünscht, das Leben
mir verhaßt.*

ФАУСТ.

*Прокинуся уранці – і **тривога**,
Печаль гірка мене уже тіснить,
Що весь цей день не дасть мені
здійснить
Ні **одного бажання**, ні одного...*

*Найменший **проблеск щастя** враз
Від злої критики погасне,
Зникає **видиво прекрасне**
За тисяччю гидких гримас...*

*Нічною зрадною добою
Я в ліжку з **острахом** іду –
І тут мені **нема спокою**
Од снів, що сняться на біду.*

*А бог той, що живе в мені
І сили збуджує **духовні**,
Громадить їх бентежно в
глибині,
Та **вийти** не дає назовні.*

*Онавіснів мені **тягар буття** –
Я кличу **смерть**, **ненавиджу**
життя.*

Наведений фрагмент демонструє низку лексем, що належать до двох тематичних груп: одиниці на позначення внутрішнього емоційного світу героя та ментальні дієслова (ТГ 3 та ТГ4 згідно з Рис.4, наведеним вище). Так в межах ТГ3 фіксуємо наявність іменників у номінативному значенні: *Entsetzen, Wunsch, Kräfte, das Innerste*. У прикладі мають місце також деякі іменники та словосполучення тієї ж групи з метафоричним переносом значення: *Ahnung jeder Lust, Schöpfung meiner regen Brust, keine Rast, der Gott im Busen, eine Last <des Daseins>*.

Що стосується ментальних дієслів, на базі фрагменту спостерігаємо, з одного боку, номінативні одиниці *schrecken, erwünscht, verhaßt sein*, з іншого – вербальні метафори тієї ж групи *<das Innerste> erregen; <über allen Kräften> thronen; <nach außen> bewegen; <eine Rast> schenken*.

Перекладач послідовно відтворює лексичні одиниці згаданих тематичних груп у новотворі. Ключові образи ТГ3 та ТГ4 передані, зокрема, через однозначні семантичні відповідники (*бажання; бог, що живе в мені; тягар буття; смерть; життя; збуджувати; ненавидіти*).

В інших строфах М.Лукаш відтворює семантичні одиниці ТГ3, використовуючи контекстуальну синонімію, засоби народнопісенної поезики, стилістичну синонімію та стилістичне вирівнювання образів: (*Entsetzen – тривога; bittere Tränen – печаль гірка; Ahnung jeder Lust – проблиск щастя; mein Innerstes – духовні сили; Schöpfung meiner regen Brust – видиво прекрасне*).

Такі ж самі перекладацькі прийоми М.Лукаш вживає для відтворення одиниць ТГ4: контекстуальна синонімія (*thronen – громадити; erwünscht sein – кликати; nach außen bewegen – вийти назовні*); стилістична синонімія (*keine Rast schenken – нема спокою; eine Last sein – онавіснити*).

З метою визначення лексичної домінанти перекладу М.Лукаша розглянемо семантичний простір новотвору на прикладі універсальної категорії «людина» (див. Схему 5).

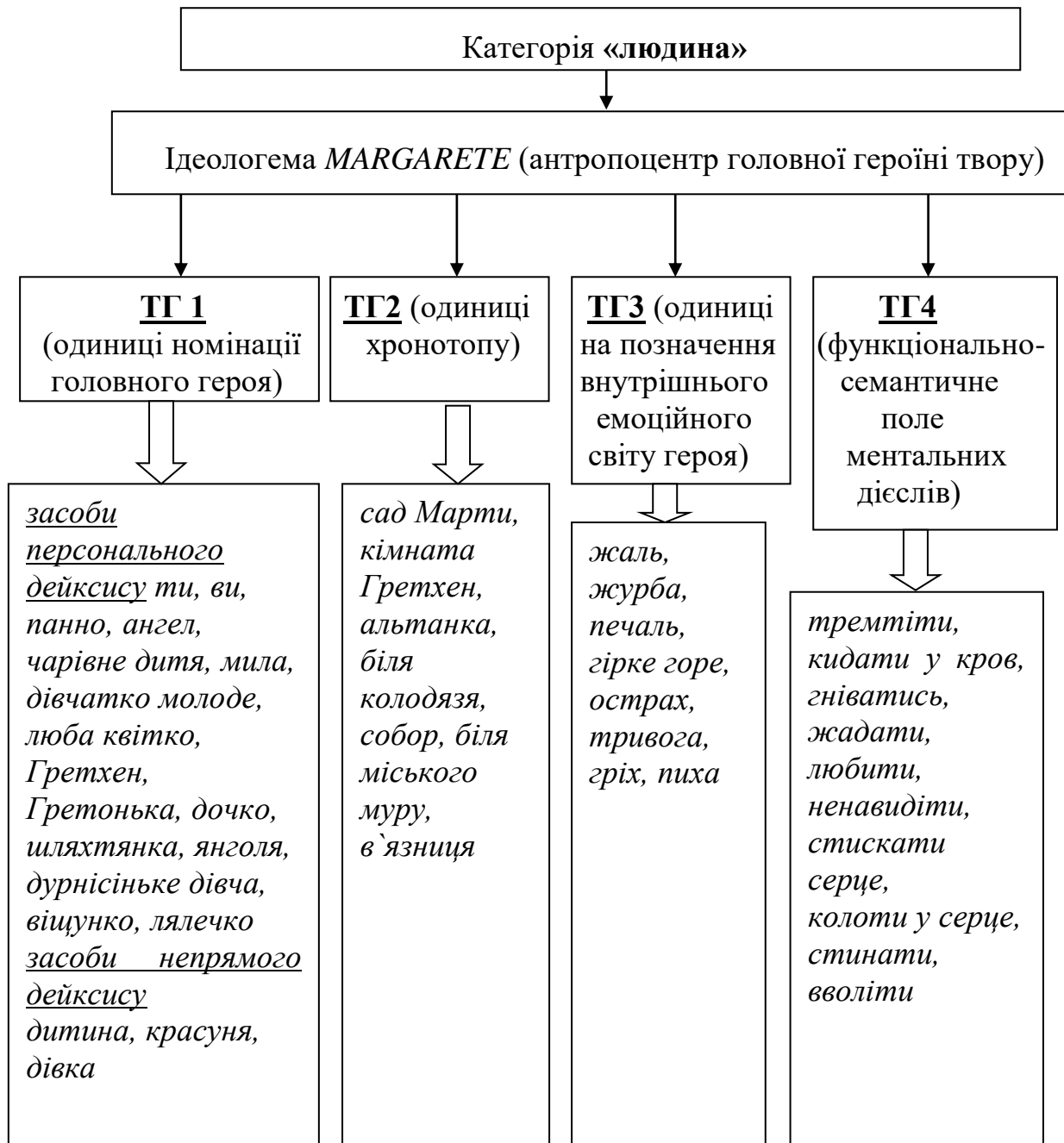


Схема 5. Універсальна текстова категорія «людина» в семантичному просторі перекладу трагедії «Фауст» М. Лукаша

Проілюструємо лексичні засоби актуалізації категорії «людина» в перекладі Майстра. Приклад (а): сцена «У сусіднім домі» [266, S.85; 244, с. 127].

*MARGARETE.
Ach, daß die Menschen so unglücklich sind!
Gewiß, ich will für ihn
manch Requiem noch beten.
MEPHISTOPHELES.*

*МАРГАРИТА.
І випадє ж такий талан гіркий!
Молитимусь і я
за його упокій.
МЕФІСТОФЕЛЬ.*

<i>Ihr wäret wert, gleich in die Eh zu treten:</i>	Таку дитину чемну й люблю
<i>Ihr seid ein liebenswürdig Kind.</i>	Хоч зараз повести до шлюбу.
MARGARETE.	МАРГАРИТА.
<i>Ach nein, das geht jetzt noch nicht an.</i>	Ох, ні! Це буде не тепер.
MEPHISTOPHELES.	МЕФІСТОФЕЛЬ.
<i>Ist`s nicht ein Mann, sei`s derweil ein Galan.</i>	Коли не муж, то кавалер
<i>`s eine der größten Himmelsgaben,</i>	Без краю буде раювати –
<i>So ein lieb Ding im Arm zu haben.</i>	Таку красуню милувати.

У наведеному фрагменті спостерігаємо одиниці ТГ1. Приклад (а) ілюструє використання засобу непрямого дейксису в перекладі М.Лукаша, на відміну від оригіналу: *Ihr* (пряме звернення до співбесідника у ввічливій формі) – *дитину* (контекстуальне позначення співбесідника через іменник-додаток). Остання строфа прикладу демонструє засоби непрямого дейксису як в першо-, так і в новотворі: *Ding* – *красуню*.

Приклад (б): сцена «Вечір» [266, S. 79; 244, с. 118].

<i>Ein kleines reinliches Zimmer <...></i>	Невеличка чистенька кімната
MARGARETE mit einer Lampe.	<...>
	МАРГАРИТА (увіходить із лампою)
<i>Es ist so schwül, so dumpfig hie,</i>	Ой, як тут душно, парно як!
(<i>sie macht das Fenster auf</i>)	(Одчиняє вікно).
<i>Und ist doch eben so warm nicht drauß.</i>	А вечір же наче й без тепла.
<i>Es wird mir so, ich weiß nicht, wie –</i>	І якось моторошно так...
<i>Ich wollt, die Mutter käm nach Haus.</i>	Коли б хоч мати скоріше йшла...
<i>Mir läuft ein Schauer übern ganzen Leib –</i>	Вся аж тремчу ...
<i>Bin doch ein törricht furchtsam Weib!</i>	Острах стиска ...
	Яка ж я дурненька, боязка ...

Згаданий приклад (б) містить лексичні одиниці ТГ2, ТГ3 і ТГ4. Так до ТГ 2 (лексичні засоби хронотопу) належить ремарка *Ein kleines reinliches Zimmer*– *Невеличка чистенька кімната* як засіб позначення місця дії для головного персонажу Маргарити. Одиниці ТГ3 та ТГ4 включають лексичні засоби на позначення внутрішніх почуттів і переживань героїні, тобто іменники, прикметники, сталий вираз-колокація, допоміжні дієслова, які по-різному відтворені в перекладі.

Наприклад, сталий вираз-колокацію *ein Schauer läuft über den Leib* (ТГ3) (*тремтіння в усьому тілі*) перекладач передає трьома образами –

острах (ТГ1), *стискати, тремтіти* (ТГ4). У третій строфі оригіналу спостерігаємо стилістичне явище апозиопези, тобто переривання думки (*es wird mir so, ich weiß nicht wie* –). Логічно припустити, що Й.-В.Гете вилучає саме лексичну одиницю ТГ3, тобто прикметник як частину складеного іменного присудка (*es wird mir <ängstlich, schauderhaft usw.>*), яку і додає перекладач – *І якось моторошно так...* В останній строфі М.Лукаш повністю відтворює одиниці ТГ3 оригіналу на морфологічному й лексичному рівнях (*töricht* – *дуренька*; *furchtsam* – *боязка*). Однак, на відміну від оригіналу, перекладач вживає засіб прямого дейксису, який позначає героїню (*яка ж я – bin doch ein... Weib!*)

Яскравий приклад вживання лексичних засобів на позначення і характеристизацію категорії «людина» (ідеологема *MARGARETE*) демонструє сцена (в) «Біля колодязя» [266, S. 104; 244, с. 160].

<i>GRETCHEN (nach Hause gehend).</i>	<i>ГРЕТХЕН (сама, вертаючись додому).</i>
<i>Wie konnt ich noch so tapfer schmälen,</i>	<i>Як сміло я колись судила,</i>
<i>Wenn tät ein armes Mägdlein fehlen!</i>	<i>Як дівчина яка зблудила!</i>
<i>Wie konnt ich über andrer Sünden</i>	<i>Як я словами гріх діймала,</i>
<i>Nicht Worte gnung der Zunge finden!</i>	<i>Що й слів на те було замало!</i>
<i>Wie schien mir`s schwarz, und</i>	<i>Як я його, було, чорню,</i>
<i>schwärzt`s noch gar,</i>	<i>І бідну покритку виню.</i>
<i>Mir`s immer doch nicht schwarz genug</i>	<i>Яка була в мені пиха!</i>
<i>war,</i>	<i>І ось – сама не без гріха.</i>
<i>Und segnet` mich und tat so groß,</i>	<i>Та все, що в гріх мене ввело,</i>
<i>Und bin nun selbst der Sünde bloß!</i>	<i>Ох боже, любе й миле було!</i>
<i>Doch – alles, was dazu mich trieb,</i>	
<i>Gott! war so gut! ach war so lieb!</i>	

Наведений фрагмент містить всі чотири тематичні групи, що ідентифікують текстову категорію «людина» (ідеологему головної героїні Маргарити): ТГ1 (*ich—я; mich—мене*); ТГ2 (*nach Hause gehend* – *сама, вертаючись додому*); ТГ3 (*der Sünde bloß sein* – *не без гріха*); ТГ4 (*schwarz sein, schwärzen, gut, lieb sein, treiben* – *чорнити, винити, вводити у гріх, бути любим, милим*).

На підставі цього прикладу можна спостерігати заміну лексичних одиниць однієї тематичної групи оригіналу на іншу в перекладі. Так у восьмій строфі фрагменту перекладач відтворює ментальне дієслово *großtun* (*хвалитися, задаватися, зазнаватися*), що належить до ТГ4, через іменник *nix*, який відноситься до ТГ3.

Потрібно зазначити, що М.Лукаш майстерно передає семантику ментальних дієслів оригіналу шляхом контекстуальної синонімії в перекладі: *schwarz scheinen D, schwärzen* – *чорнити*; *treiben zu D* – *вводити у гріх*. У цьому прикладі фіксуємо також наявність елемента проміжної мови на лексичному рівні, який свідчить про наближення до норм цільової культури: *armes Mägdlein* – *покритка*.

На підставі проведеного аналізу лексичного рівня оригіналу та перекладу можна зробити висновок: лексична домінанта перекладу групується навколо текстової універсалиї «людина», яка є центром семантичного простору оригіналу.

Тезаурус перекладу М.Лукаша, так само, як і тезаурус першотвору, включає лексико-тематичні групи імен персонажів; одиниць хронотопу (місця й часу дії); лексем на позначення внутрішнього світу героїв; ментальних дієслів. Найчастотнішою групою серед названих виявилась ТГ3 (іменники, прикметники, прислівники, сталі вирази, фразеологізми на позначення емоцій та почуттів персонажів), друге місце за частотою уживання в перекладі посіли ментальні дієслова та дієслова в непрямому (метафоричному) значенні (ТГ4).

Отже, констатуємо, що лексична домінанта перекладу збігається з лексичною домінантою оригіналу і є сукупністю лексичних засобів на позначення семантичної категорії «людина», а саме – одиниць тематичної групи 3 і 4.

Основними перекладацькими прийомами, якими користується М.Лукаш для відтворення семантичної категорії «людина», є однозначні семантичні відповідники; контекстуальна синонімія; стилістична

синонімія; стилістичне вирівнювання образів. Домінантною ознакою індивідуального стилю М.Лукаша на лексичному рівні перекладу вважаємо наближення до норм цільової культури шляхом використання засобів народнопісенної поезики.

4.5. Відтворення оригіналу на синтаксичному рівні перекладу

Наступний етап лінгвоперекладацького аналізу включає розгляд синтаксичного рівня оригіналу, пошук синтаксичної домінанти та особливостей її відтворення у перекладі. Критеріями визначення синтаксичної домінанти є, по-перше, частотні синтаксичні структури: прості речення, складні речення з різним типом зв'язку (сурядним або підрядним); еліптичні речення; переважно уживаний комунікативний тип речень – розповідні, питальні, окличні; експресивні синтаксичні конструкції, зокрема, синтаксичний паралелізм. Користуючись концепцією домінанти, спочатку виокремимо частотні засоби синтаксичної актуалізації змісту першотвору та відповідні структури у перекладному тексті.

Методом суцільної вибірки синтаксичних одиниць із прецедентних текстів оригіналу в поєднанні з кількісними підрахунками були встановлені синтаксичні домінанти першотвору. У комунікативному аспекті до них належать різні типи експресивних окличних речень.

Так, у тексті трагедії спостерігаємо **експресивні окличні речення еліптичного типу (I)**, а саме: (а) іменникові еліптичні конструкції, які виконують дейктичну функцію звертання до співрозмовника: (*Heinrich! Süß Liebchen! Hund! Abscheuliches Untier! Mein Bruder! Nachbarin Euer Fläschchen! Bester Mann! Gut Freund! Der! Das arme Ding! Deine liebe Hand!*); (б) іменникові еліптичні конструкції, які виконують функцію риторичного звертання до вищих сил: (*Du lieber Gott! Allmächtiger! Gericht Gottes!*); (в) еліптичні речення у функції відтворення емоційного стану героя, виражені різними частинами мови, найчастіше іменниками, прислівниками, вигуками: (*Kein Ende! Ewig! O weh! Welche Höllenpein!*

Welche Not! Weh dir! Im Elend! Verzweifelnd! Luft! Bitterer Tod!); (Г) неіменникові еліпси у функції звертання до співрозмовника, в тому числі конверсаційні формули: (Still! Geschwind! Zum Teufel erst das Instrument! Zum Teufel hinterdrein den Sänger! Leb wohl! Auf baldiges Wiedersehen! Gewiß! Auch den! Herbei ein Licht! Ade!)

До іншого типу експресивних окличних речень належать **еліптичні та поширені вербальні конструкції у наказовому способі (II)**, які виконують функцію наказу, побажання, заклику: *(Sieh! Eile! Besinne dich doch! Komm! Folge mir! O weile! Rette dein armes Kind! O sag es noch einmal! Gib deine Hand! Schone mich! O laß uns knien, die Heil`gen anzurufen! Stecke den Degen ein, ich bitte dich drum! Steh nur, steh! Nehmt euch in acht! Verbirg dich! Faß es nur gleich!)*.

Інший частотний тип експресивних окличних речень складають **повні конструкції в умовному способі (III)**, які мають функцію побажання та виражаються у вихідній мові шляхом використання *Konjunktiv I* або *Konjunktiv II*: *(Wär ich hier weg! Wären wir nur den Berg vorbei! O wär ich nie geboren! Ach! wenn ich etwas auf dich könnte! Könnt ich dir nur an den dürren Leib, Du schändlich kupplerisches Weib!)*

Наступним типом експресивних окличних речень є **повні двоскладові конструкції-констативи (IV)**, які мають функцію опису ситуації, відтворення емоційного стану героя або звертання до співрозмовника: *(Ich glaub, der Teufel ficht! Er liebt dich! Nun ist der Lümmel zahm! Du bist`s! Mich überläuft`s! Da liegt schon einer tot!)*

Наведемо приклади, що ілюструють кожен з названих синтаксичних домінант оригіналу та проаналізуємо їх відтворення у перекладі М.Лукаша. Так, «В`язниця», фінальна сцена першої частини трагедії, демонструє високу частоту вживання **експресивних окличних речень еліптичного типу I** (конструкції а,в,г), а також **повних окличних речень-констативів типу IV**, які позначають співрозмовника та відтворюють

внутрішній світ почуттів і емоцій діючих осіб трагедії. Наприклад [266, S. 131; 244, с. 202]:

FAUST (laut). Gretchen! Gretchen!
MARGARETE (aufmerksam).
Das war des Freundes Stimme!
<...> *Wo ist er? Ich hab ihn rufen hören.*
Ich bin frei! mir soll niemand wehren.
An seinen Hals will ich fliegen,
An seinem Busen liegen!
<...> *FAUST. Ich bin`s!*
MARGARETE. Du bist`s! O sag es noch einmal! <...>
Er ist`s! Er ist`s! Wohin ist alle Qual?
Wohin die Angst des Kerkers? Der Ketten?
Du bist`s! Kommst, mich zu retten!
Ich bin gerettet!

ФАУСТ (голосно). Гретхен! Гретхен!
МАРГАРИТА (наслухаючи)
Я чую голос друга!
<...> *Де він, де? Я вчула слово кличне!*
Вільна я! Зникає зло темничне!
Швидше, швидше пригорнути,
Упасти на груди!
<...> *ФАУСТ. Це я!*
МАРГАРИТА.
Це ти! Ох, ще скажи! Ще раз! <...>
Це він! Це він! Не стало мук, образ,
І тьми тюрми, й кайданів, і недолі!
Це ти! Я знов на волі!
Ти мене спас!

Вже на поверхневому графічному рівні аналізу цього фрагменту спостерігаємо більшу кількість експресивних окличних конструкцій у перекладі (співвідношення складає 13 окличних речень оригіналу : 17 окличних речень у перекладному тексті).

У більшості випадків уживання такої конструкції перекладач відтворює її засобами цільової мови через повні структурно-семантичні відповідники: (*Gretchen! Gretchen!* – *Гретхен! Гретхен!* *Ich bin`s!* – *Це я!* *Du bist`s! O sag es noch einmal!* – *Це ти! Ох, ще скажи!* *Er ist`s! Er ist`s!* – *Це він! Це він!* *Ich bin frei!* – *Вільна я!*)

Цікаво, що у рядках 3-4, де зафіксовано невідповідність між комунікативним типом речення оригіналу та перекладу, М.Лукаш застосовує експресивізацію на місці конструкцій, лакунарних для української мови. Рядок 3: *Ich hab ihn rufen hören* – *Я вчула слово кличне!* (конструкція *accusativus cum infinitivo* відсутня у мові перекладу).

Рядок 4: *Mir soll niemand wehren* – *Зникає зло темничне!* (експресивне подвійне заперечення, яке міститься у поєднанні модального дієслова, займенника *niemand* та семантиці дієслова *wehren* (*забороняти, перешкоджати*), тобто семантичний переклад мав би бути *ніхто не може мені зашкодити*, втрачається у перекладі. Однак, М.Лукаш блискуче

вирівнює цю втрату на стилістичному рівні шляхом використання експресивного окличного речення із персоніфікованим іменником *зло*.

У рядках 5-6 перекладач вдало відтворює синтаксичний паралелізм модального речення зі значенням побажання, ускладненого лексичним повтором, через безособове речення з контактним повтором на початку строфи: (*An seinen Hals will ich fliegen, An seinem Busen liegen!*— *Швидше, швидше пригорнути, упасти на груди!*)

Причому в перекладі, так само, як і в оригіналі, речення відзначається синтаксичною неповнотою, тобто відчувається випущення підмета та присудка: *An seinem Busen <will ich>liegen!*— *Швидше, швидше (хочу його до себе) пригорнути, упасти на груди!*

У рядках 9-10 М.Лукаш замінює комунікативний тип речення оригіналу, а саме – експресивне питальне речення з риторичним відтінком на експресивне окличне речення у перекладі. Порівняємо: *Wohin ist alle Qual? Wohin die Angst des Kerkers? Der Ketten?* — *Не стало мук, образ, І тьми тюрми, й кайданів, і недолі!*

Як бачимо, перекладач повністю зберігає семантичне напруження оригіналу, синтаксичний паралелізм першотвору, тобто перелічення об'єктів у родовому відмінку (*des Kerkers, der Ketten* – *мук, образ, тюрми, кайданів, недолі*), та ключові семи строфи: *Qual* – *мука*; *Kerker* – *тюрма*; *Ketten* – *кайдани*. Зрештою, у рядках 11-12 М.Лукаш застосовує, по-перше, перекладацький прийом логічного розгортання поняття: *Kommst, mich zu retten!* – *Я знов на волі!* По-друге, в останній строфі фрагменту спостерігаємо заміну пасивної конструкції на активну: *Ich bin gerettet!* – *Ти мене спас!* Водночас перекладачу вдається зберегти комунікативний регістр оригіналу (експресивне окличне речення).

Проілюструємо вживання експресивних окличних речень типу (Ш), до яких належать *повні конструкції в умовному способі*, а також їх відтворення у перекладі М.Лукаша. З цією метою скористаємося фрагментом сцени (а) «Собор» [266, S. 111; 244, с. 170]:

GRETCHEN.

Weh! Weh!

Wär ich der Gedanken los,

Die mir herüber und hinüber gehen

Wider mich!

ГРЕТХЕН.

Горе! Горе!

Коли б позбутися думок,

Що тут і там, і там і тут

Мене гнітуть!

У цьому фрагменті констатуємо наявність експресивного окличного речення умовного способу в другій строфі оригіналу *Wär ich der Gedanken los*. Перекладач майстерно відтворює *Konjunktiv I* першотвору на морфологічному та семантичному рівнях в межах безособового речення умовного способу *Коли б позбутися думок*.

У першому рядку оригіналу спостерігаємо еліптичні прислівникові вигуки *Weh! Weh!*, що передаються у перекладі шляхом заміни частини мови еліптичного речення на іменник *Горе!* У третьому рядку М.Лукаш підвищує семантичне напруження оригіналу в перекладі через заміну прийменників *herüber und hinüber* на лексичний повтор прислівників *тут і там, і там, і тут*. Водночас, загальний комунікативний реєстр речення оригіналу зберігається в перекладі незмінним.

Різні типи експресивних окличних речень у межах одного змістового фрагменту спостерігаємо на прикладі сцени «Біля міського муру» [266, S. 105; 244, с. 160].

GRETCHEN <...>

Ach neige,

Du Schmerzenreiche,

Dein Antlitz gnädig meiner Not!

<...>

Wer fühlet,

Wie wühlet

Der Schmerz mir im Gebein?

Was mein armer Herz hier banget,

Was es zittert, was verlanget,

Weißt nur du, nur du allein!

ГРЕТХЕН.

О діво,

Глянь милостиво,

За гріх мій бога вмилосердь!

<...>

Хто знає,

Як крає

Це серце біль трудний?

Як душа моя страждає,

Чим тремтить, чого жадає –

Видно лиш тобі одній!

Wohin ich immer gehe,

Wie weh, wie weh, wie wehe

Wird mir im Busen hier!

Ich bin, ach! Kaum alleine,

Чи то б куди пішла я –

Тяжка, тяжка, тяжкая

На серденьку печаль!

Чи то одна сиджу я –

*Ich wein, ich wein, ich weine,
Das Herz zerbricht in mir.*

*Тужу, тужу, тужу я,
Терзає душу жаль.*

Як бачимо, у перекладному тексті повністю відтворено комунікативну структуру речень оригіналу (за винятком еліптичного речення *Ich bin, ach!* у рядку 13, що має переважно ритмотворчу функцію). Так, у рядках 1-3 новотвору перекладач майстерно зберігає комунікативний тип і функцію речення оригіналу (поширене окличне речення у наказовому способі (тип II) з риторичною функцією звернення до вищих сил): *Ach neige, Du Schmerzenreiche, Dein Antlitz gnädig meiner Not!* – *О діво, Глянь милостиво, За гріх мій бога вмилосердь!*

Причому М.Лукаш передає не тільки синтаксичний аспект, а й усі ключові семантичні вузли першотвору (*Du Schmerzenreiche* – діво; *Not*— гріх; *gnädig* – милостиво; *Antlitz neigen* – у непрямому значенні *бути прихильним до когось*).

Рядки 7-9 та 10-12 також демонструють повну відповідність комунікативного регістра оригіналу та перекладу. Однак перекладач відтворює синтаксичний паралелізм і лексичні повтори вихідного тексту по-різному: (а) максимальне наближення до формальної семантико-синтаксичної відповідності оригіналу (*Was es zittert, was verlanget, / Weißt nur du, nur du allein!* – *Чим тремтить, чого жадає – Видно лиш тобі одній!*) (б) Відтворення синтаксичної структури та лексичних повторів оригіналу засобами народнопісенної поетики, тобто наближення до норм цільової культури: *Wohin ich immer gehe, / Wie weh, wie weh, wie wehe/ Wird mir im Busen hier!*– *Чи то б куди пішла я – Тяжка, тяжка, тяжкая/ На серденьку печаль!* (фольклорний зачин *чи то б*; лексеми *тяжкая, серденько*).

Ще один приклад вживання поширеного окличного речення в наказовому способі (тип II) спостерігаємо у сцені «Сад» [266, S. 92; 244, с. 141]:

FAUST.

ФАУСТ.

*O schaudre nicht! Laß diesen Blick,
Laß diesen Händedruck dir sagen,
Was unaussprechlich ist:
Sich hinzugeben ganz und eine Wonne
Zu fühlen, die ewig sein muß!
Ewig! – Ihr Ende würde Verzweiflung sein.
Nein, kein Ende! Kein Ende!*

*О не лякайся! Нехай мій зір,
Хай потиск рук тобі те скаже,
Що словом не сказать.
Віддатись повністю, й блаженства
Зажить, що вічним бути мусить!
Вічним! Кінець його – то був би розпач!
Ні, без кінця! Без кінця!*

Рядки 1-5 наведеного фрагменту оригіналу містять одразу два експресивних окличних речення: еліптичне та поширене. У перекладі вони відтворюються, з одного боку, повним формально-структурним відповідником: *O schaudre nicht!* – *О не лякайся!* З іншого боку, М.Лукаш розділяє у перекладі поширене експресивне окличне речення оригіналу *Laß diesen Händedruck dir sagen,/ Was unaussprechlich ist: /Sich hinzugeben ganz und eine Wonne / Zu fühlen, die ewig sein muß!* на два висловлення: розповідне безособове з модальним значенням побажання (а) *Нехай мій зір, /Хай потиск рук тобі те скаже, /Що словом не сказать;* та окличне речення з функцією додавання до попередньої репліки (б) *Віддатись повністю, й блаженства /Зажить, що вічним бути мусить!*

Окрім згаданих експресивних окличних речень (1) **за результатами вибірки** до синтаксичних домінант оригіналу належать: (2) експресивні питальні речення; (3) еліптичні речення різних типів (номінальні, вербальні, прислівникові, вигуківі); (4) речення, які містять експресивний порядок слів.

Проілюструємо названі синтаксичні домінанти оригіналу та їх відтворення у перекладі на конкретних прикладах. Розглянемо сцену «Собор» [266, S. 110; 244, с. 169]:

*BÖSER GEIST.
Gretchen!
Wo steht dein Kopf?
In deinem Herzen
Welche Missetat?*

*ЗЛИЙ ДУХ.
Гретхен!
Де в тебе голова?
Яка провина
У тебе на душі?*

*Betst du für deiner Mutter Seele, die
Durch dich zur langen, langen Pein
hinüberschlief?*

*Ти молишся за душу матері,
Тобою приспану
для довгих-довгих мук?*

Auf deiner Schwelle wessen Blut?

У тебе на порозі кров чия?

*–Und unter deinem Herzen
Regt sich`s nicht quillend schon,
Und ängstet dich und sich
Mit ahnungsvoller Gegenwart?*

*А в тебе під серцем
Що там ворушиться,
Ляка й тебе, й себе
Зловісною присутністю?*

Наведений фрагмент оригіналу відзначається наявністю низки експресивних питальних речень (2) з функцією звертання до співрозмовника (ментальний діалог злого духа і головної героїні трагедії). Перекладач повністю відтворює комунікативний реєстр і синтаксичну структуру наведених речень першотвору – п'ятьом експресивним питальним реченням оригіналу відповідають п'ять питальних речень перекладу. Розбіжності фіксуються лише на рівні порядку слів та в межах окремих семантичних вузлів: (а) *In deinem Herzen/Welche Missetat?* — *Яка провина/У тебе на душі?* (б) *Wessen Blut?* — *Кров чия?*

Інші частотні синтаксичні структури трагедії складають еліптичні речення різних типів (3), основою яких є різні частини мови: іменники, прислівники, дієслова, партиципи. Такі речення-еліпси можуть бути односкладовими або поширеними, мати різні комунікативні реєстри: розповідний, питальний, окличний.

Проілюструємо зазначену синтаксичну домінанту оригіналу на прикладах одного із прецедентних текстів трагедії (сцена «Сад Марти», діалог Фауста і Маргарити) [266, S. 100; 244, с. 153]:

MARGARETE.

<...> Glaubst du an Gott?

FAUST.

Mein Liebchen, wer darf sagen:

Ich glaub an Gott?

Magst Priest oder Weise fragen,

Und ihre Antwort scheint nur Spott

Über den Frager zu sein.

MARGARETE.

МАРГАРИТА.

<...> Ти віриш в бога?

ФАУСТ.

А чи змога

Комусь сказать: «Я вірю в бога?»

Чи ти в священника спитай,

Чи в мудреця про те – вважай,

Їх відповідь – мов глум.

МАРГАРИТА.

So glaubst du nicht?

FAUST.

Mißhör mich nicht, du holdes Angesicht!

Wer darf ihn nennen?

Und wer bekennen:

Ich glaub ihn?

Wer empfinden,

Und sich unterwinden

Zu sagen: ich glaub ihn nicht?

То ти не віриш?

ФАУСТ.

Мій ангеле, не в ту ти міру міриш.

Хто б міг назвать його

І так признать його:

«Я вірю в нього?»

Чи не відчуть його

І відметнуть його:

«Не вірю в нього?»

Наведений фрагмент оригіналу містить цікаві приклади поширених питальних речень-еліпсів: (а) з відсутнім підметом; (б) з відсутньою частиною складного дієслівного присудка, вираженою модальним дієсловом. У перекладі висловлення типу (а) М.Лукаш застосовує синтаксично повне речення з наявними підметом і присудком: *Magst Priester oder Weise fragen – Чи ти в священника спитай.*

У перекладі речення типу (б) перекладач уживає, з одного боку, однорідні інфінітиви в основному висловленні *Wer darf ihn nennen?/Und wer bekennen: – Хто б міг назвать його/ І так признать його.*

З іншого боку, М.Лукаш майстерно використовує безособові речення-додавання (у термінології стилістичного синтаксису – Nachtrag) подібно до оригіналу, відтворюючи еліпси першотвору через однорідні інфінітиви: *Wer empfinden,/Und sich unterwinden– Чи не відчуть його/І відметнуть його.*

Неодноразово згаданий прецедентний діалог Фауста і Маргарити про релігію та віру (сцена «Сад Марти»,) демонструє приклади вживання еліптичних речень іншого типу [266, S. 101; 244, с. 153]:

FAUST. <...>

Erfüll davon dein Herz, so groß es ist,

Und wenn du ganz in dem Gefühle selig bist,

Nenn es dann, wie du willst,

Nenn`s Glück! Herz! Liebe! Gott!

Ich habe keinen Namen

ФАУСТ. <...>

Наповни ж ним все серце, аж по вінця,

І якщо в цім чутті зазнаєш щастя ти,

То зви його, як хочеш:

Любов! Блаженство! Серце! Бог!

А я ім`я не знаю

*Dafür! Gefühl ist alles;
Name ist Schall und Rauch,
Umnebelnd Himmelsglut.*

*Йому! Чуття – то все;
Ім`я – то звук і дим,
Що пал небесний сповива.*

У цьому фрагменті мають місце номінальні непоширені речення-еліпси, які відтворюються повними відповідниками у цільовій мові як на синтаксичному, так і на комунікативному рівнях. М.Лукаш знаходить повні еквіваленти для експресивних окличних речень, виражених іменниками: *Herz! Liebe! Gott!* – *Любов! Блаженство! Серце! Бог!*

Високу частоту уживання різнопланових еліптичних речень спостерігаємо у єдиній частині трагедії, написаній прозою (сцена «Похмурий день. Поле» [266, S. 127; 244, с. 196]:

FAUST.

Im Elend! Verzweifelnd! Erbärmlich auf der Erde lange verirrt und nun gefangen! <...> Gefangen! Im unwiderbringlichen Elend! Bösen Gesitern übergeben und der richtenden gefühllosen Menschheit!

ФАУСТ.

В недолі! В розпачі! Довго блукала, страждаючи, по землі, а тепер – у неволі. <...> У неволі! У безпросвітній недолі! У владі злих духів і безсердечно осудливої людськості!

Наведений фрагмент оригіналу містить три поширених і три односкладових еліптичних речення одного комунікативного регістру (окличні). Цікавою є значна кількість партиципціальних речень-еліпсів на базі *Partizip II* та *Partizip I*. М.Лукаш відтворює такі речення іншими еліпсами, ґрунтуючись на нормах цільової мови, зокрема шляхом номінальних еліптичних речень: *Verzweifelnd!* – *В розпачі!* *Gefangen!* – *У неволі!* *Bösen Geistern übergeben <...>* – *У владі злих духів <...>*

У деяких випадках перекладач передає партиципціальні еліптичні конструкції через поєднання вербального та іменникового еліпсів, властивих цільовій мові: *Erbärmlich auf der Erde lange verirrt und nun gefangen!* – *Довго блукала, страждаючи, по землі, а тепер – у неволі.*

Еліптичні речення цього прозового уривку трагедії несуть не тільки функцію відтворення емоційного стану головного героя, а й допомагають підтримувати експресивний діалог з іншими фігурами. Так, прокльони

Фауста на адресу Мефістофеля виражені лише окличними номінальними еліпсами: *Weh dir! Den gräßlichsten Fluch über dich auf Jahrtausende! <...> Mord und Tod einer Welt über dich Ungeheuer!* [266, S. 128-129]. М.Лукаш відтворює такі еліпси шляхом повних синтаксичних і комунікативних відповідників у цільовій мові: *Горе тобі! Найтяжчі прокльони на твою голову на тисячі тисяч літ! <...> Смерть і погибель всесвітня на тебе, потворо!* [244, с. 197-198].

Наступною синтаксичною домінантою оригіналу за результатами вибірки та кількісних підрахунків стали *речення з експресивним порядком слів* (4). Під експресивним порядком слів, слідом за Н.Наєр, ми розуміємо виділення певного синтаксичного члену речення зі стилістичною або комунікативною метою, яке відбувається шляхом розташування такого синтаксичного елемента на незвичному місці в межах речення або через відхилення від нормативного порядку слів [див. 208, S. 119].

За даними нашого аналізу першотвору ми встановили кілька типів речень з експресивним порядком слів: (а) речення, де відхилення від нормативного порядку слів виконують переважно ритмотворчу функцію; (б) речення, де експресивний порядок слів несе семантико-стилістичну функцію; (в) речення, в яких експресивний порядок слів має комунікативну функцію (підкреслення теми або реми). Проілюструємо названі типи речень оригіналу та їх відтворення у перекладному тексті на конкретних прикладах (сцена «Сад Марти») [266, S. 102; 244, с. 155]:

MARGARETE.

Wollte nicht mit seinesgleichen leben!
Kommt er einmal zur Tür herein,
Sieht er immer so spöttisch drein,
Und halb ergrimmt;
Man sieht, daß er an nichts keinen Anteil
nimmt;
Es steht ihm an der Stirn geschrieben,
Daß er nicht mag eine Seele lieben.

МАРГАРИТА.

Із таким я б не хотіла жити!
Як тільки він заходить сюди –
Подивиться так глузливо завжди
І мов зі злом;
Знає, що йому чуже все кругом;
В нього написано на лобі,
Що йому ніхто не в уподобі.

У наведеному фрагменті можна зафіксувати два типи речень з експресивним порядком слів. Так у першій строфі спостерігаємо еліптичне речення в умовному способі з випущеним підметом *Wollte nicht mit seinesgleichen leben!* На наш погляд, це висловлення належить до типу речень, в яких експресивний порядок слів має семантико-стилістичну функцію. Відсутність підмета підкреслює в стилістичному плані значущість присудка і другорядних членів (експресивно-емоційне побажання героїні). М.Лукаш блискуче відтворює експресивність цього висловлення на рівні порядку слів, просуваючи другорядні члени на місце підмета та підвищуючи у такий спосіб їхню комунікативну цінність: *Iz таким я б не хотіла жити!*

Рядки 6-7 демонструють складнопідрядне суб'єктне речення з експресивним порядком слів (Subjektsatz): *Es steht ihm an der Stirn geschrieben,/ Daß er nicht mag eine Seele lieben.* Ми вважаємо, що відхилення від нормативного синтаксису в межах другорядного речення *Daß er nicht mag eine Seele lieben* мають ритмотворчу функцію і не несуть смислового навантаження. Нашу думку підтверджує переклад М.Лукаша, в якому немає експресивних відхилень від порядку слів: *В нього написано на лобі,/Що йому ніхто не в уподобі.*

Розглянемо інші приклади висловлень із експресивним порядком слів (сцена «Ніч. Вулиця, біля дверей Гретхен») [266, S. 109; 244, с. 168]:

<i>VALENTIN. <...></i>	<i>ВАЛЕНТИН. <...></i>
<i>Wenn erst die Schande wird geboren,</i>	<i>Як тільки вродиться ганьба,</i>
<i>Wird sie heimlich zur Welt gebracht,</i>	<i>Її ховає сповитуха,</i>
<i>Und man zieht den Schleier der Nacht</i>	<i>Нічної темряви габа</i>
<i>Ihr über Kopf und Ohren;</i>	<i>Її покриває очі й вуха.</i>
<i>Ja, man möchte sie gern ermorden.</i>	<i>Її не пізно і приспати ще,</i>
<i>Wächst sie aber und macht sich groß,</i>	<i>Та ось вона росте, зроста</i>
<i>Dann geht sie auch bei Tage bloß,</i>	<i>І ходить гола запроста,</i>
<i>Und ist doch nicht schöner geworden.</i>	<i>Хоч їй від того і не краще.</i>
<i>Je häßlicher wird ihr Gesicht,</i>	<i>Та чим гидкіш її лице,</i>
<i>Je mehr sucht sie des Tages Licht.</i>	<i>Тим більше їй потрібно це.</i>

*Ich seh wahrhaftig schon die Zeit, Вже скоро, скоро прийде час,
Daß alle brave Bürgerseut, Коли всі чесні люди в нас
Wie von einer angesteckten Leichen, Од тебе, лярво, відсахнутья,
Von dir, du Metze! Seitab weichen. Як од прокази, віджахнутья.*

У наведеному фрагменті трагедії мають місце чотири висловлення з експресивним порядком слів, які належать до різних типів. Перша строфа оригіналу ілюструє відхилення від нормативного порядку слів у складнопідрядному реченні часу (його підрядній частині): *Wenn erst die Schande wird geboren*. Ми вважаємо, що таке розташування синтаксичних елементів виконує ритмотворчу функцію, оскільки семантичним вузлом речення є іменник *Schande*. Це підтверджує і переклад М.Лукаша, де в межах строфи іменник *ганьба* займає сильну позицію (останнє місце наприкінці рядка).

Четвертий рядок наприкінці першої строфи оригіналу ілюструє експресивне перерозташування синтаксичних елементів усередині висловлення, а саме – додаток у знахідному відмінку передус додатку в давальному відмінку, що суперечить нормам вихідної мови: *Und man zieht den Schleier der Nacht/ Ihr über Kopf und Ohren*.

Перекладач майстерно відтворює експресивність цих рядків шляхом подвійної синтаксичної інверсії: *Нічної темряви габя/ Їй покриває очі й вуха*.

У другому рядку другої строфи оригіналу спостерігаємо заміну синтаксичних позицій «підмет+присудок» на експресивне сполучення «присудок + підмет» у першій частині складносурядного речення: *Wächst sie aber und macht sich groß,/ Dann geht sie auch bei Tage bloß <...>* У перекладі М.Лукаш відтворює такий порядок слів шляхом уживання експресивних часток цільової мови: *Та ось вона росте, зроста/ І ходить гола запроста <...>*

Зрештою, четверта строфа першотвору є складнопідрядним означальним реченням, ускладненим порівняльним зворотом і вставленим

звертанням. Причому порівняльний зворот розташований всередині підрядного речення, що порушує рамкову конструкцію вихідної мови: *Ich seh wahrhaftig schon die Zeit,/Daß alle brave Bürgersleut,/ Wie von einer angesteckten Leichen,/Von dir, du Metze! Seitab weichen.*

М.Лукаш майстерно відтворює в перекладі як вставлене звертання до головної героїні, так і порівняльний зворот у межах підрядного означального речення, що так само є експресивним порушенням синтаксичних норм української мови: *Вже скоро, скоро прийде час, /Коли всі чесні люди в нас/ Од тебе, лярво, відсахнутья, /Як од прокази, віджахнутья.*

Ми вважаємо, що три останніх проаналізованих приклади належать до висловлень із експресивним порядком слів, які виконують семантико-стилістичну функцію підкреслення важливих семантичних вузлів речення.

Підсумовуючи результати аналізу синтаксичного рівня оригіналу і його відтворення в перекладі, робимо такий висновок: до синтаксичних домінант оригіналу належать: 1) експресивні окличні речення як еліптичного типу (на базі різних частин мови), так і поширені вербальні конструкції; 2) експресивні питальні речення (поширені й непоширені); 3) речення з експресивним порядком слів, які виконують семантико-стилістичну функцію підкреслення семантичного вузла (фокусу) висловлення.

М.Лукаш в основному зберігає в перекладі синтаксичні домінанти оригіналу. Серед його перекладацьких прийомів можна визначити: (а) заміну комунікативного регістра речення для відтворення експресивності; (б) заміна частин мови у еліптичних реченнях із збереженням їх семантики та комунікативного регістра; (в) використання лексичних засобів цільової мови для відтворення експресивного порядку слів першотвору (лексичні повтори, антитези); (г) уживання повних і контекстуальних граматичних синонімів у перекладі для відтворення конструкцій, лакунарних для української мови

(*lassen+Inf., accusativus cum infinitivo*); (д) уживання фігур стилістичного синтаксису цільової мови для відтворення експресивного порядку слів.

Загалом, домінантною рисою індивідуального стилю і творчого методу перекладу М.Лукаша на синтаксичному рівні вважаємо прагнення до максимальної формально-синтаксичної відповідності оригіналу, тобто адекватного відтворення синтаксичної і комунікативної структури речень першотвору засобами цільової мови при одночасному збереженні ключових семантичних вузлів.

4.6. Відтворення оригіналу на стилістичному рівні перекладу

Передостанній суто мовний етап зіставного аналізу оригіналу та перекладу передбачає розгляд стилістичного рівня обох текстів. На нашу думку, стилістичний рівень першо- і новотвору можна певною мірою ототожнити з рівнем тексту, оскільки окремі одиниці аналізу (морфеми, лексеми, синтаксеми, тропи, фігури) належать до різних рівнів мовної системи. Користуючись розглянутою у попередніх пунктах концепцією текстової домінанти, встановимо частотні стилістично забарвлені мовні одиниці оригіналу та проаналізуємо їх відтворення у перекладі.

За даними вибірки таких одиниць із прецедентних текстів трагедії у поєднанні з кількісними підрахунками, ми поділили стилістичні домінанти оригіналу на кілька типів: (1) стилістичні домінанти на лексичному рівні першотвору; (2) стилістичні домінанти на семантичному рівні; (3) стилістичні домінанти на морфологічному рівні; (4) стилістичні домінанти на синтаксичному рівні оригіналу. Такий же розподіл є характерним і для стилістичних домінант перекладу, які не завжди збігаються з оригіналом.

Так, відповідно до нашого аналізу, до стилістичних домінант оригіналу типу (1) – *лексичний рівень* – належать одиниці стилістично диференційованого словника, а саме – (а) поетизми високого стилю,

виражені різними частинами мови: (*das Haupt; der Antlitz; die Wonne, der Trieb; das Geleit; der Huld; das Morgenrot; die Offenbarung; der Gram; ertönen; erflehen; enthüllen; eratmen; verheißten; hilflos*); (б) засоби наочності, серед яких – епітети, порівняння, сталі вирази, прислів'я, фразеологізми (*verlorne Schöne; das hohe Streben; müßiges Ergetzen; trübsel`ger Freund; durch Nerv` und Adern; ein Buch mit sieben Siegeln*).

Стилістичними домінантами оригіналу типу (2) – **семантичний рівень** – є засоби образності, тобто тропеїзовані лексичні одиниці з різними видами перенесення значення (метафори, метонімії): *Balsamsaft der Trauben; ein weggekrümmter Wurm; Ruf der Seele; Knirschen des Schiffbruchs; Flammenbildung; irdische Brust; das innere Toben; Schoß der Verwesung; der heil`ge Bronnen; das arme Herz*.

На **морфологічному рівні** (3) трагедія відзначається наявністю значної кількості стилістично забарвлених форм-дуплетів на базі різних частин мови з різними типами редукції, про які детально йшлося вище [див. п. 4.3 нашої роботи].

Що стосується стилістичних домінант **синтаксичного рівня** оригіналу (4), можна констатувати наявність кількох з них, а саме – (а) речення з експресивним порядком слів, які виконують семантико-стилістичну функцію (про них детально йшлося вище, див. п. 4.5); (б) фігури синтаксичної інверсії (*der Erde Brust; deiner Mutter Sohn; des Menschen widrig Gesicht; des Freundes Stimme; des Tages Licht; des Glaubens liebstes Kind; aller meiner Sünden/Vergebung reiche Maß zu finden*); (в) синтаксичний паралелізм, ускладнений лексичними повторами: *sie winkt nicht, sie nickt nicht, der Kopf ist ihr schwer, // Sie schlief so lange, sie wacht nicht mehr*; (г) речення із синтаксико-стилістичною фігурою пролепси (*die Mörder, sind sie denn entfohen?*).

Проілюструємо стилістичні домінанти кожного типу та проаналізуємо їх відтворення у перекладі М.Лукаша (сцена «Ніч» [266, S. 24; 244, с. 34]:

CHOR DER ENGEL.
Christ ist erstanden,
Aus der Verwesung Schoß.
Reißet von Banden
Freudig euch los!
Tätig ihn Preisenden,
Liebe Beweisenden,
Brüderlich Speisenden,
Predigend Reisenden,
*Wonne **Verheißenden,***
*Euch ist **der Meister** nah,*
Euch ist er da!

ХОР АНГЕЛІВ.
Христос воскрес,
Смертю смерть зборов!
Вільний від зла оков,
Рад мир увесь!
Хто його чтитиме
Тим, що чинитиме:
Ближніх любитиме,
Благо творитиме,
*Тайну **віститиме,**–*
*З тим буде **божий син,***
З тим буде він!

У наведеному прецедентному тексті оригіналу (пісня хору учнів) фіксуємо одразу кілька стилістичних домінант типу (1) – *лексичний рівень*. По-перше, це усталений вираз, що належить до сакральної лексики *Christ ist erstanden*, який перекладач відтворює повним відповідником цільової мови *Христос воскрес*.

По-друге, до лексем високого стилю з експресивним компонентом належить субстантивований партицип *Verheißende*, похідний від дієслова *verheißен* (*висок.* обіцяти, провіщати, передбачати). М.Лукаш вдало відтворює його через дієслово-синонім високого стилю *вістити* (*Тайну **віститиме***). По-третє, десятий рядок вірша містить експресивне дейктичне позначення Ісуса Христа *der Meister* (у значенні *вчитель, метр, наставник*), що також належить до сакральної тематики і зараз вважається архаїзмом. Перекладач переконливо відтворює це позначення через контекстуальний синонім *божий син*, який має однакове функціональне та нормативне забарвлення з лексемою оригіналу.

Сцена «Ніч» характеризується значною кількістю стилістичних одиниць *семантичного рівня* (тип 2), а саме тропами з метафоричним або метонімічним переносом значення [266, S. 16; 244, с. 23]:

GEIST.
*Wo ist **die Brust,***
die eine Welt in sich erschuf,
Und trug und hegte,
die mit Freudebeben

ДУХ.
*Де **велет** сміливий,*
що світ в собі створив,
Носив, плекав;
що помисли жили в нім

Erschwoll, sich uns, den Geistern, gleich zu Із духами у всьому стати
heben? рівним?

У наведеному фрагменті оригіналу спостерігаємо тропеїзовану ЛО із переносом значення за принципом «ціле-частина»: головний герой Фауст позначається за допомогою метонімії *die Brust*. Перекладач відтворює цю метонімію за допомогою метафори *велет* (*перен.* про людину, яка зробила або робить щось надзвичайне, що вимагає великих здібностей, праці, мужності, напруження сил) [24, с. 126]. Таким чином, тропеїзована одиниця оригіналу зберігається в перекладі, змінюється лише тип переносу значення.

На рівні *стилістичної морфології* (3) М.Лукаш не зберіг домінанти оригіналу в перекладі з причин, які детально були представлені вище [див. п. 4.3 нашої дисертаційної роботи].

Проілюструємо відтворення стилістичних домінант *синтаксичного рівня* (4) першотвору (сцена «Кабінет Фауста») [266, S. 51; 244, с. 70]:

MERHISTOPHELES.

Das läßt sich hören!

Doch nur von einem ist mir bang:

Die Zeit ist kurz, die Kunst ist lang.

Ich dächte, ihr ließt Euch belehren.

Assoziiert Euch mit einem Poeten,

Laßt den Herrn in Gedanken schweifen,

Und alle edlen Qualitäten

Auf Euren Ehrenscheitel häufen,

Des Löwen Mut,

Des Hirsches Schnelligkeit,

Des Italieners feurig Blut,

Des Nordens Dau`rbarkeit.

МЕФІСТОФЕЛЬ.

Це воно!

Але... тут є «але» одно.

Мистецтво довге, вік короткий,

Ти б мусив знати це давно.

Нехай який-небудь поет солодкий,

У мріях смілий, у серці кроткий,

Для тебе аж у хмари зайде,

Найкращі якості там найде;

Ти будеш сміливий, як лев,

І, як сайгак, прудкий,

Як півдня син, яркий, палкий,

Як сіверяк, кріпкий.

Як бачимо, рядки 9-12 характеризуються наявністю синтаксичної інверсії (просування родового відмінка на перше місце в межах словосполучення): *des Löwen Mut, des Hirsches Schnelligkeit*. М.Лукаш відтворює цю синтаксичну конструкцію, з одного боку, на семантичному рівні, уживаючи образні порівняння *сміливий, як лев*. З іншого боку,

перекладач блискуче застосовує інверсію і в рідній мові, перегруповуючи синтаксичні члени порівняльної конструкції: *як сайгак, прудкий; як півдня син, яркий; як сіверяк, кріпкий*. Таким чином, у перекладі повністю зберігається синтаксична експресія оригіналу.

Отже, можна зробити висновок про цілком адекватне відтворення перекладачем всіх стилістичних домінант оригіналу, за винятком морфологічних дуплетів, лакунарних для української мови (детально про це див. п. 4.3 дисертаційного дослідження). Водночас необхідно зазначити, що стилістичною домінантою морфолого-дериваційного рівня перекладу поряд із авторськими неологізмами є морфологічні дуплети української мови з різними типами редуції, які перекладач активно використовує з метою збереження метру й рими.

За даними лінгвоперекладацького аналізу ми встановили майже повну відповідність стилістичних домінант оригіналу та перекладу. Єдиною суттєвою розбіжністю перекладу порівняно з оригіналом стала стилістична домінанта лексичного рівня (тип 1). Так, найвищу частоту вживання у першотворі мають поетизми, які належать до високого стилю за нормативним компонентом стилістичного значення. Натомість у перекладі стилістичною домінантою лексичного рівня є розмовно-просторічна лексика, починаючи від розмовно-побутової до вульгаризмів (за нормативною шкалою стилістичного значення).

Отже, ми можемо констатувати значне зниження стилістичного регістру новотвору, яке відносимо до індивідуального стилю М.Лукаша, а також вважаємо маркером «третього простору» перекладу (детальніше про концепцію «третього простору» в постколоніальному перекладі див. п. 2.3. нашої роботи).

Таким чином, на підставі аналізу стилістичного рівня першо- й новотвору робимо висновок, що домінантною ознакою творчого методу перекладу М.Лукаша на *стилістичному рівні* є системне підвищення експресії перекладного тексту за рахунок зниження стилістичного регістру

та уживання більшої кількості засобів образності і наочності порівняно з оригіналом. Це явище пропонуємо віднести до маркерів *проміжної мови* в межах декстриптивної теорії художнього перекладу Г.Турі, та – в ширшому смислі – концепції «третього простору» постколоніалізму.

4.7. Культурний рівень перекладу Миколи Лукаша в концепції зіставного лінгвоперекладацького аналізу

Уведення заключного культурного рівня до комплексного лінгвоперекладацького аналізу оригіналу й перекладу викликано необхідністю розглядати художні тексти першо- і новотвору як феномени культури. У свою чергу, текст як атрибут культури має певний набір специфічних культурологічних ознак, серед яких категорії *інтертекстуальності*, вертикального контексту, фонових знань і *прецедентності* [4, с. 34].

У семантичному плані інтертекстуальністю називають здатність тексту формувати свій власний смисл шляхом посилянь на інші тексти [130, с. 12]. У культурологічному плані і загальноестетичному смислі інтертекстуальність співвідноситься із поняттям культурної традиції – семіотичної пам'яті культури [84, с. 4].

За визначенням видатного культуролога Ю.Караулова, прецедентні тексти можна вважати матеріальними знаками інтертекстуальності [56, с. 216]. До прецедентних текстів дослідник відносить: 1) тексти, які є значущими для особистості у пізнавальному та емоційному відношеннях; 2) тексти, звернення до яких відновлюється неодноразово у дискурсі даної мовної особистості; 3) будь-які явища культури, в тому числі художні тексти, хрестоматійно відомі всім носіям даної мови; 4) тексти як загальне надбання нації, елементи національної пам'яті [там само, с. 217].

Можна стверджувати, що трагедія «Фауст» Й.-В.Гете, так само, як і переклад М.Лукаша, є беззаперечними культурними пам'ятками німецької та української літературних (і ширше – культурних) полісистем. Обидва тексти відзначаються наявністю культурологічних ознак інтертекстуальності, прецедентності, вертикального контексту створення й функціонування згаданих феноменів (детальніше про це – див. екстралінгвістичний рівень зіставного аналізу в п. 4.1 нашої роботи).

Сконцентруємо нашу увагу на оцінці Лукашевого перекладу трагедії «Фауст» у концепції полісистеми української літератури, зважаючи на позиції новотвору в дихотомії «адекватності» - «прийнятності» перекладу для мови та культури-реципієнта. Так, відповідно до постулатів дескриптивного напрямку теорії художнього перекладу, будь-який новотвір є компромісом між полюсом «адекватності», тобто максимально точної відповідності оригіналу, та «прийнятності», а саме – орієнтованості на полісистему цільової культури.

Проведений нами зіставний лінгвоперекладацький аналіз трагедії «Фауст» та її перекладу свідчить про певний ступінь тяжіння Лукаша-перекладача до полюсу «прийнятності» в полісистемі національної літератури й культури. Конкретними ознаками наближення новотвору до полюсу «прийнятності» є, по-перше, загальна перекладацька настанова М.Лукаша, яка полягає у презумпції сприйняття перекладного тексту як самостійного твору національної літератури. По-друге, на семантико-стилістичному рівні розгляду цільового тексту фіксуємо відхилення від формальної відповідності оригіналу, зокрема, у характері відтворення образної системи першотвору, причому перекладач надає перевагу системі архетипів саме національної культури. По-третє, на всіх рівнях аналізу новотвору спостерігаємо наявність мовних маркерів «третього простору» (відповідно до концепції постколоніального перекладу), які виявляються у конкретних прийомах лексичної, морфологічної та синтаксичної апроксимації до систем цільової мови і культури.

Зрештою, сам метод перекладу М.Лукаша, який ми, слідом за Л.Коломієць, визначили як змістоцентричний і ре-креативний, свідчить про орієнтованість новотвору на полісистему національної культури.

4.8. Ієрархія «настаново-стиль-метод-традиція» в перекладах Миколи Лукаша як частині полісистеми української літератури

Користуючись термінологічним апаратом перекладознавчої науки та результатами нашого дослідження, можна визначити домінантні ознаки індивідуального стилю і творчого методу перекладу М.Лукаша в концепції полісистеми української літератури. Відповідно до теоретичних розвідок вітчизняних дослідників, висвітлених вище [див. 52; 63; 90;103; 104; 105], основними категоріями перекладознавства, і, зокрема, теорії перекладацького стилю, є *перекладацька (інтерпретаційна) настанова*, *інтерпретаційні ресурси тексту*, *індивідуальний перекладацький стиль*, *перекладацькі контексти*, *перекладацька стратегія*, *домінанта перекладацької стратегії*, *проект метапоетичного письма*, *метод перекладу*, *перекладацька традиція*.

Узагальнюючи розглянуті теорії, пропонуємо власну ієрархічну структуру перекладацьких категорій, релевантних саме в контексті проблематики стилю і методу перекладача. Для ілюстрації нашої тези скористаємось схемою:

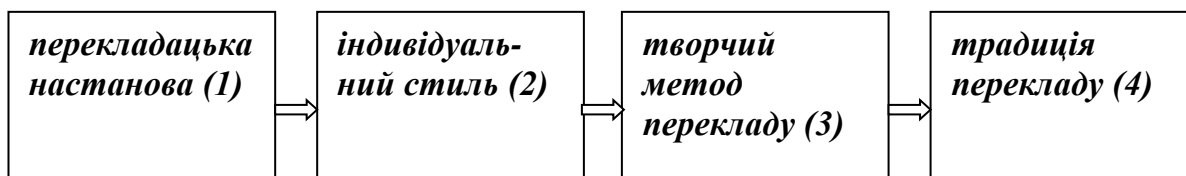


Схема 6. Ієрархія перекладацьких категорій в перекладах М.Лукаша

Як видно зі схеми, пропонується ієрархія перекладацьких категорій складається з чотирьох рівнів. Першою категорією найнижчого рівня

абстракції, на нашу думку, є *перекладацька (інтерпретаційна) настанова* (1) як підготовчий ступінь в процесі перекладу, де перекладач заздалегідь визначає своє місце між двома полісистемами, до яких належать оригінал і майбутній переклад. На підставі зіставного лінгвоперекладацького аналізу ми довели, що перекладацькою настановою М.Лукаша є *прийнятність у цільовій культурній полісистемі*.

Категоріальною одиницею другого рівня абстракції став *індивідуальний стиль* (2) перекладача. Ми вважаємо, що категорію стилю певним чином можна ототожнити з висвітленою вище категорією *домінанти* (концепція текстової домінанти Р.Якобсона, а також поняття «домінанти перекладача» П.Торопа [144]), де маються на увазі закономірності вибору трансляційно-релевантних елементів на всіх рівнях оригіналу.

Наш зіставний аналіз проілюстрував наявність таких індивідуально-стилістичних домінант Лукаша-перекладача, до яких належать, зокрема, врівноваження особливостей віршового розміру оригіналу в перекладі через застосування типових для української мови ритмотворчих елементів (просодійний рівень); використання морфологічної неологізації на базі словотвірних моделей, продуктивних для української мови (морфолого-дериваційний рівень); наявність мовних маркерів «третього простору», зокрема значної кількості засобів народнопісенної поезики (лексичний рівень); відтворення експресивного порядку слів оригіналу лексичними засобами української мови (синтаксичний рівень); незбіг стилістичної домінанти лексичного рівня оригіналу та перекладу (переважне використання розмовно-просторічної лексики в цільовому тексті); підвищення експресія перекладу, з одного боку, за рахунок зниження загального стилістичного регістру, з іншого – через більш високу загальну кількість засобів образності й наочності (стилістичний рівень); тяжіння до полюсу цільової культурної полісистеми (культурний рівень).

Третьою категорією в нашій ієрархії став *творчий метод перекладу* (3), який у перекладацькій діяльності М.Лукаша було визначено як змістоцентричний і ре-креативний. На нашу думку, метод перекладу Майстра в широкому сенсі визначається постколоніальними стратегіями перекладу в концепції «третього простору» (приклад див. п. 2.3).

Останньою категорією найвищого рівня абстракції в межах нашої схеми є *перекладацька традиція* (4). У межах полісистем національної літератури і культури М.Лукаш є одним із найкращих представників альтернативної школи художнього перекладу в Україні доби шістдесятництва (60-ті – 70-ті роки ХХ ст.), яка вважалась опозиційною до офіційно пануючої перекладацької традиції. Основні риси традиції перекладу, до якої ми відносимо М.Лукаша, базуються, на наш погляд, на принципах дескриптивної перекладацької школи: історичності, контекстуальності, відсутності прескриптивних норм перекладу.

Підсумовуючи результати зіставного лінгвоперекладацького аналізу семи рівнів трагедії Й.-В.Гете «Фауст» та її перекладу, виконаного М.Лукашем, робимо такий висновок. Загалом, ієрархія перекладацьких категорій на прикладі перекладів М.Лукаша спирається на постулати постколоніального перекладу (концепція «третього простору»). Інакше кажучи, перекладні тексти М.Лукаша знаходяться в *третьому просторі* між двома полюсами: *адекватності* з оригіналом і *прийнятності* в цільовій культурі, тяжіючи до останнього, оскільки Лукашеві новотвори не можна вважати ані точним відтворенням вихідного тексту, ані переспівом. Разом з тим, хоча перекладні тексти традиційно вважаються лише периферійною частиною цільової літературної полісистеми, новотвори М.Лукаша по праву займають в ній *центральне* місце (в діаді «центр»-«периферія» за І.Івен-Зогаром), поруч з оригінальними творами національної літератури України.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 4

З метою встановлення домінантних ознак індивідуального стилю та складових творчого методу перекладу Миколи Лукаша було запропоновано авторський алгоритм зіставного аналізу першо- і новотвору, який складається з семи рівнів: екстралінгвістичний (за концепцією перекладацьких контекстів); фоносемантичний (просодійний); морфолого-дериваційний; лексичний; синтаксичний; стилістичний; культурний рівень обох текстів. Об'єктами зіставного аналізу стали окремі фрагменти трагедії «Фауст» та їх переклади у виконанні М.Лукаша, що в культурологічному плані належать до прецедентних текстів полісистем німецької та української літератури.

За результатами зіставного лінгвоперекладацького аналізу трагедії Й.-В.Гете «Фауст» та її перекладу М.Лукаша ми встановили домінантні ознаки індивідуального стилю і творчого методу перекладу Майстра на різних рівнях новотвору. Так на просодійному рівні до таких ознак належить наближення до повної еквілінеарності, еквіметричності та еквіритмічності з оригіналом за рахунок використання системних фонологічних та морфологічних особливостей цільової мови, зокрема додавання голосних, пропуску голосних, редукції закінчень, подовження закінчень, зміни наголосу з ритмотворчою функцією.

На морфолого-дериваційному рівні ознакою індивідуального стилю Лукаша-перекладача стало уживання морфологічної неологізації на базі продуктивних словотвірних моделей української мови: афіксація; прикладки; словоскладання.

На лексичному рівні в межах тезаурусу тексту новотвору до ознак індивідуального стилю і творчого методу М.Лукаша відносимо уживання двох пластів стилістично диференційованого словника: розмовно-

просторічної лексики і засобів народнопісенної поезики, які вважаємо маркерами проміжної мови перекладу.

На синтаксичному рівні аналізу оригіналу та перекладного тексту як домінантну ознаку стилю і методу перекладу М.Лукаша відзначаємо максимальне наближення до формальної семантико-синтаксичної відповідності оригіналу, а також відтворення синтаксичної структури речень оригіналу засобами народнопісенної поезики.

На стилістичному рівні маркером індивідуального стилю М.Лукаша та водночас «третього простору» перекладу стало, по-перше, зниження стилістичного регістру новотвору за рахунок вживання розмовно-прострічної лексики; по-друге, підвищення експресивності перекладу шляхом залучення більшої кількості засобів образності та наочності порівняно з оригіналом; по-третє, надання окремим фрагментам перекладу національного колориту, невластивого оригінальному тексту.

Домінантними ознаками індивідуального стилю та творчого методу перекладу М.Лукаша в полісистемі української літератури стали: а) перекладацька настанова, яка полягає у тяжінні до прийнятності перекладу в цільовій культурі; б) згадані індивідуально-стильові ознаки на різних рівнях перекладного тексту від просодійного до стилістичного; в) змістоцентричність і ре-креативність в межах концепції «третього простору»; г) альтернативність перекладацької традиції М.Лукаша.

Положення Розділу 4 відображені в таких публікаціях автора: [44;45].

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

Дистинктивні особливості поетичного перекладу полягають у необхідності одночасного збереження у новотворі ідейно-образного змісту оригіналу, відтворення форми з її складовими еквілінеарності, еквіметричності та еквіритмічності та естетичної функції поетичного тексту, яка є головним компонентом поетичного перекладу.

До актуальних критеріїв типологічного розподілу текстів у межах поетичного перекладу належать функції перекладу, функції тексту оригіналу, зміст тексту, тип читацької аудиторії, ступень орієнтованості на адресатів вихідної культури.

Поняття «метод перекладу» отримує категоріальний статус лише через поєднання лінгвістичного та літературознавчого підходів у теорії поетичного перекладу. У різних напрямках перекладознавчої науки метод перекладу визначається як тип перекладу, домінанта перекладача, *змістоцентричний* та *мовоцентричний* шляхи відтворення оригіналу мовою перекладу, типи інтерпретації поетичного оригіналу як цілісного твору або як відкритого тексту. *Методом поетичного перекладу* в широкому смислі ми вважаємо той тип інтерпретації першотвору, який сам перекладач або національна перекладацька традиція вважають трансляційно-релевантними.

В основі перекладацької творчості Миколи Лукаша лежить метод трансплантації поетичного оригіналу до цільової літературної та культурної полісистем. Підґрунтям трансплантуючого методу є *змістоцентричний* та *ре-креативний* принципи відтворення поетичного тексту мовою-реципієнтом.

Модель поетичного перекладу як перекладацького процесу містить дві фази: інтерпретація першотвору та породження перекладацького продукту на базі інтерпретації оригіналу. Для вивчення поетичного перекладу як в аспекті процесу, так і в аспекті результату ми вважаємо

перспективною етнолінгвокультурологічну модель, орієнтовану на особливості цільової культури, етнокультурну компетенцію адресатів, національну перекладацьку традицію та структуру національної літературної полісистеми.

У категоріальній діаді «стиль-метод» *індивідуальний стиль перекладача* входить до складу більш високої категоріальної одиниці *методу перекладу*. Таким чином, категорія методу перекладу є гіперонімом стосовно індивідуального стилю перекладача як компонента загального процесу поетичного перекладу.

Теорія полісистеми І.Івен-Зогара як загальна модель функціонування та розвитку будь-яких систем є теоретичним підґрунтям дослідження перекладацької творчості М.Лукаша. У концепції полісистеми перекладач орієнтується на норми та канони цільової літератури, в межах якої формується традиція перекладу. У межах полісистеми національної літератури, до якої належать і перекладні тексти, відбувається канонізація одних текстів (просунення до центру) і маргіналізація інших (перенесення на периферію полісистеми), причому «периферійний» переклад може зайняти центральну позицію за певних політичних і соціокультурних умов.

Абстрактна полісистема літератури має вигляд ієрархічної трирівневої структури: «надсистема – субсистеми – підсистеми», де надсистемою виступає світова література, одну з субсистем світової літератури представляє література Європи, а одну з підсистем європейської літератури складає національна література України.

Полісистема української літератури 60-х років ХХ століття вирізняється зміщенням перекладної літератури до центру полісистеми, оскільки художній переклад на той час заміщав функції оригінальної літератури, що пояснюється наявністю культури-колонізатора.

Творчість М.Лукаша-перекладача в полісистемі національної літератури має такі ознаки: орієнтація на потреби цільової літератури; домінанта цільового тексту; універсалізм та різножанровість перекладів;

збагачення цільової літературної полісистеми шляхом перекладу класики європейської та світової літератури; поповнення національної літературної полісистеми новими жанрами текстів із наданням готових зразків для авторів оригінальної літератури.

В основі перекладацької діяльності М.Лукаша лежать принципи дескриптивної школи перекладознавства, які полягають у пріоритеті цільового тексту, сприйнятті перекладу як повноправного твору національної літератури, орієнтованості новотвору на систему цільової мови, літератури й культури. Перекладацька настанова, стиль і метод поетичного перекладу М.Лукаша відзначаються історичністю, контекстуальністю, відсутністю прескриптивних норм перекладу.

У руслі постколоніального напрямку перекладознавства переклади М.Лукаша мають універсальні ознаки перекладацького продукту, створеного в колонізованому суспільстві: заперечення перекладацької традиції культури-колонізатора; звернення до витоків національної (колонізованої) культури; орієнтацію на адресатів цільової культури; відхилення від вимог формальної еквівалентності «офіційного» напрямку вітчизняної школи художнього перекладу.

Переклади М.Лукаша є втіленням концепції «третього простору», запропонованої в постколоніальних дослідженнях. «Третій простір» перекладів М.Лукаша створюється шляхом лексичної, морфологічної та синтаксичної апроксимації до систем цільової мови і культури. Мовні маркери «третього простору» в перекладах М.Лукаша охоплюють усі функціонально нерівноцінні заміни мовних елементів, а саме: стилістично забарвлені морфеми, лексеми; тропи і фігури; експресивні синтаксеми; просодійні структури, типові для мови перекладу. Разом з тим, маркерами «третього простору» такі одиниці вважаються за умови відсутності або стилістичної нейтральності відповідних одиниць і структур в оригінальному тексті.

У парадигмі українського художнього перекладу виняткового значення набув контекст окремого перекладу трагедії «Фауст» Й.-В.Гете, виконаний М.Лукашем. У діахронічному аспекті М.Лукаш став першим перекладачем, який здійснив повний переклад шедевр Й.-В.Гете українською мовою. У стилістично-перекладацькому аспекті новотвір М.Лукаша порівняно з І.Франком, П.Грабовським, Б.Грінченком, М.Старицьким, Г.Коваленком, Д.Загулом, М.Улезком вирізняє майстерне відтворення трьох складових оригіналу: концептуального змісту, поетичної форми і естетичної функції.

У контексті перекладацького циклу поезій Ф.Шиллера цінність перекладів М.Лукаша для полісистеми національної літератури полягає, з одного боку, в обсязі творів і ліричних жанрів автора, перекладених однією особою (близько 76 поезій), з іншого боку, у новаторстві змістоцентричного та трансплантуючого перекладацького методу, порівняно з паралельними поетичними перекладами Б.Дідицького, Ю.Федьковича, П.Куліша, О.Пчілки, К.Білиловського, Б.Грінченка, Д.Загула, а також у застосуванні М.Лукашем мовних маркерів «третього простору».

Спираючись на типологію перекладацьких контекстів М.Новикової, ми визначили ієрархію перекладацьких контекстів М.Лукаша, яка складається з шести рівнів: 1) контекст окремого перекладу-пам'ятника «Фауст»; 2) контекст перекладацького циклу, що охоплює групу різножанрових перекладів двох видатних представників німецької класичної літератури Й.-В.Гете і Ф.Шиллера; 3) контекст усієї перекладацької творчості М.Лукаша; 4) контекст стилістичної традиції М.Лукаша; 5) національний культурний контекст перекладів М.Лукаша в полісистемі української літератури; 6) загальний контекст перекладів Майстра в полісистемі європейської та світової літератур.

Методологія аналізу поетичного тексту та творчого методу перекладача містить два системних підходи: лінгвістичний та

літературознавчий. Для алгоритмізації вивчення оригіналу та перекладу використовуються моделі зіставного аналізу на базі стилістики, перекладознавства, лінгвістики тексту. Актуальною тенденцією у зіставних дослідженнях вихідного й цільового текстів є застосування комплексного підходу, який враховує здобутки як перекладознавства, так і традиційної лінгвістики з її складовими: мікростилістикою, макростилістикою, лінгвістикою тексту.

Під час зіставного аналізу балад Ф.Шиллера та їх перекладу, виконаного М.Лукашем, було встановлено наявність «проміжної мови» у його новотворах. Проміжна мова перекладу, за Г.Турі, обмежується з обох боків полюсами «адекватності» оригінальному тексту і «прийнятності» новотвору в цільовій літературній та культурній полісистемах. Маркерами проміжної мови в перекладах балад Ф.Шиллера, виконаних М.Лукашем, є: уживання часткових образних відповідників, часткових різнообразних відповідників, покомпонентно-образних кальок, смислово-образних кальок; прийоми одомашнення образів оригіналу; вирівнювання загальної кількості експресивних образів першо- і новотвору.

Зіставний аналіз оригіналу та перекладу має комплексний характер і, разом зі стилістичними, мовними й перекладацькими аспектами розгляду тексту, включає антропоцентричний та культурний виміри. У концепції перекладацьких норм Г.Турі зіставлення оригіналу та перекладу є основним видом аналізу художнього тексту для встановлення ступеня адекватності й прийнятності новотвору. Згідно з концепцією перекладацьких норм однією з домінантних ознак творчого методу перекладу М.Лукаша стало створення перекладацьких продуктів, які тяжіють до полюсу *прийнятності* в полісистемі цільової літератури.

У концепції перекладацьких проектів метапоетичного письма М.Лукаш реалізує у своїх перекладах феноменологічний проект, в межах якого використовує змістоцентричний і ре-креативний перекладацькі методи. Домінантною ознакою творчого методу перекладу М.Лукаша за

концепцією перекладацьких проектів стала орієнтованість на рецепцію перекладу як самостійного твору національної літератури.

Основним принципом зіставного лінгвоперекладацького аналізу поетичного тексту, зокрема для встановлення особливостей творчого методу перекладу М.Лукаша, ми вважаємо антропоцентричний підхід, який дозволяє здійснити як інтралінгвістичну, так і екстралінгвістичну інтерпретацію вихідного й цільового текстів.

У практичній частині роботи ми запропонували власний алгоритм зіставного аналізу трагедії Й.-В.Гете «Фауст» та її перекладу, виконаного М.Лукашем, який складається з семи рівнів: екстралінгвістичного фоносмислового (просодійного); морфолого-дериваційного; лексичного; синтаксичного; стилістичного; культурного рівнів. Об'єктами авторського лінгвоперекладацького аналізу стали фрагменти трагедії «Фауст» та їх переклади М.Лукаша, які належать до прецедентних текстів полісистем німецької та української літератури.

Результати зіставного лінгвоперекладацького аналізу оригіналу трагедії Й.-В.Гете та її перекладу М.Лукаша дозволили встановити домінантні ознаки індивідуального стилю і методу Майстра поетичного перекладу.

На екстралінгвістичному рівні час завершення і видання повного перекладу трагедії «Фауст» в Україні (друга половина 50-х років ХХ століття) ми визначаємо як *перекладацьку епоху М.Лукаша*, що підтверджується найвищою кількістю публікацій перекладача саме у цей проміжок часу – друга половина 50-х – кінець 60-х років ХХ століття.

На просодійному рівні перекладу до них належить прагнення до максимальної еквілінеарності, еквіметричності та еквіритмічності з оригіналом за рахунок використання фонологічних та морфологічних особливостей української мови: пропуску голосних, додавання голосних, редукції закінчень, подовження закінчень, зміни наголосу.

На морфолого-дери́ваційному рівні перекладу особливістю індивідуального стилю М.Лукаша є морфологічна неологізація на основі словотвірних моделей, продуктивних для української мови: афіксація; прикладки; словоскладання.

На лексичному рівні перекладу до ознак індивідуального стилю та творчого методу М.Лукаша належить переважне використання лексичних засобів стилістично диференційованого словника: розмовно-просторічної лексики та засобів народнопісенної поезики.

На синтаксичному рівні перекладного тексту індивідуально-стильовою домінантою М.Лукаша є наближення до формальної семантико-синтаксичної відповідності оригіналу шляхом уживання лексичних засобів і граматичних синонімів цільової мови.

На стилістичному рівні до ознак індивідуального стилю М.Лукаша належать: зниження стилістичного реєстру новотвору через уживання розмовно-просторічної лексики; підвищення експресивності перекладу шляхом застосування ширшого спектру засобів образності і наочності, ніж в оригіналі; надання окремим фрагментам перекладу національного колориту, невластивого оригінальному тексту.

На рівні культури трагедія «Фауст» Й.-В.Гете і переклад М.Лукаша, є прецедентними текстами німецької та української літературних (і ширше – культурних) полісистем. Німецький оригінал та український переклад містять культурологічні ознаки інтертекстуальності, прецедентності, вертикального контексту. Проведений лінгвоперекладацький аналіз трагедії «Фауст» та її перекладу М.Лукаша з огляду на дихотомію «адекватності-прийнятності» свідчить про тяжіння перекладача до полюсу «прийнятності» в полісистемі цільової літератури, відхилення від формальної відповідності оригіналу, наявність мовних маркерів «третього простору» (в концепції постколоніального перекладу).

Ієрархія перекладацьких категорій на прикладі перекладів М.Лукаша складається з чотирьох пунктів: (1) перекладацької настанови як

найнижчого рівня абстракції і підготовчого ступеня в процесі перекладу; (2) індивідуального стилю, тобто домінанти перекладача; (3) творчого методу перекладу в концепції «третього простору» постколоніального перекладу; (4) перекладацької традиції як найвищого рівня абстракції.

За ієрархією перекладацьких категорій ознаками індивідуального стилю і методу поетичного перекладу М.Лукаша стали: (1) тяжіння до полюсу прийнятності перекладу в цільовій культурі; (2) наявність маркерів «проміжної мови» та «третього простору» на різних рівнях перекладного тексту; (3) змістоцентричність і ре-креативність перекладу; (4) альтернативність перекладацької традиції М.Лукаша.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андрієнко В. П. Українські переклади «Фауста» Гете / В.П.Андрієнко // Нові підходи до філології у вищій школі: матеріали третьої Всеукр. наук. конф.: тези доп. – Мелітополь: Мелітопольськ. нац. ун-т, 1996. – С. 134-135.
2. Аникст А.А. Гете и Фауст. От замысла к свершению / А.А.Аникст. – Москва: Книга, 1983. – (Судьбы книг). – 271 с.
3. Аникст А.А. Творческий путь Гете / А.А.Аникст. – Москва: Худож. лит., 1986. – 544 с.
4. Бабенко Л.Г. Лингвистический анализ художественного текста: учебник, практикум / Л.Г.Бабенко, Ю.В.Казарин. – 6-е изд. – Москва: Флинта; Москва: Наука, 2009. – 496 с.
5. Баранов А.Н. Введение в прикладную лингвистику / А.Н.Баранов. – Москва: Эдиториал УРСС, 2001. – 360 с.
6. Барт Р. Избранные работы: семиотика, поэтика: [пер. с фр.] / Р.Барт. – Москва: Прогресс, 1989. – 615 с.
7. Бахтин М.М. Время и пространство в произведениях Гете / М.М.Бахтин // Эстетика словесного творчества. – Москва: Наука, 1979. – С. 204-237.
8. Білецький О.І. Зібрання праць: у 5-ти тт. / Олександр Іванович Білецький. – Київ: Наукова думка, 1966. – Т. 5. – С. 596.
9. Белянин В.П. Психолінгвістическіе аспекти художественного текста / В.П.Белянин. – Москва: Прогресс, 1988. – 228 с.
10. Белянин В.П. Психолінгвістический и концептуальный анализ художественного текста с позиций доминанты / В.П.Белянин // Логический анализ языка. Концептуальный анализ. – М.: Прогресс, 1990. – 319 с.
11. Белова А.Д. Поняття «стиль», «жанр», «дискурс», «текст» у сучасній лінгвістиці / А.Д.Белова // Вісник «Іноземна філологія». – 2001. – Вип. 32-33. – С. 11-14.

12. Білило Ц. Несколько слов о переводе Гетевского Фауста на украинский язык Иваном Франком / Ц.Білило // Труд. – 1882. – №36. – 5 березня. – С. 1-3.
13. Білоус О.М. Суть художнього перекладу / О.М.Білоус // Актуальні проблеми перекладознавства та навчання перекладу в мовному ВУЗі: тези доп. Міжнар. наук-практ. конф., 27-28 вер. 2006 р. / Київськ. нац. лінгв. ун-т.– К.: вид.центр КНЛУ, 2006.– С. 26-29.
14. Богин Г.И. Текстовые ключи к инокультурным смыслам /Г.И.Богин// Вісник Київського державного лінгвістичного університету: сер. Філологія.– К.: вид.центр КДЛУ, 1999. – Т. 2. – № 2. – С. 29-35.
15. Бондаренко Н. І. Поезія Йоганна Вольфганга Гете в українських перекладах і переспівах. (Дожовтневий період): дис. ... канд. філол. наук: спеціальність? / Бондаренко імя по-батькові повністю. – К., 1965. – ? с.
16. Бондаренко Н. До історії української фаустіани: Г. О. Коваленко як перекладач «Фауста» Й. В. Гете: з доданням перекладу останньої сцени першої частини // Архіви України. – 1968. – № 1. – С. 69-76.
17. Брандес М. П. Стил ь и перевод (на материале немецкого языка) / М. П. Брандес. – Москва: Высшая школа, 1988. – 127 с.
18. Брандес М. П. Предпереводческий анализ текста : [учеб. пособие] / М. П. Брандес, В. И. Провоторов. – Москва: НВИ-Тезаурус, 2003. – 222 с.
19. Брюгген В. Полудень творчої зрілості: до 50-річчя М.Лукаша / В. Брюгген // Літературна Україна. – 1969. – 19 грудня. – С. 3.
20. Бурак А. Л. Translating Culture : перевод и межкультурная коммуникация / А. Л. Бурак. – Москва: Р.Валент, 2006. – 196 с.
21. Бурак А.Л. Просто о сложном: некоторые вопросы переводоведения /А.Л.Бурак // Вестник МГУ: сер. лингвистическая, 1999. – №4. – С. 49-59.
22. Бюлер К. Теория языка: репрезентативная функция языка: [пер. с нем.] / К.Бюлер. – Москва: Прогресс, 2001. – 528 с.
23. Вежбицкая А. Язык: культура, познание / А.Вежбицкая. – Москва: Русские словари, 1997. – 416 с.

24. Великий тлумачний словник сучасної української мови (з дод. і допов.) / [уклад. і голов. ред. Бусел В.Т]. – К.; Ірпінь: ВТФ «Перун», 2005. – 1728 с.
25. Версифікація: теорія і практика віршування: підручник / Г.Ф.Семенюк, А.Б.Гуляк, О.Є.Бондарева. – 2-ге вид., випр. і доп. – К.: Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2008. – 303 с.
26. Виноградов В.В. Стилистика: теория поэтической речи, поэтика / В.В.Виноградов. – Москва: изд-во АН СССР, 1963. – 255 с.
27. Від Боккаччо до Аполлінера: переклади М.О. Лукаша / [ред., упоряд., авт. передм. М.Н. Москаленко]. – К.: Дніпро, 1990. – 510 с. – (Майстри поетичного перекладу).
28. Воробьева О.П. Лингвистические аспекты адресованности художественного текста (одноязычная и межъязыковая коммуникация): дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.19 / Воробьева Ольга Петровна. – Москва, 1993. – 382 с.
29. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования / И.Р.Гальперин. – Москва: Наука, 1981. – 139 с.
30. Гачечиладзе Г. Введение в теорию художественного перевода / Г.Гачечиладзе. – Тбилиси: изд-во Тбил. ун-та, 1970. – 285 с.
31. Гачечиладзе Г. Художественный перевод и литературные взаимосвязи / Г.Гачечиладзе. – Москва: Сов. писатель, 1980. – 255 с.
32. Гончаренко С.Ф. К вопросу о поэтическом переводе / С.Ф.Гончаренко // Тетради переводчика. – №9.– 1972. – С. 81-91.
33. Гончаренко С.Ф. О моделировании процесса перевода поэтических образов / С.Ф.Гончаренко // Тетради переводчика. – №12.– 1975. – С. 39-50.
34. Грек Л. В. Інтертекстуальність як проблема перекладу (на матеріалі англomовних перекладів української постмодерністської прози) : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.16 / Грек імя по-батькові повністю. – К., 2006. – 208 с.

35. Григорьев В.П. Поэтика слова. На материале русской советской поэзии / В.П.Григорьев. – Москва: Наука, 1979. – 343 с.
36. Дворніков А.С. Становлення Миколи Лукаша як перекладача / Андрій Сергійович Дворніков // Літературознавчі студії. — Київ, 2008.— № 20. Частина 1.— С. 118-124.
37. Дворніков А.С. Микола Лукаш – перекладач поезії Ф.Шиллера / Андрій Сергійович Дворніков // Мовні і концептуальні картини світу. – К.: «Прайм – М», 2009. – № 26. Частина 1. – С. 277-281.
38. Дворніков А.С. Микола Лукаш в українській фаустіані / Андрій Сергійович Дворніков // Мовні та концептуальні картини світу. – К.: «Прайм – М», 2009. – № 25. Частина 1. – С. 195-200.
39. Дворніков А.С. Поезії Ф.Шиллера в українських перекладах / А.С.Дворніков // Матеріали П'ятої Всеукраїнської наук. конф. [«Актуальні проблеми перекладознавства та методики навчання перекладу»]. – Х.: НТМТ, 2009. – С. 50-51.
40. Дворніков А.С. Поетичне новаторство М.Лукаша (порівняння перекладів балади Ф.Шиллера «Der Alpenjäger», виконаних М.Лукашем та Д.Загулом) / Андрій Сергійович Дворніков // Мовні і концептуальні картини світу. – К.: ВПЦ «Київський університет», 2010. – № 30. – С. 24-27.
41. Дворніков А.С. Переклади Миколи Лукаша в полісистемі української літератури / Андрій Сергійович Дворніков // *Studia Linguistica*: зб. наук. праць. – К.: ВПЦ «Київський університет», 2011. – Вип. 5. Частина 1. – С. 545-549.
42. Дворніков А.С. Творчий метод Миколи Лукаша в концепції метапоетичного письма / Андрій Сергійович Дворніков // Актуальні проблеми перекладознавства у ХХІ столітті: матеріали ІV Міжнар. наук.-практ. конф. – Горлівка: ГДППІМ, 2012. – С. 39 – 41.
43. Дворніков А.С. Переклади Миколи Лукаша у світлі постколоніальних досліджень / Андрій Сергійович Дворніков // Вісник Київського

- національного університету імені Тараса Шевченка/ Київськ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. – Київ, 2011. – С. 47-50. – (Іноземна філологія; вип. 44).
44. Дворніков А.С. «Проміжна мова» як домінуюча ознака перекладацького стилю Миколи Лукаша (на прикладі перекладу балади Ф.Шиллера «Freundschaft» / Андрій Сергійович Дворніков // *Studia Linguistica*: зб. наук. пр. – К.: ВПЦ «Київський університет», 2012. – Вип. 6. Частина 2. – С. 145-150.
45. Дворніков А.С. Творчий метод Миколи Лукаша в концепції перекладацьких норм Г.Турі / Андрій Сергійович Дворніков // *Германістика ХХІ століття: традиційні й новітні аспекти дослідження та викладання: матеріали II Міжнар. наук. конф.* – Горлівка: ГДППМ, 2012. – С. 35 – 38.
46. Дегтярьов П. Про творчість Кесаря Біліловського / П.Дегтярьов // *Радянське літературознавство*, 1976. – № 8. – С. 72.
47. Дей О.І. Українська революційно-демократична журналістика /О.І.Дей. – К.: АН УРСР, 1959. – С. 109.
48. Дей А. И. По дороге дружбы / А. Дей // *Звезда*. – 1967. – № 8. – С. 173-191.
49. Драгоманов М.П. Галицько-руське письменство (Переднє слово до «Повістей» Осипа Федьковича) / М.П.Драгоманов. – Київ, 1876.
50. Етимологічний словник української мови: У 7 т. / [редкол. О.С.Мельничук (головний ред.) та ін]. – К.: Наук. думка, 1982.
51. Жолдак Б.О. Лукаш – словник! /Б.О.Жолдак // *Слово*. – 1992. – Ч. 20-21. – С. 13.
52. Зарицький М. С. Переклад: створення та редагування: посібник / М.С.Зарицький. – К.: Парламентське вид-во, 2004.— 120 с.
53. Золотова Г.А. Говорящее лицо и структура текста / Г.А.Золотова // *Язык-система: язык-текст, язык-способность: к 60-летию чл.-корр. РАН Ю.Н.Караулова.*— Москва: ИНИОН РАН, 1995.— С. 120-133.

54. Золотова Г.А. Коммуникативные аспекты русского синтаксиса / Г.А.Золотова. – Москва: Эдиториал УРСС, 2003. – 367 с.
55. Зорівчак Р.П. Реалія і переклад (на матеріалі англomовних перекладів української прози) / Р.П. Зорівчак. – Львів : вид-во при Львівському університеті, 1989. – 215 с.
56. Караулов Ю.Н. Русский язык и языковая личность / Ю.Н.Караулов. – Москва: Наука, 1986. – 263 с.
57. Кашкин И. Текущие дела (Заметки о стиле переводческой работы) / И.Кашкин // Мастерство перевода. Сборник I. – Москва: Советский писатель, 1959. – С. 106-110.
58. Квятковский А.П. Поэтический словарь / [науч.ред. И.Роднянская].— Москва: Советская энциклопедия, 1966.— 376 с.
59. Кибрик А.Е. Очерки по общим и прикладным вопросам языкознания / А.Е.Кибрик. – Москва: УРСС, 2002. – 336 с.
60. Кияк Т.Р. Теорія і практика перекладу (німецька мова). / Кияк Т.Р., Науменко А.М., Огуй О.Д. – Вінниця: Нова книга, 2006.– 586 с.
61. Ковальчук Г. Микола Лукаш у спогадах // Дивослово. – 2001. – № 1. – С. 50-52.
62. Кодзасов С.В. Просодический строй русской речи / С.В.Кодзасов // Просодические классы слов и место ударения.— Москва: РГГУ, 1996.
63. Коломієць Л.В. Концептуально-методологічні засади сучасного українського поетичного перекладу (на матеріалі перекладів з англійської, ірландської та американської поезії): монографія. – К.: вид.центр «Київський університет», 2004. – 522 с.
64. Комиссаров В. Н. Интуитивность перевода и объективность переводоведения / В. Н. Комиссаров // Язык : поэтика, перевод : сб. науч. трудов. – 1996. – Вып. 426. – С. 42-59.
65. Комиссаров В.Н. Современное переводоведение / В.Н.Комиссаров. – Москва: Изд-во «ЭТС», 2004.– 420 с.

66. Комиссаров В.Н. Теория перевода (Лингвистические аспекты) / В.Н. Комиссаров – Москва: Высшая школа, 1990. – 250 с.
67. Копелев Л. З. «Фауст» по-украински / Л.З. Копелев // Мастерство перевода. – Москва: Сов. писатель, 1965. – С. 154-167.
68. Коптілов В. В. Звичний і незвичний Шіллер / В.В. Коптілов // Друг читача. – 1967. – №3. – С. 1 – 4.
69. Коптілов В.В. Актуальні питання українського художнього перекладу / В.В. Коптілов. – К.: вид-во Київського ун-ту, 1971. – 131 с.
70. Корунець І. В. Теорія і практика перекладу (аспектний переклад) / І. В. Корунець. – Вінниця : Нова книга, 2003. – 448 с.
71. Кочур Г.П. На перекладацькі теми / Г.П. Кочур // Дніпро. – 1965. – № 6. – С. 128-136.
72. Кочур Г. Майстри перекладу / Г. Кочур // Всесвіт. – 1966. – № 4. – С. 17-24.
73. Кочур Г. Лірика Фрідріха Шіллера [передм.] // Шіллер Ф. Лірика / [пер. з нім. М. Лукаш] / Г. Кочур. – К.: Дніпро, 1967. – С. 5-18.
74. Кочур Г.П. На схилі віку й на світанні надій: [розмову вів Р. Доценко] / Г.П. Кочур // Україна. – 1989. – № 17. – С. 3.
75. Кочур Г.П. Феномен Лукаша / Г.П. Кочур // Україна: Наука і культура. – К.: АН УРСР; «Знання», 1989. – Вип. 23. – С. 337-344.
76. Кубрякова Е.С. Части речи с когнитивной точки зрения / Е.С. Кубрякова. – Москва: Ин-т языкознания РАН, Тамбовск. гос. ун-т, 1997. – 327 с.
77. Куліш П. Позичена кобза / П. Куліш. – Женева, 1897. – С. 36-117.
78. Куліш П. Твори в шести томах / П. Куліш. – Львів: «Просвіта», 1909. – Т. 5. – С. 480—481.
79. Кулиш П.А. Сочинения и письма / П.А. Кулиш. – Т.3. – К., 1909. – С. 494-508.
80. Кухаренко В. А. Інтерпретація тексту / В. А. Кухаренко. – Вінниця : Нова Книга, 2004. – 272 с.

81. Куцевол О.М. «Вести до сонця – то моя професія»: Інтегрований урок позакласного читання, присвячений 80-річчю від дня народження Миколи Лукаша / О.М.Куцевол // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 1999. – № 3. – С. 74-85.
82. Левый И. Искусство перевода / И.Левый. – Москва: Прогресс, 1974. – 397 с.
83. Новое в зарубежной лингвистике. [сост., общ. ред. и вст. ст. Т.М.Николаевой]. – Москва: Прогресс, 1978. – Вып. VIII. [Лингвистика текста]. – 479 с.
84. Лотман Ю.М. Лекции по структуральной поэтике / Ю.М.Лотман. – Москва: Гнозис, 1994.– 560 с.
85. Лотман Ю.М. Семиосфера / Ю.М.Лотман. – СПб.: Искусство, 2001. – 704 с.
86. Лукаш М. Бібліографічний покажчик / [уклад. В.Савчин; наук. ред. Р.Зорівчак; ред.-бібліогр. Г.Домбровська; редкол.: Б.Якимович (голова) та ін.] – Львів: видавн. центр ЛНУ ім. І. Франка, 2003. – 356 с.: іл., портр. – (Українська біобібліографія. Нова серія; Ч. 10).
87. Малорусько-німецький словар: у 2 т. / [упор. Желехівський Є., Недільський С.].— Львів, 1886.
88. Маньковская Г.Л. О национальной локализации в художественном переводе / Г.Л.Маньковская // Советское славяноведение. – 1970. – №2. – С. 36.
89. Мирошниченко В. Авторська концепція художнього твору: онтогенез і експансія (на матеріалі англomовної та французької україніки)/ В.Мирошниченко. – Запоріжжя: ЗДУ, 2003. – 283 с.
90. Міщенко Л. А. Посібник з художнього перекладу до курсу "Теорія і практика перекладу"= Literarische Übersetzung. Studiengang "Theorie und Praxis des Übersetzens" / L. A. Mishchenko, O. M. Turshchenko: Німецькою мовою / Л. А. Міщенко, О. М. Турченко. – Вінниця: Нова книга, 2003. – 176 с. – Парал. тит. арк. нім. мовою.

91. Мойсеїв І. Код двійки у перекладі "Дон Кіхота" Миколою Лукашем (Культурологічний аспект) / І.Мойсеїв // Вікно в світ. – 2000. – № 3 (12). – С. 43-48.
92. Москаленко М. Високий шлях Миколи Лукаша // Микола Лукаш. Від Боккаччо до Аполлінера: переклади / [ред., упоряд., авт.передм. М.Москаленка]. – Київ: Дніпро, 1990. – С. 7.
93. Москаленко М.Н. Згадуючи Лукаша / М.Н.Москаленко // Жива вода. – 1998. – № 7. – С. 6.
94. Москальская О.И. Грамматика текста / О.И.Москальская. – Москва: Высш.школа, 1981. – 243 с.
95. Мурзин Л.Н. Основы дериватологии / Л.Н.Мурзин. – Пермь, 1984. – 212 с.
96. Мурзин Л.Н. Язык, текст и культура // Человек-текст-культура. – Екатеринбург, 1994. – 546 с.
97. Найда Ю.А. Наука перевода / Ю. А. Найда; [пер. с англ. М. Маковского] // Вопросы языкознания. – 1970. – №4. – С. 3-14.
98. Науменко А.М. Складові індивідуального стилю перекладача як чинник, руйнуючий оригінал / Науменко А.М. // Наукові записки. – Випуск 89 (1). Серія: Філологічні науки (мовознавство) – Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В.Винниченка, 2010. – С. 25-31.
99. Науменко А.М. А чи дійсно «перекладачі-зрадники»? / Науменко А.М. // Наукові записки. – Випуск 104 (1). Серія: Філологічні науки (мовознавство): У 2 ч. – Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В.Винниченка, 2012. – С. 70-76.
100. Нарубина Є. Лукашеве небо / Є.Нарубина // Березіль. – 1996. – № 1-2. – С. 118-124.
101. Новиков Л.А. Художественный текст и его анализ / Л.А.Новиков. – Москва: Наука, 1988 – 295 с.
102. Новиков Л.А. Язык и художественное познание: Методологические заметки об эстетическом освещении действительности / Л.А.Новиков //

Методология лингвистики и аспекты изучения языка.— Москва: Наука, 1988 — 329 с.

103. Новикова М. Китс – Маршак – Пастернак (Заметки об индивидуальном переводческом стиле) / М.Новикова // Мастерство перевода. – Москва: Сов. писатель, 1971. – Сб. 8. – С. 28-54.

104. Новикова М.А. Прекрасен наш союз. Литература-переводчик-жизнь / М.А.Новикова. – К.: Радянський письменник, 1986.– 225 с.

105. Новикова М.А. Проблемы индивидуального стиля в теории художественного перевода (стилистика переводчика): автореф. дисс. на соискание учен. степени д-ра филол.наук : спец. 10.02.19 «Общее языкознание» / М.А.Новикова. – Л., 1980. – 27 с.

106. Новикова М.А. Стиль автора и стиль перевода: учеб. пособие / Новикова М.А., Лебедь О.Н., Лукинова М.Ю. – К.: УМК ВО при Минвузе УССР, 1988. – 84 с.

107. Новикова М. Миф и антимиф: М.Лукаш / Марина Новикова // Міфи та місія.– К.: Дух і літера, 2005.– С. 40-48.

108. Кодзасов С.В. Общая фонетика / С.В. Кодзасов, О.Ф. Кривнова.— Москва: РГГУ, 2000.— 592 с.

109. Павличко Д. Мости духовного єднання: [Про художній переклад в Україні] / Д.Павличко // Україна:наука і культура. – 1981. – К., 1982. – С. 337-351.

110. Первомайський Л.С. «Фауст» Гете у перекладі М.Лукаша // Л. Первомайський. Творчий будень: з щоденника поета. – К., 1967. – С. 315-331.

111. Перепадя А.О. Григорій Кочур і Микола Лукаш – дві школи в українському перекладі // Григорій Кочур і український переклад: матеріали міжнар. наук.-практ. конф. [27-29 жовт. 2003 р.] / [редкол.: О. Чередниченко (голова) та ін.] / А.О.Перепадя. – К.; Ірпінь: ВТФ «Перун», 2004. – С. 74-78.

112. Перепадя А.О. Моя Лукашіана / А.О.Перепадя // Зарубіж. л-ра. – 1999. – № 43. – С. 7.
113. Потебня А.А. Теоретическая поэтика / А.А.Потебня. – Москва: Высш. шк., 1990. – 344 с.
114. Потебня А.А. Эстетика и поэтика / А.А.Потебня. – Москва: Искусство, 1976. – 614 с.
115. Райхштейн А.Д. Национально-культурный аспект интеркоммуникации / А.Д.Райхштейн // Иностранные языки в школе. – 1986. – № 5. – С. 10-14.
116. Раренко М.Б. Развитие перевода в XX веке в России и США // Лингвистические исследования в конце XX в.: сб. обзоров / М.Б.Раренко. – Москва, 2000. – С. 37-82.
117. Рекуха-Зорян Г. Мій давній незабутній друг Микола Лукаш / Г.Рекуха-Зорян // Кролевецький вісник. – 1993. – 14 грудня. – С. 3-4.
118. Рецкер Я.И. Теория перевода и переводческая практика: очерки лингвистической теории перевода / Я.И.Рецкер. – Москва: Международные отношения, 1974.– 216 с.
119. Рильський М. Проблеми художнього перекладу / М.Рильський // Мистецтво перекладу: статті, виступи, нотатки. – К.: Радянський письменник, 1975.– С. 25-92.
120. Рильський М. До М.О.Лукаша. [Київ, січень 1950 р.] / М.Рильський // Збір. тв.: у 20 т. – К.: Наукова думка, 1988. – Т.19. – 620 с.
121. Рудяков М.О. До основ теорії художнього перекладу / М.О.Рудяков // Радянське літературознавство. – 1984.– №7.– С.31-38.
122. Савченко Б. К. Барвами оригіналу / Б.К.Савченко // Вітчизна. –1968. – № 11. – С. 202-204.
123. Савчин В.Р.Новаторство Миколи Лукаша в історії українського художнього перекладу: дис. ... канд.філол.наук : 10.02.16 / Савчин Валентина Романівна. – Львів, 2006.– 234 с.

124. Сверстюк Є. Українська література і християнська традиція / Є.Сверстюк // Сучасність. — 1992. — № 12.
125. Сдобников В.В. Теория перевода / В.В Сдобников, О.В. Петрова. — Москва: АСТ: Восток-Запад, 2008.— 442 с.
126. Селиванова Е.А. Модель перевода в парадигмальном пространстве современной лингвистики / Е.А.Селиванова // Культура народов Причерноморья. — 2002.— №29. — С.79-83.
127. Сергєєва І. З двадцяти мов. Про служителя десятої музи майстра перекладу М. Лукаша / І.Сергєєва // Сучасність. — 1969. — № 2. — С. 67-71.
128. Скуратівський В.Л. Нотатки до перекладацької «стратегії» Григорія Кочура // Григорій Кочур і український переклад: матеріали міжнар. наук.-практ. конф. [27-29 жовт. 2003 р.] / [редкол.: О. Чередниченко (голова) та ін.] / В.Л.Скуратівський — К.; Ірпінь: ВТФ «Перун», 2004. — С. 34-36.
129. Слюсарєва Н.А. Лингвистика речи и лингвистика текста / Н.А.Слюсарєва //Аспекты общей и частной лингвистической теории текста.— Москва: Наука, 1982. — 230 с.
130. Смирнов И.П. Порождение интертекста (элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Пастернака) / И.П.Смирнов // Wiener Slawistischer Almanach. — 1985.— Bd. 5.— S. 12-17.
131. Сорокин Ю.А. Текст и его пространство / Ю.А.Сорокин // Категоризация мира: пространство и время.— Москва: Эдиториал УРСС, 1997.— С. 37-41.
132. Сорокин Ю.А. Опыт систематизации лингвистических и культурологических лакун // Ю.А.Сорокин, И.Ю.Марковина. Лексические единицы и организация структуры текста. — Калинин, 1983. — 302 с.
133. Стіль А. Перший удар: [Роман] / Андре Стіль; [з фр. пер. М.Лукаш] — К.: Держлітвидав УРСР, 1953. — 412 с.
134. Стріха М. Український художній переклад: між літературою і націєтворенням / Максим Стріха. — К.: Факт — Наш час, 2006. — 344 с.

135. Стріха М.В. Історія й сьогодення українського поетичного перекладу (XII – XX ст.): [Курс лекцій] // Зап. «Перекладацької майстерні 2000-2001» / [упоряд. М.Б. Габлевич]; ЛНУ ім. І. Франка, Центр гуманіт. досліджень. – Львів, 2002. – Т. 2. – С. 6-139.
136. Стріха М.В. Микола Лукаш – відомий та невідомий / М.В. Стріха // Всесвіт. – 1997. – № 2. – С. 129-131.
137. Стріха М.В. Микола Лукаш – критик і перекладознавець / М.В.Стріха // Теорія і практика перекладу – Київ, 1992. – Вип. 18. – С. 16-19.
138. Сухомлин В. Про "нещасного Букла" / В.Сухомлин // Кролевецький вісник. – 1993. – 14-18 грудня – С. 10-15.
139. Сухомлин В. Про "нещасного Букла" / В.Сухомлин // Кролевецький вісник. – 1994. – 9 лютого- 20 квітня. – С. 3-4.
140. Сухомлин В. Микола Лукаш – гордість Кролевця / В.Сухомлин // Кролевецький вісник. – 1994. – 17 - 21 грудня. – С. 4.
141. Тетеріна О. Б. Переклад як наукова проблема в українській літературно-критичній думці 19 – початку 20 ст. (компаративний дискурс) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.05 "Порівняльне літературознавство" / О. Б. Тетеріна. – К., 2004. – 20 с.
142. Тимченко Є.П. Порівняльна стилістика німецької та української мов / Є.П.Тимченко. – Вінниця: Нова книга, 2006.– 240 с.
143. Топер П. Перевод и литература: творческая личность переводчика / П. Топер // Вопросы литературы. – 1998. – № 6. – С. 161-178.
144. Тороп П. Тотальный перевод / Пеэтер Тороп. – Тарту: Изд-во Тартуского ун-та, 1995. – 220 с.
145. Трипільський А. В. На магістралях мистецтва / А.В.Трипільський // Донбас, 1968. – №1. – С. 97-102.
146. Українка Л. Малорусские писатели на Буковине / Леся Українка // Зібрання творів: у 12-ти тт. – К.:Наукова думка, 1977. – Т. 8. – С. 86.

147. Федоров А.В. Основы общей теории перевода (лингвистические проблемы) / А.В.Федоров.– Москва: Высшая школа, 1983.– 303 с.
148. Фразеологія перекладів Миколи Лукаша: словник-довідник / [уклад.: О.І. Скопненко, Т.В. Цимбалюк]. – К.: Довіра, 2002. – 735 с.
149. Франко І. Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 р. / Іван Франко.– Львів, 1910. – 362 с.
150. Франко І. Іван Гулашевич / І.Франко // Твори: у 20-ти т. – К.:ДВХЛ, 1955. – Т. 17. – С. 392.
151. Франко І. Зібрання творів: у 50-ти тт.. / І.Франко. — К.: Наукова думка, 1982.
152. Франко І. Літературне відродження Полудневої Русі і Ян Коллар / І.Франко // Зібрання творів: у 50-ти тт. – К.: Наукова думка, 1981. – Т. 29.
153. Франко І. Перше повне видання творів Федьковича / І.Франко // Зібрання творів: у 50-ти тт.— К.: Наукова думка, 1982. — Т. 33.
154. «Хай слово мовлено інакше...»: статті з теорії, критики та історії художнього перекладу / [упоряд. В.Коптілов]. — К.: Дніпро, 1982.— 295 с.
155. Хрестоматія з історії західних літератур / [упорядник?] – Т. 3. – 1931. – С. 478-482.
156. Цимбалюк Т.В. Зіставно-типологічна характеристика семантико-стилістичних особливостей фразеологічних одиниць (на матеріалі роману Сервантеса «Дон Кіхот» у перекладі М.Лукаша): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.15 / Т.В.Цимбалюк. – К., 1997. – 24 с.
157. Цимбалюк Т.В. Розмовні фразеологічні одиниці в трагедії Й.-В.Ґете «Фауст» (переклад Миколи Лукаша) / Т.В.Цимбалюк // Мова та історія. – 2001. – Вип. 57. – С. 23-24.
158. Череватенко Л.В. «Сподіваюсь, ніхто не скаже, що я не знаю української мови»: [післямова] // Фразеологія перекладів Миколи Лукаша: словник-довідник / [уклад.: О.І. Скопненко, Т.В. Цимбалюк.] / Л.В.Череватенко. – К.: Довіра, 2002. – С. 711-734.

159. Череватенко Л.В. З Лукашевої спадщини / Л.В.Череватенко // Сгупець. – 2001. – № 8. – С. 190-191.
160. Череватенко Л. Так починався Микола Лукаш / Л.В.Череватенко // Всесвіт. – 2001. – №9-10. – С. 138-139; 152-156.
161. Череватенко Л.В. Лукашеві переклади з німецьких та російських поетів / Л.В.Череватенко // Сучасність. – 2003. – № 2. – С. 38-39.
162. Чередниченко А.И. Лингвистические проблемы воссоздания образа в поэтическом переводе: [тексты лекций] / А.И.Чередниченко, П.А.Бех. – К.: Высшая школа, 1980.– 67 с.
163. Чередниченко О. І. Про мову і переклад / Олександр Чередниченко. – К.: Либідь, 2007. – 248 с.
164. Черняков Б.І. З криниці Лукашевої спадщини / Б.І.Черняков // Літературна Україна. – 2001. – 12 квітня. – С. 15-20.
165. Черняков Б.І. Микола Лукаш: сходження до Літератури / Б.І.Черняков // Образ. – 2000. – Вип. 1. – С. 50-65.
166. Черняков Б.І. Повернення: доля і недоля Миколи Лукаша: (статті і матеріали 2000-2003 рр.) / Б.І.Черняков; Академія наук вищої школи України; відділення масової комунікації. – К., 2004. – 67 с. – (Кролевеччина і Кролевеччина; Вип. 2).
167. Чуковский К. Высокое искусство / Корней Чуковский. – Москва: Сов. писатель, 1968. – 382 с.
168. Шалагінов Б.Б. «Фауст» Й.В.Гете і проблема духовної сутності людини в німецькій літературі на рубежі 18-19 ст.: дис. ... доктора філол.наук : 10.02.01 / Борис Борисович Шалагінов. – К., 2003. – 383 с.
169. Шевчук В. Дороге і неповторне / В.Шевчук // Літературна Україна. – 1988. – № 35. – С.7.
170. Шевчук В.О. Геній побіч нас: [про М. Лукаша] / В.О.Шевчук // Кур'єр Кривбасу. – 2000. – № 125-126. – С. 92-101.
171. Шенгели Г. Техника стиха / Г.Шенгели. — Москва: Наука, 1960.

172. Шендельс Е.И. Внутренняя организация текста / Е.И.Шендельс // Иностранные языки в школе, 1987.— №4.— С. 143-147.
173. Шпенглер О. Закат Европы: Очерки морфологии мировой истории. Гештальт и действительность / О.Шпенглер / [пер., вступ. ст. и прим. К. А. Свасьяна]. — Москва: Мысль, 1993. — 663 с.
174. Эткинд Е.Г. Поэзия и перевод / Е.Г.Эткинд.— М.-Л.: Советский писатель, 1963. — 430 с.
175. Языкознание: большой энциклопедический словарь / [ред. ?]. — Москва: Большая российская энциклопедия, 1998. — 932 с.
176. Якобсон Р. Доминанта / Р.Якобсон / [пер. И.Чернова] //Хрестоматия по теоретическому литературоведению. — Тарту, 1976. — Т.1.— С. 59-67.
177. Ярема Я.Я. Иван Франко і «Фауст» Гете. / Я.Я.Ярема // Дослідження творчості Івана Франка. — К., 1956. — С. 68-107.
178. Яремко М. Продовжувач традицій легендарного Орфея: Конспект уроку з вивчення поезії Райнера Марії Рільке. 11 клас / М.Яремко // Зарубіж. л-ра в навч. закл. — 2000. — № 12. — С. 6-9.
179. Al-Shabab O.S. Interpretation and the Language of Translation: Creativity and Conventions in Translation / O. Al-Shabab. — London: Janus, 1996.
180. Apel F. Literarische Übersetzung / Friedmar Apel, Annette Kopetzki.— Stuttgart: Metzler, 1983.— 148 S.
181. Bassnett S. Constructing Cultures: Essays on Literary Translation. / Susan Bassnett and Andre Lefevere. — Cleveland; Philadelphia; Toronto; Sydney; Johannesburg: Multilingual Matters, 1998.— 143 p.
182. Bhabha H. The Location of Culture / H.Bhabha.— London; New York: Routledge.— 1996.— pp. 36.
183. Birkerts S. The Electric Life: Essays on Modern Poetry/ S.Birkerts. — New York: William Morrow and Company, 1989.— 459 p.
184. Catford J.C. A Linguistic Theory of Translation: an Essay in Applied Linguistics / J.C.Catford. — London: Oxford University Press, 1965.— 123 p.

185. Cseho T. Übersetzungsrelevante Analyse und kritische Übersetzung eines deutschen Zeitungsartikels / Tamas Cseho // Germanistische Studien VI, 2007.— S. 63- 80.
186. Dorofeeva M. Vom Stiltyp zum Stilmittel: Aktuelle Grundbegriffe der Stilistik / Margarita Dorofeeva // Germanistik in der Ukraine. – Jahrheft 3. – Kyjiw: Verlagszentrum der KNLU, 2008. – S. 11-15.
187. Fleischer W. Zur funktionalstilistischen Differenzierung der deutschen Schriftsprache / W.Fleischer // Sprachpflege, 1969.— Heft 11.— S. 225-230.
188. Fleischer W. Stilistik der deutschen Gegenwartssprache / W.Fleischer, G.Michel, G.Starke. — Frankfurt: Peter Lang, 1993. – 429 S.
189. Goethe J.-W. Drei Stücke vom Übersetzen / Johann Wolfgang von Goethe. –Tübingen: Julius Groos, 1963. – S. 34-37.
190. Grundzüge der Literaturwissenschaft / [hrsg. von H.Arnold und H. Detering]. – München: dtv, 1996. – 804 S.
191. Helbig G. Deutsche Grammatik. Ein Handbuch für den Ausländerunterricht / Gerhard Helbig, Joachim Buscha. – Leipzig: VEB Verlag Enzyklopädie, 1974. – 629 S.
192. Hermans T. The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation / T.Hermans. – London: Croom Helm, 1985. – 315 p.
193. Holmes James S. Forms of Verse Translation and the Translation of Verse Form / J.S.Holmes // Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies.– Amsterdam: Rodopi, 1988.– 117 p.
194. House J. Translation Quality Assessment / J.House. – Tübingen: Gunter Narr, 1997.– 207 p.
195. Jakobson R. Linguistik und Poetik / Roman Jakobson // Poetik: Ausgew.Aufsätze, 1921-1971. – Frankfurt/Main Verlag, 1989 – S. 83-121.
196. Kayser W. Das sprachliche Kunstwerk / Wolfgang Kayser. — Bern, 1956.— 329 S.
197. Kloepfer R. Die Theorie der literarischen Übersetzung / R.Kloepfer // Freiburger Schriften zur romanischen Philologie.– №12.– 1967.– 153 S.

198. Koller W. Einführung in die Übersetzungswissenschaft / Werner Koller. – Wiebelsheim: Quelle & Meier Verlag, 2004.– 343 S.
199. Kussmaul P. Translation als kreativer Prozess – ein kognitionstheoretischer Erläuterungsversuch / Paul Kussmaul // Translation zwischen Theorie und Praxis. Innsbrucker Ringvorlesungen zur Translationswissenschaft. – Frankfurt am Main : Peter Lang Verlag. – 2002. – S. 93-116.
200. Lefevere A. Translating Poetry: Seven Strategies and a Blueprint / Andre Lefevere. – Assen, Amsredam: Van Gorcum, 1975. – 305 p.
201. Levy J. Die literarische Übersetzung. Theorie einer Kunstgattung / J.Levy. – Frankfurt a.M./Bonn, 1969.– 119 S.
202. Lexikon der Germanistischen Linguistik. [Studienausgabe II]. – Teil III. Kommunikatives Handeln. – Tübingen: Niemeyer, 1980. – 444 S.
203. Lexikon der Sprachwissenschaft / [herausg. von H.Bußmann]. – Stuttgart: Kröner Verlag, 2005. – 962 S.
204. Metzler Lexikon Sprache / [herausg. von H.Glück] – Stuttgart: Verlag J. B. Metzler, 1993. – 711 S.
205. Michel G. Linguistische Aspekte der Komposition im künstlerischen Text / Georg Michel // Zeitschrift für Germanistische Linguistik, 1980/IV.— S. 430-446.
206. Michel G. Möglichkeiten und Grenzen der Funktionalstilistik bei künstlerischen Texten / G.Michel // Akten des VI. Internationalen Germanistik-Kongresses, 1980.— T.2.— S. 217-221.
207. Naumenko A.M. Das konzeptuelle Übersetzen: Goethes «Faust» in ostslawischer Übersetzung / A.M.Naumenko. – Zaporizz`a, 1999. –133 S.
208. Naer N.M. Stilistik der deutschen Sprache / N.Naer. – M.: Высшая школа, 2006.— 269 S.
209. Neubert A. Übersetzung als «Aufhebung» des Originaltextes / A. Neubert // Übersetzungswissenschaft: Ergebnisse und Perspektiven. – Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1990. – S. 31-39.

210. Newmark P. Approaches to Translation / P.Newmark. – Frankfurt: Pergamon Press, 1988.– 200 p.
211. Nida E. Language Structure and Translation / E. Nida. – Stanford, California : Stanford University Press, 1975. – 284 p.
212. Niranjana T. Siting Translation: History, Post-structuralism, and the Colonial Context / T.Niranjana. – Berkeley; Los Angeles; Oxford: University of California Press, 1992.– 203 p.
213. Nord Ch. Textanalyse und Übersetzen. Theoretische Grundlagen, Methode und didaktische Anwendung einer übersetzungsrelevanten Textanalyse / Christiane Nord. — Tübingen: Julius Groos, 2009.— 283 S.
214. Raffel B. The Art of Translating Poetry / B.Raffel. – NY: Pinguin Books, 1994.– 115 p.
215. Reiss K. Grundfragen der Übersetzungswissenschaft / Katharina Reiss. – Wien: WUV Universitätsverlag, 2000.– 132 S.
216. Reiss K. Texttyp und Übersetzungsmethode / K. Reiss. – Heidelberg: Julius Groos Verlag, 1983. – 146 S.
217. Riesel E. Stilistik der deutschen Sprache / Elise Riesel. — Moskau: Hochschule, 1963.— 425 S.
218. Riesel E. Deutsche Stilistik / E.Riesel, E.Schendels. – M.: Высшая школа, 1975.– 315 S.
219. Rose M. Translation Spectrum: Essays in Theory and Practice / M.Rose. – Albany: New York Press, 1981.– 172 p.
220. Sandig. B. Textstilistik des Deutschen / Barbara Sandig. – Berlin-New York: de Gruyter, 2006. – 584 S.
221. Schippan T. Lexikologie der deutschen Gegenwartssprache / Theo Shippan. – Tübingen, Niemeyer, 2002. – 306 S.
222. Schleiermacher F. Methoden des Übersetzens / Friedrich Schleiermacher. – Stuttgart: Henry Goverts, 1963. – S. 38-71.
223. Schulte H. The Art of Literary Translation (German Literature, Art and Thought) / H.Schulte, G.Teuscher. – NY: Pinguin Books, 1996.– 235 p.

224. Snell-Hornby M. Handbuch Translation / Mary Snell-Hornby. – Tübingen: Stauffenburg Verlag, 2006.– 433 S.
225. Snell-Hornby M. Übersetzen, Sprache, Kultur / M. Snell-Hornby // Übersetzungswissenschaft – eine Neuorientierung. – Tübingen : Francke, 1986. – S. 9-29.
226. Sowinski B. Stilistik:[Stiltheorien und Stilanalysen] / Bernhard Sowinski. — Stuttgart: Metzler, 1999.— 248 S.
227. Spillner. B. Linguistik und Literaturwissenschaft. Stilforschung, Rhetorik, Textlinguistik / B.Spillner. – Stuttgart : Kohlhammer, 1974. – S. 93-95.
228. Stolze R. Übersetzungstheorien. Eine Einführung / Radegundis Stolze. – Tübingen: Gunter Narr, 2005.– 269 S.
229. Toury G. Interlanguage and its manifestations in translation / Gideon Toury // In Search of a Theory of Translation, Tel Aviv, 1980.— pp. 71-78.
230. Toury G. Translation, literary translation and pseudotranslation / Gideon Toury // Comparative Criticism.– Vol. VI.– Cambridge, 1984.– pp. 73-85.
231. Venuti L. The Translator`s Invisibility / Leo Venuti.– London, New York: Routledge.– 1995.– p. 24.
232. Wills W. Die Rolle des Übersetzers im Übersetzungsprozess / Wolfram Wilss // Modelle der Translation. – Frankfurt am Main : Vervuert Verlag, 1997. – S. 89-105.

ЕЛЕКТРОННІ ДЖЕРЕЛА

233. Энциклопедия Кругосвет [Електронний ресурс]. – Режим доступу: www.krugosvet.ru
234. Библиотека української літератури = библиотека украинской литературы [Електронний ресурс]. – Режим доступу: www.ukrlib.com.ua
235. Wikipedia, die freie Enzyklopädie [Електронний ресурс]. – Режим доступу: www.wikipedia.de

СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

236. Алчевська Х. Clematis. Поезії / Х.Алчевська. – К., 1922. – С. 6.

237. Гете Й.-В. Гелена і Фавст / Й.-В. Гете [пер. І.Франка] // Літературно-науковий вісник. – 1899. – X. – С. 59-62.
238. Гете Й.-В. Молитва Гретхен / Й.-В. Гете [пер. К.Думитрашка] // Киевская Старина. – 1886. – Частина 5. – С. 188-190.
239. Гете Й.-В. При кужелці / Й.-В. Гете [пер. І.Франка] // Друг. – 1875. – Частина 18. – С. 429.
240. Гете Й.-В. Смерть Фавста / Й.-В. Гете [пер. М.Голубця] // Назустріч. – 1937. – Частина 16. – С. 2-3.
241. Гете Й.-В. Фавст. Трагедії перша частина / Й.-В. Гете [пер. Д.Загул]. – Київ-Відень, 1919.
242. Гете Й.-В. Фауст. Трагедія / Й.-В. Гете [пер. з нім. мови М.Улезка]. Частина перша. – Х.: ДВУ, 1926.
243. Гете Й.-В. Фауст: [трагедія] / [пер. з нім.; вступ. ст. дійсн. чл. АН УРСР О.І.Білецького]. – К.: Держлітвидав УРСР, 1955. – XL, 500 с.
244. Гете Й.-В. Фауст: трагедія / Йоганн Вольфганг Гете [з нім. пер. Микола Лукаш]. – К.: Дніпро, 1981. – 541 с.
245. Грабовський П. Твори у 2 тт./ Павло Грабовський. – Т.2. – С. 275.
246. Дзвон. Піснь Фрідріха Шіллера в перекладі Цезаря А. Білиловського. – Коломья, 1879.
247. Думки-мережанки Олени Пчілки / Олена Пчілка. – Київ, 1886. – С. 154.
248. Життя й революція. – 1926. – № 9. – С. 116-121.
249. Літературно-науковий вісник. – 1914. – Кн. IV. – С. 48.
250. Развлечение. – 1859. – Т.1. – № 8. – С. 85.
251. Старицький М. Поезії / М. Старицький. – К., 1908. – С. 457-468.
252. Стихотворения Павла Заржицкого/ Павел Заржицкий. – Коломья, 1871. – С. 55.
253. Хроніка НТШ за 1914 рік. – Львів, Частина 58-59. – С. 16-17.
254. Чайченко В. Під хмарним небом. Вірші / В.Чайченко. – Львів, 1893. – С. 200-201.

255. Шиллер Ф. Легінь при ручаю / Ф.Шиллер [пер. з нім. В.Масляка]. – Зоря, 1882. – Частина 1. – С. 22.
256. Шиллер Ф. Надія / Ф.Шиллер // Перемишлянин. – 1857. – С. 133.
257. Шиллер Ф. Надія / Ф.Шиллер [пер. з нім. Б.Дідицького] // Руська читанка для гімназій. – Львів, 1866. – Частина 2. – С. 252.
258. Шиллер Ф. На смерть младенца / Ф.Шиллер [пер. с нем. И.Франко] // Вестник. – 1851. – Частина 124. – С. 495 – 496.
259. Шиллер Ф. Прощання Гектора / Ф.Шиллер [пер. з нім. Т.Павлікова]. – Друг. – 1875. – № 17. – С. 399-400.
260. Шиллер Ф. Співак / Ф.Шиллер [пер. з нім. Ю.Федьковича] // Правда. – 1868. – Частина 9. – С. 102.
261. Шиллер Ф. Туга дівчати / Ф.Шиллер [пер. з нім. В.Шпірака] // Отечественній сборник. – 1853. – Частина 2. – С. 7.
262. Шиллер Ф. Поезії / Ф.Шиллер – Львів, 1862.
263. Шиллер Ф. Поезії / Ф.Шиллер. – Львів, 1914. – 165 с. (Всесвітня Бібліотека).
264. Шиллер Ф. Балади / Ф.Шиллер. – К.: ДВУ, 1927. – 131 с.
265. Шиллер Ф. Лірика: [пер. з нім.] / Ф.Шиллер.– К.: Дніпро, 1967. – 195 с.
266. Goethe. J.W. Faust. Der Tragödie erster Teil / Johann Wolfgang Goethe. — Stuttgart: Philipp Reclam, 1986. – 135 S.
267. Schiller F. Der Abend (Nach einem Gemälde) / F. Schiller [пер.Б.Грінченка]. – Відділ рукописів ЦНБ НАНУ ф.1 №31195, с.150а під №141.
268. Schiller F. Der Pilgrim / F. Schiller [пер.Б.Грінченка]. – Відділ рукописів ЦНБ НАНУ ф.1 №33906.
269. Schiller F. Die Ideale / F. Schiller [пер.Б.Грінченка]. – Відділ рукописів ЦНБ НАНУ ф.1 №33906.
270. Schiller F. Das Siegesfest / F. Schiller [пер.Б.Грінченка]. – Відділ рукописів ЦНБ НАНУ ф.1 №33906.

ДОДАТКИ

Додаток 1. F.Schiller. Hektors Abschied

<p>Andromache Will sich Hektor ewig von mir wenden, Wo Achill mit den unnahbarn Händen Dem Patroklos schrecklich Opfer bringt? Wer wird künftig deinen Kleinen lehren Speere werfen und die Götter ehren, Wenn der finstre Orkus dich verschlingt?</p> <p>Hektor Teures Weib, gebiete deinen Tränen, Nach der Feldschlacht ist mein feurig Sehnen, Diese Arme schützen Pergamus. Kämpfend für den heil'gen Herd der Götter Fall' ich, und des Vaterlandes Retter Steig' ich nieder zu dem styg'schen Fluss.</p> <p>Andromache Nimmer lausch' ich deiner Waffen Schalle, Müßig liegt dein Eisen in der Halle, Priams großer Heldenstamm verdirbt. Du wirst hingehn, wo kein Tag mehr scheint, Der Cocytus durch die Wüsten weint, Deine Liebe in dem Lethe stirbt.</p> <p>Hektor All mein Sehnen will ich, all mein Denken, In des Lethe stillen Strom versenken, Aber meine Liebe nicht. Horch! Der Wilde tobt schon an den Mauern, Gürte mir das Schwert um, lass das Trauern! Hektors Liebe stirbt im Lethe nicht.</p>	<p>Андромаха Чом ти рвешся, Гекторе, до бою, Де Ахілл, <i>роз'ятрений</i> журбою, За Патрокла мститися ворогам? Як тебе <i>огорне</i> мла Ереба, Хто навчить сінка твого, як треба Спис метать і <i>спів складать</i> богам?</p> <p>Гектор <i>Жінко-любко</i>, не вдавайся в <i>тугу</i>! Щоб зломити <i>недруга</i> потугу, За вітчизну стану я грудьми. За святині, за кохану Трою Я впаду, як <i>подоба</i> герою, І зйду без жалю в <i>царство тьми</i>.</p> <p>Андромаха Заржавіють в домі твої лати, Заніміють ковані булати, Пропаде Пріама <i>славна кров</i>. Підеш ти в <i>оселі невеселі</i>, Де над Стіксом плачуть асфоделі, В хвилях Лети вмере твоя любов.</p> <p>Гектор Всі мої чуття і поривання Хай поглине Лети <i>вирування</i>, А любові не оддам... Чуєш ти під мурами погрози? Дай меча, втамує горючі сльози, Я любові Леті не оддам!</p>
--	---

Додаток 2. F.Schiller. Kindesmörderin

<p>Horch - die Glocken hallen dumpf zusammen, Und der Zeiger hat vollbracht den Lauf. Nun, so sei's denn! - Nun, in Gottes Namen! Grabgefährten, brecht zum Richtplatz auf. Nimm, o Welt, die letzten Abschiedsküsse! Diese Tränen nimm, o Welt, noch hin! Deine Gifte - o, sie schmeckten süße! - Wir sind quitt, Du Herzvergifterin!</p> <p>Fahret wohl, ihr Freuden dieser Sonne, Gegen schwarzen Moder umgetauscht! Fahre wohl, Du Rosenzeit voll Wonne, Die so oft das Mädchen luftberauscht! Fahret wohl, ihr goldgewebten Träume,</p>	<p>Вдарив дзвін на вежі <i>магістрату</i>, Стрілки завершили повний круг. З богом, люди! Час іти на страту, Я прийму останню із наруг. Ти прощай, прощай, мій любий світе, Ще один цілунок мій візьми, О лукавче, ми з тобою квити, За отруту я плачу сльозми.</p> <p>Сонячну відраду я міняю На могильну темряву і тлінь... Ти прощай, рожевоцвітний маю, Джерело розкошів і томлінь! Ви прощайте, мрії злототкані,</p>
--	--

Paradieseskinder, Phantasien!
Weh! Sie starben schon im Morgenkeime,
Ewig nimmer an das Licht zu blühn.

Schön geschmückt mit rosenroten Schleifen,
Deckte mich der Unschuld Schwanenkleid,
In der blonden Locken loses Schweifen
Waren junge Rosen eingestreut.
Wehe! - Die Geopferte der Hölle
Schmückt noch itzt das weißliche Gewand;
Aber ach! - Der Rosenschleifen Stelle
Nahm ein schwarzes Totenband.

Weinet um mich, die ihr nie gefallen;
Denen noch der Unschuld Lilien blühn,
Denen zu dem weichen Busenwallen
Heldenstärke die Natur verliehn!
Wehe! - Menschlich hat dies Herz empfunden!
Und Empfindung soll mein Richtschwert sein!
Weh! Vom Arm des falschen Manns mwunden
Schlief Louisens Tugend ein.

Ach, vielleicht umflattert eine Andre,
Mein vergessen, dieses Schlangengerz,
Überfließt, wenn ich zum Grabe wandre,
An dem Putztisch in verliebtem Scherz!
Spielt vielleicht mit seines Mädchens Locke,
Schlingt den Kuss, den sie entgegenbringt,
Wenn, verspritzt auf diesem Todesblocke,
Hoch mein Blut vom Rumpf springt.

Joseph! Joseph! Auf entfernte Meilen
Folge Dir Louisens Totenchor,
Und des Glockenturmes dumpfes Heulen
Schlage schrecklich mahndend an Dein Ohr!
Wenn von eines Mädchens weichem Munde
Dir der Liebe sanft Gelispel quillt,
Bohr' es plötzlich eine Höllenwunde
In der Wolllust Rosenbild!

Ha, Verräter! Nicht Louisens Schmerzen?
Nicht des Weibes Schande, harter Mann?
Nicht das Knäblein unter meinem Herzen?
Nicht was Löw' und Tiger schmelzen kann?
Seine Segel fliegen stolz vom Lande!
Meine Augen zittern dunkel nach;
Um die Mädchen an der Seine Strande
Winselt er sein falsches Ach!

Діти раю — молодості сні!
Відцвіли ви в пуп'янку зарані,
Вам уже не бачити весни.

А мене ж недавно прикрашала
Непорочна **лебедина біль**,
І троянди червінню лишали
В кучерях, **розмаяних, як хміль...**
На мені й тепер одежа біла,
Тільки я — зневажена всіма,
Та **стрічки барвисті** замінила
Чорна смертницька тасьма.

Плачте, плачте по мені, невинні,
Ви ще не стратили лілей,
Вам природа сили героїні
До дівочих улила грудей.
Серце чуле, ах, тому виною.
Що тягар ганьби на мене впав!
Мій спокусник ласкою п'яною
Цноту зрадженоу приспав.

Може, іншу жертву десь чатує
Баламут, підступний зумазвод,
Може, десь із іншою жартує
В час, як я іду на ешафот.
Може, у жадібному заласці
Питиме той **змій** її любов
В мить, коли на цій смертельній пласі
Задзюрить моя гаряча кров.

Йосифе! Луїзине **тужіння**
Всюди твій тривожитиме слух,
Дзвонів цих загрозливе гудіння
Хай **бентежить** твій оспалий дух;
Коли будеш **пестити кохану**,
У **любіві** клянучись палкїй,
Хай мій жаль проб'є **пекельну рану**
В райським щасті ваших мрій.

Зраднику! А всі мої страждання?
А моя **неслава, поговір**?
А дитя, нещасний плід кохання?
Ні, за тебе людяніший звір!
Розпустив вітрила — й геть від мене!
Зір мені окрила **тьма лиха...**
Десь тепер на узбережжі Сени
До дівчат неширо він **зітха**.

Додаток 3. F.Schiller. Freundschaft.

<p>Freund! Genügsam ist <i>der Wesenlenker</i> - Schämen sich kleinmeisterische Denker, Die so ängstlich nach Gesetzen spähn - Geisterreich und Körperweltgewühle Wälzet eines Rades Schwung zum Ziele; Hier sah es <i>mein Newton</i> gehn.</p>	<p>Бог створив природу як єдине, Хоч її на тисячні частини Роздрібнив учений-копотун. Друже мій, пізнай закон верховний: Цілий світ, тілесний і духовний Рухає один <i>двигун</i>.</p>
<p>Sphären lehrt es, Sklaven eines Zaumes Um das Herz des großen Weltenraumes Labyrinthenbahnen ziehn - Geister in umarmenden Systemen Nach der großen Geister Sonne strömen, Wie zum Meere <i>Bäche</i> fliehn.</p>	<p>В лабіринті всесвіту безмірнім Сфери водить він шляхом ефірним, Кожній давши вічний триб; Диригент пангармонійних рухів Душі порива до сонця духів, Як <i>річки</i> у моря глиб.</p>
<p>War's nicht dies allmächtige Getriebe, Das zum ew'gen Jubelbund der Liebe Unsre Herzen aneinander zwang? Raphael, an Deinem Arm - <i>o Wonne</i>, Wag' auch ich zur großen Geister Sonne Freudigmutig den Vollendungsgang.</p>	<p>Чи не тая ж сила, Рафаелю, Улила полум'яного хмелю В наші вічно здружені серця? Я з тобою поруч — <i>знаменито!</i> — Лину, ростучи, до сонця світу, Радісний і світлий без кінця.</p>
<p>Glücklich! Glücklich! Dich hab' ich gefunden, Hab' aus Millionen Dich umwunden, Und aus Millionen mein bist Du - Lass das Chaos diese Welt umrütteln; Durcheinander die Atome schütteln; <i>Ewig fliehn sich unsre Herzen zu.</i></p>	<p>О блаженство! Ідеал Платонів! Я тебе обрав з-поміж мільйонів, Ти один з-поміж мільйонів — мій! Хай весь світ струснеться і потьміє У страшній космічній веремії, — Наша <i>дружба не загине</i> в ній!</p>
<p>Muss ich nicht aus Deinen Flammenaugen Meiner Wollust wieder strahlen saugen? Nur in Dir bestaun' ich mich - Schöner malt sich mir die schöne Erde, Heller spiegelt in des Friends Gebärde, Reizender der Himmel sich.</p>	<p>Погляд твій палким огнем жаріє; <i>Всі мої жадання, думи, мрії,</i> <i>Всю свою істоту</i> бачу в нім; І земля всміхається любіше, Й небеса ясніють голубіше В ріднім образі твоїм.</p>
<p>Schwermut wirft die bangen Tränenlasten, Süßer von des Leidens Sturm zu rasten, In der Liebe <i>Busen</i> ab; - Sucht nicht selbst das <i>folternde Entzücken</i> In des Friends beredeten Strahlenblicken Ungeduldig ein wollüst'ges Grab?</p>	<p>Скорб велика, несказанна туга Виллється слізьми на <i>лоно</i> друга, І спаде з душі тягар, А бува, що й <i>радощі болючі</i> В братнє серце просяться жагуче, Щоб згасити в ньому свій пожар</p>
<p>Stünd' im All der Schöpfung ich alleine, Seelen träumt' ich in die Felsensteine, Und umarmend küsst' ich sie - Meine Klagen stöhnt' ich in die Lüfte, Freute mich, antworteten die Klüfte, Tor genug! Der süßen Sympathie.</p>	<p>Був би я один серед пустелі, Я б <i>духотворив</i> недвижні скелі, <i>Пестив</i> би камінні їх тіла, Прагнув би любові невтоленно, І стогнав би, і радів шалено, Щоб безодня відгук принесла.</p>
<p>Tote Gruppen sind wir - wenn wir hassen; Götter - wenn wir liebend uns umfassen! Lechzen nach dem süßen Fesselzwang - Aufwärts durch die tausendfachen Stufen Zahlenloser Geister, die nicht schufen, Waltet göttlich dieser Drang.</p>	<p>Нас ненависть робить <i>мертвяками</i>, А любов — пресвітлими богами... Хто <i>жада</i> відрадісних оков, Тих веде до сфер все вищих, кращих Понад <i>сонми</i> духів <i>нетворящих</i> Ця божественна любов.</p>

<p>Arm in Arme, höher stets und höher, Vom Mongolen bis zum griech'schen Seher, Der sich an den letzten Seraph reiht, Wallen wir, einmüt'gen Ringeltanzes, Bis sich dort im Meer des ew'gen Glanzes Sterbend untertauchen Maß und Zeit -</p>	<p>До ясної цілі путь далека — Від монгола до <i>провидця-грека</i>, Тільки серафим поперед нас; Линемо братерськи зграйним хором Злитися із <i>вічносяйним</i> морем, Де зникають <i>просторинь</i> і час.</p>
<p>Freundlos war der große <i>Weltenmeister</i>, Fühlte Mangel - darum schuf er Geister. Sel'ge Spiegel seiner Seligkeit! Fand das höchste Wesen schon kein gleiches, Aus dem Kelch des ganzen Seelenreiches Schäumt ihm - die Unendlichkeit.</p>	<p>Був <i>Господь</i> без друга, тож не <i>всує</i> Він створив усяку <i>твар живую</i>, Власного блаженства відбиття! Рівні не знайшлося <i>первовзору</i>, Та йому із чаші <i>животвору</i> Безконечне піниться бугтя.</p>

Додаток 4. J.W.Goethe. Faust (Zueignung).

<p><i>Sie hören nicht die folgenden Gesänge, Die Seelen, denen ich die ersten sang, Zerstoben ist das freundliche Gedränge, Verklungen, ach! Der erste Widerklang. Mein Lied ertönt der unbekanntten Menge, Ihr Beifall selbst macht meinem Herzen bang, Und was sich sonst an meinem Lied erfreuet, Wenn es noch lebt, irrt in der Welt zerstreuet.</i></p> <p><i>Und mich ergreift ein längst entwöhntes Sehnen Nach jenem stillen, ernsten Geisterreich, Es schwebet nun in unbestimmten Tönen Mein lispelnd Lied, der Äolsharfe gleich, Ein Schauer faßt mich, Träne folgt den Tränen, Das strenge Herz, es fühlt sich mild und weich; Was ich besitze, sehe ich wie im Weiten, Und was verschwand, wird mir zu Wirklichkeiten.</i></p>	<p><i>Пісень моїх не чують ніжні душі, Що слухали пісні юнацьких днів; Розвіялись бесіди наші друзі, Їх відгомін давно вже відбринів. Кругом чужі, хоч може, й не байдужі, Та їх хвала не радує чуттів; А ті, що їх, мов рідні, привітають, – Розкидані, десь по світах блукають.</i></p> <p><i>І знов мене привиддя полонили, Неначе зветь в мовчазне царство сна. Колишній спів мій, майже занімілий, Лунає знов, мов арфа чарівна; Я стрепенувсь, і сльози забриніли, І серце враз відтало аж до дна... Теперішнє здалека ледве мріє, А що пройшло – і знов живе і діє.</i></p>
---	--