

Міністерство освіти, науки, молоді та спорту України
Львівський національний університет імені Івана Франка

На правах рукопису

Василик Анастасія Романівна

УДК 821.111-21.161.2 Руд.:792.2

**СТРАТЕГІЯ М. РУДНИЦЬКОГО
В КОНТЕКСТІ ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОГО ХУДОЖНЬОГО
ПЕРЕКЛАДУ ХХ СТ.**

Спеціальність 10.02.16 – перекладознавство

Дисертація на здобуття наукового ступеня
кандидата філологічних наук

Науковий керівник

Зорівчак Роксолана Петрівна

доктор філологічних наук, професор

Львів – 2012

ЗМІСТ

Вступ.....	4
Розділ 1. Перекладацька стратегія М. Рудницького	
в контексті теорії жанрів.....	13
1.1. Перекладацька діяльність М. Рудницького.....	13
1.2. Формування поглядів М. Рудницького в контексті	
перекладознавчих досліджень першої половини ХХ ст ...	22
1.3. Індивідуальність перекладача та перекладацька	
стратегія: до історії питання.....	30
1.4. Жанрологія і переклад.....	43
1.4.1. Поняття жанру в теорії перекладу першої половини	
ХХ ст.....	48
1.4.2. Поняття жанру в теорії перекладу другої половини	
ХХ ст.....	51
1.4.2.1. Драма як жанр перекладу.....	56
1.4.2.2. Художня проза як жанр перекладу.....	60
1.4.2.3. Поезія як жанр перекладу	66
Висновки до Розділу 1	70
Розділ 2. М. Рудницький як перекладач драми.....	74
2.1. Українська шекспіріана: до історії питання.....	74
2.2. Поетика В. Шекспіра й переклад.....	84
2.3. Внесок М. Рудницького до шекспірознавства.....	90
2.4. Стратегія М. Рудницький щодо перекладу творів	
В. Шекспіра.....	93
Висновки до Розділу 2	108

Розділ 3. М. Рудницький як перекладач прози.....	109
3.1. Художній переклад прози в міжвоєнному Львові.....	109
3.2. Роман Е. Бронте “Wuthering Heights” у перекладі	
М.Рудницького	119
3.2.1. Відтворення композиції твору.....	122
3.2.2. Переклад на рівні хронотопу.....	128
3.2.3. Відтворення системи персонажів у перекладі	
М. Рудницького	134
3.2.4. Образна система в інтерпретації М. Рудницького	142
3.2.5. Відтворення лексичного рівня оригіналу.....	150
3.2.6. Синтаксичний рівень у перекладі М. Рудницького	155
Висновки до Розділу 3	159
Розділ 4. М. Рудницький як перекладач поезії.....	161
4.1. Оригінальна поезія М. Рудницького.....	161
4.2. Формування стратегії М. Рудницького щодо перекладу поезії	169
4.3. Віршові переклади М. Рудницького.....	173
Висновки до Розділу 4.....	191
Висновки	193
Список використаних джерел	199
Додатки	241
Додаток А. Список перекладознавчих та літературознавчих праць	
М. Рудницького	241
Додаток Б. Лексико-стилістичний аналіз канто Дж. Леопарді в перекладі	
М. Рудницького.	247

ВСТУП

Дисертацію присвячено дослідженню перекладацької стратегії Михайла Івановича Рудницького – багатогранної та непересічної постаті в культурному житті України ХХ ст. Діапазон його діяльності дуже широкий: професор Львівського Франкового університету, літературознавець, теоретик перекладу, театральний критик, перекладач, редактор, письменник, журналіст, громадський діяч.

Вивчення історії художнього перекладу потрібне для створення перекладознавчої теорії й осмислення повноцінної історії літератури. Оскільки кожній сформованій нації необхідна історія її літератури, оригінальної та перекладної, назріла потреба написати історію українського художнього перекладу. Тепер, коли в Інституті літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України укладають нове академічне багатотомне видання “Історії української літератури”, коли випрацьовуються його основні методологічні підстави, дослідження творчої індивідуальності окремих перекладачів та їхніх перекладацьких стратегій сприятиме всебічній характеристиці закономірностей розвитку національної культури, про що слушно зауважує проф. О. Чередниченко у виступі на Другому міжнародному конгресі українців (1993): “Цілісне уявлення про перекладацький процес, його зв’язок із загальнолітературним процесом не може бути знеособленим”. Адже кожна література, ще з давньоримської епохи, поєднує твори як оригінальні, так і перекладні. Часто появи творів національних письменників передували переклади надбань світової класики. Зростання вимогливості до перекладних видань потребує прискіпливого вивчення історії художнього перекладу.

Історію перекладу як складову перекладознавства у світовій філологічній науці не опрацьовано повністю. У вивченні історії українського художнього перекладу, що відіграв надзвичайно велику роль у досягненнях нашої культури як її націєтворчий чинник, є чимало здобутків – і щодо збору фактів, і щодо

методів їх дослідження. Своєрідною лакуною в історії українського перекладу є період 20-х–30-х рр. ХХ віку на Західних землях, хоча той час характеризується тут активною просвітницькою діяльністю. Унаслідок несприятливих суспільних умов на території УСРР, чимало культурних діячів емігрувало до Галичини. Це пожвавило національне життя видавництв, літературних часописів, просвітницьких і театральних товариств.

Бібліографічні дані засвідчують досить високий рівень перекладацької діяльності того часу. 2003 р. Комісія всесвітньої літератури ім. Миколи Лукаша НТШ уклала бібліографічний покажчик “Чужомовне письменство на сторінках західноукраїнської періодики (1914–1939)”, що показує широкий спектр перекладів як тривкого вкладу до культурної скарбниці. Деякі з цих творів з’явилися українською мовою вперше, їх повторно перекладено лише у 1960-х – 1980-х рр. Внаслідок цього відкрито чимало нових перекладацьких постатей, зокрема М. Рудницького – автора найбільшої кількості перекладів, розміщених на сторінках галицької періодики. Із тисячі чотирьохсот чотирнадцяти позицій сто тридцять два переклади належать М. Рудницькому.

Актуальність дослідження зумовлено необхідністю поглибити методикау перекладознавчого аналізу для всебічної характеристики перекладацької стратегії і перекладацького здобутку М. Рудницького – паралельно з його літературознавчим, театрознавчим та поетичним доробком – у контексті українського художнього перекладу ХХ ст. Зібраний багатоаспектний фактаж засвідчує необхідність аналізу та систематизації різножанрових перекладів М. Рудницького, вивчення його перекладознавчих досліджень, окреслення відповідної стратегії та осмислення його внеску в історію українського художнього перекладу та перекладознавства ХХ ст.

Важливо також, що М. Рудницький був професором Львівського державного університету імені Івана Франка (1939–1975). Для гідного відзначення 350-ліття університету, заснованого в 1661 р., дуже важливо

всебічно вивчити доробок університетської еліти, до якої, без сумніву, належав М. Рудницький.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.

Дисертацію виконано у рамках комплексної наукової теми – “Удосконалення методики перекладу різножанрових текстів українською та англійською мовами як робочими” (номер державної реєстрації 0111U008011) кафедри перекладознавства і контрастивної лінгвістики імені Григорія Кочура Львівського національного університету імені Івана Франка, затвердженої Міністерством освіти і науки, молоді та спорту України. Тему дисертації “Стратегія М. Рудницького в контексті українського художнього перекладу ХХ ст.” затверджено на засіданні Вченої ради Львівського національного університету імені Івана Франка [протокол № 30/3 від 30.03.2005 р.]

Мета дисертації – комплексно представити та осмислити перекладацьку діяльність М. Рудницького, вивчити його перекладацьку стратегію в контексті цілісної поетичної творчості, а також перекладознавчих поглядів, що дасть змогу окреслити внесок автора до історії українського художнього перекладу ХХ ст.

Реалізація цієї мети передбачає розв'язання таких **завдань**:

1. Укласти бібліографію перекладів і перекладознавчих праць М. Рудницького.
2. Дати всебічний огляд перекладацької спадщини М. Рудницького в контексті множинності перекладів і метатекстів, що дозволить ввести її в ширший науковий обіг.
3. Поглибити теоретичне осмислення індивідуальності перекладача й виділити складові його перекладознавчої стратегії, використовуючи зіставний, лінгвостилістичний і перекладознавчий аналізи текстів оригіналів і перекладів на різних рівнях: хронотопному, композиційному, образному, характерологічному, синтаксисному, лексичному, враховуючи жанрово-стилістичні домінанти та ступінь їх відтворення в перекладі.

4. Проаналізувати різножанрові переклади М. Рудницького з урахуванням специфіки цих текстів, що відповідно зумовлює стратегію.

Об'єктом дослідження є переклади та перекладознавчі розвідки М. Рудницького.

Предметом аналізу – перекладацька стратегія Майстра в контексті історії українського художнього перекладу ХХ ст.

Матеріалом дослідження є різножанрові переклади М. Рудницького з різних мов, його статті з питань теорії та історії художнього перекладу, проблем і здобутків німецькомовних шевченкіани та франкіани, української шекспіріани, рецензії, критичні огляди, передмови, рукописи його лекцій, епістолярій. Зокрема, це листування автора з М. Зеровим, П. Карманським, М. Мочульським, В. Сімовичем.

Відповідно проаналізовано історико-літературний та перекладознавчий контексти: різноматичні огляди та рецензії, розвідки з історії, практики й теорії перекладу того періоду, а також інші опубліковані міжвоєнні переклади. Під час дослідження використано матеріали з приватного архіву перекладача, оригінали, рукописні варіанти відомих перекладів, зокрема Шекспірової трагедії “Гамлет”, інші польські, німецькі переклади, лексикографічні та довідкові джерела, нотатки, що сприяло дослідженню стратегії М. Рудницького, обґрунтуванню деяких перекладацьких рішень та знахідок. Детально опрацьовано оригінальну творчу спадщину М. Рудницького – учасника модерністського літературного угруповання початку ХХ ст. “Молода муза”, що відповідно вплинуло на його віршові переклади, зокрема вибір творів. Різномасштабний аналіз творчої та перекладної спадщини М. Рудницького сприяє об'єктивному осмисленню його доробку в контексті історії українського художнього перекладу.

Методи дослідження. Широкий спектр творчих зацікавлень М. Рудницького та різножанрові переклади зумовили плюралістичний підхід до

методів дослідження. У роботі застосовано методи історико-літературного, хронотопного, зіставного, компонентного, лінгвостилістичного, лінгвопоетичного, контекстуального аналізів та метод словникових визначень.

Методологічним підґрунтям дисертації є фундаментальні праці українських та зарубіжних перекладознавців з теорії, практики та історії художнього перекладу на різних його етапах. Це, зокрема, дослідження перших десятиліть ХХ ст. – І. Франка, М. Зерова, М. Рильського, Б. Лепкого, О. Фінкеля, А. Фьодорова, Р. Якобсона, Ю. Шкловського, В. Матезіуса, К. Чуковського, Г. Майфета, А. Ніковського та другої половини ХХ ст. – Г. Кочура, В. Коптілова, Ю. Жлуктенка, О. Кундзіча, С. Ковганюка, І. Корунця, А. Содомори, Д. Павличка, О. Чередниченка, М. Новикової, Р. Зорівчак, М. Москаленка, Р. Доценка, Л. Коломієць, М. Стріхи, Т. Кияка, В. Карабана, В. Радчука. Вагомою теоретичною основою стали напрацювання таких дослідників, як: І. Левий, В. Комісаров, Я. Рецкер, А. Швейцер, Л. Бархударов, А. Поповіч, Ґ. Гачечіладзе, П. Тороп, Ю. Левін, Ю. Еткінд, Ю. Лотман, Ґ. Турі, Дж. Голмз, Б. Гатім, Л. Венуті, Е. Паунд, С. Баснет, М. Бейкер, П. Ньюмарк, Ю. Найда, А. Лефевр, У. Еко.

Методологічну базу дисертації становлять також дослідження індивідуального стилю автора/перекладача і, відповідно, перекладацької стратегії/методу/установки (М. Новикова, В. Кухаренко, М. Лукінова, Н. Клименко, Л. Коломієць, В. Савчин, Г. Косів та ін.); з перекладної теорії жанрів (А. Фьодоров, В. Коптілов, О. Чередниченко, І. Корунець, В. Радчук, О. Дзера, Т. Некряч); праці з шекспірознавства, зокрема з питань відтворення поезики В. Шекспіра – К. Сперджен, М. Махуд, В. Клемен, Дж. Вільсон, М. Морозов, М. Шаповалова, Д. Вавринюк, М. Ажнюк, М. Габлевич.

Наукова новизна одержаних результатів:

1. Впроваджено в науковий обіг чимало даних про М. Рудницького як перекладача та перекладознавця. Зокрема, віднайдено неопублікований

рукописний переклад Шекспірової трагедії “Othello, the Moor of Venice”, повний переклад драми “Hamlet, Prince of Denmark” та низку віршових перекладів – “Chanson d’automne” П. Верлена, “Über allen Gipfeln” Й.-В. Гете; деякі рукописи неопублікованих статей із питань перекладу (“Українська історія перекладів Шекспіра”, “Шекспіра перекладати нелегко” та ін.), а також конспекти лекцій, що їх М. Рудницький прочитав акторам театру 1943 р. про специфіку постановки Шекспірових творів. Зібрано епістолярну спадщину, де цікавим відкриттям стала творча співпраця з М. Зеровим.

2. Уперше цілісно осмислено перекладацький доробок М. Рудницького в контексті історії українського художнього перекладу ХХ ст. крізь призму його літературознавчих і творчих поглядів як певний вклад в українську культуру.

3. Подано концепцію перекладацької стратегії стосовно художніх текстів, обґрунтовано та охарактеризовано її основні складові.

4. Проаналізовано внесок М. Рудницького в історію української шекспіріани та визначено особливості перекладацької стратегії драматичних творів.

5. Уперше проведено фаховий аналіз маловідомого, єдиного аж до 2006 р. перекладу М. Рудницького роману “Wuthering Heights” Е. Бронте.

Теоретичне значення дисертації полягає у поглибленні методики вивчення перекладацької стратегії на рівні усіх її складових з урахуванням жанрової диференціації текстів. Випрацьовані методологічні критерії можна екстраполювати на дослідження творчості інших перекладачів.

Практична цінність одержаних результатів полягає в можливості їхнього використання в курсах лекцій з історії українського художнього перекладу, рецепції англійської літератури в Україні; для написання історії українського художнього перекладу, зокрема міжвоєнної епохи ХХ ст. на Західних землях, а також при вивченні історії української шекспіріани. Певною мірою висновки дисертації можна застосовувати при випрацьованні принципів укладання бібліографії художніх перекладів.

На захист винесено такі твердження:

1. Перекладацька стратегія стосовно художніх текстів визначається сукупністю мовних та позамовних (культурних, історико-літературних та індивідуально-творчих) чинників, таких, як: 1) мета перекладацької діяльності; 2) вибір текстів для перекладу; 3) відтворення макроїдей і макрообразів оригіналу; 4) збереження ключових композиційних деталей; 5) відтворення просодії; 6) відображення лексичного потенціалу; 7) ступінь адекватності перекладу; 8) синонімічне багатство мови перекладу; 9) інтерпретаційна позиція перекладача.

2. Перекладацька спадщина М. Рудницького – переклади з різних мов різножанрових творів – посідає окреме місце в історії художнього перекладу і є фактом українського літературного процесу ХХ віку загалом.

3. Завдяки українським перекладам світової літератури в Галичині (попри несприятливі політичні обставини в УСРР) вдалося забезпечити тяглість традицій українського віршового перекладу ХХ ст. Стратегія М. Рудницького щодо вибору текстів та випрацювання мови перекладів була скерована на формування всенаціональних літературних традицій.

4. Теоретичні погляди М. Рудницького можна згрупувати у ключові твердження, що складають основу його перекладознавчої стратегії: 1) осмислення перекладу як засобу збагачення цільової культури, як чинника розвитку національної свідомості; 2) прагнення відтворити специфіку оригіналу, своєрідність поетики автора та відповідні історико-літературні та лексико-стилістичні характеристики тексту; 3) праця над удосконаленням літературно-поетичного хисту перекладача, підвищення рівня володіння обома мовами; 4) творчий підхід до перекладацьких пошуків: уникання буквалізму, застосування компенсації; 5) врахування цільового призначення перекладу.

5. Перекладацька стратегія М. Рудницького демонструє вдалі рішення при відтворенні своєрідностей Шекспірового мовлення – іронії, гри слів,

образності, афоризмів. Його оригінальні знахідки можна використовувати при подальших спробах перекладу відповідних текстів.

6. Стратегія прозових перекладів М. Рудницького віддзеркалює новаторський підхід при відтворенні творів авторів, співзвучних із його власними літературними зацікавленнями, що й зумовлювало вибір текстів.

7. Віршові переклади М. Рудницького слід розглядати в контексті літературних і перекладознавчих тенденцій першої третини ХХ ст. М. Рудницький осмислював переклад поезії як перестворення тексту, на яке міг зважитися лише перекладач-поет. Це зумовило стратегію, яка тяжіє до інтерпретації, що спостерігаємо на різних текстових рівнях. Літературні зацікавлення М. Рудницького позначилися не лише на виборі текстів, а й зумовили засвоєння новаторських рис оригіналу в перекладах, збагачуючи в такий спосіб цільову культуру.

8. Перекладацький доробок М. Рудницького засвідчує творчу стратегію, яка є цікавим літературним явищем в історії українського художнього перекладу ХХ віку.

Обґрунтованість і достовірність цих та інших висновків забезпечено всебічним аналізом перекладів у контексті історико-літературної епохи, застосуванням сучасних перекладознавчих парадигм, множинністю відповідних текстів.

У дисертації накреслено **перспективу вивчення** історії художнього перекладу міжвоєнного періоду на Західній Україні. У майбутньому доречно поглибити дослідження перекладацької діяльності М. Рудницького (зокрема франкомовних творів) та зіставити його перекладацьку стратегію з методами інших перекладачів того часу.

Апробацію результатів дисертації проведено на щорічних звітних наукових конференціях кафедри перекладознавства і контрастивної лінгвістики імені Григорія Кочура Львівського національного університету імені Івана

Франка (Львів, 2004–2012); щорічних наукових конференціях Наукового товариства імені Шевченка (Львів, 2004–2012); Всеукраїнській конференції “Український переклад від Зерова до сьогодні” (Київ, 2004); Міжвузівській конференції молодих учених “Сучасні проблеми та перспективи дослідження романських і германських мов і літератур” (Донецьк, 2005); XIV Міжнародній науковій конференції “Мова і культура” імені проф. С. Бураго (Київ, 2005); Науковій конференції, присвяченій пам’яті професора Юрія Жлуктенка (до 90-річчя від дня народження): “Мови, культури і переклад у добу глобалізації” (Київ, 2005); Всеукраїнській науковій конференції “Тригорій Кочур в контексті української культури другої половини ХХ віку” (Львів, 2005); Міжнародному науковому конгресі, присвяченому 150-річчю від дня народження Івана Франка “Іван Франко: дух, наука, думка, воля” (Львів, 2006); Міжнародній науковій конференції до 70-річчя професора кафедри класичної філології, члена Національної спілки письменників України А. О. Содомори “Класична філологія на сучасному етапі” (Львів, 2008); Міжнародній науковій конференції “(Інтер)національний Шекспір: Вектори рецепції” (Київ, 2010) та ін.

Публікації. Результати дисертаційної роботи висвітлено у 23 одноосібних наукових публікаціях, з яких дев’ять статей опубліковано у фахових наукових виданнях України.

Структура роботи. Дисертація складається зі вступу, чотирьох розділів, висновків, списку використаних джерел та двох додатків. Обсяг роботи становить 273 сторінки, з них 198 – основного тексту. Список джерел налічує 421 позицію, з них 318 – науково-критичних праць, 45 – довідкової літератури, 7 – рукописів листів, 51 – літературних творів.

РОЗДІЛ 1

ПЕРЕКЛАДАЦЬКА СТРАТЕГІЯ М. РУДНИЦЬКОГО В КОНТЕКСТІ ТЕОРІЇ ЖАНРІВ

1.1. Перекладацька діяльність М. Рудницького

Михайло Іванович Рудницький (7.01.1889–1.02.1975) – літературознавець, театрознавець, критик, редактор, письменник, журналіст, перекладач, автор літературознавчих монографій “Між ідеєю та формою” (1932) та “Від Мирного до Хвильового” (1936), збірок віршів “Очі та уста” (1932), новел, нарисів, оповідань, мемуарів, член редакційної колегії та автор низки статей у Першій Українській загальній енциклопедії, численних статей, театральних і кінорецензій, розсипаних у західноукраїнських часописах та журналах 20–30-х рр. ХХ ст. Не було такої події в культурному житті Галичини (і не лише), яка б пройшла осторонь його уваги.

Народився М. Рудницький 1889 р. в с. Підгайці на Тернопільщині в сім’ї нотаріуса І. Рудницького¹. Рід Рудницьких був знаний і поважаний у Галичині. Основоположником роду вважали о. Л. Рудницького, єпископа Луцького. Сім’я Рудницьких відома такими іменами, як журналіст І. Кедрин-Рудницький, музикант та музикознавець А. Рудницький, політичний діяч, організатор жіночого руху, дипломат М. Рудницька, знаний історик І. Лисяк-Рудницький, піаніст-віртуоз Р. Рудницький. Безумовно, родинне оточення та культурна атмосфера Львова вплинули на розвиток естетичних поглядів та літературних уподобань М. Рудницького. Початкову освіту він здобув в Академічній українській гімназії Львова. З 1904 по 1907 р. продовжував навчання у Бережанській гімназії, про яку згадував: “Це було одне з найбільше поступових

¹Відомо дві автобіографічні довідки офіційного змісту: це “Біографія Михайла Рудницького” від 31 грудня 1918 р. та “Curticulum vitae” від 28 вересня 1922 р. Перший документ, що завізував Ф. Сушицький, слугував як посвідчення особи за відсутності оригіналів документів під час влаштування на роботу в Український народний університет у Києві. Другий – підготував М. Рудницький як працівник Українського таємного університету у Львові (1922–1925). У цих документах знаходимо відомості про автора та його діяльність у довоєнний період, про який немає інформації в жодній довідковій літературі, адже із приходом радянської влади його було визнано “глибоко помилковим” у творчому житті письменника.

огнищ виховання в Галичині... там учителі та учні з гордістю показували парту, за якою колись сидів пробудник галицької літератури М. Шашкевич” [184, с. 58], де також вчилися М. Яцків, Б. Лепкий, С. Кричевський та ін.

У 1908 р. М. Рудницький вступив на історико-філологічний факультет Львівського університету, відтоді починається його активна участь у культурному житті міста. Він став членом літературного угруповання “Молода муза”, учасником дискусій у кав’ярні “Монополь” – місцем зібрань літераторів та митців, куди часто заходив І. Франко. На той час, поруч із першими поетичними пробами пера молодого автора, припадають і перші спроби перекладу. 1908 р. М. Рудницький одержав посаду у літературному відділі видавництва “Польська книгарня”, де працював до закінчення університету.

Значний вплив на формування світогляду молодого поета та перекладача мали його подорожі Європою, де він поглиблював освіту. М. Рудницький закінчив школу гуманітарної освіти в Сорбонні (студіював французьку мову та літературу, філософію в College de France та Ecole des Hautes Etudes Sociales), слухав лекції провідних тогочасних французьких учених: А. Бергсона, Ж. Сореля та ін. Під час навчання у Франції М. Рудницький зробив чимало для поширення відомостей про українську культуру та літературу, започаткував франкомовні переклади творів В. Стефаника та М. Яцківа. Вони опубліковані в журналі “Les mille nouvelles”, який виходив у Парижі та уміщував найкращі новели світової літератури французькою мовою.

1914 р. М. Рудницький закінчив університет і за рекомендацією проф. К. Студинського працював над дослідженням “Іван Франко як письменник і критик”, за яке згодом отримав звання доктора філософії².

Під час окупації Львова восени 1915 р. М. Рудницький переїхав до Києва, де мешкав до 1919 р. У Київському університеті він викладає історію філософії і

² Ця розвідка належить до ранніх праць і з франкознавства, і тому може бути актуальною й у наш час. М. Рудницький згадує консультації з І. Франком щодо написання цієї розвідки, зокрема його цікавили питання: що варто подати на перший план, який метод треба обрати під час аналізу творів [190, с. 48]. Дослідження містить такі тематичні розділи: проблеми методи, примінення методи, Франко – новеліст і повістяр, Франко – поет, Франко – критик.

водночас продовжує працювати у сфері літературної критики. У Києві він познайомився з багатьма літераторами та діячами культури, зокрема зближується із М. Зеровим. Мине багато років – і він згадає про те, що саме М. Зеров спонукав його ретельніше ставитися до своїх перекладів, передусім до проблем римування. Те, що М. Зеров був взірцем для М. Рудницького, неодноразово підтверджують його листи: “Ваш осуд для мене рішачий” [363].

У 1919–1922 рр. М. Рудницький вдруге подорожує Європою. Він налагодив дружні стосунки з відомими діячами науки й культури: славістом А. Мазоном, письменником А. Моруа; насолоджувався творчою атмосферою – відвідував численні вистави, у тому числі й в Old Vic Theatre, художні виставки, ознайомлювався з новими літературними течіями та напрямками. Окрім того, виконував обов’язки секретаря дипломатичної місії УНР. Голова цієї місії М. Тишкевич – ініціатор заснування газети “France et Ukraine” (1920–1922), метою якої було поширення відомостей про Україну, її історію та культуру у Франції. Тут М. Рудницький систематично публікував статті про українське мистецтво, літературу, переклади, оприлюднив французькою “Спогади про Шевченка” П. Куліша. Цікавим фактом є співпраця із французьким поетом Ф. Мазадом (1863–1939) щодо перекладу окремих віршів Т. Шевченка (“Садок вишневий коло хати”, “І широкою долину”).

Повернувшись до Львова (1922), сповнений ідей та творчих планів, М. Рудницький зосередився на редакційній діяльності в літературно-критичних виданнях і періодиці, оскільки окупаційна польська влада не допускала його до викладацької роботи в університеті. Водночас М. Рудницький працював над літературними монографіями, один за одним виходили переклади у видавництві “Діло”: повість А. Доде “Маціцький. Історія одного дитвака” (1931), повість Е. Бронте “Буреверхи” (“Wuthering Heights”) (1933), збірка оповідань Б. д’Оревіля “Чортиці” (1936), повість А. Прево “Історія невірної Манон Lescaut” (1939). 1933 р. у видавництві “Червона калина” вийшов український

переклад М. Рудницького праці І. Борщака та Р. Мартеля “Іван Мазепа” (історична документальна повість) та перекладені твори, у канві яких використано сюжет про І. Мазепу. Саме М. Рудницький уперше переклав українською мовою перлини світової поезії: поетичну мініатюру Й. В. Гете “Wanderers Nachtlied” (“Über allen Gipfeln...”) (1925), відомий вірш Р. Кіплінга “If” (“Якщо”) (1936), “Chanson d’automne” (“Осіньна пісня”) П. Верлена (1936), чимало поезій Ш. Бодлера. Ці переклади можна знайти на сторінках тогочасних періодичних видань. Такі цікаві факти історії художнього перекладу, як і діяльність М. Рудницького в цій сфері, були протягом тривалого часу невідомими, бо чимало міжвоєнних часописів зберігались у спецфондах.

У повоєнні роки М. Рудницькому довелося пережити приниження та докори, найбільше як авторові літературознавчих праць “Між ідеєю та формою” (1933) та “Від Мирного до Хвильового” (1936), остання – як своєрідний відповідник праці М. Зерова “Від Куліша до Винниченка” (1929). Це частково пояснює небажання автора згадувати про цей плідний етап своєї діяльності літературного критика, журналіста, поета, перекладача, театрознавця, насиченого бурхливими літературними дискусіями та спілкуванням із визначними особистостями. Спогади про ті роки залишаться глибоко в пам’яті М. Рудницького, який частково висловлюватиме їх у властивій тому часові формі – жанрі мемуарної белетристики. Це цикли спогадів “Письменники зблизька” (1958–1964), “Змарнований сюжет” (1961), “В наймах у Мельпомени” (1963), “Ненаписані новели” (1966), “Непередбачені зустрічі” (1969).

Упродовж 40-х рр. М. Рудницький, якому важко було жити без “гамору видавництва”, співпрацював як автор із редакцією журналу “Радянський Львів” (пізніше – “Жовтень”, тепер – “Дзвін”), згодом його публікації знаходимо на сторінках часописів: “Вітчизна”, “Жовтень”, газет: “Література та мистецтво”, “Вільна Україна” та ін., датованих 50–60-ми рр. У радянський період опубліковано шекспірознавчі статті: “За повнокровного Шекспіра” (1955),

“Таємниці Шекспіра” (1964), “До питань українських перекладів Шекспіра” (1965).

Не цілком вивченою є викладацька діяльність М. Рудницького як професора Львівського державного університету імені Івана Франка (згідно з тогочасною назвою). Ще 1937 р. Вчена рада університету обрала його професором української літератури, однак реакційний уряд у Варшаві не затвердив його кандидатуру. У зв'язку з політичними змінами 1939 р. М. Рудницький вдруге претендує на місце професора університету, й цього ж року його затверджено на посаду професора світової літератури, а з 1948 р. – української літератури. 1940 р. його зараховують до Спілки письменників СРСР.

Протягом 1944–1947 рр. М. Рудницький очолював кафедру англійської мови та літератури (тогочасна назва – кафедра загальної літератури) у Львівському університеті імені Івана Франка й був деканом факультету іноземних мов.

У 1946 та 1949 рр., щоб його безжально не позбавили участі в літературному процесі, – М. Рудницький змушений привселюдно покаятися за довоєнну діяльність. 1947 р. ректорат університету звільнив його з керівної посади, того ж року його виключають зі Спілки письменників. Шекспірознавець Б. Князевський, науковий вихованець М. Рудницького, згадує засідання 1949 р., на яке в обов'язковому порядку зібралися в актовій залі університету керівництво, викладачі, студенти. Тоді професор М. Рудницький доповідав про свою освіту, лекторів та наставників, серед яких – А. Бергсон, Ж. Сорель, та нібито помилкову діяльність попередніх років. Як зазначає очевидець, студенти дуже прихильно ставилися до професора, підтримували його та з цікавістю відвідували всі його лекції.

М. Рудницький продовжує розробляти курси лекцій із світової літератури, у цей час запроваджує такі напрямки, як: “Драматургія вікторіанської Англії”,

спецкурси із шекспірознавства та драматургії Б. Шоу, практичні заняття з перекладу англійської літератури. Якщо сучасників М. Рудницького цікавила літературознавча проблематика досліджень, зокрема Шекспірової спадщини, то цей львівський учений задумувався над секретами популярності англійського драматурга в наш час, чим вражає він читачів різних часів і народів. Крізь призму цих ідей М. Рудницький керував дисертаційними роботами, у яких дослідники розглядали особливості Шекспірового мовлення. Серед них дисертація на тему – “Значення та використання філософської лексики трагедії В. Шекспіра “Гамлет”” (Князевський Б.), “Мовні реєстри у контексті індивідуалізації мовлення персонажів трагедії “Король Лір”” (Новиков Ю.). осмислення такої специфіки Шекспірової поетики як гра слів (каламбур), що висвітлено в дисертаційному дослідженні Д. Вавринюк. Серед дисертантів М. Рудницького – дослідники лексикологічних аспектів англійської мови (Л. Пітченко та Й. Перкатюк, І. Рудик) та літературознавчої проблематики (Л. Смикалова). Одним із напрямків дисертаційних робіт є дослідження літератури післяєлизаветинської епохи, зокрема: “Самсон Борець” Дж. Мільтона та англійська драматургія середини XVII віку” (Бортник Є.). Активну працю М. Рудницького в цій ділянці засвідчує світлина з архіву Б. Князевського за період 1956–1959 рр., де професор у колі аспірантів, серед яких – молоді учені з англійської, французької, німецької філологій: Л. Яхонтова, С. Ігнатов, Д. Струк, С. Міранов, Н. Братківська, Б. Князевський, І. Рудик. В УРЕ (1960) уміщено статті М. Рудницького (“Театр Великобританії” та “Література доби Відродження”).

З 1958 р. і до кінця життя (1975 р.) М. Рудницький працює на кафедрі української літератури та продовжує керувати дипломними й дисертаційними роботами студентів та аспірантів. Як учений і літературознавець, М. Рудницький доклав чимало зусиль та знань до виховання не одного покоління українських учених та літераторів, серед яких – професори:

І. Денисюк, М. Ільницький, М. Гнатюк, Р. Зорівчак, Б. Козак, М. Косів, Д. Павличко, А. Содомора та багато інших діячів культури, які відзначають енциклопедичну ерудицію та своєрідність світобачення, незабутню іронію та проникливість мовлення М. Рудницького.

У досьє на працівників Львівського університету, яке складало спецслужби 1951 р., читаємо: “На викладачів та студентів, що є в ідейно-політичному відношенні відсталими, проф. Рудницький має сильний вплив. Навколо нього гуртуються такі ж, як і він сам, нестійкі, ті, що не одержали твердого радянського гарту наукові працівники з місцевих кадрів” [329, с. 502]. Не надто тепло згадували М. Рудницького й деякі українські колеги, зокрема з діаспори, в основному через сумнозвісне співавторство з В. Беляєвим.

Його критикували як співавтора В. Беляєва у збірці памфлетів “Під чужими прапорами” (1954): на жаль, у ті роки він майже не перекладав. Сьогодні стає дедалі важче зрозуміти духовну атмосферу страху і приниження тих років, через що доводилося проходити українській інтелігенції. Лише врахування усіх історичних чинників тієї епохи певною мірою пояснює, чому М. Рудницький у шекспірознавчій праці “За повнокровного Шекспіра”, аналізуючи переклади драматурга, не згадував власного доробку в цій галузі або вже в пізнішому листуванні (зокрема, з В. Півтораднею) заперечував більшість фактів 30-х рр., робив це, очевидно, з примусу.

Це не дає підстав забувати про вагомий доробок автора, зокрема його перекладацьку діяльність, яка є одним із фактів літературно-культурної епохи не лише передвоєнного Львова, а й українського літературного процесу ХХ ст. загалом.

Участь М. Рудницького в літературному житті ХХ ст., головню Західної України, тривала понад піввіку. Життєвий шлях М. Рудницького охопив епоху змін політичних режимів, суспільних зламів, окупацій та війн. Усі ці чинники вплинули на його творчість – явище ще не цілком досліджене на сучасному

етапі. Лише з початком 90-х рр. внесок М. Рудницького в українську культуру опинився в центрі уваги дослідників. Вагома роль у висвітленні цього питання належить проф. М. Ільницькому – популяризаторові, досліднику та видавцеві літературно-критичного доробку М. Рудницького. Цій проблемі присвячені також літературознавчі розвідки учених: С. Квіта, Т. Салиги, М. Ласло-Куцюк, Н. Яцків, Н. Кучми, М. Комариці. Окремий спектр діяльності М. Рудницького та його діяльність як журналіста в період 1910–1930-х рр. вичерпно аналізує С. Квіт. 1997 р. цьому дослідникові присуджено ступінь кандидата філологічних наук за дисертацію “Літературно-критична і журналістська діяльність М. Рудницького у 1910-х–1930-х рр.”, яка розпочала наукове вивчення спадщини письменника.

Чимало історичних та перекладознавчих фактів, пов’язаних із діяльністю М. Рудницького, сьогодні все ще невідомо. Публікація 2004 р. в журналі “Просценіум” трагедії В. Шекспіра “Гамлет” у перекладі М. Рудницького викликала появу низки розвідок про діяльність автора. Проф. Р. Зорівчак уперше проаналізувала діяльність М. Рудницького як перекладача в контексті української Гамлетіани. Багатогранність зацікавлень М. Рудницького засвідчують ґрунтовні театрознавчі дослідження. Цей аспект окреслив Б. Козак, який сприяв популяризації українського перекладу “Гамлета” (1943). Доробок М. Рудницького в контексті рецепції В. Шекспіра на теренах Західної України висвітлено в дисертації М. Гарбузюк.

Цю постать також досліджують і поза межами України, зокрема І. Макарик та Р. Сирота (докторант Франкового університету). Професор англійської літератури й історії театру в Оттавському університеті І. Макарик, де за її підтримки створено кафедру україністики, ґрунтовно дослідила проблеми україномовних інтерпретацій п’єс В. Шекспіра – “Перетворення Шекспіра: Лесь Курбас, український модернізм і радянська культурна політика 1920-х років” (2010). Окрему увагу дослідниця приділила аналізу постановки

Шекспірового “Гамлета” у Львові 1943 р., детально висвітлила передумови виникнення цієї ідеї та історико-політичний контекст у статті “Нічийна земля. “Гамлет” Львів, 1943 р.” [126]. Цікавий архівний матеріал, невідомі факти діяльності М. Рудницького в час 1920–1922 рр., період проголошення УНР, оприлюднив дослідник Р. Сирота. Зокрема, йдеться про подання М. Рудницького на посаду викладача кафедри славістики в Оксфордському університеті (1921) [307, с. 153]. Ці події пов’язані з політикою УНР, що мала на меті розширення україномовних впливів у Європі (головно Франції та Великобританії). М. Рудницький, як член дипломатичної місії УНР на чолі з І. Петрушевичем, яка на той час 1921 р. перебувала в Парижі, був гідною кандидатурою, проте надії розпочати українські студії в Оксфорді розвіяла відмова університетського проф. Л. Намера. Серед названих причин відмови – проблеми нострифізації наукового ступеня М. Рудницького.

“Зблизька” М. Рудницький постає перед нами у спогадах С. Гординського, О. Домбровського, Л. Крушельницької, Т. Мигалія, С. Шаховського, І. Лозинського. Особливо увиразнено філологічний портрет автора в публікаціях проф. І. Денисюка, учня та послідовника М. Рудницького.

Усе ж майже не вивченим залишається перекладацька діяльність М. Рудницького. Деякі дані знаходимо в дисертації Н. Яцків, яка проаналізувала рецепцію творчості В. Стефаника в франкомовному світі, при цьому автор згадує й М. Рудницького, якому належать перші переклади кількох новел письменника французькою мовою (“Творчість Василя Стефаника у контексті українсько-французьких літературних взаємин кінця ХІХ – початку ХХ ст. (проблема відтворення стилю новеліста”)) [279].

Ще живі деякі сучасники М. Рудницького, колеги з університету, аспіранти, студенти, проте дедалі важче стає зібрати бібліографічний фактаж, що допоміг би розкрити повноту його доробку, зокрема в міжвоєнний період,

про який сам М. Рудницький згадував неохоче й часто замовчував з огляду на тогочасні політичні обставини.

1.2. Формування поглядів М. Рудницького в контексті перекладознавчих досліджень першої половини ХХ ст.

Перекладацький доробок М. Рудницького – явище багатогранне та оригінальне. Його зацікавлення різножанровими творами з понад 12 літератур стосуються представників різних епох та напрямів. Осмислення цієї ділянки різнобічної діяльності автора в контексті його творчого, літературознавчого, театрознавчого світогляду, глибоко вкоріненого в тогочасну культурну епоху та суспільне середовище (20–30-ті рр. ХХ ст.), дає підстави виокремити її своєрідні закономірності. Характерні ознаки творчого кредо М. Рудницького простежуємо на різних рівнях – зацікавленнях: театр, мистецтво, література; діяльності: поет, літературознавець, критик, журналіст, рецензент, редактор, театрознавець, перекладач. Він мав чітку, подекуди скептичну позицію щодо різних питань: розгляду поетичного твору з огляду на єдність ідеї і форми, гасла “європеїзації” української культури, обстоювання “безсвітоглядності” поета тощо). Відповідно ці взаємозалежні сфери творчості М. Рудницького зумовили формування перекладознавчих поглядів, що лягло в основу його перекладацької стратегії.

Теоретичні засади українського художнього перекладу в міжвоєнну епоху, зокрема в Галичині, перебували ще в стані формування. Проте саме трактування перекладу художнього тексту як повноцінного мистецького твору, що збагачує цільову літературу, вже усталилось. Це відповідно змінювало і сприйняття самого процесу перекладу як творчості, а не ремісництва, а особи перекладача – як творчої індивідуальності. Вагомий внесок тут належить І. Франкові, чії перекладознавчі погляди вплинули на становлення принципів українського перекладу загалом. Осмислення потреби та збільшення кількості українських

художніх перекладів сприяли й виникненню дискусії щодо низки перекладознавчих проблем. Найхарактерніші з них виокремив ще І. Франко в розвідці “Каменярі. Український текст і польський переклад: дещо про штуку перекладання” (1912) [232, с. 7]. Унаслідок поширення україномовних періодичних видань, що пропагували твори світової літератури, виникла гостра потреба відповідних перекладів. Це водночас збільшує кількість перекладів, проте їхня періодичність змушує перекладачів до поспіху. Ці проблеми залишалися актуальними й у міжвоєнну епоху. Зацікавлення перекладом тоді стрімко зростало, випрацьовувалася термінологія для розмежування характерних жанрових перекладних текстів. Це явище утверджувало розуміння потреби вибору перекладацької стратегії з метою *одомашнення* чи *очуження* тексту. “Якщо адекватний переклад це якесь прямо чудо, а приблизно вірний, також поява незвичайно рідка і майже випадкова, так тоді перекладаймо вільно, наслідуймо, даваймо не переклади, а транспозиції”, – зазначив Б. Лепкий [113, с. 171]. Виробляється також розуміння *адекватності* перекладу. П. Зайцев, підсумовуючи провідні тогочасні принципи перекладу поетичних творів, визначив адекватність як “максимальну наближеність до оригіналу та його стилістичних прикмет” [53, с. 345].

Активний розвиток книговидання також зумовлював потребу нових перекладів, що виокремлювало проблему *фаховості* перекладача. Цей термін вжив І. Франко в розвідці “Каменярі. Український текст і польський переклад дещо про штуку перекладання” [232, с. 9] для позначення потреби обізнаності перекладача з відповідною сферою науки, до якої належить перекладений твір. Зокрема, ці ідеї лягли й в основу потреби розмежування підходів у процесі перекладу художніх та нехудожніх текстів, у тому числі наукових. Розвиток вказаних поглядів знаходимо й у працях М. Рудницького. Він розглядав цю проблему в галузі філософії. Аналізуючи новоопублікований український переклад Е. Канта [198, с. 2], рецензент підкреслив, що цей жанр перекладу,

попри знання мов, вимагає також певної спеціалізації перекладача [198, с. 2]. М. Рудницький виокремив ще одну помилку, яка полягає в ускладненні тексту перекладу й характеризується відсутністю ясності висловлювання та лаконічності. У згаданому виданні перекладач, перебуваючи під впливом мови джерела, допустив певні порушення на синтаксичному текстовому рівні. М. Рудницький розглянув питання норм тогочасного правопису та необхідність випрацювання терміносистеми: “У цій галузі ще потрібно багато працювати, проте це не дає право перекладачеві «іти по лінії найменшого опору, калькуючи чужі та незрозумілі іноземні терміни»” [198, с. 2].

Аналізуючи загальний стан української перекладної літератури, М. Рудницький з прикрістю зазначав, що розвиток перекладацької справи в Галичині 20–30-х рр. порівняно з початком століття занепадає, відчувається гостра потреба в нових перекладах: “Справа з перекладами з чужих літератур стоїть у нас не краще, ніж перед війною. Чимало польських перекладів задовольняє потребу тих, хто звик постійно читати” [179, с. 2]. Водночас М. Рудницький наголошував на необхідності нових фахових перекладів, закликаючи перекладачів підвищити критерій оцінювання та редагування текстів.

Доволі низький рівень тогочасних перекладів, на думку М. Рудницького, зумовлений недбалим ставленням до української мови. На це вказують і інші перекладознавці. П. Зайцев виділив мовну проблему як головну вимогу щодо перекладу, зокрема віршового – “виробляти майстерність мови, уникати слів та зворотів, натягнутих або в даному контексті не природніх” [53, с. 346]. М. Рудницький акцентував, що для перекладу недостатньо знати лише мову першотвору, але потрібна постійна праця над збагаченням рідної літературної мови... Рецензуючи переклад “Пригоди Швейка” Я. Гашека, автор критикує це видання з огляду на недостатнє використання мовного потенціалу, адже перекладач не зумів передати своєрідність мовних реєстрів оригіналу.

“Стан нашої літературної мови в Галичині має всі ознаки безладдя, у зв’язку із засиллям польськомовних та російськомовних запозичень і недбалим використанням української мови населенням Галичини” [176, с. 2]. Власне рівень мовної майстерності (головно щодо цільової мови) був одним із важливих критеріїв оцінки та аналізу перекладів, які М. Рудницький редагував чи рецензував.

Б. Лепкий радив перекладачам: “Варто вибирати твори, що нам особливо подобаються. Перекладач мусить відчувати автора” [113, с. 171]. М. Зеров вважав цю вимогу найважливішою: “Перекладач повинен демонструвати *повне розуміння тексту*, над відтворенням якого в рідній мові працює” [56, с. 612]. Тут ідеться про глибинний аналіз тексту, знання історико-літературного контексту та творчої манери автора. М. Рудницький у своїх перекладознавчих статтях також пропагував глибинний філологічний підхід, наголошував на літературознавчому аналізі оригіналу та відповідному історико-культурному контексті функціонування тексту. М. Рудницький продемонстрував доволі чітку позицію щодо співвідношення індивідуальності перекладача та автора: перекладач повинен виступати як співавтор оригіналу, інакше цей твір не зробить жодного внеску в розвиток літературної мови, а такий переклад слугуватиме лише як переказ змісту оригіналу, зокрема в контексті багатства власного словникового запасу та образності [204, с. 2].

Використання текстів-посередників – поширена тогочасна проблема, спричинена відсутністю кваліфікованих перекладачів. М. Рудницький твердив: “Коли мова йде про літературу польську, німецьку чи російську, то перекладачі використовують оригінал, проте творам з інших літератур “не щастить”, адже їх перекладено не з оригіналу, і це стає їх великим недоліком” [179, с. 2]. Перекладати слід безпосередньо з мови оригіналу; перекладачеві необхідно досконало володіти як мовою оригіналу, так і цільовою мовою, бути глибоко обізнаним з епохою, мовними особливостями та побутом. Лише за умови

дотримання цих вимог перекладач може відповідно збагнути оригінал, відчуті специфіку авторського мовлення, особливості функціонування твору в контексті епохи та передати жанрові характеристики тексту.

Ці ідеї логічно зумовлюють наступний принцип: перекладати потрібно не лише з думкою про його зміст і форму, важливо відтворити “дух” першотвору. М. Рудницький наголошував, що перекладач повинен працювати не лише із текстом оригіналу, у який необхідно глибоко проникнути, враховуючи літературно-історичний фон – усі літературні та історичні обставини, що в них творив автор. Праця над текстом першотвору – це не лише праця зі словником, це розуміння творчого задуму автора, висловлених ним ідей, акцентів, правильного трактування образів персонажів, а також створення враження від прочитаного твору. М. Рудницький наголошував, що в процесі перекладу важливо зберегти “дух” оригіналу, особливості мови автора, пристосовавши їх до своєрідних умов української мови, її лексики та фразеології.

Серед інших помилок багатьох тогочасних перекладів дослідник називав буквалізм та, навпаки, вільність перекладу: “Одні перекладачі тримаються занадто дослівно оригіналу і не в силі перетворити його в рівновартісну поетичну форму, – другі, дбайливі за нову форму, відбігають від тексту так, що додають свої прикраси, часто зовсім не згідні з духом оригіналу” [205, с. 3]. Перекладач повинен остерігатися рабського копіювання тексту першотвору, треба враховувати думку, висловлену в оригіналі, та, звертаючи увагу на відповідні засоби, стилістичні чи синтаксичні, які вжив автор, шляхом *перестворення* підбирати їм вдалий відповідник. М. Рудницький зазначав, що часто перекладач у намаганні якнайближче передати зміст оригіналу, необережно використовуючи калькування, зокрема на лексичному рівні, втрачає ідею оригінального висловлювання. М. Рудницький застерігав від буквалізму на різних текстових рівнях, адже перекладачеві не варто уникати способу компенсації при відтворенні, на перший погляд, неперекладних стилістичних

особливостей оригіналу. Саме тут необхідне відчуття рідної мови та розуміння оригінального твору, над досягненням цього й доцільно наполегливо працювати перекладачам.

Окремо М. Рудницький зосереджував увагу на аналізі тогочасних віршових перекладів. У рецензіях він розглядав певні переклади, зокрема, поезії Т. Шевченка в зіставленні з оригіналом та іншими перекладами. Серед головних принципів автор виділив вагомість збереження ритмічного розміру та римування першотвору, відтворення мелодики. Дослідник зазначав, що мало є перекладів поезії, які могли б заступити оригінал тим, хто не може його читати. М. Рудницький висловив думку, що досягти повного успіху у процесі відтворення поетичного твору може лише поет-перекладач, людина, яка *відчуває* слово, володіє майстерністю римування, а не вдається до “насилля над твором” [204, с. 2]. Як найкращі зразки поетичного перекладу, автор назвав здобутки М. Зерова та М. Рильського, зазначаючи, що в Центральній Україні віршовий переклад досягнув вершин свого розвитку, чого не можемо спостерігати в тогочасній Галичині (1920-ті – початок 1930-х рр.) [196, с. 3].

До перекладознавчого доробку М. Рудницького належить і формування теоретичних засад відповідного аналізу відтворення текстів, призначених для театральних постанов.

Діяльність театральних товариств Галичини кінця XIX – початку XX ст. (зокрема аматорських театрів при семінаріях та колегіях, у яких студенти організували постановки українською мовою, у власних перекладах), де провідна роль належала театрові “Руська бесіда”, зумовила потребу перекладів світової класики. З 1922 р. М. Рудницький працював в управлінні театру у Львові (“Кооператив Українського театру”), спілкувався з С. Чарнецьким, Й. Дрималиком, Є. Олесницьким, А. Чайковським та ін., які суттєво вплинули на розвиток театральної справи. Виділяючи значення тогочасного українського театру, М. Рудницький цитував слова Ю. Лаврівського, причетного до

організації товариства “Руської Бесіди” 1862 р., що основною ідеєю тогочасного театру Галичини було “пробуджувати любов до рідної мови, яку забувала місцева інтелігенція, прийнявши польську як розмовну мову” [171, с. 7]. На значенні українського театру для становлення культурної самобутності, для підвищення національної свідомості, наголошував у своїх працях ще І. Франко. М. Рудницький згодом зазначив: “Літературознавці, згадуючи про величезне значення для пробудження національної свідомості в Галичині творів, написаних галичанами, і тих, що приходили із Східної України, часто недооцінюють того, що зробив у цій справі театр” [171, с. 16]. Зокрема, варто згадати театр легіону Січових Стрільців, сформований у складі австро-угорської армії під час Першої світової війни. Як пише театрознавець О. Боньковська: “Театрові УСС та товариству «Руська бесіда» належить чи не основна заслуга українського театру, як живої національної пропаганди під час війни” [11, с. 42].

Умови існування українського театру, робота якого часто ґрунтувалася на самовідданій посвяті та ініціативі ентузіастів, були вкрай несприятливими. Серед головних питань залишалось збереження творчого статусу та підтримання скромних умов для щоденної праці театрального колективу. Проте в 1920–1921 рр. “Український незалежний театр” (що з 1 липня 1920 р. став незалежною трупю “Руської бесіди”) підготував 12 нових вистав. Це створювало сприятливі обставини для розширення репертуару до світової класики і прем’єри 1923 р. такого знакового автора, як В. Шекспір (прем’єра трагедії “Отелло” в перекладі М. Рудницького “Отелльо, Венецькій Мурін”). Ще тоді театрознавець М. Рудницький наголошував на вагомості цієї події попри певні хиби вистави: “Те, що Шекспір ввійшов до репертуару української сцени, є домінуючим моментом над усіма іншими думками щодо вистави. З хвилини, коли в аудиторії Національного театру заговорили герої Шекспіра, Мольєра, Ібсена – національний театр перейшов ту прогалину, яка не допускає широку публіку до джерел світової культури” [171, с. 2].

Поява творів світової класики в репертуарі театрів зумовила потребу перекладів, що створювало чергову проблему для театральних діячів. Згадані скрутні умови театральної дійсності змушували працівників звертатися до перекладів сумнівної якості. Із цього приводу згадує М. Рудницький: “Тогочасний театр не мав певного літературного керівника, ознайомленого з іноземною літературою, і не міг замовляти переклади, у зв’язку з відсутністю коштів” [171, с. 21]. Тексти п’єс потрапляли в театр так само випадково, як і артисти, не рідко переклади належали самим акторам. У цьому контексті М. Рудницький виокремив діяльність І. Гриневецького (актора та режисера початку ХХ ст.), який редагував тексти перекладів, головню щодо вимог сцени. Відповідно автор сформулював найголовніші з цих вимог: легка виголошуваність, мелодійність фрази, експресивність вислову.

Основною проблемою театральних перекладів, на думку М. Рудницького, було те, що їхні автори – “здебільшого аматори, котрі не володіли мовою оригіналу нарівні, впевнені, що знають рідну. Врахування сценічних вимог – практично не дотримано” [178, с. 2]. У зв’язку з цим автор виділив переклади з В. Шекспіра. Зокрема, у рецензії на переклад Я. Гординського “Сон літньої ночі” [178, с. 2] він зазначив, що робота над Шекспіром вимагає важкої виснажливої праці, де знання англійської мови недостатньо.

Теоретичні та практичні зауваги М. Рудницького можна згрупувати у ключові твердження, що формуватимуть власне його перекладознавчу стратегію:

1. Переклад збагачує цільову культуру, є чинником підвищення національної свідомості.

2. Цільовий текст має відтворити лексико-стилістичні особливості поезики автора, його художню манеру. Перекладач повинен не лише вивчити іноземні мови, але й розвивати власну літературну мову.

3. Перекладач мусить досконало володіти як мовою оригіналу, так і рідною мовою, бути глибоко обізнаним з епохою: мовними особливостями та побутом, адже саме це дає змогу перекладачеві якнайкраще зрозуміти першотвір і намір автора;

4. Треба відтворювати текст не лише з дотриманням змісту й форми першотвору, але й зуміти зберегти відповідний “дух” оригіналу.

5. Необхідно уникати буквалізму, не боятися застосовувати компенсацію при відтворенні неперекладних стилістичних особливостей оригіналу.

6. Слід враховувати відповідне цільове призначення перекладу. Зокрема, варто звертати увагу на літературний жанр твору, що вимагає відповідного підходу при перекладі. Чи не вперше в тогочасному перекладознавстві М. Рудницький наголосив на специфіці перекладів для театру, де доречно враховувати й становище глядача, який сприймає п’єсу на слух.

1.3. Індивідуальність перекладача та перекладацька стратегія: до історії питання

Множинність перекладів зумовлюється рядом чинників, серед яких важливою є індивідуальність перекладача як складне поняття, що враховує фаховість перекладача, його мовленнєву індивідуальність, суспільні та культурологічні погляди.

Осмислення історії художнього перекладу української культури відіграє велику роль, пов’язане ще з одним вагомим перекладознавчим аспектом, а саме – вивченням індивідуальності перекладача. Проблематика дослідження зумовлює потребу аналізу цього теоретичного питання крізь призму панівних тенденцій та принципів художнього перекладу, зокрема в першій половині ХХ ст. – періоду основної перекладацької діяльності М. Рудницького.

Зародження теорії українського художнього перекладу пов’язано з дослідженнями І. Франка. У його фундаментальних працях український

художній переклад осмислено як засіб могутнього збагачення, розвитку та заповнення відповідних прогалин цільової культури. Це трактування розвинулося згодом в інших подальших перекладознавчих поглядах – у теорії полісистеми ізраїльських дослідників І. Івен-Зогара та Г. Турі (70-ті рр. ХХ ст.). Трактування художнього перекладу у взаємозв'язку з цільовою літературою охоплює й аспект творчості – взаємодію індивідуальності автора й відповідно перекладача. У дослідженні І. Франка “Каменярі. Український текст і польський переклад. Дещо про штуку перекладання” (1912), яке є зразком ґрунтовного багаторівневого перекладознавчого та зіставного лексико-стилістичного аналізів оригіналу та перекладу, знаходимо чимало теоретичних спостережень. Окрему увагу звернено на індивідуальність перекладача, до якого ставляться високі вимоги. Власне поняття “фаховості” І. Франко розглянув у контексті розуміння оригіналу, знання мов оригіналу та рідної мови й культури, історико-літературного контексту, індивідуальної манери автора та поетичного таланту перекладача, його творчої індивідуальності. Спростовуючи закиди критики М. Старицького щодо перекладу Шекспірового “Гамлета”, І. Франко зазначив: “Найцінніше і найкраще в кожнім чоловіці, а тим більше в письменнику, се його індивідуальність, його духовне обличчя зо всіма його окремішніми прикметами. Чим більше таких прикмет, чим вони характерніші та гармонійніші, тим багатша, сильніша й симпатичніша індивідуальність людини, згідно письменника” [250, с. 276]. Також автор наголосив на специфіці та розвиткові індивідуального мовлення, яке повинно мати свій стиль, відповідно в контексті мови перекладів письменник / перекладач повинен мати свою “індивідуальну забарвлену мову” [250, с. 276]. Отже, незважаючи на те, що аспект індивідуальності перекладача ще не виділено в окрему теорію, що відбулося пізніше в другій половині ХХ ст., І. Франко акцентував на важливості цього питання в контексті перекладознавчих принципів ще наприкінці ХІХ – початку ХХ ст.

Вагомий внесок у розвиток теорії українського художнього перекладу належить неокласикам. Їхньому доробкові завдячуємо формуванням високого рівня перекладів, зокрема поетичних, та розробленням перекладознавчої теорії. М. Зеров визначив основні вимоги щодо віршового перекладу, серед яких – повне розуміння тексту, точність, обізнаність зі специфікою автора, відтворення метричної специфіки оригіналу, та висловив стосовно цього таку думку: “Навряд чи можна визнати ідеальним переклад, де перекладач є затоплений у звуках дивак і стоїть фронтом до автора та первописного тексту, показуючи читачеві свою спину” [56, с. 623]. Індивідуальність перекладача автор згадує й у такому контексті: “Поети з найяскравішим підходом до писань показували себе і найсильнішими перекладачами. Навіть трансформуючи чужий твір на свій лад, вони без порівняння більше відкривали в ньому, аніж поети без виразної фізіономії” [56, с. 622].

Проблему індивідуальності перекладача теоретично розглянуто в дослідженнях М. Рильського, у яких помітний вплив ідей М. Зерова. У розвідці “Мистецтво перекладу” (1975), що є свідченням високої вимогливості до культури перекладних видань, письменник наголошує на необхідності критики розглядати не лише недоліки перекладів у зіставленні з оригіналом, а й виробити індивідуальний підхід у процесі аналізу відповідних творів. Наприклад, у дослідженні “Проблеми художнього перекладу” автор висловив своє трактування аспекту індивідуальності перекладача: “Кращі радянські перекладачі дають не буквальні (що й неможливо), не «буквалістичні», рабські переклади, а переклади творчі, по змозі, проте підкоряючи, свою індивідуальність індивідуальності автора. Підкреслюю – по змозі, бо вважаю неможливим, як дехто цього вимагає, щоб автор поетичного перекладу, отже, й сам поет цілком забув про себе, цілком підкорився індивідуальності іншого поета” [165, с. 26]. Цікавим є спостереження про те, що між автором оригіналу й перекладачем має бути своєрідна внутрішня спорідненість із метою реалізації

творчого моменту під час перекладу, а не ремісництва. Також розглянуто співвідношення автор – перекладач та відповідні результати цієї взаємодії. Із цим пов'язане й питання жанрів перекладу за типом класифікації з огляду на перекладацьку стратегію.

О. Фінкель аналізує співвідношення чужого і свого (стилю перекладача) у тексті. На думку теоретика, певні недомінантні ознаки стилю перекладача не заважають при відтворенні оригіналу, головне – відчуття індивідуально-авторського задуму, що проявляється на різних текстових рівнях.

Серед теоретичних досліджень міжвоєнного періоду ХХ ст., зокрема в Галичині, варто виокремити праці Б. Лепкого – представника української поезії модернізму, учасника “Молодої музи” (1907–1909), чий погляд вплинули й на М. Рудницького. Власне головними ідеями модернізму як напряду в літературі та мистецтві були: мистецтво заради мистецтва, зацікавлення імпресіонізмом, виокремлення враження, спровокованого відповідним мистецьким твором. Ці ідеї певною мірою вплинули й на формування теоретичних принципів Б. Лепкого та інших перекладачів – М. Рудницького, П. Карманського, С. Чарнецького. У своїх дослідженнях вони наголошували на необхідності досягнення відповідного враження при перекладі. Питання перестворення твору часто межує з проблемою переспіву та переробки. На основі поетичних перекладів, зокрема, М. Рудницького, П. Карманського з французьких символістів П. Верлена, Ш. Бодлера, спостерігаємо вираження власних перекладацьких шукань, а співвідношення автор – перекладач часто тяжіє до прагнення подати власне сприйняття оригіналу. Щодо виокремлення індивідуальності перекладача, Б. Лепкий розмежовував типи перекладів за перекладацькою стратегією. Дослідник розрізняв *переклад* та *переробку*. В одній із ключових статей “До питання про переклади ліричних поезій” він висловлює ідею: “Конгеніальний переклад маємо тоді, коли зустрічаються дві сильні індивідуальності – автор і перекладач, годі жадати, щоб останній всеціло

зрікся свого власного я у користь першого. Щоб перекласти архитвір, треба не будь-якого перекладача, а творчої індивідуальності” [113, с. 163].

Подібні спостереження знаходимо й у П. Зайцева (“Польські переклади Шевченка”). Аналізуючи переклади поезій Т. Шевченка, автор сформував низку основних вимог (відповідне збереження лексики, стилю, метричної специфіки, відтворення евфонії вірша, досягнення поетичності та мелодики мови перекладу тощо), серед яких виділив потребу творчого хисту перекладача [53, с. 345]. Ця ідея, особливо щодо перекладу поезії, наявна в багатьох тогочасних перекладознавчих рецензіях чи статтях О. Луціва, М. Мочульського, Г. Майфета, І. Кулика, В. Безушка, І. Зубицького, Р. Смаль-Стоцького, які досліджують переклади Т. Шевченка та різні труднощі при їх відтворенні.

Акцент на питанні перекладацької майстерності та творчої індивідуальності неодноразово знаходимо в розвідках М. Рудницького стосовно відтворення спадщини класиків, передусім В. Шекспіра та Т. Шевченка. “Добрий поет завжди додає йому (текстові) свіжості і нового блиску”, – зазначив М. Рудницький щодо перекладів творів Т. Шевченка. – Між перекладачами є справжні поети, великі майстри слова і кожен з них зумів показати, як справжня поезія не старіє, хоч би мала на собі половину давно перейденої доби” [204, с. 2]. Щоб наблизитися до авторської поетики, перекладач повинен володіти власним неабияким хистом. Відповідно, лише за умови наявності таланту перекладача оригінальні твори можуть ожити в цільовій культурі, викликаючи адекватне враження в читачів. Формування перекладознавчої концепції М. Рудницького зумовлене насамперед ідеями І. Франка, неокласиків, а також домінантними поглядами теоретиків-перекладачів головно Галичини. Зважаючи на це, простежуємо впливи проаналізованих тверджень як у перекладознавчих розвідках М. Рудницького, так і в основі його перекладацької стратегії.

Вагомими для осмислення значення індивідуальності перекладача як співавтора твору стали ідеї російських формалістів, що значно вплинули на розвиток таких провідних напрямів ХХ ст., як структуралізм і семіотика. Їх початковим науковим об'єктом було теоретичне і практичне зацікавлення мистецтвом слова. Формалісти прагнули відновлення самої літератури, звільнення її від традиційної реалістичної поетики. Велике значення, згідно з їхнім вченням, належало мові художнього твору, що становила справжній матеріал поета, як відповідно колір для художника. Формалісти звертали увагу на дослідження відмінностей між висловлюванням практичною мовою та літературною. У цьому контексті простежуємо зв'язок із ідеями функціонального напрямку, розробленого у працях казанської школи Бодуена де Куртене. Підсумовуючи вчення про спрямованість літературного висловлювання та сам акт вираження, Ю. Шкловський наголосив на такій функції літератури, як “мета мистецтва – дати відчуття речі у формі бачення, а не розуміння; засобом мистецтва є прийом *одивлення* речі та прийом ускладненої форми, яка збільшує трудність і час реценції” [271, с. 141]. Ідеї цих дослідників поглибили розуміння реценції твору, зокрема літературного, що повинен керуватися метою подолання автоматизму у баченні реальності, вміти знову помітити те, що в результаті звикання перестали помічати та відчувати. Реалізація цих поглядів у художньому перекладі допомагає трактувати цей процес значно ширше, враховуючи його творчий аспект. Тому перекладач має глибше і якнайповніше застосовувати мовний матеріал при відтворенні тексту, що зумовлює потребу наявності поетичного хисту та неабиякої майстерності, щоб зуміти перестворити цей текст з огляду на його функціональне призначення та літературну вартість.

Проблеми поетичного мовлення розробив Празький лінгвістичний гурток (Р. Якобсон, В. Матезіус, І. Мукаржовський, 20-ті рр. ХХ ст.) Під впливом учення російських формалістів, які зосереджувалися на вивченні

структури поетичного тексту, запропоновано відповідно модель його відтворення. Основне завдання перекладного твору вбачали в умінні передати те саме враження, що й оригінал. Зокрема, Р. Якобсон, аналізуючи проблеми відтворення поетичних творів, використав поняття функціонального перестворення поезії. Це межує з проблемою індивідуальності перекладача, його творчого потенціалу. Згодом напрацювання згаданого лінгвістичного напрямку вплинуть на подальші дослідження з теорії художнього перекладу другої половини ХХ ст., на праці І. Левого, А. Поповіча, П. Торопа, Г. Гачечиладзе, В. Коптілова, М. Новикової та інших, у яких розглянуто індивідуальність перекладача в історії перекладацького процесу.

Теоретичне осмислення поняття індивідуальності перекладача знаходимо в ранніх дослідженнях із теорії художнього перекладу ХХ ст. Власне літературознавчий підхід, що домінував у першій половині ХХ ст., зумовив відповідну увагу до постаті перекладача.

У контексті західних теорій, які вивчають індивідуальність перекладача й відповідно різні стратегії відтворення тексту, доцільно розглянути німецьку традицію, що вплинула на подальше дослідження художнього перекладу загалом та цього аспекту зокрема. Варто виділити погляди Й.-В. Гете, який підкреслив потребу споріднення перекладача з оригіналом. Романтична концепція, яку випрацювали А. Шлегель та Л. Тік щодо перекладів Шекспірових творів, яка спонукала до подальшого аналізу способів відтворення текстів світової класики. Німецька романтична традиція трактувала художній переклад як потенціал культурного збагачення тогочасної цільової літератури з метою формування нових жанрів художніх творів. Ф. Шлеєрмахер одним із перших проаналізував стратегії відтворення тексту на матеріалі Шекспірових перекладів Шлегеля – Тіка. У праці “Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens” (1813) він розглянув способи відчуження та наближення в перекладі. Це дослідження стало поштовхом для подальшого розрізнення

перекладацьких стратегій відтворення тексту й розгляду особистості перекладача.

Вплив німецької традиції художнього перекладу відчутний і в пізніших працях, зокрема Б. Тейлора (1871), який під впливом ідей Й.В. Гете, експериментував під час відтворення поезії, виформовуючи метричні та лексико-стилістичні текстові рівні. Дослідник вважав, що читач повинен насамперед сприйняти переклад як літературний твір, а це вимагає творчого потенціалу перекладача.

Розвиток модернізму вплинув безпосередньо й на трактування способів відтворення художніх текстів. У центрі уваги перекладознавців постає віршовий переклад. Відомі напрацювання американського перекладача та теоретика Е. Паунда, який трактував переклад як засіб розвитку тогочасної модерної поезії. Е. Паунд експериментував на рівні лексичних пластів у перекладах, застосовуючи різні мовні регістри. Відповідно розглянуто явище одомашнення цільових текстів як результат певних перекладацьких стратегій.

Індивідуальність перекладача Західне перекладознавство розглядає крізь призму аналізу способів відтворення віршового перекладу, зокрема на рівні теорії смислових трансформацій, яку запропонував Дж. Голмс. Визначення індивідуальності перекладача як вагомого чинника у процесі перекладу простежуємо в дослідженнях А. Лефевра та С. Баснет. А. Лефевр, продовжуючи дескриптивний підхід, який запропонували Г. Турі та Ж. Ламберт, наголошував на історико-культурному контекстах при вивченні історії художнього перекладу. Відсутність окремого осмислення цього питання частково пов'язана з відмінністю західної та східної теоретичних моделей художнього перекладу. Трактування цього процесу як засобу збагачення цільової культури і її вагомого націєтворчого компонента поширене в радянському перекладознавстві.

Роздуми про те, що перекладачеві притаманне власне світосприйняття, яке відповідно відображається при перекладі, частіше наявні в дослідженнях

другої половини ХХ ст. Розширення теоретичного випрацювання цього аспекту подане в праці І. Лєвого “Umeni překladau” (“Искусство перевода”, 1974), який виділяє різні аспекти індивідуальності перекладача та зазначає, що не кожний аналіз перекладознавчого методу у змозі їх охопити. Автор пропонує різні моделі вивчення цього питання: розгляд типових помилок перекладачів (йдеться про внутрішні чинники такі, як недбалість чи незнання); можна сприймати переклад як вираження перекладацької індивідуальності; або ж на основі перекладу можна сформувавши перекладацький метод та визначити його місце в літературному середовищі, залежно від таких ознак, як точність – вільність, ретроспектива – перспектива, рецепція та адаптація [112, с. 41]. Дослідник пропонує обирати методику аналізу перекладів залежно від історико-літературного контексту, причин появи перекладів, перекладознавчих принципів, що зумовлюють певний метод. При зіставленні оригіналу й перекладу автор пропонує звертати особливу увагу на стилістичні відхилення від оригіналу. Адже саме вони характеризують стиль епохи, авторську манеру у співвідношенні до індивідуального стилю перекладача [112, с. 223].

Учення І. Лєвого знайшло подальший розвиток у дослідженні А. Поповіча “Problémy umeleckého překladau” (“Проблемы художественного перевода”, 1980). Аналізуючи перекладацькі методи, автор виділив аспект творчого процесу при перекладі за комунікативним та текстовим рівнями. На комунікативному рівні А. Поповіч розглядає концепцію перекладацького стилю, вирізняючи парадигматичний, синтагматичний та семіотичний аспекти [153, с. 26]. Дослідник визначив переклад як результат стилістичної творчості, це його найсуттєвіша ознака, що відрізняє модель художнього перекладу від звичайної білінгви [159, с. 31]. Науковець простежив вплив ідей психолінгвістики на теорію перекладу, зокрема на основі праць Ф. Міко, що виявляється у взаємозв’язку досвіду перекладача з його філософськими, естетичними, суспільними поглядами. У праці, присвяченій перекладові поезії (1963),

Ю. Еткінд наголосив, що перекладач повинен обмежувати свою індивідуальність, уникати трансформації перекладу в переспів.

Використовуючи літературознавчий підхід до вивчення теорії перекладу, Г. Гачечиладзе у книзі “Художественный перевод и литературные взаимосвязи” (1972) зазначає, що індивідуальність перекладача не треба розглядати як явище негативне, бо саме вона відрізняє художній переклад від ремесла. Аналіз перекладацького доробку, як наголошує дослідник, враховує соціокультурну та історичну дійсність, у якій живе перекладач, та його творчу індивідуальність і його перекладознавчі принципи [35,с.160]. Відома також теоретична полеміка Г. Гачечиладзе з В. Коптіловим щодо питання лінгвістичного та літературного підходів до аналізу цього аспекту.

Теоретичному вивченню проблеми індивідуальності автора й особистості перекладача присвячено частково або повністю деякі дисертаційні дослідження, зокрема В. Коптілова “Очерк истории украинского поэтического перевода: Дооктябрьский период” (1963), М. Новикової “Проблемы индивидуального стиля в теории художественного перевода (стилистика переводчика)” (1980). У цих працях простежуємо вагоме теоретичне осмислення окресленого аспекту, випрацювання теорії перекладацького стилю – стилістики перекладача (термін запропонувала М. Новикова) [148, с. 3], а також критерії визначення її оцінювання. Принципи, що впливають із перекладацької стилістики, дають підстави розглядати переклади всебічно, зокрема з позиції мови реципієнта, культури реципієнта, стильових установок перекладача. М. Новикова в процесі випрацювання теорії розробила такі поняття, як перекладацька інтерпретація і відповідно зумовлена інтерпретаційна установка перекладача та інтерпретаційні ресурси тексту. Важливим аспектом цих досліджень є наголошення потреби контекстуального аналізу, взаємодії перекладача та історико-політичного, культурного, літературного контекстів. Дослідник пропонує типологію перекладацьких контекстів: перекладацького циклу, творчості цього

перекладача, стилістичної традиції цільової мови, національно-культурного та інших контекстів [148, с. 4]. М. Новикова виокремила соціокультурні передумови мовних операцій. Оскільки мова й культура в цьому контексті нероздільні, відповідно лінгвістичний аналіз стилю перекладача має бути процедурою культурологічною [148, с. 5]. Як і попередні дослідники, М. Новикова наголошує на творчому моменті у процесі перекладу, адже майстерність – це категорія особиста та особистісна. Завдяки цим перекладознавчим висновкам розширено традиційний підхід до аналізу перекладів і сконцентовано увагу на особистості перекладача. Ці ідеї висвітлені в численних статтях та монографіях “Прекрасен наш союз. Литература – переводчик – жизнь” (1986), “Міфи та місія” (2006).

Протягом 80–90-х рр. ХХ ст. опубліковано чимало теоретичних праць, присвячених індивідуальності перекладача. Перекладацька стратегія стала невід’ємною ланкою при аналізі різножанрових текстів художнього перекладу. Подальше осмислення цього питання висвітлено в дослідженнях Р. Зорівчак, М. Москаленка, Д. Павличка, М. Стріхи, А. Содомори, О. Чередниченка та ін. Відповідно виправдано потребу вивчення персоналій перекладачів, їхньої поетики та значення в історико-культурному контексті. Під науковим керівництвом проф. Р. Зорівчак захищено дисертації, присвячені, зокрема, поетичі П. Куліша (О. Лучук) [124], М. Лукаша (В. Савчин) [213] та Віри Річ (Г. Косів) [102].

На сучасному етапі розвитку перекладознавства з’явилися розвідки, що розглядають перекладача як мовну особистість. Відповідно сформульовано перекладацькі завдання – дослідницьке (інтерпретація поетичного образу) та творче (перестворення оригіналу, що виявляє його стратегію). Новітню модель аналізу стратегій і тактик перекладача пропонує О. Селіванова, яка відходить від традиційних спостережень щодо творчого моменту при перекладі й розглядає модель перекладацького процесу з погляду інтердисциплінарності.

Вивчення питання індивідуальності перекладача зумовлює аналіз сукупності принципів та шляхів відтворення оригіналу залежно від світобачення, особистісних зацікавлень, певних позамовних обставин, які мотивують відбір текстів та взаємодію цих чинників із історико-літературним контекстом відповідної епохи.

Упродовж історичного розвитку культур, зміни літературних напрямів та течій сформовано певні різновиди стратегій перекладу художніх текстів, що виникали залежно від потреб цільової полісистеми.

Теоретичне вивчення цього питання логічно зумовлене осмисленням вагомості людського чинника у процесі перекладу. Особливо актуальною ця проблема є стосовно історії та теорії художнього перекладу. У світлі теорії полісистеми, яка передбачає існування перекладу як ланки, що заповнює певні прогалини цільової культури, скеровано подальші перекладознавчі дослідження. Науковці осмислюють проблему співвідношення індивідуальності автора та перекладача, а відтак аналізують творчий підхід до відтворення тексту.

У працях західноєвропейських та американських теоретиків висвітлено доволі чітко, проте дещо завужене розуміння перекладацької стратегії. Це трактування полягає в застосуванні двох основних підходів до відтворення оригіналів: одомашнення та відчуження. Л. Венуті, аналізуючи ці головні стратегії, зазначає, що вибір того чи іншого способу відтворення зумовлений не лише рішенням перекладача, а є наслідком історичних, соціальних і культурних умов цільової культури. Теоретик наголошує, що поняття стратегії перекладу варто розглядати в ширшому контексті, адже вони виникають унаслідок певної ситуації в цільовій культурі. Відповідно стратегії досліджують у світлі історичного розвитку художнього перекладу та їх реалізацію залежно від епохи та напрямів.

Проблема аналізу творчого начала художнього перекладу (конкретно віршового) стала об'єктом зацікавлення східноєвропейських теоретиків, зокрема радянського перекладознавства другої половини ХХ ст. Провідні ідеї цих дослідників вже проаналізовано при розгляді індивідуальності перекладача, що відповідно зумовлювало відбір та дотримання певних стратегій (методів, прийомів, установок) у процесі відтворення оригіналу.

У 90-х рр. ХХ ст. та на сучасному етапі у зв'язку з осмисленням художнього перекладу як націєтворчого чинника та увагою до персоналій перекладачів усе актуальнішим стає вивчення перекладацьких рішень / стратегій / методів.

Отже, для визначення та аналізу певних індивідуально-перекладацьких переконань, теоретичних принципів, які формують перекладацьку манеру / почерк, у перекладознавстві використовують терміни: *стратегія* (Л. Венуті, П. Тороп, І. Левий, К. Чуковський, Т. Пастрик, Л. Коломієць), *метод* (Г. Гачечиладзе, А. Фьодоров, А. Пермінова, С. Ткаченко, Г. Косів), *установка* перекладача (П. Тороп, М. Новикова), *перекладацький почерк* (В. Коптілов).

Стратегія перекладу передбачає основу вибору тексту оригіналу та вироблення перекладацького методу / техніки / способів відтворення залежно від низки культурних, літературних, мовних та позамовних передумов. Отже, перекладацька стратегія – поняття ширше, ніж метод, адже розглядає причини і процес перекладу, а метод є складовою стратегії перекладача.

У цьому дослідженні ми використовуємо термін *перекладацька стратегія* як сукупність мовних та позамовних (культурних та історико-літературних) чинників, що зумовили розгляд таких аспектів, як:

- 1) вибір текстів для перекладу;
- 3) відтворення макро ідей і макро образів оригіналу;
- 4) збереження ключових композиційних деталей;
- 5) передача просодії;

- 6) багатство мови перекладу;
- 7) вірність у перекладі;
- 8) синонімічність мови перекладу;
- 9) вірність змістова й експресивна.

Оскільки відповідні стратегії пов'язані із ситуацією в цільовій культурі, перекладацьку стратегію М. Рудницького розглядаємо в контексті епохи, що виправдовує окремі перекладознавчі рішення.

1.4. Жанрологія і переклад

У літературознавстві теорія жанрів існує вже давно, проте чітко закріпленого визначення цього терміна немає. “Категорія «жанр» належить до тих предметів у науці й літературі, значення яких зрозуміле, проте його важко виразити у стабільних лаконічних дефініціях” [10, с. 124]. Визначення жанрів, які запропонували теоретики, ґрунтуються переважно на врахуванні багатопланової структури мистецтва: сюжету, тематики, форми твору, функції мистецтва. Ще з античних часів взаємопроникнення, поєднання, схрещування жанрів і утворення на цій основі нових модифікацій стало однією із закономірностей літературного процесу. Традиційним є запропонований ще Арістотелем, триступеневий поділ на роди: епос, лірику і драму.

Жанр (від франц. genre – вид, рід) – вид змістової форми, яка зумовлює цілісність літературного твору, що визначається єдністю теми, композиції та мовленнєвого стилю [325, с. 197].

Жанр – різновид творів у системі художньої літератури, за яким упродовж певних історичних епох міг утвердитися той чи інший стилістичний різновид мови [339, с. 148].

Окремим аспектом вивчення жанру є дослідження тих відносин, що є основою найрізноманітніших визначень жанру. В. Шкловський зазначає, що жанр – це конвенція, угода про значення та узгодження сигналів

[270]. Розуміння поняття “жанр” та низки певних вимог щодо нього і, як наслідок, ступеня відповідності чи невідповідності літературного твору складалося по-різному залежно від світогляду читачів різних епох. Деякі дослідники розглядають поняття “жанр” на підставі співвідношення автор – жанр, ці визначення стосуються радше процесу творчості, аніж результату: “Жанр – спосіб формування організації твору як естетичної цілісності” [253, с. 284]. “жанрами можна вважати усталені правила, які одночасно визначають та визначаються манерою письменника” [325, с. 242].

Визначення жанру з урахуванням ще однієї проблеми у вивченні цього поняття, а саме – ступеня сталості і змінності, подав проф. І. Денисюк: “Жанр як історично сформований синтез істотних властивостей змісту і форми ряду творів у певному їх структурному типі є відносною сталістю, здатною до постійного оновлення, акумулятором досвіду в поступальній еволюції мистецтва, закономірністю його зростання” [44 с. 87].

Грунтовне вивчення поняття літературного жанру простежимо в дослідженнях Н. Копистянської, яка виділила поняттєві сфери жанру, що дає можливість не лише вирішити дискусійні питання сталого і змінного, індивідуального й загального, а й показати взаємозв’язок усіх понять, перехід одного в інше: сфера 1 – жанр як поняття найзагальніше, що означає сукупність і взаємозв’язок основних, визначених і стійких жанрових ознак, які складаються у групах творів протягом тривалого часу й дають підставу об’єднувати твори різних епох під загальним поняттям; сфера 2 – жанр – історичне поняття, обмежене в часі й літературному просторі; сфера 3 – жанр – поняття, що враховує специфіку конкретної національної літератури; сфера 4 – подальша конкретизація поняття щодо індивідуальної творчості [96, с. 32].

Жанр визначає умовні правила форми і змісту, деколи й тематичного розвитку, залежно від розуміння та певного досвіду читача, який сприймає текст або театральну виставу крізь призму цих закономірностей. Унаслідок того, що

письменники використовують свої визначення жанру для побудови текстів, а читачі застосовують певні знання для сприйняття та осмислення текстів, виникає відповідна взаємодія, Г. Даброу (1982) означила це поняття як *жанрову домовленість*. Дослідниця вважає, що “через такі сигнали, як заголовок, ритм та інші мовні засоби автор укладає з нами домовленість. Він зобов’язується дотримуватися принаймні деяких моделей та умов, що їх ми асоціюємо з певним жанром...” [289, с. 31]. Ч. Бейзермен, вивчаючи жанри як вид суспільної діяльності, стверджує: “Жанри самі наділяють письменників та мовців знаряддям, за допомогою якого можна типізувати ситуації. Жанр наділяє того, хто пише, засобом формулювання відповідей за певних обставин, а читач розпізнавати види послань, які йому передаються” [285, с. 62].

Застосування жанрової (генологічної) теорії у процесі перекладу має вагоме значення. Жанровий різновид чи модифікація твору, його належність до певного роду літератури, безпосередньо впливає на його адекватне сприйняття. Уміння виокремити характерні жанрово-стилістичні особливості оригіналу (жанрово-стилістичні домінанти) дасть змогу уникнути помилок як у сприйнятті оригіналу, так і при його перекладі. Індивідуальність автора, його розуміння жанру та стилю тексту, враховуючи усі зовнішні чинники: історичний контекст епохи та літературні норми, зумовлюють вибір перекладацької стратегії та сприяють адекватному відтворенню. Водночас застосування генологічної теорії в перекладознавстві допомагає оцінити рівень відтворення оригіналу в контексті його жанрової специфіки. Перекладач повинен “увійти в стиль художнього мислення автора, у його світосприймання. У дослідника перекладу це подвоюється, бо він повинен застосувати такий підхід не тільки до автора, але й до перекладача: накласти світ перекладача на світ автора і подивитись, у чому вони не збігаються і чому. Пошукати відповіді в суспільних умовах, просторі та часі, а також у збереженні жанрових особливостей”, – зазначає Н. Копистянська [96, с. 8].

У теорії художнього перекладу поняття “жанр” використовується у двох значеннях. Перше – позначення характеристики способу відтворення тексту оригіналу, з огляду на різні перекладацькі рішення, у певний історичний період (*наслідування, переспів, одомашнення, переказ за мотивами, переробка*). Таке трактування жанрів знаходимо в різночасових дослідженнях, що в контексті теорії та практики художнього перекладу на території України відображають етапи її розвитку.

Ще І. Франко зробив чимало для розмежування різновидів перекладів, розглядаючи їх залежно від історичних передумов, літературних традицій та індивідуального трактування перекладача, що зумовлювало вибір стратегії при перекладі. 1904 р. В. Щурат поділяв тексти за жанровими ознаками, йдеться про позначення та групування похідних текстів, що інтерпретують біблійні мотиви.

Згадку про різні типи перекладів, часто з огляду на історико-літературну традицію, знаходимо в Б. Лепкого, який розрізняв переклади та переробки, залежно від відповідної стратегії перекладача [113, с. 2]. Цей розподіл простежується також у літературознавчих студіях М. Зерова. Частково питання різновидів жанрів перекладу висвітлено в деяких працях Л. Луціва, П. Зайцева, а також у перекладознавчих рецензіях або ж статтях М. Рудницького, В. Сімовича, М. Мочульського, С. Гординського, А. Ніковського та ін.

У середині ХІХ ст. в Галичині, у зв’язку з діяльністю українського театру “Руська Бесіда” (з 1864 р.), а також різних просвітніх організацій та видавництв (“Просвіта”, “Діло”, “Наукове товариство ім. Шевченка”) кількість різножанрових перекладів поступово зростає. Особливо численними стають переклади малої прози та поезії, які публікують для різної цільової аудиторії: дітей (“Світ дитини”), жінок (“Неділя”, “Жінка”) чи просто свідомих громадян (“Літературно-науковий вістник”, “Діло”, “Шляхи”, “Назустріч” та ін.) у періодиці. У цей період (1910–1930-ті рр.) помітна тенденція до самохарактеристики різновидів текстів перекладача. Спектр таких визначень

був доволі широким: *переклад, вільний переклад, переказ, переспів, перерібка, перелицювання, варіант за* (далі вказували прізвище автора та назву твору). Така лаконічна, проте вкрай необхідна для сприйняття твору оцінка, яку подавав автор перекладу, проводила розмежування між вільним та адекватним перекладами, однак чіткого розуміння вільного перекладу не було. Цю тенденцію не слід розглядати як ознаку низького рівня цих текстів, але як розуміння потреби розмежування перекладів, для їх адекватного сприйняття цільовою аудиторією.

Випрацювання жанрової теорії розвивається в перекладознавстві у другій половині ХХ ст. та на сучасному етапі. Це розвідки М. Рильського, Г. Кочура, В. Коптілова, у наш час – І. Корунця, М. Стріхи, О. Чередниченка, П. Беха, В. Радчука. Запровадження чіткого розмежування між різними варіантами шедеврів світової поезії завдячуємо А. Содоморі. Спробу осмислення та аналізу видів (жанрів) художнього перекладу в контексті української літературної традиції подає О. Дзера в розвідці “Жанри художнього перекладу” (2001). Дослідниця пропонує визначення “жанру” художнього перекладу: “Як поняття критерію систематизації перекладної літератури, що класифікує переклади за типами співвідношення первинних (оригінальних, інноваційних для літератури-сприймача) та вторинних (цільових, вже існуючих у літературі-сприймачі) елементів у їх поетичній структурі” [48, с.19-22].

Друге трактування терміна “жанр” у перекладознавстві – це позначення типу тексту за його літературно-родовими характеристиками, в основі яких лежить класичний поділ на роди: поезію, прозу і драму.

Класифікація тексту з урахуванням його літературно-жанрових ознак, властивих певним текстам, зумовлює вибір окремих підходів у процесі перекладу. Надалі для позначення цих особливостей тексту використовуватимемо термін *жанрово-стилістична домінанта* (ЖСД), який прийнято застосовувати під час аналізу провідних характеристик літературного

твору, зокрема ним оперують М. Лукінова, М. Макаренко, М. Новикова, О. Чередниченко та ін.

У цьому дослідженні “жанр” розглядаємо за літературно-родовою характеристикою текстів. В аналізі використано розуміння “жанру”, яке випрацювала М. Новикова, – як феномена, визначеного на основі норм побудови тексту й норм очікування читача щодо цього тексту. Такий підхід у процесі перекладу поглиблює розуміння текстів, а під час перекладознавчого аналізу дає змогу конкретніше оцінити ступінь їх адекватності.

1.4.1. Поняття жанр у теорії перекладу першої половини ХХ ст. У 1930-х рр. ХХ ст. у зв'язку з розвитком функціонального та структурного підходів у лінгвістиці з'явилися й нові погляди на переклад, який почали трактувати як структуру та окремий текст. У 20-х рр. В. Матезіус, В. Прохазка, Р. Якобсон та інші дослідники наблизилися до сучасного розуміння перекладу – не лише як заміни мови, а й як функціональної заміни певних елементів культури. Формування моделі літературної комунікації відкрило для перекладознавства подальші дослідницькі можливості, які реалізували в таких напрямках: 1) розгляд відношення між автором і перекладачем, а також причини вибору літературної стратегії; 2) відмінність перекладу й оригіналу в побудові *тексту* (щодо жанрових ознак); 3) рецепція оригіналу й перекладу.

Серед теоретичних досліджень, зокрема в контексті структури тексту, в яких наявний і розгляд жанрово-стилістичних особливостей тексту, доцільно виокремити працю Р. Якобсона “O prekladu versu” (ідеться про потребу функціонального перестворення рими) та статтю О. Фішер із питань перекладу поезії (1929). Незважаючи на те, що серед перекладознавчих розвідок 1920–30-х рр. домінує розгляд перекладу віршового, переклад прози набуває все більшого розмаху.

У Західній Україні не було ще певного теоретичного дослідження, що сформувало б основні проблеми перекладу та обґрунтувало відповідні їх рішення, на зразок праці харківського перекладознавця О. Фінкеля (1929). Не варто стверджувати про певну ізольованість львівських перекладачів від загальних теоретичних процесів на території України, Заходу та Росії міжвоєнного періоду, адже в перекладознавчих дослідженнях Б. Лепкого, Л. Луціва, П. Зайцева, Я. Гординського знаходимо посилання на праці теоретиків із Центральної України, зокрема М. Зерова, А. Ніковського, Г. Майфета, а також російських дослідників А. Фьодорова, К. Чуковського.

У міжвоєнний період у Львові переклади, надруковані окремо чи в часописах, викликали низку критичних відгуків. Їх можна віднести до жанру перекладознавчих рецензій, вони вміщали й деякі теоретичні матеріали, зокрема щодо критеріїв оцінки перекладів та засобів покращення їх у майбутньому. Зауваги до перекладу знаходимо й у передмовах до цих видань, проте вони були досить поверхневі, а деякі видання не надавали детальнішої інформації про оригінал чи навіть не вказували перекладача. М. Рудницький часто був автором перекладознавчих рецензій, коротких заміток і передмов до друкованих перекладів. Він аналізував недоліки перекладної літератури, а також висловлював думки щодо її покращення, намагаючись встановити певні перекладознавчі принципи. Важливим застереженням до опублікованих перекладів була критика якості української мови. Це стосувалося норм правопису, проблем відтворення топонімів та передання власних імен і екзотизмів, застереження проти вжитку полонізмів, германізмів та русизмів. Із погляду сучасності застарілою видається вимога перекладати безпосередньо з оригіналу, застереження проти буквалізму при перекладі (передавати текст не дослівно, а зберігати дух оригіналу), проте ці вимоги були головними в той час. Панівним було застереження щодо недоречності скорочення тексту та одомашнення.

Як уже зазначалося, тоді не існувало розмежування перекладознавчих вимог з урахуванням жанрових особливостей текстів, однак у рецензії на переклад проф. І. Огієнка “Свята відправа Вечірня і Рання” (Київ, 1923) М. Рудницький наголосив на необхідності окремого підходу до перекладу у зв’язку зі специфікою жанру церковних текстів [179, с. 2].

Уже в 20–30-х рр. ХХ ст. у перекладознавчих статтях та рецензіях спостерігається окремий підхід до перекладених текстів, тобто з урахуванням специфіки їх літературного жанру, відповідно помітні спроби виділити певні теоретичні принципи. Огляд теоретичних перекладознавчих джерел міжвоєнного періоду вагомий для нашого дослідження, адже на їх основі та під їх впливом формувалися теоретичні принципи й зацікавлення М. Рудницького, оскільки цей період був плідним у його перекладацькій діяльності.

В окреслену епоху часто траплялися публікації, присвячені розглядові перекладів поезії як окремого жанру з урахуванням відповідних вимог до текстів цього типу, рідше – щодо аналізу специфіки прозових творів як окремого жанру й фактично відсутні були розвідки з питань перекладу драми. Виняток становило солідне дослідження Я. Гординського “Кулішеві переклади драм Шекспіра” (1928), де подано ґрунтовний аналіз мови перекладів П. Куліша, зіставлення з оригіналом, історію видання, думки І. Франка про Кулішеві переклади та його редагування цих текстів [37]. Однак тут не знаходимо певного осмислення специфіки перекладу драматичних творів, зокрема Шекспірових, із встановленням певних методичних засад.

Варто згадати і про часті публікації перекладів церковної літератури, зокрема Святого Письма, та відповідних рецензій. Вагомою в цій галузі була діяльність І. Огієнка і як перекладача, і як автора критичних зауваг та рецензій (“Не маємо каменя наріжного! Українські переклади Св. Письма” (1934), “Непорозуміння в перекладах Св. Письма” (1938), “Методологія перекладу Святого Письма та богослужбових книг на українську мову” та ін.).

Уперше жанрологічний підхід щодо структуралізації аналізованого матеріалу використав О. Фінкель у монографії “Теорія й практика перекладу” (Харків, 1929). Дослідник сформулював мету своєї праці так: “Завдання цієї книжки – не рецепти перекладу, а зрозуміння проблеми. А для цього досить розглянути найважливіші жанри й позначити їхні відмінні прикмети, особливо щодо перекладу” [229, с. 80]. Автор запропонував розподіл перекладів на віршованій та прози нехудожньої й художньої. Проте можна припустити, що ця монографія, опублікована 1929 р. у Харкові, не була добре відома перекладачам на території Західної України. Адже не знаходимо відгуків на неї, як, для прикладу, рецензія на це видання М. Зерова в часописі “Життя і революція”: “О. Фінкель розглядає різні вимоги перекладу залежно від жанру твору” [55, с. 680]. Оскільки це була перша “на українському ґрунті робота про переклад” [55, с. 682], то це пояснює відсутність теоретичного трактування поняття жанру загалом, а також хоча б згадки про різновид текстів прози, поезії і драми та питань, що виникають у процесі їх перекладу.

У зв’язку з поданим вище, варто виокремити працю А. Фьодорова “О художественном переводе” (Ленінград, 1941). У перекладознавчих публікаціях, друкованих на території України вищезгаданого періоду, знаходимо покликання на спостереження цього дослідника, чий ідеї вплинули на формування подальших теоретичних поглядів та принципів. А. Фьодоров присвятив окремий розділ проблемі перекладу творів різних літературних жанрів. Подано аналіз прикладів із літератури наукової й художньої, розглянуто переклад поезії та ключові моменти, пов’язані з цим, а також виокремлено специфіку перекладу драматургії з урахуванням живого мовлення та відтворення діалогічного мовлення.

1.4.2. Поняття жанру в теорії перекладу другої половини ХХ ст.
Перші дослідження з теорії перекладу, в яких розглянуто жанрову специфіку текстів та вагомість її врахування під час перекладу, припадають на

післявоєнний період 1940–50-ті рр. У 70–80-х рр. ХХ ст. усе частіше бачимо аналіз окремих особливостей перекладу залежно від ознак літературного жанру твору. Термін “жанр” починають трактувати не лише як літературне явище, але й як сукупність певних характеристик, які можна прогнозувати з огляду на тип тексту, їх необхідно розкодувати та відтворити при перекладі. У перекладознавчих дослідженнях знаходимо виокремлення тих характеристик (ЖСД), які сприяють досягненню жанрової адекватності оригіналу й відповідно перекладу. Жанрова ознака твору зумовлює підбір і організацію мовного матеріалу тексту. Жанрова теорія набуває значення й у контексті комунікативного аспекту перекладу, що зумовлює вивчення впливу жанру твору на вибір і різновиди перекладацьких рішень та методів.

У дослідженні “Художественный перевод и литературные взаимосвязи” (Москва, 1972) Г. Гачечиладзе окрему увагу приділяє розглядові перекладу прози. Автор виокремлює лише основні особливості цього жанру, які стосуються перекладу. Г. Гачечиладзе детально розглядає ключові особливості прозових творів та проблеми, що виникають при їх відтворенні, а також проводить паралелі з перекладом віршових творів. У його теоретичних спостереженнях знаходимо чітке розуміння усталеного в сучасній перекладознавчій теорії факту, що “специфіка жанру вносить своєрідність в методику перекладу” [35, с. 218]. Уміння виділити характерні жанрові ознаки оригіналу впливає на вибір стилістичного ключа при відтворенні твору [35, с. 180].

Вагомим здобутком в аспекті аналізу проблем перекладу окремих жанрів стала монографія І. Лєвого “Умені рѣкладу” (“Искусство перевода”, 1974). Автор виокремив перекладацьку проблематику трьох основних жанрів літератури: художньої прози, поезії і драми, зокрема, сформулював головні проблеми, що виникають при перекладі драматургії, та проаналізував шляхи їх розв’язання.

У дослідженні “Problémy umeleckého překladu” (“Проблемы художественного перевода”, 1980) А. Поповіч також подав випрацювання поняття жанру та застосування жанрологічних принципів. Поняття “жанр” тексту дослідник окреслив з огляду на комунікативну взаємодію. Текстовий аспект художньої інтерпретації становить стилістична (виражальна) й органічно пов’язана з нею жанрова інтерпретація. “Текст, за визначенням науковця, це результат комунікативної взаємодії, яка проявляється в стилістичній та жанровій структурі” [159, с. 49]. А. Поповіч розглядає жанри в ракурсі метакомунікації читача. Підсумковим є твердження, що “жанр функціонує як комунікативна взаємодія між виробником та приймачем, при цьому умовність жанру визначає і очікування відповідних для нього текстів” [159, с. 50]. Окрім того, автор порушує питання про поняття жанровості в перекладі і про те, як вона виявляється, зазначаючи, що переклад є жанровою моделлю оригіналу. “Переклад – це повторна спроба створення оригіналу. Про використання поняття літературних жанрів загалом можна сказати: кожний жанр стає немовби реалізацією певної універсальної моделі” [159, с. 61].

Перекладознавчий посібник В. Коптілова “Теорія і практика перекладу” (Київ, 1982, 2003) структуровано за жанрологічним принципом підбору аналізованого матеріалу. Автор акцентує на важливій ролі жанрових особливостей оригіналів при перекладі на прикладі народного епосу: “Переклад афоризмів чи прислів’їв, безперечно, відрізняється від перекладу народного епосу з типовими для цього жанру багатократними повторами так званих фольклорних формул” [99, с. 6]. Дослідник наголошує: “Аналізуючи наведені в цьому розділі приклади перекладів художніх текстів різних жанрів, необхідно постійно тримати в полі зору ці основні риси художнього перекладу як специфічного явища, водночас естетичного за своєю природою та лінгвістичного – за засобами вираження суті літературного твору” [99, с. 13].

Вагомий внесок у вивчення та розроблення жанрової специфіки перекладу належить М. Новиковій. У низці досліджень та навчальних посібників під її науковим керівництвом випрацьовано жанрову теорію та методологію її застосування для аналізу перекладів. Вивчення взаємодії жанрової специфіки текстів, індивідуального стилю автора та перекладацького методу розроблено в навчальному посібнику “Стиль автора и стиль перевода” [219]. Це видання поєднує розгляд таких теоретичних проблем, як жанр твору, типи жанрів, їх вплив на принципи перекладу, що ілюструють практичні завдання на матеріалі різножанрових творів. Відмінність вимог щодо перекладознавчого аналізу подано залежно від авторського стилю та специфіки текстів. Окрему увагу сконцентровано на проблемах відтворення драми, водночас досліджено питання перекладу фразеології та реалій, їх роль у різножанрових текстах. Необхідність застосування жанрової теорії при перекладі зумовлено таким фактом: “Будь-який переклад – художній, науковий, публіцистичний – вимагає відтворення жанрової специфіки оригіналу, яка є характерною для цього чи іншого жанру” [219, с. 5]. Дослідниця виокремлює жанротворчі ознаки, серед яких – жанровий обсяг матеріалу, позиція автора, словесна побудова та форма викладу; обґрунтовує спостереження про те, що “ступінь дії жанрового розмежування проявляється в різних жанрах по-різному” [219, с. 6]. У процесі перекладу важливо враховувати і пряму залежність індивідуального стилю автора від реалізації жанрових канонів: “Що сильніше виявляється індивідуальний стиль автора, тим менше відчутно жанрові характеристики твору” [219, с. 5–6]. Вагомими є спостереження щодо жанрових вимог при перекладі. Науковець наголошує на важливості правильного визначення жанрово-стилістичної домінанти тексту, оскільки саме її визначення в оригіналі дає змогу встановити межі стабільного / нестабільного, обов’язкового / факультативного у процесі перекладу чи аналізу цього тексту: “Які зміни є допустимими в перекладі, з погляду жанрової відповідності, а які руйнують відповідний “жанр” [219, с. 7].

М. Новикова подає визначення поняття *жанр*, а також *жанрово-стилістичної домінанти*, підсумовуючи попередні спостереження дослідників цього питання. Отже, праці проф. М. Новикової стали вагомим внеском у вивчення та застосування жанрової теорії в перекладознавстві.

Теоретичний розгляд питання відтворення текстів, враховуючи їх жанрову специфіку, наявний в американських та західноєвропейських перекладознавчих дослідженнях. У цьому аспекті варто виокремити працю С. Баснет “Translation Studies” (1980, 1991), побудовану на основі жанрової диференціації текстів. У ній окремо автор розглядає своєрідність перекладу прозових текстів, ґрунтуючись на вченні структуралістів, дослідженнях А. Поповіча, а також покликаючись на шість головних принципів перекладу прози, які запропонувала Х. Беллок – мова йде про дослідження 1931 р. на підставі лекцій із перекладу “On translation”. У них зазначено: “Перекладач повинен розглядати текст як загальну цілість, а не відтворювати слово за словом чи речення за реченням” [281, с. 33]. Х. Беллок попереджає стосовно фальшивих друзів перекладача, слів, що в обох мовах однакові за своїм звучанням, але відрізняються за значенням (demander – to ask помилково перекладають вимагати (demand))” [281, с. 34].

Серед досліджень 1980-х рр. щодо розгляду жанрової специфіки тексту, доцільно виокремити праці А. Лефевра та М. Ларсон (“Meaning-based translation. A guide to cross language equivalence”) (1984), проте автори розглядали не всі різновиди художніх творів, зокрема не знаходимо в них характеристики прозових текстів.

Жанрологічну теорію широко застосовують у перекладознавстві протягом останніх років при структурному розподілі матеріалу, тобто під час укладення посібників для практичного вивчення теорії і практики перекладу. Серед таких – навчальний посібник В. Коптілова “Теорія і практика перекладу” (1982, 2003), А. Фьодорова “Основы общей теории перевода (лингвистические проблемы)”

(Уперше опублікований 1953 р. як “Введение в теорию перевода”, перевиданий 1958, 1968, 1983, 2002), видання підручника з теорії та практики перекладу за редакцією А. Нямцу (2009) та ін.

Отже, вищезгадані теоретичні напрацювання дають підстави виокремити ключові характеристики залежно від жанру твору (ЖСД), що відповідно зумовлює аналіз перекладів у контексті відтворення цих ознак. Аналіз жанрово-стилістичних домінант (ЖСД) текстів у взаємодії з історико-літературним тлом, перекладознавчими тенденціями, перекладацькою стратегією та специфікою індивідуальної поетики автора допоможе осмислити та проаналізувати доробок М. Рудницького.

1.4.2.1. Драма як жанр перекладу. Визначення ключових моментів під час перекладу драматичних творів зумовлене насамперед їх розмежуванням на основі літературних традицій, тобто на класичну та модерну драму. У сучасному перекладознавстві розподіл відбувається ще й на підставі структурної організації матеріалу – поетичне чи прозове мовлення, а також з урахуванням родових ознак твору: лірики, епосу, драми. Проте, не існує уніфікованої системи жанрово-стилістичних домінант чи чіткої моделі їх відтворення.

1956 р. Р. Якобсон запропонував розмежування трьох типів перекладу: внутрішньомовного (родові різновиди текстів), міжмовного (художній переклад) та міжсеміотичного (на основі різних мистецьких прочитань твору). Цей розподіл став підґрунтям подальших теоретичних трактувань у перекладознавчих дослідженнях. Г. Турі пропонує замінити триступеневий розподіл відповідно на інтрасеміотичний та інтерсеміотичний види перекладу з подальшим розподілом інтрасеміотичного на інтер- та інтрамовний.

Стосовно перекладу драми варто виділити теорію семіотика-структураліста Л. Єльмсьєва, що полягає радше у відтворенні суті самого змісту, ніж у вираженні змістової форми.

Аспект перекладу драми наявний також в інших працях семіотиків. О. Зіх, Я. Мукаржовський, І. Гонцль при міжсеміотичному відтворенні тексту розглядали текст як систему макрознаків, де система мікрознаків (специфіка театрального прочитання твору) залежна від останньої. Дослідник П. Богатирьов серед інших ідей виділив компоненти театрального семіозису: мобільність, гнучкість та динамізм. Продовження аналізу текстових інтерпретацій, зокрема міжсеміотичної, простежуємо у представників різних лінгвістичних напрямів ХХ ст.: Ю. Лотмана (1970, 1980), Ц. Тодорова (1978), У. Еко (1979) та ін.

Уперше доволі чітку систему вимог до перекладу драми випрацював І. Левий. У книзі “Umeni překladu” (“Искусство перевода”, 1974) автор подав глибокий аналіз драматичних текстів з урахуванням ознак сценічності мови, розглянув поняття поетики драми, ступінь віршованості діалогу, а також ступінь сценічної інтерпретації реплік. І. Левий запропонував принцип нерівномірної точності, який, на його думку, повинен наслідувати перекладач сценічного тексту. Це передбачало точне відтворення ключових моментів оригіналу, від яких залежало трактування характерів, а також жанрових особливостей п'єси. Ключові моменти перекладу драми, за І. Левим, – це особливості перекладу сценічного діалогу, ремарок, відтворення інтонації, збереження міри енергії, з якою актор звертається до партнера, ступеня віршованості діалогу (якщо йдеться про віршову драму). Дослідник припускає існування кількох варіантів інтерпретацій драми, що допомогло б глибше передати оригінал, адже слід враховувати перекладацьку та режисерську установки, історичний розвиток театрального мистецтва й літературні уподобання аудиторії.

У Західних дослідженнях другої половини ХХ ст. у розгляді цього питання відома дискусія щодо сценічності та читабельності тексту.

1980 р. А. Лефевр висловив думку про те, що досі не існувало відповідної теорії перекладу драми, оскільки не враховано прагматичний аспект мовлення, а літературознавчий аналіз зводився до розгляду тексту в межах сторінки. Наголошення сценічності перекладу в контексті тогочасних досліджень прагматики тексту помітне також у дослідженнях С. Баснет 1980-х рр. (“Translation Studies” (1980), “The problems of translating theatre texts” (1981), “Ways through the Labyrinth. Strategies and methods for translating theatre texts” (1985)). На думку автора, перекладач драми повинен відтворити оригінал, що за своєю суттю незавершений, оскільки містить закодовані позамовні ознаки (жести, міміку та ін). У системі протиставлення сценічність – читабельність П. Паві наголошує власне на сценічному призначенні тексту. У дослідженнях 1990-х рр. (“Translating for the theatre: textual complexities” (1990), “Translation Studies” (1991)) С. Баснет, враховуючи інтердисциплінарність перекладу, відходить від тверджень, висловлених у ранніх дослідженнях, та відстоює потребу синтезу лінгвістичної та сценічної інтерпретацій, що можливе у випадку співпраці перекладача, режисера та акторів.

У взаємозв’язку з цим питанням виникає проблема адаптації сценічного тексту, адже певні відхилення в контексті режисерсько-перекладацької інтерпретації чи в досягненні сценічності можуть стати результатом зсувів на рівні індивідуально-авторського звучання оригіналу.

Проблему сценічності перекладів висвітлено й у дослідженнях українських теоретиків перекладу. Так, Г. Кочур аналізував різні текстові інтерпретації драми “King Lear”, що належать В. Веру та М. Рильському. Автор зазначив, що можливі два варіанти перекладу, проте полегшена театральна інтерпретація веде до викривлення художніх особливостей першотвору.

До перекладознавчих досліджень першої половини ХХ ст., що характеризують специфіку драматичних текстів, належать ранні праці А. Фьодорова, К. Чуковського, монографія О. Фінкеля, розвідки А. Ніковського,

С. Гординського, М. Рудницького, стосовно перекладу творів В. Шекспіра, а також післявоєнні дослідження М. Рильського, Г. Кочура, В. Коптілова, М. Донського, Я. Садовського та ін.

Вивченню жанрової специфіки драми присвячено перекладознавчий аналіз В. Коптілова. У розділі “Особливості перекладу драматургії” [97, с. 80] автор розглянув специфіку віршової драми та збереження форми оригіналу. Тут наголошено на проблемі відтворення драми, враховуючи таку її ознаку, як евфонічність. На основі багаторівневого аналізу перекладу й оригіналу В. Коптілов зазначив, що важливо зберегти природність мови, що впливає зі свободи перекладача, якому не варто прив’язуватися до кожного рядка.

Окремий підхід щодо перекладу драми запропонувала перекладознавець М. Новикова. У процесі перекладу віршової драми доцільно враховувати деякі ключові моменти, зумовлені специфікою жанру: 1) перекладач повинен опанувати сценічну природу вірша; 2) необхідно передати в перекладі драматичний підтекст; 3) перекладач повинен правильно витлумачити першотвір; 4) забезпечити функціональну відповідність лексики оригіналу та цільового тексту [219, с. 196].

Під науковим керівництвом М. Новикової проведено дослідження специфіки перекладу Шекспірової драми. У результаті цього аналізу М. Лукінова групує функціональні особливості класичної драми, виділяє межі варіативності драми на підставі перекладацьких рішень, а також встановлює критерії оцінки перекладу драми. Дослідниця обґрунтовує вимоги до перекладу цього жанру: в аспекті звучання (евфонічності) – здатність викликати миттєву реакцію глядача; у контексті стилю – стилізованість мови; мовна індивідуалізація персонажів; щодо комунікативності – множинність адресатів.

На сучасному етапі перекладознавча теорія зосереджується на певних важливих моментах перекладу драми: зокрема, Т. Некряч розглядає евфонічність як вагому ознаку драматичних творів [138, 139, 140].

Як підсумок, визначимо основну специфіку цього типу літературного жанру. Отже, ЖСД драми – це зорієнтованість драматичних текстів на сценічну інтерпретацію та поліфункціональність їх мовлення, тобто сценічність. Поняття *сценічність* охоплює здатність сприймати репліки персонажів на слух, евфонічність виразів (вимовлюваність), стилізованість драматичного мовлення, мовленнєву індивідуалізацію персонажів, актуалізацію в мовленні різних засобів стилістичного увиразнення, щоб досягти виразності та лаконічності вислову [334, с. 425].

У процесі становлення вимог до перекладу драми доцільно враховувати розмежування драматичних текстів щодо їх літературної класифікації, а це класична та модерна драма, а також з огляду на форму тексту – віршова; прозова; змішана (віршова з прозовими вкрапленнями). При перекладі драми слід використовувати такі позамовні чинники, як задум режисера та індивідуально-акторську інтерпретацію, історико-ідеологічні та соціокультурні контексти. В українському перекладознавстві М. Рудницький одним із перших серед теоретиків 1920-х рр. наголошував, що формування стратегії перекладу драми варто проводити крізь призму її сценічного призначення (йшлося про переклад Шекспірових творів) [174].

1.4.2.2. Художня проза як жанр перекладу. Прозові тексти як різновид художньої літератури вимагають від перекладача особливого підходу й потребують глибшого вивчення. Питання аналізу труднощів, що виникають при відтворенні прози та випрацюванні окремих методів, залишалося невивченим протягом доволі довгого періоду. На першому місці стояло питання віршового перекладу, проте на сучасному етапі теорії художнього перекладу все більше уваги приділяють розглядові жанру художньої прози, що ставить такі ж складні завдання перед перекладачем, як і відтворення поезії. Особливо це стосується хронологічно-віддалених творів, де вагомим є питання збереження часової

характеристики епохи, розгляду тогочасного світобачення, манери письма автора, соціокультурної специфіки і водночас уникнення надмірної архаїзації тексту. Художня проза не є настільки регламентована певними правилами, як поезія, де потрібно дотримуватися законів римування, розміру, строфіки та інших. Перекладач прози має більше можливостей виявити свої знання та творче вміння, і тут існує небезпека порушення меж дотримання вірності оригіналу. Однією з головних засад є збереження авторського задуму, стилістичної манери, національної специфіки та відповідного враження, що створює оригінал. Теоретики (В. Коптілов [97], Г. Гачечиладзе [35], П. Тороп [225]) зазначають, що в перекладі прозового твору багато важить уміння знайти відповідну інтонацію, дібрати таку лексику і фразеологію, яка належно виразила б цю інтонацію. Відповідний ключ при перекладі та аналізі художньої прози сприяє досягненню мети перекладу й допомагає належно оцінити його.

Перші згадки в українському перекладознавстві про те, що прозові тексти як жанрово-літературний вид художніх творів вимагають окремого підходу при перекладі, знаходимо в дослідженні О. Фінкеля. Автор зазначив: “Кажучи про переклади, ми до цього часу (до 1929) не розрізнявали їх по окремих видах. Але зараз, переходячи до питань проблематики, треба зробити деяку диференціацію” [229, с. 66]. Тут вказано на певну тенденцію, що характеризувала ситуацію в художньому перекладі на цьому етапі: “Якщо до відтворення поезії беруться здебільшого ті, хто хоч певною мірою відчують художнє слово та поетику, то перекладати художню прозу наважується кожний, хто хоч абияк володіє будь-якими двома мовами” [229, с. 105]. Переклад художніх прозових творів, які автор виокремив як стилістично насичені й ускладненіші з мовно-естетичного аспекту, становлять низку суперечливих питань на цьому етапі: незмінність твору чи переробка його; збереження чужої стилістики чи заміна своєю. Окрім поставлених проблем, дослідник намагається сформулювати вимоги, які необхідно враховувати під час перекладу прозових

текстів. До них належать поглиблена та досконала інтерпретація; особлива увага до художніх засобів твору – його стилістики та композиції; збереження потенційного естетичного ефекту художнього слова, оскільки “найглибше відтворення значення слова є гарантією схожості першотвору і перекладу” [229, с. 106]. Водночас дослідник зосередився на відтворенні лексичного рівня текстів, зокрема синонімів, омонімів, власних назв, привітань та звернень, оскільки нехтування цими компонентами призводить до втрати особливостей культури та побуту. О. Фінкель розглядає відтворення явищ культури духовної та матеріальної, випадки збереження історичних ознак слова – архаїзмів та неологізмів, а також, за визначенням автора, збереження просторової характеристики, що виражено за допомогою варваризмів та діалектизмів.

У дослідженні “О художественном переводе” 1941 р. А. Фьодоров вказав, що прозові тексти є не менш складні, ніж віршові, де існує єдність слова й метричної форми [230, с. 120]. Автор зазначив, що прозове мовлення характеризується наявністю внутрішньої ритмічної організації. До важливих ЖСД цього типу текстів дослідник зараховує ритм прози, що утворюється внаслідок упорядкованого розташування більш змістових та значних синтаксичних елементів мови, їх повтору в певному порядку. А. Фьодоров розглянув різні стилістично-синтаксичні засоби, що створюють ритм тексту. До них він зараховує повтори на рівні морфологічному, лексичному, стилістичному, паралелізми, контрасти, симетрію, а також зв’язки фраз і речень. Окремим важливим питанням, на думку теоретика, є емоційне нагнітання, розташування емоційної сили, патетичного забарвлення; передача особливостей співвідношення симетричного контрасту фраз. Специфікою прозаїчного твору, дослідник вважає, є чергування мовлення автора та персонажів. Мовлення в такому тексті є засобом виявлення їхньої соціальної характеристики. Перекладач повинен зберегти специфіку вислову оповідача та персонажів, нерідко доводиться працювати з різними мовними регістрами.

На початку 1950-х рр. чи не єдиним українським письменником, який прагнув теоретично осмислити проблеми прозового перекладу, був відомий теоретик та практик (перекладав російських та польських авторів) О. Кундзіч. Він зазначав, що “якість перекладу залежить від таланту перекладача, від його вміння відчувати прекрасне у співвідношенні деталі і цілого, в єдності змісту і форми, і відчутне виразити безпосередньо, щиро – ставлю це слово свідомо – від душі” [105, с. 67].

Протягом 1970-х рр. у теоретичних перекладознавчих працях вже можна простежити детальніше вивчення прозового перекладу. Зокрема, дослідники проводять аналіз основних характеристик художнього прозового твору, розглядають низку проблем щодо відтворення цих текстів. Усе частіше знаходимо спроби перекладознаців виокремити загальні вимоги щодо перекладу прози.

У цьому контексті варто відзначити дослідження В. Коптілова. У праці “Актуальні питання українського художнього перекладу” (1971) автор керувався тим, що художній переклад має бути семантико-стилістичною паралеллю першотвору, і пропонував різні способи розв’язання перекладацьких завдань. Досліджено питання прозового перекладу, серед них науковець виокремив уміння перекладача знайти відповідну інтонацію, дібрати відповідну лексику, що належно “лягла б на інтонацію” [97, с. 23]. В. Коптілов проаналізував різномовні переклади прози та розглянув проблему, що виникає в результаті послаблення уваги до глибинних зв’язків художнього слова з усією образною системою твору чи образністю мови першотвору й перекладу. Учений доказував, що поверхнєве прочитання художнього твору несумісне з повноцінним відображенням його у перекладі [97, с. 47].

У дослідженні “Художественный перевод и литературные взаимосвязи” (1972) Г. Гачечиладзе аналізує проблему відтворення прози. Автор розглядає лише ті характеристики прозових текстів, що мають значення у процесі

перекладу, а також наголошує на загальних вимогах, що постають перед перекладачем незалежно від типу тексту. Серед них – знання мови, країни, побуту народу, життя і творчості письменника, необхідність віднайти певний “ключ” до відтворення тексту. Г. Гачечиладзе формулює головні принципи, на які повинен звертати увагу перекладач при відтворенні прозових творів. До них належать ритм оригіналу, інтонація, манера відтворення думки, зв’язок перелічених компонентів із фабулою, сюжетом і композицією твору та усіма іншими складовими. Дослідник підкреслив, що при перекладі прози велику роль відіграє синтаксис, який, на відміну від інших жанрів, не настільки регламентований, що саме це збільшує відповідальність перекладача. У процесі перекладу доцільно акцентувати на тих семантичних зв’язках, що існують в оригіналі між вираженою в словесних образах думкою, інтонацією, ритмом і синтаксичною формою [35, с. 176]. На переконання автора, перекладач прози не обмежений тісними рамками, як перекладач віршових творів. Він може виявити і знання мови, і свої творчі вміння, хоча все-таки повинен керуватися вимогою дотримуватися вірності оригіналу.

Вагому роль у вивченні жанрово-стилістичних ознак художніх текстів, зокрема прозових, та практичному застосуванні цих знань відіграли дослідження М. Новикової. Про переклад художньої прози йдеться в дослідженнях “Практика перекладу” (1968) С. Ковганюка та “Творчі проблеми перекладу” (1973) О. Кундзіча. Перекладачі діляться глибоким досвідом, спостереженнями та висновками на підставі аналізу власних та чужих перекладів.

1989 р. опубліковано монографію Р. Зорівчак “Реалія і переклад” на матеріалі англomовних перекладів української прози у зіставленні з їхніми оригіналами від фольклорних жанрів до сучасності. Дослідниця зазначає, що питання перекладу прозових текстів, під час відтворення яких виникає чимало труднощів, на сучасному етапі розвитку теорії художнього перекладу ще

недостатньо випрацюване. Наголошено, що специфіка великих текстових масивів вимагає розроблення окремої методики дослідження. “Художня практика довела, що справжній перекладач прозових творів – не раб, а обдарована творча індивідуальність, такий же, у доброму сенсі цього слова, суперник автора, як і перекладач віршованих творів, адже лише творча індивідуальність може відповідно перестворити художній твір засобами іншої мови” [58, с. 11].

Це питання порушено й у численних рецензіях на нові переклади, оглядах перекладної літератури, статтях, зокрема таких теоретиків та практиків художнього перекладу, як: Р. Доценко, О. Логвиненко, Я. Коваль, І. Корунець, М. Стріха, В. Радчук, Л. Череватенко, О. Чередниченко, К. Шахова та ін.

У своїх теоретичних дослідженнях проф. О. Чередниченко розглядає потребу жанрової диференціації текстів, виокремлюючи складові професійної компетенції перекладача: “Стилістика жанру складається з певного стилістичного інваріанта, характерного для всіх текстів цього типу, допускає певну варіативну частину, зумовлену авторською концепцією конкретного тексту. Знання стилістичного інваріанта, або, як його ще називають – жанрово-стилістичної домінанти, є неодмінною умовою успішного виконання перекладачем своєї місії” [255, с. 235].

У дослідженні “Вступ до перекладознавства” (2008) І. Корунець вивчає поняття *підстиль* художнього твору [100, с. 258]. До *підстилів / підмов* художнього стилю творів автор зараховує специфіку прози, поезії, драматургії, а також публіцистичний підстиль. І. Корунець виділив основні характеристики підстилю / підмови текстів художньої прози: естетична функція цих текстів, багата образність, створена завдяки майстерному переплетенню і взаємодії словникових та контекстуальних значень слів і словосполучень; виражальні засоби, що використовуються на рівні не лише лексичному, а й синтаксичному – інверсований порядок слів, повтори, словосполучення та

ідіоми, а також індивідуалізація мови персонажів, діалогічне та монологічне мовлення. Автор детально розглядає кожну з цих ознак на основі зіставного аналізу оригіналів та перекладів. Як підсумок, узагальнено головні риси прозового тексту, які треба враховувати під час перекладу: ритм, інтонацію, синтаксис, образність тексту.

1.4.2.3. Поезія як жанр перекладу. Оскільки віршові переклади М. Рудницького хронологічно припадають на період 20–30-х рр. ХХ ст., у дослідженні розглянуто лише головні праці, які вплинули на формування теоретичних поглядів науковця в контексті віршового перекладу цього періоду. Серед перекладознавчих праць 1920–30-х рр. домінує вивчення віршового перекладу. Під впливом поглядів російських формалістів, виникнення структуралізму, все більше уваги сконцентровано навколо перекладу поезії. У цьому плані вагомими є дослідження представників Празької лінгвістичної школи. Серед теоретичних досліджень щодо структури тексту, у яких наявний розгляд жанрово-стилістичних особливостей твору, варто виокремити праці Р. Якобсона “О преkladu versu” (про потребу функціонального перестворення рими), О. Фішера “До перекладу поезії” (1929), який виділив головні проблеми перекладу поезії.

Ще в 1899 р. І. Франко в передмові до перекладної збірки “Поєми” наголосив на взаємодії літератур безпосередньо завдяки перекладам художніх творів: “Передача чужомовної поезії, поезії різних віків і народів рідною мовою, збагачує душу цілої нації, присвоюючи їй такі форми і вирази чуття, яких вона не мала досі, будуючи золотий міст зрозуміння і спочування між нами і далекими людьми, давніми поколіннями” [246, с. 7]. Згодом підсумок теоретичних міркувань щодо перекладу поезії подано в публікаціях М. Зерова “У справі віршованого перекладу” (1928), В. Державина “Проблема віршованого перекладу” (1927), Г. Майфета “З уваг до теорії перекладу” (1928).

Порушено питання про готовність української літератури встановити високі вимоги щодо поетичних перекладів, які повинні сприяти їх якості, та відповідно висловлено спостереження щодо вимог при перекладі поезії, котрі належно підсумовує у праці М. Зеров. До головних засад автор зараховує повне розуміння тексту, що охоплює різномірний аналіз, знання індивідуальної поетики письменника та історико-літературні обставини, які згодом у теорії розглядатимуть як модель перекладних контекстів. Тогочасні дослідження, присвячені відтворенню поезії, доволі часто обговорюють точність перекладу та можливість / неможливість її досягнення. У статті “Проблеми віршового перекладу” М. Державин дотримувався думки, що досягнути точності при відтворенні цього жанру неможливо, у зв’язку зі структурними відмінностями двох мов. Ю. Савченко в одній із рецензій згадав про досягнення не точності при відтворенні поезії, а тотожності різних компонентів структури тексту. Аналізуючи це питання, М. Державин висловив твердження про необхідність у той чи інший спосіб передати в перекладі характерні стилістичні риси оригіналу – це і становитиме в перекладознавчій теорії початок трактування поняття ЖСД тексту. Серед інших зауваг щодо відтворення цього жанру – згадка про індивідуальність перекладача: поети з найяскравішим підходом до писань інших авторів дуже часто були й найкращими перекладачами. Дослідник також звертає увагу на проблему жанрів самих перекладів, що є результатом перекладацьких вирішень – “навіть трансформуючи чужий твір на свій лад, вони (перекладачі) без порівняння більше відкривали в ньому, аніж поети без виразної фізіономії” [56, с. 615]. У цей період часто акцентували на вагомості поетичного хисту перекладача, що в змозі майстерно перестворити поезію. Про це йшлося ще в твердженні російського поета та перекладача XIX ст. В. Жуковського – перекладач у прозі раб, а в поезії – суперник. Відповідно на цьому наголошують у своїх перекладознавчих рецензіях та розвідках теоретики першої третини XX ст.

У статті “До питання про переклади ліричних поезій” Б. Лепкий охарактеризував і проаналізував сукупність компонентів поетичного інструментарію, зокрема мовлення поезії, наголосив на музичних цінностях слова, виділяючи вагомість перекладацької праці та почуття відповідальності. Серед проблемних питань – тип перекладацького методу – “вірне” (під цим поняттям розуміється адекватне) і “свобідне” відтворення, поряд із методом наслідування, вільної транспозиції. Водночас Б. Лепкий висловив свої “поради для тих, хто хоче перекладати вірно”, додаючи окремо зауваги для поетичних перекладів [113, с. 170–171].

На основі публікацій, присвячених перекладові поезії, що певною мірою розглядають теоретичні вимоги та жанрові принципи, варто виділити статті про переклад віршів Т. Шевченка. Появу низки публікацій спричинило повне видання творів Т. Шевченка в 16 томах із нагоди 75-ліття смерті поета (Український науковий інститут, Варшава-Львів). У статті “Про польські переклади Шевченка” (1936) П. Зайцев зазначив: “Сучасна теорія поетичних перекладів установила вже принципи, що від їх більш або менш влучного приложення залежить майстерність перекладу та його “адекватність”, під якою розуміємо максимальну наближеність до оригіналу та його стилістичних прикмет” [53, с. 5]. Автор подав теоретичні принципи щодо перекладу власне поезії, наголосив на таких притаманних цьому жанру характеристиках, як відтворення внутрішньої евфонії вірша, збереження тропів та фігур оригіналу, дотримання відповідного стилістичного регістру, досягнення мовної майстерності перекладу та ін. Розгляд англійських перекладів творів Т. Шевченка знаходимо в Г. Майфета “Англійські переклади Шевченка” (1927), “Т. Шевченко в англійській інтерпретації” (1928) та “Шевченко в англійському перекладі” (1928), а також у дослідженні В. Безушка “Т. Шевченко в англійських перекладах” (1937).

Отже, на основі вимог, висловлених у перекладознавчих дослідженнях міжвоєнного періоду, сформульовано жанрові доміанти при відтворенні поезії:

1. До провідних належить твердження І. Франка, яке стосується різножанрових текстів, про “фаховість” перекладача.

2. Відчуття рідної мови. На цьому вагомому питанні наголошував І. Франко. М. Зеров вважав цю вимогу однією з головних і відповідно вказував на потребу розширення, збагачення лексичного рівня мови. Залучення різноманітних пластів мовного багатства зумовлює краще відтворення мелодики першотвору.

3. Стилiстичний рiвень тексту, тобто словесні образи та їх вагоме значення при вираженні індивідуально-авторських відчуттів, що характерно для текстів цього жанру.

4. Метричні особливості текстів, які зумовлюють відтворення форми просодії, а також відповідно збереження евфонічності рядка.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 1

Перекладацька спадщина М. Рудницького – різномовна та різножанрова – охоплює міжвоєнний період на території Західної України. Цей досі маловивчений етап історії розвитку української культури пов'язаний з активною літературно-просвітницькою діяльністю, яка, внаслідок несприятливих політичних умов 20-х–30-х рр. у УСРР, зосереджувалась в Галичині. Лише на початку 90-х рр. ХХ ст., у зв'язку з оприлюдненими матеріалами спецфондів, вдалося зібрати фактаж та цілісно осмислити внесок окремих діячів окресленого періоду, зокрема в галузі перекладу. У той час художній переклад відігравав роль вагомого націєтворчого чинника, джерела збагачення української мови, стимулу розвитку літератури й театру. Відповідно ці критерії зумовили формування стратегій тогочасних перекладачів. Саме в цих аспектах розкрився потенціал М. Рудницького, що поєднав майстерність поета, філолога, літературознавця і перекладача. Він одним із перших (у 20-х–30-х рр. ХХ ст.) залучав філологічний, зіставний (типологічний) та жанрологічний підходи до перекладу. Уникаючи буквалізму, М. Рудницький творчо підходив до відтворення лексичних ознак оригіналу: активізував різноманітні мовні пласти; використовував словотвір; розширював семантичну структуру слів, вплітаючи архаїзми або діалектні слова. Переклади М. Рудницького різножанрових творів з понад тринадцяти літератур були першими та часто єдиними українськими інтерпретаціями. На сьогодні чимало з них, у зіставленні з відповідними сучасними версіями, містять цікаві творчі знахідки перекладача, засвідчуючи усвідомлене осмислення перекладу як потужного засобу розвитку рідної культури.

У *другому підрозділі* проаналізовано перекладознавчі погляди М. Рудницького в контексті розвитку цієї науки в першій половині ХХ ст. Теоретичне осмислення принципів художнього перекладу в міжвоєнну епоху,

зокрема в Галичині, перебувало ще на стадії розвитку. Трактування перекладу як повноцінного мистецького твору, засобу збагачення цільової культури вже усталилося, завдяки вагомому доробку І. Франка та неокласиків. Осмислення ключових питань, таких, як: фаховість перекладача, розуміння адекватності перекладу, викорінення буквалізмів, праця над збагаченням літературної мови перекладача тощо, знаходимо у теоретичних розвідках Б. Лепкого, М. Рудницького, П. Зайцева, Р. Смаль-Стоцького, Л. Луціва, опублікованих у західноукраїнських виданнях міжвоєнного періоду. У той період, попри несприятливі політичні умови по інший бік кордону, у Львові активно розвивається книговидання та українська періодика, в якій опубліковано віршові та прозові переклади світової класики та сучасних авторів. Така видавнича політика зумовила гостру потребу в нових перекладах, а водночас поживавила перекладознавчу дискусію щодо покращення їхнього рівня. У світлі цього осмислено поняття *переклад*, *одомашнення* та *очуження*, розмежування *переспіву*, *переказу* та *переробки* як результату різних перекладацьких стратегій. Серед багатьох недоліків тогочасних перекладів переважав *буквалізм* або, навпаки, *вільність*.

Окрему увагу присвячено аналізу віршових перекладів та формуванню принципів їх відтворення. Чимало зауваг із цього питання висловлено щодо іншомовних перекладів творів Т. Шевченка. Низка таких критичних заміток належить М. Рудницькому. Зокрема, він наголошував, що головна передумова успіху – це поетичний хист перекладача, вміння відтворити *дух* першотвору з урахуванням історико-літературного фону, розуміння творчого задуму й відповідного *перестворення* на усіх текстових рівнях. М. Рудницький виступив популяризатором і автором перших рецензій на англomовні переклади Шевченкових творів Е. Войнич, Е. Гантера, відповідні італійські – М. Липовецької та французькі – Ф. Мазада. У світлі ідей І. Франка, М. Драгоманова, Лесі Українки М. Рудницький пропагував європеїзацію

української літератури та розглядав переклад як джерело збагачення власної культури. Окремим внеском М. Рудницького стало випрацювання жанрологічного підходу при відтворенні тексту. Ще в 20-х рр. ХХ ст. одним із перших автор наголосив на специфіці перекладу драми, насамперед *сценічності* текстів, аналізуючи українську рецепцію творчості В. Шекспіра.

У *третьому підрозділі* розглянуто етапи теоретичного осмислення індивідуальності перекладача та перекладацької стратегії у науковій літературі. Основи вивчення індивідуальності перекладача в контексті художнього перекладу викладено ще в теоретичних працях І. Франка, М. Зерова, М. Рильського. Це питання розглядають російські (А. Фьодоров та К. Чуковський) і польські (З. Пшесмицький-Міріам, Т. Зеленський) перекладознавці 20-х–30-х рр. ХХ ст. У другій половині ХХ ст. у світлі з'являються праці радянських теоретиків перекладу Ю. Еткінда, А. Фьодорова, Г. Гачечіладзе, М. Рильського, О. Кундзіча, С. Ковганюка, В. Коптілова та низка статей у фахових періодичних виданнях. Подальше випрацювання цих ідей бачимо в роботах І. Левого, А. Поповіча, П. Торопа.

Протягом 80-х–90-х рр. ХХ ст. опубліковано чимало досліджень, присвячених індивідуальності перекладача. Перекладацька стратегія стала невід'ємною ланкою у вивченні різножанрових текстів художнього перекладу. Вперше комплексну методологію аналізу цього питання запропонувала М. Новикова. Дослідниця обґрунтувала теорію контекстів, наголосила на потребі розгляду не лише недоліків та невдач перекладу, а й глибинного осмислення апріорних постулатів, інтерпретаційної установки перекладача. Подальше вивчення цієї проблеми висвітлюють праці Р. Зорівчак, Л. Коломієць, В. Коптілова, М. Москаленка, Д. Павличка, М. Стріхи, А. Содомори, О. Чередниченка. Це відповідно виправдовує потребу вивчення персоналій перекладачів, їхньої поетики та значення в історико-культурному контексті. У західному перекладознавстві одним із перших цю проблему розглянув Е. Паунд.

Такий інтерес активізував становлення перекладу як окремої дисципліни, що спричинило осмислення різних його граней у працях Дж. Голмса, Л. Венуті, С. Баснет, А. Лефевра.

Для визначення та аналізу певних індивідуально-перекладацьких переконань і теоретичних принципів, які формують перекладацьку манеру / почерк, у перекладознавстві використовують терміни: **стратегія** (Л. Венуті, П. Тороп, І. Левий, К. Чуковський, Л. Коломієць), **метод** (Г. Гачечіладзе, А. Фьодоров, С. Ткаченко, Г. Косів), **установка** перекладача (П. Тороп, М. Новикова), перекладацький **почерк** (В. Коптілов).

Стратегія перекладу художніх творів передбачає основу вибору тексту оригіналу та вироблення перекладацького методу / техніки / способів відтворення залежно від низки передумов культурних, історико-літературних, індивідуально-творчих мовних та позамовних. Отже, перекладацька стратегія – поняття ширше, ніж метод, адже розглядає причини і процес перекладу, а метод є складовою стратегії перекладача. У дисертації використано термін **перекладацька стратегія** як сукупність методів перекладача при відтворенні художніх текстів, що виникають під впливом і мовних, і позамовних (культурних, історико-літературних та індивідуально-творчих) чинників.

У *четвертому підрозділі* розглянуто проблеми жанрології крізь призму перекладознавства першої та другої половини ХХ ст. У теорії перекладу існує два трактування поняття *жанр*: з огляду на літературні характеристики текстів та для розмежування видів перекладацької діяльності (переспів, переробка, переказ). У дослідженні використано літературознавчий підхід та окреслено жанрово-стилістичні доміанти текстів (ЖСД). Цей термін широко застосовують перекладознавці М. Новикова, М. Лукінова, М. Макаренко, О. Чередниченко. Перекладацька спадщина М. Рудницького охоплює різножанрові твори, відповідно матеріал поділено на переклад драми, художньої прози й поезії та виокремлено ЖСД цих текстів.

РОЗДІЛ 2

М. РУДНИЦЬКИЙ ЯК ПЕРЕКЛАДАЧ ДРАМИ

2.1. Українська шекспіріана: до історії питання

Літературна спадщина В. Шекспіра вже упродовж п'яти віків привертає увагу не лише читачів, а й дослідників та перекладачів. Твори видатного драматурга перекладено різними мовами світу. Кожна нація прагне збагатити свою літературу найкращими надбаннями світової скарбниці. Українські переклади Шекспірових творів, окрім історичної вартості, відіграли вагомий роль у розвитку та збагаченні національної культури.

Особливу сторінку перекладацької діяльності М. Рудницького становить його праця над творчістю В. Шекспіра. Як людина глибокої ерудиції, завжди цікавився театром, а саме – постановками п'єс В. Шекспіра, Г. Ібсена, М. Метерлінка та ін. М. Рудницький згадував: ““Гамлет” – це була перша п'єса, яку я взагалі бачив у театрі, дев'ятилітньою дитиною, тут у Львові, в будинку давнього Скарбківського театру. Хоча я з її тексту, мабуть, нічого не розумів, вона залишила на мене таке сильне враження, що я не полишив жодної нагоди, щоб пізніше, коли де не будь її грали не подивитись на неї ще раз” [171, с. 153]. Йому поталанило відвідати театр “Глобус”, бачити в оригіналі різні сценічні інтерпретації В. Шекспіра.

Бажання перекласти Шекспірового “Гамлета” з'явилося у М. Рудницького давно. У листі до М. Зерова від 1 березня 1926 р. він висловив свою готовність це зробити: “З приємністю переклав би я згодом дещо для Вашої бібліотеки. Що би Ви сказали про “Мазепу” Байрона (а може вже є?), Шекспірівські сонети або навіть “Гамлета”?” [363].

Трагедія В. Шекспіра “Гамлет”, що її слушно визнано одним із шедеврів світової драматургії, найчастіше привертала увагу перекладачів. Початок української рецепції творчості В. Шекспіра припадає на другу половину XIX ст.

(для порівняння: перший польський переклад “Гамлета” 1797 р. зробив В. Богуславський на основі німецького перекладу актора Г. Шредера). “Один з найславніших творів геніального Шекспіра подаю Родимцям в перекладі на нашу мову. Я не такий зарозумілий, щоб самому не бачити недостачі праці; та без початку годі щоб діло склалось! Отже най вона буде лише початком, дай Боже, славної праці здібнішого від мене” [398, с. 36], – такою своєрідною настановою послідовникам у цій нелегкій справі 1865 р. розпочав українську версію цього твору Павлін Свенціцький (Павло Свій) – драматург, перекладач та актор, представник польської школи в українській літературі поруч із Т. Падурою, К. Ценчлевичем. Публікація обмежилася друком лише першої дії в науково-літературному журналі “Нива”, можливо, з огляду на доволі слабкий рівень перекладу, який зроблено не з оригіналу, а з польського посередника (переклад Й. Пашковського, Варшава, 1825).

Українська Гамлетіана сьогодні налічує понад десяток повних перекладів цього твору, а якщо врахувати усі здійснені версії – ненадруковані, втрачені, загублені у приватних архівах, то, безсумнівно, ця кількість приємно здивує усіх поціновувачів творчості драматурга. 2004 р. не минув безслідно для любителів та дослідників спадщини В. Шекспіра. Завдяки ініціативі та наполегливим зусиллям проф. Б. Козака та проф. Р. Зорівчак вдалося віднайти переклад, який зробив М. Рудницький для постанови на сцені Львівського оперного театру 21 вересня 1943 р. У театрознавчому журналі “Просценіум” (Львів, 2004) надруковано цей переклад, як і розвідку Р. Зорівчак, де, окрім історії українських перекладів цього твору, вперше подано характеристику перекладацької діяльності М. Рудницького, що ініціювало подальші дослідження майже невідомої сторінки його діяльності. У тексті надрукованого 2004 р. перекладу бракувало закінчення першої дії та фінальної сцени, тому у 2009 р. опубліковано повний текст трагедії.

Прем'єра “Гамлета” – вагома подія в історії рецепції творів В. Шекспіра та загалом для самоствердження національної культури. Вже сам факт того, що переклад, який увійшов в українську шекспіріану як текст першої постанови цього твору, заслуговує на належну увагу.

Українська інсценізація Шекспірового шедевра – подія очікувана та бажана, але, на жаль, довгий час нереалізована. У царській Росії українська словесність та будь-які її вияви переслідували, про що офіційно заявляли Валуєвський циркуляр (1863) та Емський указ (1876). На Західній Україні ситуація була порівняно кращою. 1864 р. при товаристві “Руська бесіда”, головним завданням якого було скріплення та піднесення національного духу, засновано український професійний театр “Руська бесіда”. Однак твори світової літератури переважно йшли в польських театрах, а в репертуарі українського театру найчастіше були твори на народну тематику.

1872–1874 рр. Ю. Федькович, перебуваючи у Львові на посаді редактора видань “Просвіти”, перекладав Шекспірові твори, зокрема трагедію “Гамлет”. Він вказував, що зробив їх (ідеться про переклади “Гамлета” і “Макбета”, видані 1902 р. у Львові з передмовою І. Франка) “за повелінням чесного товариства «Руська Бесіда» у Львові” [383, с. 7]. У процесі перекладу Ю. Федькович послуговувався німецьким текстом, оскільки не володів мовою оригіналу, що певною мірою вплинуло на якість відтворення, проте з лексичного погляду є чимало цікавих колоритних мовних вирішень.

Серед перших спроб інсценізувати цей твір – аматорські вистави. 1873 р. у Києві гурток “Громада” поставив “Гамлета”. При постановці використано уривки перекладу М. Старицького з музичним оформленням М. Лисенка. Цей переклад увійшов в історію української Шекспіріани як уперше опублікований повний переклад Шекспірового “Гамлета” (Київ, 1882) [61, с. 125]. У передмові до видання перекладач зазначив, що ще в 1873 р. “надумався перекласти кращі Шекспірові твори, щоб популяризувати великого драматурга, а також

вдосконалити рідну мову на кращих класичних зразках” [401, с. 31]. М. Старицький сумлінно поставився до нелегкого завдання, прагнув відтворити багатство Шекспірової лексики, підкреслити індивідуальний стиль мови кожного з персонажів, намагався передавати текст якнайближче до оригіналу. 1928 р. цей переклад перевидано з передмовою С. Родзевича та А. Ніковського і коментарями Л. Старицької-Черняхівської.

Внеском в українську рецепцію творів В. Шекспіра стала плідна праця П. Куліша, якому належить найбільша кількість, а саме – тринадцять перекладів Шекспірових драм та комедій. І. Франко – видавець, редактор більшості текстів та автор передмов до цих перекладів: характеризуючи Кулішевий переклад трагедії “*Hamlet, prince of Denmark*”, зазначив, що з ним “ми без сорому можемо показатись в концерті європейських перекладачів Великого Британця” [412, с. 20]. 1899–1902 рр. Кулішеві переклади, з певними текстовими виправленнями, передмовою та поясненнями І. Франка, надруковано накладом Українсько-Руської видавничої спілки у Львові.

Щодо історії постановки “Гамлета” українською мовою, варто згадати перекладацьку діяльність Г. Хоткевича. Частина його літературних творів та перекладів світової літератури пристосовано для театральних вистав (ідеться про відповідність тексту з огляду на сценічні вимоги, а радше авторське трактування першотвору, близький до змісту скорочений переказ зі збереженням стилістичних та лексичних ознак оригіналу). Варіант “Гамлета” в перекладі Г. Хоткевича (поява його датується приблизно 20-ми рр. ХХ ст.) [404, с. 98] попри недоліки – а це прозове оформлення тексту, скорочення сцен та вилучення персонажів, наявність буквалізмів та неточностей – цікавий тим, що, створений спеціально для сценічного прочитання, довгий час зберігався в архіві. Уперше рукопис перекладу-переробки Г. Хоткевича опубліковано 1998 р. у Львові з ініціативи О. Лучук.

У міжвоєнний період ХХ ст., у зв'язку із розвитком діяльності театрів та зацікавленням культурно-свідомих людей, котрі прагнули розширити свій кругозір, зросла потреба нових перекладів. Це розпочало якісно новий етап в історії рецепції творів В. Шекспіра, зокрема трагедії “Гамлет”.

Діяльність професійного українського театру Галичини відігравала вагомий роль не лише в культурно-просвітницькому аспекті, але й була осередком українського національного відродження. З огляду на геополітичні умови (окупація території Галичини Австро-Угорщиною та Польщею) розвиток українського театрального мистецтва Західної України відбувався у своєрідних обставинах, порівняно кращих від тих, що були на Центральній Україні, але аж ніяк не сприятливих. У радянський період згаданий етап діяльності театру Західної України не отримав належного висвітлення, що зумовлює актуальність і потребу досліджень цього феномену. Лише упродовж останніх десятиліть з'явилися публікації, що аналізують цю епоху, зокрема В. Гайдабури: “Театр, захований в архівах сценічне мистецтво в Україні періоду німецько-фашистської окупації. 1941–44)” (1999), “Театр між Гітлером і Сталіним” (2004), “Театральні автографи часу” (2007), О. Боньковської “Львівський театр товариства “Українська бесіда” 1915-1924” (2003) та низка статей Б. Козака, І. Волицької, М. Гарбузюк, І. Макарик та ін.

З початком своєї діяльності (1864) театральне товариство “Руська Бесіда” стало осередком українського театру. Попри чималі матеріальні труднощі, відсутність належного приміщення та інших проблем, воно зуміло згуртувати плеяду акторів, режисерів, літераторів, метою яких було зберегти та збагатити українську культуру. Потреба українців згаданої епохи у збагаченні духовного розвитку доводить і факт існування низки інших театральних угруповань та колективів, розкиданих по всій території Галичини. Чимало з них, аматорські, обмежувалися виставами домашнього масштабу, формувалися при

просвітницьких чи політичних організаціях (варто виокремити діяльність театру Просвіти та Стрілецького театру).

Репертуар театральних вистав залежав від рівня розвитку театального товариства. Зазвичай, аматорські театри ставили твори українських авторів на фольклорно-побутову тематику. Урізноманітнення репертуару пов'язане з розвитком діяльності театру, а також залежно від індивідуальних уподобань режисера та акторів. Проте, на жаль, не в усіх тогочасних театрах можна було виявити щось зі світової класики або ж простежити оновлення репертуару якимось цікавим українським твором. Це частково зумовлював суспільно-політичний чинник. У воєнний період (1918) багато театральних товариств припинило свою діяльність, інші вимушено об'єднувалися з більшими колективами, відбувалася постійна зміна акторського складу, чимало акторів прибувало із Східної України або ж навпаки.

Відродження діяльності Львівського театру припадає на період із 1920-х рр. аж до кінця існування Товариства (1923) і пов'язане з приїздом 1922 р. у Львів О. Загарова (справжнє прізвище фон Лессінг) – досвідченого актора, режисера і педагога, який у минулому працював на сценах російських театрів. У 1921 р. О. Загаров разом із дружиною у зв'язку з приходом більшовиків у Київ був вимушений переїхати до Галичини, де певний час жив у Луцьку, а згодом перебрався до Львова. Як зазначають театрознавці, ця подія мала велике значення для розвитку театру не лише Львова. Як згадує М. Рудницький, із приїздом О. Загарова “ожили надії артистів і аматорів театру” [171, с. 269]. Високо оцінюють діяльність О. Загарова дослідники Г. Лужицький, В. Нікєєв, О. Боньковська та ін. Однією із ключових ідей його праці була європеїзація української сцени шляхом розширення тематики і проблематики репертуару українських театрів. Як відкриття зимового сезону 1921 р., свій драматичний репертуар він розпочав трьома постановками: “Гріх” В. Винниченка, “Примари” Г. Ібсена, “Мірандоліна” К. Гольдоні. Уже з переліку

вистав видно, що режисер розширив репертуар (постава В. Винниченка “Гріх” відбувалася вперше і, як свідчать численні відгуки у пресі, була успішною), активно почав ставити твори світової класики.

1923 р. на сцені театру “Руська бесіда” у Львові відбулася прем’єра “Отелло” в перекладі М. Рудницького. Головним режисером був О. Загаров. У головних ролях виступали О. Загаров, Я. Ярема, Й. Гірняк, В. Блавацький. Задумавши постановку “Отелло”, дирекція театру звернулася до М. Рудницького із проханням перевірити і виправити переклад П. Куліша. Та виявилось, що ставити без ґрунтовних змін цей текст неможливо, тому М. Рудницький зробив новий переклад. Чому обрано саме М. Рудницького, частково відповідь знаходимо в рецензії на виставу: “На превеликий жаль, наші театральні переклади є здебільшого ділом діячів сцени або цілком випадкових людей, які звертаються до перекладу як до принагідного заробітку. Звісно, що такі переклади, здійснені не з оригіналу, часто грішать неточністю та важкою мовою, не мають жодної літературної вартості” [82, с. 3]. Не дивно, що звернулися саме до М. Рудницького – філолога-шекспірознавця та театрознавця, який щойно повернувся з Великобританії. Серед рецензій, попри скарги на те, що вистава тривала надто довго (понад чотири години), сценографія та костюми не були продуманими, відзначено якість перекладу [82, с. 4]. Це зумовлює актуальність перекладів, які згідно зі специфікою жанру повинні відрізнятися “особливою чіткістю, легкістю звучання, лаконічністю висловлювань” [82, с. 5].

Інсценізувати “Гамлета” на професійному рівні стало можливо за часів діяльності корифея українського театру – Леся Курбаса. Такий задум був серед його творчих планів (виставу оголошено на 1932 р.). Головну роль у задуманій виставі мав зіграти Й. Гірняк, проте це не вдалося реалізувати. 1920 р. постановкою “Макбета” Лесь Курбас – режисер та виконавець головної ролі – розпочав історію українських інсценізацій В. Шекспіра.

Прем'єру “Гамлета” запланував також керівник Дніпропетровського театру імені Тараса Шевченка Я. Бортник на сезон 1936 / 1937 рр., проте дотримати обіцянки не вдалося.

1930 р. на замовлення Харківського державного видавництва літератури та мистецтва переклав Шекспірового “Гамлета” О. Бурггардт (Юрій Клен). Цей текст надруковано в 1936 р. і 1938 р. у хрестоматійному виданні без зазначення прізвища перекладача (1960 р. перевидано в м. Торонто). Його переклад належить до найкращих українських інтерпретацій твору, за словами В. Ревуцького, “майстерний вияв перекладу рівня світової культури” [162, с. 13]. Запорукою успіху, безумовно, став досвід перекладача-неокласика.

У 1939 р. талановитий літератор Л. Гребінка розпочав переклад “Гамлета” для Київського драматичного театру. Про його переклад у часи воєнного лихоліття не згадували, світла рампи ця, справді, яскрава художньо повнокровна версія таки не дочекалася. Відповідно оцінили цей переклад лише в 70-х рр. 1975 р. його опублікував журнал “Всесвіт”, а 1986 р. він увійшов у повне зібрання творів В. Шекспіра українською мовою в шести томах.

1941 р. видавництво “Мистецтво” надрукувало переклад “Трагедія про Гамлета, принца Датського” В. Вера (справжнє прізвище – Перевко). Використовуючи вислів М. Зерова, цей перекладач був “постувальником і вегетаріанцем стилю”, однак його переклад неодноразово використовували при театральних постановках, зокрема 1956 р. у Харкові та Львові.

Цей історичний екскурс демонструє важкий, проте наполегливий шлях, який становив суттєве підґрунтя та зумовив появу довгоочікуваної прем'єри Шекспірового “Гамлета” українською мовою.

1964 р. Г. Кочур переклав цей твір для публікації вибраних творів драматурга: сьогодні цей варіант заслужено вважається найкращим з українських перекладів трагедії. 2000 р. часопис “Четвер” подав версію

Ю. Андруховича, підготовлену на замовлення Київського молодіжного театру, 2008 р. перевидану з певними доопрацюваннями перекладача.

У воєнний період Львівський оперний театр (ЛОТ) (1942–43 рр.) розгорнув плідну діяльність і зумів досягнути доволі високого мистецького рівня. Репертуар драматичної секції вражав широтою, а головним принципом роботи був творчий зріст актора та виховання мистецького смаку в глядача. Вибір творів доволі сміливий, наприклад, прем'єра “Тріумф прокурора Дальського” – п'єси К. Гупала, молодого українського драматурга, якого 1941 р. розстріляли фашисти в Києві. Твір відтворював жорстокі переслідування української інтелігенції з доносами та катуваннями НКВД. Поруч із творами українських авторів велику увагу приділено світовій драматургії: на сцені йшли комедії К. Гольдоні (1942 р., 1943 р.), “Ріка” М. Гальбе (1942), “Ревізор” М. Гоголя (1944) та ін.

Це створювало серйозне підґрунтя для постанови Шекспірового “Гамлета”, яка в ті дні звучала особливо актуально. Й. Гірняк згадує у листі від 9 липня 1971 р. до І. Стешенко: “До того ж мені здавалося, що Гамлет конденсував у собі багато того, що через тодішні окупаційні обставини лежало під десятима печатками всяких обмежень та цензурних заборон. А виговоритись – ох, як хотілось!” [137, с. 160].

Й. Гірняк на сцені з 1914 р. – ще юнаком брав участь в аматорських виставах театру Українських Січових Стрільців. З 1916 р. працював у колективах “Української Бесіди”, “Нового Львівського Театру” та ін. Проте переломним моментом у його житті, як писав сам актор, стала зустріч із Лесем Курбасом та співпраця в театрі “Березіль”. 1933 р. його заарештовано та відправлено на північ у м. Чіб'ю як мистецького одностумця Леся Курбаса, де йому, однак, поталанило продовжити театральну діяльність. 1942 р. Й. Гірняк разом із О. Добровольською – дружиною, вірним соратником, визначною актрисою – приїздить до Львова, де у творчій атмосфері ЛОТу й виникає задум

реалізувати постановку Шекспірового шедевра. Роль першого українського Гамлета виконав В. Блавацький – видатний актор, режисер і мистецький керівник українських театрів у Галичині та на еміграції. На сцені з 1919 р., співпрацював із театрами “Бесіди”, “Березолу” (1927–28 рр.), “Заграви”, за часів фашистської окупації – один із організаторів і мистецький керівник ЛОТу.

І. Німчук, автор передмови в буклеті, присвяченому сценічній появі трагедії “Гамлета”, а також низки статей-відгуків у пресі, зазначив: “Однією з причин, що дотепер ні один з українських театрів не виставив цей твір, був у дечому і брак пристосованого до сценічних умов і вимог перекладу, який би був водночас і вірний, і ясно-логічний, і легкий, і під мовним оглядом – зразковий” [145, с. 10]. Хоча на той період (1943 р.) серед доступних вже були переклади Ю. Федьковича, П. Куліша, М. Старицького, В. Вера, Юрія Клена, проте їх рівень не відповідав бажаним нормам. Із листування Й. Гірняка, яке висвітлено в монографії В. Ревуцького [163, с. 129], відомо, що до його послуг було сім перекладів драми, проте він вибрав новий переклад М. Рудницького, який, окрім того, перекладав для ЛОТу “Хитру вдовичку” К. Гольдоні та “Ревізора” М. Гоголя. Режисер розумів, що починати постановку варто лише за наявності відповідного перекладу.

Отже, наближення прем’єри українського “Гамлета” ускладнювала низка проблем, серед головних – потреба високоосвіченого знавця не лише двох мов, а й особливостей театру XVI ст., перекладача, чий поетичний хист зміг хоча б частково подужати генія В. Шекспіра. Знайти відповідну особу в період воєнного лихоліття було важко. Адже в час політичного та економічного неспокою чимало тих, кому поталанило залишитися живими, емігрували за кордон. М. Рудницький залишився у Львові, незважаючи на те, що вся його рідня емігрувала. С. Гординський у своїх спогадах згадував про те, як М. Рудницький прокоментував рішення залишитися: “І як я це залишу? – відповів, показуючи рукою на заповнені книжками полиці, стіл, на картини

наших мистців на стінах. Розповідав, що після розстрілу фашистами польських письменників і професорів, яких майже всіх знав особисто, він сам став дуже обережний, нікуди з своїми писаннями не звертався і обмежувався до місця редактора-консультанта при львівському театрі та до перекладу Шекспірового “Гамлета”” [36, с. 243].

2.2. Поетика В. Шекспіра і переклад

Історично рецепція творчості В. Шекспіра, поруч із перекладами Біблії, є явищем частим та водночас доволі неоднорідним для кожної літературної традиції. Засвоєння спадщини видатного драматурга є вагомим щодо розвитку лінгвістичних, літературознавчих та театральних традицій цільової культури, пов’язане із виникненням відповідних теорій перекладу. Шекспірознавчі дослідження умовно поділяють на дві групи: з використанням нормативного та дескриптивного підходів до перекладу В. Шекспіра.

До нормативних належать ті, які розглядають переклад у контексті певних зумовлених теоретичних норм [356, с. 222]. У центрі уваги таких досліджень – питання, яким повинен бути переклад для сцени, розмежування перекладу та адаптації, проблема певної неперекладності Шекспірових творів.

Увагу дескриптивних досліджень привертає проблема вивчення розвитку перекладів В. Шекспіра крізь призму теоретичних поглядів. Існує також тенденція до розмежування класичного погляду, в основі якого сприйняття тексту та відповідно ступінь пристосування чи непристосування тексту до цільової культури й модерної інтерпретації та інсценізацій Шекспірових творів. У світлі цих тенденцій варто розглядати такі передумови, як літературна традиція, погляди перекладача, замовника та ціль перекладу. Відповідне значення мав вплив літературної традиції, головню в XVIII ст. Ідеться про французьку традицію, що впливала на подальші європейські переклади, чимало з яких зроблено безпосередньо з варіанта Дж. Дюсі чи Вольтера. Власне ці

переклади характеризувалися прозовим відтворенням тексту, зокрема тексти П. ле Турне, А. де ла Пласа, що зумовило появу двадцяти прозових перекладів Віланда у другій половині XVIII ст. у Німеччині.

У XIX ст. впливовою в контексті літературної рецепції драматурга стає німецька традиція з поняттям “вірності” відтворення. Переклади А. Шлегеля та Л. Тіка прямо або безпосередньо позначилися на засвоєнні В. Шекспіра в інших літературах. В основі принципів перекладу А. Шлегеля – бачення твору мистецтва як єдиного цілого, що охоплює зміст і форму. Він розглядав цю єдність як органічно створене ціле (*organische Kunstform*), що є наслідком свідомого цілеспрямованого творчого зусилля. Відповідно, кожен деталь (значення, сцену, персонаж) розглядали як складову цілого, яке наділяло його певним значенням. Це положення виключало будь-яку зміну тексту чи скорочення, що порушувало б цю єдність і зосереджувало увагу на детальному аналізі оригіналу та перекладу. Мова перекладу повинна бути легкою та прозорою, щоби створювати враження самобутнього твору. Отже, ця теорія (відома як романтична) ґрунтувалася на поєднанні вірності та творчого перестворення тексту із урахуванням особливостей цільової культури.

З початком XX ст. увиразнюється розвиток національних традицій, на які безпосередньо вплинули історико-культурні та літературні обставини, випрацювання перекладознавчих норм, а також індивідуальні погляди перекладача. У той час формується російська Шекспірознавча традиція, що висвітлена у працях В. Белінського. Дослідник критикував романтичну німецьку традицію на підставі тверджень А. Шлегеля і Л. Тіка, засуджував “психологізм” та ідею “чистого мистецтва”, наголошуючи на реалістичному вираженні світобачення драматурга. Цей світогляд німецьких романтиків, на думку автора, відрізнявся від Шекспірового.

Українську теоретичну традицію шекспірознавства – критичних та перекладознавчих її аспектів – започаткував І. Франко. З кінця 70-х рр. XIX ст.

І. Франко почав перекладати В. Шекспіра, відповідно в його літературно-критичних працях бачимо увагу до спадщини Великого Британця, її критичне осмислення та проблеми української рецепції його творчості. І. Франко залишив вагомий доробок як редактор та дослідник перекладів П. Куліша та І. Федьковича.

Провідне питання в теорії перекладу спадщини видатного драматурга становить його творчий метод у світлі взаємодії жанрової специфіки текстів та особливостей епохи. Проблемою перекладу є своєрідність мовлення В. Шекспіра, що порівняно з його попередниками К. Марло, Е. Спенсером та іншими вражає своїм лексичним багатством, активізацією архаїзмів та неологізмами. У мові В. Шекспіра відображено всі сфери тогочасного життя, побуту, природи та науки, розваг. Драматург використовував лексичні пласти живого народного мовлення, часто створюючи нові слова шляхом деривації з уже існуючих основ. Мова його творів була доступною тогочасній публіці, а, на сьогодні не зрозумілі, деякі юридичні, військові чи політичні деталі не потребували роз'яснення. Багатство мови В. Шекспіра – це насамперед полісемантичність слів, оскільки автор черпав із надр народної мови, а також творив у період формування англійської мови. Відповідна семантика слів реалізовувалася завдяки такій специфіці його мовлення, як сценічність на рівні інтонації, жестів, пауз. Своєрідність лексики В. Шекспіра крізь призму перекладу розглядають дослідники: А. Анікст [5,6], Б. Князевський [86, 87], М. Лукінова [119], М. Морозов [134, 135, 136], Б. Пастернак [153], К. Чуковський [259], А. Bradley [285], В. Van Dam [288], Р. Gorfain [292], J. Murry [301].

Яскравими прикладами сміливого використання лексичного матеріалу слугують лексико-стилістичні засоби, зокрема епітетні конструкції, що природно сприймалися в контексті цієї епохи, оскільки часто вміщали приховане посилання на певні тогочасні події. Питання відтворення цього

стилістичного прийому у творчості В. Шекспіра висвітлюють перекладознавчі дослідження М. Морозова [134, 135], М. Ажнюк [2,3,4], Д. Вавринюк [13-16], М. Габлевич [24-27] та ін.

Типовою рисою Шекспірового мовлення, що у процесі перекладу викликає неабиякі труднощі, є тонка іронія, яка часто створюється засобом обігрування слів. Репліки таких постатей його творів, як блазнів, гробокопів та інших комічних героїв, пересипані грою слів. Проте цей стилістичний засіб набуває у В. Шекспіра різного смислового наповнення, що ілюструє трагедія “Гамлет”. У трагедії “Отелло” (це демонструє мова Яго) гра слів вжито для розкриття психології персонажів. Шекспірів каламбур досліджували в контексті аналізу мови драматурга та окремо. У 30-х рр. минулого сторіччя опубліковано монографію М. Мехуд “Shakespeare’s wordplay” (“Шекспірова гра слів”), у якій детально розглянуто різні приклади гри слів як стилістичного засобу творів В. Шекспіра. Серед сучасних іноземних публікацій відомі праці П. Вос, Ф. Горфен, Т. Гупер та ін. У 1998 р. опубліковано словник Шекспірової гри слів (“A dictionary of Shakespeare’s semantic wordplay”), який уклав Г. Вест. Автор посібника із стилістики І. Гальперін зупинився і на аналізі гри слів, даючи своє визначення цьому стилістичному засобові [291, с. 146]. Способи відтворення цієї мовленнєвої специфіки стилю драматурга досліджували А. Фьодоров і В. Комісаров, наголошуючи на необхідності глибшого аналізу каламбурів та важливості їх відтворення в перекладі. Цьому аспектові присвячено статті М. Ажнюк, Д. Вавринюк, Р. Зорівчак, Л. Миловидової, М. Морозова. У шекспірознавчих дослідженнях Г. Кочура, М. Рудницького, М. Шаповалової, М. Габлевич також розглянуто деякі приклади каламбурів та низку труднощів, що виникають при їх перекладі.

М. Морозов зазначає: “Мовлення В. Шекспіра характеризує своєрідна риса, що тяжіє до каламбуру, проте в тексті виходить за межі цього стилістичного засобу. В. Шекспір часто використовував слово, активізуючи

одночасно кілька значень” [135, с. 125]. Відповідно, перекладачеві нерідко доводиться обмежувати одне з цих значень, про яке читач може довідатися лише з коментарів. Віднайдення лексико-семантичних еквівалентів ставить перед перекладачем важке завдання.

Використання драматургом слів доступних, проте здатних творити в уяві читача картини, водночас залучаючи його до творчого процесу – ще одна важлива риса мовлення письменника. Багата образність як складова його поетики є також проблемою відтворення, де перекладачеві необхідно виявити свій творчий потенціал. Головний засіб поетичного мовлення В. Шекспіра – це метафора, в якій виражено багатство фантазії драматурга та його поетичний хист. Характерним стилістичним методом автора є поєднання різних метафор в образну єдність. Питання цілісної метафори та проблеми її перекладу розглядають М. Габлевич, В. Клемен, М. Мері, М. Морозов.

Визначальною особливістю Шекспірового стилю є багатоплановість та семантична місткість художніх образів. Функція художніх образів у творах В. Шекспіра виходить далеко за межі стилістичної окраси твору. Як зазначає дослідник В. Клемен, образ стає улюбленим способом вираження драматурга, особливо в пізній період його творчості, і виконує водночас кілька функцій, зокрема при характеристиці персонажів і посиленні драматичного мотиву [287, с. 5]. Реалізація художніх образів у драмі відрізняється від інших літературних жанрів. Якщо в ліричній поезії авторський образ сприймається миттєво, то у драмі це виражено як поступова серія вражень. Завдання драматурга – спрогнозувати у глядача подальший розвиток дії, підготувати аудиторію, загострити очікування та сприйняття конфлікту.

Серед художніх образів В. Шекспіра, наприклад, у трагедії “Гамлет” дослідники (К. Сперджен, В. Клемен) виділяють домінуючі, наскрізні лейтмотиви, що увиразнюють загальну ідею та основу конфлікту. До таких належать лейтмотиви тілесного й духовного отруєння, ураження; як наслідок

цієї недуги, розрухи, гниття. Окрім цього, наскрізним є метафоричний образ саду та змія, що символічно асоціюється з Едемським садом до і після людського гріхопадіння: правління садом (державою) батька Гамлета (символ добра) протиставлено королівському правлінню Клавдія – змія (символ зла), за часів якого в саду росте й буяє бур'ян. Король Клавдій, як уособлення зла, біблійного образу змія-спокусника, братовбивці, є носієм, причиною головної розрухи в королівській сім'ї й державі загалом. А. Анікст наголошує, що образність та метафоричність віршового мовлення, його ритм та мелодія, виконують не декоративні функції, а становлять основу художнього методу В. Шекспіра [6, с. 599]. Відповідно, ці аспекти є ключовими при перекладі. Детальніше аналіз цього мотиву з погляду відтворення українськими перекладачами розглядає в своїх дослідженнях О. Дзера [47, 49].

Вагомою ознакою Шекспірової поезики, жанрово-стилістичною домінантою драми, є індивідуалізація мови персонажів та діалогічність мовлення. Цю ознаку аналізують перекладознавці І. Левий, А. Фьодоров, В. Коптілов, М. Новикова, М. Лукінова, М. Ажнюк та Т. Некряч. Специфікою драматургії в контексті сценічного призначення творів В. Шекспіра є евфонічність, що експлікується на фонетичному, морфологічному та лексичному рівнях. Цей вагомий аспект, який подекуди залишався поза увагою перекладачів, висвітлено в дослідженнях Віри Річ, Б. Князевського, Т. Некряч.

Переклад Шекспірових творів проаналізовано і щодо стратегії відтворення тексту. Це стосується перекладацької манери наближення тексту до цільової літератури (одомашнення) або ж збереження усіх характеристик оригіналу, що моделює відповідно його перестворення. Це питання пов'язане з низкою історико-культурних передумов: впливом певних традицій, історичним розвитком шекспірознавства, індивідуальною стратегією перекладача, а також такими соціокультурними чинниками, як мета та замовник, історико-політичний контекст.

Отже, переклади М. Рудницького проаналізовано з огляду на розглянуті ключові питання, з метою визначити його стратегію та охарактеризувати ці тексти в зіставленні з оригіналом та іншими українськими перекладами.

2.3. Внесок М. Рудницького до шекспірознавства

Хронологічно праця над “Гамлетом” завершує перекладацьку діяльність М. Рудницького, відповідно даний текст є показовим з огляду на специфіку стратегії та перекладознавчу концепцію. Ця праця синтезувала вміння поета, театрознавця й досвідченого перекладача, чий доробок містив різножанрові твори від поетичних мініатюр до філософської прози, що географічно охоплювали дванадцять літератур.

М. Рудницький – знавець англійської мови, літератури та культури, особливостей Єлизаветинського театру, працював з оригіналами. Бібліотека перекладача нараховує чимало шекспірознавчих джерел: словників, зібрання оригіналів та різномовних перекладів, видання коментарів та досліджень. За основу перекладач використовував текст “The Tragedy of Hamlet” за редакцією Е. Додена (1909). Це видання містило ще й деталізовані підрядкові пояснення окремих слів, фраз, прислів’їв, а також власних назв, авторських алюзій, дотепів, що суттєво допомагало повністю зрозуміти оригінал. М. Рудницький переклав текст драми, дотримуючись такої ж системи поділу, як і в оригіналі. Він не ставив собі за мету досягти еквілінеарності, допускав незначні скорочення, особливо на синтаксичному рівні, заради виразності реплік. На сцені текст “Гамлета” дещо скореговано, а саме – вилучено сюжетну лінію із Фортінбрасом. Безумовно, епізод із поверненням цього персонажа відіграє в трагедії вагомую роль. Цей герой – взірць дієвості – є протиставленням Гамлетові, його зволіканням та в певних моментах нерішучості. Таке рішення прийнято з урахуванням політичної ситуації, адже епізод викликав надто багато паралелей та, найголовніше, закликав до дії, боротьби. До тексту перекладу

“Гамлета” М. Рудницький кілька разів повертався, вдосконалюючи його: перші правки внесено під час репетицій у театрі 1943 р., вдруге перед приготуванням вистави 1957 р. у драматичному театрі ім. М. Заньковецької (Львів)². Головно змінено лексику з урахуванням нових правописних норм, а також допрацьовано певні неточності. Проте його переклад відхилено: аргументовано це наявністю застарілих фраз. Зрозуміло, що причина полягала в іншому – переклад М. Рудницького інсценізовано під час окупації, як уже згадано, на виставі серед глядачів було чимало фашистських військових. 1957 р. за основу вистави взято переклад В. Вера, який у стилістичному та лексичному аспектах був дещо слабшим від версії М. Рудницького, зокрема на рівні відтворення провідної риси Шекспірового мовлення – гри слів.

Стратегія М. Рудницького при перекладі Шекспірових драм “Гамлет” та “Отелло” насамперед ґрунтується на їхній дуалістичній своєрідності. Подвійне призначення цього жанру, семіотична особливість тексту мотивує відповідний контекст принципів його відтворення цільовою мовою. М. Рудницький увійшов в історію українського перекладознавства як один із перших перекладачів, що наголошував на цій специфіці драматичних творів (шекспірових). Це відповідно потребує випрацювання окремого підходу та формулює перекладознавчі принципи. “За повнокровного Шекспіра” – такими словами розпочинає М. Рудницький аналіз із проблем перекладу та сценічного втілення творів драматурга українською мовою. Ця думка стала ключовою тезою в його подальших статтях із питань українського шекспірознавства. М. Рудницький вважав недоцільним питання: “На що повинен орієнтуватись перекладач п’єс драматурга: чи на текст книжкового твору, а чи на театральні вистави?” [174, с. 6], адже В. Шекспір писав для сцени, а тому, перекладач не повинен розділяти поняття – *текст* і *сцена*. Автор підкреслював, що перекладачеві треба пам’ятати про глядача й усну інтерпретацію, а не обмежуватися друкованим

² На той час Український орден Трудового Червоного Прапора драматичний театр ім. М. Заньковецької.

текстом. Із цього центрального твердження його досліджень виникають інші зауваги щодо українських перекладів В. Шекспіра [174, с. 7].

М. Рудницький керувався принципом взаємозв'язку між текстуальним та сценічним прочитанням. Специфіку перекладацької стратегії мотивувала й сама співпраця з театральним колективом. Певну роль відіграли й часово-політичні умови, зокрема нестабільна ситуація в Галичині 1943 р., погляди режисера Й. Гірняка, що вважав доцільним вилючити фінальний епізод трагедії, аби уникнути двозначності. Якість перекладу вдосконалювали попередні проби вистави й відповідне корегування з огляду на евфонічність та чіткість реплік.

У 40-х рр. ХХ ст. перекладознавчі принципи і критерії перекладів для театру ще не належно випрацьовані. М. Рудницький піднімав це питання ще в 20-х рр. ХХ ст., наголошуючи на головній специфіці перекладу для театру – подвійному призначенню. Ця характеристика передбачає такі вимоги: сценічність мови, виразність і лаконізм висловлювання, легка артикуляція, індивідуалізація мовлення персонажів, відтворення стилістики тексту, авторської поетики (яскрава та багата образність, часте використання різних пластів лексики, іронії, жартів, обігрування полісемії слів, що є особливістю англійської мови, часті алюзії, що в наш час потребують коментарів).

М. Рудницький долучився до прем'єри “Гамлета” не лише як перекладач, а й як шекспірознавець-текстолог. Він прочитав лекції акторам, проаналізувавши проблеми інсценізації тексту, інтерпретацію головних персонажів та ідей [182, с. 53].

Основними позиціями, які відповідно висвітлюють перекладацьку стратегію М. Рудницького, є такі: подвійне призначення драми; мова перекладу, що повинна бути легкою для сприйняття, живою, зі збереженням важливих стилістичних засобів, притаманних стилеві В. Шекспіра (гри слів, образності); уникнення буквалізмів; застосування компенсації, коли переклад певних стилістичних засобів неможливий; глибока філологічна та історична обізнаність перекладача.

2.4. Стратегія М. Рудницького щодо перекладу творів В. Шекспіра

Текст М. Рудницького вирізняється з-поміж інших версій цікавими спробами перекладу важливої особливості авторського стилю – гри слів (каламбурів), без якої порушується цілісність мовностилістичної картини оригіналу. М. Рудницький майстерно відтворив гру слів, зберігаючи ідею автора та уникаючи буквалізмів. Власне вдале відтворення Шекспірових дотепів, іронії, каламбурів можна віднести до перекладацької стратегії М. Рудницького. Особливо часто використовував В. Шекспір цей засіб у трагедії “Гамлет”. Сама лише багатоплановість тексту є каламбурною, адже все у трагедії має два значення: одне просте, загальнозрозуміле, інше – підтекст. Гра слів у “Гамлеті” – універсальний засіб спілкування, своєрідне багатоголосся, що необхідно зберегти в перекладі.

М. Рудницький критикував описове відтворення або пропуски жартів чи каламбурів: “Перекладачі, бажаючи додержуватись сліпо оригіналу, або не зважаються шукати аналогічну гру слів у рідній мові, або під текстом дають виноску. Звичайно, жодних виносок сцена не признає і вони не можуть впровадити у веселий настрій навіть читача” [168, с. 8]. Він припускав незначне відхилення від оригіналу з метою збереження стилістичного засобу. Відтворення цієї мовної специфіки ілюструє творчий потенціал перекладача, його сучасники відзначають його іронічне світосприйняття, нагадується афоризм М. Гоголя – “гірким моїм словом посміюся”. Як згадував І. Денисюк, у дискусіях М. Рудницький щедро сипав афоризмами, приказками, жартами та імпровізованими віршами. Щодо перекладу, він часто цитував вислів італійською мовою “traduttore – traditore” (перекладач – зрадник) українською мовою “перекладач – перекрадач”, а також відомий афоризм – “переклад як жінка, коли гарний, то невірний, і навпаки, як вірний – негарний” [43, с. 34]. М. Рудницький майстерно відтворював гру слів, зберігаючи чіткість думки та уникаючи буквалізмів. Це ілюструє фрагмент розмови двох блазнів. У

Шекспіровій творчості постаті блазнів мали особливу функцію, часто вони висловлювали думки, які були актуальними на той час серед народу, порушували так звані болючі питання.

В оригіналі читаємо: *1 Clo.: There is no ancient gentlemen/but gardeners, ditchers and grave makers; / they hold up Adam's profession / 2 Clo.: Was he a gentleman? / 1 Clo.: He was the first who ever bore arms. / 2 Clo.: Why, he had none. / 1 Clo.: What! Art a heathen? How dost thou understand the Scripture? / The Scripture says, Adam digged; could he dig without arms* [420, p. 132–133].

Переклад М. Рудницького звучить:

1-й блазень: ...Нема стародавнішої шляхти, ніж садівники і гробокопи: / вони виводять свою професію від Адама. / 2-й блазень: Хіба ж Адам був шляхтич? / 1-й блазень: він же перший у раю шляхтич. / 2-й блазень: То ти так розумієш Святе Письмо? Письмо Святе каже: "Адам копав". А як копав, то і шляхтич. Шляхтич, то такий, що тичить шлях. А як же він міг копати без лопати? А чому всі герби виглядають як лопата? [405, с. 141].

В оригіналі каламбур базується на полісемії слова *arms* (руки, зброя, герб). Прямо передати наведену гру слів у перекладі не можливо, адже семантика українського відповідника інша. Відтворити каламбур можна лише шляхом заміни компонентів, як це перекладав М. Рудницький, використовуючи лексему *шляхтич* та розділяючи її на похідні *шлях* і *тичити*. Цей випадок проаналізував Г. Кочур, вперше в історії українського Шекспірознавства згадавши переклад М. Рудницького [104, с. 723]. Згодом у своїй статті "За повнокровного Шекспіра" [174, с. 11]. М. Рудницький запропонував ще один можливий варіант відтворення гри слів, а саме:

2-й блазень: Хіба ж Адам був дворянином? / 1-й блазень: Звичайно, він же перший з усіх людей жив на дворі[174, с. 11].

Ключовою в експозиції твору є гра слів вже на початку трагедії, під час так званої Коронаційної сцени.

Читаємо в оригіналі – W. Shakespeare: *King: But, now my cousin Hamlet, and my son, – / Ham.: A little more than kin, and less than kind. / King: Why is it that the clouds still hang on you? / Ham.: No It is not so, my lord, I am too much in the sun* [420, p. 17].

Переклад М. Рудницького звучить: *Король: А ти, мій Гамлете, небоже й сину... / Гамлет: не дуже син і небіж, не дай Боже! / Король: Чому ти все ще ходиш в чорній хмарі? / Гамлет: Бо в очі ріже сонце... від престолу (Варіант другий: Бо світло все забрала Ваша Світлість)* [405, с. 28]. Такий варіант побудований на подібності звучання лексеми *небіж* та вислову *не дай Боже!* з доволі емпатичною конотацією. Перекладач посилює цей ефект на фонетичному рівні, експлікуючи значення фрази *A little more than*, добираючи український відповідник *не дуже*, створюючи відповідну алітерацію до компонентів *небіж* та *не дай Боже*. Інші українські переклади не настільки вдало відтворюють цей уривок, хоча лексема *небіж* наявна, зокрема, у перекладі П. Свенціцького (1865): *Король: До тебе тепер звертаюсь любий небіже, Гамлете, мій сину! / Гамлет (про себе). Трохи більше як небіж, а меньше чим син. / Король: Яка тому причина, що й досі чорні хмари тебе отачають? / Гамлет: О! Ні, я дуже виставлен на сонце* [398, с. 54]. Цікавою розв'язкою є використання діалектизмів у перекладі Ю. Федьковича, що активізує своєрідну лексему *непїт* відповідно до фонетичного звучання фрази *ні пане*: *Король: Що-ж Гамлет, / Непїт і син мій любий? / Гамлет (про себе) більше як Непїт, а меньше сина. / Король: Чо'отце над вами хмарно все? / Гамлет: О ні, мій пане! У мене аж за надто сонця* [383, с. 14].

У перекладі М. Старицького (1882) не відтворено цей каламбур, спостерігається лише маніпулювання семантичною спорідненістю слів *рідні родичі* на рівні цілісного сприйняття діалогу: *Король: Мова, Гамлете, тепер до тебе, / Близького нам родича і сина. / Гамлет: (на бік) родичі, на жаль, не те, що рідні. / Король: Як, ще й досі криють тебе хмари? / Гамлет:*

Навпаки, господарю мій, – сонце / Біля мене надто сяйвом грає [401, с. 64].

П. Куліш (1899), перекладаючи ці репліки, відходить від принципу пошуку семантично схожих еквівалентів із спільною основою, а використовує римування на рівні компонентів *більш сина* та *менш кузина*: *Король: А ти, кузине Гамлете і сину... / Гамлет (сам до себе). Більш трошки від кузина, менш від сина. / Король: Чого се на тобі все хмари виснуть? / Гамлет: Ні, царю, я аж надто вже на сонці* [402, с. 13–14]. Інші переклади, наприклад Г. Хоткевича та В. Вера, не відтворюють наведений стилістичний прийом: *Король: А ти, любезний Гамлет, чого такий смутний?* [404, с. 208]; *Король: А ти, мій родич Гамлет, сину мій./ Гамлет (убік) І менш ніж син і більш ніж родич просто. / Король: Ще й досі над тобою хмари виснуть? / Гамлет: О ні, державцю; сонця – аж занадто. У тексті перекладач подав підрядкові пояснення: В оригіналі – іронічна гра на співзвучності англійських слів *sun – сонце* і *son – син*, яку неможливо передати українською мовою. Але, крім того, Гамлет хоче сказати, що для нього надто багато придворного блиску* [408, с. 20–21].

Вдалими щодо збереження цього каламбуру у контексті перекладацької множинності ХХ ст. є відносно недавні переклади Г. Кочура (1964), в якому використано повтор споріднених основ слів – *рідний, рідня, рід*: *Король: А ти, мій рідний Гамлете, мій сину... / Гамлет (нишком). Хоч ми й рідня, проте не рідні зовсім. / Король: Чому це й досі ще над вами хмари? / Гамлет: Та де там, пане! Сонця – аж занадто* [400, с. 176], та Ю. Андруховича (2000): *Король: А ти, наш рідний Гамлете і сину.../ Гамлет: (убік) Такий вже рід, що всяке в рідні рветься! / Король: Чому ти все ще мрячний і похмурий?/ Гамлет: Не зовсім, пане. Я вже весь блищу* [399, с. 7].

Значення цього каламбуру, безумовно, перевищує функцію стилістичного засобу. Ці дві репліки характеризують ставлення та емоційний настрій двох головних контрверсійних персонажів – Гамлета і Клавдія. Тому

важливо не лише відтворити цю гру слів у перекладі, а й правильно її акцентувати. Репліка Клавдія – *now, my cousin Hamlet and my son* – містить додаткове імпліцитне значення – король неначе підбадьорює Гамлета, називаючи його сином, що в цьому випадку вказує на те, що він є прямим спадкоємцем корони. Проте Гамлет різко відкидає цю репліку, водночас і задобрення Клавдія, вживаючи каламбур: *A little more than kin, and less than kind*, де слово *kin* вказує на сімейний зв'язок із королем, саме цей факт не приймає й різко засуджує Гамлет, адже йдеться про покvapний та кровозмішаний шлюб його матері з братом батька. На запитання Клавдія, який все-таки не полишав задуму здобути прихильність племінника, Гамлет відповідав так само різко. Ця гра слів, побудована на омонімах *son* – *sun*, має глибше значення. Обігрування цих двох складових пронизує текст трагедії. За часів В. Шекспіра було прийнято прирівнювати короля, членів королівської родини із сонцем, а оскільки в англійській мові слова *син* і *сонце* є омонімами, це допомагає авторові майстерно провести цю паралель: син – сонце – король. Існує також інше тлумачення цієї гри слів, М. Морозов пов'язує її з приказкою *out of a heaven blessing into warm sun* – “потрапити у ще гірше становище” [135, с. 133].

Прикметно, що особливо багатою на каламбури є мова Гамлета, коли він вдає божевільного. Фактично всі висловлювання та відповіді Гамлета двоякі. Важливо відтворити цю зміну мови персонажа вперекладі. Як зразок, репліка Гамлета в розмові з Розенкранцом і Гільденстерном:

Roz., Guil.: We'll wait upon you. / Ham.: No such matter; I will not sort you with the / rest of my servants; for, to speak to you like an honest man, / I am most dreadfully attended [420, p. 75].

У перекладі М. Рудницького: *Розенкранц, Гільденстерн: Ми до ваших послуг / Гамлет: Не треба послуг! Я не хочу ставити вас на рівні з іншими моїми доглядачами, бо, щиро кажучи, мене доглядають так, що аж ніяково* [405, с. 65]. Цю іронічну двозначність компонента *послуга*, крім

М. Рудницького, відповідно переклали лише Г. Кочур (1964): *Розенкранц і Гільденстерн: Ми за вами зі своїми послугами. / Гамлет: Тільки не це! Я не хочу вас рівняти з усіма іншими слугами, / бо, правду кажучи, занадто пильно вже мене доглядають останнім часом* [400, с. 214] та Ю. Андрухович (2000): *Обидва: Ми до Ваших послуг. / Гамлет: Тільки не це. Я не хотів би прирівняти вас до решти моїх слуг. / Деякі з них, відверто кажучи, вже й так мені чудово прислужилися* [399, с. 36].

Сценічність тексту зумовлена адекватним перекладом ключових моментів твору, що особливо яскраво виражена є динаміка почуттів, зокрема в монологіях Гамлета. Безумовно, важливо передати смислові та експресивні акценти, що дало б акторові можливість вірно інтерпретувати ці місця. Аналізований фрагмент ілюструє багатство Шекспірової образності, що є особливо типовою складовою його поезики й вимагає майстерності перекладача. Образи В. Шекспіра відображають навколишню дійсність з алегоричною конкретизацією. Репліка Гамлета в кінці другої сцени першого акту вміщає одну з ключових метафор, у якій закодовано його світосприйняття. Цей образний мотив пронизує весь текст.

Ham.: How weary, stale, flat, and unprofitable / Seem to me all the uses of the world! / Fie on 't! O fie! 'tis an unweeded garden / That grows to seed [420, p. 21].

У перекладі М. Рудницького цей метафоричний образ відтворено чітко та експресивно: *Гамлет: Боже, які марні для мене, пренудні / І затхлі всі потреби цього світу! / Це сад неполеного бур'яну, / Де лиш росте й панує дике зілля* [405, с. 30–31]. Виділяється звучання лексичного рівня завдяки таким еквівалентам, як *пренудні* – перекладач створив суперлатив від загальнопоширеного прикметника *нудний*, посилюючи тим конотативне наповнення лексеми: вдало використано прикметник *затхлий* як компонент епітетної конструкції *затхлі потреби*. На рівні смислового звучання вирізняються лексеми *росте й панує*, власне компонент *панує* стосовно позначуваного поняття *дику зілля* експлікує

прихований підтекст метафори, що загострює влучність виразу. При зіставленні з іншими перекладами бачимо використання смислово нейтральних еквівалентів, зокрема в Л. Гребінки *бує дике зілля*, що не містить додаткової алюзії на ідею про панування беззаконня. Для порівняння наведемо близькі за часом виконання переклади О. Бурггардта (1930): *Гамлет: Боже! Яке нікчемне, марне та огидне / Все, все життя! Тьху, тьху! Цей світ – немов / Город неполотий, що геть заріс кропивою та буйним бур'яном*; [402, с. 32] Л. Гребінки (1939): *Гамлет: Боже, боже! Які гидкі, мерзенні, недоладні, / Пусті для мене втіхи на цім світі! / Ганьба і сором! Це здичілий сад; / Лиш бур'яни, потворне й хиже зілля бує в нім*; [403, с. 116] та В. Вера (1941): *Гамлет: Боже! Яким нудним, утертим, плоским, марним / Мені здається все, що є на світі! О сад, зарослий бур'яном внівець! / Бридота – світ! Лихе, brutальне, дике – цвіте й панує* [408, с. 24].

Ключовим у контексті розвитку драматичної дії є монолог Клавдія – момент кульмінаційного загострення, момент розкаяння й молитви. Особливо відверто та гостро звучить із його уст фрагмент характеристики світу, що ідейно є уособленням злочинної влади:

King: In the corrupted currents of this world / Offences gilded hand may shove by justice, / And oft'tis seen the wicked prize itself / Buys out the law. But'tis not so above: / There is no shuffling; there the action lies / In his true nature, and we ourselves compell'd / Even to the teeth and forehead of our faults / to give in evidence [420, p. 134].

В обох розглянутих цитатах простежуємо негативне ставлення до світу, як у Гамлета, так і в Клавдія, незважаючи на те, що їх висловлюють два діаметрально протилежні персонажі. М. Рудницький влучно подав український відповідник:

Король: На цій гнилій землі золочена / Рука злочинця купить справедливість / І сам закон ганебною ціною / Але не так там, вище: там нема

/ Крутіїств, там кожне діло є чим є, / І кожний мусить віч-на-віч з виною / Сказати правду просто в зуби їй [396, с. 104].

Експресивність фрази – наслідок не лише використання епітетів: зокрема, експресивного поєднання *гнила земля, золочена рука* та смислово-експресивного образного звороту *сказати правду просто в зуби*. На рівні загального звучання фрази виділяється лексема *крутіїство* як відповідник до *shuffling*. Цікаво простежити, що в першій половині ХХ ст. поширеним у слововжитку був прикметник *крутії* (*плуть*, за визначенням словника Б. Грінченка [338, с. 315], форми іменника тут не подано). Іменникову форму *крутіїство*, зі семантичними конотаціями – *нечесне поводження, брехливість, ухиляння від прямої відповіді*, знаходимо в СУМі [340, Т. IV, с. 376]. Це дає підставу припустити, що перекладач активізує іменникову форму шляхом дериваційного словотвору, на зразок В. Шекспіра, який часто використовував цей метод при створенні неологізмів. Зіставляючи цей фрагмент з іншими наявними версіями, бачимо, що власне лексема *крутіїство* є лише в перекладі М. Рудницького. Цей еквівалент вдало відтворює смислову конотацію оригіналу, що порівняно з лексичним перифразом зберігає лаконічність та експресивність враження при перекладі. Експресія на лексичному рівні посилюється й на фонетичному рівні. Перекладач вдається до алітерації, а саме – повтору дзвінких приголосних *з, ч*, що додає виразності виразу (*золочена рука злочинця*) – вагомому аспекту сценічності тексту.

Порівняймо з іншими перекладами, для прикладу варіантом О. Бурггардта (1930): *Король: В лихому вирі й кривдах цього світу / Злочинства позолочена рука / Від карі часто може відкупитись, / Але так на тому світі, ні! / Нема шахрайства там, і вчинок твій / Перед тобою стане неприкритий. / І ти – віч-на-віч з ним – даси свідоцтво*. Бачимо спробу перекладача відтворити бодай натяк на гру слів, що видно із використання фонетично схожих основ лексем, складових метафоричного вислову: *злочинства позолочена рука* [402, с. 138].

Подібний метод використав Г. Кочур: *Король: В забруднених потоках цього світу / Самий закон і то щастить не раз / Грабіжницькою здобиччю купити, / Злочинства позолочена рука / і правий суд спроможна відвернути. / Але ніяк не ошукаєш неба – / Там наших вчинків справжня суть відома* [400, с. 138].

Цікаву інтерпретацію, пристосовану до сприйняття сучасного читача, подає Ю. Андрухович, вмістивши в основу фрази інтертекстуальний натяк на хабарництво: *рука злочинна ховає правду в стіл: Король: Це у нас, / У наших судових земних рахунках, / Можливий підкуп, і рука злочинна / Ховає правду в стіл. Але над нами / Немає цьому місця, махінацій / Там не допустять, там постане кожен / У чому є, прозорий і підсудний, / Один навпроти всіх своїх провин* [399, с. 54].

Образи Шекспірових творів, часто виражені в метафорах, алегоріях чи несподіваних усталеннях, сьогодні не зрозумілі, потребують певної експлікації при відтворенні. Проте образний світ драматурга – пряме віддзеркалення тогочасної дійсності, з конкретними ситуативними посиланнями чи описами – був зрозумілий тогочасній аудиторії. Для адекватного перестворення перекладачеві необхідно розглядати образність у ширшому соціокультурному аспекті. Шекспірові образи, створені ще й під впливом суміжних епох, зокрема Середньовіччя, характеризуються глибоким реалізмом. У процесі перекладу спостерігається тенденція до затемнення, навіть ускладнення чіткої структури словесного образу. Для прикладу розглянемо фрагмент із центрального монологу Гамлета: *...But that the dread of something after death, / The undiscover'd country from whose bourn / No traveller returns...* [420, р. 100]. При прочитанні виникає образ містичної потойбічної мандрівки, з якої не повертається подорожній. В основі цього образу В. Шекспір апелює до поширеного в ту епоху явища мореплавання, відкриттів заморських країн, що часто були небезпечними для життя. У перекладі М. Рудницького це звучить: *Якби не страх чогось ще після смерти, / Ще не відкритого там світу, звідки / Не*

повернувся жоден мандрівник [405, с. 82]. Цей образний мотив відповідно експліковано на рівні лексем *відкритий світ* та *мандрівник*. Аналізуючи образність В. Шекспіра, М. Морозов зазначає, що, можливо, сьогодні сприйняття цих образів ускладнюється завдяки тому, що в той час вони вирізнялися очевидною легкістю та чіткістю [130, с. 143]. Переклад цього тексту вимагає вивчення й розуміння загалом образів епох Середньовіччя та Ренесансу, що допоможе відповідно їх осмислити й відтворити.

Шекспірові образи вирізняються ще й особливим інтересом, притаманним епосі гуманізму, в центрі якого – людський організм. Ці образні паралелі в тексті “Гамлета” тяжіють до зображення деструктивного моменту, що власне руйнує людину. Зокрема, такий матеріалізований образ деструкції-вивиху експлікує одну з ключових ідей трагедії – вивих цілого тогочасного суспільства. *The time is out of joint; – O cursed spite, / That ever I was born to set it right* [420, р. 53]. Переклад цього образу ускладнений, можливо, через використання конструкції, що може виражати медичне поняття *вивих суглоба*, яке експлікує цю характеристику стосовно компонента *час*. Такий образний мотив, що наголошує на проблемі хвороби, гниття, загалом руйнації, тематично пронизує усю текстову канву. Цей фрагмент є фінальним рефреном монологу, містить логічний підсумок вищесказаного, який характеризується ще й експресією. В українському тексті М. Рудницький дещо відходить від оригіналу, і цей варіант звучить доволі несподівано та образно, проте його не можна назвати чітким відповідником: *Зірвавсь світ з крючка. Який проклін, / Що я вродився, щоб тримався він* [405, с. 35]. Вдалу перекладацьку розв’язку згаданого образного вислову бачимо в перекладі Г. Кочура: *Звихнувся час наш. Мій талане клятий, / Що я той вивих мушу направляти!* [400, с. 199].

Специфіка стилю драматурга щодо творення словесних образів – увиразнення загальноновживаної розмовної конструкції. Це ілюструє фрагмент із трагедії “Отелло”, де використано нейтральну комбінацію, що у В. Шекспіра

оживає завдяки образно вжитій лексемі *bruised heart*: *But words are words; I never yet did hear / that the bruis'd heart was pierced through the ear* [418, p. 23]. Переклад М. Рудницького звучить: *Слова – словами лиш; Не чув я ще ніколи, Щоб когось крізь вуха в серденько вкололи* [409, с. 20]. В українському варіанті образне звучання збережено за допомогою словосполучення *в серденько вкололи*: М. Рудницький посилює контраст звучання ідеї болю, використовуючи пестливу форму, типову для українського фольклору *серденько*. В оригіналі дослівно *стражденне серце* стає немовби вдареним *bruised heart*, коли слова доходять до серця, ще більше раниють його, тут використано своєрідну лексему *pierced, пронизувати*, що в перекладі звучить як *вколоти*. Цей уривок, зокрема в І. Стешенко, відтворений дещо інакше: *Слова, лише слова! Я не чував, / Щоб серце хто крізь вухо лікував!* [410]. Тут помітно певне тематичне відхилення, проте цей вислів характеризує афористичність та виразність звучання, що загалом притаманно перекладові І. Стешенко.

На перший погляд, у тексті трагедії “Гамлет” немає прямих висловлювань автора, що характеризують трактування подій тогочасної Англії, проте В. Шекспір вкладав свої думки в репліки персонажів. Драматург не міг відкрито критикувати королівську владу, оскільки вистави, окрім простого люду, відвідували представники вищих класів і за критику суспільства карали драматурга та акторів. Проте в трагедії наявні паралелі з тодішніми подіями Англії, вміло вплетені в текстову канву. Український переклад зроблено в 1943 р. – час політично нестабільний, тому, розкодовуючи їх, М. Рудницький був дуже обережним, адже за будь-які натяки на політичну критику можна було поплатитися життям. Як приклад, розглянемо рядки з центрального монологу Гамлета: *Ham.: For who would bear the whips and scorns of time, / Th'oppressor's wrong, the proud man's contumely, / The pangs of disprized love, the law's delay, / The insolence of office, and the spurns / That patient merit of th'unworthy takes...* [420, p. 98]. У перекладі М. Рудницького читаємо: *Бо хто тернів би бич і глум*

часу, / Гніт ворога, зневаги від гординь, / Закону підкуп, зражене кохання, / Нахабність влади і наругу всю / Негідників над чесними людьми... [396, с. 81]. В українському варіанті помітні певні неточності: ...*тернів би бич і глум часу* – дослівний переклад, що з погляду евфонічності є невдалим, адже повтор приголосних важко сприймається на слух; *зневаги від гординь* – таке поєднання втрачає виразність думки (можливо, краще *зневажену любов* тощо). Загалом, перекладач передав авторське світобачення, його обурення панівною несправедливістю. Ці рядки набувають особливої експресії в контексті політичних подій, які не можуть не вплинути й на світогляд перекладача. Проте ці висловлювання в інтерпретації М. Рудницького не є настільки промовистими: тут відчутна стриманість перекладача, котрий був змушений обережно висловлювати такі думки.

Подібний мотив знаходимо в трагедії “Отелло”, доволі показово він звучить з уст “чесного” Яго, вже на рівні експозиції твору: ...*You shall mark / Many a duteous and knee-crooking knave; / That (doting on his own obsequious bondage) / Whears out his time, much like his master's ass, / For nought but provender, and when he's old cashier'd. / Whip me such honest knaves* [418, р. 24]. У перекладі М. Рудницького читаємо: *Погляньте, скільки в світі голодранців / Схиляються і бють панам поклони, / Що одурівши в невольницьких путах, / Працюють все життя лише за сіно, / немов осли. – Коли ж приходить старість, / Їх женуть геть...Ех цих чесних щурів, / періщити би добре батогами* [409, с. 25]. Перекладацька стратегія на даному прикладі засвідчує відтворення, думки з певним емотивним увиразненням. В українській інтерпретації ці роздуми набувають гостроти, оскільки М. Рудницький або вводить додаткові лексико-стилістичні, образні компоненти, або експресивно посилює існуючі, наприклад: *doting on his own obsequious bondage* звучить як: *одурівши в невольницьких путах* (емоційно нейтральна семантика лексеми *doting*, прив'язаний, зацікавлений чимось, інтенсифікована словом *одурівши*). У

такий спосіб М. Рудницький використовує експресивну метафорично-порівняльну конструкцію – *Працюють все життя лише за сіно, / немов осли.* (хоча в оригіналі ця репліка нейтральна: *працюють за їжу*). Також переклад вирізняється посиленою експресією, в ньому – лексеми із пейоративною конотацією *голодранці* та *чесні щури* (відповідно до *knaves* – *негідники*): як висновок, цей смисловий блок завершує фразеологічний вислів, із своєрідною розмовною конотацією: *періщити б їх добре батогами*. Ще однією характерною складовою стратегії М. Рудницького є звукопис, або евфонічність тексту. На прикладі цього уривку простежуємо також повтор комбінації приголосного [п] + голосний: *погляньте, поклони, панам, путах, періщити, працюють, проходить*. Така звукова закономірність, часткова алітерація зумовлює ще одну вагому специфіку тексту – ритмічність, яка вирізняє цей український варіант драми.

Основним виражальним засобом В. Шекспіра є слово, поетичне мовлення – це найважливіший засіб драматурга при створенні певної атмосфери, в якій відбувається дія. За допомогою висловлених деталей чи художніх образів В. Шекспір апелював до уяви глядачів, значно розширюючи масштаби дії попри сценічні обмеження театального майданчика. Тому важливо зберегти в перекладі не лише ці деталі позначення дійсності, а й відповідне контекстуально-символічне оточення, зумовлене хронотопним контекстом. Доцільно також відтворити відмінність у сприйнятті та трактуванні цієї дійсності персонажами та самим автором.

В. Шекспір вдається до образно-експресивних засобів для позначення часу та місця дії, особливо у випадках, коли має на меті увиразнити атмосферу, в якій відбувалася дія, загострити увагу глядачів експресивно-образними елементами опису. Яскравим прикладом цього є алегорія ранку, що її вживає Горацио в кінці першої сцени: *Н.: But look, the morn in russet mantel clad / Walks o'er the dew of yon high eastward hill* [420, p. 13].

М. Рудницький пропонує вдалий образний еквівалент, що вирізняється яскравістю та евфонічністю, адже відчуваємо мелодику звучання, яку посилює алітерація на рівні приголосних звуків [с]-[х]-[з]-[ч], що асоціативно викликає шум вітру: Г.: *Та гляньте ранок в багрянім плащі / Східним узбіччям сходить по росі* [405, с. 26]. Для зіставлення подаємо інші переклади, що по-різному демонструють творчі знахідки їхніх авторів: П. Куліш: *Та гляньте ранок у червоній ризі / Йде по росі з високого узгір'я* [411, с. 10]; О. Бургардт: *Та гляньте, ранок у плащі багрянім / Зі сходу йде по росянім узгір'ї* [402, с. 26]; Л. Гребінка: *Та, гляньте, ранок у багряних шатах / З-за тих он круч ступає по росі* [403, с. 12]; Г. Кочур: *Та от світанок у плащі багрянім / Прямує з гір зі сходу по росі* [400, с. 173].

Такі місця важливо зберегти в перекладі, оскільки вони відіграють роль не лише стилістичної окраси, а є важливими для усного сприйняття твору. М. Рудницький приділяв належної уваги перекладу не тільки таких деталей опису, що впливають на формування в уяві глядача відповідного враження, а й загалом вдало відтворював рядки, де драматург акцентував на окремих подіях чи деталях, використовуючи при цьому художній образ. У перекладі алегорію ранку вдало відтворено, збережено компонентну структуру образу.

Подібний фрагмент образного вкраплення деталі, що позначає місце дії, знаходимо й у словах Королеви під час загибелі Офелії. Цей уривок ілюструє ще й важливу особливість Шекспірових текстів – евфонічність (вимовлюваність), що зумовлено сценічною специфікою. Це явище створюється внаслідок фонетичних засобів, асонансів та алітерації, а також мелодики вислову. У процесі відтворення драматичних творів евфонічність часто стояла осторонь уваги перекладача, проте саме вона зумовлює експресивне та виразне сценічне звучання тексту. Аналізований переклад засвідчує прагнення відповідно передати евфонічність Шекспірового вислову: М. Рудницький часто використовував цей засіб – повтор на фонетичному, морфологічному,

лексичному рівнях із метою досягнення евфонічності звучання, як ось: *не шурхнула і мишка, чеше сиві коси, вітри вітрилам обдувають боки* та ін.

Queen: there is a willow grows aslant a brook, / That shows his hoar leaves in the glossy stream [420, p. 183].

Перекладач відтворює цитований вислів, створивши в українському звучанні однаково експресивний образ, близький для цільового реципієнта. Адже символічний образ похилої верби часто трапляється в українському фольклорі. Цей образ у перекладі М. Рудницького перегукується з поезією Т. Шевченка, зокрема з рядками поеми “Утоплена”: *Хто се, хто се по сім боці! Чеше косу? Хто се?.. / Хто се, хто се по тім боці / Рве на собі коси?...* [397, с. 209]. У перекладі вдало звучить і другий рядок, що не лише відповідно доповнює заданий образ, а й характеризується евфонічним звучанням. На фонетичному рівні чергування шиплячих відтворює шум вітру, що розвіває коси схилої над потоком верби: *Королева: Є над потоком схилена верба, / Що в срібнім плесі чеше сиві коси* [405, с. 138]. Для порівняння наведемо переклад М. Старицького: *Там біля річки саме / Є верба; Гілля своє схилила. / І зорить у криштальовий струмінь* [401, с. 156] та О. Бурггардта: *Там, понад річкою верба звисає / І сиве листя в люстрі відбиває* [402, с. 29].

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 2

На основі аналізу перекладознавчих принципів, а також перекладів М. Рудницького в контексті множинності, можемо виокремити його стратегію. Вона ґрунтується на сценічному призначенні перекладу. У сучасній теорії художнього перекладу це твердження не викликає сумніву. Проте в 1920-х–1940-х рр. цю особливість не враховували при перекладі, тому цей принцип М. Рудницького, основа його перекладацької стратегії, вплинув на трактування розглянутого жанру в світлі теорії та практики українського художнього перекладу. Під час приготування обох постановок вагомою була співпраця режисера, акторів та перекладача – не лише філолога, а й театрального критика та шекспірознавця, якому поталанило відвідати різні постановки творів В. Шекспіра в тогочасних європейських інтерпретаціях, зокрема в Old Vic Theatre. Цей факт вплинув на якісний рівень перекладу, з огляду на таку важливу особливість драми, як евфонічність. Відповідно сценічне призначення тексту зумовило відтворення лексико-стилістичної специфіки твору, а також індивідуально-авторського стилю. Окрему увагу перекладач приділив збереженню такої риси Шекспірового мовлення, як гра слів, що на ранньому етапі теорії перекладу вважалася неперекладною. М. Рудницький запропонував цікаві варіанти звучання каламбурів. У цьому плані його переклади довгий час залишалися неповторними. Багата, рельєфна образність – ще одна перепона на шляху перекладача, який повинен перестворити відповідні образи з такою ж силою та мальовничістю, як створював їх сам автор. М. Рудницький виявив себе і як талановитий поет: словесні образи виразно та яскраво перевтілено українською мовою. Проте в аналізованому варіанті помітні й певні неточності та мовні огріхи, що не применшують загальноісторичного значення цього перекладу, який увійшов в історію української рецепції В. Шекспіра як текст першої постановки “Гамлета”.

РОЗДІЛ 3

М. РУДНИЦЬКИЙ ЯК ПЕРЕКЛАДАЧ ПРОЗИ

3.1. Переклад художньої прози в міжвоєнному Львові

У міжвоєнний період ХХ ст. у Львові збільшилося книговидавництво та кількість періодичних видань, що мотивувало зацікавлення перекладом художніх творів світової класики. Серед різномовних та різножанрових творів переважали художні прозові твори. Це зумовлює потребу детальнішого аналізу та осмислення основних тенденцій їх перекладу. Відповідний контекст дозволить охарактеризувати переклади М. Рудницького, серед яких переважають тексти художньої прози.

М. Стріха, розглядаючи окреслений період у перекладознавстві, згадує : “Надзвичайно багато перекладів друкувалось і в Галичині... З’являлися твори практично всіх європейських літератур. Окрім класики античної і європейської – широко представлена й актуальна література: твори нобелівських лауреатів, а також ряду письменників, яких було поново відкрито для читачів УРСР лише в 1960-ті” [221, с. 205].

Розмаїття перекладів, друкованих на сторінках періодики в той час, засвідчено в передмові до бібліографічного видання “Чужомовне письменство на сторінках західноукраїнської періодики (1914–1939)”. Науковий редактор цього покажчика Р. Зорівчак наголошує: “1920–30-ті рр. і на Великій Україні, і на Західній Україні були важливим періодом в історії українського художнього перекладу, хоча не лише землю, а й душу народу ділила межа на Збручі” [62, с. 7].

На жаль, якісний рівень цих перекладів не надто високий. На думку М. Стріхи, “можливо, це пояснюється тим, що теоретичні засади перекладу лише формувалися” [221, с. 205]. Відчутно бракувало, зокрема в Галичині, кваліфікованих перекладачів. Хоча водночас на території центральної України друкуються високопоетичні переклади неокласиків М. Зерова, Юрія Клена,

М. Рильського, а також В. Підмогильного, А. Кримського. На жаль, цю діяльність різко обірвали репресії 30-х рр.

Перекладну літературу 20–30-х рр., що виходила друком у Львові, можна поділити на дві основні групи: це прозові переклади, надруковані в часописах і окремими виданнями.

Упродовж 1929–1935 рр. у Львові щорічно з'являлося від 26 до 39 новозаснованих періодичних видань, чимало з яких – тимчасових через цензурні утиски й жорстокі переслідування польської адміністрації. До них належать “Методика і шкільна практика”, “Жіночий голос”, “Світ молоді”, “Вогні”, “Мета”, “Дзвони”, “Дзвіночок”. Ці часописи відрізнялися своїми ідеями, формою, цільовою аудиторією, але спільною була основна їхня мета – просвітництво. Найвагомим у культурно-просвітницькому аспекті був “Літературно-науковий вістник” – місячник літератури, мистецтва, науки і громадського життя (з 1898 р.). Тут надруковано безліч перекладів різножанрових творів, які виконав, зокрема, І. Франко. Основними цілями часопису були ренесанс усього культурного життя та піднесення поваги духовної культури.

У періодиці публікували не лише оригінальні твори, а й переклади. Протягом 20-х рр. часто трапляються переклади М. Рильського, М. Зерова, Д. Загула, М. Йогансена, М. Іванова, В. Самійленка поряд із перекладами Миколи та Марка Вороних, Б. Лепкого, О. Луцького, Ю. Липи, П. Карманського, С. Куликівни, Г. Чикаленко, І. Крушельницького. Серед цих публікацій якісно вирізнялися поетичні переклади М. Рильського, Ю. Липи, В. Самійленка, Б. Лепкого, Д. Загула. Щодо перекладачів прози – а це здебільшого оповідання англійської літератури, вражає діяльність С. Куликівни, чий доробок включає окремі зібрання творів Джека Лондона, Ч. Дікенса, А. Конан-Дойля, а також численні оповідання, уміщені на сторінках львівських

часописів. У перекладознавчому аспекті ЛНВ цікавий і з огляду на низку статей, зокрема рецензій на нові видання.

Основним тогочасним видавничим центром Львова була спілка “Діло”, яка друкувала першу щоденну україномовну газету з однойменною назвою (1980–1939), літературно-мистецький тижневик “Назустріч” (1934–1938), “Бібліотеку найзнаменитших повістей” (74 томи, 1881–1906) та “Бібліотеку Діла” (48 томів, 1936–1939).

Серед періодичних видань, які поширювали перекладну літературу, як засвідчують дані періодичного покажчика, провідна роль належала газеті “Діло”. Таке явище не варто пов’язувати лише із просвітницькою метою “Діла”, адже це щоденне видання, примірник якого за обсягом сягав семи аркушів, давало змогу надрукувати кілька перекладів у літературній рубриці щодня. Тут варто відзначити діяльність М. Рудницького як літературного редактора та активного перекладача.

Протягом 20–30-х рр. ХХ ст. М. Рудницький очолював літературний відділ газети “Діло” та працював співредактором тижневика “Назустріч”, також видавав, перекладав та редагував твори світової літератури (бібліотека “Діла” 1936–1939). Зусиллями М. Рудницького та інших діячів естетичні погляди, висловлені на сторінках “Діла,” сягають рівня досліджень, що комплексно охоплювали вивчення літературних течій, методів, особливостей художньої творчості та її критичних оглядів. Він ініціював літературні дискусії, публікував серію критичних статей, що аналізували розвиток української літератури у світовому контексті. М. Рудницький прагнув відродити давні традиції часопису, який охопив би різні сфери літератури та мистецтва. Автор вимагав від критика підходити до цих процесів із глибокими багажем знань. На його думку, особливе місце в естетичному вихованні читача займала перекладна література. Характеризуючи переклади, надруковані в “Ділі”, доречно зауважити, що вони вдало підібрані на основі уподобання читачів та актуальності перекладного

твору, залежно від часу виходу часопису. У січневих номерах “Діло” опублікувало переклад оповідання Джерома-К-Джерома “Чи скасувати Різдвяні свята?” чи оповідання С. Денгала “Несподіваний гість”. Переважно це прозові мініатюри, які виділялися промовистим заголовком та динамічним сюжетом: зокрема, оповідання Е. Абу, М. Арлана, Т. Бернара, А. Бірабо, Г. Бодде, Ф. Буте, Р. Версея та ін. Віршові переклади публікували рідше, серед них – французька поезія П. Верлена “Осіньна пісня”, “На серці повно сліз”, “Сутінки містичного вечора”, “Рече мені Бог мій” із книги “Мудрість” та ін., Ш. Бодлера “Вечірня гармонія,” “Semper eadem”, В. Гюго “Поклін і слава Вам”. Окрім М. Рудницького, свої переклади активно публікували Ю. Шкрумеляк, С. Гординський, Б. Заклинський, О. Луцький, В. Пачовський, Г. Чикаленко.

Серед розмаїття періодики цієї епохи доречно виокремити дитячий часопис “Світ дитини” (1919–1939). Тут надруковано чимало перекладів, що вирізнялися адаптаціями для дитячої аудиторії: казки, короткі оповідання на цікаву тематику, співомовки. Найчастіше це – переспіви і перекази, наприклад, перелицювання віршових оповідань В. Буша в гарному виконанні Яра Вільшенка (А. Лотоцького). Також траплялися скорочені перекази творів Дж. Свіфта, О. Уайльда, К. Колоді. На підставі перекладів, надрукованих у цьому виданні, можна простежити цікаве явище з огляду на теоретичне розуміння поняття *переклад*. Тут помітне чітке розмежування самих текстів на основі власне варіативності термінів *переклад*, *переспів*, *переказ*, *перелицювання*, *переклад за...* Доволі рідкісне явище на той час, адже ці терміни ще не уніфіковано, а тут, чи не вперше, з’являється цей розподіл. Спектр друкованої перекладної літератури вражає широким розмахом – від байок Езопа до казок “1001 ночі”, японських казок, казок братів Грімм, Г. Андерсена, Ш. Перо та ін. До найактивніших перекладачів належать А. Лотоцький, Ю. Шкрумеляк, Г. Чикаленко, С. Куликівна, Б. Заклинський. Популярність цього видання засвідчує й те, що редакція журналу поширила свою діяльність і

за межі Галичини, співпрацюючи із перекладачами українського походження, які проживали в Румунії, Польщі та Росії.

До другої групи перекладів належали ті, що виходили при видавничих осередках у межах серії видань світової класики. Серед них домінували твори англломовних, франкомовних та німецькомовних авторів. Якщо простежити жанрові зацікавлення, то найчастіше з'являлися романи, але водночас виходили збірки оповідань та казок, рідше драми. Фактично при кожному видавництві існувала серія, так звана “бібліотека видань”, що два рази на рік видавала світову класику.

У період 20–30-х рр. у Львові основними видавничими осередками перекладів були книгарня “Діла”, бібліотека Наукового товариства Шевченка та часопису “Світ дитини”. Існували також і інші видавництва, проте популяризацією перекладів вони не відзначилися. Зокрема, це книгарня “Нового часу”, “Червона калина”, “Слово”, “Ізмарagd”, “Рідна школа” і товариства “Просвіта”, яке публікувало головно твори українських авторів (Т. Шевченка, М. Возняка, Омеляна та Остапа Терлецьких, Б. Лепкого та ін.), а також праці з історії, географії, етнографії.

Варто виокремити діяльність видавництва “Чайка”, зосередженого тоді переважно у Відні, проте при підготовці видань брали участь літератори Львова та Києва. Тут вперше опубліковано твори французької літератури: драми А. де Мюссе “Андреа де Сарто”, “Тиціанів син” у перекладі С. Пащенка, твори Г. де Мопассана (переклад М. Шрага), Т. Готьє “Панна де Мопен” (переклад М. Шрага), А. Доде “Софо. Роман з Паризького життя” (переклад Б. Чорного), Г. Флобер “С’ямбо” (переклад Б. Чорного), В. Ґюго “Люкреція Борджія” (переклад В. О’Коннор Вілінської), Ф. Стендаля “Ченчі” та інші оповідання (переклад С. Пащенка), а також із російської літератури твори Л. Толстого (переклад В. Тулюпа). Загальний якісний рівень цих перекладів вирізнявся з-посеред інших. Такі видання супроводжувалися доволі рідкісною на той час

заміткою “авторизований переклад”: це засвідчувало те, що перекладач працював безпосередньо з оригіналом. Питання авторських прав стояло досить гостро в той період і було великою проблемою, окрім низки інших перешкод для розвитку видання перекладів зі світової літератури (брак коштів, засилля іншомовних, зокрема польських, видань вищого рівня, відсутність фахівців-перекладачів). М. Рудницький у передмові до творів О. де Бальзака зазначив: “Наші видавництва не можуть покрити коштів за дозвіл перекладу всіх творів, яких автори не вмерли раніше, ніж п’ятдесят років тому; авторський закон, що охоплює щораз ширшим перстеном світ, не оминув і нашої мови” [193, с. 2]. О. Грицай – головний редактор видавництва – писав, що вибір перекладних творів зумовлений зацікавленнями сучасного європейського читача та загальним попитом на друковану продукцію, а також метою заповнити наявні прогалини в українській перекладній літературі. Як характеристику перекладів, опублікованих у цьому видавництві, варто наголосити, що більшість із них надруковано без скорочення текстів оригіналу, а також без суттєвих текстових змін. Вирізняло ці видання й те, що тексти такого літературного жанру, як драма, друкували з кількома варіантами дії, з урахуванням сценічного прочитання твору: зокрема, це переклади з А. де Мюссе – доволі рідкісне явище у 20-х рр.

Одним із продуктивних центрів тогочасного книговидавництва було вже згадане видавництво “Діло”, яке мало також і серію “Бібліотека Діла”. Ще в 1889 р. видавнича спілка “Діло” розпочала публікацію серії книг під назвою “Бібліотека найзнаменитших повістей. Літературний додаток “Діла”. Українською мовою надруковано переклади з французької, англійської, американської, німецької та інших літератур. Уже на початку ХХ ст. українському читачеві доступними стали деякі твори В. Скота (1893), А. Доде (1883), О. Бальзака (1884), Ч. Діккенса (1884), Б. Френсіса (1894), Г. Мопассана (1908), Ж. Гійо (1913), Е. Г. Зелінгера (1913), А. Франса (1914), друковані в

межах серії. На жаль, не в усіх перекладах зазначено перекладача, найчастіше трапляються переклади, які зробили О. Пашук, О. Пашкевич, М. Лозинський, С. Куликівна, В. Щурат, А. Крушельницький, О. Маковська. У зв'язку із несприятливими історичними обставинами видавничу справу припинено (1914–1915 та 1918–1920), що водночас спинило публікацію “Діла”. Продовжено випуск у кінці 1936 р. серією “Бібліотека Діла”, яка тривала до кінця існування видавничої спілки (1939).

У межах цієї серії видавництво опублікувало твори українських письменників, а також переклади світової літератури. Значною мірою спричинився до видання М. Рудницький – один із ініціаторів цієї серії, редактор, автор передмов, перекладач. Публікації оновленої бібліотеки “Діла” відрізнялися від попередньої серії головно рівнем, доборою оригіналів, фаховими передмовами, в яких знаходимо відомості про автора, епоху та аналіз твору, що загалом покращувало сприйняття першотвору. Відбір творів для перекладу відбувався з урахуванням читацьких смаків: це романи та оповідання із цікавим динамічним сюжетом, легким для читання та сприйняття, нерідко з промовистим заголовком. М. Рудницький, який поєднував поетичний таланти з глибокою філологічною ерудицією, подарував українському читачеві низку перекладів із французької та англійської літератури, зокрема повість Е. Бронте “Буреверхи” (1933), А. Доде “Маціцький. Історія одного дитвака” (1931), збірку оповідань Б. д’Оревіля з промовистим заголовком “Чортиці” (1936), повість Абата Прево “Історія невірної *Manon Lescaut*” (1939). Окрім М. Рудницького, для бібліотеки “Діла” перекладали також В. Софронів (твори О. Бальзака), М. Островерха (твори з італійської літератури, зокрема С. Фаріні), І. Ставничий (повість К. Гамсуна “Під осінніми зорями”), О. Сліпа (роман Ш. Бронте “*Jane Eyre*” в перекладі “Ідеалістка”) та ін.

Упродовж 20-х рр. М. Рудницький, листуючись із М. Зеровим, налагодив зв'язок із літературними та перекладацькими колами Києва. Зі середини 30-х

рр. український художній переклад, як і література та наука, переживав скрутні часи. З метою розвитку художнього перекладу М. Рудницький зробив чимало, спільно з іншими перекладачами: В. Сімовичем, Ю. Шкрумеляком, С. Гординським, Б. Заклинським, О. Луцьким, В. Пачовським та ін. Ці діячі поєднували свої літературні зацікавлення та обов'язки із перекладом, згуртувавшись навколо видавничих осередків періодичних видань, зокрема видавничої спілки “Діло”.

Важко однозначно охарактеризувати переклади, надруковані в цьому видавництві, адже вони відрізнялися своїм якісним рівнем, а також стратегією перекладачів. Не можна уніфікувати і джерела походження цих перекладів, серед яких чимало перевиданих. М. Рудницький у передмові до одного з них підкреслив: “Жаль, що таких перекладів при всіх їх літературних прикметах не можемо живцем передруковувати у нас, де такий голод на переклади чужих архитворів, це пожвавило б літературний рух та дало б нашій добірній публіці кращу цікаву лектуру” [193, с. 4]. Мова перекладів вражає неуніфікованим правописом та вживанням нетипових для української мови слів і конструкцій. Не можна однозначно застосувати це твердження до всіх текстів, але доволі характерне часте вживання польськомовних запозичень у перекладах, передрукованих із Центральної території, що була під російським впливом, і в місцевих перекладачів, навпаки, траплялося чимало русизмів. М. Рудницький у своїх рецензіях наголошував на проблемі засмічення української мови в перекладах, на необхідності фахового редагування таких текстів. Характеризуючи ці переклади, варто згадати і про проблему скорочення текстів. Така тенденція спостерігалася радше на початку століття, і її не можна віднести до панівного методу. Це залежало від фаховості перекладача. На початку ХХ ст., наприклад, у творах І. Франка чи П. Куліша цього не було. Причиною такого на сучасному етапі теорії перекладу неприпустимого явища, яке трактували значно вільніше в ті часи, обмеження обсягу друкованих аркушів.

Якщо твір перевищував норму за кількістю сторінок, це вимагало сплати додаткових коштів. “Варто скорочувати певні нудні сцени з огляду на розвиток тогочасної манери оповіді, такі місця обтяжують сучасного читача”, – читаємо в передмові до українського перекладу Ш. Бронте (1939) [208, с. 6]. Це явище зумовлено відсутністю усталених теоретичних принципів перекладу, хоча 1929 р. О. Фінкель прокоментував його так: “Це вже не переклад, а переробка, що в жадну норму її уложити не можна і теорії ніякої не може бути” [229, с. 147].

Варто відзначити також діяльність товариства “Просвіта”, а саме ініційовану серію видань “Бібліотеки товариства “Просвіта”, Наукового товариства Шевченка та низки інших видавництв: Бібліотеки “Нового часу”, “Загальної бібліотеки”, видавництва “Часу”, серії “Літературно-критичної бібліотеки” та ін. До продуктивних видавництв доцільно віднести і книгарню “Світ дитини”. Тут започатковано серію видань, що заповнювали вакуум у сфері української дитячої та юнацької книги. У період 20–30-х рр. молодому українському читачеві стали доступними твори О. Уайльда “Зоряний хлопчина” (1920), Д. Айне “Попри джунгли” (1922), Г. Товпніса “Дарунок русалок” (1922), К. Колоді “Пригоди Пінокія” (1923) (переклад Є. Онацького), Д. Дефо “Робінзон Крузо” (1929) та ще один переклад цього твору (1939), Р. Кіплінга “Ріккі-Тіккі-Таві” (1930), Дж. Свіфта “Гулівер у Велетнів” та “Гулівер у Ліліпутів” (1931) (переклад Ю. Шкрумеляка), Г. К. Андерсена “Цісарський соловей” (1937) (переклад А. Лотоцького) та переклади казок із різних мов світу, зокрема японської (1926). При відтворенні текстів дотримано чіткості та лаконізму висловлювання, зокрема із урахуванням специфіки цільового реципієнта, а саме – юної аудиторії. Вміло дібрано тексти перекладів. Перекладач зуміла передати індивідуальну манеру кожного з перекладених авторів. До випуску цієї серії перекладів долучилося багато інших талановитих письменників-перекладачів, зокрема Ю. Шкрумеляк – журналіст, поет і дитячий

письменник, автор понад тридцяти книжок для дітей. Ю. Шкрумеляк – також автор численних перекладів світової класики, як, наприклад, “Казки з 1001 ночі”, “Алядин і чарівна лампа”, “Пригоди мореплавця Сіндбада”. Йому належать перші переклади з англійської літератури популярних серед дітей пригодницьких романів Д. Дефо та Дж. Свіфта, казок Г. К. Андерсена та ін. Немало для збагачення української дитячо-юнацької літератури зробили Б. Заклинський – письменник, перекладач, педагог, автор шкільних підручників; А. Лотоцький (Яр Вільшенко) – автор дитячих оповідань, казочок, віршів, переказів на історичні теми, переспівів, зокрема з В. Буша; О. Луцький – політичний і громадський діяч, публіцист і поет, сотник УГА, посол до польського сейму, один із членів поетичного угруповання “Молода муза”; низка інших активних діячів, таких, як: Я. Мандюкова, С. Вольська, М. Островерха. Варто виокремити мовний рівень цих перекладів: вони вирізняються поетичністю та милозвучністю висловлювання. Високий рівень цих перекладів зумовлений частково тим, що серед працівників видавництва – визначні літератори та поети.

Серед загальних недоліків тогочасних перекладів – недостатньо високий рівень української мови. Це могло спричинити невнормованість правопису та засилля іншомовних запозичень, проте це суттєво ускладнювало прочитання й розуміння твору. Типовою була також тенденція скорочення тексту в перекладі часто через вимоги самого видавництва або звичайну недбалість перекладачів. Це призводило до певних змін у структурно-композиційному аспекті. Таке доволі вільне поводження із оригіналом не могло сприяти досягненню позитивних результатів у перекладі. Серед інших проблем – брак фахових перекладачів із необхідними знаннями мов, специфіки того чи іншого автора та літературного оточення. Чимало перекладачів вживали текст-посередник польською чи російською мовою.

Отже, ці переклади варто розглядати індивідуально, їх загальний рівень відрізняється залежно від походження тексту, фаховості перекладача та принципів використаних у процесі роботи.

Доцільно зазначити, що багато з тогочасних перекладів упродовж років залишалися єдиними існуючими українськими відповідниками, зокрема переклади М. Рудницького, С. Куликівни, О. Сліпої. Їм завдячуємо збагачення скарбниці української літератури того часу. Не можна забувати і про їхнє історичне значення, адже вони відіграли вагомий роль у вихованні не одного покоління і становлять окремий, ще не цілком вивчений етап в історії українського художнього перекладу. Розмаїття друкованих видань, періодичних часописів та різних серій деяких перекладених творів вражає. Належної оцінки заслуговує діяльність усіх цих літераторів, редакторів, перекладачів, що була так раптово обірвана воєнним лихоліттям.

Функцію перекладної літератури 20–30-х рр. ХХ ст. не треба обмежувати лише прагненням задовольнити потреби українського читача чи заповнити літературні прогалини, що виникли в результаті важких умов розвитку національної літератури. Головні завдання художніх перекладів полягало у просвітництві, вихованні естетичних смаків читача, поширенні українського друкованого слова серед засилля польсько- та німецькомовних видань.

3.2. Роман Е. Бронте “Wuthering Heights” у перекладі М. Рудницького

Переклад М. Рудницького – “Буреверхи” (1933) – перша спроба його українського відтворення в історії рецепції англословної літератури. Вибір твору зумовлений метою зацікавити тогочасного українського читача, заповнити відповідні прогалини в українській літературній полісистемі. Цей переклад вийшов у серії “Видання класики художньої літератури” при видавництві

“Діло”. Промовистий заголовок, динамічний захоплюючий сюжет та емоційна історія – основні мотивації відбору текстів.

Роман Е. Бронте “Wuthering Heights” (1847) – популярний серед читачів усього світу, вперше українською мовою став доступним лише через століття після його публікації – у перекладі М. Рудницького під заголовком “Буреверхи” (1933). До початку ХХІ ст. цей переклад залишався єдиним українським відповідником: 2006 р. видавництво “Фоліо” опублікувало переклад Д. Радієнко. Тогочасна критика зустріла цей роман представниці доби Вікторіанської Англії доволі бурхливо. Нова хвиля літературознавчих інтерпретацій твору припадає на 20–30-ті рр. ХХ ст. У той час з’являється чимало нових публікацій, у яких психологічно-драматичні конфлікти людської душі, описані Е. Бронте, розглядають крізь призму ідей психоаналізу, структуралізму, деконструктивізму. Можна припустити, що переклад цього твору зумовлений тогочасними дослідженнями та новим трактуванням ідей роману.

Цікавий динамічний сюжет, напружений конфлікт, гостро виражені емоції, експресивно зображені основні герої роману, багата та яскрава мова, рельєфні образи – усе це характеристики розглянутого твору, які передбачають певні завдання при перекладі. Українська версія М. Рудницького створює відповідне враження: тут збережено емоційне відтворення сюжетної лінії, чітке розмежування персонажів, передано лексичну канву, вдало відтворені моменти емоційно-експресивної кульмінації на фоні чітких характерних образів, що пронизують увесь роман. Переклад містить певне скорочення тексту оригіналу на рівні деяких абзаців, зокрема при розповіді від третьої особи або певних описових моментах. Причиною такого на сучасному етапі теорії перекладу неприпустимого явища було обмеження обсягу друкованих аркушів. Сам М. Рудницький у передмові до перекладу зазначив: “Коли зважити нинішній

смак ширшого кола читачів, то жаль бере, що саме таку повість треба скорочувати” [374, с. 6].

“Грозвий перевал” Е. Бронте належить до творів, що синтезував у собі основні елементи як романтизму, так і реалізму. Вплив романтизму відчутно не лише при зображенні душевних переживань і мук, вирування людських почуттів, що є центральним мотивом роману, а й безпосередньо у мовленні.

Характерною особливістю цього роману є багата образність, притаманна творам романтизму. Письменниця часто використовує яскраві образні вкраплення для увиразнення моментів емоційного напруження, а також для рельєфності зображення головних постатей роману. Визначальною рисою твору є експресивність, напруження та сплеск емоцій, що пронизує горизонталь розповіді. Складний інтонаційний мотив, часті моменти нагнітання, зображення глибинних переживань героїв твору відповідно відображені мовними засобами.

Варто виокремити й чітке розмежування мовних партій персонажів. Ідеться про соціокультурний компонент, адже у творі використано йоркширський діалект. У мовленні персонажів виявляємо й різні регістри: мова чоловічих представників роду Ерншоу часто пересипана пейоративною лексикою та вульгаризмами, що різко відрізняється від стриманої, моментами сухої мови представників роду Лінтонів.

Однією з найважливіших ознак твору є його мовна своєрідність: як зазначено, роман взаємопов’язаний зі специфікою місцевості Йоркшир, особливо чітко це позначено на мові твору. Твір написано літературною мовою XIX ст., із вкрапленням місцевого діалекту в мовних партіях персонажів творить індивідуально-авторську манеру письма і ставить перед перекладачем відповідні вимоги. Це важливо у процесі відтворення індивідуалізації персонажів. Типовою є мова слуги Джозефа чи Гаретона, мовлення цього героя демонструє еволюцію його характеру, адже до кінця твору в його висловах дедалі менше діалектизмів.

Зв'язок письменниці з рідними землями виразно відображено в змальованій тут дійсності. Доволі реалістично описано природу, клімат, рослинність, що в перекладі становить проблему відтворення цієї специфіки, оскільки є реаліями для інших культур. Частий опис природи в похмурій тональності: неприборкана стихія, поривчасті вітри, пронизливий холод, каміння. Зображення побуту – грубі стіни з вузькими вікнами, домінування сірості та пустоти і безліч деталей, які передають місцевий колорит, – усе це становить макротекстовий колорит та створює емоційне тло, що важливо відповідно відтворити.

У дослідженні застосовано метод зіставлення оригіналу та перекладу на текстових рівнях, який розроблено в дослідженнях А. Фьодорова, П. Торопа, А. Поповіча, М. Рильського, О. Чередниченка. Використано також модель аналізу перекладу художнього твору, що її розробили М. Новикова, М. Лукінова. Система запропонованого аналізу охоплює зіставний аналіз тексту оригіналу та перекладу відповідно на основних текстових рівнях – композиційному, часопросторовому, характерологічному, образному, лексичному, синтаксичному. У разі порівневого зіставлення текстів зроблено спробу виокремити характерні жанрові ознаки та авторські особливості цього твору, що відповідно проявляється на розглянутих рівнях.

3.2.1. Відтворення композиції твору. “Грозовий перевал” Е. Бронте характеризується чіткою, доволі складною циклічною композицією, властивою англійському побутовому роману кінця XVIII – початку XIX ст.: експозиція, зав’язка, розвиток дії, кульмінація – перший цикл розповіді, на тлі історії Кетрін і Гіткліфа, і на другому етапі – історія Кетрін молодшої та Гаретона і фінальна розв’язка.

У цьому творі майже немає другорядних персонажів. Кожен із зображених характерів накреслений лаконічними яскравими характеристиками,

які становлять частину сюжетної канви тексту. Розповідь представлена словами свідка всіх перепитій двох родин і двох поколінь – служниці, місцевої жительки Неллі Дін, мовлення якої містить вкраплення розповіді Локвуда – чужинця в цій місцевості. Його автор вводить у цю історію для посилення контрасту між ним та місцевими жителями, яким хоча й не притаманний вишкіл міщан, проте характерна життєва мудрість. Саме цей персонаж озвучує фінальний акорд розв'язки твору. Відповідно бачимо два трактування історії крізь призму її сприйняття двома протилежними постатями, що мотивує читача віднайти власну інтерпретацію.

Переклад не порушує композиційну лінію твору попри певні скорочення, які знаходимо в окремих фрагментах опису. Як зазначає О. Бандровська [7, с. 12], твір побудовано так, що враження від нього постійно змінюються не тільки від одного читача до іншого, а й від одного прочитання до наступного. Тому цей твір залишається відкритим для критичної інтерпретації. Варто додати, що змінюється і сприйняття оригіналу при перекладі, залежно від особистого трактування твору перекладача та обраної ним тональності відтворення. У перекладі М. Рудницького акцентовані емоції, що вирують довкола першої сюжетної лінії, напружено й гостро звучать в момент кульмінації особистого переживання Кетрін та відчаю Гіткліфа. Це помітно при зіставленні з перекладом Д. Радієнко, що сприймається дещо стриманіше, тут ретельніше передано моменти роздумів, висвітлено передумови назрівання внутрішнього конфлікту, а ті ж самі персонажі здаються немовби виваженішими.

На цьому рівні автор представляє перед читачем два помістя, що є центральними антиподами в романі й концентрують навколо себе розвиток головної дії. Ці помістя символічно зображають два світи, які на площині твору не перетинаються, оскільки є діаметрально протилежними, відповідно зумовлюють специфіку їх жителів та впливають на їхні життєві історії.

Експозиція представлена описом першого місця розвитку подій – маєтку, у назві якого закодовано ключову характеристику всієї місцевості. Уперше доволі фрагментарно зображено й постать головного героя – власника Гіткліфа:

Wuthering Heights is the name of Mr. Heathcliff's dwelling, "wuthering" being a significant provincial adjective, descriptive of the atmospheric tumult to which its station is exposed in stormy weather... One may guess the power of the north wind blowing over the edge, by the excessive slant of a few stunted firs at the end of the house and by a range of gaunt thorns all stretching their limbs one way, as if craving alms of the sun [413, p. 20].

Уже на рівні експозиційного фрагмента перекладач стикається з труднощами при відтворенні двох топонімів, використаних для позначення помістя *Wuthering Heights* (дієслово *to wuther* є діалектизмом, що означає глухо шуміти) та прізвища *Heathcliff*, в основі якого поєднано лексичні компоненти *Heath* – верес та *cliff* – скеля. Завершено фрагмент лаконічним, проте експресивним описом, що виражає силу стихії та взаємозв'язок і залежність від неї того, що тут існує, та всіх, хто тут живе: *a range of gaunt thorns all stretching their limbs one way, as if craving alms of the sun*.

У перекладі М. Рудницький ввів топонім *Буреверхи* як означення поселення і транслітерував ім'я *Гіткліф*, подаючи підрядкове пояснення: *Домівка Гіткліфа зветься "Буреверхи"; прикметник у цьому слові провінціональне означення бурхливих вітрів, що навідують це місце під час негоди... Про силу північного вітру, що дує понад ліс можна найкраще судити по незвичайних кривинах сосон, що стоять при кінці дому і по ряді викривлених кущів, що простягають свої рамена, немовби благаючи в сонця милостині* [374, с. 8].

Авторка одним реченням подає кілька штрихів до портрета Гіткліфа, що створює в уяві читача стриману, сувору, тверду й не надто привітну постать цього героя: *"Thrushcoss Grange is my own, sir", he interrupted, wincing. "I should*

not allow anyone to inconvenience me, if I could hinder it. Walk in!” The “walk in” was uttered with closed teeth, and expressed the sentiment, “Go to the Deuce” Even the gate over which he leant manifested no sympathizing movement to the words. [413, p. 34].

М. Рудницький зберіг закладене емотивне значення, проте в перекладі з’являється складова *будь ласка*, на основі якої іронічно розширено конотацію непривітності. Також в оригіналі наявний ще один топонім із символічним позначенням, відтворений лексемою *Дрозди: Дрозди мої, мій пане, – перебив він з оприском – і я не дозволю нікому перешкоджати мені, якщо тільки зможу – будь ласка, ввійдіть до середини. Це будь ласка через затиснені зуби означало йди до чорта. Навіть відчинені ним ворота не були приємним супроводом до його слів [374, p. 36].*

На рівні експозиції представлена й перша згадка про головну героїню Кетрін, що водночас висвітлює провідну історію роману. З’являється лаконічний напис імені жінки, що позначає три етапи її життя, які символізують три рівні розвитку дії роману. Цей мотив посилює готична деталь – химерне видіння Локвуда, що вперше розкриває глибокі душевні муки Гіткліфа: скрізь повторювалось те саме ім’я *Катерина* Ерншов, *Катерина* Гіткліф і *Катерина* Лінтон.

У перекладі бачимо заміну англійського імені Кетрін на український відповідник, що в поєднанні з англійським прізвищем дещо змінює сприйняття цього персонажа як представника іншої культури. Проте для перекладів тої епохи поширеною була тенденція трансформації шляхом заміни іноземних імен українськими відповідниками, як і запровадження в перекладі скорочених кличних форм імен. Дещо згодом у перекладі М. Рудницького знаходимо кличну скорочену форму імені *Кетрін – Катруся*.

Проблема вибору, перед яким стоїть Кетрін, зумовлює центральний конфлікт роману, який композиційно позначає зав’язку. Кетрін формулює своє

майбутнє, йдеться про глибинні емоції, що їх відчуває героїня до Гіткліфа та раціональний розрахунок щодо Лінтона. В оригіналі кульмінацією є не подія, що призводить до певних змін (смерть, одруження чи народження), у центрі уваги – ступінь загострення емоцій, що вирують у житті героїв, і саме це важливо відтворити. Для прикладу рядки емоційного нагнітання, де Кетрін ототожнює себе з Гіткліфом:

My great miseries in this world have been Heathcliff's miseries, and I watched and felt each from the beginning. My great thought in living is himself. If all else perished, and he remained, I should still continue to be. And if all else remained, and he were annihilated, the universe would turn into a mighty stranger – I should not seem a part of it. My love for Linton is like the foliage in the woods; time will change it, I am well aware, as winter change the trees. My love for Heathcliff resembles the eternal rocks beneath – a source of little visible delight, but necessary. Nelly, I am Heathcliff! [413, с. 95–96].

Цей уривок можна умовно поділити на три смислові періоди, кожен із яких посилює звучання попереднього і як завершення – кульмінаційне розкриття глибин буття головної героїні. На першому рівні йдеться про співпереживання болю Гіткліфа. Наступним є усвідомлення неможливості буття без нього, далі – образний контраст як посилення емотивної конотації. Усе це тісно пов'язано з місцевістю. І на завершення – сплеск емоцій та думок у зізнанні: *I am Heathcliff*. М. Рудницький перекладає так: *Всі наші терпіння на цій землі – це терпіння Гіткліфа і від самого початку кожне з них я бачила і переживала. Якби все інше згинуло, тоді я існувала би далі; якби все інше лишилось, а він загинув, увесь світ був би для мене чужий і я не мала би вражіння, що належу до нього як його частина. Моя любов до Лінтона мов листя в лісі. Знаю, що час змінить її, як зима зміняє деревину. Моя любов до Гіткліфа нагадує наші тутешні скелі; захоплюватись ними не дуже то можна, але вони необхідні. Неллі! Гіткліф це я!* [374, с. 56]. У перекладі цей уривок

відтворений зі збереженням трирівневої структури. Варто зауважити, що при образному зіставленні, де йдеться *що час змінить її, як зима змінє деревину*, бачимо повторне вживання дієслова *змінює / змінє* відповідно до англійського *change*. Дещо застаріла форма *змінє* звучить не настільки чітко, як в оригіналі. Помітне певне відхилення від оригіналу й на рівні образу, де згадано про скелі під землею, яких не видно, але які необхідні. Доречним українським відповідником була б лексема *надра*. М. Рудницький дещо відійшов від оригіналу, проводячи паралель із місцевими скелями (*нагадує наші тутешні скелі*), експлікуючи тісну взаємодію героїв із місцем дії.

Кульмінаційним моментом є розмова Кетрін та Гіткліфа під час їхньої останньої зустрічі, хвилини високого емоційного напруження – відвертої розмови, звинувачення, розкаяння та прощення: *Do you reflect that all those words will be branded in my memory, and eating deeper eternally after you have left me? You know you lie to say I have killed you; and, Catherine, you know that I could as soon forget you as my existence! It is not sufficient for your infernal selfishness that, while you are at peace, I shall writhe in the torments of hell?* [413, с. 171].

Переклад М. Рудницького звучить так: *Чи ти розумієш, що кожне твоє слово палитиме мою пам'ять і жертиме вічно тоді, коли ти мене покинеш? Сама знаєш, що брешеш, кажучи, що я вбив тебе. Ти знаєш Катрусю, що я не міг би забути тебе швидше, ніж власне життя! Чи не досить для твого диявольського себелюбства того, що ти спочиватимеш спокійно, коли я переживатиму пекельні муки?* [374, с. 136]. Перекладач загострив цей фрагмент, відтворюючи словосполучення *branded in my memory* конотаційно експресивнішим українським варіантом *палитиме мою пам'ять*, відповідно *eating deeper жертиме вічно*, що значною мірою додає емоційної конотації загальному звучанню мовної партії цього персонажа.

Символічним і певною мірою скептичним є закінчення роману, що створює враження нереальності цієї історії. Розв'язка тут доволі умовна, так

званий відкритий кінець твору, притаманний літературі ХХ ст., що дає змогу читачеві самому підвести підсумки. Останні роздуми Локвуда витримані в спокійній тональності і створюють певне враження умиротворення та налаштовують читача на початок нових роздумів про силу людського духу і життя. Отже, важливо зберегти цей мотив і в перекладі: *I lingered round them under that benign sky, watched the moths fluttering among the heath and harebells, listened to the soft wind breathing through the grass, and wandered how any one could ever imagine unquiet slumbers for the sleepers in that quiet earth* [413, p. 187]. М. Рудницький намагається передати провідний мотив спокою і миру, цю завершальну думку увиразнено повтором епітетів *спокійне* небо, *спокійна* земля і відповідно створено фінальне протиставлення *спати неспокійно*: *Я постояв перед тими могилами. Наді мною висіло спокійне небо. Дивився я за метеликами, що зринали між вересом і дикими квітами, слухав лагідного подуву у траві і дивувався, як хтось може уявляти собі, що люди під такою спокійною землею можуть спати неспокійно* [374, с. 200]. Перекладено з урахуванням інтонаційно-сміслових акцентів, що набувають особливого значення на структурно-композиційному рівні тексту.

3.2.2. Переклад на рівні хронотопу. Вагоме значення відіграє часопросторова характеристика дії твору. Е. Бронте глибоко прив'язана до рідної місцевості, адже, на її думку, Йоркшир належить до найпрекрасніших місць на землі, що відчутно під час прочитання твору. Локальні вкраплення опису місцевості та природи моделюють відповідне сприйняття твору. Характерне для епохи романтизму зображення відчутне не лише в контексті створення провідного мотиву душевних переживань героїв, але на рівні мови письменниці, зокрема при описі пейзажів, що створюють певне тло для увиразнення відображення почуттів та емоцій.

Деякі літературознавці розглядають цей твір у традиції готичного роману, так, Х. Пастух виділяє символізм зображення локального простору роману й відповідної взаємозалежності героїв і простору. Дослідниця окреслює символічні простори тексту. Колорит похмурості поєднує зовнішній простір (похмурий дім) і відповідно внутрішній простір його мешканців, а також символічні мікродеталі цього простору: кімната-в'язниця, вікно, дзеркало – вхід у потойбічний світ. Виокремлено також третій простір – болота, що символізують небезпеку, непевність [154, с . 67].

Основний текстовий простір створено на протиставленні двох макропросторів із центрами життя довкола Буреверхів та Долини Дроздів, витримано дві тональності їх зображення. Ці помістя символічно позначають два протилежні світи, а їх герої, що втілюють статику та динаміку, енергію і спокій, як наслідок, символізують несумісність. Е. Бронте увиразнює ці характеристики, акцентує відповідні моменти та загострює психологізм внутрішніх переживань персонажів.

Характеристику Буреверхів закодовано вже на рівні назви помістя, в якій закладено динамічний мотив неспокою, виру, дії. Відповідні тематичні лейтмотиви знаходимо в образних вкрапленнях твору, що створюють цілісну систему й відповідно моделюють контекстуальне враження. Завдання перекладача – відтворити ці окремі образні компоненти цілісної системи на макро- та мікротекстових рівнях, адекватно передати символічне образне тло оригіналу.

Буреверхи – помістя древнього роду Ерншоу, місце дії основних подій першої частини роману, що характеризується динамікою змін життя героїв. Згаданий масток пов'язує усіх героїв із найприємнішим – топосом дитинства та безтурботної юності. Як перший епіцентр подій, помістя зображено доволі двояко. Водночас відчутний концепт дому, могутньої древньої споруди, що з

розвитком подій перетворюється на будинок-в'язницю, але в кінці твору переживає відродження, стає домівкою Гаретона та Кетрін молодшої.

Перше враження від Буреверхів створюють образні вкраплення переважно у формі порівнянь та персоніфікацій: *A range of gaunt thorns all stretching their limbs one way, as if craving alms of the sun* [413, p. 20] – *викривлені кущі простягають свої рамена, немовби благаючи в сонця милостині* [374, с. 8]; / *The narrow windows are deeply set in the wall* [413, p. 20] – *вузькі вікна сидять глибоко в стінах* [374, с. 8]; / *Among a wilderness of crumbling griffins and shameless little boys* [413, p. 20] – *серед хмари розкиданих драконів та безсоромних хлопчаків* [374, с. 9]; / *one or two heavy black ones lurking in the shade* [413, p. 21] – *один чи два чорні фотелі сірили в кутку* [374, с. 10]; *the canine mother... was sneaking wolfishly to the back of my legs* [413, p. 22] – *біля моїх ніг крутилась сука ..., що кружляла, мов вовчиця з вишкіреними зубами* [374, с. 11]; *Vinegar-faced Joseph projected his head from the round window of the barn* [413, p. 25] – *зі стодоли визирнуло квасне, як оцет, обличчя Осипа* [374, с. 15]. М. Рудницький намагався відтворити образні вирази, дотримуючись відповідного контекстуального та емотивного значення. Перекладач створює відповідні вирази, що передають смислове, образне, функціонально-стилістичне та експресивно-емоційне забарвлення. У деяких ситуаціях М. Рудницький увиразнив звучання, зокрема у фразях *вікна сидять глибоко в стінах*, доповнене образне висловлювання *сука..., що кружляла довкола моїх ніг мов вовчиця*, або емотивно загострену порівняльну характеристику *квасне, як оцет, обличчя*. У перекладі збережено відповідну тональність зображення помістя Буреверхів, що створена окремими образними висловлюваннями вже на рівні першого враження зі слів оповідача Локвуда.

Маєток *Thrushcross Grange* М. Рудницький переклав топонімом *Дрозди* – асоціативно пов'язаний з ідилією, спокоєм і миром. Відповідне символічне враження формують такі образні лаконічні згадки:

A pure white ceiling bordered by cold [413, p. 62] – біла золочена стеля, осяяна свічечками [374, с. 45]. Український еквівалент змінено шляхом трансформації і впровадження відсутніх в оригіналі лексем: *осяяна свічечками* (відповідно до *bordered by cold*). Така зміна певною мірою увиразнює емотивний контекст піднесеності та святковості, який згодом посилений вигуком захоплення, що відповідно передано й у перекладі: *We should have thought ourselves in heaven!* [413, p. 62] – *ми на їхньому місці були б як на небі!* [374, с. 46].

Ці два основні простори моделюють сприйняття персонажів та характеризують їхнє світобачення. Перекладач повинен зберегти тісний взаємозв'язок хронотопу та подій твору і взаємодію між змінами в природі та житті героїв. Важливо передати відповідну емотивну конотацію, закладену в деяких лаконічних описах місця, адже вони є компонентом емоційно-настроєвої характеристики. Стратегія перекладу цього рівня впливає також і на загальне сприйняття твору, адже йдеться про збереження локального колориту. Тому спроба трансформації на рівні описів пейзажів зумовлює значні порушення сприйняття твору.

Зображення часової характеристики головних подій твору частково виходить за межі звичайного позначення часу і сприймається доволі символічно. Невипадково провідні кульмінаційні моменти роману припадають на нічну пору або вечір. Це і поява Гіткліфа в домі Ерншоу, втеча та повернення Гіткліфа, зустріч його з Кетрін, втеча Ізабелли та смерть Кетрін і Гіткліфа. Символіка ночі та холоду, що сягає своїм корінням ще фольклорних джерел, широко застосовується в літературі, зокрема в ліриці та драмі, для створення відповідної конотації тривоги та непевності. Цей мотив, як і зображення природи в динаміці, часте змалювання сили стихії, загалом притаманний літературі епохи романтизму.

Часова характеристика наявна у фрагменті, що описує смерть батька: *He died quietly in his chair one October evening, seated by the fire-side. A high wind blustered round the house and roared in the chimney. It sounded wild and stormy, yet it was not cold...* [413, p. 57]. Переклад М. Рудницького звучить: *помер спокійно одного осіннього вечора при огнищі, коли вітер дув довкола дому і завивав в трубі дико і грізно* [374, с. 41]. Цей уривок складається з кількох рівнів опису. Спершу згадано тихий осінній вечір, далі подано як контраст зображення сильної стихії вітру, що мотивує відповідне експресивне нагнітання відчуття дискомфорту, невпевненості, суму. У перекладі дещо послаблено відтворення другого рівня, зокрема спрощено звучання досить експресивного зображення стихії вітру, де *high wind blustered round* подано стримано *вітер дув довкола дому*, що поступається оригіналові в зображенні події та створенні відповідного контрасту.

Доволі експресивно зображено розмах і силу стихії, що за часом відбувається знову-таки вночі, коли пропав Гіткліф. Цей опис посилює нагнітання емоцій, створює відповідні переживання, що потрібно відтворити в перекладі: *It was a very dark evening for the summer. The clouds appeared inclined to thunder, and I said we had better all sit down; the approaching rain would be certain to bring him home without futher trouble... the growling thunder and the great drops began to splash around her. ...About midnight, while we still sat up, the storm came rattling over the Heights in full fury. There was a violent wind, as well as thunder, and either one or the other split a tree of a corner of the building...* [413, p. 98].

У перекладі читаємо: *...Зрештою на дворі темно, як у комині. Збирались хмари. Я радила заждати у надії, що дощ таки прижене його до хати самого... вона ждала під муром на дорозі, навіть тоді, коли почав іти дощ із громами... Опівночі розгулялась страшенна буря, і грім чи вітер звалив дерево на дах, розбивши частину комина* [374, с. 76]. М. Рудницький посилив звучання опису

very dark evening порівнянням *темно як у комині*, а при наступному періоді – *there was a violent wind, as well as thunder* – бачимо певне спрощення в українському перекладі, який звучить стриманіше: *грім чи вітер*, що повинно звучати: *скажений вітер і грім*.

Зображення часових змін у природі супроводжують відповідні душевні та емоційні злами в житті персонажів, які виступають тлом для увиразнення їхніх імпульсивних вчинків. Наприклад, при описі втечі Ізабелли з дому Гіткліфа: *That Friday made the last of our fine days for a month. In the evening the weather broke; the wind shifted from south to north-east, and brought rain first, and then sleet and snow. On the morrow one could hardly imagine that there had been three weeks of summer. And dreary, and chill, and dismal, that morrow did creep over!* [413, p. 180].

М. Рудницький переклав цей уривок із певним спрощенням: *“Ця п’ятниця була останнім погідним днем на цілий місяць. Під вечір північно-східний вітер приніс дощ, потім град і сніг. На другий день важко було подумати, що мали ми вже три тижні весни. День тягнувся похмурий, студений, непривітний”* [364, с. 144]. Тут також помітна деяка неточність, адже в оригіналі йдеться про три тижні літа. З погляду сьогодення, своєрідним є вибір лексеми *студений*, як відповідник до *chill*, це слово часто використовувалось у мовленні того періоду, наприклад у творах І. Франка (рядки зі збірки “Зів’яле листя”): *Чого звертаєш ти до мене / чудові очі ті ясні, / сумні, / немов криниці дно студене*.

Отже, на рівні хронотопу автор творить своєрідний фон. Відповідно в перекладі важливо передати всі ці деталі опису, змальовані в манері, притаманній творам романтизму. М. Рудницький зберіг часопросторову ознаку, що синтезувала символіку ночі, силу стихії, відчуття холоду та описи місцевості. Моменти опису, що містять у собі образні вкраплення, перекладач відтворив із допомогою покомпонентної транспозиції. Подекуди для посилення

ефекту він додав відповідне образне порівняння, часто залучаючи синонімічні повтори на рівні лексем і словосполучень. У перекладі помітне деяке спрощення складних періодів з елементами опису, а саме – реалістичних вкраплень, що містять змалювання місцевої природи чи рослинності. М. Рудницький відтворив цей текст, уникаючи тенденції одомашнення. У перекладі відчутна відповідна тональність, що досягається описом місцевості, вкрапленням пейзажів, які увиразнюють сприйняття тексту, особливо в кульмінаційні моменти та при зображенні внутрішнього світу героїв роману.

3.2.3. Відтворення системи персонажів у перекладі М. Рудницького.

Свою розповідь Е. Бронте концентрує навколо двох провідних осередків – маєток Буреверхів та Трашкрос-Грендж, що символізують два протилежні полюси, хоча розташовані неподалік одне від одного. Відповідно висвітлено життя двох родин Лінтонів та Ерншоу, що втілюють статичний мотив – спокій, тишу, лагідність, і як протиставлення – динаміку подій у родині Ерншоу, де відчутна енергія, рух, шквал емоцій. Ці родинні антиподи моделюють характеристики головних постатей твору, які водночас несумісні між собою не лише як представники двох різних родинних традицій та звичок, але й через психологічну несумісність, здатність відчувати емоції.

Письменниця показує переживання героїв, розкриває не лише їхні загальнолюдські якості, перед нами постає глибокоемоційне, зворушливе відображення їхніх душ. У романі зображено життя кількох поколінь, отже, йдеться про певну циклічність, відповідно зображена еволюція образів і характерів героїв, що зумовлено цим жанром. Варто врахувати вплив зовнішнього оточення, в цьому випадку Йоркширської місцевості, на героїв, що відчутно не лише в особливостях характерів, а й у їхньому мовленні. Мовна індивідуалізація героїв, яка в романі доволі чітко розмежована, залежить від їхньої соціальної належності, їхнього емоційного стану, а також від

еволюції їхнього світобачення, це відчувається, зокрема, у змалюванні Гаретона Ерншоу.

Авторський спосіб зображення портретів персонажів також відповідно змодельований літературним жанром. У романі, зазвичай, подано різнобічну характеристику героя залежно від оточення. Е. Бронте певною мірою романтизує основні персонажі, тобто Гітліфа та Кетрін, наділяючи їх надлюдськими емоціями, бурхливими переживаннями та здатністю до відчайдушних вчинків, притаманних епосі романтизму, героям Дж. Г. Байрона та П. Б. Шеллі. Водночас бачимо і глибокореалістичний портрет оповідача Неллі, яку автор наділила розумом, розсудливістю, життєвою мудрістю й досвідом. Тому її мовлення чітке, досить сухе, позбавлене надмірних емоцій та логічне. Доцільно зазначити, що власне це доволі узагальнений персонаж, тут сконденсовані загальні якості, притаманні жителям рідних для Е. Бронте місцевостей. Перекладач повинен відчути й відтворити всі ці характеристики, що становлять відповідні рівні, а саме: спосіб розкриття характерів, їх людські / нелюдські якості, мовленнєві ознаки, міру індивідуалізації їхньої мови, соціомовні чинники.

Уже з перших сторінок роману письменниця кількома штрихами змальовує головного персонажа роману – Гіткліфа. Е. Бронте наділила цього героя надприродними та нелюдськими емоціями й силою. Це глибоко романтизований образ, проте його доля зумовлена соціальним чинником, що згодом диктує йому бажання помсти та глибоку ненависть. Ця постать сповнена глибоких страждань, які переживає Гіткліф ще змалку, згодом від втрати Кетрін аж до тяжких мук та його загадкової смерті. Сила страждань цього героя врівноважена силою його ненависті, зазначає дослідник О. Бандровська [7, с. 16]. Постать Гіткліфа створена в контексті зображуваної місцевості, є складовою заданого автором мотиву, який бере початок уже на рівні назви твору. Саме ім'я Гіткліф, що його отримав хлопчик-знайда (*Heath-верес Cliff* –

скеля), відповідно створює символічний образ характеру цього героя. М. Рудницький, як і Д. Радієнко, вдається до транслітерування під час передачі імені, що зумовлює втрату відповідної конотації. Правда, М. Рудницький залучив підрядкове пояснення складових компонентів.

Е. Бронте лише кількома штрихами окреслила постать Гіткліфа. Складається враження, що це замкнутий, суворий і доволі непривітний герой, який цілком відповідає зображеній дійсності. Згодом письменниця немовби натякає на глибокі, незрозумілі, внутрішні страждання героя: *He got on to the bed and wrenched open the lattice, bursting, as he pulled at it, into uncontrollable passion of tears Come in! Come in! he sobbed. Cathy, do come. Oh do—once more! Oh! My heart's darling! Hear me this time, Catherine, at last! ... It gave no sign of being... There was such anguish in the gush of grief that accompanied this raving that my compassion made me overlook its folly...* [413, p. 44].

Наведені в оригіналі кілька речень належать до експресивно маркованих фрагментів твору. Письменниця змальовує тяжкі муки названого персонажа, якому назагал притаманні неконтрольовані відчуття кохання, ненависті, помсти, гніву і страждання. Саме прикметник *uncontrollable* містить вагому конотацію в загальному сприйнятті образу як ключове слово для позначення переживань цього героя. Тут – звернення до Кетрін, об'єкта його кохання і відповідно страждань. Наведені вище рядки глибокоемоційні, і це виражено в повторах, вигуках та формі звернення. Завершує уривок підсумкова думка оповідача. У фрагменті чимало лексем, які в той чи інший спосіб передають семантику страждання *anguish* (мука, біль, страждання 58), *gush of grief* (порив болю, жалю 508), *raving* (несамовитий, марення 212), *compassion* (співчуття, жаль 219), *folly* (гріх, злочин, безглуздя 436).

У перекладі М. Рудницького читаємо: *Він відчинив вікно і залився сльозами: “Ходи сюди, ближче, Катрусю! ще раз! Моя найдорожча! Послухай*

мене ще тільки цей раз, Катрусю!” Марево було химерне як звичайно і не дало ніякого знаку... У його несамовитій поведінці було стільки болю, що я спочував із ним [374, с. 67]. Спостерігаються певні спрощення на рівні лексичному і, як наслідок, смислового, а особливо експресивно-інтонаційному. Ввідна фраза *bursting into uncontrollable passion of tears*, що містить ключовий компонент *uncontrollable*, відтворена порівняно простіше висловом *залився слізьми*, що не передає глибинного пласту символічного мотиву характеристики переживань героя. Дещо звужене розмаїття лексичних повторів, що в перекладі зводиться до слів *несамовита*, *біль*, *спочувати*. До речі, вжите в М. Рудницького слово *спочувати* сьогодні вийшло з активного вжитку, проте в той час було доволі поширеним, зокрема виявляємо його й у поетичному мовленні І. Франка. Цей фрагмент у перекладі не виступає так чітко та експресивно, як в оригіналі, у зв'язку з певною нейтралізацією смислового акценту, а також спрощенням на лексичному рівні.

В оригіналі чимало уваги присвячено опису Гіткліфа в різні етапи його життя – так можна простежити певну динаміку цього образу. Перші зміни є наслідком його духовного занепаду в юнацькі роки унаслідок жорстокого ставлення Гіндлі: *His treatment of the latter was enough to make a fiend of a saint. And truly, it appeared as if the lad were possessed of something diabolical of that period* [413, с. 76]. В оригіналі подано подвійний натяк на те, що хлопець зазнав певної деградації, що озлобило його, проте автор виправдовує це доволі експресивною реплікою: *Те, як він ставився до Гіткліфа, могло навіть із святого хлопця зробити чорта. Справді можна сказати, що в тім часі хлопець став якби біснуватий* [374, с. 99]. У перекладі збережено натяк на ці зміни, фраза *to make a fiend of a saint* відтворена зі збереженням образу та змісту. Умовність другого речення відтворюють у перекладі вислови *можна сказати* та сполучник *якби*.

Наступна характеристика Гіткліфа – у віці шістнадцяти років, у період становлення його як особистості. Автор показує поступовий занепад хлопця, що згодом переросте у відчуття ненависті та бажання помсти:

Then personal appearance sympathized with mental deterioration. He acquired a slouching gait and ignoble look; his naturally reserved disposition was exaggerated into an almost idiotic excess of unsociable moroseness, and he took a grim pleasure, apparently, in exciting the aversion rather than the esteem of his few acquaintance [413, p. 81].

М. Рудницький подав це так: *За духовним занепадом прийшла черга і на зовнішній вигляд; він обважнів у своїх рухах, почав споглядати підзорливо, його природна стриманість супроти людей перемінилась у похмурість і неприязність, наче в ідіота. Видно було, що він має більше насолоду розбуджувати для себе почування осоружности, ніж пошани* [374, с. 60].

В оригіналі характеристика побудована на основі двох виразних словосполучень *slouching gait* та *ignoble look*, обидва є суттєвими в контексті відтворення враження про головного героя. Епітетну конструкцію *slouching gait* М. Рудницький передав не настільки чітко, з допомогою дескриптивного перефразування – *він обважнів у своїх рухах*, що дещо завадило невимушеності вислову. Можливо, варто було вжити лаконічне – *його обважніла хода та підзорливий погляд*. Словосполучення *ignoble look* перекладено *споглядати підзорливо*. Слід зауважити, що прислівник *підзорливо* трапляється доволі рідко, у словнику зафіксовано *підзоряти, підзорити* з позначкою діалектизм у значенні *підглядати* [340, с. 428]. Проте в тогочасному мовленні дієслово *підзорити* використовувалось у значенні *замітити*, а у мовленні Наддніпрянщини – *сглазить (вректи)* [338, т. 3]. У процесі сприйняття цього опису в перекладі виділяється досить різке порівняння *неприязність, наче в ідіота*. В оригіналі – *almost idiotic excess*, де прикметник *idiotic* виступає в значенні *дурний, недалекий, неглибокий* [347, p. 598]. При відтворенні лексеми

aversion М. Рудницький використав прикметник *осоружний*, що належить до розмовного реєстру [340, с. 781] і вдало відтворив смислове наповнення фрази. Для зіставлення розгляньмо цей уривок у перекладі Д. Радієнко: *Та душевний тандж і зовні дався взнаки: він став ходити розвальцем і дивитися спідлоба; природна відлюдкуватість переросла у надмірну майже хоробливу ворожість; і, викликаючи відразу в тих небагатьох осіб, що його знали, він, певно, зазнавав похмурої втіхи* [375, с. 76]. Д. Радієнко, як і М. Рудницький, використовує розмовні пласти української лексики, проте не цілком вдало дібрана тональність на рівні контекстового звучання й цілісності сприйняття твору. Зокрема, дещо виділяється комбінаторність фрази *душевний тандж*, що вжита в значенні *душевна вада*; не цілком відповідає переклад *slouching gait* – *ходити розвальцем*, адже в оригіналі йдеться про *важку, незграбну ходу*.

Текстова канва твору містить багато вкраплень із характеристикою цього героя й часто, як у розглянутому прикладі, авторка натякає на елемент чогось надприродного чи нелюдського в його особі: *A ray fell on his features; the cheeks were sallow and half covered with black whiskers, the brows lowering, the eyes deep set and singular. I remembered the eyes. "What" I cried, uncertain whether to regard him as a worldly visitor* [413, р. 106]. М. Рудницький переклав це так: *Місячний промінь освітив його. Його лицьвки були бліді, трохи зарослі, низькі брови звисали над темними дивними очима. Ці очі я пригадала собі, непевна, чи це не гість з тамтого світу* [374, с. 51].

Перекладач дотримується заданої лінії опису, зберігає смисловий акцент, ужитий відносно лексеми *eyes*, що символізує стан людської душі, глибинні переживання, які в оригіналі охарактеризовано, як *deep set, singular*, останній прикметник у значенні *дивні, унікальні* [347, р. 1104]. В українському варіанті *deep set* відтворено як *темні*, замість *глибокі*, проте це суттєво не порушує загального звучання аналізованого фрагмента. Загалом, образ Гіткліфа відтворено в контексті авторського задуму, перекладач зберіг відповідну

тональність характеристики, також передав смислові акценти. Певна тенденція до спрощення синтаксичних періодів позначилась і на лексичному рівні, не порушивши, однак, смислової канви тексту. Відтворено також глибинний підтекст, що розкриває внутрішній світ героя, висвітлює всі етапи становлення його характеру та пояснює причини його нелюдських емоцій.

Постать головної героїні Кетрін Ерншоу-Лінтон постає перед читачем крізь призму сприйняття її оповідачем. Цей персонаж змальований менш детально порівняно з Гіткліфом. В оригіналі злегка відчутно негативне трактування цієї постаті, її характеру та поведінки, що озвучує служниця Неллі. Це зумовлює відповідну тональність у сприйнятті та відтворенні цього образу:

Her spirits were always at high-water mark, her tongue always going – singing, laughing, and plaguing everybody who would not do the same. A wild, wicked slip she was; but she had the bonniest eye, and the sweetest smile, and the lightest foot in the parish [413, p. 56]. У перекладі читаємо: *Вона вся кипіла, молола язиком, співала, реготалась і замучувала кожного, хто не мав її настрою. Це була дика, отруйна квітка, з найприємнішим поглядом, із найсолодшим усміхом і найзручнішими ніжками у нашій парохії* [374, с. 77]. М. Рудницький відтворив мовленнєвий стиль першотвору, використовуючи розмовні пласти лексики, які вжито в оповіді Неллі Дін (*молола язиком, замучувала кожного*). Помітні й певні заміни на лексичному рівні: вислів *at high-water mark* – у перекладі відтворено *вся кипіла* зі збереженням образності та виразного звучання. У перекладі помітне введення образу, в основі якого метафора *отруйна квітка* замість нейтрального *wicked slip* у значенні *пустотлива, задиркувата молода особа* [347, p. 681].

В оригіналі образ Кетрін змінюється залежно від впливу оточення. Як контраст до занепаду Гіткліфа подано опис розквіту героїні: *...so that, instead of a wild, hatless little savage jumping into the house, and rushing to squeeze us all breathless, there lighted from a handsome black pony a very dignified person, with*

brown ringlets falling from the cover of a feathered beaver, and a long cloth habit, which she was obliged to hold up with both hands [413, p. 66].

У перекладі М. Рудницького читаємо: *І так, замість малого дикуна, що метався по хаті і ніколи дихати не давав, ми побачили одного дня, як із гарного білого коня злізла поважна молода особа. З під її капелюха з перами звисали каштанові кучері і на собі вона мала довгу сукню, яку мусіла під час ходу притримувати руками* [374, с. 49]. Цей уривок М. Рудницький відтворив згідно з оригіналом, *wild hatless little savage* перекладено дещо лаконічніше – *малий дикун*, зі збереженням розмовного стилю оповіді вжито образне словосполучення *метатися по хаті*. Відповідно передано образ Кетрін *поважна молода особа*, що доповнено описом її зовнішності.

Останні штрихи до портрета Кетрін знаходимо в момент емоційного загострення, коли йдеться про її передсмертну зустріч із Гіткліфом: *Her present countenance had a wild vindictiveness in its white cheek, and a bloodless lip and scintillating eye; and she retained in her closed fingers a portion of the locks she had been grasping* [413, p. 171]. У перекладі читаємо: *Бліді лицівки Катрусі говорили про потребу помсти; її уста були безкровні, очі розгорілі; у пальцях тримала вирвану мичку Гіткліфового волосся* [374, с. 136].

М. Рудницький передав емотивну конотацію фрагмента, відтворюючи усі складові характеристики, цікавим є вибір лексеми *лицівки* відповідно до *cheek*. Також увагу привертає словосполучення *очі розгорілі*, в оригіналі вжито прикметник *scintillating* – *іскристий, блискучий*, що виділяється образністю, внаслідок поєднання з іменником *очі*. Можливо, перекладач намагався створити свіжий образ на основі нетипової комбінаторності епітета *очі розгорілі*, проте *розгорілі* не цілком відповідають значенню *блискучі, іскристі* особливо, коли йдеться про емоційний стан героїні. Д. Радієнко пропонує кращий варіант: *Зараз її лице, бліде, з безкровними вустами й палаючими очима, світилося дикою жагою помсти; у стиснених пальцях вона тримала пасмо видертого*

волосся [375, с. 156]. Цей опис звучить чіткіше внаслідок вдалого відтворення на синтаксичному та лексичному рівнях, а словосполучення *палаючі очі* влучно передає увесь трагізм передсмертних переживань цього персонажа.

Загалом, М. Рудницький відтворив характеристики персонажів відповідно до оригіналу, підбираючи українські еквіваленти для вжитих образних описів. Певні застереження виникають щодо лексичного рівня, а також наявного в перекладі явища компресії.

3.2.4. Образна система в інтерпретації М. Рудницького. Система образів роману, що синтезував літературні особливості традицій романтизму, реалізму, Вікторіанського сімейно-побутового роману, а також елементи готичної поетики, є однією з головних рис творчої манери письменниці, її стилістичною своєрідністю. Цей роман побудований на символічному протиставленні комплексу дуалізмів: два роди, два помістя, дві історії кохання, два провідні характери, що відповідно позначає авторське сприйняття людської природи. В основі образних символів зображена модель всесвіту з двома протилежними полюсами, які в цілісності творять гармонію. Дослідники відзначають вагомість міфопоетичної образності, що традиційно ввібрала в себе елементи античних міфологічних систем, германської та кельтської, фольклор англійців, шотландців, ірландців. Вкраплення розповідей чи згадок про міфічно-фольклорні істоти, надприродні сили, потойбічні духи часто трапляються в середньовічній літературі. О. Бандровська зазначає, що в міфопоетичному мисленні письменниці образи та сюжети британської міфології тісно переплетені з християнською, зокрема євангельською символікою [7, с. 313].

Отже, система образів тексту ґрунтується на протиставленні двох основних просторів із центрами життя довкола Буреверхів та Долини Дроздів, витримано дві тональності їх відповідного зображення, що впливають на образну характеристику персонажів.

Елементи образного протиставлення наявні в характеристиці дітей Лінтонів, що виражено доволі експресивно з елементами легкої іронії: *Edgar stood gaping at a distance* [413, p. 65] – *Едгар придивлявся, мов тава* [374, с. 48]; *Isabella lay screaming and shrieking as if witches were running red-hot needles into her* [413, p. 62] – *Ізабеля ревіла, якби чарівниці шпигали її гарячими шпильками* [374, с. 74]. У першому прикладі переклад звучить різкіше, ніж оригінал. В українському звучанні ця репліка пронизана іронічно-образним порівнянням *придивлявся, мов тава*, яким М. Рудницький увиразнив нейтральніше *gaping at a distance* – *вдивлявся на відстані*. Друге висловлювання у перекладі адекватне вжитому в оригіналі порівнянню, в основі якого закладено фольклорний мотив, де йдеться про міфічні істоти, що вносить елемент яскраво вираженої образності. Перекладач відтворив цей вираз способом покомпонентного калькування, вдало дібравши український еквівалент *шпигали її гарячими шпильками*, що додатково посилює експресію на фонетичному рівні звороту шляхом повтору шиплячих приголосних.

Поряд із зображенням ідеального життя родини Лінтонів бачимо експресивний образ протиставлення в словах Гіткліфа: *I'd not exchange for a thousand lives my condition here for Edgar Linton's at Thrushcross Crange – not If I might have privilege of flinging Joseph of the highest gable, and painting the house front with Hindley's blood!* [413, p. 62] – *Я не замінюся би з Едгаром Лінтоном за своє життя, навіть якби за це дістав право повісити Осина і вималювати хату кров'ю Гіндлея* [374, с. 46]. Складний смислово-емотивний період виразу дещо спрощено при перекладі, а саме – виразне порівняння *If I might have privilege of flinging Joseph of the highest gable* – *якби ж я мав привілей повісити Джозефа на найвищому шпилі*. М. Рудницький відтворив *якби за це дістав право повісити Осина*, що лише частково передає денотативну і конотативну семантику вислову і від цього втрачає образність звучання. Певне спрощення

спостерігаємо й на рівні перекладу образного ідіоматичного звороту *exchange for a thousand lives*, що звучить українською: *я не замінився би за своє життя*.

Мотив протиставлення представників двох родів наскрізь пронизує текстову канву, зокрема на рівні характерних особливостей зображення героїв. У перекладі М. Рудницького помітна певна тенденція до увиразнення образу, особливо в моменти інтонаційного загострення:

Kindling a spark of spirit in the vacant blue eyes of the Lintons [413, p. 65] – *Катруся вмiла навіть у бездушних блакитних очах Лінтонів розбудити слабкий відблиск своєї чарівної особи* [374, с. 48]. Український варіант репліки дещо відрізняється від оригіналу рівнем експресії. Перекладач акцентує епітетний зворот *vacant blue eyes*, використовуючи відповідно *бездушні блакитні очі*, хоча складова лексема *vacant* у контексті позначення характеристики погляду означає – *пустий, відсутній, байдужий*. Певне розгортання в перекладі думки наявне і на рівні образної комбінації *Kindling a spark of spirit*, який помітно ускладнено в українському варіанті шляхом доданого [відблиск] *своєї чарівної особи*.

Зіставлення оригінального та перекладного уривків – *I saw they were full of stupid admiration* [413, p. 65] – *Всі вони збовваніли з подиву* [374, с. 48] – показує, що перекладач відтворює експресивність виразу, використовуючи лексему з виразною внутрішньою формою: *бовваніти* “заст.” – стояти непорушно, що походить від слова *бовван* – язичницький ідол [340, с. 206].

Прикладом збереження образності фрази з тенденцією до експресивного наголошення смислового звучання є характеристика Ізабелли Лінтон в устах Гіткліфа: *If I lived alone with that mawkish, waxen face. The most ordinary would be painting on its white the colours of rainbow, and turning the blue eyes black, every day or two* [413, p. 120] – *Якби я мусів жити з цією поганою восковою лялькою. Я мусів би щодень-два її ванясте лице підмальовувати колірами веселки, а сині очі на чорно* [374, с. 95]. В оригіналі експресивно марковані одиниці *mawkish*,

waxen face. Перекладач додав образності цьому висловлюванню, використовуючи лексему *лялька*, що стала ядром метафоричної фрази *поганою восковою лялькою*, а відповідний компонент *лице* в поєднанні з епітетом *вапнястий* простежуємо у продовженні думки: *підмальовувати її вапнясте лице*.

Приклади посилення експресивності думок та увиразнення деяких образних висловів збалансовані протилежною тактикою певної нейтралізації образу, коли образне порівняння *like a rotten hazel-nut* (як гнилий лісовий горіх) у перекладі спрощено – як *горіх*. *I'll crush his ribs in like a rotten hazel-nut* [413, p. 129] – я потрощу його, як горіх [374, с. 104]. Приклади такого спрощення спорадичні, адже переклад загалом характеризує експресивність відтворення образного рівня тексту.

Відповідно метод образного протиставлення використано і як засіб розкриття глибини почуттів двох персонажів Едгара та Гіткліфа: *If he loved with all the powers of his puny being, he couldn't love as much in eighty years as I could in a day. And Catherine has a heart as deep as I have: the sea could be as readily contained in that horse-trough, as her whole affection be monopolized by him* [413, p. 161] – Навіть, якби він кохав її всією міццю своєї нікчемної душі, то його кохання за повних вісімдесят літ не могло би рівнятися з моїм за одну днину! Катруся має таке глибоке серце, як я: і як моря не можна помістити у відрі, так само її серця у серці Лінтона [374, с. 129]. Цими думками Гіткліф демонструє зневажливе ставлення до Лінтона, тому цей період характеризує посилена експресія, що є результатом потрійного контрасту, в центрі якого вислів *puny being* – мізерне створіння, який у перекладі подано із загостреною пейоративною конотацією *нікчемної душі*, протиставлено глибині переживань Кетрін та Гіткліфа. Завершення думки сформульовано образним порівнянням, що відповідно звучить і в перекладі, попри заміну на рівні лексеми *horse-trough*, що, крім первинного значення, надає певного відтінку, взаємопов'язаного з

місцем дії. Або ж такий фрагмент зневажливої персоніфікації з уст Гіткліфа: *And that insipid, paltry creature attending her from duty and humanity, from pity and charity! He might as well plant an oak in a flower – pot, and expect it to thrive, as imagine he can restore her to vigour in the soil of his shallow cares!* [413, p. 166] – *А той солодкавий цуцик годує її своїми обов'язками та людяністю! Так само добре можна би посадити дуба у вазонку і ждати, що з тої землі добуде він нові соки!* [374, с. 133]. У перекладі помітні певні зміни на рівні значення компонентів, вислів *insipid, paltry creature* – *мляве, нікчемне створіння*, відтворено шляхом лексичної заміни *солодкавий цуцик*, що вмотивовано на рівні образності та експресії. Заданий контекстуальний фон доволі пейоративної експресивної конотації збережено. На рівні другого змістового пласту висловлювання відтворено образ за допомогою покомпонентного калькування виразу. У такий спосіб відтворено образне порівняння, озвучене Кетрін, стосовно Гіткліфа: *Heathcliff would as soon lift a finger at you as the king would march his army against the colony of mice* [413, p. 129] – *Гіткліф не підніс би проти тебе пальця, так само як король з армією не йшов проти громади мишей* [374, с. 104].

Е. Бронте створила образи і з метою увиразнення, загострення конфліктів, сюжетних колізій та зображення почуттів головних персонажів. М. Рудницький відтворив ці фрагменти, зберігаючи структуру виразу на лексичному, образному та інтонаційному рівнях: *She would have scorned to do it if she had been spitted on the horns of a mad cow* [413, p. 63] – *Навіть якби скажена корова взяла її на роги, вона не озвалась* [374, с. 46]; *her cheeks flushed, and the tears gushed over them* [413, p. 73] – *її лицівки запашили вогнем і залились слізьми* [374, с. 53].

Вирізняється своєрідною образністю й зображення постаті головного героя, який символічно втілює порив негамовних емоцій, що згодом перетворюються в непоборне бажання помсти, люті і зла. Водночас постать цього героя наділена містичними елементами: загадковою є поява на світ і

смерть, власне в його образі, крім романтичного, відчутно вплив готичного роману, особливо в епізоді розкопування могили Кетрін та його марення. Це помітно і в образних висловлюваннях на його адресу, що набирають експресії, внаслідок розвитку внутрішніх переживань цього персонажа: *Change the fiends to confident, innocent angels* [413, p. 71] – *Перемінити бісики в невинні янголята* [374, с. 51]; *It is as bad as offering satan a lost soul. Your bliss lies, like his, in inflicting misery* [413, p. 126] – *Це було би те саме, що жертвувати сатані прокляту душу. Ти насолоджуєшся так само, як сатана, що може завдавати біль* [374, с. 101]; *he gnashed at me and foamed like a mad dog* [413, p. 173] – *він загарчав, як скажений пес* [374, с. 137]; *He dashed his head against the knotted trunk, and, lifting up his eyes, howled – not like a man, but like a savage beast being goaded to death with knives and spears* [413, p. 179] – *Бив головою об пень дерева і ревів, як дикий звір, смертельно ранений під ножем* [374, с. 142]; *for his eyes rained down tears among the ashes* [413, p. 192] – *з його очей, мрячних, мов пекло, впали на мить блискавки* [374, с. 153]; *blest as a soul escaped from purgatory* [413, p. 193] – *я бігла вперед, наче вирвалася з чистилища*. В українському перекладі образний рівень цих уривків збережено, відтворено і відповідне емоційне тло. При цьому перекладач використав здебільшого спосіб покомпонентного калькування. Подекуди наявне доповнення оригіналу додаванням компонентів на лексичному рівні, зокрема *eyes rained down tears among the ashes* перекладено з *його очей, мрячних, мов пекло, впали на мить блискавки*, де є експресивно-образне порівняння *мрячних, мов пекло*. Помітна також тенденція до увиразнення, посилення експресії у перекладі, приміром, на рівні фрази: *Change the fiends to confident, innocent angels* [413, p. 71] – *Перемінити бісики в невинні янголята* [374, с. 51]. Лексему *fiends*, дослівно – *злий дух, диявол* в українському варіанті відтворено словом *бісики*, своєрідною зменшувально-пестливою формою.

У романі, ще на рівні заголовка, закладено мотив зображення стихії – могутньої, доволі понурої, суворої, яка створює відповідний фон текстової канви твору. Експресивне зображення природи бачимо й у момент відтворення душевної й фізичної недуги Кетрін: *...She crossed the room, walking very uncertainly, threw it back, and bent out, careless of the frosty air that cut about her shoulders as keen as knife. I entreated, and finely tempted to force her to retire... There was no moon, and everything beneath lay in misty darkness. Not a light gleamed from any house; and those at Wuthering Heights were never visible – still she asserted he caught their shining. Look! – she cried eagerly; that’s my room with the candle in it, and trees swaying before it...* [413, p. 139].

М. Рудницький переклав ці рядки: *..Відчинила вікно навстіж і перехилилась. Ледяне повітря пронизало її тіло, як ножем. Я пробувала її відтягнути... Не було місяця і все вкрили мрячні сутінки; ні в одній хаті не було видно світла; Буреверхів не можна було доглянути, а Катруся впевняла, що бачить, як вони ясніють. – Глянь! – кричала захоплена – ось моя кімната зі свічкою, і дерева розколихані перед нею, і Осипова свічка на горищі* [364, с. 111].

У перекладі відтворено експресивний образ, що створений в оригіналі на основі порівняння *frosty air that cut about her shoulders as keen as knife* – ледяне повітря пронизало її тіло, як ножем. Це образне вкраплення опису льодяного повітря темної ночі, що пронизує тіло кволої героїні, посилює сприйняття трагічності її душевних переживань, що відповідно вразили її фізичний стан. Загалом, символіка ночі та крижане повітря традиційно використовується в літературі для нагнітання тривожного настрою, який пророкує певні зміни, зокрема смерть, викликає появу потойбічних сил, згадаймо хоча б експозицію трагедії В. Шекспіра “Гамлет”: ніч, пронизливий холод, сцена з вартовими та поява привида батька Гамлета.

У тексті відчувається авторське використання образності не лише як стилістичного засобу, емоційного акценту, але й як способу вираження

головних ідей, що вимагає особливої ретельності при перекладі. До таких концептуальних образів належить смислове зіставлення, яке не випадково озвучив чужинець – Локвуд: *I perceive that people in these regions acquire over people in towns the value that a spider in a dungeon does over a spider in a cottage, to their various occupants* [413, p. 76] – *Я бачу, що тутешні люди так само сильніші від міщухів, як павук з в'язничної вежі сильніший від павука з палати* [374, с. 55]. М. Рудницький передав цей образ покомпонентним калькуванням, посилюючи експресію звороту лексемою *міщухи* як відповідник до нейтрального вислову *people in towns*. Дещо утруднює переклад фрази слова *dungeon* та *cottage*, в українському звучанні бачимо лексему *палата*, ймовірно, перекладач намагався посилити образність порівняння. Лексема *dungeon* має досить сильну експресивну конотативну семантику, її український відповідник *в'язниця* належить до загального мовного реєстру. Тому дуже вдала знахідка перекладача – вислів *в'язнична вежа*. До того ж, згідно із словниковими дефініціями смисловий рівень висловлювання дещо звужено. Адекватний переклад згаданого уривку подає Д. Радієнко: *Я бачу люди в цій місцевості становлять набагато більшу цінність одне для одного, аніж у місті; так само як павук у в'язниці набагато більше значить для її мешканців, аніж павук у звичайному будинку* [375, с. 71].

Отже, на цьому рівні М. Рудницький використав дві тенденції відтворення. Перша – перестворення образної структури зі збереженням лексичного, інтонаційного, образного, символічного рівнів, шляхом покомпонентного калькування. Друга – увиразнення та наголошення відповідних образів завдяки доповненню первинної структури виразу або ж заміні окремих лексичних компонентів відповідно емотивно маркованішими, що посилює інтонаційно-образний контекст. Водночас трапляються й певні спрощення образних зворотів через використання нейтральних лексем.

3.2.5. Відтворення лексичного рівня оригіналу. Характерною мовною особливістю оригіналу, складовою художнього стилю письменниці є використання діалектизмів півночі Англії – західного Йоркширу. Часопросторове тло тексту, рідні авторові місця, зумовлює часті, доволі реалістичні описи природи, побуту та звичаїв із використанням діалектних лексичних пластів. Віднайдення відповідного ключа з метою відтворення цієї характеристики тексту становить важливе завдання, оскільки є головною особливістю ідіостилу письменниці. Е. Бронте використовує діалектизми і для створення мовних партій окремих персонажів. Місцевий діалект помітний у мовленні слуги Джозефа та останнього нащадка роду Ерншоу – Гаретона, а також у мові другорядних характерів – конюха та служниці. Варто зазначити, що діалектні вкраплення авторка використовує для вираження певної характерологічної індивідуальності. Для прикладу, розповідь служниці Неллі Дін можна віднести до літературного стилю, що підкреслює авторську думку про ерудованість простих людей, які живуть на цих землях. У мовленні Гаретона відчувається певна еволюція, його мовлення спершу насичене діалектизмами та просторіччям, які поступово зникають внаслідок становлення персонажа. Постать слуги Джозефа створено в доволі іронічній тональності, його мова насичена біблеїзмами, діалектизмами та просторіччям, що демонструє дволикість цього персонажа.

Отже, вживання діалектної лексики як однієї з головних характеристик мови твору зумовлено специфікою мовлення дійових осіб. Серед діалектизмів, використаних Е. Бронте в романі, можна виділити такі основні групи: діалектизми **лексичні** (*bairn – child, dree – dull, to frame, to gang – to go, meeterly – very good, girn – grin, nab – rock, flaysome – unpleasant, to faihion – to manage, lugs – ears, wist – hush, to pawse – to touch in rough manner, gait (gate) – way, road, to flight – to frighten, cant – merry, mither – mother, mool –grave, pikes – gate, to girn – to smile, meeterely – enough, to foil – to damage* та ін.); **граматичні** (форми

зворотних займенників на - *seln* замість *-self itsself, hisself*, використання присвійного займенника 1-ї особи множини *wer* замість *our*, форми особових займенників *she, you* замість *she, you*; У випадку використання дієслів вживається модель утворення правильних та неправильних дієслів *comed – came, seed – saw, telled – told*; під час вживання особливих форм модальних дієслів *muh, mun – must*; у використанні форми минулого часу дієслова *to be* форми *war* замість *was*, а також форми множини *childer – children, shoon – shoes, een – eyes*).

У перекладі М. Рудницький передав уживання діалектизмів способом вкраплення в текстову канву діалектної лексики української мови. Перекладач не відтворив конкретні приклади використання діалектних одиниць, дотримуючись принципу передачі загальної мовленнєвої манери персонажів.

Так, використаний діалектизм *bairn – child* у реченні *I was straining to see the bairn* передано нейтрально *Я побігла хутко додому, щоби подивитись на дитину*. Такий метод лексичної нейтралізації чергується з частими прикладами лексичної компенсації, як у реченні *I was never so beaten with anything in my life – Поглянь, жінко, ніколи ще мене ніщо так не погаратало!* Дієслово *to beat* відтворено лексемою з посиленою емоційною конотацією *погаратати* – перехідним дієсловом зі значенням *бити* [340, с. 28]. Перекладач зберіг вживання діалектизмів, для позначення індивідуалізації мови персонажів, вкраплюючи їх у текстову канву: *падькати – нарікати, вирікатися – відмовлятися, глипати – дивитися, дивниця – диво, осмішувати – осміювати, розгоститися – відчутти себе як удома, рам'я – плече, зладити вечерю – зварити, крєвняк – родич здохляк – слабий, лічити – лікувати*. Група граматичних діалектних форм не відтворено в перекладі.

Тематичний задум твору, що розкриває глибини людських переживань, героїв, які здатні відчутти сильні почуття, зокрема ненависть, помсту, що фактично межують з відчуттям агресії та божевіллям, мотивують відповідне

використання лексики. Автор уживає чимало експресивно маркованих лексем, зокрема, їх багато в мовленні головного персонажа, котрий переживає ненависть та прагне помсти. Його мова насичена експресивною, просторічною та навіть вульгарною лексикою.

Мовні партії головних героїв характеризуються використанням розмовних пластів, які М. Рудницький ввів у текстову канву перекладу: *вступитись (уступити дорогу), загониста (зухвала), підбрехач, змізкувати, шерсткий, спліта (пліткарка), дівчур, роззявлений, збиток, насідати (наполегливо домагатися), запрохати, приневолений, порепаний, відпекуватися (відмовлятися), очутіти (привести до пам'яті), мимрити, потроцити*. Текст, якому притаманні й окремі риси готичного роману, відповідно містить експресивні висловлювання. Письменниця використала їх для підсилення емоційної експресії. Наприклад, моменти емоційної кульмінації, де подано опис епізоду, коли Гіткліф дізнається про смерть Кетрін. В оригіналі цей фрагмент пересипаний такими лексемами, як: *to snivel, damn you all, may she wake in torment, frightful vehemence, roaring, paroxysm, ungovernable passion, she's a liar to the end, murdered do haunt their murderers, rive me mad, do not live me in this abyss, howled not like a man, savage beast being goaded to death* [413, p. 88]. М. Рудницький зберіг відповідну лексичну тональність у перекладі, місцями посилюючи експресію, впроваджуючи окремі слова, що належать до розмовного регістру та вульгаризмів: *не вайкайте перед мною, чорти вас усіх побрали, дика пристрасть, вона брехала до кінця, упир, вбийник, доведи до божевілля, безодня, ревів, як смертельно ранений дикий звір* [374, с. 104]. Експресивна лексика, змішана з лайкою, характеризує моменти зображення передсмертного божевілля, кульмінації агресії та ненависті головного персонажа: *accused witch, thundered Heathcliff, damnable witch, I'll strike him to hell, flig her into kitchen, I'll kill her, drag her away, his black eyes flashed, to tear Catherine in pieces*. М. Рудницький відтворив це: *нахабна неробо, Гаретон, ревів*

він, забери її звідсіля, бо пішлю її до ста чортів, викинь її до кухні, я заб'ю її, коли не забереши її з моїх очей, викинь її, здавалось розірве Катрусю на кусні.

Важлива проблема лексичного рівня – відтворення топонімів та антропонімів. У цьому випадку переклад М. Рудницького сприймається дещо застарілим, тут застосовано переважно транслітерацію чи транскрибування. На етапі формування перекладознавчих норм, зокрема на початку ХХ ст., часто бачимо таку заміну. Це стосується відповідних імен у цільовій мові, що певною мірою змінює колорит першотвору. Уже на рівні експозиційного фрагмента перекладач стикається з труднощами при відтворенні двох топонімів, використаних для позначення помістя *Wuthering Heights* (дієслово *to wuther* є діалектизмом, яке означає *шуміти*) та прізвища *Heathcliff*, що в основі поєднує лексичні компоненти *Heath* верес та *cliff* скеля, смислове навантаження зумовлено специфікою місцевого колориту. Обидва топоніми є символічним позначенням ключової характеристики місця й характеру героя. Мотив неприборканої стихії, закладений уже на рівні назви твору, пронизує текстову канву, як у контексті зображення природи, так і на емоційному рівні. У перекладі М. Рудницький ужив неологізм *Буреверхи*, відповідно покомпонентно відтворивши топонім, що позначає поселення, і транслітерував ім'я Гіткліф, подаючи підрядкове пояснення. Саме цей вдалий відповідник запропонував М. Зеров, із яким М. Рудницький, листуючись, обговорював окремі перекладацькі труднощі. Ще 1928 р. в одному із листів до Києва, він згадав варіанти заголовка, пропонуючи “Бурхливі (хмарні) височіні (шпилі)” [366]. *Домівка Гіткліфа зветься “Буреверхи”; прикметник у цьому слові провінціональне означення бурхливих вітрів, що навідують це місце під час негоди* [366].

Ім'я головної героїні *Catherine Earnshaw (Linton)* передано відповідником *Катерина Ершиов (Лінтон)*, який у перекладі часто вжито в ласкаво-зменшувальній формі-звертанні *Катрусю*, що є типовим для цільової мови.

М. Рудницький не схвалював спроб одомашнення та надмірної українізації перекладу, проте в тексті наявні окремі приклади зміни національного колориту оригіналу: *Пані Геткліфова – Miss Heathcliff*. Цей приклад відтворено на основі типової в українській мові форми. У перекладі власні імена транслітеровано за правилами тогочасних норм правопису, що з погляду сьогодення звучать застаріло. Відсутність цілісної системи негативно вплинула на переклади того періоду: наприклад, М. Рудницький ужив два варіанти імені *Heathcliff – Геткліф* та *Гімкліф*, за таким принципом передано антропоніми *Ерншов, Гіндлей, Локвуд, Гаретон*, із варіацією форм для імен, зокрема трапляється зменшувально-пестливий варіант *Гаретонцю*. Сьогодні транслітеруємо ці імена: *Heathcliff – Гімкліф, Earnshaw – Ерншоу, Hindley – Гіндлі, Lockwood – Локвуд, Hareton – Гейртон*. Топонім *Thrushcross Grange* містить символічне позначення будівлі, дому – *Grange*, де проживають чужі люди, на що вказує складова лексема *cross*. Цей топонім позначає другий основний центр розвитку подій, протиставлений мікросвіт помістя *Wuthering Heights – Буреверхи*. Його М. Рудницький подав частково, перекладаючи лише компонент назви *Thrush – Дрозди*, птахи, характерні для тієї місцевості. Другорядні назви передано транслітерацією, зокрема *Gimmerton – Джімертон*.

Переклад М. Рудницького на лексичному рівні засвідчує прагнення зберегти відповідну специфіку оригіналу, проте тут помітні певні неточності та деякі відхилення. Відповідний переклад враховує специфіку лексичного рівня зі своєрідністю різних пластів: діалектизмів, просторіччя, вульгаризмів, а також зі збереженням слів, що на конотативному рівні передають місцевий колорит. При перекладі останніх є певні трансформації, які тяжіють до поширеної на той час тенденції одомашнення. М. Рудницький дотримувався оригіналу і при перекладі топонімів, хоча йому доводилося використовувати підрядковий коментар. Переклад зберігає розмежування лексичної індивідуалізації мовних партій персонажів та їх еволюції, згідно з авторським задумом.

3.2.6. Синтаксичний рівень у перекладі М. Рудницького. Цей текстовий рівень відіграє важливу роль при відтворенні творів окресленого літературного жанру. Синтаксис прозових текстів є менш регламентований порівняно з поезією, що, навпаки, збільшує відповідальність перекладача. При перекладі виникає низка проблем – загроза калькування під впливом мови оригіналу без послідовного дотримання синтаксичних правил рідної мови. Перекладач прози зобов'язаний враховувати ритм оригіналу і його зміну залежно від інтонації, а також розвитку сюжетної лінії та ідей твору. *Ритм* прози – певна форма організації мовного матеріалу, що водночас несе певну естетичну функцію [339, с. 388]. Реалізація цього типу художнього мовлення помітна не лише на рівні лексичному, але й зарахунок ритму та інтонації, що досягається відповідною синтаксичною побудовою. Адже в розмовному мовленні відображена жива дійсність. А. Фьодоров зазначає: “Ритм прози створюється не стільки чергуванням звуків, як це буває у віршах, скільки впорядкованим розташуванням змістових та синтаксичних елементів мови, їх послідовності в певному порядку” [231, с. 368]. Цей порядок зумовлює використання повторів на лексичному та синтаксичному рівнях, паралелізмів, контрастів, симетрії, зв'язку фраз та речень.

Ритм прози створює також емоційне нагнітання, розподіл експресії, патетичне забарвлення, що пов'язані з певним текстовим фрагментом. Аналізований текст оригіналу містить чимало прикладів ритмічних змін, що залежать від моментів емоційно-сислового напруження. Кульмінаційне вираження емоцій у мовленні головного персонажа створюється не лише експресивною лексикою, а й незавершеними конструкціями, риторичними запитаннями та вигуками, які логічно між собою не пов'язані. Завершує цей синтаксичний період потік несвідомих речень, що передають глибокий стан розпачу та болю, які переживає герой: *May she wake in torment! He cried with rightful vehemence, stamping his foot and groaning in a sudden paroxysm of*

ungoverned passion. "Why, she's a liar to the end. Where is she? Not there – not in heaven not perished – where? Oh! You said you cared nothing for my sufferings! And I pray one prayer – I repeat it till my tongue stiffens – Catherine Earnshaw, may you not rest as long a I am living! [413, p. 20].

Український переклад звучить так: *Нехай прокинеться в муках! – кричав із страшною силою і тупав ногою у дикій пристрасті. – Вона брехала до кінця! Де вона? Не там, не в небі... Сказала, що не дбає за мої терпіння! А я молюся за одно: Катерино Ерншов, не смієш найти спокою, як довго я живу!* [374, с. 22]. У перекладі помітна певна компресія, проте загальна синтаксична система оригіналу збережена. Ритмічна динаміка, що демонструє загострення емоційного напруження, а також психологічного нагнітання цього фрагмента мовлення, також наявна в перекладі. Форму цього уривку змінено через скорочення, проте він все-таки зберігає емоційну експресивність риторичних питань, які звучать лаконічно й виразно. Порівняймо: *Why, she's a liar to the end. Where is she? – Вона брехала до кінця! Де вона?* У перекладі увиразнено пунктуаційний рівень, внесено окличну форму, що посилює експресивність звучання фрази. В українській версії скорочено й завершення цього синтаксичного періоду: *And I pray one prayer – I repeat it till my tongue stiffens – Catherine Earnshaw, may you not rest as long a I am living!* Відсутнє вставне речення *repeat it till my tongue stiffens* значно посилює експресію у фіналі. М. Рудницький переклав це як: *А я молюся за одно: – Катерино Ерншов, не смієш найти спокою, як довго я живу!* У перекладі, як компенсацію пропущеного речення, бачимо увиразнення пунктуаційними засобами: двокрапка в кінці основного речення концентрує увагу на наступному ствердженні, проте ці зміни не дорівнюють лексико-семантичному наповненню фрагмента в оригіналі.

Синтаксично видозмінені чергування оповіді, залежно від характерологічної зміни, а також хронологічних переходів, створюють певний

стилістичний мікроколотит, за визначенням І. Корунця [100, с. 263]. Він відповідно реалізує загальну стилістично-синтаксичну текстову канву. Своєрідна манера мовлення персонажа Неллі Дін, яка вирізняється емоційно-нейтральними, чіткими, логічно побудованими конструкціями, експлікуючи такі якості цього персонажа, як інтелект, логічність та врівноваженість. Наведений приклад ілюструє також ритміко-інтонаційну тональність ввідного відрізка тексту, який задає певний настрій при сприйнятті подальших подій: *This Friday made the last of our fine days for a month. In the evening the weather broke; the wind shifted from south-to north-east, and brought rain first, and then sleet and snow. On the morrow one could hardly imagine that there had been three weeks of summer – the primroses and crocuses were hidden under wintry drifts, the larks were silent, the young leaves of the early trees smitten and blackened* [413, p. 107]. В оригіналі досягнуто відповідний настрій спокою. Проте опис понурої холодної весни не звучить монотонно, завдяки чіткій ритмічній синтаксичній комбінації, що увиразнює імпліцитне значення – життя продовжується, немовля вселяє промінь надії. Автор використовує різні засоби ритмізації: першу частину розчленовують паралелізми, повторенням однорідних додатків *and brought rain first, and then sleet and snow*, що відтворено в перекладі: *Під вечір північно-східний вітер приніс дощ, потім град і сніг*. Такий спосіб використано і в другій частині цього абзацу, додатково увиразнює інтонаційний мотив інверсія на початку речення: *And dreary, and chill, and dismal, that morrow did creep over!* Перекладач відтворив ці синтаксичні деталі частково, виражаючи зміст розповідним реченням з однорідними означеннями. Також помітна трансформація інтонації: замість окличної – стверджувальна: *День тягнувся похмурий, студений, непривітний*. М. Рудницький ужив і компресію, опустивши вставне складнопідрядне безсполучникове речення з описом природи, структура якого містила повтори на рівні складових цього уривка: *Ця п'ятниця була останнім погідним днем на цілий місяць. Під вечір північно-східний вітер приніс*

дощ, потім сніг і град. На другий день важко було повірити, що мали ми вже три тижні весни. День тягнувся похмурий, студений, непривітний. Мій пан не виходив з кімнати. Я перемінила кімнату і сиділа там з розквиленою лялечкою [374, с. 144]. Помітна компресія і при відтворенні останнього речення в цьому фрагменті, де в оригіналі використано поширене безсполучникове речення, у другій частині якого є інверсія. У перекладі це помітно спрощено. Зіставляючи цей фрагмент в оригіналі та перекладі, бачимо певний ритмічний зсув. Дж. Голмс, запропонував типологію, за якою трансформацію М. Рудницького можна окреслити як девіаційний зсув у межах форми, адже фрагмент виражає смислове наповнення оригіналу, спрощуючи його синтаксичну форму [294, с. 134].

Аналіз цього текстового рівня демонструє трансформації та зсуви на рівні синтаксичної форми, що є результатом певного скорочення в перекладі. Компресією в тексті українського варіанта М. Рудницького порушує ритмічну систему оригіналу. Це зумовлює певні зміни інтонаційно-смислових конотацій, а також порушення когерентності тексту. У перекладі спостерігаємо акцентуацію на рівні пунктуаційному, проте це не змогло компенсувати порушений ритм тексту оригіналу. Українська версія зберігає інтонаційні особливості першотвору. М. Рудницький вдало розставив смислові акценти, а моменти кульмінаційного загострення передають відповідне емоційне враження. При аналізі цього рівня помітна тенденція до спрощення. Перекладач не врахував, що в прозовому перекладі тісно взаємозв'язані думка оригіналу, закладена в словесних образах, інтонація й ритм оригіналу, виражені за допомогою синтаксису. У тогочасному перекладознавстві недостатньо уваги приділено вагомості передачі власне синтаксичного рівня художнього прозового тексту, де потрібно віднайти такі конструкції, які відтворили б усі ці елементи: думку, інтонацію, ритм із дотриманням максимальної вірності.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 3

Переклад М. Рудницького “Буреверхи” – недостатньо відомий в історії рецепції світової класики в Україні. Проведений аналіз засвідчив можливість його використання в різнопланових перекладознавчих дослідженнях, що допоможе глибше осмислити провідні тенденції та специфіку стратегій окремих перекладачів в історії українського художнього перекладу.

Аналіз перекладу М. Рудницького в зіставленні з оригіналом засвідчує, що на композиційному рівні збережено основні акценти, скеровані на відтворення експресії, відчуття напруги, інтонаційної динаміки та очікування розв’язки. М. Рудницький вдало підібрав тональність створення емотивного настрою, інтонаційної кульмінації, що загалом притаманно його творчій постаті та перекладацькій стратегії. Моменти гострої іронії, бурхливих емоційних сплесків, конфліктів чи відчайдушних зізнань – усе це відтворено в перекладі. Тут спостерігаємо чітке розмежування мовних партій персонажів, зміну лексичної палітри щодо еволюції характерів дійових осіб, що викликає чітку візуалізацію їхніх образів.

М. Рудницький передав своєрідність хронологічного контексту, адже в романі часто бачимо зміну часопросторових площин, що містять певні характеристики, зокрема опису. Збережено текстологічний взаємозв’язок описів стихії на характерологічному та сюжетному рівнях, переклад містить відповідні конотативні акценти, що зумовлені в оригіналі елементами просторових характеристик.

Переклад М. Рудницького можна відзначити щодо відтворення символічно-образної канви твору. Перекладач частково перестворив образні структури оригіналу, використовуючи метод покомпонентного калькування. В українському варіанті помітна тенденція до увиразнення образів шляхом доповнення первинної структури виразу або ж заміною окремих лексичних

компонентів емотивно маркованішими, що посилює інтонаційно-образний контекст.

Передано розмаїття лексичних пластів у мовних партіях головних героїв. Це стосується пейоративної лексики, широко представленій в мові Гіткліфа, Ерншоу, Джозефа: вона виразно та гостро звучить і в М. Рудницького. Переклад зберігає відповідний місцевий колорит, експлікований в тексті завдяки активізації різних пластів лексики, а також реалій на позначення побуту, своєрідності географічної та рослинної, топонімів та антропонімів. М. Рудницький унікав надмірної українізації тексту, явища, доволі поширеного в той період. Вплив такої тенденції фрагментарний, але подекуди відчутний в перекладі на лексичному рівні (*гарбуза дати, прив'язуючи запаску до сукні, вбираючи очінок, світлиця*). Із погляду сучасного читача, текст сприймається дещо застарілим щодо провопису через нетипові для української мови словосполучення. Вражає неуніфікований спосіб відтворення власних імен та подекуди топонімів. Відсутність чітко усталених правописних норм негативно позначилася на більшості тогочасних перекладів. Загалом, на лексичному рівні іноді трапляються невдалі відповідники та полонізми, проте все-таки лексичне багатство перекладу відчутне. М. Рудницький намагався передати соціокультурні особливості провідних мовних партій. Текст оригіналу дещо скорочено, ці трансформації бачимо при зіставленні деяких абзаців. Аналіз тексту на синтаксичному рівні засвідчив, що внаслідок тенденції до спрощення порушено ритміко-інтонаційну характеристику оригіналу – важливу рису художньої прози.

Переклад М. Рудницького створює відповідне враження і в наш час. Зіставлення із іншими тогочасними прозовими перекладами вирізняє стратегію М. Рудницького з огляду на поетичний хист і розуміння поезики автора у світлі літературно-культурної епохи.

РОЗДІЛ 4

М. РУДНИЦЬКИЙ ЯК ПЕРЕКЛАДАЧ ПОЕЗІЇ

4.1. Оригінальна поезія М. Рудницького

Віршова спадщина М. Рудницького за обсягом невелика, проте своєрідна: поєднує водночас мотив легкої іронії та глибинного переживання, хвилевого враження, що автор майстерно увиразнює словесними образами. Його вірші часто з'являлися друком у міжвоєнній періодиці Львова. Цей аспект діяльності М. Рудницького, яку критики оцінюють по-різному, відображає особливість епохи і є її історичною складовою.

Оригінальна поетична творчість М. Рудницького припадає на перші десятиліття ХХ ст., добу розвитку модернізму – періоду новаторських шукань і літературних експериментів. Серед основних естетичних постулатів модернізму – культ особистості з її самодостатнім життям, що триває незалежно від вищих сил; дослідження та осмислення реальної дійсності. Поява модернізму спричинила нову хвилю творчих зацікавлень та дискусій у світовій літературі, що відповідно вплинуло й на українську культуру. У літературному середовищі міжвоєнного періоду в Галичині науковці відокремлюють чотири головні ідеологічні напрями: націоналістичний, католицький, ліберальний і прокомуністичний, які по-різному піддавалися впливові модернізму. Молодий М. Рудницький – представник ліберальних поглядів: пропагував ідеї надкультурного та надісторичного досвіду, спростовуючи поняття світогляду письменника. У контексті модернізму автор пропагував твердження *мистецтво заради мистецтва*. На формування літературознавчих поглядів М. Рудницького мали вплив літературне угруповання “Молода муза” (1907); тогочасна французька література, зокрема імпресіонізм та символізм; теорія інтуїтивізму А. Бергсона та Ж. Сореля; вчення Б. Кроче, чиї лекції письменник мав нагоду слухати під час навчання в Сорбонні (1911).

Цей період на Західних землях пов'язують також із літературно-мистецьким стилем *сецесії*. Це поняття спершу асоціювали з угрупованням віденських художників та скульпторів, проте поступово термін “сецесія” поширився й на художню літературу та інші види мистецтва, архітектуру зокрема. Дослідник української літератури згаданого періоду проф. М. Ільницький зазначає: “Ранній український модернізм, зокрема в його галицькому варіанті вписується у рамки “сецесії” – літературно-мистецького стилю, що розвивався на зламі XIX-XX ст. і в різних країнах закріпився під різними назвами: у Франції як “Style Moderne”, у Німеччині “Neudeutsche Kunst”, на теренах Австро-Угорщини – “сецесія”” [74, с. 205]. У художній літературі сецесійні ознаки проявляються у відході від певних усталених канонів та спробі пошуку нових, часто експериментальних пошуків при створенні твору. Літературознавець Я. Поліщук, визначаючи основні прикмети сецесійної поетики модернізму, наводить такі риси, як: “естетизм, екзотизм, еkleктизм, еротизм, екстравагантність, ексцентризм” [158, с. 193]. Ці елементи наявні у творчості поетів літературного угруповання “Молода муза”, з яким пов'язане формування творчої манери М. Рудницького, теоретичних літературознавчих поглядів, що відповідно зумовили його перекладацьку стратегію.

Літературне угруповання “Молода муза” (1907–1914) було товариством поетів, а також творчої молоді, які відстоювали ідеї служіння красі, проголошення ідеї культу поезії як краси, тези “мистецтво заради мистецтва” під впливом течій модернізму, символізму, естетизму. Проф. М. Ільницький зазначив, що молодомузівців об'єднувало прагнення шукати в мистецтві нових шляхів, визволятися від побутового етнографізму й долучатися до русла загальноєвропейського культурного розвитку [74, с. 259]. Поява такого угруповання зумовлена загально-європейським літературним контекстом кінця

XIX – початку XX ст. як реакція на подібні групи: “Молода Бельгія”, “Молода Німеччина”, “Молода Польща”.

24 лютого 1906 р. вийшов друком перший випуск літературно-наукового двотижневика “Світ”. До складу редакції увійшли В. Бірчак, П. Карманський, О. Луцький, М. Яцків, Б. Лепкий, В. Пачовський, С. Чарнецький, С. Твердохліб, які склали основу угруповання. У першому випускові опублікована стаття “Наше слово”, яку згодом розглядали як маніфест “Молодої музи”: “У відрадних днях широкого суспільного та політичного життя приходимо до Вас – і вказуємо в хвилях боротьби призабуту, може, все так тужно вижидану стежину Добра і Краси”. У статті “Що таке молода муза?” М. Рудницький стверджує: “Почування потреби чогось нового, потреби, досить не з’ясованої, нагадували настрої раннього романтизму. Нове покоління хотіло якомога сильніше зазначити своє я, давати волю своїй уяві, не рахуватись із дійсністю як єдиним джерелом натхнення, хотіло змальовувати свої перелетні настрої та примхи і головно відвертатись від пересічної маси, вертаючись тільки до вибранців” [170, с. 489]. Поява цього літературного угруповання спровокувала зацікавлення тогочасною європейською поезією: переклад цілої низки віршів здійснювали молоді поети Б. Лепкий, П. Карманський, С. Чарнецький, С. Твердохліб, О. Луцький, В. Пачовський та М. Рудницький. Ідейні зацікавлення молодомузівців зумовлювали й вибір авторів: серед найпопулярніших поетів – Ш. Бодлер, П. Верлен. Поезії цих представників французької літератури з’являються в перекладах, що з погляду сьогодення зберігають радше історико-літературне значення – багато з них були першими українськими відповідниками цих творів, хоча в основі деяких – не оригінал безпосередньо, а тому відтворені поезії зазнавали суттєвих лексико-семантичних змін.

Сецесійний стиль як явище синтезував різні за своєю суттю ознаки: відхід від усталеного, захоплення чимось новим, екзотичним, взаємодію різних видів

мистецтв, певну мозаїчність. Естетика сецесійності відповідно вплинула на сприйняття мистецтва в усіх його виявах. Аналізуючи ці ознаки, М. Ільницький виділив серед негативних “приглушення індивідуального мистецького самовияву таланту та національної своєрідності внаслідок домінування універсального” [74, с. 208]. Проте позитивним дослідник вважає залучення українського слова, українського мистецтва загалом до європейського контексту.

Проектуючи вказані особливості на погляди М. Рудницького, поета-молодомузівця, згодом більш відомого як літературного критика та теоретика (автора праць “Від Мирного до Хвильового” та “Між ідеєю і формою”), простежуємо спробу осмислення української літератури в контексті світової. Власне, ця провідна ідея, як і потреба типологічного підходу при аналізі літературних постатей та їх доробку, яку обґрунтував ще на початку століття І. Франко, вплинула на подальший розвиток літературознавчої теорії.

Окрім провідних тенденцій розвитку тогочасної української літератури, вагомий вплив на формування поезики М. Рудницького мали відповідні літературознавчі напрямки в Європі, в основному ідеї символістів. Ще у студентські роки, під час навчання в Парижі (1910–11), слухаючи лекції Ж. Сореля та А. Бергсона, які пропагували теорію інтуїтивізму, М. Рудницький перебував під враженням від постулатів французьких поетів-символістів та мистецтва імпресіоністів. Символізм в українській літературі утвердився дещо пізніше, ніж у Європі. На території Центральної України група поетів-символістів створена 1918 р. і гуртувалася навколо журналу “Музагет”, “Літературно-критичного альманаху” (за редакцією Я. Савченка) та літературно-мистецької “Студії”. Їх провідним гаслом було “мистецтво заради мистецтва”, пропагування індивідуалістичних позицій поета та ін. На заході України ці тези проголошено ще 1906 р. в маніфесті поетів “Молодої музи”.

Вплив символізму на погляди М. Рудницького простежуємо на рівні ідейно-філософського трактування поезії, а також у стилістично-лексичній площині творення тексту. На його думку, воля творчої індивідуальності не повинна мати жодних обмежень: “Без огляду на те, в чийх руках буде вплив на розвиток нашої літератури, не уявляємо собі, щоби він міг бути доцільнішим від тої свободи, з якою нинішній європейський письменник змальовує свої переживання по власній уподобі аж до меж бунту проти установлених ідеалів та загальних релігійних вірувань” [170, с. 45]. Європейські символісти добирали образи та настрої як контраст до засобів, які вживали у творах попередники, прагнули зобразити новий ідеал краси. В основі цих образів, часто доволі несподіваних, лежить нове зорове спостереження, нові слухові враження та нові естетичні теорії. Однією із ключових засад стала думка П. Верлена – “передусім музика, завжди музика” [170, с. 208].

Серед основних літературно-естетичних засад М. Рудницького – думки про безсвітоглядність поета [170, с. 23], а в основі літературно-критичного методу письменника принцип типологічного зіставлення (за сучасною термінологією), на той час доволі прогресивний погляд на українську літературу у світовому контексті, як продовження традиції, яку започаткував ще в кінці XIX ст. І. Франко. М. Рудницький наголошував: “Творами чужих літератур можемо подекуди легше користуватись, ніж здобутками чужої техніки; те, що вони залишають нам, збагачує засоби нашого світовідчуження та світогляду” [170, с. 10].

У контексті основних політичних та релігійних дискусій міжвоєнної української літератури в Галичині до 30-х рр. XX ст. поетична постать М. Рудницького зі своїм певним відстороненням була й гармонійною складовою модерної поетичної течії. Поезії М. Рудницького демонстрували маніфест аполітичності письменника, доволі антропоцентричної, у центрі уваги якої – ліричні переживання, душевні глибини, хвилеве враження, захоплення

коханням, що зображене в манері імпресіонізму й у вислові автора досягає рівня витонченої майстерності. Наприклад, у поезії-етюді “Вірш над морем”: *Вода, мов книжка, левада, наче степ, / Хвилюють на гірським скелястім березі... / Не хочу захисної тиші нестелеп, / і творчих хвилювань... молитв, ні ересі! / Нитками добрих роменів безсилами / Й барвистими, мов очі, в'яжу, / В одну китицю всі найкращі килими: / Траву й небо, море, ліс і пляжу* [395, с. 655] – відчутний вплив епохи модернізму і течії імпресіонізму зокрема.

В українській культурі початку ХХ ст. ознаки імпресіонізму простежуємо в літературі (поезії молодомузівців) та в мистецтві (творчість художника І. Труша, музиканта С. Людкевича). І. Труш висловив зауваги щодо наявності імпресіоністичних ознак оповідань М. Яцкова, а саме: створення сюжетної лінії твору, певного акценту, поетичного ядра, навколо якого виникає загальне враження. Власне таку модель часто можна відстежити в поезіях М. Рудницького, який приятелював із І. Трушем, наприклад, у поезії “На цвинтарі в Ментоні”: *Нині все малюнок. З золотих рамок, / Навішаних над містом, вкритим цеглою, / Цвинтар вниз глядить з душею негідлеглою! / В могилах та хатах однаково всі сплять. / Життя тут – вічний сон. Землі кожніська п'ядь / Подушку кладе під дім та домовину* [395, с. 652].

Ще однією характеристикою поетичної манери письменника є експресивність викладу, що в основі містить іронічний мотив або ж доволі парадоксальне завершення поетичних рядків і демонструє певний скептицизм автора до всього вищезазначеного. Прикладом слугують такі рядки з вірша “Прийти не можу нині”: *Ні, ні! Прийти не зможу. Бо з чемності висот / Закрутини душі неймовірно прості: / Хто може оповісти один лиш анекдот – / себе, – хай дома чай п'є і не ходить в гості* [395, с. 650].

Поезія М. Рудницького привертала увагу в різний час у вигляді критичних заміток, лаконічних зауважень та присвят. У 20-х рр. ХХ ст. кілька віршів уміщено до збірки “Нова українська поезія” (1920), виданої під час

перебування М. Рудницького в Києві. Можна стверджувати і про певний вплив М. Зерова на формування поетичного стилю автора. М. Рудницький прислухався до порад поета-неокласика, зокрема щодо римування: “Для мене найважливіше ваше *caeterum senseo*, чи не краще мені перейти до прози” [366]. Це підтверджує й характеристика проф. М. Ільницького, літературознавця, що вперше популяризував та досліджував творчість автора: “Вірш М. Рудницького переважно елегантний, відшліфований... Школа класичного вірша, витончена техніка, несподівана рима – усе це немов всупереч настроєвості та символіці молодомузівців” [72, с. 15]. У результаті своєрідного літературного спілкування М. Зеров присвятив М. Рудницькому кілька віршових рядків. Ця дружня присвята влучно й навіть дещо іронічно вміщує характеристику поезії автора: *А Ваша поезія – птах Лоенгріна, / Українське сало й японський комфорт, / і метрика Ваша – страшна мішанина, / спливають в один гармонійний акорд / Чарує енергія Ваша невпинна / І навіть слябіки лютий імпорт* [103, с. 162]. Зокрема, М. Зеров свідомо вжив на лексичному рівні слова-галицизми: *крокодиль, ідиля, слябіка, старатися о ласку*, але найбільше критики зазнає манера римування М. Рудницького.

Сам М. Рудницький доволі критично ставився до своїх віршів, називаючи їх “шпаргаллям, яким були переповнені всі кишені” [202, с. 4]. Окремо опубліковано лише збірку ранніх віршів поета “Очі та уста” (1921), основним мотивом яких є любовні переживання. У 20-х рр. чимало з його віршів надруковано в літературних часописах: “Вісник”, “Діло”. “Світ”, “Шляхи” та ін. У листуванні М. Рудницький згадує, що деякі свої вірші подав до “Антології української поезії”, видання якої було заплановано в Києві 1927 р. [367]. Зі статті Г. Кочура довідуємося, що під час укладання збірки “Нова українська поезія” (1920) М. Зеров не оминув увагою М. Рудницького, вмістивши деякі його вірші. Лише в 90-ті рр. ХХ ст. поезія М. Рудницького увійшла до видання поетів “Молодої музи” – “Розсипані перли” (Київ, 1991), яке упорядкував

М. Ільницький, та вибраних віршів М. Рудницького, опублікованих у часописі “Дзвін” також з ініціативи М. Ільницького.

Поезія М. Рудницького, не надто велика за обсягом, проте доволі оригінальна: віддзеркаливши теоретичні уподобання автора, зайняла своє окреме місце в тогочасному літературному контексті. Це засвідчують публікації-відгуки сучасників на сторінках літературних часописів. С. Гординський вважав його поезію перехідною ланкою між “молодомузівцями” та “пражанами”, стверджуючи європейську орієнтацію М. Рудницького, назвав його вірші “навіть не чужоземною квіткою, а просто кактусом, що ніяк не хотів прийнятися на наших городах” [38, с. 13]. І. Коломийців теж згадував про “оранжерейність” поезії М. Рудницького та загалом його ідеї європеїзації [38, с. 316].

С. Левинський у рецензії на збірку поезій М. Рудницького “Очі та уста” охарактеризував його як письменника “легкої новелістичної форми, що разом з оригінальним цікавим стилем, увів у нашу літературу щось із засвоєної від французів легкості та іронії”, а щойно опубліковану поезію відзначив за “щирий сентимент та музикальність” [111, с. 2].

Значення поезії М. Рудницького доволі багатозначно засвідчують спроби її відтворення польською мовою. В одному з літературних оглядів читаємо про те, що у Львові відбувся вечір поезії, на якому декламували вірші сучасних українських поетів в оригіналах та польських перекладах, серед авторів згадано М. Рудницького.

Дослідник С. Квіт філософсько-естетичної доктрини М. Рудницького зазначає: “Зберігши ідею модернізму, М. Рудницький розійшовся з “молодомузівцями”, але не прийшов до “пражан”. Він обрав свій, третій, шлях самоцінності мистецтва, поставивши в центр уваги не текст, а творчу індивідуальність. Це зближує М. Рудницького з Д. Донцовим у тезі “мистецтво для мистців””[81, с. 71].

В одній із публікацій “Патріотизм і розвиток літератури” (1936) у формі відкритого листа до П. Карманського М. Рудницький в окремих тезах доволі чітко окреслив свою літературно-поетичну концепцію: “Нема сильної та здорової рідної літератури, коли вона не рахується з рівнем європейської” [187, с. 2]; “Горе творам мистецтва, яких уся краса видна тільки мистцям” [187, с. 3]; “Український письменник найкраще виконає свій патріотичний обов’язок, коли дасть твір, що піднесе рівень рідної літератури” [187, с. 3].

4.2. Формування стратегії М. Рудницького щодо перекладу поезії

Теоретичні принципи перекладу поезії в той час, порівняно з іншими літературними жанрами, певною мірою були визначені. Зокрема, вагому роль відіграла праця І. Франка “Каменярі. Український текст і польський переклад. Дещо про штуку перекладання”. Це фундаментальне в історії українського перекладознавства дослідження, містить глибинний багаторівневий зіставний аналіз оригіналу поезії автора в польському перекладі С. Твердохліба, а також аналізує теоретичні засади художнього перекладу. Вагомим у випрацюванні теорії віршового перекладу є дослідження М. Зерова “У справі віршового перекладу”. Чимало теоретичних перекладознавчих студій пов’язано з появою нових перекладів поезії, зокрема віршів Т. Шевченка. Саме видання “Творів Т. Шевченка в перекладах” зумовило публікацію низки досліджень, що обговорювали відтворення поетичного мовлення поета та інших проблем перекладу поезії. Літературознавчі погляди та поетика М. Рудницького певною мірою зумовлюють основу його перекладознавчих поглядів. Їх аналіз дозволяє простежити формування основних принципів його стратегії.

Ключовим положенням стала думка: “Перекладач мусить бути подекуди співтворцем і глибоко володіти нюансами мови та стилю” [189, с. 2]. М. Рудницький вважав “Великих поетів треба *перевтілювати*, а не перекладати, для цього треба бути самому поетом” [204, с. 4]. Загалом, аналізуючи віршові

переклади, автор заперечує ідею неперекладності та заохочує перекладачів працювати над виробленням власної поетичної майстерності.

Вагомим принципом стратегії М. Рудницького було осмислення першопричини, мети перекладу художніх творів у контексті цільової культури. В одній із рецензій М. Рудницький наголошує на основному завданні художніх перекладів: “У цьому виданні відчувається прикмета, яка повинна завжди виправдовувати його в першій мірі: *зусилля збагатити рідну мову і літературу*” [179, с. 2].

Доволі вільний підхід при відтворенні ритмічних характеристик поезії також пояснює літературно-поетична концепція М. Рудницького, що тяжіє до певного впливу течії символізму, французьких поетів-парнасців. Автор стверджував: “Поезія має зазвичай три головні ознаки: ритм, рими і сенс, а модерна поезія пробує зводити боротьбу з ними усіма нараз. Рими, як відомо, від давніх-давен уживані тільки в деяких мовах; – ритм можна найти в усьому, навіть часом у поганій прозі, чи в ударах калатальця дитини, а “сенс”, як приземного міркувальника – прогнали віддавна поети з Парнасу” [200, с. 2]. М. Рудницький приділяв окреме значення звукопису поетичного твору, наголошував на вагомості чергування звуків, не випадкової кількості голосних та приголосних. Власне на цьому рівні, як вважали поети-символісти, створювалася певна мелодія, що викликала певні асоціації, на основі яких виникали відповідні образи. З цього приводу М. Рудницький зазначав: “Друкарські штукарства тут ні причому. Поезія відповідає потребам живого слова. Починаючи поему, ви самі встановлюєте якесь чергування звуків та віддихів, відтворюєте несвідомо засновки мелодії з поворотними ударами, переливами настроїв, під такт яких починає битися наше серце і... думка” [201, с. 2]. Оригінальна поезія та переклади засвідчують особливу увагу автора до звукового сприйняття тексту, що відображено в частому використанні різних фонічних засобів: асонансів, алітерацій.

М. Рудницький враховував ще один вагомий компонент поезії – внутрішній порив, який, на його думку, не варто зводити до вдало створених поетичних образів чи сили уяви. Як приклад, автор наводить вірш Ш. Бодлера, який мав значний вплив на подальшу поезію модернізму завдяки “економії слова, альхемії, що надає словам силу вогню та різні барви, відповідно до їх сполук, що навчив нас ваги “форми”” [201, с. 4].

Намагаючись осмислити художній твір у вимірі ідеї та форми, дискутуючи над значенням цих характеристик, М. Рудницький наголошував: “Сприйняття твору залежить від складних взаємин слова зі світом можливих асоціацій” [205, с. 3]. Відповідно М. Рудницький підкреслював вагомість відтворення словесних образів, щоб зуміти спровокувати нові асоціації в читача.

На думку автора, форма тексту відігривала значну роль при вираженні ідей, і тому він закликав ретельно працювати над добором мовного матеріалу. У рецензії на видання поезії О. Бабинського М. Рудницький виокремлює автора за чуттєве розуміння праці над мовним матеріалом: “Природний тон безпосередньої лірики має перевагу у поезії” [179, с. 2].

Окрему увагу відтворенню поезії М. Рудницький присвятив у літературознавчій праці “Між ідеєю і формою” (1932) – “Примхи поезії”. Автор проаналізував основні характеристики цього жанру, відповідно моделюючи процес відтворення їх цільовою мовою на прикладі класичного вірця мініатюри В. Гете “Über allen Gipfeln...”. Він розглянув важливий аспект поезії – її форму: “Поезія – царина тих наскрізь особистих вражень, що їх не можна передати безпосередньо за допомогою ідей” [170, с. 455], водночас наголосив на одній із основних поетичних ознак: “Поезія – своєрідна музика слова. Ритм, строфа, мелодія не вичерпує її суті. Слово приносить із собою світ конкретних образів, які перекладаємо на загальні поняття” [170, с. 456]. Окремо М. Рудницький з’ясовує значення ритму поезії й відповідно вагомість його збереження при перекладі: “На дні поезії лежить потреба ритму. Ритм не мусить

мати подобу строфи. Маємо численні прозові твори, ближчі до поезії, ніж вірші у різьблених строфах” [170, с. 456]. Критик виокремив значення відповідного враження, що створює поетичний твір, і власне вагомість його прийняття та відтворення у процесі перекладу на матеріалі Й. Гете “Нічної пісні мандрівника” у перекладі М. Бажана [170, с. 458]. М. Рудницький зазначив і про таку особливість, як індивідуальність автора та його творчої манери: “Найсутнішою ознакою поезії є уява, що забарвлює всі предмети якимсь ледве помітним первнем індивідуального я так, що вони змінюють свій звичайний вигляд” [170, с. 460].

Як рецензент, теоретик літератури, поет та перекладач, М. Рудницький окрему увагу приділяв проблемі мовної характеристики тексту. У той час чистота мови публікованих текстів була серед основних застережень до більшості видань. В епоху панування різних політичних режимів стан літературної мови перебував у скрутному становищі з огляду на невнормованість правопису, відсутність лексикографічних джерел із різних галузей та засилля іншомовних видань на ринку. М. Рудницький із прикрістю підкреслював: “Одно з найважливіших завдань супроти нових творів, виконуване роками І. Франком із самопожертвою, ціною його власної творчої праці, завдання виправки мови, стилю, а часто і цілої форми твору перед друком – нині в нас не існує ” [180, с. 2]. У своїх рецензіях М. Рудницький виводить окремим пунктом мовну характеристику художніх текстів та перекладів. До недоліків автор відносить вжиток “галичанств” та “москалізмів” [180, с. 2]. Загалом, доробок М. Рудницького налічує низку статей, присвячених актуальним на той час питанням, серед яких – випрацювання правопису та розроблення термінологічної системи в різних галузях. Як перекладач-критик. М. Рудницький дотримувався доволі суворого рівня оцінювання тогочасних перекладів. У рецензіях він детально аналізував текст оригіналу та перекладу, наголошуючи на важливості збереження ритмічного розміру першотвору,

відтворення мелодики, майстерного римування, адже існує мало перекладів поезії, які могли б заступити оригінал тим, хто не може його читати. Нагадуючи ідеї, які оприлюднив ще І. Франко, М. Рудницький зазначав, що досягти повного успіху при відтворенні поетичного твору може лише поет-перекладач, людина, яка має відчуття слова, розуміється на майстерності римування, а не вдається до насилля над твором. Як кращі зразки досягнутої майстерності поетичного перекладу, автор наводив здобутки М. Зерова та М. Рильського, зауважуючи, що в Центральній Україні віршовий переклад досяг вершин свого розвитку, чого не можна спостерігати в Галичині того періоду [179, с. 2].

4.3. Віршові переклади М. Рудницького

На початку 30-х рр. літературна ситуація в Галичині дещо змінилась у зв'язку з історично-політичними умовами в Центральній Україні. Репресії та масові арешти серед культурних діячів з іншого боку кордону зосередили увагу західноукраїнських культурологів та літераторів на збереженні та підтриманні національних ідей. Бурхливі дискусії з приводу необхідності світогляду або ж критики модерних тенденцій у літературі стихли, адже основним питанням стало формування української національної ідеї. У той період поетичні переклади світової класики, чимало яких уперше з'явилися українською мовою, замінюють власні поезії М. Рудницького.

Перші спроби віршового перекладу сягають раннього періоду творчої діяльності М. Рудницького. У своїх спогадах автор згадував ще гімназійні завдання, що часто полягали в перекладі класиків українською мовою. Згодом під час навчання в Сорбонні (1913) М. Рудницький виступав водночас і популяризатором української літератури. Цікавим фактом була його співпраця з поетом Ф. Мазадом щодо перекладу віршів Т. Шевченка французькою мовою (“Садок вишневий...”, “І широкою долину...”).

Аналіз поетичних перекладів М. Рудницького здійснюємо, враховуючи ідеї теорії полісистеми, яка характеризує перекладені тексти з огляду на: 1) принцип відбору текстів та мотивацію перекладу; 2) процес асиміляції в перекладах певних рис тогочасної цільової полісистеми; 3) ступінь засвоєння новаторських форм оригіналів у цільовому тексті. На основі аналізу поетичних перекладів (їх рукописних варіантів та публікацій, уміщених у літературних часописах) можемо простежити три провідні принципи відбору текстів.

Зацікавлення віршовим перекладом пов'язано із власними спробами пера поета-молодомузівця: відповідну роль відіграли літературні течії, актуальні на початку ХХ ст. Цей факт пояснює вибір творів поетів-символістів, корифеїв французької літератури, серед яких – такі шедеври, як: “Осінь пісня” П. Верлена (1923); вірші Ш. Бодлера “Вечірня гармонія” та “Semper Eadem” (1923); “Поклін і слава Вам” В. Гюго (1925), поезії німецьких письменників, з-поміж яких – “Найкращій”, “Минула Ти мене”, мініатюр “Über allen Gipfeln ...” Й. В. Гете (1932), “Блиск і місяць” та “Ходи у парк” С. Георге (1934), низка поезій Р. М. Рільке, а також переклад Р. Кіплінга “If” українською мовою під заголовком “Як можеш ти...” (1936). Поетичні погляди М. Рудницького, що становлять сукупність власних принципів та ідей щодо розуміння мистецької вартості твору, були основним мотивом відбору текстів. М. Рудницький пропагував ідею свободи та широти внутрішнього пориву поезії. Він часто вказує, як приклад, молодим поетам майстерність П. Верлена, В. Гюго, Й. В. Гете. Безпосередність лірики, мелодійність, хвилеве враження, що надовго залишається в серці, майстерність оформлення мовного матеріалу, вдалі образні вкраплення, які не нав'язують образи, а лише провокують в уяві читача його власні інтерпретації – провідні компоненти поезики М. Рудницького. Відповідно ці риси зумовлювали вибір окремих віршів для перекладу.

Одне із ключових тверджень автора про *перевтілення* поетів у перекладі, *перестворення* їх творів передбачає певні зсуви / зміни в перекладі, спричинені

творчою інтуїцією та натхненням перекладача-поета. Часто це спостерігаємо в контексті метричної системи, а подекуди інших його формальних ознак. Певні порушення як еквілінеарності та ритму, так і лексико-стилістичної тканини оригіналу на той час трактували дещо вільніше. Головними аргументами були створення рівносильного поетичного твору в цільовій літературі, спроба досягнення легкості та невимушеності, відтворення рівноекспресивного враження. Проте ці твердження варто розглядати разом із специфікою оригіналів. Перекладацька стратегія М. Рудницького пов'язана з індивідуальною поетикою, значною мірою змодельована ідеями модернізму, зокрема символізмом та імпресіонізмом.

Основна частина віршових перекладів припадає на міжвоєнний період літературної діяльності М. Рудницького, пов'язаної з посадою літературного редактора часопису "Діло", що довгий час зберігався у спецфондах. Відповідно надрукована там перекладна поезія залишалась невідомою для широкого загалу. Мотивація перекладу цих поезій зумовлена, насамперед, потребою популяризації світової класики українською мовою. Нерідко перекладачі-першопрохідці стикалися з низкою труднощів. Доволі проблемним було відтворення ритмічних характеристик поезії, що пов'язано з не цілком випрацюваним способом збереження своєрідності метричної системи оригіналів. З-поміж інших поширених проблем було відтворення лексичної специфіки текстів на рівні ономастикону, топонімів, реалій та ін.

Чимало тогочасних перекладів містили певні відхилення, оправдані прагненням їхніх авторів ввести твори світової класики в українську літературу, зробити їх доступними для пересічного читача. В одній із передмов до власних віршових перекладів В. Еренкранца Збараського (народний співець, популярний у єврейських колах Галичини, відомий також у Німеччині, Парижі й на Сході) І. Франко коментує наявність певних відхилень: "Переклад отих сатир, які являються немов найінтимнішою розмовою людей, з душею і способом

думання, так відмінними від наших, діло нелегке і що перекладач не всюди може числити на відповідне розуміння з боку читачів, се таке ясне, що не потребує доказу”. Характеризуючи складну специфіку версифікації оригіналу, І. Франко зазначив, що зберіг ці деталі оригіналу з “невеличкими відмінами”, водночас згадував і про певні відхилення на рівні назви вірша “Meschiah-Zeiten”: “Титул я передаю з огляду на її сатиричну тенденцію трохи відмінно” [Т. 36, с. 22]. Отже, тогочасне трактування принципів художнього перекладу допускало певні відхилення від оригіналу з метою його кращого розуміння. Незважаючи на ці зміни, в основному на рівні віршового розміру або формальних скорочень, згадані переклади виконували свою основну мету – світові поети-класики вперше звучали українською мовою. М. Рудницький, вшановуючи пам’ять поетів, підбирав про них цікавий біографічний матеріал, ілюструючи їхню творчу манеру перекладами поезій.

Аналіз поетичних перекладів М. Рудницького здійснюємо, враховуючи зазначене розуміння художнього перекладу. Ключове розуміння тогочасного перекладу поезій належно підсумовують теоретичні ідеї, які висловив М. Рильський ще в довоєнний період (1941): 1) перекладач повинен перекладати тільки те, що характерне для нього як для художника; 2) віршовий переклад повинен звучати не як переклад, а як самостійний твір.

Серед поетичних перекладів М. Рудницького – всесвітньо відома поема Р. Кіплінга “If” (“Як можеш...”) (1936) у часописі “Назустріч” на вшанування річниці пам’яті письменника. Цей переклад ілюструє специфіку міжвоєнної епохи крізь призму панівних перекладознавчих тенденцій та їх впливу на стратегію М. Рудницького і має радше історичне значення в контексті множинності інших версій цього вірша.

Поема “If”, створена у формі порад-настанов автора синові, є глибоко-філософським твором. Переклад – це насамперед відтворення культурної специфіки оригіналу. Уже на рівні форми, що складається з логічно

вкарбованих афоризмів – контрастних, ритмічно розділених зіставлень, основної опозиції твору *ти* (син) і *вони* (світ), перекладач стикається з труднощами. На перший погляд, лаконічний перелік “правил поведінки”, (“кодексу Людини”), у якому закладено світогляд письменника, вимагає від перекладача фонових знань та розуміння тексту (Цей вірш ґрунтовно аналізують перекладознавці М. Новикова, О. Макаренко “Парадокси хрестоматійного вірша” На жаль, варіант М. Рудницького, як і раніша версія цього вірша в перекладі Н. Романюк, не був доступним у цей час, оскільки надрукований у журналі, що до початку 90-х рр. ХХ ст. зберігався у спецфондах).

Перекладна назва М. Рудницького звучить “Як можеш”, доволі своєрідне трактування полісемантичних імплікацій умовного ІФ, що є заголовком і головним смисловим стержнем оригіналу. Нагадаємо інші українські версії: “Лист до сина” В. Стуса, “Коли...” М. Левиної, “Якщо...” Є. Сверстюка та М. Стріхи. Уже на рівні заголовку інтерпретація М. Рудницького набуває своєрідного, дещо звуженого, внаслідок конкретизації імпліцитного відтінку *якщо вийде щось зробити*, хоча в оригіналі автор задає тон невизначеної умови, що логічно завершує останній рефрен вірша. М. Новикова, аналізуючи перекладацькі стратегії, зазначає, що стиль кожного перекладу як система “з’ясовується через перекладацькі пропуски та дописи” [143, с. 82], адже це відображає індивідуальне розуміння стилю і змісту оригіналу. Вибір відповідника назви твору є ключовим, адже моделює його сприйняття, засвідчує тенденцію перекладача до певних змін-уточнень при відтворенні. Таке прагнення пояснити, експлікувати своє розуміння оригіналу – явище, доволі поширене в міжвоєнну епоху. Це насамперед пов’язано із функцією перших спроб відтворення класики – цільова аудиторія складалася із пересічних читачів, які мали змогу довідатися про того чи іншого письменника з літературно-мистецького часопису. Провідну роль відіграє й підхід

М. Рудницького до розуміння самого процесу відтворення, а точніше перестворення поезії. Це прогнозує дещо вільніше трактування оригіналу, що тяжіє радше до інтерпретації зі збереженням основних характеристик першотвору.

На прикладі цього твору цікаво простежити, як відрізнялося розуміння загальнолюдських цінностей у контексті перекладацьких інтерпретацій, які уособлюють історико-культурний контекст епохи ХХ ст. Відповідно переклад М. Рудницького варто розглядати ще й крізь призму історико-політичних передумов. Його надруковано в 1936 р., час, коли в Східній УРСР тривали переслідування інтелектуальної еліти, розправи над неокласиками. Чимало діячів змушені були емігрувати за кордон, деякі з них зупинилися у Львові. Галичина в той час стає культурно-просвітницьким осередком, що до 1939 р., попри несприятливі обставини окупаційного польського режиму, підтримував тяглість загально-культурних традицій. Актуально й водночас експресивно звучать початкові рядки поеми: *If you can keep your head when all about you / Are losing theirs and blaming it on you*. М. Рудницький подає такий варіант: *Як маєш голову, коли громада сіра / Затратила свою, мовляв твоя вина*. Така інтерпретація цих рядків тяжіє до буквального відтворення, адже англійською мовою фразеологічне смислове ядро, яким є вислів *keep one's head*, означає залишатися спокійним, незважаючи на певні утиски (*труднощі*). Перший рядок *Як маєш голову* не сприймається чітко у вказаному значенні, що послаблює афористичність вислову. Проте цікавою є опозиція понять *all – громада сіра*. В оригіналі нейтральна лексема *all – всі* (так само, як, наприклад, у перекладі Є. Сверстюка “*як вистоїш, коли всі проти тебе*”) набуває емоційного акценту в перекладі та провокує дещо відмінні від оригіналу асоціації. Українське поняття *громада* пов'язано з давньою історико-культурною традицією, забарвлене національним колоритом та апелює в уяві читача до часів Київської Русі, Запорізької Січі, символічно позначаючи ідею єдності, народності та держави.

Зокрема, в такому контексті простежуємо смислові паралелі з творами І. Франка, наприклад, відомими тогочасному читачеві рядками з історичної повісті “Захар Беркут” (1902): *“Народ нужденний, прибитий, понурий, супроти чужих несмілий і недотепний. Кожний дбає тільки про себе, не розуміючи того, що таким робом роздроблюються їх сили, ослаблюється громада”* [т. 16, с. 9]. На відміну від традиційного в українській мові розуміння лексеми *громада*, у даному контексті епітетна конструкція *громада сіра* набуває пейоративних конотацій. Явище використання перекладів, зокрема поезії, як засобу вираження, пропагування актуальних гасел, притаманне українській традиції.

Розуміння художнього перекладу як націєтворчого чинника, можливо не так свідомо, як у перекладачів-шістдесятників, простежуємо в перекладацькій стратегії М. Рудницького. Це проявляється вже на рівні вибору перекладів, доволі вільного трактування смислових пластів оригіналу, певних відхилень при відтворенні лексико-стилістичної канви, що впливає з його індивідуально-поетичного розуміння перекладу як *процесу перестворення*. Для прикладу, фрагмент ідейно-смислового підсумку настанов Р. Кіплінга: *And so hold on when there is nothing in you / Except the Will which says to them: Hold on!*, що з-поміж українських варіантів промовисто звучить у В. Стуса про трагічну долю перекладача: *Коли триматися немає сили / І тільки воля владно каже: “Стій!”* Ці рядки М. Рудницький передає не настільки експресивно та лаконічно: *“І можеш голоси у собі невиразні / Здушити волею, що каже їм: “Тривай!”* Перекладач помітно розширив наповнення фрази *when there is nothing in you* (у значенні *якщо ти не маєш більше сили*) шляхом образно-смислової трансформації *І можеш голоси у собі невиразні / Здушити волею*. М. Рудницький пропонує своє розуміння цих рядків, що відповідно відрізняється від оригінального та поступається в афористичному звучанні. Проте цікавою перекладацькою знахідкою М. Рудницького є відтворення

ключового компонента цього рядка, цілої поеми загалом *hold on!*, що звучить “*Тривай!*” Таке перекладацьке рішення ілюструє прагнення М. Рудницького активізувати призабуті лексичні пласти української мови. Перекладач часто закликав працювати над збагаченням власного потенціалу мови для покращення літературної вартості творів, як індивідуальних, так і перекладних. Такий еквівалент відповідно передає конотації англійського фразеологізму – *тримайся, продовжуй, відстоюй*. В українському варіанті активізуються такі смислові відтінки цього компонента, як: *жити, існувати, продовжуватись*. Водночас лексема *тривати* може означати *чекати*, що адекватно доповнює ідейно-філософське сприйняття оригіналу – авторський заклик сприймати все без зайвих дій, жити. Окрім цього, в українській мові основа лексеми *тривати* викликає й інші смислові конотації цієї парадигми: *тривалість* – бадьорість, сила, тривальний, *тривалий* – витривалий, *тривний* – корисний, поживний [338, Т. 4, с. 283]. Відповідно дані значення в перекладі М. Рудницького доповнюють ключову авторську настанову – *стояти на своєму, чекати* – порадою про те, щоб водночас зуміти ще й *бути корисним (“поживним”)* для інших та *бадьорим*. У пізніших українських перекладах знаходимо: *Треба жити!* – як співчутливу підтримку втомленій людині (варіант М. Левиної); *Встоять у боротьбі!* – дещо звужене ідейне сприйняття в Є. Сверстюка; *і вистоїш, коли бракує сили, і залишилась воля лиш сама* – сприймається як заклик і водночас як заспокоєння у варіанті М. Стріхи.

Щодо відтворення важливої характеристики специфіки поетичного перекладу – ритмо-метричної системи, М. Рудницький виступав як співавтор, часто запроваджуючи новий віршовий розмір. Тенденція до недотримання метричних ознак оригіналу – явище, доволі поширене на той час, зумовлене низкою причин. Серед основних – недопрацювання розмаїття віршових систем, неповне осмислення перекладознавчої теорії, відсутність поетичного таланту перекладачів тощо. Стратегія М. Рудницького в цьому аспекті засвідчує

намагання передати такі ознаки просодії, як ритм та римування, хоч і не завжди з відповідністю оригіналові. Перекладач запроваджує співзвучні авторському задумові ритм та інтонацію, проте створює переважно відмінну систему римування. До притаманних складових стратегії можна віднести спосіб залучення нових лексико-стилістичних елементів до перекладу для досягнення певного віршового розміру та створення “плавності” звучання. Таке явище спостерігаємо в рядках: *Twisted by knaves to make a trap for fools, / Or watch the things you gave your life to, broken, / And stoop and build'em up with worn out tools*, які вдало відтворює український переклад М. Стріхи: *Якщо слова твої, немов приманку, / Негідник перед дурнем вихваля, / І знищено твій труд весь доостанку, – / А ти зумієш все почать з нуля*. Варіант М. Рудницького звучить: *Як можеш стриматись, коли у правди слові, / Падлюка для дурних вигідний жир найшов; / Як можеш твір життя, збудований у крові, / З руїни наново скріпляти від основ*. Цим рядкам властиве перехресне римування зі збереженням провідних смислово-інтонаційних акцентів. Однак перекладач досягає цього ефекту шляхом відступу від оригіналу, додаючи вислів *build'em up* – *відбудовувати*, який у перекладі ускладнює для відтворення віршового розміру з *руїни наново скріпляти від основ*. В оригіналі головна рима створена на основі чоловічого римування, основний наголос падає на закритий склад *by knaves – for fools – broken – tools*. Такий спосіб римування, що сприймається рішучо, лаконічно й закликає до дії, відтворює і М. Рудницький *слові – крові, найшов – від основ*. Перекладач зберіг аналогічну модель розміру, що є вагомою запорукою адекватного сприйняття тексту. Наприклад, у перекладі М. Стріхи простежуємо також чоловічу риму, проте заримовані останні наголошені склади закінчуються на голосний: *на приманку – до останку, вихваля – з нуля*. Ця деталь дещо послаблює імплікацію оригіналу, адже голосні немовби згладжують, пом'якшують тональність висловлювання. Своєрідним у перекладі М. Рудницького є словосполучення *збудований у крові*, характерне

радше для прогресивної, революційної поезії того часу й не цілком притаманне поетиці Р. Кіплінга. Вибір такого експресивного вислову надає перекладові дещо відмінної від задуму оригіналу конотації, що закликає до кардинальних дій, а не до тривалого чекання, співзвучного філософії стоїцизму.

Подібну тенденцію додавання нових лексичних елементів із метою досягнення віршового розміру, милозвучності та плавності спостерігаємо в перекладі М. Рудницького “Осінньої пісні” П. Верлена. В оригіналі, де музика, чарівна верленівська простота, мелодика звучання, ритм та мотив осінньої меланхолії є основними домінантами твору, провідну роль відіграє невимушений, природний ритм. Відповідно М. Рудницький використовує цей засіб у рядках: *В сірій безмежі, / В час, коли з вежі, / Б’є дзвін, / З сутінків чути / Спомин забутих / Годин*. В оригіналі читаємо: *Tout suffocant / Et blême, quand / Sonne l’heure, / Je me souviens / Des jours anciens / Et je pleure*. Рими, основні компоненти мелодії, в оригіналі створені на основі трьох паралелей лексем – асоціативно-образних понять: *Tout suffocant* (*сильно хвилюватись, задихатись*) – *quand* (*коли*); *Je me souviens* (*коли пригадую*) – *anciens* (*давні*); *blême* (*дуже блідий, в оригіналі третя особа однини дієслова бліднути*) – *l’heure* (*години*) – *je pleure* (*плачу*). У варіанті М. Рудницького є нові компоненти, на основі яких створено три паралелі римування: *безмежі – вежі; дзвін – годин; чути спомин – забутих*. Певні відхилення в перекладі поезії неминучі, проте власне їх специфіка та періодичність зумовлює жанрові ознаки перекладів. У контексті “Осінньої пісні” П. Верлена спробу М. Рудницького можна окреслити як *вдалу інтерпретацію*. А. Содомора, подаючи глибинний аналіз цього вірша, зазначив: “Українські інтерпретації при всій відстані між ними і оригіналом, усе ж помітний простір у напрямку тієї середини (не посередності!), яка передбачає якомога тонше відчуття міри” [217, с. 252].

Прикладом актуалізації нових пластів смислових конотацій оригіналу, внаслідок вкраплень елементів, притаманних цільовій (українській) культурі, є

переклад М. Рудницького англомовного автора Ч. М. Гейлея “Let us sing together. Students’ Anthem” – “Студентський гімн”. Цей текст використовувався як гімн провідного навчального закладу Мішіген у Ен-Арборі поряд із жовто-блакитними кольорами університетської символіки. Відповідно в перекладі втрачені ключові смислові асоціації оригіналу, пов’язані з університетом, проте актуалізується паралель із національною українською символікою. Переклад створений 1931 р., у час посилення спротиву польським окупантам у Галичині, коли такими асоціаціями пробуджували національну свідомість пересічних читачів. Читаємо в перекладі: *Співаймо до барв, що б’ють сяйвом до віч, / Хай живе Жовтожар і Блакит!* М. Рудницький створює лексему *Жовтожар* відповідно до кольорему *yellow*, що має символічне значення. Відтак, наступні рядки перекладу *Жовте – колосся дозрі жнив / І місяць жовтіє на празники жнив. Гей!* викликають образні асоціації, характерні для цільової культури. Перекладач уживає свій новотвір і в перекладі поезії С. Георга “Komm in den Park” (“Ходи у парк”). У цьому вірші М. Рудницький відтворює компоненти образу, посилює мотив осінньої природи: *Тут жовтожару, там позич з узлісь / Сіринь берези – вітер млявий скрізь, – / Чар пізніх рож іще не зовсім зжовк, / Зірви, цілуй їх та плети вінок.* Характерною ознакою стратегії М. Рудницького є приклади лексичних варіацій як засобу збагачення мови перекладу: зокрема, слово *Сіринь* від загальноживаного прикметника *сірий*. Цей фрагмент засвідчує творчий підхід перекладача до процесу відтворення поетичного тексту на різних рівнях. Своєрідною творчою знахідкою є використання скороченої форми лексеми *дозрівати* – *на дозрі жнив* у значенні часу, коли дозрівають жнива, відповідно це поняття асоціюється із жовтогарячим кольором. Фрагмент згаданого вірша *З блакиту є смерк у мережках завіс, / Коли Феб заховався на сон / Блакитні є квіти, що кажуть нам “вір!” / Блакитна сльоза, що блищить як сапфір!* ілюструє використання в перекладі лексичного потенціалу української мови, зокрема оказіонального граматичного переосмислення

значення лексеми *смерк*, ужитої в ролі іменника. У словнику Б. Грінченка знаходимо слово *смерк* – *сумерки*, з поясненням: “використов. тільки з прийменником *до*, наприклад: *до самого смерку*” [338, т. 4, с. 156], словник за ред. Є. Желехівського фіксує лише лексему *сірий* та похідне дієслово *сірити* [333, Т. 2, с. 868].

Необхідно звернути увагу на те, як ці переклади, асимілюючи новаторські елементи оригіналів, збагатили українську поезію. Внесок М. Рудницького полягає у відтворенні французької лірики, а саме творчості символістів. Це є вдалий приклад поєднання специфіки власної поезики автора та його літературних зацікавлень із майстерністю перекладацької стратегії. У перші десятиліття ХХ ст. ці переклади, попри першорядне інформативне завдання, збагачували українську літературу. М. Рудницький виступив не лише як автор перших українських версій окремих поезій, але й водночас як поет-молодомузівець та перекладач-інтерпретатор.

Настроєва, мелодійна, лірична поезія символістів – це оспівування миттєвого враження. Їй притаманне лаконічне, майже невидиме зображення якогось символу, мотиву, яке викликає асоціативне сприйняття твору. Легкість вислову, майстерність римування характеризується пісенністю звучання, яке зумовлено звукописними особливостями цих творів. Саме звукопис (періодичне використання алітерацій, асонансів, фонетичного чергування, зіткнень та повторів), внаслідок впливу поетів-символістів на індивідуальну творчість М. Рудницького, стане своєрідністю його перекладацької стратегії. Як приклад, розглянемо вірш П. Верлена “*Le Crépuscule du soir mystique*” в перекладі М. Рудницького “Сутінки містичного вечора”: *Із сутінками багровіє спомин.../ У полум’ї тремтить у далині / Надії обрій, впавши в невідоме, / І пнуться вверх по казковій стіні / Мереживом таємної рістні / – Лілеї, дальї, козельці, тюльпани – / плетуть альтану, а повітря п’яне / Втягнуло в себе випари душині / Отруйно теплі пахоці сильні / – Лілеї, дальї, козельці, тюльпани – / Де змисли,*

розум і душа на дні / Перемішали в розкошах аромати / Оп'яшливий – із сутінками – спомин. Вірш присвячений зображенню миттєвості теплого вечора, що викликає фрагменти асоціативних образів, переплечених із відчуттями ліричних переживань та настроїв. На перший погляд, не простежуємо конкретного образу чи ідеї, а тільки мотив зображення вечірньої пори, певні натяки на швидкоплинність часу та те, чого не можна повернути, і того, що не відбулося. У перекладі відтворено відповідну тональність, на фонетичному рівні наявне чергування голосних *i – ĭ* (*сутінки, далині, стіні, дні, рістні, душині, сильні...*), що налаштовує слухача на меланхолійні, ностальгійні думки. Цей мотив посилює асонанс на рівні голосного *o* (*багровіє, спомин, обрій, отруйно, оп'яшливий*). Атмосферу тихого весняного вечора передають звукові чергування шиплячих приголосних *ш – щ* (*впавши, випари душині, пахощі, душа, перемішали, розкоші*), а також періодичні повтори приголосного *с* (*сутінки, спомин, пнуться по стіні, рістні, пахощі сильні, змисли*). Важливими в контексті загального зображення є фрагментарні вкраплення описових деталей. Ці лаконічні, проте образні елементи символічно створюють цілісність картини, провокуючи уяву читача. М. Рудницький влучно створює лексико-стилістичні образні компоненти: у *сутінках багровіє спомин, тремтить у далині, мереживом таємної рістні, отруйно-теплі пахощі, у розкошах арома*. На лексичному рівні помітний творчий підхід при доборі відповідників. Вдало підібраний компонент *багровіє*, який асоціюється з насиченим червоним кольором і є контрастним поєднанням із лексемою *сутінки* (що імпліцитно пов'язана із сірим, тьмяним кольором). Прикладом новаторського використання словотвірного потенціалу мови перекладу є слово *рістня*, що узагальнено позначає рослинність. Своєрідним лексичним еквівалентом є використаний новотвір *арома*, утворений шляхом калькування основи французького *aromate*. Можна припустити свідоме вкраплення цього іншомовного запозичення з метою збереження національного колориту оригіналу. Переклад М. Рудницького засвідчує глибоке відчуття

тексту і з погляду відтворення символічних мотивів. Основним символом є містична атмосфера: час приближує читача до ночі, все живе готується до сну, відчуття, емоції перебувають у стані афекту, замилювання. Відповідно в перекладі цей мотив створюють майстерно відтворені лексичні компоненти, часто підсилені асонансами чи алітерацією: *по казковій стіні, таємна рістня, повітря п'яне, оп'янливий спомин*.

Ще одним характерним прикладом творчого відтворення настроєвості та ліризму поезії П. Верлена “La bonne chanson” є переклад, що у варіанті М. Рудницького звучить “Люба пісенька”. Ця інтерпретація ілюструє прагнення перекладача збагачувати мовні лексичні пласти та активізувати новаторські словотворення. *Огнище, лампа – блиск світла вузький, / Мрії, як пальців шукають виски, / Очі як тонуть в очах, що кохають, / Книжка закрита, пах теплого чаю, / Радість, що вечір так любо минув, / Втома з бажанням привабного сну, / Шлюбна тінь спальні й солодкої ночі / Все те, що мрія затримати хоче / Вічно загаяний час мій кленуть: / тижні – терпець мій, і місяці – лють!* Властиве оригіналові поєднання синсемантичних (створених на основі людських відчуттів – звуків, запахів, ритмів) та автосемантичних образів вдало відтворює й перекладач, зберігаючи своєрідну авторську синестезію візуальних картин. До чуттєвих провідних образів належить *блиск світла вузький*, що посилює сенсорне враження *пах теплого чаю*, яке чергується із зоровим вкрапленням *тінь спальні й солодкої ночі*. М. Рудницький доволі чуттєво увиразнює послідовність змін цих образних деталей, підкреслюючи їх або за допомогою лексичного новотвору *пах* (скорочена форма від іменника *запах*), або епітетною конструкцією *солодка ніч*. Власне фрагментарність є вагомим стилістичним своєрідністю поезії символістів та імпресіоністів: на перший погляд, непримітна, створює відповідний настрій та враження, які перекладач майстерно відтворює.

Поетичний талант та своєрідність творчої манери М. Рудницького засвідчує, зокрема, переклад ліричного осіннього етюду С. Георге “Komm in den Park”. Оригінал змальовує красу осінньої природи, пов’язаної відповідно з ностальгією за *grünem Leben* – Зеленим (молодим) Життям: *Komm in den Park, totgesagten Park and Schau: / Der schimmer ferner lächelnder Gestade / Der Reinen Wolken unverhofftes blau / Erhellte die Weiher und die Bunten Pfade. / Dort nimmt das Tiefe gelb, das Weiche grau / Von Birken und von Busch, der Wind ist lau, / Die Späten Rossen welkten noch nicht ganz, / Erlese Küsse sie und flicht den Kranz / Vergiss auch diese letzten Aestern nicht, / Den Purpur um die Ranken wilder reben / Und auch was übrig blieb von grünem Leben / Verwinde leicht im herbstlichen Gesicht.* У перекладі М. Рудницький адекватно відтворює провідний настрій поезії, майстерно змальовуючи цей осінній пейзаж: *Ходи у парк, що вмер для всіх, дивись: / Всміхнена даль своїми берегами, / Хмаринок синь немріяна колись / Осяяли твань і барвні стежок плями. / Тут жовтожару, там позич з узлісь, / Сірінь берези – вітер млявий скрізь, – / Чар пізніх рож іще не зовсім зжовк, / Зірви, цілуй їх та плети вінок, / Останні айстри ніжно спом’яни / І вусики багрові винограду / І всю життя зеленого принаду / Прийми з погідним видом осені.* В українській інтерпретації відтворено ключові стилістично-образні елементи, які створюють візуальне зображення: *totgesagten Park* – мертво-спокійний парк; *lächelnder Gestade* – береги, що усміхаються, *Der Reinen Wolken unverhofftes blau* – чисті, несподівано сині хмари, та *Bunten Pfade* – барвисті шляхи, які звучать відповідно: *парк, що вмер для всіх; усміхнена даль своїми берегами; хмаринок синь; осяяли твань та барвні стежинок плями.* Перекладач демонструє новаторський підхід за допомогою лексичного добору: *всміхнена даль* (доволі своєрідна з наголошеним передостаннім складом форма лексеми *усміхнена*, типова для тогочасного вжитку мови), *хмаринок синь немріяна* (граматична заміна прикметника *синій* візуально образнішим іменником *синь* в оригіналі), а також у словосполученні *сірінь берези, чар ... зжовк.* Такий

незначний відхід характеризує метод М. Рудницького, спрямований на увиразнення експресивно-образних особливостей оригіналу. Це ілюструють наступні еквіваленти: *осяjali твань, барвні стежок плями*, акцентовані вкрапленням доволі рідкісної лексеми *твань* (легке болото [338, Т. 4, с. 250], а вжиту в оригіналі епітетну конструкцію *bunten pfade* (*барвисті шляхи*) перекладач замінює на більш образне словосполучення зі стилістичною інверсією *барвні стежок плями*. Останній приклад підтверджує й новаторський словотвір шляхом скорочення лексеми *барвисті* – *барвні*.

В оригіналі автор увиразнює образну канву широким спектром барв, серед яких домінує жовтогаряча гама як асоціативна символіка осені. М. Рудницький відтворив цей провідний мотив за допомогою образності та своєрідного звукового тону (алітерації приголосного *ж*). У перекладі символ створений навколо центральної образної лексеми *жовтожар* (типової для поетичної мови М. Рудницького), в оригіналі – *Tiefe gelb* (темно-жовтий). Цей мотив прослідковуємо через асоціативно-звукове підсилення за допомогою алітерацій у словах: *стежок, зжовк, рож* (типова лексема для галицьких поетів), *ніжно, життя*.

На рівні просодичних властивостей першотвору простежуємо збереження відповідних ознак. Специфікою стратегії М. Рудницького можна окреслити й відтворення просодичних характеристик, особливо коли вони є складовими авторської поетики (зокрема поетів-символістів). В оригіналі С. Георге використовує чергування трьох видів рими: *авав, аавв, авва*. Таке урізноманітнене римування притаманне новаторству символістів, які прагнули до створення емотивно-образного враження. Цей новаторський підхід символістів загалом співзвучний із поетикою М. Рудницького, який адекватно передає цю ознаку: *авав* (дивись, берегами, колись, плями), *аавв* (узлісь, скрізь, зжовк, вінок), *авва* (спомяними, винограду, принаду, осени). Співзвучно до оригіналу в перекладі використано жіночі рими (із закінченням складу на

голосний), що відповідно передає сам лірично-меланхолійний, навіть ностальгійний настрій поезії, що тужить “за життя зеленого принадою”.

Як свідчення праці над удосконаленням перекладацької стратегії М. Рудницького, певним творчим випробуванням є дві інтерпретації ліричної перлини В. Гете “Über allen Gipfeln ist Ruh”. 1925 р. перший український переклад опубліковано в “Ділі”, проте існують дві рукописні версії, датовані 1922р.:

<p><i>Над усіма шпiлями / Тиша</i> <i>/Між усіма гiллями / Не дише / Ні</i> <i>леготу дрозж. / Пташки замовкли з</i> <i>бору. / Зажди лиш скоро / Спiчнеш</i> <i>також (Варіант 1, 1922) [387].</i></p>	<p><i>Над усіма шпiлями / Спокій.</i> <i>Між усіма гiллями / Ні одинокий /</i> <i>Легіт не в силі пройти / Пташки</i> <i>замовкли з бору / Зажди лиш, скоро /</i> <i>Спiчнеш і Ти (Варіант 2, 1922) [387].</i></p>
---	--

У публікації 1925 р. змінено всього передостанній рядок – *Замовкли пташеньки з бору*. Основною особливістю оригіналу є не багатство виражальних засобів, а своєрідна звукова тональність, атмосфера тиші, спокою, вічності, чому сприяє наявність асонансу *и*. Глибинний філософський пласт, імпліцитне тло, множинність асоціативних ліній роблять цей твір по суті неперекладним. А. Содомора, аналізуючи цю поезію, стверджує: “Стримана, навіть сувора у своїй простоті, що приховує глибину, “Нічна пісня мандрівника”, під пером інтерпретатора нерідко стає традиційним, з усіма “листочками” та “пташечками”, пейзажем, лірикою у пересічному значенні слова” [217, с. 189]. Ця поетична мініатюра є підсумком роздумів поета-мислителя на тему життя і смерті, швидкоплинності життя та вічного спокою. М. Рудницький виявив глибинне сприйняття оригіналу вже безпосередньо на рівні відтворення провідних мотивів твору. Лексема *Ruh*, яка в оригіналі позначає і спокій, і тишу (ці смислові відтінки не є рівнозначними), у першому варіанті перекладено як *тиша*, у другому – як *спокій*. Ці поняття зумовили звукове тло як продовження ключової теми на рівні алітерацій приголосних *ш* –

ж, що чергуються з асонансами *i – u, a – o*: *шпи́лі, ти́ша, між, ди́ше, дро́ж, пта́шки, за́жди, ли́ш, спі́чнеш, тако́ж*. М. Рудницький прагне компенсувати певні смислові втрати при відтворенні основних понять (*Ruh – ти́ша, Hauch – подих*) за допомогою звукопису (шум вітру змінює тиша, яку творять алітерації приголосних *усі́ма – шпи́лями, між – усі́ма – ги́лями то́що*). Лексична канва твору вирізняється своєрідним поетичним мовленням, яке перегукується з тогочасною лірикою. Зокрема, лексему *легіт* (легкий вітерець) знаходимо у відомій поезії Б. Лепкого “*Маєва нічка леготом дише*”. Наявність різних версій М. Рудницького свідчить про те, що перекладач розумів важкість поставленого завдання. Інтерпретації М. Рудницького, окрім традиційності, відіграють ще історико-літературну роль. Вони, як і пізніша версія Б. Лепкого (1932), втілюють індивідуальне світосприйняття перекладача-поета.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 4

Перші віршові переклади припадають на ранній період творчої діяльності М. Рудницького. Під час навчання в Сорбонні (1913) М. Рудницький виступав водночас і популяризатором української літератури. Цікавим фактом була його співпраця з поетом Ф. Мазадом щодо перекладу віршів Т. Шевченка французькою мовою (“Садок вишневий...”, “І широкою долину...”).

Віршові переклади пов’язані із поетичною діяльністю М. Рудницького. Літературно-поетичні зацікавлення М. Рудницького, що становлять сукупність власних принципів та ідей щодо розуміння мистецької вартості твору, були основним мотивом відбору текстів. М. Рудницький пропагував ідею свободи та широти внутрішнього пориву поезії. Це і пояснює вибір творів поетів-символістів, корифеїв французької літератури, серед яких – такі шедеври, як: “Осілля пісня” П. Верлена (1923); вірші Ш. Бодлера “Вечірня гармонія” та “Semper Eadem” (1923); “Поклін і слава Вам” В. Гюго (1925), поезії німецьких письменників, з-поміж яких – “Найкращій”, “Минула Ти мене”, мініатюр “Über allen Gipfeln ...” Й. В. Гете (1932), “Блиск і місяць” та “Ходи у парк” С. Георге (1934), низка поезій Р. М. Рільке, а також переклад Р. Кіплінга “If” українською мовою під заголовком “Як можеш ти...” (1936).

Значення поетичних перекладів М. Рудницького виходить за межі інформативності та першопрохідності. Його перекладацька стратегія віддзеркалює творчий, новаторський підхід при відтворенні творів авторів, співзвучних із його власними літературними зацікавленнями. Як поет-молодомузівець, М. Рудницький засвідчив творчий потенціал при відтворенні своєрідності поезій близьких “по духу” авторів. Його поетичні переклади слід розглядати в контексті основних тенденцій художнього перекладу перших десятиліть ХХ ст. Тогочасні принципи віршового перекладу допускали доволі вільне трактування оригіналу. Незважаючи на це, згадані переклади виконували

свою основну мету – світові класики вперше звучали українською мовою. М. Рудницький, вшановуючи пам'ять поетів, підбирав про них цікавий біографічний матеріал, ілюструючи їхню творчу манеру перекладами поезій. Ключове розуміння тогочасного перекладу поезій належно підсумовують теоретичні ідеї, які висловив М. Рильський ще в довоєнний період (1941): 1) перекладач повинен перекладати тільки те, що характерне для нього як для художника; 2) віршовий переклад повинен звучати не як переклад, а як самостійний твір. Відповідно М. Рудницький осмислював переклад поезії як перестворення тексту, на яке міг зважитися лише талановитий перекладач. Такий підхід вплинув на стратегію відтворення текстів, які за жанровою специфікою тяжіють до інтерпретацій. З огляду на те чимало інтерпретаційних знахідок спостерігаємо на різних текстових рівнях. Літературні зацікавлення М. Рудницького позначилися не лише на виборі текстів, але й зумовили засвоєння новаторських рис оригіналу в перекладах, збагачуючи цільову культуру. Своєрідністю поетичного стилю М. Рудницького був звукопис – майстерне вплетення звуково-асоціативних образів як наслідок наявних асонансів, алітерацій, звукових зіткнень та контрастів. Перекладач продемонстрував тенденцію до увиразнення стилістично-образної канви першотвору. У його версіях ключові образні мотиви оригіналу змальовано рельєфніше та експресивніше. Лексичне багатство перекладів М. Рудницького відображає новаторський підхід до пошуку відповідників через активізацію різноманітних мовних пластів. Перекладна поезія М. Рудницького демонструє сміливу, творчу, новаторсько-експериментальну, проте за змогою адекватну стратегію, яка є цікавим літературним явищем в історії українського художнього перекладу ХХ ст.

ВИСНОВКИ

Перекладацький аспект діяльності М. Рудницького – багатогранної, значущої та непересічної постаті – досліджено в контексті його літературознавчого, театрознавчого та поетичного доробку, що становить окремий етап в історії української культури ХХ ст.

Творчі зацікавлення М. Рудницького різнопланові: переклади художньої прози, драми та поезії, що й зумовило поділ перекладів на підставі жанрової специфіки текстів: художня проза (2631 с.), драма (307 с.), поезія (39 с.).

Основний етап перекладацької діяльності М. Рудницького припадає на міжвоєнну епоху і пов'язаний із літературно-культурними процесами в Західній Україні. Функція перекладної літератури 20–30-х рр. ХХ ст. виходила за межі інформативності. Головне завдання художніх перекладів полягало у просвітництві, вихованні естетичних смаків читача, поширенні українського друкованого слова при засиллі польськомовних та німецькомовних видань. Не всі тогочасні переклади адекватні в сучасному розумінні цього терміна, а деякі сприймаються як застарілі. Проте чимало з них, зокрема переклади М. Рудницького, С. Куликівни, О. Сліпої, упродовж років залишалися єдиними українськими версіями. Вони відіграли вагомий роль у вихованні не одного покоління і становлять окремий, ще не цілком вивчений етап в історії українського художнього перекладу. Розмаїття друкованих видань, періодичних часописів та різних серій деяких перекладених творів вражає.

Мета багатьох тогочасних перекладів, зокрема М. Рудницького, полягала у збагаченні української культури, літератури, мови. М. Рудницький неодноразово наголошував на вагомості перекладної класики для розвитку рідної мови та літератури. Так, у статті “Наші літературні журнали і Європа. Дивогляди Літературно-Наукового Вістника” (Діло від 6 квітня 1928 р.) автор характеризує видавничу політику згаданого часопису, висловлюючи

незадоволення головно незначною кількістю опублікованих перекладів. М. Рудницький заохочує до популяризації перекладів світової класики – джерела збагачення рідної культури. Це зумовлювало високу вимогливість перекладача щодо формування його стратегії, яка вирізнялася вже на рівні вибору твору. М. Рудницький закликав перекладати насамперед ці твори, які представляли певний, ще не цілком розвинений жанр у цільовій літературі. Невипадково в його перекладацькому доробку простежуємо чимало перекладів детективно-побутових романів, новел, наукових есе, філософської прози. Творчий підхід М. Рудницького засвідчує і його праця над удосконаленням власного поетичного мовлення. Перекладач виявляє високу майстерність щодо відтворення багатства виражальних засобів оригіналу, часто шляхом творення нових слів, активізації різноманітних пластів лексики, мовних реєстрів, подекуди розширюючи їх семантику, увиразнюючи емотивне значення. М. Рудницький використовував мовне багатство інших українських письменників, насамперед творчий потенціал поетичного мовлення П. Куліша, І. Франка, В. Стефаника, М. Яцкова, Ю. Федьковича, Б. Лепкого, М. Зерова. Варто виокремити сукупність філологічного, літературознавчого, історико-культурного, типологічного підходів, синтезованих у стратегії М. Рудницького щодо осмислення першотвору, авторської поетики, його ключових ідей. Ще у своїх літературознавчих працях М. Рудницький, розглядаючи українську літературу в контексті європейської, проводив відповідні паралелі з світовою класикою. Власне поєднання лінгвістичного та літературознавчого підходів, а також енциклопедичні знання автора зумовили глибоке дослідження й розуміння оригіналу, що сприяло їх адекватному відтворенню.

Внесок М. Рудницького в українську перекладознавчу теорію полягає у виокремленні підходу до перекладу текстів різних жанрів (драматургії, поезії, філософських творів, праць на сакральну тематику); осмисленні принципів перекладу для театру, розгляді сценічності як провідної специфіки; дослідженні

співвідношення індивідуальності автора / перекладача при відтворенні тексту. Систематизовано головні перекладознавчі засади М. Рудницького, що лягли в основу його стратегії: осмислення перекладу як засобу збагачення цільової культури, чинника підвищення національної свідомості; прагнення відтворити специфіку оригіналу, своєрідність поезики автора, відповідні історико-літературні та лексико-стилістичні характеристики тексту; удосконалення літературно-поетичного хисту перекладача, збагачення обидвох мов; збереження відповідного духу оригіналу, без порушення єдності змісту й форми першотвору; творчий підхід до перекладацьких пошуків – уникнення буквалізму; урахування цільового призначення перекладу.

Окрему сторінку перекладацької діяльності М. Рудницького становить його праця в українській шекспіріані. Він увійшов в історію українського перекладознавства як один із перших, хто наголосив на дуалістичній специфіці драматичних творів, передусім Шекспірових, що вимагає окремого підходу при їх відтворенні цільовою мовою. Стратегія М. Рудницького щодо перекладу Шекспірових драм зорієнтована на сценічне призначення вихідного тексту. Співпраця перекладача, режисера та акторів театру зумовила якісний рівень перекладу, передусім з огляду на евфонічність – характерну рису цих текстів. Гра слів – провідна ознака Шекспірового мовлення – на ранньому етапі теорії перекладу вважалася неперекладною. М. Рудницький запропонував цікаві варіанти відповідного звучання каламбурів, що позитивно вирізняє його переклад з-посеред інших, навіть сучасніших. Багата, рельєфна образність, інша характеристика поезики драматурга, – ще одна перепона на шляху перекладача, який повинен *перестворити* оригінальні образи з такою ж силою та живописністю, як і сам автор. М. Рудницький виявив творчий потенціал, відтворюючи виразно та яскраво словесні образи мовою перекладу. Певні неточності та мовні огріхи не применшують загальноісторичного значення

цього перекладу, що увійшов в історію української рецепції В. Шекспіра як текст першої постановки “Гамлета”.

Міжвоєнний період ХХ ст. на Західній Україні був плідним на видання україномовних прозових перекладів, серед яких чимало належить М. Рудницькому. Він звертався до найкращих зразків світової літератури: романів, детективних історій та оповідань, творів із промовистим заголовком, динамічним, захопливим сюжетом та емоційною історією.

Різномірний аналіз роману Е. Бронте “Wuthering Heights” та перекладу М. Рудницького “Буреверхи” (1933) у зіставленні з варіантом Д. Радієнко “Грозний перевал” (2006) засвідчує майстерність М. Рудницького у збереженні лексико-стилістичних ознак, образності, індивідуалізації мовлення, відповідного інтонаційного забарвлення. Перекладач передає характерну циклічну композицію оригіналу, попри певні скорочення, які знаходимо в окремих фрагментах опису. Причиною такого, недопустимого на сучасному етапі теорії перекладу явища, яке трактували значно довільніше в ті часи, було обмеження обсягу друкованих аркушів. У перекладі М. Рудницького увиразнено інтонаційно-емотивні акценти, вдало підібрано тональність емотивного настрою, кульмінації, експресії, що помітно при порівнянні з варіантом Д. Радієнко. М. Рудницький уникає надмірного одомашнення тексту – доволі поширеного в той час явища. Перекладач передає вирази, що відображають “місцевий колорит” та реалії оригіналу, які часто перекладали методом уподібнення – пошуком лексем у цільовій мові з подібною денотативною інформацією. Збережено розмежування лексичних ознак мовлення персонажів та автора. Попри низку неточностей на лексичному, а особливо синтаксичному рівні, переклад М. Рудницького створює відповідне емоційно-естетичне враження першотвору.

Віршовий перекладацький доробок М. Рудницького за обсягом невеликий, однак своєрідний, поєднує водночас мотив легкої іронії та

глибинного переживання, хвилевого враження, увиразненого на рівні словесних образів. Його перекладацька стратегія засвідчує творчий, новаторський підхід при відтворенні поезій авторів, співзвучних його власним літературним зацікавленням, що переважно зумовлювало вибір текстів. М. Рудницький осмислював переклад поезії як перестворення, що вплинуло на відтворення текстів, які тяжіють до інтерпретації. Літературні зацікавлення М. Рудницького позначилися не лише на виборі текстів й зумовили засвоєння певних новаторських рис оригіналу (звукопису, метричних ознак, своєрідної символіки, рельєфної образності, лексичних новотворів) у перекладах. Своєрідністю поетичного стилю М. Рудницького був звукопис. Перекладач виявив тенденцію до увиразнення стилістично-образної канви першотвору. Лексичне багатство перекладів М. Рудницького засвідчує творчий підхід до пошуку відповідників через активізацію різноманітних мовних пластів та засобів словотвору. Перекладна поезія М. Рудницького показує сміливу, творчу, новаторсько-експериментальну, проте адекватну стратегію, яка є своєрідним літературним явищем у контексті ХХ ст.

Як критик перекладу, М. Рудницький негативно оцінював деякі тогочасні переклади: філософських творів Е. Канта, прози Ч. Дікенса, Ш. Бронте, Оноре де Бальзака, Шекспірової комедії “Сон літньої ночі” (переклад Я. Гординського) та поезій Т. Шевченка, критикуючи низький мовний рівень цих перекладів, а також безпорадність перекладачів при пошуку відповідників. У рецензіях він детально проаналізував тексти оригіналів та перекладів, наголошуючи на важливості збереження ритміки, розміру першотвору, мелодики, майстерного римування. М. Рудницький зауважив, що досягти повного успіху при відтворенні поетичного твору може лише поет-перекладач.

Перекладацький доробок М. Рудницького становить окремий внесок у розвиток перекладознавства, шекспірознавства, театрознавства та української культури ХХ ст. загалом.

На основі зібраних матеріалів та перекладів можна продовжити подальші дослідження: осмислити внесок М. Рудницького в рецепцію романських літератур в Україні, в історію розвитку українського театру ХХ ст.; простежити взаємозв'язок ідей М. Рудницького та його перекладацької стратегії у світлі розвитку українського перекладознавства міжвоєнної епохи ХХ ст.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андрусів С. Модус національної ідентичності : Львівський текст 30-х років ХХ століття / С. Андрусів. — Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2000, Тернопіль : Джура, 2000. — 340 с.
2. Ажнюк М. Т. Доля українських інтерпретацій Шекспірового “Гамлета” / М. Т. Ажнюк // Григорій Кочур і український переклад : матеріали міжнар. наук.-практ. конф., (Київ ; Ірпінь, 27–29 жовт. 2003 р.) / Редкол. : О. Чередниченко [гол.] та ін. — К. ; Ірпінь : ВТФ “Перун”, 2004. — С. 203—207.
3. Ажнюк М. Т. Про багатозначність словесних образів у “Гамлеті” В. Шекспіра та її відтворення в українських перекладах / М. Т. Ажнюк // “Хай слово мовлено інакше...” : статті з теорії, критики та історії художнього перекладу / упор. В. Коптілов. — К. : Дніпро, 1982. — С. 240—255.
4. Ажнюк М. Т. Стиль “Гамлета” В. Шекспіра как проблема перевода : автореф. дис. на соиск. науч. степени канд. филол. наук : спец. 10.02.04 “Германские языки” / М. Т. Ажнюк — К., 1979. — 23 с.
5. Аникст А. А. Трагедия Шекспира “Гамлет”. Литературный комментарий : Книга для учителя / А. А. Аникст. — М. : Просвещение, 1986. — 216 с.
6. Аникст А. А. Шекспир. Ремесло драматурга / А. А. Аникст. — М. : Сов. писатель, 1974. — 607 с.
7. Бандровська О. Т. “Грозвий перевал” Емілії Бронте в культурному просторі Вікторіанської Англії / О. Бандровська // Бронте Е. Грозвий Перевал : Роман / пер. з англ. Д. О. Радієнко ; передм. і прим. О. Т. Бандровської. — Х. : Фоліо, 2006. — С. 3—19.
8. Бархударов Л. С. Язык и перевод / Л. С. Бархударов. — М. : Международные отношения, 1975. — 239 с.
9. Бідненко Н. П. Драма в аспекті художнього перекладу (на матеріалі українських і російських перекладів п’єси Б. Шоу “Учень диявола”) : Автореф.

дис. на здобуття наукового ступені канд. філол. наук : спец. 10.01.05 “Порівняльне літературознавство” / Н. П. Бідненко — К., 2001. — 20 с.

10. Бовсунівська Т. В. Теорія літературних жанрів : Жанрова парадигма сучасного зарубіжного роману : підручник / Т. В. Бовсунівська. — Київ. Вид.-полігр. центр “Київ. ун-т”, 2009. — 519 с.

11. Боньковська О. О. Львівський театр товариства “Українська Бесіда” 1915—1924 / О. Боньковська. — Львів : Літопис, 2003. — 342 с.

12. Борисова И. Ф. Контекст и ситуация при переводе драматургии / И. Ф. Борисова // Текст как объект перевода : Сб. науч. тр. / под ред. Д. Рашидова. — Ташкент, 1988. — С. 31—37.

13. Белова А. Д. Вербальне відображення концептосфери етносу : сучасний стан вивчення проблеми / А. Д. Белова // Мовні і концептуальні картини світу : зб. наук. праць. — К., 2001, № 5. — С. 15—22.

14. Вавринюк Д. М. Відтворення засобів мовної характеристики персонажів у перекладах п'єс У. Шекспіра // Вісник Львівського ордену Леніна Політехнічного інституту / Д. М. Вавринюк. — Львів : Видав. Львів. уні-ту, 1972. — № 73. — С. 15—24.

15. Вавринюк Д. М. Джерела і види гри слів у п'єсах Шекспіра // Мова та стиль зарубіжної науково-технічної літератури. Вісник Львівського Політехнічного інституту / Д. М. Вавринюк. — Львів : Видав. при Львів. держ. уні-ті видав. об'єднання “Вища школа”, 1980. — № 148. — С. 11—14.

16. Вавринюк Д. М. Переклад гри слів у п'єсах Шекспіра / Д. М. Вавринюк // Теорія и практика переклада. — К. : Вища школа, 1983. — № 10. — С. 20—27.

17. Вавринюк Д. М. Труднощі передачі шекспірівської гри слів слов'янськими мовами / Д. М. Вавринюк // Іноземна філологія. — Львів : Видав. Львів. уні-ту, 1964. — Вип. 1. — С. 48—54.

18. Ваніна І. Г. Шекспір на українській сцені / І. Ваніна. — К. : Вид-во Образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1958. — 102 с.

19. Верцман И. “Гамлет” Шекспира / И. Верцман. — М. : Изд-во “Худож. лит.”, 1964. — 110 с.
20. Волицька І. В. Театральна юність Леся Курбаса : (проблема формування творчої особистості) / І. Волицька. — Львів : Ін-тут народознавства НАН України, 1995. — 152 с.
21. Волос О. В. Актуальні питання розвитку української шекспіріани / О. Волос // Григорій Кочур і український переклад : мат. міжнар. наук.-практ. конф., (Київ ; Ірпінь, 27-29 жовт. 2003 р.) / редкол. : О. Чередниченко [голова] та ін. — Київ ; Ірпінь : ВТФ “Перун”, 2004. — С. 232—239.
22. Волос О. В. Шекспірівська метафора у драмі. Цілісний підхід / О. Волос // Записки наукового товариства імені Шевченка.— Праці філол. секції. — Львів, 2003. — Т. ССXLVI. — С. 421—432.
23. Вороний М. Театр і драма : Зб. статей / М. Вороний. — К. : Мистецтво, 1989. — 408 с.
24. Виноградов В. С. Лексические вопросы перевода художественной прозы / В. С. Виноградов. — М. : Изд-во МГУ, 1978. — 174 с.
25. Габлевич М. Б. “Гамлет” і європейський гуманізм / Габлевич М. Б.// Записки наукового товариства імені Т. Шевченка. Праці філологічної секції.— Львів, 1990. — Т. ССXXI — С. 169—209.
26. Габлевич М.Б. Два українські “Гамлети” (Деякі зауваги до техніки перекладу) / М. Б. Габлевич // Проблеми літературознавства і художнього перекладу. : Зб. наук. праць і матер. — Львів, 1997. — С. 225—237.
27. Габлевич М. Б. Наш автор / М. Б. Габлевич // Творчість Григорія Кочура у контексті української культури ХХІ віку : до 100-річчя від дня народження Майстра : Матеріали ІV Міжнар. наук. конф. (Львів, 15—17 листопада 2008 р.). — Львів : Видав. центр ЛНУ імені Івана Франка, 2009. — С. 266—284.

28. Габлевич М. Б. Підводний світ Офелії в оригіналах і перекладах / М. Б. Габлевич // *Ренесансні студії*.— Запоріжжя, 2005. — Вип.10. — С. 112—129.
29. Гайдабура В. Гамлет говорить українською / В. Гайдабура // *Театр між Гітлером і Сталіним : Україна. 1941—1944. Доля митців*. — К. : Факт, 2004. — С. 117—125.
30. Гайдабура В. Театральні автографи часу / В. Гайдабура. — К. : Факт, 2007 — 292 с.
31. Гайнічеру О. І. Поезія і мистецтво перекладу / О. І. Гайнічеру. — К. : Дніпро, 1990. — 212 с.
32. Гамлет. Трагедія на 5 дій Вільяма Шекспіра. Переклад М. Рудницького, постава Йосипа Гірняка : Програма вистави “Гамлет”. — Львів : Львів. оперний театр, 1943. — 20. с.
33. Гарбузюк М. Прапрем’єра “Гамлета” в українському театрознавстві другої половини ХХ століття / М. Гарбузюк // *Записки НТШ. Театрознавча комісія*. — 2003. — С. 325—338.
34. Гарбузюк М. В. Сценічні прочитання “Гамлета” Шекспіра у Львівських театрах (1796–1997): Автореф. дис. На здобуття наук. супеня канд. філ. наук : спец. 17.00.02 — “театральне мистецтво” / Львівський національний університет імені Івана Франка. / М. В. Гарбузюк. — Львів, 2004. — 19 с.
35. Гачечиладзе Г. Р. Художественный перевод и литературные взаимосвязи / Г. Р. Гачечиладзе. — М. : Советский писатель, 1980. — 255 с.
36. Гординський С. Михайло Рудницький (1989—1975) / С. Гординський // *На переломі епох. Літературознавчі статті, огляди, есеї, рецензії, спогади*. — Львів : Світ, 2004. — С. 241—245. — Серія “Ad Fontes — До джерел”.
37. Гординський Я. Кулішеві переклади драм Шекспіра / Я.Гординський // *Зап. наук. т-ва ім. Шевченка*. — 1928. — Т. 148. — С.55—164.

38. Гординський Я. Літературна критика підсоветської України / Я. Гординський // Праці відділу українознавства. — Львів ; Київ, 1939. — Т. 1. — 103 с.

39. Грабовецька О. С. Епітетна конструкція у художньому перекладі (на матеріалі української та англійської мов) : автореф. дис. На здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.16 — “перекладознавство” / О. С. Грабовецька. — К., 2003. — 22 с.

40. Грабовецька О. С. Інтерпретація шекспірового розуміння добра і зла в українських перекладах трагедії “Отелло”(до питання про перекладацькі стратегії) / О.С. Грабовецька // Мовні і концептуальні картини світу : зб. наук. праць. — К. : Видав.-поліграф. центр “Київський університет”, 2006. — Вип.17. — С. 99—110.

41. Грибінський Б. “Гамлет” в українських перекладах / Б. Грибінський Архів кафедри перекладознавства і контрастивної лінгвістики імені Г. Кочура ЛНУ імені І. Франка — 1967— 98 с.

42. Гюббенет И. В. К проблеме понимания литературно-художественного текста (на английском материале) / И. В. Гюббенет. — М. : Изд-во МГУ, 1981. — 112 с.

43. Гудманян А. Г. Чужомовні власні назви та проблема контрастивного аналізу / А. Г. Гудманян // Наукова спадщина проф. Жлуктенка Ю. О. та сучасне мовознавство : зб. наук. праць. — К., 2000. — С. 80—84.

44. Денисюк І. О. Михайло Рудницький зблизька. До 100-річчя від дня народження / І. О. Денисюк // Жовтень. — 1989. — № 1 (531) січень. — С. 118—122.

45. Денисюк І.О. Розвиток української малої прози ХІХ — поч. ХХ ст. / І. О. Денисюк. — Львів, 1999. — 256 с.

46. Державин В. Проблема віршового перекладу / В. Державін // Плужанин. — 1927. — № 9 / 10. — С. 44—51.

47. Дзера О.В. Алюзії і перверзії в образі Клавдія, короля світу, “що звихнувся” : оригінал і українські переклади / О. В. Дзера // Григорій Кочур контексті української культури другої половини ХХ віку : Мат. Всеукр. наук. конф., (Львів, 14—15 жовт. 2005 р.). — Львів : Видав. центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2007. — С. 71—85.

48. Дзера О. В. Жанри художнього перекладу / О. В. Дзера // Зап. “Перекладацької майстерні 2000-2001”. — Львів : Центр гуманітарних досліджень ЛНУ імені Івана Франка, 2001. — Т. 1.— С. 18—36.

49. Дзера О. В. Шекспіріана Григорія Кочура / О. В. Дзера // Творчість Григорія Кочура у контексті української культури ХХІ віку : до 100-річчя від дня народження Майстра : Мат. ІV Міжнар. наук. конф. (Львів, 15—17 листопада 2008 р.). — Львів : Видав. центр ЛНУ імені Івана Франка, 2009. — С. 247—257.

50. [Донцов Д.] [Рецензія] // Вістник. — 1936. — Т. 3, кн. 9. — С. 696—697. — Підп. : М. Л. — Рец. на кн. : Барбе д’Оревіллі. Чортиці / Барбе д’Оревіллі ; передм. М. Рудницького. — Львів, 1936. — 205с. — (Б-ка “Діла”)

51. Доценко С. Новий український “Гамлет”. У. Шекспір. Твори у трьох томах. Том. ІІ. “Дніпро”, 1964 / С. Доценко // Всесвіт . — 1965. — № 9. — С. 158—160.

52. Доценко Р. Сто років тому на зорі українського Шекспіра / Р. Доценко // Всесвіт. — 1982. — № 10 жовт. — С. 156—158.

53. Зайцев П. Про польські переклади з Шевченка / П. Зайцев // Шевченко Т. Повне видання творів / Т. Шевченко. — Варшава ; Львів, 1936. — Т. 14 : Переклади поезій на польську мову / за ред. Б. Лепкого. — С.345— 353.

54. Захаркін С. Чужомовне письменство на сторінках західноукраїнської періодики (1914-1939). Бібліографічний покажчик. Львів, 2003 / С. Захаркін // Критика, 2005. — Ч. (9) 95. — С. 14—16.

55. Зеров М. К. Твори : у 2 т. / М. К. Зеров ; упоряд. : Г. П. Кочура, Д. В. Павличка. — К. : Дніпро, 1990. — Т. 1—2.
56. Зеров М. К. У справі віршованого перекладу. Нотатки / М. Зеров // Українське письменство / упоряд. М. Сулима ; післям. М. Москаленка. — К. : Вид-во Соломії Павличко “Основи”, 2002. — С. 609—624.
57. Зоривчак Р. П. Лингвостилистические характеристики художественного текста и перевод (На материале переводов украинской прозы на английский язык) : автореф. дис. на соиск. науч. степени доктора филол. наук. : спец. 10.02.04 — “германские языки” / Р. П. Зоривчак — К., 1987. — 38 с.
58. Зорівчак Р. П. Реалія і переклад (на матеріалі англomовних перекладів української прози) / Р. П. Зорівчак. — Львів : Вид-во Львів. ун-ту, 1989. — 216 с.
59. Зорівчак Р. П. Семантична структура словесного образу : до методології перекладознавчого аналізу / Р. П. Зорівчак // Інозем. філол. — 1999. — Вип. 111. — С. 218—224.
60. Зорівчак Р. П. Українсько-англійські літературні взаємини / Р. П. Зорівчак // Українська література в загальнослов'янському і світовому літературноу контексті. — К., 1988. — Т. 3. — С. 98—155.
61. Зорівчак Р. П. Українська Гамлетіяна і Михайло Рудницький / Р. П. Зорівчак // Просценіум. — 2004. — Ч. 8-9. — С. 124—130.
62. Зорівчак Р. П. Український художній переклад і буття нації. Спроба історико-літературного осмислення / Р. П. Зорівчак // Чужомовне письменство на сторінках західноукраїнської періодики (1914-1939) : Бібліогр. покажч. / Львів. нац. ун-т ім. І. Франка. Наук. б-ка, Наук. т-во ім. Шевченка ; [за заг. ред. О. Лучук, Т. Лучука ; наук. ред., автор. передм. Р. Зорівчак]. — Львів : Видав. Центр ЛНУ ім. І. Франка, 2003. — С. 1—16. — (Укр. Бібліографія. Нова серія ; чис. 13).

63. Зорівчак Р. П. Фразеологічна одиниця як перекладознавча категорія / Р. П. Зорівчак / Львів : Вид-во при ЛДУ, 1983. — 175 с.

64. Зорівчак Р. П. Художній переклад в Україні і буття нації. Спроба історико-літературного осмислення / Р.П. Зорівчак // Зап. “Перекладацької майстерні 2000-2001”. — Львів : Центр гуманітарних досліджень ЛНУ імені Івана Франка, 2001. — Т. 1. — С. 9—17.

65. Івасюк О. Я. Відтворення ритмомелодійних особливостей оригіналу як засіб репрезентації його змісту (на матеріалі перекладів сучасної англomовної поезії українською мовою) : автореф. дис. на здобуття наукового ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.19 “Теорія мовознавства” / О. Я. Івасюк ; — К., 1994. — 24 с.

66. Івасюк О. Я. Голістична концепція віршового перекладу в контексті перекладацького методу Г. П. Кочура / О. Я. Івасюк // Григорій Кочур і український переклад : мат. міжнар. наук.-практ. конф., (Київ ; Ірпінь, 27-29 жовт. 2003 р.) / редкол. : О. Чередниченко [голова] та ін. — Київ ; Ірпінь : ВТФ “Перун”, 2004. — С. 101—108.

67. Івасюк О. Я. Теорія і практика віршового перекладу (на матеріалі творів Маргот Озборн та їх українських перекладів) : навч. пос. / О. Я. Івасюк. — Чернівці : Рута, 2006. — 124 с.

68. Ільницький М. Від ідеї до форми (Михайло Рудницький) / М. Ільницький // Критики і критерії. Літературно-критична думка в Західній Україні 20-х — 30-х рр. ХХ ст. — Львів : ВНТЛ, 1998. — С. 52 —78.

69. Ільницький М. Від “Молодої музи” до “Празької школи” / М. Ільницький // Критики і критерії. Літературно-критична думка в Західній Україні 20-х — 30-х рр. ХХ ст. — Львів : ВНТЛ, 1998. — С. 24

70. Ільницький М. Літературний Львів першої половини ХХ ст. / М. Ільницький // Львів. Історичні нариси. — Львів : Ін-т українознавства ім. І. Крип’якевича НАН України, 1996. — С. 411—430.

71. Ільницький М. Михайло Рудницький здалеку / М. Ільницький // Дзвін. — 1997. — № 4 (630) — Квіт.— С.119—127.
72. Ільницький М. Михайло Рудницький. Поезія / М. Ільницький // Жовтень. — 1988. — № 5 (523). — Трав.— С. 123—126.
73. Ільницький М. Між двох світових. Літературний процес 20-х—30-х рр. на Західній Україні / М. Ільницький // Дзвін. — 2005. — № 2 — Лют.— С. 123—136.
74. Ільницький М. На перехрестях віку : у 3 кн. / Ільницький М. — К. : Вид. дім “Києво-Могилянська академія”, 2009. — Кн. III. — 902 с.
75. Ільницький М. Поетичні школи в західноукраїнському літературному процесі 20-х—30-х рр. ХХ ст. / М. Ільницький // Записки НТШ. Том ССХХІ. Праці філологічної секції. — Львів, 1990. — С. 136—170.
76. Казакова Т. А. Imagery in Translation. Практикум по художественному переводу : учеб. пособ. На английском языке / Т. А. Казакова. — Ростов-на-Дону : “Феникс”, СПб. : “Союз”, 2004. — 320 с.
77. Кам’янець А. Б. Роман із багатьма невідомими (про труднощі відтворення мовної гри в перекладі) / А. Б. Кам’янець, Т. Є. Некряч // Проблеми семантики, прагматики та когнітивної лінгвістики : зб. наук. пр. / Київський нац. ун-т імені Тараса Шевченка ; відп. ред. Н.М. Корбозерова. — К. : Логос, 2007. — С. 168—173.
78. Карабан В.І., Мейс Дж. Переклад з української мови на англійську мову : навч. посіб.-довідн. для студ. вищих закладів освіти / В. І. Карабан, Дж. Мейс . — Вінниця : Нова книга, 2003. — 608 с.
79. Карманський П. Поезії / П. Карманський. — К.: Український письменник, 1992. — 362 с.
80. Карманський П. Українська богема / П. Карманський. — Львів, 1936. — 134 с.

81. Квіт С. М. Літературно-критична і журналістська діяльність Михайла Рудницького у 1910—1930 рр. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук. : спец. 10.01.08 — “журналістика” / С. М. Квіт. — Київ, 1997. — 32 с.
82. Кедрин І. Уільям Шекспір “Отелльо” / І. Кедрин // Діло. — 1923. — Ч. 38. — 16 червня. — С. 3.
83. Кияк Т. Р. Формальні ознаки як один із критеріїв оцінки якості перекладу поетичного твору (на матеріалі українських перекладів “Wanderers Nachtlied” Й. В. Гете) / Т. Р. Кияк // Творчість Григорія Кочура у контексті української культури ХХІ віку : до 100-річчя від дня народження Майстра : матеріали ІV Міжнар. наук. конф. (Львів, 15—17 листопада —2008 р.). — Львів : Видав. центр ЛНУ імені Івана Франка, 2009. — С. 291—298.
84. Кияк Т. Р. Теорія та практика перекладу (німецька мова) : підруч. для студ. вищих навчальних закладів / Т. Р. Кияк, О. Д. Огуй, А. М. Науменко. — Вінниця: Нова книга, 2006. — 592 с.
85. Клименко Н. Ф. Григорій Кочур та Андрій Білецький (переклади грецької поезії) / Н. Ф. Клименко // Григорій Кочур і український переклад : матеріали міжнар. наук.- практ. конф., (Київ ; Ірпінь, 27-29 жовт. 2003 р.) / редкол. : О. Чередниченко (голова) та ін. — К. ; Ірпінь : ВТФ “Перун”, 2004. — С. 136—140.
86. Князевський Б. Лексичні засоби вираження філософського поняття “map” в драмі “Гамлет” / Б. Князевський // Іноземна філологія. — Львів : Видав. Львів. ун-ту, 1964. — Вип. 1. — С. 61—67.
87. Князевський Б. Н. Значение и употребление философской лексики в драме “Гамлет” В. Шекспира: автореф. дис. на соиск. уч. степ. канд. фил. наук. / Б. Н. Князевский. — Львов, 1963. — 16 с.
88. Ковганюк С. Практика перекладу (з досвіду перекладача) / С. Ковганюк . — Київ : Дніпро, 1968. — 275 с.

89. Козак Б. М. Палімпсест українського “Гамлета” : Переклад і прапрем’єра 1943 року / Б.М. Козак // Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство : зб. наук. праць.— Львів, 2003. — Вип. 3. — С. 52—75.

90. Козинцев Г. Наш современник Вильям Шекспир / Г. Козинцев. — Ленинград ; Москва : Искусство, 1966. — 349 с.

91. Коломієць Л. В. Концептуально-методологічні засади сучасного українського поетичного перекладу (на матеріалі перекладів з англійської, ірландської та американської поезії) : Монографія / Л. В. Коломієць.— К. : Видав.-поліграф. центр “Київський університет”, 2004. — 522 с.

92. Коломієць Л. В. Перекладознавчі семінари : методологічні стильові орієнтири в українському поетичному перекладі від кінця ХІХ до початку ХХІ століття (на матеріалі перекладів англійської поезії та поетичної драми) : навч. посіб. / Л. В. Коломієць. — К. : Видав.-поліграфі. центр “Київський університет”, 2011. — 495 с.

93. Коломієць Л. В. Українські перекладачі Гамлета В. Шекспіра : Пантелеймон Куліш, Юрій Клен, Леонід Гребінка, Михайло Рудницький, Ігор Костецький, Григорій Кочур, Юрій Андрухович / Л. В. Коломієць // Ренесансні студії. — Запоріжжя, 2009. — Вип.12—13. — С. 163—189.

94. Комариця М. Парадокси “європеїзації” Михайла Рудницького / М. Комариця // Україна : культура спадщина, національна свідомість, державність. Ювілейний збірник на пошану члена-кореспондента НАН України Миколи Ільницького. — Львів : Ін-т українознавства імені І. Крип’якевича НАН України, 2004. — Вип. 12. — С. 476 — 485.

95. Комиссаров В. Н. Слово о переводе / В. Н. Комиссаров. — М. : Изд-во литературы на иностранных языках, 1973. — 268 с.

96. Копистянська Н. Х. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства : Монографія / Н. Х. Копистянська. — Львів : ПАІС, 2005. — 368 с.

97. Коптілов В.В. Актуальні питання українського художнього перекладу / В.В. Коптілов. — К. : Дніпро, 1971. — 132 с.
98. Коптілов В. В. Першотвір і переклад : Роздуми і спостереження / В.В. Коптілов. — К. : Дніпро, 1972. — 216 с.
99. Коптілов В. В. Теорія і практика перекладу : навч. посіб. / В. В. Коптілов. — К. : Юніверс, 2002. — 280 с.
100. Корунець І. В. Вступ до перекладознавства : підручник / І. В. Корунець. — Вінниця : Нова книга, 2008. — 512 с.
101. Корунець І. В. Теорія і практика перекладу (аспектний переклад) : підручник / І. В. Корунець. — Вінниця : Нова книга, 2003. — 448 с.
102. Косів Г. М. Перекладацький метод Віри Річ як інтерпретатора української художньої літератури: Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філ. наук : спец. 10.02.16 — “перекладознавство”/ Г. М. Косів. — К., 2006. — 19 с.
103. Кочур Г. 3 недрукованих поезій : [Передм. до збірки поезій М. Зерова] / Г. Кочур // Вітчизна. — 1988. — № 3. — С. 161—164.
104. Кочур Г. П. Література та переклад : Дослідження. Рецензії. Літературні портрети. Інтерв'ю / Г. П. Кочур ; упоряд. А. Кочур, М. Кочур ; передм. І. Дзюби, Р. Зорівчак. — К. : Смолоскип, 2008. — Т. 1—2.
105. Кундзіч О. Л. Творчі проблеми перекладу / О. Л. Кундзіч. — К. : Дніпро, 1973. — 264 с.
106. Куконіна Н. А. Зіставлення словника перекладу із словником оригіналу як перекладознавча проблема : (На матеріалі перекладів Шекспірівського “Гамлета”) : Автореф. дис. на здобуття наук. ступені канд. філол. наук : спец. 10.02.16 — “перекладознавство” / Н. А. Куконіна. — К., 2002. — 20 с.
107. Культурне життя в Україні. Західні землі. Документи і матеріали. Т. І. 1939—1953. — К. : Наукова думка, 1995. — 628 с.
108. Кучма Н. Львівський Мефістофель / Н. Кучма // Мандрівець. — 1998. — № 1 (16). — Січень / лютий. — С. 54—58.

109. Ласло-Куцюк М. Літературознавчий експеримент Михайла Рудницького / М. Ласло-Куцюк // Українська філологія : школи, постаті, проблеми : зб. наук. праць. — Львів : Світ, 1999. — Ч. 1. — С. 110—114.

110. Левин Ю. Русские переводчики XIX века и развитие художественного перевода / Левин Ю. — Л. : Наука, 1985. — 117 с.

111. Левинський С. Серед нових книжок (М. Рудницький “Очі та уста” В-во “Ізмарагд” Львів, 1932) / С. Левинський. — Діло. — 1932. — Ч. 32. — 2 січн. — С. 3.

112. Левый И. Искусство перевода / пер. с чеш. и предисл. Вл. Россельса / И. Левый. — М. : Прогресс, 1974. — 397 с.

113. Лепкий Б. С. До питання про переклади ліричних поезій / Б. С. Лепкий ; публ. підгот. М. І. Зимомря // Теорія і практика перекладу. 1990. — К., 1991. — Вип. 17. — С. 161—172.

114. Лепкий Б. Поезії / Б. Лепкий. — К. : Радянський письменник, 1936. — 371 с.

115. Лепкий Б. С. Простомовна і промовиста книжка (рецензія на книгу І. Борщак, Р. Мартель. Івана Мазепа. Життя і пригоди великого гетьмана. — Львів, 1933) / Б. С. Лепкий // Діло. — 1933. — Ч. 3 — С. 2.

116. Лозинський І. Естетичні обрії вченого-літературознавця / І. Лозинський // Літературна Україна. — 1989. — 11 трав. — С. 6.

117. Лозинський І. Неспокій, Михайлу Рудницькому — 80 / І. Лозинський // Жовтень. — 1969. — № 1 (123). — Січень. — С. 111—113.

118. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. Семиотические исследования по теории искусства / Ю. М. Лотман. — М. : Ис-во, 1970. — 384 с.

119. Лукинова М. Ю. Жанровая специфика перевода классической драматургии (на материале русских переводов драм В. Шекспира “Буря” и “Ричард III”) : автореф. дис. на соиск. учен. степени канд. фил. спец. : 10.02.20

— “сравнительно-историческое, типологическое и сопоставительное языкознание” / М. Ю. Лукинова. — Одесса, 1989. — 20 с.

120. Луців Л. Л. Август Харамбашіч і Тарас Шевченко / Л. Л. Луців // Зап. Наук. т-ва ім. Шевченка. — 1937. — Т. 155. — С. 153—172.

121. Луців Л. Л. Білоусові переклади Шевченка / Л. Л. Луців // Діло. — 1930. — 9 берез. — С. 2—3.

122. Луців Л.Л. Совінський і Т. Шевченко / Л.Л. Луців // Діло. — 1927. — Ч. 53. — 10 берез. — С. 2 ; Ч. 54. — 11 берез. — С. 2—3 ; Ч. 55. — 12 берез. — С. 2 ; Ч. 56. — 13 берез. — С. 2 ; Ч. 58. — 15 берез. — С. 2 ; Ч. 59. — 17 берез. — С. 2—3 ; Ч. 60. — 18 берез. — С. 2.

123. Лучук О. М. Діалогічна природа літератури : перекладознавчі та літературознавчі нариси / О. М. Лучук. — Львів : Вид-во Українського католицького університету, 2004. — 278 с.

124. Лучук О. М. Різномасовість перекладів одного твору як проблема перекладознавства : (На матеріалі українських перекладів Шекспірових драм “Троїл і Крессіда”): автореф. дис.на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.16 — “перекладознавство” / О. М. Лучук — К., 1996. — 24 с.

125. Майфет Г. З уваг до теорії перекладу / Г. Майфет // Критика. — 1928. — № 3 — С. 84—93.

126. Макарик І. Нічийна земля “Гамлет”. Львів, 1943 / І. Макарик // Записки НТШ : Праці театрознавчої комісії. — Львів, 2003. Т. ССXLV.— С. 306—323.

127. Макарик І. Перетворення Шекспіра. Лесь Курбас, український модернізм і радянська культурна політика 1920-х років / Ірина Макарик; авториз. пер. з англ. М. Климчука. — К. : Ніка-Центр, 2010. — 348 с.

128. Макаренко О. Парадокси хрестоматійного вірша / О. Макаренко, М. Новикова // Улюблені англійські вірші та навколо них / пер. і упор. Максим Стріха. — К. : Факт, 2003. — С. 294—305. — (Літ. проект “Текст + контекст”. Знакові літ. доробки та навколо них).

129. Мелянський Б. “Гамлет” у режисерській майстерні. Розмова з режисером Й. Гірняком / Б. Мелянський // Львівські вісті. — 1943. — 26—27 верес. — С. 2.

130. Мелянський Б. З таємних глибин акторської творчості. Розмова з В. Блавацьким про його працю над ролею Гамлета / Б. Мелянський // Львівські вісті. — Ч. 250. — 1943. — 31 жовт. / 1 листоп. — С. 2.

131. Михайло Іванович Рудницький : [Некролог] // Вільна Україна. — 1975. — лют.

132. Михайло Іванович Рудницький : [Некролог] // Літературна Україна. — 1975. — 7 лют.

133. Мірошніченко В. В. Про мистецтво інтерпретації авторської художньої концепції / В. В. Мірошніченко // Мовні і концептуальні картини світу : зб. Наук. пр. — К. : Видав.-полігр. центр “Київський університет”, 2004. — Вип. 15. — С. 65—72.

134. Морозов М. М. Заметки о Гамлете (Текстуальний разбор пьесы Шекспира) / М. М. Морозов // Театр. — № 4. — М., 1939. — С. 23—39.

135. Морозов М. М. Пособие по переводу русской художественной прозы на английский язык / М. М. Морозов. — М. : Изд-во лит. на иностран. языках, 1956. — 146 с.

136. Морозов М. М. Статьи о Шекспире / М. Морозов. — М. : Художественная литература, 1964. — 310 с.

137. Наш театр. Книга діячів українського театрального мистецтва 1915—1975 / за ред.: О. Лисяка, Г. Лужницького, Л. Полтави, В. Шашаровського. — Нью-Йорк ; Париж ; Сідней ; Торонто, 1975. — Т. I. — 820 с.

138. Некряч Т. Є. Засоби збереження природності драматичного діалогу під час перекладу творів для театру (на матеріалі автоперекладів) / Т. Є. Некряч // Григорій Кочур у контексті української культури другої половини ХХ віку : мат. Всеукр. наук. конф., (Львів, 14—15 жовт. 2005 р.). — Львів : Вид. центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2007. — С. 171—178.

139. Некряч Т. Є. Муки і радощі драматичного перекладу / Т. Є. Некряч // Од слова путь верстаючи й до слова... Збірник на пошану Р. П. Зорівчак доктора філологічних наук, професора, заслуженого працівника освіти України. — Львів : Вид. центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2008. — С. 108—127.

140. Некряч Т. Є. Через терни до зірок : труднощі перекладу художніх творів. Для студентів перекладацьких факультетів вищих навчальних закладів : навч. посіб. / Т. Є. Некряч, Ю. П. Чала. — Вінниця : Нова книга, 2008. — 200 с.

141. Ніковський А. Український переклад “Гамлета” / А. Ніковський // Шекспір В. Гамлет / В. Шекспір ; пер. М. Старицького ; ст. С. Родзевича ; ред., ст. й прим. А. Ніковського. — Б. м. : Книгоспілка, 1928. — С. XXVII—XXXVII.

142. Німчук І. Великий день українського театру у Львові / І. Німчук // Краківські вісті. — Ч. 214. — 1943. — 26 вересня. — С. 2.

143. Німчук І. Вистава “Гамлет” у Львові / Німчук І. // Наші дні. — 1943. — Жовт. — С. 2.

144. Німчук І. Півтора роки праці. З розмови з мистецьким керманічем Львівського Українського театру, директором В. Блавацьким / І. Німчук // Краківські вісті. — 1943. — Ч. 3. — 5 січня. — С. 2.

145. Німчук І. Твори Шекспіра на українських сценах // Гамлет на українській сцені / І. Німчук. — Львів, 1943. — С. 10.

146. Новикова М. А. Платить кто будет?.. / М. А. Новикова // Литературная газета. — 1987. — 21 янв.

147. Новикова М. А. Прекрасен наш союз : Литература — переводчик — жизнь : литературно-критические очерки. — К. : Рад. письменник, 1986. — 224 с.

148. Новикова М. А. Проблемы индивидуального стиля в теории художественного перевода (стилистика переводчика) / М. А. Новикова : автореф. дис. На соиск. учен. степени д-ра филол. наук : спец. 10.02.19 — “теория языка” / М. А. Новикова. — Ленинград, 1980. — 27 с.

149. Новикова М.О. Міфи та місія / М.О. Новикова. — К. : Дух і літера, 2005. — 432 с.
150. Новикова М. А был ли Гамлет? (Гамлетовские аллюзии в русской лирике 50-80-х гг. XX в.) / М. Новикова, Е. Абрамова, Е. Сломинская // *Ренесансні студії*. — Запоріжжя, 2005. — Вип. 10. — С. 144—154.
151. Основи перекладознавства (Текст) : навч. посіб. / за ред. Нямцу А. Є. — Чернівці : Рута, 2008. — 310 с.
152. Павличко Д. Перекладна література в Україні й українська література за рубежом (1971—1980) / Д. Павличко // *Літературознавство. Критика* : [у 2 т.]. — К. : Вид-во Соломії Павличко “Основи”, 2007. — Т. 2 : Світова література. — С. 16—35.
153. Пастернак Б. Об искусстве. “Охранная грамота” и заметки о художественном творчестве / Б. Пастернак. — М. : Искусство, 1990. — 399 с.
154. Пастух Х. “Грозный перевал” — найромантичніший твір, на думку англійців / Х. Пастух // *Всесвіт*. — 2008. — № 3—4. — С. 172—175.
155. Пастух Х. А. Еволюція готичної поетики і роман “Буреверхи” Емілії Бронте: автореф. дис. на здобуття наук. степеня канд. філол. наук : спец. 10.01.06 — “теорія літератури” / Х. А. Пастух. — Львів, 2009. — 19 с.
156. Пачовський Т. Твори М. Конопніцької в перекладах на українську мову / Т. Пачовський // *Жовтень*. — 1956. — № 7. — Лип. — С. 102—106.
157. Пелевина Н. Стилистический анализ художественного текста / Н. Пелевина. — Ленинград : Просвещение, 1980. — 270 с.
158. Поліщук Я. Сецесія в поезії Молодої Музи / Я. Поліщук // *Міфологічний горизонт українського модернізму*. — Івано-Франківськ, 1998. — 279 с.
159. Попович А. Проблемы художественного перевода : учеб. Пособ. : пер. со слов. / А. Попович. — М. : Высшая школа, 1980. — 199 с.
160. Принципы художественного перевода. Статьи Ф. Батюшкова, Н. Гумільова, К. Чуковського. — Петербург : Госиздат, 1920. — 60 с.

161. Радчук В. Д. Протей чи Янус? (Про різновиди перекладу) / В. Д. Радчук // Григорій Кочур і український переклад : мат. Міжнар. наук.-практ. конф., (Київ; Ірпінь, 27-29 жовт. 2003 р.) / редкол. : О. Чередниченко [голова] та ін. — Київ ; Ірпінь : ВТФ “Перун”, 2004. — С. 255—268.

162. Ревуцький В. До історії українського “Гамлета” / В. Ревуцький // Юрій Клен. Твори : у 4 т. — Торонто, 1960. — Т. 4. — С. 7—13.

163. Ревуцький В. Нескорені березільці Йосип Гірняк і Олімпія Добровольська. — Нью-Йорк : “Слово”, 1985. — 160 с.

164. Рецкер Я. И. Теория перевода и переводческая практика / Я. И. Рецкер. — М. : Международные отношения, 1974. — 216 с.

165. Рильський М. Т. Мистецтво перекладу : статті, виступи, нотатки / М. Т. Рильський. / упор. і комент. Г. Колесника — К. : Рад. письменник, 1975. — 344 с.

166. Рильський М. Твори в десяти томах / М. Рильський. — К. : Держ. Видав. художньої літератури, 1960. — Т. 1—10.

167. Розсипані перли: Поети “Молодої Музи” / упоряд., автор передм. та приміт. М. М. Ільницький. — К. : Дніпро, 1991. — 710 с.

168. Рудницький М. І. Автобіографія / М. І. Рудницький. // Відділ рукописів УНБ ім. Вернадського НАН України, ф.х., № 6432.

169. Рудницький М. І. Curriculum Vitae / М. І. Рудницький. // ЦДІА у Львові, ф. 310, оп. 1, спр. 17, арк. 6—7.

170. Рудницький М. Від Мирного до Хвильового. Між ідеєю і формою. Що таке “Молода Муза”? / М. Рудницький — Дрогобич : Видавнича фірма “Відродження”, 2009. — 502 с. — (Серія “Cogito : навчальна класика”).

171. Рудницький М. В наймах у Мельпомени / М. Рудницький. — К. : Мистецтво, 1963. — 342 с.

172. Рудницький М. Геній драматургії (до 400-річчя народження Шекспіра 1564—1616) / М. Рудницький. // Рук. Архів М. Рудницького. — 8 друк. арк.

173. Рудницький М. Дездемона / М. Рудницький. — 1969. — Жовтень.—№ 1. — С. 125—130.
174. Рудницький М. За повнокровного Шекспіра / М. Рудницький // Наук. зап. Львів. держ. ун-ту ім. Івана Франка. Фак. іноз. мов. — Львів, 1955. — Т. 30. — Вип. 1 — С. 5—19.
175. Рудницький М. З газетного млина / М. Рудницький // Діло. — 1928. — 14 січ. — С. 2.
176. Рудницький М. З наших видавництв : “Нові шляхи” / М. Рудницький // Діло. — 1930. — 6 груд. — С. 2—3.
177. Рудницький М. З нових книжок. “Пригоди Швейка” Я. Гашека / М. Рудницький // Діло. — 1930. — 22 лют., ч. 40. — С. 2—3.
178. Рудницький М. З нових перекладів. Шекспір / М. Рудницький // Діло. — 1927. — 18 трав., ч. 108. — С. 2—3.
179. Рудницький М. З нових перекладів. Повісті й оповідання / М. Рудницький // Діло. — 1927. — 19 трав., ч. 109. — С. 2.
180. Рудницький М. З проблем літератури : Обмін думок / М. Рудницький // Діло. — 1931. — 1 лип. — С. 2.
181. Рудницький М. Книжки, що ждуть на нас / М. Рудницький // Діло. — 1928. — 14 лют. — С. 2.
182. Рудницький М. Лекції прочитані акторам під час приготування постанови Шекспірового “Гамлета” / М. Рудницький. 1943. Рукопис // Архів М. Рудницького. — 56 с.
183. Рудницький М. “Молода муза” (З нагоди свята Б. Лепкого у Львові) / М. Рудницький // Діло. — 1933. — 16 лют. — Ч. 37 — С. 2.
184. Рудницький М. Наш рівень дискусії / М. Рудницький // Діло. — 1931. — 12 лип. — С. 2—3.
185. Рудницький М. Наші літературні взаємини / М. Рудницький // Діло. — 1931. — 1 серп. — С. 2—4.

186. Рудницький М. Нероз'яснена проблема “Гамлета” / М. Рудницький. — 15 друк. арк. — (Рукопис зберігається в архіві М. Рудницького).
187. Рудницький М. Патріотизм і розвиток літератури / М. Рудницький // Діло. — 1939. — 30 лип. — С. 10.
188. Рудницький М. Патріотизм і тенденція / М. Рудницький // Діло. — 1939. — 23 лип. — С. 10—11.
189. Рудницький М. Переклади для чужинців / М. Рудницький // Діло. — 1939. — 27 серп., ч. 194. — С. 2—4.
190. Рудницький М. Письменники зблизька : Спогади / М. Рудницький. — Львів : Книжково-журнальне в-во, 1958. — Кн. 1. — 169 с.
191. Рудницький М. Письменники зблизька : Спогади / М. Рудницький. — Львів : Книжк.-журн. в-во, 1959. — Кн. 2. — 180 с.
192. Рудницький М. Письменники зблизька : Спогади / М. Рудницький. — Львів : Книжково-журнальне в-во, 1964. — Кн. 3. — 194с.
193. Рудницький М. Повість про молодечу справу / М. Рудницький // Оноре де Бальзак. Утрачені ілюзії. Повість у двох томах. — Львів : Б-ка “Діла”, 1938. — Т. 1. — Ч. 27 — С. 1—9.
194. Рудницький М. Потреба фахової критики / М. Рудницький // Діло. — 1931. — 14 лип. — С. 2.
195. Рудницький М. Примхи поезії / М. Рудницький // Діло. — Ч. 105. — 16 трав. — С. 2 ; 1. Що таке поезія? // Діло. — Ч. 107. — 18 трав. — С. 2—3 ; 2. Від настрою до ідеї (В. Гете “Über allen Gipfeln”) // Діло. — Ч. 108. — 19 трав. — С. 2—3 ; 3. Мелодія та рефлексія // Діло. — Ч. 112. — 24 трав. — С. 2—3 ; 4. Нові домагання форми та роля ідей // Діло. — Ч. 113. — 20 трав. — С. 2—3.
196. Рудницький М. Рідкий переклад “Пана Тадеуша” українською мовою / М. Рудницький // Діло. — 1928. — 12 серп., ч. 179. — С. 2—3.
197. Рудницький М. Таємниці Шекспіра / М. Рудницький // Вітчизна.— Львів, 1964. — № 4. — С. 27—33.

198. Рудницький М. Український переклад Канта / М. Рудницький // Діло. — 1931. — 14 черв., ч. 129. — С. 2—3.
199. Рудницький М. Чи Шевченко — європейський поет? / М. Рудницький // Діло. — 1939. — 12 бер. — С. 2—3.
200. Рудницький М. Чому не розуміємо нових поезій / М. Рудницький // Діло. — 1937. — 23 черв. — С. 2—3.
201. Рудницький М. Чому не розуміємо нових поезій / М. Рудницький // Діло. — 1937. — 18 черв. — С. 2—3.
202. Рудницький М. Чорна Індія “Молодої музи” : [Передм. До збірки новел В. Бірчака, П. Карманського, Б. Лепкого та ін.] / М. Рудницький // Львів: Діло, 1937. — С. I—XVIII.
203. Рудницький М. Шевченко і європейська критика / М. Рудницький // Діло. — 1931. — 12 бер. — С. 2—3.
204. Рудницький М. Шевченкові поезії в польських перекладах / М. Рудницький // Діло. — 1936. — 30 квіт., ч. 94. — С. 2—3.
205. Рудницький М. Шекспір на землі Тараса / М. Рудницький // Літературна Україна. — 27 жовт. — 1964. — С. 3.
206. Рудницький М. Шекспір українською мовою : Рецензія на тритомне видання В. Шекспіра. — Київ : Дніпро, 1964 / М. Рудницький. — 10 друк. арк. — (Рукопис зберігається в архіві М. Рудницького).
207. Рудницький М. Шекспір у нових перекладах українською мовою // XL Наукова конференція, присвячена підсумкам науково-дослідної роботи університету за 1965 рік : тези доп. / М. Рудницький. — Львів, 1966. — С. 9—10.
208. Рудницький М. Шарльота Бронте / М. Рудницький // Ш. Бронте. Ідеалістка. Повість у двох томах / пер. з англ. О. Сліпа. — Львів : Б-ка “Діла”, 1939. — Т. 1. — Ч. 36. — С. 1—15.

209. Рудницький М. Hamlet / М. Рудницький. — 11 друк. арк. — (Рукопис зберігається в архіві М. Рудницького).
210. Рудницький М. Shakespeare's Language. / М. Рудницький. — 10 друк. арк. — (Рукопис зберігається в архіві М. Рудницького).
211. Рудницький М. Як дбати за свій талант / М. Рудницький. — 15 друк. арк. — (Рукопис зберігається в архіві М. Рудницького).
212. Савчин В. Р. До перекладацької стратегії Миколи Лукаша / В. Р. Савчин // Мовні і концептуальні картини світу : зб. Наук. праць. — К. : Видав.-полігр. центр “Київський університет”, 2004. — Вип. 15. — С. 77—81.
213. Савчин В. Р. Новаторство Миколи Лукаша в історії українського художнього перекладу : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філ. наук : спец. 10.02.16 — “перекладознавство” / В. Р. Савчин. — К., 2006. — 20 с.
214. Савчин В. Р. Творчий метод Миколи Лукаша крізь призму одного перекладу / В. Р. Савчин // Мовознавство. Наук-теорет. журнал ін-ту мовознавства ім. О. О. Потебні та укр. мовного-інформ. фонду НАН України. — 2007. — № 1 — С. 73—81.
215. Садовский Я. Стиль драматурга и проблемы перевода (на материале п'єс М. Горького) / Я. Садовский. — Баку : Азербайджанское худ. издат., 1974. — 123 с.
216. Сенник Л. Феномен двадцятих літературних / Л. Сенник // Україна : культурна спадщина, національна свідомість, державність. — Львів, 2004. — Вип. 12. — С. 431—443.
217. Содомора А. О. Студії одного вірша / А. О. Содомора. — Львів : Літопис, Видав. центр ЛНУ імені Івана Франка, 2006. — 364 с.
218. Соколянський М. Тіні забутих версій / М. Сокольський // Всесвіт. — 2000. — №1 / 2. — С. 86—95.

219. Стиль автора стиль перевода : учеб. Пособ. / М. А. Новикова, О. Н. Лебедь, М.Ю. Лукинова и др. — К. : УМК ВО при Минвузе УССР, 1988. — 84 с.

220. Стріха М.В. Кіплінг справжній і вигаданий / М.В. Стріха // Улюблені англійські вірші та навколо них / пер. і упор. Максим Стріха. — К. : Факт, 2003. — С. 273 — 279. — (Літ. проект “Текст + контекст”. Знакові літ. доробки та навколо них).

221. Стріха М. В. Український художній переклад : між літературою і націєтворенням / М. В. Стріха. — К. : Факт, 2006. — 342 с.

222. Стріха М. В. Шекспір безмежний. Роздуми над першим повним зібранням творів Шекспіра українською мовою / М. В. Стріха // Улюблені англійські вірші та навколо них / пер. і упор. Максим Стріха. — К. : Факт, 2003. — С. 87—107. — (Літ. проект “Текст + контекст”. Знакові літ. доробки та навколо них).

223. Тарнавський О. Літературний Львів 1939—1944 / О. Тарнавський — Львів, 1995. — 245 с.

224. Терех О. Українська Шекспіріана / О. Терех // Всесвіт. — 1966. — № 4 — С. 71—77.

225. Тороп П. Тотальный перевод / П. Тороп. — Тарту : Издат. Тартуского ун-та, 1995. — 220 с.

226. Трипільський А. Шекспір на українській сцені / А. Трипільський // Всесвіт. — 1966. — №8 (98) серп. — С. 124—126.

227. Труш І. Про мистецтво і літературу / І. Труш. — К., 1958. — 94 с.

228. Уеллек Р. Теория литературы / Р. Уеллек, О. Уоррен. — М., 1978. — 267 с.

229. Фінкель О. М. Забутий теоретик українського перекладознавства : зб. вибр. праць / О. М. Фінкель. — Вінниця : Нова книга, 2007. — 438 с.

230. Федоров А.В. О художественном переводе / А.В. Федоров. — Л. : ОГИЗ Гос. издат. художественной литературы, 1941. — 255 с.

231. Федоров А. В. Основы общей теории перевода (лингвистические проблемы) : учеб. пособ. / А. В. Федоров. — 5-е изд. — М. : “Филология три”, 2002. — 416 с.

232. Франко І. Я. Каменярі. Український текст і польський переклад. Дещо про штуку перекладання // Франко І. Я. Зібрання творів : у 50 т. — Т. 39 : Літературно-критичні праці (1911—1914) / І. Я. Франко. — К. : Наукова думка, 1980. — С. 7—20.

233. Франко І. Я. Львівський театр і народна честь // Франко І. Я. Зібрання творів : у 50 т. Т. 35 : Літературно-критичні праці (1911—1914) / І. Я. Франко. — К. : Наукова думка, 1980. — С. 337—348.

234. Франко І. Я. Наше літературне життя в 1892 р. (Листи до редактора “Зорі”) // Франко І. Я. Зібрання творів : у 50 т. Т. 29 : Літературно-критичні праці (1911—1914) / І. Я. Франко. — К. : Наукова думка, 1980. — С. 7—22.

235. Франко І. Я. Наша театральна мізерія // Франко І. Я. Зібрання творів : у 50 т. Т. 35 : Літературно критичні праці (1911—1914) / І. Я. Франко. — К. : Наукова думка, 1980. — С. 362—366.

236. Франко І. Я. Наш театр // Франко І. Я. Зібрання творів : у 50 т. Т. 28 : Літературно-критичні праці (1911—1914) / І. Я. Франко. — К. : Наукова думка, 1980. — С. 279—292.

237. Франко І. Я. Нове видання Шекспіра // Франко І. Я. Зібрання творів : у 50 т. Т. 29 : Літературно-критичні праці (1911—1914) / І. Я. Франко. — К. : Наукова думка, 1980, — С. 170—176.

238. Франко І. Я. Передмова / І. Я. Франко // Александр С. Пушкін. Драматичні твори. — Львів : Накладом “Всесвітньої бібліотеки”, 1914. — С. V—XXXVII.

239. Франко І. Я. Передмова / І. Я. Франко // Шекспір Уїлліям. Гамлет принц данський / пер. П. А. Куліша ; виданий з передмовою і поясненням д-ра

Ів. Франка. — Львів : Накладом Українсько-руської Видавничої Спілки, 1899. — С. I—XXIII.

240. Франко І. Я. Передмова / І. Я. Франко // Гамлет / пер. Ю. Федьковича / Писання Осипа Юрія Федьковича. Т. III. Друга часть : Драматичні переклади Осипа Юрія Федьковича / З перводруків і автографів видав др. Іван Франко. — Львів : З друкарні Наукового товариства ім. Шевченка, 1902. — Т. III. — С. I—XIII.

241. Франко І. Я. Передмова [до видання : Вільям Шекспір. Антоній і Клеопатра / пер. П. О. Куліша. Львів, 1901] // Франко І. Я. Зібрання творів : у 50 т. Т. 33 : Літературно-критичні праці (1911—1914) / І. Я. Франко. — К. : Наукова думка, 1980. — С. 163—171.

242. Франко І. Я. Передмова [до видання : Вільям Шекспір. Багацько галасу знічев'я. / пер. П. О. Куліша. Львів, 1901.] // Франко І. Я. Зібрання творів : у 50 т. Т. 33 : Літературно-критичні праці (1911—1914) / І. Я. Франко. — К. : Наукова думка, 1980. — С. 156—163.

243. Франко І. Я. Передмова [до видання : Вільям Шекспір. Король Лір / пер. П. О. Куліша. Львів, 1902] // Франко І. Я. Зібрання творів : у 50 т. Т. 33 : Літературно-критичні праці (1911—1914) / І. Я. Франко. — К. : Наукова думка, 1980. — С. 199—210.

244. Франко І. Я. Передмова [до видання : Вільям Шекспір. Міра за міру / пер. П. О. Куліша. Львів, 1902] // Франко І. Я. Зібрання творів : у 50 т. Т. 33 : Літературно-критичні праці (1911—1914) / І. Я. Франко. — К. : Наукова думка, 1980. — С. 210—222.

245. Франко І. Я. Передмова [до видання : Вільям Шекспір. Ромео та Джульєтта / пер. П. О. Куліша. Львів, 1901.] // Франко І. Я. Зібрання творів : у 50 т. Т. 33 : Літературно-критичні праці (1911—1914) / І. Я. Франко. — К. : Наукова думка, 1980. — С. 146—156.

246. Франко І. Я. Передмова [до збірки : “Поеми”] // Франко І. Я. Зібрання творів : у 50 т. Т. 5 : Поезія / І. Я. Франко. — К. : Наукова думка, 1980. — С. 7—8.

247. Франко І. Я. Руський театр // Франко І. Я. Зібрання творів : у 50 т. Т. 29 : Літературно-критичні праці (1911—1914) / І. Я. Франко. — К. : Наукова думка, 1980. — С. 96—112.

248. Франко І. Я. Руський театр в Галичині // Франко І. Я. Зібрання творів : у 50 т. Т. 26 : Літературно-критичні праці (1911—1914) / І. Я. Франко. — К. : Наукова думка, 1980. — С. 357—373.

249. Франко І. Я. Русько-український театр (Історичні обриси) // Франко І. Я. Зібрання творів : у 50 т. Т. 29 : Літературно-критичні праці (1911—1914) / І. Я. Франко. — К. : Наукова думка, 1980. — С. 293—336.

250. Франко І. Я. Михайло П[етрович] Старицький // Франко І. Я. Зібрання творів : у 50 т. Т. 33 : Літературно-критичні праці (1911—1914) / І. Я. Франко. — К. : Наукова думка, 1980, — С. 230—278.

251. Франко І. Я. Уваги про галицько-руський театр // Франко І. Я. Зібрання творів : у 50 т. Т. 33 : Літературно-критичні праці (1911—1914) / І. Я. Франко. — К. : Наукова думка, 1980. — С. 18—24.

252. Франко І. Я. Шекспір в українців // Франко І. Я. Зібрання творів : у 50 т. Т. 34 : Літературно-критичні праці (1911—1914) / І. Я. Франко. — К. : Наукова думка, 1980. — С. 379—385.

253. Храпченко М. Б. Художественное творчество, действительность, человек / М. Б. Храпченко. — М., 1976. — 287 с.

254. Чередниченко А. И. Лингвистические проблемы воссоздания образа в поэтическом переводе : тексты лекций / А. И. Чередниченко, П. А. Бех. — К. : Изд-во Киев. гос. ун-та, 1980. — 66 с.

255. Чередниченко О. Про мову і переклад / О. Чередниченко. — К. : Либідь, 2007. — 248 с.

256. Чередниченко О. І. Проблема адаптації у світлі Кочурової концепції перекладу / О. І. Чередниченко // Творчість Григорія Кочура у контексті української культури XXI віку : до 100-річчя від дня народження Майстра : матеріали IV Міжнародної наукової конференції ,(Львів, 15—17 листопада 2008 р.). — Львів : Видав. цент ЛНУ імені Івана Франка, 2009. — С. 40—47.

257. Чередниченко О. І. Українське перекладознавство у контексті світової науки // Другий міжнародний конгрес україністів, (Львів 22-28 серпня 1993 р.) : доповіді і повідомлення / О. І. Чередниченко. — Львів, 1993. — С. 277—281.

258. Чередниченко О. І. Український переклад : з минулого у сьогодення / О. І. Чередниченко // Мовні і концептуальні картини світу : зб. наук. праць. — К., 2004. — Вип. 15. — С. 3—9.

259. Чуковский К. Высокое искусство. О принципах художественного перевода / К. Чуковский. — М. : “Искусство”, 1964. — 351 с.

260. Шаповал Ю. Г. “Діло” (1880—1939 р.) : поступ української суспільної думки / Ю. Г. Шаповал. — Львів, 1999. — 379 с.

261. Шаповалова М. Шекспір в українській літературі / М. Шаповалова. — Львів : Вища школа, 1976. — 210 с.

262. Шаховський С. Михайло Іванович Рудницький (Некролог) / С. Шаховський // Літературна Україна.— 1975. — № 11 (3225) — 7 лют. — С. 3.

263. Шаховський С. Не старіє зроду / С. Шаховський // Жовтень. — Січень — № 1. — 1964. — С. 109—112.

264. Шекспир. Сборник статей / Шекспир. — Ленинград ; Москва : Искусство, 1939. — 183 с.

265. Шекспировские чтения. 1977 / под ред. А. Аникста (Академия наук СССР. Научный совет по истории мировой культуры. Шекспировская комиссия). — М. : Изд-во “Наука”, 1980. — 319 с.

266. Шекспировские чтения. 1978 / под ред. А. Аникста (Академия наук СССР. Научный совет по истории мировой культуры. Шекспировская комиссия). — М. : Изд-во “Наука”, 1981. — 326 с.

267. Шекспировские чтения. 1984 / под ред. А. Аникста (Академия наук СССР. Научный совет по истории мировой культуры. Шекспировская комиссия). — М. : Изд-во “Наука”, 1987. — 312 с.

268. Шекспировские чтения. 1990 / под ред. А. Аникста (Академия наук СССР. Научный совет по истории мировой культуры. Шекспировская комиссия). — М. : Изд-во “Наука”, 1990. — 302 с.

269. Швачко С. О. Образотворчі тенденції в текстах малого жанру / С. О. Швачко // Од слова путь верстаючи й до слова... Збірник на пошану Р. П. Зорівчак, д-ра філол. наук, проф., Заслуженого працівника освіти України. — Львів : В-ий центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2008. — С. 697—705.

270. Шкловський В. Кончился ли роман? / В. Шкловський // Иностранная литература. — 1967. — № 8. — С. 207—221.

271. Шкловський В. О теории прозы / В. Шкловський. — М. : Советский писатель, 1983. — 384 с.

272. Шмігер Т. В. Історія українського перекладознавства ХХ сторіччя / Т. В. Шмігер. — К. : Смолоскип, 2009. — 342 с. — (Серія “Пролегомени”).

273. Щербина А. А. Сущность и искусство словесной остроты / А. А. Щербина — К. : Издат. Акад. наук УССР, 1958. — 65 с.

274. Щурат В. Святе Письмо в Шевченковій поезії / В. Щурат. — Львів, 1904. — 67 с.

275. Якименко М. В. Англійські каламбури в російських та українських перекладах / М. В. Якименко // Теорія і практика перекладу. — 1981. — Вип. 6. — С. 66—78.

276. Якимович Б. З. Іван Франко — видавець : книгознавчі та джерелознавчі аспекти / Б. З. Якимович. — Львів : Видав. Центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2006. — 691 с.

277. Яковенко В., Сеньків Я. Невгамовний характер. До 75-річчя з дня народження Михайла Рудницького / В. Яковенко, Я. Сеньків // Радянська Україна, 1964. — 16 лют. — С. 2.

278. Яцків Н. Я. Василь Стефаник у перекладах і критиці М. Рудницького / Н. Яцків // Українська філологія : школи, постаті, проблеми. — Львів : Світ, 1999. — Ч. 1. — С. 529—536.

279. Яцків Н. Я. Творчість Василя Стефаника у контексті українсько-французьких літературних взаємин кінця XIX — початку XX ст. (Проблема відтворення стилю новеліста) : автореф. дис. на здобуття наук. ступені канд. філ. наук : спец. 10.01.15 — “порівняльне літературознавство” / Н. Я. Яцків. — К., 2000. — 20 с.

280. Azhnyuk M.T. Stylistic peculiarities of Shakespeare's Hamlet and the problems of translation : Special course lectures / Mariya Teodorivna Azhnyuk. — Uzhgorod : Uzhgorod State U-ty, 1974. — 20 p.

281. Bassnett S. Translating for the Theatre: Textual Complexities / Susan Bassnett // Essays in Poetics. — 1990. — 15 (1). — P. 71—84.

282. Bassnett S. Translation Studies : New Accents. / Susan Bassnett. — London ; N.Y. : Methuen, 1980. — 172 p.

283. Bassnett-McGuire S. The Problems of Translating Theatre Texts / Susan Bassnett-McGuire // Theatre Quarterly. — 1981. — 10 (40). — P. 37—49.

284. Bazeman Ch. Systems of Genres and the Enactment of Social Intentions / Charles Bazeman // Genre and New Rhetoric. — London : Taylor and Francis, 1988. — 240 p.

285. Bradley A.C. The Substance of Shakespearean tragedy / Andrew Cecil Bradley // Shakespeare : The Tragedies. A collection of Critical Essays / Ed. and with the

introduction by C. Leech. — Chicago&London : The U-ty of Chicago Press, 1967. — P. 43—55.

286. Cisyk B. Sylwetki Lwowskie. Prof. M. Rudnicki / B.Cisyk // Czerwony sztandar. — 1946. — 9 czerwca. — S. 3.

287. Clemen W.H. The development of Shakespeare's Imagery / Pref. by J.D. Wilson / Wolfgang H. Clemen. — Cambridge ; Massachusetts Harvard U-ty Press, 1951. — 134 p.

288. Dam van B.A.P. The text of Shakespeare's Hamlet / Bastiaan Andriaan Pieter van Dam. — London : John Lane the boldly head lmt., 1924. — 380 p.

289. Dubrow H. Genre (The Critical idiom) / Heather Dubrow. — London : Methuen, 1982. — 120 p.

290. Frank K. Introduction // Emily Bronte. Wuthering Heights / Katherine Frank. — London : David Campbell Publishers Ltd., 1991. — P. 3—21.

291. Galperin I. R. Stylistics / Ilya Romanovich Galperin. — Moskow : Higher School Publishing House, 1971. — 342 c.

292. Gorfain P. When Nothing Really Matters: Body Puns in Hamlet / P. Gorfain // Bodylore: Publications of the American Folklore Society, New Series. — USA: The University of Tennessee Press, 1993. — P. 59—87.

293. Harrison G.B. Shakespeare at work 1592—1603 / Geoge Bagshave Harrison. — London : George Routledge and Sons Ltd., 1933. — 325 p.

294. Holms J. Forms of Verse Translation and the Translation of Verse Form / James Holmes // J. Holmes, F. de Haan and A. Popovič (eds). The nature of translation. The Essays on the theory and Practice on the Literary Translation. — The Hague : Mouton, 1970. — 360 p.

295. Holmes J. Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies / James Holmes. — Amsterdam : Rodopi, 1988. — 117 p.

296. Hooper T. *Dangerous Doubles: Puns and Language in Shakespeare's Hamlet* / Tereza Hooper // *Chrestomathy: Annual Review of Undergraduate Research at the College of Charleston* — Charleston, USA, 2003. — Vol. 2. — P. 120 —134.

297. Helsztynski S. *Hamlet Wiliama Szekspira* / Stanislaw Helsztynski. — Warszawa : Panstwowe zaklady wydawnictw szkolnyh, 1969. —151 s.

298. Larson, Mildred L. *Meaning-Based Translation. A Guide to Cross-Language Equivalence* / Mildred L. Larson. — Southampton : The Camelot Press Ltd, 1984. — 538 p.

299. Lefevere A. A. *Translating literature : Practice and theory in a comparative literature context* / Andre Alphons Lefevere. — New York : Modern Language Association of America, 1992. — 165 p.

300. Mahood M. M. *Shakespeare's Wordplay* / Molly Maureen Mahood. — London : Methuen & Co. LTD, 1968. — 192 p.

301. Murry J.M. *Metaphor* / James Middleton Murry // *Shakespeare criticism 1919-1935. The World Classics* / Sel. by A. Ridler. — London : Oxford U-ty Press, 1959. — pp. 227—241

302. Nikolarea E. *Performability versus Readability : A Historical Overview of a Theoretical Polarization in Theatre Translation* / Ekaterini Nikoarea [Електронний ресурс] // *Translating Journal*. — Vol. 6. — No 4. — Oct. 2002. — Режим доступу : // <http://accurapd.com/journal/22theater.htm>

303. Pininski L. *Shakespeare. Wrazenia I Szkice z Tworczości Poety* / Leon Pininski. — Lwow : Wyd-wo Zaladu Narodowego im. Ossolinskih, 1924. — 518 p.

304. Rappoport A.S. *The English drama* / Angelo Solomon Rappoport. — London : Aldine House, 1906. — 130 p.

305. Rich V. *Accuracy and artistry in Hryhoriy Kochur's translation of "Hamlet"* / Vera Rich // *Творчість Григорія Кочура у контексті української культури XXI віку : до 100-річчя від дня народження Майстра : матеріали IV Міжнар.*

наук. конф., (Львів, 15 — 17 листопада 2008 р.). — Львів : Видав. центр ЛНУ імені Івана Франка, 2009. — С. 228—247.

306. Roman Rudnytsky's 2011 world tour includes Ukraine // *The Ukrainian Weekly*. — 2011. — May, 29. — No. 22. — P. 13.

307. Syrota R. Ukrainian studies in interwar Great Britain: Good Intentions, Major Obstacles / Roman Syrota // *Harvard Ukrainian Studies XXVII* (1—4) — 2004—2005. — P. 149—180.

308. Shakespeare criticism 1919-1935. *The World Classics* / Sel. by A. Ridler. — London : Oxford U-ty Press, 1963. — 401 p.

309. Shakespeare from text to stage / Ed. by P. Kennan, M. Tempora. *The Renaissance Revisited*. — Bologna : Universita degli studi di Ferrara, 1992. — 202 p.

310. Shakespeare's Hamlet. A critical analysis in depth. — Library edition, 1997. — 144 p.

311. Shakespeare. *The Critical Heritage*. Vol. 5. 1765—1774 / Ed. by B. Vickers. — London, Henley and Boston : Routledge & Kegan Paul, 1979. — 569 p.

312. Shakespeare : The Tragedies. A collection of Critical Essays / Ed. and with the introduction by C. Leech. — Chicago&London : The U-ty of Chicago Press, 1967. — 256 p.

313. Shakespeare's tragedies / *An Anthology of Modern Criticism* / Ed. by L. Lerner. — Penguin books, 1984. — 312 p.

314. Spurgeon C. Leading motives in the Imagery of Shakespeare's Tragedies / Catherine Spurgeon // *Shakespeare criticism 1919-1935. The World Classics* / Sel. by A. Ridler. — London : Oxford U-ty Press, 1959. — pp. 18—62.

315. Steiner G. *After babel : Aspects of Language and translation* / George Steiner. — London, Oxford and New York : Oxford University Press. — 538 p.

316. *Theories of translation : an anthology of essays from Dryden to Derrida* / ed. by Rainer Schulte and John Biguenet. — Chicago and London : The University of Chicago press, 1992 — 254 p.

317. Voss P. To Prey or Not to Prey : Prayer and Punning in Hamlet / Paul Voss // Hamlet Studies, 2001. — P. 59—74.

318. Walter E. A. The English Novel : A Short Critical History / Ernest Allen Walter — Dutton, 1954. — 454 p.

ДОВІДКОВІ ДЖЕРЕЛА

319. Англо-український фразеологічний словник / Склав К. Т. Баранцев. — К. : Рад. шк., 1969. — 1052 с.

320. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. Марії Зубрицької — 2-ге вид., допов. — Львів : Літопис, 2001. — 832 с.

321. Вільям Шекспір в Українській РСР : бібліограф. список / Наук. б-ка Львів.[держ.] ун-ту ім. І. Франка. Відділ бібліографії ; склав О.М. Мороз. — Львів, 1964. — 75 с.

322. Галицько-руські народі приповідки : у 3 т. / зібрав, упорядк. і пояснив Др. Іван Франко : 2-е вид. — Львів : Вид-й центр ЛНУ імені Івана Франка, 2006. — Т. 1 — 3.

323. Друковані праці професорів, викладачів, співробітників Львівського університету за 1944—1960 рр. : бібліографічний покажчик . — Львів, 1962 — С. 275— 279.

324. Друковані праці професорів, викладачів, співробітників Львівського університету за 1966—1970 рр. : бібліографічний покажчик . — Львів, 1980 — С. 144.

325. Енциклопедія постмодернізму / За ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора ; пер. з англ. В. Шовкун ; наук. ред. пер. О. Шевченко. — К. : Вид-во Соломії Павличко “Основи”, 2003. — 503 с.

326. Енциклопедія Українознавства. Словникова частина / гол. ред. В. Кубійович. — Львів : “Молоде життя”, 1994. — Т. 1—10.

327. Журнал “Дзвони” Системний покажчик змісту (1993 — 1939) / укл. М. Комариця. — Львів, 1997. — 216 с.

328. Журнал іноземної літератури “Всесвіт” у ХХ сторіччі (1925—2000) : Бібліограф. покажч. змісту / укл. О. Микитенко та Г. Гамалій. — К. : В-ий дім “Всесвіт”, 2004. — 711 с.

329. Культурне життя в Україні. Західні землі. — К., 1995. — Т. 1. — 590 с.

330. “Назустріч” Системний покажчик змісту / укл. С. Костюк. — Львів, 1999. — 278 с.

331. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / за ред. : А. Волкова (голова), О. Бойченка, І. Зварича, Б. Іванюка, П. Рихла. — Чернівці : Золоті лаври, 2001. — 636 с.

332. Літературно науковий вістник : покажчик змісту : Том 1— 109 (1898—1932) / уклад. Б. Ясінський. — Київ ; Нью-Йорк : Смолоскип, 2000. — 544 с. — (Зап. Наук. Т-ва ім. Шевченка. Філол. секція ; т.213.

333. Малоруско-німецький словар : в 2 т. / Ruthenisch-Deutsches Wörterbuch in 2 Bänden / за ред. Є. Желяхівського. — Львів : Т-во ім. Шевченка, 1886. — Т. 1— 2.

334. Паві П. Словник театру / П. Паві. — Львів : В-ий центр ЛНУ ім. І. Франка, 2006. — 640 с.

335. Періодика Західної України 20—30-х рр. ХХ ст. : матеріали до бібліогр. / НАН України, Львів. наук. б-ка ім. В. Стефаника, Нак.-дослід. Центр. періодики ; за ред. М.М. Романюка. — Львів, 1998—2003. — Т. 1— 5.

336. Письменники Радянської України. 1917—1987 : бібліографічний довідник. — К., 1988. — С.518—519.

337. Селіванова О.О. Лінгвістична енциклопедія / О.О. Селіванова. — Полтава : Довкілля-К, 2010. — 844 с.

338. Словарь української мови : в 4 т. / упор. Б. Грінченко. — К. : В-во “Довіра”— УНВЦ “Рідна мова”, 1997. — Т 1—4.

339. Словарь лингвистических терминов / сост. О.С. Ахманова. — М. : Сов. Энциклопедия, 1969. — 608 с.

340. Словник української мови : в 11 т. / редкол. : І. К. Білодід(голова) та інші. — К. : Наукова думка, 1970—1980. — Т. 1—11.
341. Українська Загальна Енциклопедія. Книга знання : в 3 т. / під ред. І. Раковського. — Львів ; Станіславів ; Коломия : “Рідна Школа”, 1920. — Т. 1—3.
342. Українсько-німецький словник. Ukrainisch-Deutsches Wörterbuch / З доруки укр. наук. ін-ту в Берліні ; склали З. Кузеля і Я. Рудницький, при співпраці К. Г. Маєра. — Отто Гаррасовіц – Ляйпціг, 1943. — 1494 с.
343. Українська Радянська Енциклопедія. — К., 1983. — Т. 9. — 508 с.
344. Українські письменники. Біо-бібліографічний словник : у 5 т. / Під ред. О. І. Білецького — К. : В-во худ. л-ри “Дніпро”, 1995. — Т. 5. — 402 с.
345. Українські часописи Львова 1848—1939 рр.: Історико-бібліографічне дослідження : у 3 т. Т. 3. Кн. 2. 1929—1939 рр. — Львів : Світ, 2003. — 928 с.
346. Чужомовне письменство на сторінках західноукраїнської періодики (1914-1939) : бібліогр. покажч. / Львів. нац. ун-т ім. І. Франка. Наук. б-ка, Наук. т-во ім. Шевченка ; [за заг. ред. О. Лучук, Т. Лучука ; наук. ред., автор. Передм. Р. Зорівчак]. — Львів : Вид. Центр ЛНУ ім. І. Франка, 2003. — 194 с. — (Укр. Бібліографія. Нова серія ; чис.13).
347. Chambers English Dictionary. — Chambers, Cambridge, Edinburgh, New York, Sydney : W&R Chambers Ltd and Cambridge U-ty Press, 1988. — 1792 p.
348. Collins English Dictionary. Third Edition Updated 1994. — Glasgow : Harper Collins Publishers, 1995. — 1791 p.
349. Devoto G. Dizionario della Lingua Italiana. Edizione 2004—2005. / G. Devoto, G.K. Oli. — Firenze : Le Monnier, 2004. — 3188 p.
350. Dizionario Italiano-Russo. Итальянско-русский словарь. / сост. Скворцова Б.Н., Майзель М.И. — М. : Гос. издат. Нац. и иностр. словарей, 1963. — 954 с.
351. Encyclopedia of Ukraine / Ed. By V. Kubijovic. — Toronto ; Buffalo ; London : Univ. of Toronto Press, 1993. — V. 1—5.

352. Encyklopedia wiedzy o książce. — Wrocław ; Warszawa ; Kraków : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1971. — T. 1. — 2874 s.

353. Etymological Dictionary of the English Language / Rev. by Walter W. Skeat. — Oxford : Clarendon Press, 1963. — 780 p.

354. Onions C. T. A Shakespeare Glossary / Charles Talbut Onions. — Oxford : At the Clarendon Press, 1986. — 290 p.

355. Oxford Dictionary of English Idioms / A. P. Cowie, R. Mackin & I. R. McCaig — Oxford : Oxford University Press. — 2000. — 685 p.

356. Routledge Encyclopedia of Translation Studies / Ed. by M. Baker, assisted by K. Malmkjear. — London and New York : Routledge — 2000. — 654 p.

357. Shakespeare Wörterbuch / Von L. Kellner. — Leipzig : Verlag von Bernhard Tauchnitz, 1922. — 358 z.

358. Shmitt A. Shakespeare-Lexicon / Alexander Shmitt. — Berlin, 1923. — B. 1—2.

359. The “King’s English Dictionary” / General editors A.W. Williams, M. A. Frederick, T. Smith and J. M. Parrish. — London : British Books Limited, 1922. — 1276 p.

360. The Oxford Companion to English Literature / Compiled and edit. by Sir P. Harvey. Fourth edition revised by D. Eagle. — Oxford : Clarendon Press, 1967. — 961 p.

361. Vocabolario Italiano-Ukraino. Італійсько-український словник. за ред проф. Є. Онацького. — Рим : Вид-ня укр.. катол. Ун-ту ім. Св. Климента Папи, 1977. — 631 с.

362. West G. A Dictionary of Shakespeare’s Semantic Wordplay / Gillian West. — The Edwin Mellen Press, 1998. — 306 p.

ЛИСТИ

363. Лист від Михайла Рудницького до Миколи Зерова від 1 березня 1926 року. // Відділ рукописів ЦНБ ім. В. Вернадського НАН України, ф. XXXV, № 604.

364. Лист від Михайла Рудницького до Миколи Зерова від 2 травня 1926 року. // Відділ рукописів ЦНБ ім. В. Вернадського НАН України, ф. XXXV, № 593.

365. Лист від Михайла Рудницького до Миколи Зерова від 1 серпня 1926 року. // Відділ рукописів ЦНБ ім. В. Вернадського НАН України, ф. XXXV, № 595.

366. Лист від Михайла Рудницького до Миколи Зерова від 28 жовтня 1926 року. // Відділ рукописів ЦНБ ім. В. Вернадського НАН України, ф. XXXV, № 596.

367. Лист від Михайла Рудницького до Миколи Зерова від 20 січня 1928 року. // Відділ рукописів ЦНБ ім. В. Вернадського НАН України, ф. XXXV, № 602.

368. Лист від Михайла Рудницького до М. Мочульського від 31 березня 1936 року. // Державний Центральний Історичний Архів України (м. Львів), ф. 379, № 24.

369. Лист від Михайла Рудницького до М. Мочульського від 17 листопада 1936 року. // Державний Центральний Історичний Архів України (м. Львів), ф. 379, № 24.

ЛІТЕРАТУРНІ ДЖЕРЕЛА

370. Бодлер Ш. *Semper eadem* ; Вечірня гармонія : [Вірші] / пер. М. Рудницький // Літературно науковий вістник. — 1923. — Т. 80. — Кн. 6. — С. 136—137.

371. Бодлер Ш. Балькон [Вірш] / пер. М. Рудницький. — (Рукопис зберігається в архіві М. І. Рудницького).

372. Бодлер Ш. Звідкіль питаєте цей сум дивний на диво? [Вірш] / Перекл. М. Рудницький. Рукопис зберігається в архіві М. І. Рудницького.

373. Бодлер Ш. Надходить час [Вірш] / пер. М. Рудницький. — (Рукопис зберігається в архіві М. І. Рудницького).

374. Бронте Е. Буреверхи : Повість / пер. і передм. М. Рудницький / Е. Бронте. — Львів : Видав. Спілка “Діло”, 1933. — 278 с.

375. Бронте Е. Грозовий перевал : Роман / пер. Д. Радієнко ; Передм. і прим. О.Т. Бандровської / Е. Бронте. — Х. : Фоліо, 2006. — 319 с. — (Б-ка світ. літ.).

376. Бронте Е. Буремний перевал : Роман / пер. О. Андріяш / Е. Бронте. — Київ : KM Publishing, 2009. — 352 с. — (Фієста).

377. Верлен П. На серці повно сліз / П. Верлен / пер. з фр. М. Рудницький // Назустріч. — Ч. 5. — 1936. — С. 5.

378. Верлен П. Небо високо понад дахами / П. Верлен / пер. з фр. М. Рудницький // Назустріч. — Ч. 5. — 1936. — С. 4.

379. Верлен П. Осіння пісня / П. Верлен / пер. з фр. М. Рудницький // Назустріч. — Ч. 5. — 1936. — С. 4.

380. Верлен П. Погідна пісенька [Вірш з циклу *La Bonne Chanson*] / П. Верлен / пер. М. Рудницький. — (Рукопис зберігається в архіві М. І. Рудницького).

381. Верлен П. Рече мені Бог мій / П. Верлен / пер. з фр. М. Рудницький // Назустріч. — Ч. 5. — 1936. — С. 4.

382. Верлен П. Сутінки містичного вечора / П. Верлен / пер. М. Рудницький. — (Рукопис зберігається в архіві М. І. Рудницького).

383. Гамлет / пер. Ю. Федьковича / Писання Осипа Юрія Федьковича. Т. III Друга часть : Драматичні переклади Осипа Юрія Федьковича / З перводруків і автографів видав др. Іван Франко. — Львів : З друкарні Наукового товариства ім. Шевченка, 1902 р. — Т. III. — С. 1 — 173.

384. Гейлей Ч. Співаймо до барв, що б'ють сяйвом до віч...: Гимн університету Мишиген у Ен Арборі / Ч. Гейлей ; пер. М. Рудницький // Діло. — 12 лют. — Ч. 32. — 1931. — С. 3.

385. Георге С. Блиск і місяць / С. Георге / пер з нім. М. Рудницький // Назустріч. — 1934. — Ч.2. — С. 4.

386. Георге С. Ходи у парк / С. Георге / пер з нім. М. Рудницький // Назустріч. — 1934. — Ч.2. — С. 4.

387. Гете Й.В. Über allen Gipfeln / Й.В. Гете / пер з нім. М. Рудницький // Діло. — 1925. — 19 квіт. — Ч. 86. — С. 3.

388. Гете Й.В. Über allen Gipfeln / Й.В. Гете ; пер з нім. М. Рудницький. — (Рукопис зберігається в архіві М. І. Рудницького).

389. Кіплінг Р. Коли / Р. Кіплінг / пер. М. Левина // Улюблені англійські вірші та навколо них : Антологія / пер. і упор. М. Стріха. — К. : Факт, 2003. — С. 307—308. — (Літ. Проект “Текст + контекст”. Знакові літературні доробки та навколо них).

390. Кіплінг Р. Лист до сина / Р. Кіплінг / пер. В. Стус // Улюблені англійські вірші та навколо них : Антологія / пер. і упор. М. Стріха. — К. : Факт, 2003. — С. 306—307. — (Літ. Проект “Текст + контекст”. Знакові літературні доробки та навколо них).

391. Кіплінг Р. Як можеш ... / пер. з англ. М. Рудницький // Назустріч.—1936. — Ч. 3. — С. 2—3.

392. Кіплінг Р. Якщо / Р. Кіплінг / пер. М. Стріха // Улюблені англійські вірші та навколо них : Антологія / пер. і упор. М. Стріха. — К. : Факт, 2003. — С. 309—310. — (Літ. Проект “Текст + контекст”. Знакові літературні доробки та навколо них).

393. Леопарді Дж. О, рідний краю мій... / пер. з іт. М. Рудницький // Діло. — 1924. — 1 лист. — Ч. 224—С.2.

394. Леся Українка. Зібрання творів у дванадцяти томах / Леся Українка. — К.: Наукова думка, 1976. — Т. 1—20.

395. Розсипані перли : [збірка поезії] / упор. та авт. передм. М. Ільницький. — К. : Дніпро, 1991— 846 с.

396. Романси без слів : антолог. укр. пер. поезій Поля Верлена / Поль Верлен ; упоряд., додаток О. Крушинської ; вступ. ст. О. Чередниченка. — К. : Либідь, 2011. — 408 с.

397. Шевченко Т. Повне зібрання творів в дванадцяти томах / Т. Шевченко / упор. та авт. ком. В.С. Бородін та ін. ; ред. Є.П. Кирилюк (гол.) та ін. — К., 1989—1991—Т. 1—12.

398. Шекспір В. Гамлет, Данський королевич / пер. Павло Свій // Нива. — 1865. — № 3. — С. 36 — 42 ; № 4. — С. 52 — 56 ; № 5. — С. 69 — 73 ; № 7. — С. 100 — 104 ; № 8. — С. 117 — 120 ; № 9. — С. 132 — 138.

399. Шекспір В. Гамлет, принц Данії / пер. Ю. Андруховича // Четвер. — 2000. — №10. — С. 2 — 103.

400. Шекспір В. Гамлет, принц Данський / пер. Г. Кочур / Вільям Шекспір. Трагедії. — Х. : Фоліо, 2004. — С. 166—312.

401. Шекспір В. Гамлет, принц Данський / В. Шекспір ; пер. М. Старицький. — Х., 1928. — 191 с.

402. Шекспір В. Гамлет, принц Данський // В. Шекспір. Твори : у 4 т. — Торонто, 1960. — Т. 4. — С. 29.

403. Шекспір В. Гамлет, принц Датський / пер. Л. Гребінка // В. Шекспір. Твори : у 6 т. — К. : Дніпро, 1986. — Т.5. — С. 15 — 238.

404. Шекспір В. Гамлет. Трагедія в 5 діях / Інтерпретація Гната Хоткевича // Лучук О. Діалогічна природа літератури. — Львів : Український католицький університет, 2004. — С. 205 — 245.

405. Шекспір В. Гамлет / В. Шекспір ; пер. М. Рудницький ; Передм. А.Р. Василик, післямова Б.М. Козак / В. Шекспір. — Львів, 2008. — 192 с.

406. Шекспір В. Гамлет / В. Шекспір ; пер. М. Рудницький. — Львів, 1943. — Рукопис — 150 с.

407. Шекспір В. Гамлет. Трагедія на 5 дій / В. Шекспір ; пер. М. Рудницький. — Львів, 1954. — Рукопис — 169 с.

408. Шекспір В. Трагедія про Гамлета, принца датського / В. Шекспір ; пер. З англ. В. Вера. Редакція і післямова Г. Гозенпуда. — К., 1941. — 270 с.
409. Шекспір В. Отелло, венецький мурин / В. Шекспір ; пер. М. Рудницький. — Львів, 1923. — Рукопис. — 140 с.
410. Шекспір В. Твори : у 6 т. : пер. з англ. / В. Шекспір ; [редкол. : Д. В. Затонський (голова) та ін.]. — К. : Дніпро, 1984—1986. — Т. 1— 6.
411. Шекспір У. Гамлет. Принц Данський / У. Шекспір ; пер. П. А. Куліш ; передм. І. Франка— Львів : Українсько-руська видавнича спілка, 1899. — 161 с.
412. Шекспірові твори / З мови британської мовою українською поперекладав П. А. Куліш / Т. Перший : Отелло, Троїл та Крессида, Комедія помилок. — Львів : з Друкарні Товариства імені Шевченка, 1882. — 174 с.
413. Bronte E. Wuthering Heights / Emili Bronte. — Moscow : Foreign Languages Publishing House, 1963. — 365 p.
414. Complete Works of W. Shakespeare / W. Shakespeare — London & Glasgow, Collins' Clear-Type Press : 1923. — 1312 p.
415. Goethe J.W. Wanders Nachtlid / Jogan Wolfgan von Goethe // Goete. Ein Lesebuch für Unsere Zeit. — Aufbau-verlag Berlin und Weimar, 1975. — S. 25.
416. Kipling R. Poems. Short Stories / Rediard Kipling. — M. : Raduga publishers. — 1983. — P. 142.
417. Leopardi G. All' Italia / Gacomo Leopardi // Canzoni. — Napoli : Editioe Annesio, 1824. — 120 p.
418. Shakespeare W. Othello / William Shakespeare. — London : Penguin Books, 1994. — 156 p.
419. Szekspir W. Hamlet / Przelozyl A. Tretiak / William Szekspir. — Krakow : Krakowska Spolka Wydawnicza, 1925. — 264 p.
420. Shakespeare's Complete Works. The tragedy of Hamlet / William Shakespeare / Ed. by E. Dowden. — London : Methuen & Co. Ltd. — 1909. — 228 p.

421. Verlaine P. Chanson d'automne / Paul Verlaine // Anthologie de la poésie française : Hachette. – S. 540.

ДОДАТКИ

Додаток А

Список перекладознавчих та літературознавчих праць М. Рудницького

1. Рудницький М.І. Від Мирного до Хвильового. Між ідеєю і формою. Що таке “Молода Муза”? / М.І. Рудницький — Дрогобич : Видавнича фірма “Відродження”, 2009. — 502 с. — (Серія “Cogito : навчальна класика”).
2. Рудницький М.І. В наймах у Мельпомени / М.І. Рудницький. — К. : Мистецтво, 1963. — 342 с.
3. Рудницький М.І. Геній драматургії (До 400-річчя народження Шекспіра 1564—1616) / М.І. Рудницький. — 8 друк. арк. — (Рукопис зберігається в архіві М. Рудницького).
4. Рудницький М.І. Дездемона / М.І. Рудницький. — Жовтень. — 1969. — №1. — С. 125—130.
5. Рудницький М.І. До джерел. М. Зеров “До джерел.” Літературно-критичні статті. Київ “Слово”. (Рецензія) / М.І. Рудницький // Діло. — 1926. — 30 лист. — С. 2—3.
6. Рудницький М.І. За повнокровного Шекспіра / М.І. Рудницький // Наук. зап. Львів. держ. ун-ту ім. Івана Франка, Фак. іноз. мов. — Львів, 1955. — Т. 30. — Вип.1 — С. 5—19.
7. Рудницький М.І. З газетного млина / М.І. Рудницький // Діло. — 1928. — 14 січ. — С. 2.
8. Рудницький М.І. З наших видавництв : “Нові шляхи” / М.І. Рудницький // Діло.— 1930. — 6 груд. — С. 2—3.
9. Рудницький М.І. З наших книжок і видавництв. / М.І. Рудницький // Діло.— 1930. — 13 лист. — С. 2—3.
10. Рудницький М.І. З нових книжок. (Вступні міркування про стан рецензій) / М.І. Рудницький // Діло. — 1930. — 9 лют., ч. 31. — С. 2—3.

11. Рудницький М.І. З нових книжок. (Клопоти з мовою) / М.І. Рудницький // Діло. — 1930. — 23 лют., ч. 41. — С. 2—3.
12. Рудницький М.І. З нових книжок. (Клопоти з мовою (докінчення)) / М.І. Рудницький // Діло. — 1930. — 25 лют., ч. 42. — С. 2—3.
13. Рудницький М.І. З нових книжок. “Пригоди Швейка” Я. Гашека / М.І. Рудницький // Діло. — 1930. — 22 лют., ч. 40. — С. 2—3.
14. Рудницький М.І. З нових перекладів. Шекспір / М.І. Рудницький // Діло. — 1927. — 18 трав., ч. 108. — С. 2—3.
15. Рудницький М.І. З нових перекладів. Повісті й оповідання / М.І. Рудницький // Діло. — 1927. — 19 трав., ч. 109. — С. 2.
16. Рудницький М.І. З нових поезій (П. Карманський “За честь і волю” (Рецензія) / М.І. Рудницький // Діло. — 1923. — 17 лист., ч. 183. — С. 2.
17. Рудницький М.І. З проблем літератури : Обмін думок / М.І. Рудницький // Діло. — 1931. — 1 лип. — С. 2.
18. Рудницький М.І. З проблем літератури : Наш рівень дискусії / М.І. Рудницький // Діло. — 1931. — 12 лип. — С. 2.
19. Рудницький М.І. З проблем літератури : Потреба фахової критики / М.І. Рудницький // Діло. — 1931. — 14 лип. — С. 2.
20. Рудницький М.І. З проблем літератури : Супільний світогляд і критика / М.І. Рудницький // Діло. — 1931. — 25 лип. — С. 2.
21. Рудницький М.І. З проблем літератури : Опіка розвитком літератури / М.І. Рудницький // Діло. — 1931. — 28 лип. — С. 2.
22. Рудницький М.І. З проблем літератури : Наші літературні взаємини / М.І. Рудницький // Діло. — 1931. — 1 серп. — С. 2.
23. Рудницький М.І. З проблем літератури : Польські, російські та німецькі впливи / М.І. Рудницький // Діло. — 1931. — 2 серп. — С. 2.
24. Рудницький М.І. З театру “Габіма. Жид вічний скиталець” (Рецензія) / М.І. Рудницький // Діло. — 1927. — 30 бер., ч. 71. — С. 2—3.

25. Рудницький М.І. З театру “Великий міський театр: “Венецький купець” Шекспіра” (Рецензія) / М.І. Рудницький // Діло. — 1927. — 5 квіт., ч. 76. — С. 2—3.
26. Рудницький М.І. З театру. “Ленгіель і Тайфун”, п’єса в 4-х діях: Театр союзу українських артистів (Рецензія) / М.І. Рудницький // Діло. — 1926. — 24 січн. — С. 3.
27. Рудницький М.І. З театру Театр Ріжнородностей: “Що хочете?” Комедія В.Шекспіра. (Рецензія) / М.І. Рудницький // Діло. — 1931. — 10 черв. — С. 2—3.
28. Рудницький М.І. І. Франко. Трагедія робітника пера (У 15 роковини смерти) / М.І. Рудницький // Діло. — 1931. — 29 трав. — С. 2.
29. Рудницький М.І. Книжки, що ждуть на нас / М.І. Рудницький // Діло. — 1928. — 14 лют. — С. 2.
30. Рудницький М.І. Криза німецької книжки / М.І. Рудницький // Діло. — 1923. — 30 серп. — Ч. 119 — С. 2.
31. Рудницький М.І. Лекції прочитані акторам під час приготування постанови Шекспірового “Гамлета” / М.І. Рудницький. 1943. Рукопис зберігається в архіві М. Рудницького. — 56 с.
32. Рудницький М.І. “Літературні банальности” / М.І. Рудницький // Діло. — 1923. — 14 серп. — Ч. 106. — С. 2.
33. Рудницький М.І. “Молода муза” (З нагоди свята Б. Лепкого у Львові) / М.І. Рудницький // Діло. — 1933. — 16 лют. — Ч. 37— С. 2.
34. Рудницький М.І. Наш рівень дискусії / М.І. Рудницький // Діло. — 1931. — 12 лип. — С. 2—3.
35. Рудницький М.І. Наші літературні взаємини / М.І. Рудницький // Діло. — 1931. — 1 серп. — С. 2—4.
36. Рудницький М.І. Наука чужих мов / М.І. Рудницький // Діло. — 1924. — 10 серп. — С. 2.

37. М.І. Рудницький. Не роз'яснена проблема "Гамлета" / М. І. Рудницький. — 15 друк. арк. — Рукопис зберігається в архіві М. Рудницького.
38. Рудницький М.І. Патріотизм і тенденція / М.І. Рудницький // Діло. — 1939. — 23 лип. — С. 3.
39. Рудницький М.І. Переклади для чужинців / М.І. Рудницький // Діло. — 1939. — 27 серп., ч.194. — С. 2—4.
40. Рудницький М.І. Письменники зблизка : Спогади / М.І. Рудницький. — Львів : Книжково-журнальне в-во, 1958. — Кн. 1. — 169 с.
41. Рудницький М.І. Письменники зблизка : Спогади / М.І. Рудницький. — Львів : Книжково-журнальне в-во, 1959. — Кн. 2. — 180 с.
42. Рудницький М.І. Письменники зблизка : Спогади / М.І. Рудницький. — Львів : Книжково-журнальне в-во, 1964. — Кн. 3. — 194с.
43. Рудницький М.І. Повість про молодечу справу / М.І. Рудницький // Оноре де Бальзак. Утрачені ілюзії. Повість у двох томах. — Львів : Б-ка "Діла", 1938. — Т. 1. — Ч. 27, — С.1—9.
44. Рудницький М.І. Потреба фахової критики / М.І. Рудницький // Діло. — 1931. — 14 лип. — С. 2.
45. Рудницький М.І. Правопис і літературна мова. 1. Авторитетний голос / М.І. Рудницький // Діло. — 1930. — 4 черв. — С. 2.
46. Рудницький М.І. Правопис і літературна мова. 2. Причина цих заміток / М.І. Рудницький // Діло. — 1930. — 5 черв. — С. 2.
47. Рудницький М.І. Правопис і літературна мова. 3. Надії і дійсність або "Сім мішків гречаної вовни" / М.І. Рудницький // Діло. — 1930. — 6 черв. — С. 2.
48. Рудницький М.І. Правопис і літературна мова. 4. Зайва схолястика / М.І. Рудницький // Діло. — 1930. — 7 черв. — С. 3.
49. Рудницький М.І. Правопис і літературна мова. 5. Що хто прийняв / М.І. Рудницький // Діло. — 1930. — 11 черв. — С. 2.

50. Рудницький М.І. Правопис і літературна мова. / М.І. Рудницький // Діло. — 1930. — 14 черв. — С. 2
51. Рудницький М.І. Правопис і літературна мова. 7. Чужомовні слова / М.І. Рудницький // Діло. — 1930. — 15 черв. — С. 2.
52. Рудницький М.І. Правопис і літературна мова. Офіціальні дивогляди. / М.І. Рудницький // Діло. — 1930. — 17 черв. — С. 2.
53. Рудницький М.І. Правопис і літературна мова. Форма і зміст слів / М.І. Рудницький // Діло. — 1930. — 19 черв. — С. 2.
54. Рудницький М.І. Правопис і літературна мова. Офіціальні дивогляди. / М.І. Рудницький // Діло. — 1930. — 20 черв. — С. 2.
55. Рудницький М.І. Примхи поезії / М.І. Рудницький // Діло. — Ч. 105. — 16 трав. — С.2 ; 1. Що таке поезія? // Діло. — Ч. 107. — 18 трав. — С.2—3 ; 2. Від настрою до ідеї (В. Гете “Über allen Gipfeln”) // Діло. — Ч. 108. — 19 трав. — С.2—3 ; 3. Мелодія та рефлексія // Діло. — Ч. 112. — 24 трав. — С.2—3 ; 4. Нові домагання форми та роля ідей // Діло. — Ч. 113. — 20 трав. — С.2—3.
56. Рудницький М.І. Рідкий переклад “Пана Тадеуша” українською мовою / М.І. Рудницький // Діло. — 1928. — 12 серп., ч. 179. — С. 2—3.
57. Рудницький М.І. Рідна мова в церкві. З нагоди книжки : “Свята відправа Вечірня і Рання”. З грецької мови на укр. Переклав проф. І. Огієнко (Львів, Київ, 1923) / М.І. Рудницький // Діло. — 1923. — 27 черв. — С. 2—3.
58. Рудницький М.І. Таємниці Шекспіра / М.І. Рудницький // Вітчизна — № 4. — Львів, 1964. — С. 27—33.
59. Рудницький М.І. Україна в чужих енциклопедіях / М.І. Рудницький // Діло. — 1931. — 21 січ., ч. 13. — С. 2.
60. Рудницький М.І. Український переклад Канта. 1. Спільними, але слабими силами / М.І. Рудницький // Діло. — 1931. — 13 черв. — Ч. 129. — С. 2.
61. Рудницький М.І. Український переклад Канта. 2. Термінологія, стиль і мова Спільними, але слабкими силами / М.І. Рудницький // Діло. — 1931. — 14 черв., — Ч. 130. — С. 2—3.

62. Рудницький М.І. Чи Шевченко — європейський поет? / М.І. Рудницький // Діло. — 1939. — 12 бер. — С. 2—3.
63. Рудницький М.І. Чому не розуміємо нових поезій / М.І. Рудницький // Діло. — 1937. — 18 черв. — С. 2—3.
64. Рудницький М.І. Шевченко і європейська критика / М.І. Рудницький // Діло. — 1931. — 12 бер. — С. 2—3.
65. Рудницький М.І. Шевченко на чужинних мовах / М.І. Рудницький // Діло. — 1924. — 13 бер. — С. 2—3.
66. Рудницький М.І. Шевченкові поезії в польських перекладах / М.І. Рудницький // Діло. — 1936. — 30 квіт. — ч. 94. — С. 2—3.
67. Рудницький М.І. Шекспір на землі Тараса / М.І. Рудницький // Літературна Україна. — 27 жовт. — 1964. — С. 3.
68. Рудницький М.І. Шекспір українською мовою : Рецензія на тритомне видання В.Шекспіра Київ : Дніпро, 1964. / М.І. Рудницький. — 10 друк. арк. — Рукопис зберігається в архіві М. Рудницького.
69. Рудницький М.І. Шекспір у нових перекладах українською мовою // XI Наукова конференція, присвячена підсумкам науково-дослідної роботи університету за 1965 рік. Тези доповідей / М.І. Рудницький // — Львів, 1966. — С. 9—10.
70. Рудницький М.І. Шарльота Бронте / М.І. Рудницький // Ш. Бронте. Ідеалістка. Повість у двох томах. / пер. з англ. О. Сліпа. — Львів : Б-ка “Діла”, 1939. — Т. 1. — Ч. 36, — С. 1—15.
71. Рудницький М.І. Hamlet / М.І. Рудницький. — 11 друк. арк. — (Рукопис зберігається в архіві М. Рудницького).
72. Рудницький М.І. Shakespeare’s Language. / М.І. Рудницький. — 10 друк. арк. — (Рукопис зберігається в архіві М. Рудницького).

ДОДАТОК Б

Лексико-стилістичний аналіз канто Дж. Леопарді в перекладі М. Рудницького

Щоб проілюструвати стратегію поетичного перекладу М. Рудницького, обрано вірш-канто “All’Italia” (1818) представника італійської літератури ХІХ ст. Дж. Леопарді.

Українські переклади творів Дж. Леопарді – це насамперед збірка його поезій, видана в серії “Перлини світової класики” упорядник – М. Литвинець, автор передмови – О. Алексеєнко (Київ, 1988)). Доречно виокремити також внесок Г. Кочура, а саме переклади кількох поезій, опублікованих ще раніше у збірці “Співець: Із світової поезії кінця ХVІІІ – першої половини ХІХ сторіччя” (Київ, 1972) та дослідження поетики письменника. Чимало перекладів зробив Д. Паламарчук, зокрема пісень “До Італії” та “На пам’ятник Данте”.

Одним із перших спробував передати зміст поезій Дж. Леопарді П. Грабовський, проте зі значними втратами відповідно до сьогоднішніх перекладознавчих норм. У міжвоєнний період у “Літературно-науковому вістнику” опубліковано переклади П. Карманського – знавця італійської культури. Ці ідеї можна відстежити також і в творчих зацікавленнях автора. Перекладач відтворив два діалоги з його прозових творів “Моральні нариси”. Варто згадати і М. Ореста, який перекладав Дж. Леопарді у 50-х рр., перебуваючи на еміграції.

1924 р. у часописі “Діло” опубліковано відому поезію-канто “All’Italia” у перекладі М. Рудницького під заголовком “О рідний краю мій” – факт, як і сам переклад, не цілком відомий. У примітці перекладач зазначив, що цей текст перекладено для збірки поезії Січових Стрільців “Золоті ворота” і заплановано до випуску того ж року. Історія українського художнього перекладу містить безліч прикладів, коли саме ідеї та заклики перекладних творів збагачували та підтримували дух нації, заповнювали прогалини цільової культури. У цьому

контексті варто згадати збірку перекладів “Співець: Із світової поезії кінця XVIII – першої половини XIX сторіччя” (1972), яку упорядкував Г. Кочур, за що йому довелося зазнати політичних переслідувань.

Дж. Леопарді – представник італійської літератури доби романтизму. У XIX ст. Італію охопила хвиля визвольної боротьби: повстання карбонаріїв (20-ті рр.), рух “Молода Італія” (30-ті рр.), гарібальдійський рух (60-ті рр.) із метою повернути Італії давню міць. Ця доба в історії Італії відома як період Рісорджіменто (італ. Відродження, Воскресіння): для Європи повстала Італія стане символом непокори та волелюбства. Проте поруч із духом всенародного піднесення в поезиці Дж. Леопарді відчутна й туга за славним минулим, саме цей мотив спонукав дослідників до типологічних паралелей із поезикою Т. Шевченка в українській літературі. Проте, незважаючи на елементи песимістичних мотивів, творчість автора пронизує заклик до дії, боротьби. Розвиток італійського романтизму зумовлений значним впливом національної художньої традиції, зверненням до творчості Данте, Ф. Петрарки, Т. Тассо, що водночас пробуджувало відчуття національної гордості. Основним джерелом ідейного збагачення романтиків була антична традиція. Дж. Леопарді черпав натхнення в античності, його обізнаність із цією культурою не раз відчутна в його віршах, проте вона виражена в його поезиці в досить романтичній манері XIX ст. Ця внутрішня неоднорідність поетичної манери автора загалом характеризувала окреслену епоху. Дж. Леопарді – поет-патріот, який у своїх творах поєднав безмежну скорботу з героїчним ентузіазмом, посідає провідне місце в романтичній поезії Італії.

Письменники цього періоду перебувають у стані постійного творчого пошуку. Зокрема, Дж. Леопарді не сприймав поширеного формату поетичного вислову – канцони, запровадив власну їх інтерпретацію під назвою канто, тобто жанр, необмежений внутрішньою структурою, створений на виточеній музикальній тональності. Саме такий спосіб висловлювання і створює

неповторне звучання його поезії. Канто Дж. Леопарді вирізнялося новим віршовим розміром, автор відходив від строгих класичних норм канцон та сонетів, що було доволі сміливим новаторством у цю епоху. Власне віршова реформа, яку провів автор, логічно завершувала поетичний процес XVIII ст. Його поезія, на перший погляд, доволі різка, астрофічна, тут відсутнє римування та кількість складів неоднорідна. Проте в даному випадку бачимо не цілком білий вірш, адже в певних рядках автор запроваджує риму, у деяких ліричних монологах помітне чергування римованих та неримованих рядків. Форма його творів тісно пов'язана зі змістом висловлювання. Поезія Дж. Леопарді – це монолог душі, палкі почуття та емоції, відчуття розкнутості, вільного висловлювання, непокірного та бунтівливого. Власне емоції виходять за межі усталених канонів класичного віршового мовлення, що символізує домінування емотивного над раціональним.

Відсутність певного системного римування в оригіналі, здавалось би, полегшує завдання при перекладі, проте, як засвідчує макротекстовий аналіз твору, це ще більш ускладнює його відтворення. Г. Кочур виділив цю особливість Дж. Леопарді, те враження простоти й невимушеності, що створює спосіб його вислову, “ніби сама думка втілена у своїй сутності, ця ілюзія простоти часто вводить в оману перекладача, якому доводиться долати труднощі, майже непереборні” [104, с. 834]. В основі оригіналу закладено чіткий динамічний ритм, який тісно взаємопов'язаний із лексичним рівнем та інтонаційним забарвленням. В оригіналі створено систему звукової гармонії, що ґрунтується на чіткій пропорції між голосними та приголосними і на їх відповідному повторенні. На фонетичному рівні вірша символічно закладено саме поняття *Батьківщина*, що закодовано в структурі асонансу *a-i-a*, це не випадковий збіг голосних, адже ця комбінація звуків наявна в італійській мові в основі лексем *Батьківщина*, *Італія моя* – *Patria mia, Italia*, що асоціативно апелює до цих понять. При перекладі виникає проблема збереження

відповідного ефекту. Цей звуковий мотив чергування голосних *o–a–i–a* прочитується вже з перших акордів поеми і створює відповідне емотивне тло, яке асоціативно викликає відчуття плачу, голосіння, жалю, що налаштовує на певне сприйняття головного мотиву. Емотивний настрій поезії увиразнено частим використанням вигуків, що супроводять висловлювання жалю, болю, страху, голосіння: *O!, Oime!, Oh!* Вигук посилює звучання ввідної ідеї оригіналу й у четвертому рядку: *O patria mia, vedo le mura e gli archi – Ma la Gloria non vedo*. Через кілька смислових періодів знову бачимо повтор цього звукового мотиву: *Piangi, che ben hai donde, Italia mia, / Le genti a vincer nata / E nella fausta sorte e nella ria*. В українському варіанті цей мотив в обох місцях не відтворено з огляду на відмінність систем віршування романської – силабічної – та поширеної в українській поезії силабо-тонічної: *О рідний краю мій! Дивлюсь на мури, брами... / Не бачу тільки слави*. У другому прикладі також не бачимо відповідного мотиву: *Плач, плач, а за віщо, краю мій: / тобі судилось всіх перемогти*. Традиція збереження чіткої кількості сонантів із дотриманням чітких пропорцій між голосними та приголосними притаманна романській поезії ще з античних часів, тому в перекладі досягнути цього важко внаслідок домінантного повтору консонантів. Автор використовує римування для увиразнення моментів особливого емоційного піднесення, зокрема, коли з розпачем звертається до вищих сил: *Oh qual ti veggio / Formosissima donna! Io chiedo al cielo / E al mondo: dite dite; / Chi la ridusse a tale? E questo e peggio*. Перша строфа цього фрагмента римується з завершальною, проте посилення ритму створює і внутрішнє макроримування в середині рядків: *Io chiedo al cielo / E al mondo*. Перекладач відходить від цього принципу рими: *Ах, скільки крові й ран! / Блідий який ти! Де твоя краса? / О, земле, небеса! / Як це довелося / тобі потрапити в цей нікчемний стан?* Для вираження кульмінаційних моментів та особливої акцентуації ідей автор використовував обидва проілюстровані засоби: створення відповідного тону, шляхом асонансу та римування рядків:

Come cadesti o quando / Da tanta altezza in cosi basso loco? / Nessun pugna per te? Non ti defende / Nessun de'tuoi? L'ami, qua l'armi: io solo / Combattero, procombero sol io. М. Рудницький створив ефект римованості рядків шляхом перехресного римування, проте це призводить до втрати індивідуально-авторської метричної схеми: *Коли і як ти вспів Так низько впасти зі своїх вершин? / Ніхто за тебе не воює? / Ніхто з твоїх синів? До збруї, гей до збруї! / Сам боротимусь і впаду сам один.*

Переклад М. Рудницького майже не відтворює своєрідності фонетичного рівня оригіналу. Запровадження рими не змогло компенсувати втрату макротональності оригіналу, що відповідно додавала ритму засобами алітерації та асонансів із метою увиразнення ідей та емоцій, а також цільове застосування римування залежно від емотивних періодів. Окрім того, втрачено і своєрідну манеру вислову, хаотичність та несподіваність мовлення, моменти спаду і спалаху емоцій, що в оригіналі наявне на цьому рівні. Д. Паламарчук у перекладі канто “До Італії” (1988) зумів відтворити лексичну тональність, однак на фонетичному рівні обрав такий спосіб, як і М. Рудницький, римуючи ці рядки: *Сидиш і плачеш ти у час негоди. / Ридай, Італіє, якій було / Призначено звестися над народи / Усупереч мінливій долі.* Це додає мелодики під час сприйняття тексту, проте дещо відрізняється від творчої манери Дж. Леопарді. Вірш поета свідомо створений у такій формі, позбавлений мелодійної плавності, адже доля Італії викликає різні емоції: гнів, обурення, відчай. Серед перекладів поезії Дж. Леопарді взірцем відтворення авторської поетики є переклади Г. Кочура. Поезія Дж. Леопарді в перекладі Г. Кочура відтворює гостроту та глибину ідейно-філософського змісту оригіналу, набуває нового звучання, що вражає актуальністю, зокрема рядки із вірша “Палінодія” (Маркізові Джіно Капонні): *“Чеснота, справжня гідність, щирість, вірність, / Любов до справедливості – усюди, / В усі часи, в усякому суспільстві / Тулитимуться десь собі в куточку...”*

Вираження головної думки твору моделює і структуру синтаксичного рівня. Доля Батьківщини, що тривожить героя, – центральне ідейно-сміслові ядро, яке впливає на відповідний напружений ритм поезії. У цьому тексті його реалізовано за допомогою риторичних запитань, що чергуються з вигуками. Нагнітання емотивного контексту, різке прискорення ритму створює мотив розпачу в цих рядках: *Oimè quante ferite, / Che lividor, che sangue! oh qual ti veggio, / Formosissima donna! Io chiedo al cielo / E al mondo: dite dite; / Chi la ridusse a tale?* Риторичне вигук-запитання: *О яка жорстокість!* посилює продовження риторичного питання, що завершує емоційно-експресивний вигук, який становить рідковживану граматичну форму суперлативу прикметника *красива*, в його найвищому ступені *Formosissima*. Кульмінаційним моментом є риторичне звернення поета до неба і до світу і на завершення основне питання, скероване до Батьківщини, – *Хто тебе так понизив?* В українському перекладі синтаксичну структуру цього періоду відтворено з певними змінами на лексичному та граматичному рівнях. *Ах, скільки крові й ран! / Блідий який ти! Де твоя краса? / О, земле, небеса! / Як це довелося / Тобі потрапити в цей нікчемний стан.* Тут певною мірою послаблено експресивність фрагмента, оскільки вилучено важливий компонент *Formosissima donna*, зміст якого виражено у формі риторичного запитання *Де ж твоя краса?*

У тексті не існує часопросторових обмежень. Автор використав ретроспективні вкраплення, що відповідно позначені зміною часових ознак. Занепад тогочасної Італії протиставлений згадкам про славне минуле. Поет оспівав відвагу Еллінських юнаків, котрі полягли в бою за Батьківщину, зобразив брязкіт зброї та шум коліс. Новий смисловий період розпочато риторичним запитанням, що більш нагадує заклик: *Dove sono i tuoi figli? – Де твої сини?* Автор розвинув думку, виражаючи свою ненависть до війни, і після цього змінив хронотоп: *Dove sono i tuoi figli? / Odo soun d'armi / E di carri e di voci e di timballi: / In estranie contade / Pugnano i tuoi figlioli.* В оригіналі

використано модель синтаксичного обрамлення, що містить три смислові рівні – риторичний заклик-питання, ретроспективу й на завершення – відповідь на поставлене запитання. У перекладі цю синтаксичну систему відтворено. М. Рудницький змінив пунктуацію оригіналу, дещо увиразнюючи рівневі відхилення цього періоду. Як завершення ретроспективного вкраплення за допомогою трьох крапок, що подовжує синтаксичну паузу, позначає незакінченість мотиву й повернення до відповіді на поставлене запитання. Фінальна речення оригіналу, думка, яка найбільше турбує автора, в перекладі також увиразнює вжитий окличний знак, що відповідає задумові поеми: *Де твої діти? Чую як несеться / Шум зброї, барабанів, окликів коліс.../ На побоевищах чужих країн / Змагаються твої сини!* Отже, запроваджені зміни пунктуаційного рівня увиразнюють синтаксичний період, це розмежовує композиційного переходу фрагмента, а також акцентує ключові моменти.

Увиразнення внутрішнього ритму створюють синтаксичні повтори та антитези. Вірш розпочато ствердженням існуючої дійсності і, як контрастне протиставлення, відсутністю, втратою давньої слави. Цю антитезу продовжує й відповідно посилює повтор завершального заперечення, що є початком наступного синтаксичного періоду: *O patria mia, vedo le mura e gli archi / E le colonne e i simulacri e l'erme / Torri degli avi nostri, / Ma la gloria non vedo, / Non vedo il lauro e il ferro.* У перекладі є ця синтаксична структура: *О рідний краю мій! Дивлюсь на мури, брами, / Кольони, статуї, твердині. / Які дістали ми, / Не бачу тільки слави, / Не бачу предківської зброї поміж нами / Ні лаврів їх.* М. Рудницький змінив компонент *бачу* на *дивлюсь*, що вносить інший відтінок сприйняття і, відповідно, послаблює ефект антитези *дивлюсь – не бачу* (в оригіналі *vedo – non vedo, бачу – не бачу*), проте продовжує лінію повторів заперечення – *ні лаврів їх*.

На лексичному рівні текст оригіналу рясніє архаїзмами та поетичною лексикою, що тяжіє до особливостей давньої поезії. Ця специфіка – характерна

риса поезики доби романтизму, а також провідна риса більшості віршів Дж. Леопарді – відродження Італії, яка реалізовувалась у його поезії в усіх аспектах, зокрема активізацією різних лексичних пластів та вкрапленням елементів мовлення італійських класиків. Відтворення цього рівня пов'язано із проблемою пошуку лексем, що в оригіналі позначають поняття-складові італійської культури, що посилює сприйняття концепту Батьківщини. Для прикладу – фрагмент: *Vedo le mura e gli archi / E le colone e i simulacri e l'erme, / Torri degli avi nostri, / Ma la Gloria non vedo*. Він мимоволі будить у пам'яті українського читача близькі кожному рядки із поезії Т. Шевченка “Іван Підкова”: *Було колись в Україні – / Ревіли гармати; / Було колись – запорожці / Вміли панувати. Пановали, добували / І славу і волю, – / Минулося: осталися могили по полю* [397, с. 98]. Саме такі типологічні мотиви дають підстави до зіставлення цих двох авторів. С. Жеромський відзначав, що перекладав Дж. Леопарді, пригадуючи поезію Т. Шевченка. Про це розмірковує Г. Кочур, характеризуючи творчий метод Дж. Леопарді [104, с. 833]. М. Рудницький згадав тих авторів, чия творчість тісно пов'язана з національною культурою, зокрема Т. Шевченка та Дж. Леопарді: “Таких письменників треба переносити на ґрунт іншомовної культури без пристосування” [203, с. 2]. У цьому фрагменті сконденсовано лексику, що позначає реалії італійської культури, ці кілька лексичних штрихів провокують в уяві читачів пейзажі Риму. Слова *le mura e gli archi*, що стосуються арки Трояна, спорудженої на прославлення військових тріумфів, якою урочисто в'їжджали в місто звитяжні війська, нагадують звитяжне минуле й закликають до боротьби) з його архітектурою, розкопаними залишками храмів та колон і скульптурами богів (*Vedo le mura e gli archi / E le colone e i simulacri e l'erme*) – культурного центру давньої імперії. В українському перекладі наведені рядки звучать так: *Дивлюсь на мури, брами, / Кольони, статуї, твердині. Не бачу тільки слави, не бачу предківської зброї поміж нами, ні лаврів їх*. Отже, парні лексичні комбінації *le mura e gli archi* –

мури й арки; *E le colone e i simulacri* – колони і скульптури, *l'erme torri* – безлюдні (покинуті) вежі, у перекладі дещо видозмінено. Аналіз перекладу засвідчує, що, навіть на перший погляд, незначні їх заміни призводять до ідейно-змістового зсуву, що порушує сприйняття твору. М. Рудницький допустив певну трансформацію цих спарених лексем, увівши компонент *твердиня*, що в цільовій культурі часто викликає семантичні асоціації *твердиня* – оплот, храм Божий: згадуємо фрагмент псалмів *Благословен Господь, твердиня моя певна* (Псалом 318), замість відповідно до *simulacri* – скульптури, що символічно пригадує мистецтво античних часів та його розквіт доби Відродження, знамениті твори Мікеланджело зокрема. У перекладі наявна лексема *збруя*. Це активізує застарілу семантичну конотацію – спорядження воїна [340, с. 453], що в поєднанні з означенням *предківська*, вжито в манері авторського використання архаїзованої лексики, що в цьому контексті опоетизовує славне минуле. Використання архаїчних пластів створює особливу урочистість звучання канто, нагадує майстерність мови Данте та Петрарки, що контрастно змінюються вкрапленнями різких монологів. На лексичному рівні також помітне створення ритму шляхом повторів займенника *ти* у зверненні поета до Італії, що відповідно передано в перекладі. Ключовий компонент на лексичному рівні, як і на фонетичному – *Patria mia*, фігурує на початку вірша, накреслюючи вертикальну вісь, що наскрізь пронизує твір. Це поняття увиразнено завдяки лексичним повторам та метафоричним виразам, у першій частині поезії чітко відслідковується: *O Patria mia! Vedo le mura e gli archi / E le colomne e i simulacri e l'erme / Torri degli avi nostri ...* Через кілька строф автор знову звертається до Італії, вводячи емотивно-виразну метафоричну репліку із семантично містким компонентом, що позначає найвищий ступінь прикметника красива – *Formosissima donna!* ... Цей смисловий період завершує знову ж таки звернення до Італії, що виступає як лексичний паралелізм до початкового словосполучення *Patria mia – Italia mia: Piangi, che ben hai donde, Italia mia*. М.

Рудницький переклав *Patria mia* – *Рідний краю мій*, що лише поверхово передає зміст, порушує ідейно-семантичну основу, адже оригінал зумовлює відповідник *батьківщина*. Заміна лексеми *Patria* призводить до втрати зв'язку із семантично і фонетично близьким словом *Italia*, що в оригіналі є жіночого роду. Ця граматична деталь є натяком на персоніфікацію *Італія* – *скорботна жінка*, що апелює до античності, де цей образ асоційовано пов'язаний з Батьківщиною. У перекладі ці зв'язки не експліковано: *О рідний краю мій!* Перед читачем виникає чоловічий образ, що відповідно віддаляє образ Італії. Вилучено значущий компонент *Formosissima donna* – жінка небувалої краси, бачимо лексичну перифразу з заміною складової *жінка*, що віддаляє від оригіналу: *Блідий який ти! Де твоя краса?* Далі в тексті бачимо граматичне узгодження *знесилений, ти, нині*, яке наприкінці змінено на жіночий рід – *Моя країно*, і у фінальному рефрені перекладач все-таки ввів лексему – *Батьківщина*: *Старі часи, коли за волю Батьківщини...* Можливо, переклад звертання *Patria mia* відповідником *рідний краю мій*, зроблено під впливом тогочасного українського поетичного мовлення, де таке визначення поняття рідної землі було доволі поширене. Слово *Батьківщина* частіше використовували в післявоєнній поезії. Пригадуємо поему І. Франка “Мойсей”, де звучать слова: *Задарма край твій весь политий кров'ю / Твоїх борців? Йому вже не пишуться / У красоті, свободі і здоров'ю? У вірші “Не пора, не пора, не пора...”* І. Франка також бачимо цю лексичну пару: *Бо пора се великая есть / У завзятій важкій боротьбі / Ми поляжем, щоб волю і щастя, і честь, / Рідний краю, здобути тобі!* Символічно використано лексему *край твій*, тут це поняття, як і в перекладі М. Рудницького, з граматичною ознакою чоловічого роду. Таке ж використання наявне в тогочасній поезії, зокрема в поезії Б. Лепкого, наприклад, вірш “До рідного краю”: *О мій рідний безталанний краю! / Чи побачу я тебе? Не знаю.* Поезія П. Карманського, що переплетена мотивами патріотичного духу італійської культури, підтверджує цю тенденцію використання вислову *краю*

мій: *Мій краю рідний, дорогий клейноде, / В короні світла перло найцінніше!* (поезія “Мій краю рідний”). У перекладі твору “До Італії” Д. Паламарчук запропонував ще інший еквівалент *моя вітчизно*, відповідно дотримано паралель *моя Італіє*, що зберігає усю символіку оригіналу.

Центральну вертикаль поезії творить поетичний образ – алегорія скорботної жінки, яка припала лицем до колін і плаче: *Sic he sparte le chiome e senza velo / Siede in terra negletta e sconsolata, / Nascondendo la faccia / Tra le ginocchia, e piange*. М. Рудницький переклав ці рядки – *Немов дівча з розпущеним волоссям / Сидиш скулиніг, без хустини, ти. / В обіймах очі сховані, ридуючи...* При зіставленні помітно певні зміни через вилучення окремих деталей поетичного образу, скульптурно втіленого в текстову канву. Цей образ символічний, у ньому закодовано не лише головну авторську ідею, це основний мотив цієї епохи, що пов’язує її з давніми коренями. Цей наскрізь скульптурно витворений образ сягає витоків античного мистецтва й будить в уяві монументальні твори античних скульпторів, цей образ знаходимо в творчості великих митців Відродження, зокрема в Мікеланджело. Відомий також образ Орфея зі скульптури античного мистецтва, якого зображено приблизно в такій позиції (лице похилене до колін, що охоплені руками). Компонент *жінка* – пряма паралель, що уособлює саму Італію, похилена постать – стан занепаду, плач – туга за втраченим славним минулим. Знаходимо цей образний мотив і в Біблії, зокрема у книзі “Плач Єремії”, де йдеться про зруйнування та спустошення Єрусалима: *Сидять на землі та мовчать старші доньки сіонської, порох посипали на свою голову, підперезались веретами, аж до землі свою голову єрусалимські дівчата схилили...* [Плач Є 2:10-11, с. 763]. Це образне зображення батьківщини Італії оспіване великими італійськими поетами Данте та Петраркою, творчість яких вплинула на письменників різних епох, зокрема і Дж. Леопарді. Образ Італії можемо побачити і в Дантівських терцинах “Італія – раба”, у Петрарковій пісні “Італія моя”. Прослідковуємо паралель жінки, яка

плаче за своїми синами й у Ф. де Амічіса “Quore” (“Серце”). Саме свідоме використання мотивів, що відображають сьогодення у світлі давньої традиції, збігається з романтичним світобаченням, яке є складовою міфопоетики Дж. Леопарді. Майстерність словом творити скульптурний образ – провідна риса представників традиції літературного розквіту епохи Ренесансу, яскраво виражена на прикладі розглянутої поезії, становить ті найважливіші особливості творчої манери Дж. Леопарді, які повинен перестворити перекладач.

Символічно-образну площину оригіналу формують ритмічно розміщені парні метафоричні комбінації-контрасти, що персоніфікують ключові ідейні цінності, моральні чесноти, оспівані ще в древні часи, на яких акцентує поет, закликаючи сучасників “до першоджерел”. Ця вагома ознака вимагає відповідної ретельності при відтворенні цільовою мовою. До таких провідних ідейно-образних основ належать: *E nella fausta sorte e nella ria (Le genti a vincer nata / E nella fausta sorte e nella ria)*. Цей мотив відлуння античних гасел, ключовий у контексті оспівування визвольної боротьби, становить образно-метафоричну основу подібних висловлювань поетичного мовлення. Ці ідейні заклики належать до загальноморальних архетипів, до яких апелює поезія різних епох. Образну інтерпретацію цього мотиву знаходимо в поезії І. Франка, що в основі містить подібну модель спарених ідейних гасел: *Проти рожна перти, / против хвиль плисти, Смїло аж до смерти / Хрест важкий нести! / Правда проти сили! / Боєм проти зла! / Між народ похилий / вольності слова!* (“Semper idem!”). Ця ж ідея прочитується у вірші Лесі Українки, хоча тут вона стосується особистих переживань авторки: *Я на гору круту крем'яную буду камінь важкий підіймать / І, несучи вагу ту страшную, / Буду пісню веселу співать* [383, с. 56]. Переклад М. Рудницького зберігає впізнаваність цього мотиву, дотримуючись заданої моделі оригіналу: *Тобі судилось всіх перемогти / у щасній долі та лихій*. У перекладі Д. Паламарчука виразність цього вислову

пропадає через смислове узагальнення: *Призначено звестися над народи / усупереч мінливій долі!*

il Valore e la costanza – два вагомні поняття-архетипи античної доби з глибоким смисловим наповненням: компонент *valore* символічно позначає такі ключові ідейні поняття, як: *вартість, цінність, відвага, хоробрість*, що виступають у поєднанні з компонентом *costanza*, який активізує семантичний ряд: *постійність, сталість, витривалість*. Усі ці семантичні грані формують метафоричну цілісність – *virtuti militari*, ідеали військової доблесті, до яких автор апелює в тексті – *Dove l'armi e il valore e costanza?* Відповідно відтворення цього метафоричного поєднання зумовлює звуження широти семантичного підтексту: М. Рудницький експлікував лише перший пласт – *Де зброя, сміливість, рішучість?* У Д. Паламарчука це передано глибше: *Де честь твоя, де гідність і відвага?* Продовженням цього символічно-образного рівня звучать слова: *Il manto e l'auree bende (Qual tanta possanza / Valse a spogliarti il manto e l'auree bende?)*; дослівний переклад – *Яка могутність влади зуміла зняти з тебе мантію та золоту діядему?* Невипадково в основу цього образу Дж. Леопарді заклав компоненти-реалії греко-римської імперії, що позначають символи державної влади, відповідно могутності; М. Рудницький зумів відтворити ці складові в відповідній смисловій тональності: *Які зусилля, хитрощі чи зради, / Яких це сил могутність, / Могли зірвати з тебе плащ та діядем*. Виразно та лаконічно, проте з глибинним символічно-образним наповненням звучить поєднання: *E fumo e polve* (Дим і Порох) (*Io veggio, o parmi, / Un fluttuar di fanti e di cavalla, e fumo e polve*). Ключові поняття, які метафорично позначають походи, битви, алюзія на архетип *порох і сонце* – символи військового життя. Дж. Леопарді використав такий наскрізь античний символ для увиразнення візуалізації ретроспективних вкраплень. М. Рудницький подав це в своїй інтерпретації, трансформуючи дещо цей вираз, що зумовлює зміни смислових акцентів: *Здається бачу жовнірів, коней,*

хвилястий ліс, дим, куряву... – з мрячної сірини проміння на вістрях. Проводячи певні підсумки, автор виголосив ключову ідею про готовність віддати своє життя за рідну Італію. Головна думка визвольної боротьби та військових походів, цей заклик автора апелює до образу матері-землі *La vita che mi desti ecco ti rendo* – життя, що дала ти мені, ось віддаю тобі: *Alma terra natia, / La vita che mi desti ecco ti rendo*. М. Рудницький відповідно відтворив цей фінальний рефрен, зберігаючи символічно-образну конотацію та експресивність вислову в українському варіанті: *Моя країно, / Я взяв життя від тебе – й віддаю тобі!*

Проведений аналіз тексту канто Дж. Леопарді крізь призму ключових засад його індивідуально-авторської стратегії та літературного-історичного контексту епохи виявив відповідну стратегію перекладу. Основний ідейний мотив – оспівування славного минулого Італії, протиставлення давніх здобутків тогочасному занепадові, заклик до боротьби, а також готовність віддати своє життя за волю Батьківщини, що алегорично уособлює символічна постать скорботної жінки, всі ці ідеї тісно вплетені в багаторівневу текстову канву. Вірш-канто, створений у контексті традицій італійської літератури доби романтизму, вирізняється новаторством автора, особливо на рівні системи віршування. Зіставлення оригіналу та перекладу М. Рудницького (1924), а також порівняльний аналіз сучасного (з погляду розвитку перекладознавчих норм) варіанта Д. Паламарчука (1988) показали значущість урахування особливостей оригіналу крізь призму авторської поетики на всіх текстових рівнях, виділяючи специфіку кожного з них зокрема. Розгляд фонетичного рівня з урахуванням специфіки запровадженого автором нового метричного формату – канто, що набуде більшого поширення в поезії ХХ ст., який характеризується астрофічністю вірша і водночас встановленням чітких пропорцій між голосними та приголосними. Цей рівень характеризує чергування римованих рефренів і прозових монологів, які містять внутрішньо закладений ритм на основі алітерації, асонансів, паралелізмів та контрастів. Усе це зумовлює ефект

невимушеного природного мовлення, що емоційно загострюється в кульмінаційні моменти. Переклади М. Рудницького та Д. Паламарчука зроблено в дещо невідповідному ключі, адже спроба передачі тексту, дотримуючись римування, стирає межу між різними площинами вірша. На цьому рівні український варіант М. Рудницького не зберігає системи чітких звукових пропорцій, а також з огляду на типологічні розбіжності двох мов, не передає ключового звукового мотиву, що побудований на асонансі голосних *a-i-a*, які відлунюють звучання ключових слів *Patria mia / Italia* та символічно створюють асоціацію звуку плачу, голосіння, як ідею плачу за славним минулим Італії. На рівні синтаксичному, що характеризується чітким ритмом на основі чергування риторичних запитань, монологів та ретроспективних вкраплень, виразність яких створюють паралелізми, смислові обрамлення, антитези та інверсії. М. Рудницький відтворив ці синтаксичні домінанти з моментами трансформації фраз, компенсуючи увиразненням пунктуаційної системи. До специфіки лексичного рівня відносимо патетичність авторського мовлення. В оригіналі бачимо використання поетичної лексики – надбання багатой італійської літератури, в поєднанні з архаїзмами та реаліями, що позначають поняття з доби античності, символічно поетизуючи славне минуле, що втілює ключову концепцію творчості Дж. Леопарді – *ad fontes*. Переклад М. Рудницького в цьому контексті близький до оригіналу, хоча помітні не цілком вдалі лексичні заміни, що не дає змоги експлікувати ключові поняття твору. Витончену майстерність Дж. Леопарді засвідчує аналіз образно-сислового пласту. Ключові ідейні мотиви твору уособлюють алегорії, які вражають способом скульптурного зображення, їм притаманні лаконічність та рельєфність. Переклад М. Рудницького тяжіє до збереження цих ознак, проте простежується низка відхилень, зокрема трансформація провідної образно-символічної вертикалі в результаті лексико-граматичної заміни компонентів *Батьківщина моя / Італія – рідний краю мій*, що втрачає прямий зв'язок з алегоричною

постаттю матері – батьківщини, мотивом, що походить з античних часів. Цей рівень містить чітку систему символів, які пронизують усю текстову канву спареними поняттями, часто на основі контрасту, що увиразнює ідейно-змістове звучання та образно апелює до уваги читачів. М. Рудницький врахував цю специфіку, зберігши ці лексико-стилістичні доміанти. У перекладі, як і в оригіналі, символічно-образні структури вирізняються гостротою висловлювання та їх головним завданням – закликом до дії, боротьби. Це засвідчує, що попри історико-літературне значення перекладу, який уперше передає цей український текст (1924), згадана поезія мала на меті завдання, що збіглося з головною ідеєю канто – ілюструвати націєтворчий характер історії українського художнього перекладу.

Giacomo Leopardi**ALL'ITALIA**

O patria mia, vedo le mura e gli archi
E le colonne e i simulacri e l'erme
Torri degli avi nostri,
Ma la gloria non vedo,
Non vedo il lauro e il ferro ond'eran carchi
I nostri padri antichi. Or fatta inerme,
Nuda la fronte e nudo il petto mostri.
Oimè quante ferite,
Che lividor, che sangue! oh qual ti veggio,
Formosissima donna! Io chiedo al cielo
E al mondo: dite dite;
Chi la ridusse a tale? E questo è peggio,
Che di catene ha carche ambe le braccia;
Sì che sparte le chiome e senza velo
Siede in terra negletta e sconsolata,
Nascondendo la faccia
Tra le ginocchia, e piange.
Piangi, che ben hai donde, Italia mia,
Le genti a vincer nata
E nella fausta sorte e nella ria.

Se fosser gli occhi tuoi due fonti vive,
Mai non potrebbe il pianto
Adeguarsi al tuo danno ed allo scorno;
Che fosti donna, or sei povera ancella.
Chi di te parla o scrive,
Che, rimembrando il tuo passato vanto,
Non dica: già fu grande, or non è quella?
Perché, perché? dov'è la forza antica,
Dove l'armi e il valore e la costanza?
Chi ti discinse il brando?
Chi ti tradì? qual arte o qual fatica
O qual tanta possanza
Valse a spogliarti il manto e l'auree bende?
Come cadesti o quando
Da tanta altezza in così basso loco?
Nessun pugna per te? non ti difende
Nessun de' tuoi? L'armi, qua l'armi: io solo
Combatterò, procomberò sol io.
Dammi, o ciel, che sia foco
Agl'italici petti il sangue mio.
Dove sono i tuoi figli? Odo suon d'armi
E di carri e di voci e di timballi:
In estranie contrade

Pugnano i tuoi figliuoli.
Attendi, Italia, attendi. Io veggio, o parmi,
Un fluttuar di fanti e di cavalli,
E fumo e polve, e luccicar di spade
Come tra nebbia lampi.
Né ti conforti? e i tremebondi lumi
Piegar non soffri al dubitoso evento?
A che pugna in quei campi
L'itala gioventude? O numi, o numi:
Pugnan per altra terra itali acciari.
Oh misero colui che in guerra è spento,
Non per li patrii lidi e per la pia
Consorte e i figli cari,
Ma da nemici altrui
Per altra gente, e non può dir morendo:
Alma terra natia,
La vita che mi desti ecco ti rendo.
Oh venturose e care e benedette
L'antiche età, che a morte
Per la patria correat le genti a squadre;
E voi sempre onorate e gloriose,
O tessaliche strette,
Dove la Persia e il fato assai men forte

Fu di poch'alme franche e generose!
Io credo che le piante e i sassi e l'onda
E le montagne vostre al passeggiere
Con indistinta voce
Narrin siccome tutta quella sponda
Coprìr le invitte schiere
De' corpi ch'alla Grecia eran devoti.
Allor, vile e feroce,
Serse per l'Ellesponto si fuggia,
Fatto ludibrio agli ultimi nepoti;
E sul colle d'Antela, ove morendo
Si sottrasse da morte il santo stuolo,
Simonide salia,
Guardando l'etra e la marina e il suolo.
E di lacrime sparso ambe le guance,
E il petto ansante, e vacillante il piede,
Toglieasi in man la lira:
Beatissimi voi,
Ch'offriste il petto alle nemiche lance
Per amor di costei ch'al Sol vi diede;
Voi che la Grecia cole, e il mondo ammira.
Nell'armi e ne' perigli
Qual tanto amor le giovanette menti,

Qual nell'acerbo fato amor vi trasse?
Come sì lieta, o figli,
L'ora estrema vi parve, onde ridenti
Correste al passo lacrimoso e duro?
Parea ch'a danza e non a morte andasse
Ciascun de' vostri, o a splendido convito:
Ma v'attendea lo scuro
Tartaro, e l'onda morta;
Né le spose vi foro o i figli accanto
Quando su l'aspro lito
Senza baci moriste e senza pianto.
Ma non senza de' Persi orrida pena
Ed immortale angoscia.
Come lion di tori entro una mandra
Or salta a quello in tergo e sì gli scava
Con le zanne la schiena,
Or questo fianco addenta or quella coscia
Tal fra le Perse torme infuriava
L'ira de' greci petti e la virtute.
Ve' cavalli supini e cavalieri;
Vedi intralciare ai vinti
La fuga i carri e le tende cadute
E correr fra' primieri

Pallido e scapigliato esso tiranno;
Ve' come infusi e tinti
Del barbarico sangue i greci eroi,
Cagione ai Persi d'infinito affanno,
A poco a poco vinti dalle piaghe,
L'un sopra l'altro cade. Oh viva, oh viva:
Beatissimi voi
Mentre nel mondo si favelli o scriva.
Prima divelte, in mar precipitando,
Spente nell'imo strideran le stelle,
Che la memoria e il vostro
Amor trascorra o scemi.
La vostra tomba è un'ara; e qua mostrando
Verran le madri ai parvoli le belle
Orme del vostro sangue. Ecco io mi prostro,
O benedetti, al suolo,
E bacio questi sassi e queste zolle,
Che fien lodate e chiare eternamente
Dall'uno all'altro polo.
Deh foss'io pur con voi qui sotto, e molle
Fosse del sangue mio quest'alma terra.
Che se il fato è diverso, e non consente
Ch'io per la Grecia i moribondi lumi

Chiuda protrato in guerra,

Così la vereconda

Fama del vostro vate appo i futuri

Possa, volendo i numi,

Tanto durar quanto la vostra duri.

<p align="center">Джакомо Леопарді (1798-1867) “До Італії ”</p>	<p align="center">Джакомо Леопарді “О рідний краю мій”</p>
<p>Батьківщино моя, бачу мури й арки, Скульптури й колони, безлюдні вежі предків наших та слави не бачу, Не бачу лаврів і мечів, З якими в бій ішли Нашіі древніі батьки. Тепер же рід розброєний, Голі чола та груди голі. О лихо! Як жорстоко! Які рани, скільки крові! О ти, що сон згубила! Вродлива жінко! О небо, земле: Скажіть, кажіть; Хто звів тебе? Та гірше те, що в ланцюги закуті руки; Так, з розсипаним волоссям і не покрита Сидиш покинута й невтішна на землі, Ховаєш погляд свій, Лицем припала до колін і гірко плачеш. Плач, бо є причина, моя Італіє народ покликаний до перемог В щасливій долі знов і знов. І якби очі ті твої – два джерела живі були, Плачу не треба, ні. І так багато втрати і біди, Служниця бідна чи ж жінка, ти?</p> <p>І хто про тебе заговорить чи напише, Згадавши тії славнії літа, Й не скаже: була вже велич та нема? Чому, Чому? Де ж давня міць? І збруя де, відвага та і вірність? І де ж твій меч? Хто зрадник твій? Які нечувані</p>	<p>О рідний краю мій! Дивлюсь на мури, брами, Кольони, статуї, твердині. Які дістали ми, Не бачу тільки слави, Не бачу предківської збруї поміж нами Ні лаврів їх. Знесилений, ти, нині, З голіським чолом й голими грудьми Ах, скільки крові й ран! Блідий який ти! Де твоя краса? О, земле, небеса! Як це довелося Тобі попасти в цей нікчемний стан. Що бачу: твої руки обі сковані! Немов дівча з розпущеним волоссям Сидиш скули ніг, без хустини, ти? В обіймах очі сховані, Ридаючи...? Плач, плач, а завіщо краю мій: Тобі судилось всіх перемогти У щасній долі та лихій!</p> <p>Коли би твої очі були й джерелом, То ще би не залили Слізьми твоєї нужди і твого сорому! Ти був володарем, а нині ти –слугою! Хто словом чи пером Згадавши дні твоєї величі та сили Не скаже: був ти славним, а нині, що з тобою?! Завіщо–віщо? Де міць старої влади, Де збруя, сміливість, рішучість? Хто вирвав тобі меч? Які зусилля хитрощі чи зради, Яких це сил могутність Могла зірвати з тебе плащ та діядем? Коли і як ти вспів</p>

зусилля,
 Яка могутність влади,
 Зняли б твій плащ і золоті лаштунки?
 Як впала! О, коли?
 З такої висоти так низько, ти?
 Ніхто не бореться за тебе?
 Не захистить тебе
 Ніхто з твоїх?
 Війська ... і тут війська: я сам
 Боротимусь і поборю, лиш сам.
 О небо, дай мені, аби
 Лиш моя кров вогнем була для них,
 для італійців тих дрібних.
 Де ж є сини твої?
 Не терплю зброї дзвін,
 Стук, звук і крик коліс і сурмів
 Де на чужій землі
 Воюють всі сини твої.

Зажди, Італіє, зажди. Я бачу, чи ж мені
 здається, Там стяги мерехтять і коні,
 І дим і порох, блиск мечів,
 Як проблиск світла у тумані
 Чи ж не втішає це тебе?
 Тремтливий промінь пропада,
 Та не страждай через непевну цю
 подію.

За що змагаються на цих полях
 Сини твої, Італіє? О, боже, боже:
 воюють там твої мечі за інший край.
 Нікчемний той, хто у війні погас
 Не за країни рідні береги,
 Дружину, рід, синів своїх,
 А від чужого ворога поліг,
 Заради іншого народу,
 Вмираючи не скаже той:
 О, земле рідная моя,
 Твій дар життя,
 Тобі сьогодні повертаю!

Так низько впасти із твоїх вершин?
 Ніхто за тебе не воює?
 Ніхто з твоїх синів? До зброї, гей до
 зброї.
 Сам боротимусь і впаду сам один.
 Дозвольте, небеса, щоб кров моя
 вогнем
 Могла зогріти серця земляків!

Де твої діти? Чую як несеться
 Шум зброї, барабанів, окликів, коліс...
 На побоевищах чужих країн
 Змагаються твої сини!
 Послухай, краю, слухай. Здається,
 Бачу жовнірів, коней, хвилястий ліс,
 Дим, куряву... – з мрячної сірини
 Проміння на вістрях.
 Чи не збодрієш? Не хочеш кинути
 Погляду на бій тривожної ваги?
 На яких полях
 Воює наша молодь? О, боги, боги!
 Шаблюки наші б'ються із чужих рядів!
 О, бідолашні ви, що мусите там гинути
 Не за свій край, ні діти, ні дружину
 А з руки ворога, ще й наших ворогів!
 Без змоги крикнути в останній
 боротьбі:
 Моя країно,
 Я взяв життя від тебе – й віддаю тобі!

О щасні, дорогі, благословенні!
 Старі часи, коли за волю
 Батьківщини, на смерть ішли легіони
 війська!
 І ти преславне славою віків
 Провалля Тесалійське,
 Де міць Персії її долю
 Зломала жмінка юнаків!
 Здається, що від скель, дерев і хвиль і
 гір
 Усі, що пройдуть мимо

Щасливі, дорогі, благословенні
 Ті давнії літа, коли на смерть
 За рідний край спішили молоді
 Війська;
 І ви, що завжди в почестях і славі,
 У недалекій нам Тесалії,
 де Персів слабшими вчинили
 Було чимало там доброчестивих!
 Я вірю, що те каміння, хвилі й зілля
 І гори ваші й шлях широкий
 Розказує там тихим голосом
 Як берег цей рядами вкрили
 неживими,
 Тіла за Грецію покладені.
 Так, де нелюдський й боязливий,
 Той Серс утік на Елеспонт,
 Завдавши сорому нащадкам
 Там, де на пагорбах Антелли,
 Воскресли святії сили Салія,
 Що з мертвих став щоби востанне
 глянути
 На Море, сонце і повітря.

По щоках – сльози,
 Груді важко дихають, хитка хода,
 І ліру в руки беручи, кажу:
 Благословенні Ви,
 Ті, що грудьми злягли,
 життя віддавши ворогові,
 Задля любові, заради жінки тої,
 як сонце, що вам життя дала,
 Все – на пошану Греції,
 На подив світ.
 Зброя й небезпека
 А скільки в серцях молодих любові
 Якого довелось їм пережити болю?
 Тремтите?
 Як ж ви втішалися, сини,
 В лиху годину, ви, невітшні,
 що шлях долали слізний і нелегкий?
 Немов на танець – не на смерть ішли,
 Чи ж то на радісний бенкет,

Могли би нині пошепки почути
 Про те як гирловий простір
 Був тілами героїв невмолимо–
 Киненими в жертву Греції–весь
 засіяний
 Про те, як підлий, лютий
 Ксеркес Геллеспонтом витирав свій
 слід
 Нащадками осміяний!
 Про те як на горбу Антелі,
 Де полк святий здобув вінок
 безсмертний
 З'явився Симонід,
 Щоб глянути на море, небо та на скелі.

З обличчям зрошеним слізьми,
 З тремтінням серця та усього тіла
 Узавши ліру, в струни він ударив:
 Ви благословенні,
 Що від ворожих списів власними
 грудьми
 Вкривали ту, яка вас породила:
 Грецію славно скрізь за велич своїх
 чарів;
 Яке глибоке почування
 Вело вас, молоді, в тенета боротьби
 На причуд долі запалом гартуючи?
 Чим могла до вас остання
 Хвилина всміхнутись так, аби
 Ви зважились іти у лиховісний яр?
 Вдалось, що ви танцюючи
 Ішли участь взяти в бенкеті величавім,
 Хоча вас ждав Тартар
 З чорними, студеними хвилями
 Без слів і без цілунків гинув
 Кожний з вас на березі кровавім,
 Не убачивши ні сина, ні дружину!

А Перси! Який-же жах їх полонив
 Як голови їх поникли!
 Між їх безладними когортами

Ішов покiрно кожен з вас,
Там де Тартар, на смертi хвилю,
Де вас чекав лиш темний колiр,
Де нареченi падають i дiти,
Коли на суд суворий стали,
Ви без цiлунку вмерли i без слiз.
Але не омине сувора кара Персiв,
Охопить їх тривоги вiчна.
Як лев iз вежi рветься в стадо,
На жертву ззаду нападає,
Зубами спину роздирає,
Або ж iз боку рве чиєсь стегно,
Так з-помiж Персiв лютої ватаги,
Гнiв Грекiв, хоч дрiбних та
доброчесних.

Бачу коней, їх голови задертi та
вершникiв,
Бачу зв'язаних i переможцiв,
Бiг, вози й колiсницi, намети кинутi,
Одним iз перших утiкає
Блiдий розпатланий тиран;
Бачу, немов налиту барву,
Кров варварiв й героiв грецьких,
Причина вiчної тривоги Персiв,
Поволi, ледве, поборенi у ранах,
Один за одним мруть.
О, живi, живi! Благословеннi ви,
Посеред свiту, що скаже чи напише.
Спочатку з корiнням вирванi,
У море вкиненi, погаслi ви на днi,
Кричать зiрницi, щоб пам'ять й любов
Про вас не зникла й не послабла.
Могила ваша – це вiвтар, що матерям
Правдиво вкаже слiди їх кровi.
Ось я знесилений,
Благословеннi, що в землi,
Цiлую кам'яни цi брили,
Ви скошенi на славу i вiчнiсть свiтлу,
Що од кiнця до краю свiту.
О, я б для вас, пом'якшив землю б цю,
своєю кровiю, ви, що в гробi

Гнiв та смiливiсть Грекiв скаженiла
Мов лев мiж табуном бикiв,
Що запускає гострi iкли,
Шматки рве з тiла,
То сям то там паде на їх хребти!
Їздцi купали горiлиць та конi...
Крiзь сiть наметiв та возiв, бiгцем
Не в силi переможенi втекти...
За першими жене в здогонi
Патлатий та блiдий тиран;
З кервавим кровю варварiв, лицем,
Герої грецькi
Б'ють невтомними ударами,
Аж покiль втомленi вiд ран
Самi не падають. Живiть, живiть,
Жовнiри молодецькi,
Докiль житиме у словi й дiлi свiт.

Ранiше зорi впадуть, о, блаките,
I згаснуть з шумом морської води
Нi слава ваша згасне
I зблiдне в величi!
Ваш грiб – це вiвтар, на якому дiти,
Вiд мам навчаться пiзнавать слiди
Вашої святої кровi. О, ви, щаснi,
щаснi!
Ось падаю тут ниць.
Цiлую землю цю i трави її нив
У скелi, яких слава житиме,
Аж до останнiх всесвiту границь!
Чому ж я з вами разом не спочив,
I не зросив землицi на керваво!
Ах! Коли Доля не дасть з закритими
Очима за Грецию в битвi вмерти,
Нехай-же заховає славу
Поета вашого–людству майбутньому
При помочi богiв й окрашує
Його iмення незатерте,
Щоб могла трiвати мiццю слави вашої!

І же сталося так якби,
Я не поліг за Грецію в війні,
Згасаючи знесилений в вогні,
Тоді, нехай же скромна слава вашого
поета,
Розкриє велич і могутність Вашу,
Щоби побачили це небеса,
Й трива – допоки Ваша слава.

Переклала з італійської мови
А. Василик (2010)

Переклав з італійської мови
Михайло Рудницький (1924)