

16. Маслов В. Интерес к Стерну в русской литературе к. XVIII-го и начала XIX-го вв. – К., 1919.
17. Маслов В. Литературная деятельность К. Рылеева. – К., 1912.
18. Маслов В. Начальный период байронизма в России (критико-библиографический очерк). – К., 1915.
19. Маслов В. Оссианизм Карамзина. – Прилуки, 1928
20. Маслов В. Оссианизм Карамзина // *Труды* Пушкинского дома АН СССР. – Вып. 1. – Ленинград, 1928.
21. Маслов С. Обзор рукописей библиотеки Императорского университета Св. Владимира. – К., 1910.
22. Махновець Л. Загальна характеристика літературного процесу // *Історія української літератури*: У 8 т. – К., 1967. – Т. I. Давня література.
23. Наєнко М. Українське літературознавство. – К.: “Академія”, 1997.
24. Назаревський А. Памяти друга // *Вісник Київського університету*. – № 2. Серія філології та журналістики. – Вип. 1. – К., 1959.
25. Наливайко Д. Інтродукція // *Національні варіанти літературної компаративістики*. – К., 2009.
26. Перетц В. Нарис наукової діяльності проф. С.І. Маслова // *Сергій Маслов (1902–1927)*. – К., 1927.
27. Поліщук Я. Література як геокультурний феномен. – К.: “Академвидав”, 2008.
28. Попов П. Василь Іванович Маслов // *Вісник Київського університету*. – № 2. Серія філології та журналістики. – Вип. 1. – К., 1959.
29. Росовецький С. Фольклорно-літературні взаємозв’язки: компаративний аспект. – К., 2001.
30. Филипович П. До студіювання Шевченка та його доби // *Филипович П. Література*. – Нью-Йорк – Мельборн, 1971.
31. Филипович П. Українське літературознавство за 10 років революції // *Література*. – К., 1928. – № 1.
32. Чижевський Д. Історія української літератури. Від початків до доби реалізму. – Тернопіль: Феміна, 1994.
33. Шкловський В. “Тристам Шенди” Стерна и теория романа // *Стерн А. Жизнь и мнения Тристама Шенди, джентельмена*. – СПб., 2008.

Отримано 30.04.2010 р.

м. Київ



Ігор Лімборський

УДК 81'255.4. – 115

(РЕ)ПРЕЗЕНТАЦІЯ І (РЕ)ІНТЕРПРЕТАЦІЯ “ЧУЖОГО” СЛОВА ПРИ ХУДОЖНЬОМУ ПЕРЕКЛАДІ ЗА ДОБИ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ (З ПОГЛЯДУ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОЇ КОМПАРАТИВІСТИКИ)

У статті розглядаються важливі проблеми літературознавчої компаративістики в контексті функціонування художнього твору в іншій національній культурі, іншому мовному середовищі, яке не просто сприймає літературний текст, а й має бути готовим до такого сприйняття. Автор здійснює спробу проаналізувати особливості художнього перекладу в аспекті взаємодії “своєї” і “чужої” літературної традиції.

Ключові слова: літературознавча компаративістика, національні традиції, глобалізація і переклад.

Ihor Limborsky. (Re)presentation and (re)interpretation of the Other's word as an issue of literary translation in the age of globalization (the comparative aspect)

The paper deals with some important problems of comparative literary studies concerning the functioning of literary works outside of national culture and native language area, where reception is unthinkable without extra competences. The author thus analyses the specifics of literary translation, considering the correlation between “own” and “non-own” literary traditions.

Key words: comparative literary studies, national traditions, globalization, translation.

Проблема рецепції “чужого” культурного досвіду в межах “своєї” національної культури, витоки якої сягають уже доби античності, особливої гостроти набула саме зараз, у період глобального “зближення” культурних світів кінця ХХ – початку ХХІ ст. Ідеться про особливу ситуацію, коли не лише “розмиваються” і внутрішньо деформуються такі провідні начала в житті індивіда, як національна ідентичність, ментальність, відчуття приналежності до певної етнічної спільноти, а й формується неоднозначна стратегія розрізнення “свого” (тобто

такого, що сприймається й ідентифікують як “своє” і що далеко не обов’язково збігається з уявленням про герметичність національного) і “чужого” (як такого, що не сприймають, іноді бачать як “вороже” і щодо якого у власній культурі з’являються різні моделі культурного “опору”). Прикладом може слугувати постколоніальна критика, представники якої (Е. Саїд, Г. Бгабга, Г. Співак) послідовно обстоюють тезу про нав’язувану європейцями впродовж століть епістемологічну модель Сходу, яка фактично перетворилася на “екзотизацію” “чужої” культури, що була проінтерпретована як “інша” на рівні примітивних стереотипів. Сьогодні, на думку постколоніалістів, настав час перегляду та деструкції логоцентричних, нав’язаних епохою Просвітництва XVIII ст., європоцентричних моделей асиміляції й “освоєння”/“присвоєння” “інших” культур.

У царині теорії сьогодні вже проголошується ревізія феномену художнього перекладу як акту комунікації поміж двома рівноправними культурами – загострюється момент взаємодії та протистояння “чужого” і “свого”. “Переклад ніколи не був комунікацією в безконфліктних формах, адже перекладач переборює лінгвістичні й культурні відмінності чужомовного тексту шляхом їхнього послаблення й водночас активно підтримує інші культурні стереотипи, зазвичай свої, місцеві”, – наголошує Л. Венуті [14, 468].

Сьогодні в умовах глобалізації з усіма її суперечливими наслідками стає зрозуміло, що стратегії зближення “свого” і “чужого” в культурі й художній літературі переходять у якісно нові площини, котрі іноді виходять за межі літературознавства й перекладознавства і стосуються таких проблем, як центр/периферія, глобальне/локальне, виклик/відповідь, автохтонне/привнесене тощо. Особливо актуальним це стало для країн колишнього “соціалістичного табору”, які від 90-х років минулого століття виявилися абсолютно відкритими для впливів, що йшли із Заходу, з котрим оптимістично та подекуди наївно пов’язували відродження принципів справедливості, побудову ліберальної економіки, поширення свободи й демократії. Проте вже наприкінці 90-х стало зрозуміло, що під гаслами демократії у країну прийшла глобалізація, яка запропонувала нові типи стосунків між “розвиненими” і “відсталими” країнами. Тим часом у деяких із “відсталих” держав, як, наприклад, в Україні, усе ще остаточно не розв’язаною залишалася проблема національно-культурної ідентичності, яка фактично не вирішена до сьогодні і стає розмінною монетою в політичних баталіях. А мавпування західних моделей реорганізації економіки, культури й освіти без розуміння сутності національного, “свого”, багато в чому історично унікального досвіду, набуло таких форм і масштабів, що це потребує окремої зваженої фахової розмови. На жаль – і так склалося історично – у нас рідко хто прислухається до слів фахівців у відповідних галузях науки і знання. Адже сьогодні будь-який компаративіст може легко пояснити, що високий рівень економіки, освіти й культури не можна механічно “перенести” в Україну з досвіду інших, більш розвинених європейських країн. Принаймні тут треба бути особливо обережним в оцінках і враховувати такі проблеми, як наявність “зустрічних течій” (термін видатного вченого-компаративіста О. Веселовського), готовність до рецепції та нового осмислення “чужого”, вікових традицій сприйняття і “присвоєння” іноземного досвіду, наявність відповідних культурних (економічних, політичних, соціальних) механізмів рецепції або резистентних механізмів збереження “свого” як такого, що чинить потужний опір нав’язуванню іззовні моделям і стереотипам.

За цих обставин проблеми художнього перекладу виглядають особливо контроверсійними. Поступ глобалізації відчувається у формуванні нової, сказати б, глобальної читацької аудиторії, яка приривчається до читання

не так “культурних шедеврів”, як продукції масової літератури, котра за доби постмодернізму й мультикультуралізму остаточно “легалізувалася” як естетична цінність, сповнилася новими міфами й сама продукує новий тип міфологічної свідомості, будучи покликаною задовольняти потреби масового споживача або, за словами Г.Маркузе, “одномірної людини”. А тому це вже не стільки проблеми культури, скільки соціології та політики, яка завжди зорієнтована на масову свідомість. Зважаючи на глобальні трансформації постсучасності, така масова література продовжує служити запровадженню новітніх технологій, що посутньо сприяють “закріпленню нових, більш дієвих і прийнятних форм соціального контролю й соціального об’єднання” [6, 13]. А це зумовлює низку небезпек, з якими пов’язують розмивання кордонів власної національної культури, зведення її до набору розповсюджених масовою свідомістю кліше, відірваних від автохтонних витоків і вікових традицій.

Відтак перед перекладачем постає низка запитань: наскільки він може бути фаховим реципієнтом й інтерпретатором художнього тексту, до перекладу якого він береться, і як саме це має узгоджуватися з його естетичним смаком, бажанням зберегти своє творче обличчя й не перетворитися на такого професіонала, котрий бачить своє покликання в задоволенні потреб і смаків пересічного “усередненого” читача? У такій системі координат сам перекладач може стати механізмом, який тиражує і примножує перекладений художній текст як технічний “продукт” постіндустріального суспільства. На практиці такий переклад виглядав у 90-х минулого століття як робота з художнім текстом за допомогою комп’ютерних перекладацьких програм, що завершувалася швидкою редакторською правкою і якнайшвидшою роботою з видавництвом, яке постійно квапилося викинути перекладений твір на прилавки книгарень та одержати при цьому якнайбільший матеріальний зиск.

Щоправда – і про це є всі підстави сьогодні говорити – саме масова література виявляє, сказати б, найбільшу “інтернаціональність”. Ідеться насамперед про те, що вона легко ідентифікується в різних національних культурах як “своя”, оскільки апелює до тих механізмів колективного підсвідомого, що базуються на глибинних архаїчних і міфологічних константах людської свідомості. А в ній, як відомо, світ чітко поділений на дихотомічні начала: кохання/ненависть, життя/смерть, добро/зло, які в масовій літературі відбиті завжди чітко, прямолінійно й подекуди навіть тенденційно підкреслено.

Інша річ, коли йдеться про твори постмодернізму, які активно апелюють до дискурсивних практик масової літератури, але використовують її з іншими завданнями й художніми стратегіями. Наявність ігрових площин постмодернізму змушує кардинально переосмислити уявлення про структуру художнього тексту, його внутрішні механізми, поетику твору в цілому. На перший план виступають проблеми інтертекстуальності, децентрації, деконструкції, деканонізації тексту, “відмінності і письма” (за Ж. Дерріда), а також різні явища надтекстовості, гіпертекстовості, унітекстовості, мегатекстовості. “Надтекст” сьогодні розуміють як сукупність знакових одиниць, об’єднаних наявністю в них спільних елементів, як от метафор, словосполучень; надтекст уписується в інший текст якимось окремим сегментом, підтверджуючи тезу про наявність унітексту – всесвітнього тексту людства. Звичайно, це зачіпає і стратегію художнього перекладу, який зіштовхується з низкою проблем “розіткненості” і “відкритості” художнього тексту до інших дискурсів, зокрема як класичної, елітарної, так і масової культури. Водночас оцінка читачем постмодерністського тексту може вражати діаметральними позиціями. З одного боку, постмодерністські твори вирізняються “читабельністю” незалежно від того національного середовища, куди вони “потрапили”. Найпоказовіші приклади –

романи У. Еко “Ім’я троянди” й Патріка Зюскінда “Парфумер”, переклади яких упродовж тривалого часу міцно утримували позиції бестселерів у багатьох країнах світу. А з другого – такий автор, як американець Томас Пінчон, котрий цурається публічного життя, як і його попередник Д. Селінджер, віддає перевагу самотності й уславився “нечитабельними” романами, що їх критика вважає видатним досягненням постмодерністської естетики й поетики. Він також зажив популярності, але іншим шляхом – таємничістю, загадковістю, міфологізацією письменницької праці, яка приховується від сторонніх очей. Ця загадковість переноситься й на текстову площину його творів, що їх, на думку більшості дослідників, неможливо проінтерпретувати у звичних категоріях художнього тексту й літературної творчості [див.: 12; 13].

Постмодерністський твір тяжіє до полісемантичної гри словесних значень, виявлення сакральної знакової природи літературної творчості. Письменник-постмодерніст намагається передати внутрішню суперечливість будь-якого тексту, показати читачеві, що значення – центральна категорія класичної літератури – щось таке, що легко “зникає” і в автора, і в читача. Пошук “остаточних, закінчених” смислів – це самоілюзія й самообман, можливий лише пошук, за висловом М. Фуко, “прихованого смислу” [7, 45]. Відтак письменник-постмодерніст підводить до думки, що текст не здатний віддзеркалювати певний “прозорий” смисл, натомість легко може завести читача у глухий кут нерозв’язаних семантичних проблем, логічних пасток, природно властивих текстові як знаковій структурі. Взаємодія “свого” і “чужого” тут постає як примхливий колаж із найрізноманітніших сегментів художніх текстів як сучасності/ постсучасності, так і минулого, вбираючи в себе семантичну гру окремих слів та виразів і потужну традицію класичної, “канонічної” літератури.

Робота із творами Пінчона – це справжнє випробування перекладачів на фаховість і компетентність. “Чужий” для перекладу текст цього автора містить безліч “затемнених” місць, семантичних пасток, прихованих іронічних алюзій, неврахування яких загрожує нерозумінням читачем концепції постмодерністського твору. Один із найпоказовіших у цьому плані – російськомовний переклад роману “V” (1963) (за цей твір Пінчон одержав престижну Фолкнерівську премію як за найкращий літературний дебют). Численні сюжетні лінії роману нагадують міфологізовану, вкрай заплутану сюжетну “спіраль” навколо двох героїв – Бенні Профейна, який полює на крокодилів у каналізаційних трубах Нью-Йорка, і Герберта Стенсіла, одержимого пошуками містичного V – зашифрованого криптоніма, що був знайдений героєм у записній книжці покійного батька. Прикметні прізвиська персонажів: Профейн у перекладі з англійської (profane) має кілька значень – “нечестивий”, “блюзнірський”, “непосвячений”, “непристойний”; як дієслово – “оскверняти”, “профанувати”, а Стенсіл (stencil) – “трафарет”, “шаблон”. Без урахування семантичного наповнення прізвиськ у романі навряд чи вдасться збагнути постмодерністську іронію автора, яку можна легко загубити при перекладі. На жаль, автори російськомовного перекладу Г. Григор’єв та О. Ханін не знайшли можливості прокоментувати таку особливість цих персонажів у Пінчона [див.: 9].

Подібне спостерігаємо і в романі “Вигукується лот 49” (“The Crying of Lot 49”, 1966), де карколомні події розгортаються надзвичайно динамічно, а головна героїня Едипа зіштовхується з підпільною таємною організацією Тристеро. Ця назва містить цілу низку семантичних асоціацій та аналогій, оскільки вона перегукується з французьким “tristesse” (сум, печаль) і з англійським “tristesse” (стан меланхолійної туги), тобто одночасно означає і психологічне відчуття, і процес його переживання. Але тут є й натяк на “tryst” (зустріч закоханих, причому інтимну, приховану від ока сторонніх осіб) і на “terror” (терор, жах).

Не можна не побачити й більш приховану алюзію – на героя відомого твору середньовічного епосу про трагічну долю закоханих Трістана та Ізольду. Подібна семантична гра значень, постійні смислові аналогії та паралелі, приховані натяки й символи стають важливим конструктивним моментом постмодерністської поетики автора. Російськомовний переклад, здійснений С. Слободянюком, А. Захаревич і М. Махлаюком, не містить потрібних у такому випадку коментарів (хоча загалом їх достатньо багато в перекладеному тексті роману), що вимагає додаткових зусиль для читача, який прагне осягнення всіх прихованих алюзій постмодерністського тексту, подолання “чужості” іншомовного твору [див.: 8]. Хотілося б сподіватися, що майбутні україномовні версії перекладу цього на сьогодні вже культового письменника-постмодерніста будуть здійснюватися з урахуванням складних і неоднозначних моментів його романів.

Взаємодія “свого” і “чужого” при перекладі художнього твору передбачає врахування багатьох чинників, серед яких – проблеми художньої рецепції, імагології, типології, літературного контексту як оригіналу, так і перекладу. Усе це ускладнюється тим, що самий текст оригіналу (на цьому особливо наголошують представники рецептивної естетики (Г.Яусс, В.Ізер)) містить певну “програму” свого прочитання та сприйняття. Виникають закономірні питання: наскільки ця “програма” деформується при художньому перекладі, що з неї випадає, а що привноситься перекладачем, наскільки адекватно вона буде сприйнята читачем перекладу? Принаймні вже на цьому етапі вибудовується складна модель зустрічі “свого” і “чужого”, де перекладач постає спочатку в ролі читача, який відбирає текст для перекладу, потім інтерпретатора тексту, котрий намагається збагнути його структуру, поетику, зміст і вказану “програму”, і лише згодом перекладача, що має якнайретельніше врахувати контекстуальність сприйняття твору в іншому національному середовищі, забезпечити переклад від привнесення в нього додаткових значень, продиктованих специфікою “своєї” культури, яких немає в оригіналі. Відтак проблема “вибудовування/конструювання смислу” (за В. Ізером) для перекладача, на відміну від простого читача, подвоюється у своїй складності: він не просто сприймає художній твір, перебуваючи в ситуації комунікативної невизначеності, а й намагається “перекодувати” його мовою символів і знаків іншої культури, водночас розуміючи, що його інтерпретація оригіналу може не збігатися з “горизонтом очікування” читача. Таким чином, саме при перекладі якнайперше спрацьовує механізм “конфлікту інтерпретацій”, на якому наголошував П. Рікер, розуміючи, що кожен текст може таїти в собі непередбачувану множинність прочитань і витлумачень. А тому й будь-яка інтерпретація оригіналу й перекладу значною мірою має ситуативний характер і визначається історично мінливими критеріями двох культур – “чужої” і “своєї”.

Особливо цікавий механізм взаємодії двох культур при посередництві третьої, яка привносить у прочитання оригіналу нові, додаткові символічні образи й художні “коди”. Література-посередниця в такому випадку вибудовує свою систему додаткових “смишлів”, які можуть сприйматися або не сприйматися перекладачем, але так чи так вони мають вплив на його інтерпретацію оригіналу, а відтак позначаються на новому перекладі. Показовий у цьому плані приклад з історії української літератури початку ХІХ ст. – вільний переклад “*Hereux qui près de toi pour toi seul sourire*” Н. Буало, здійснений І. Котляревським, за свідченням самого автора, 8 квітня 1817 року, але опублікований значно пізніше – у 1843 році в Харківському збірнику “Молодик на 1844 год”.

Як відомо, Сапфо здобула славу в багатьох поколіннях поетів, увівши в поезію так звану сапфічну строфу та особливий тип психологізму й ліризму,

позначених глибоким і напруженим внутрішнім переживанням. Уплинувши на поезію доби античності (першим використав сапфічну строфу Катулл, а Горацій не приховував свого захоплення її поетичною майстерністю), для багатьох європейських авторів вона впродовж тривалого часу була ідеалом ліричного поета.

Ода Сапфо дійшла до нас у VIII розділі пізньоантичного трактату Псевдо-Лонгіна. У складі цієї пам'ятки писемності вказаний твір був вільно перекладений французькою Н. Буало, а вже цей переклад зажив популярності серед російських поетів XVIII ст. 1771 року в рукописному часопису "Труды разумных общников" з'являється цей твір у російському перекладі М. Осипова, а в 1778 році світ побачили ще два переклади – М. Львова і М. Муравйова. На межі XVIII – XIX ст. виникають іще кілька перекладів, а також наслідувань цього вірша [див.: 10]. За мотивами першої строфи цієї оди Пушкін 1818 року, тобто через рік після перекладу Котляревського, написав вірш "К***" ("Счастлив, кто близ тебя, любовник упоенный..."). На відміну від оригіналу та французького перекладу, де з любовним посланням жінка звертається до жінки, у російськомовних перекладах у центрі перебуває юнак, що освідчується у своєму почутті.

Імовірно, Котляревському були відомі деякі переклади оди Сапфо, зроблені російськими поетами, зокрема, у першій строфі відчувається вплив М. Львова – поета, якому належить особлива роль у поширенні в російській літературі віршів, за словами Г. Гуковського, "про ніжне почуття, тендітне і замріяне", зорієнтоване на фольклор і стилістику народної поезії [3, 266]. Природно, що його поезія уверджувала в російській літературі не лише сентименталізм, а й готувала ґрунт для появи преромантизму й романтизму. Першу строфу вірша М. Львов переклав так:

Счастлив, кто, быв с тобой, тобою вздыхает,
Кто слушает слова прекрасных уст твоих,
Кого улыбкою твой нежный взор прельщает,
Тот счастливей богов стократ в очах моих [див.: 4].

Тим часом у Котляревського:

Счастлив, кто близ тебя и о тебе вздыхает!
Кто сладостью твоих пленяется речей;
Кого приветствуешь улыбкою своей!
Бессмертных тот богов в блаженстве превышает [5, 243].

Помітно, що в перекладі Котляревського перший рядок вірша знаходить виразнішу і простішу синтаксичну форму, ніж у Львова, а наявність двох знаків оклику надає динамізму ритмічній організації строфи й більшої експресивності. Підсилює український поет і суб'єктивний бік переживання: якщо у Львова ліричне "я" лише "слушает слова прекрасных уст" і його "нежный взор прельщает", то в Котляревського воно – цілковито в полоні красуні ("сладостью твоих пленяется речей"). У наступних строфах український поет розвиває саме цю надмірно чутливу образність вірша, виявляє увагу до стихійності і природності почуттів, а кохання схиляється потрактовувати згідно з традиціями сентименталізму й преромантизму в перебільшено-гіперболічному зрізі. Внутрішній світ ліричного героя через палке кохання сповнюється найрізноманітнішою гамою чуттів, які позначаються на його фізичному стані: він, зокрема, відчуває "жар в теле", "огнь по жилам", втрачає "слова дар", блідне, не чує майже нічого, у нього з'являються думки про смерть. У європейських літературах подібне тлумачення

кохання було притаманне сентименталістам, які, звертаючись до внутрішнього світу індивіда, поглиблювали художній психологізм, утверджували пріоритет почуття порівняно з розумом, обстоювали цінність такого художнього слова, яке зорієнтоване на безпосереднє відтворення складної душевної природи людини, порухи її серця. У цілому рефлексивний характер сентиментального переживання в ліричного героя Котляревського, попри надмірні спалахи почуттів, надавав потужного імпульсу до утвердження відповідних засобів поетики, коли на перше місце висувалися епітети та порівняння, здатні відбити “потік” емоцій, їхній мінливий і динамічний перебіг.

Проблема контекстуальності літературного твору завжди належала до царини літературознавчої компаративістики, яка опікувалася аналізом контекстів художньої літератури (“свого” і “чужого”), переймалася літературними впливами, акцентувала на взаємодії текстів у плані конвенційності національних традицій, а також типологічними відповідностями і зв'язками. Стосовно художнього перекладу йдеться, звичайно, не лише про контекст, у якому створювався оригінал, а й про літературний контекст країни, котра сприймає переклад. Адже цілком зрозуміло, що переклад має бути не механічним перенесенням твору з одного культурного середовища в інше – ідеться про “готовність” однієї літератури асимілювати здобутки другої. “Зустріч” двох (або більше) літератур – це не односпрямований процес, а завжди складний діалог (“спір-погодження”, за Бахтінім), оскільки на художній “виклик” однієї країни має існувати певна, іноді не завжди очікувана “відповідь”. До того ж саме тут виявляє себе послідовно принцип історизму. Наприкінці XIX ст. Ф. Брюнетьер слушно зазначав: “Літературний твір пояснюється не лише зсередини цього твору і з перспективи середовища, яке його оточує, а й через ті твори, котрі йому передували або слідували за ним” [2, 99]. У випадку з художнім перекладом вагомості набуває й інший чинник – “переклад виникає пізніше, ніж оригінал, і для відомих творів, які в час свого виникнення ніколи не знаходять обраних перекладачів, він все ж таки означає стадію їхнього подальшого життя” [1, 29].

Зв'язки між різними національними літературами іноді мають настільки імпліцитний характер, що для того, аби віднайти історичні контекстуальні зв'язки, роботі з художнього перекладу має передувати виважений компаративний аналіз оригіналу. Французький компаративіст Ж. Л. Аккет, наприклад, сьогодні закликає запровадити саме принципи компаративістики для аналізу контекстуальних/текстуальних зв'язків між художніми творами. Так, приміром, аналізуючи заголовок “Сповіді” Ж.-Ж. Руссо, необхідно завжди пам'ятати, що тут існує певна традиція – “Сповідь” Блаженного Августина, а “Поетичні роздуми” Ламартіна відсилають до “Метафізичних роздумів” Р. Декарта [11, 29] тощо.

Особливо важливим виглядає цей аналіз, коли існує необхідність звернутися до ширших історичних та національних контекстів. Своєрідність трагедії “Федра” Расіна не можна пояснити без аналізу її першоджерел – творів Еврипіда та Сенеки, а також ближчого для французького драматурга контексту – творів його сучасників “Іполит, або Нечутлива молода людина” Г. Жільбера та “Іполит” М. Бідара. Тільки за таких умов художній переклад літературного твору може мати справжню історичну естетико-художню вартість.

Стратегія взаємодії “свого” і “чужого” при перекладі художнього твору залежить від багатьох факторів як внутрішньолітературного, так і позалітературного характеру. Принаймні вона увиразнює низку проблем, що безпосередньо стосуються історичності процесу розуміння оригіналу і його перекладу, належності їх до широкого національного й понаднаціонального

контекстів, герменевтичних проблем інтерпретації та реінтерпретації тексту, а також його рецепції і перекладачем, і читачем. В акті зустрічі “свого” і “чужого” задіюються такі механізми художньої свідомості, що увиразнюють художній переклад як можливість впливати на інше культурне середовище, змінювати його, а можливо, і запроваджувати нові, невідомі раніше художні структури, символічні жести та образи. Водночас саме художній переклад у цьому плані змушує “спрацьовувати” механізми самозбереження власної культури, що особливого значення набуває саме зараз, за доби глобалізації з її тенденцією до уніфікації світових літературних шедеврів.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Беньямін В.* Завдання перекладача // *Беньямін В.* Вибране. – Львів: Літопис, 2002. – С. 23–36.
2. *Брюнетьер Ф.* Литературная критика // *Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX вв.* Тракаты, статьи, эссе. – М.: МГУ, 1987. – С. 95–07.
3. *Гуковский Г.* Русская литература XVIII века. – М.: Аспект-пресс, 2003. – 454 с.
4. *Львов Н.* Путевая тетрадь № 1. // *ИРЛИ*, л. 38.
5. *Котляревський І.* Повне зібрання творів. – К.: Наукова думка, 1969. – 510 с.
6. *Маркузе Г.* Одномерный человек. – М.: Ермак, 2003. – 333 с.
7. *Фуко М.* Археология знания. – К.: Основи, 2003. – 326 с.
8. *Пинчон Т.* Выкрикивается лот 49: Роман, рассказы / Пер. С. Слободянюка, А. Захаревич, Н. Махлаюка. – СПб.: Симпозиум, 2000. – 408 с.
9. *Пинчон Т. V.* / Пер. Г. Григорьева, А. Ханина. – СПб.: Симпозиум, 2000. – 670 с.
10. *Свиясов Е.* Античная поэзия в русских переводах XVIII – XIX вв.: Библиографический указатель. – СПб., 1998. – 345 с.
11. *Naquette J.L.* Lectures européennes: Introduction à la pratique de la littérature comparée. – Rosny – sous-bois: Bréal, 2005. – 254 p.
12. *MacHoul D., Wills D.* Writings Pynchon: Strategies in Fictional Analysis. – Urbana: University of Illinois Press, 1989. – 319 p.
13. *Mattessich S.* Lines of Flight. Discursive Time and Countercultural Desire in the Work of Thomas Pynchon. – Durham and London: Duke University Press, 2002. – 292 p.
14. *Venuti L.* Translation, Community, Utopia // *The Translation Studies Reader* / Ed. L. Venuti. – London: Routledge, 2000. – P. 468–488.

Отримано 4.04.2010 р.

м. Черкаси

Передплачуйте

СЛОВО *i* ЧАС

– *єдиний академічний*

літературознавчий журнал

про українську та світову літературу.

Передплатний індекс – 74423.

Електронний варіант

на Web-сторінці за адресою:

www.slovoichas.in.ua

