МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ імені В. Н. КАРАЗІНА

ФАКУЛЬТЕТ ІНОЗЕМНИХ МОВ

Кафедра теорії та практики перекладу англійської мови

Рекомендовано до захисту

Протокол засідання кафедри № \_\_\_\_   
від «\_\_\_\_» \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ 2017 р.

Завідувач кафедри Ребрій О.В.

**ДИПЛОМНА РОБОТА**

*ВІДТВОРЕННЯ ІДІОСТИЛЮ ПОЕЗІЇ РОБЕРТА БЕРНЗА В УКРАЇНСЬКИХ ПЕРЕКЛАДАХ У ЗІСТАВЛЕННІ З РОСІЙСЬКИМИ ПЕРЕКЛАДАМИ*

**Виконавець:**

Студентка VI курсу, групи ЯЕ-63

Чаркіна Марія Павлівна

**Керівник роботи:**

Кальниченко Олександр Анатолійович, доцент

**Підсумкова оцінка:**

за національною шкалою:

кількість балів: \_\_\_\_\_\_

Підпис керівника

Дипломну роботу захищено на засіданні Екзаменаційної комісії

Протокол № \_\_\_\_ від «\_\_\_\_» \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ 2018 р.

Голова Екзаменаційної комісії \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

(підпис) (прізвище та ініціали)

Харків – 2018

**ЗМІСТ**

**ВСТУП…………………………………………………………..………….……..**3

**РОЗДІЛ 1 ІДІОСТИЛЬ РОБЕРТА БЕРНЗА ТА ЙОГО ВІДТВОРЕННЯ У ПЕРЕКЛАДІ: ТЕОРЕТИЧНИЙ АСПЕКТ……………………………..…….**8

1.1. Ідіостиль як об’єкт дослідження перекладознавства ……………...………8

1.2. Ідеологія та переклад…………………………………………..…...………10

1.3. Ідіостиль Роберта Бернза та його відтворення у перекладі……………...12

1.4. Проблеми передачі діалектної мови у перекладі………………...……….16

Висновки до розділу 1…………………………………………………...………21

**РОЗДІЛ 2 ІДЕОЛОГІЧНІ ПЕРЕКЛАДИ РОБЕРТА БЕРНЗА РОСІЙСЬКОЮ ТА УКРАЇНСЬКОЮ МОВАМИ…………….…………..**22

Висновки до розділу 2…………………………………………………………..47

**Розділ 3. ВІДТВОРЕННЯ ІДІОСТИЛЮ БЕРНЗА В УКРАЇНСЬКИХ ПЕРЕКЛАДАХ ВАСИЛЯ МИСИКА ТА МИКОЛИ ЛУКАША…………**48

Висновки до розділу 3………………………………………...…………………64

**ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ………………………………………………………**65

**СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ…………...…………………..**68

**СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ……….….……77**

**ДОДАТОК А…………………………………………………………………….**79

**SUMMARY………………………………………………………………...…….**82

**ВСТУП**

Щоб переклад був повноцінним, у ньому має бути збережене взаємовідношення між загальномовним та авторським. Те, що читачі першоджерела сприймають як стандарт, має сприйматися як стандарт і читачами перекладу. І, навпаки, авторське першоджерела має сприйматися як авторське і в перекладі. Враховуючи ассиметризм систем двох мов, саме в перекладі загальномовного адекватний переклад може давати велику кількість відступів від першоджерела. Що стосується передачі авторської складової першотвору, то перекладач має відтворювати її, продукуючи її функціональний аналог, таким чином, щоб авторське в тексті перекладу сприймалося також як відхилення від стандарту, тобто має бути збережена структура прийому, авторський ідіостиль. У цьому, на нашу думку, й полягає **актуальність** цього дослідження.

Історія літератури знає мало імен, оточених такою глибокою пошаною і любов'ю співвітчизників, як ім'я шотландського поета Роберта Бернза. Слава прийшла до нього зразу ж після виходу з друку влітку 1786 року його першої збірки під скромною назвою «Вірші Роберта Бернза, переважно на шотландському діалекті». На шотландському діалекті Роберт Бернз написав більшу частину свого творчого спадку. А розмовно-побутове мовлення є надзвичайно цікавим об’єктом перекладознавчого аналізу у зв’язку з тим, що, виступаючи складовою (іноді вкрай важливою) літературно-художнього твору, воно водночас порушує літературну норму і, таким чином, є зразком перекладацьких труднощів. Пошуки стилістичних відповідників просторозмовних елементів оригіналу (у тому числі всякого роду діалектизмів) можна вважати одним з найактуальніших завдань у творчості сучасних перекладачів. Способи передачі просторозмовної мови та діалектних особливостей – це все досить нагальні проблеми, що стоять перед практиками і теоретиками перекладу.

**Мета** роботи полягає у виявленні стильової специфіки відтворення ідіостилю Роберта Бернза, впершу чергу його діалектної мови, в українських та російських перекладах.

Досягнення поставленої мети вимагає вирішення наступних **завдань**:

1. дослідити як ідеологія проявляється через перекладацькі стратегії, які визначаються нормами перекладу;

2. дослідити рецепцію перекладів Роберта Бернза в Україні та Росії;

3. визначити ідіостиль Роберта Бернза;

4.проаналізувати, порівнюючи різні переклади одних і тих самих творів Бернза з їхніми оригіналами, що саме в тканині першоджерела змінюють, доповнюють чи вилучають перекладачі і чому;

5. порівняти російські та українські переклади творів Роберта Бернза з погляду зміни методу перекладу, обумовленого нормами, та з огляду на габітус перекладача.

**Об’єктом дослідження** є відтворення в українських перекладах, у зіставленні з російськими, ідіостилю Роберта Бернза як цілісної системи, що репрезентує авторську картину світу, а **предметом** – стратегії і тактики відтворення цих домінант.

**Матеріалами** нашого дослідження стали публікації з історії перекладу XXстоліття; бібліографія творів Роберта Бернза, перекладених і виданих російською та українською мовою; російські та українські переклади Роберта Бернза, зокрема детальний перекладацький аналіз перекладів його невеликих поем «ТемО’Шентер» (у російському перекладі Тетяни Щепкіної-Куперник, Самуїла Маршака та Євгенія Фельдмана), «Два собаки» (у російському перекладі Тетяни Щепкіної-Куперник, Євгена Вітковского та Євгена Фельдмана) та «Епітафія» та «Джон Ячмінь» (в українському перекладі Василя Мисика та Миколи Лукаша).

**Методи** дослідження обумовлені його завданнями і включають в себе наступні: метод порівняльного аналізу, на базі якого сформульовані спостереження щодо зібраного фактичного матеріалу; метод дескриптивного перекладацького аналізу для встановлення способів перекладу та умов їх застосування; соціологічний метод; який дозволяє визначити вихідні настанови перекладача.

**Положення, що виносяться на захист:**

1. Перекладацькі стратегії визначаються нормами перекладу, яким перекладачі можуть або слідувати або ні. Вплив ідеології на процес перекладу можна прослідкувати в пропусках, змінах і доповненнях різного виду – тактичних засобах реалізації певної стратегії перекладу.

2. У мові будь-якого художнього твору можна виділити авторське начало (ідіостиль)і загальномовні засоби. Повноцінний переклад має зберігати взаємовідношення між загальномовним та авторським. Авторську складову першотвору перекладач має відтворюватитаким чином, щоб авторське в тексті перекладу сприймалося також як відхилення від загальномовного, тобто має бути збережена структура прийому, авторський ідіостиль.

3. Найважливішою рисою індивідуального стилю Роберта Бернза є використання діалектної мови, позаяк більшу частину своїх творів він написав на скотчі, тобто, на шотландському варіанті чи діалекті англійської мови, та пісенність його творів, і без відтворення цих форм у перекладі неможливе відтворення ідіостилю в цілому.

4. Т. Щепкіна-Куперник у своїх перекладах орієнтувалася, в першу чергу, на масового радянського читача, який через переклад вперше знайомиться з оригіналом, тому переклад мав відтворювати якнайточніше зміст вихідного тексту таким чином, щоб він був зрозумілим цільовій аудиторії. С.Маршак також орієнтувався на читача і його культуру, більш того, в перекладах 1940-50-х років він політизував Бернза, вводячи відсутні в першоджерелі теми «класової боротьби» та «колоніального гніту». .Жорстке обмеження свободи та ідеологічний тиск на перекладачів 1930-х – 1950-х років парадоксальним чином обертається вольністю в поводженні з текстом: можна вести мову про. своєрідну ідеологічну адаптацію перекладного тексту Щепкіною-Куперник та Маршаком та про особливі стратегії цієї адаптації.

5. Пострадянський етап освоєння спадщини Роберта Бернса в Росії характеризується зміною орієнтації з масового читача на першоджерельний твір та спробами збереження елементів (реалій, власних назв, просторіччя, діалектизмів) джерельної культури. Переклади перестали бути надмірно політизованими, а теми, заборонені в СРСР (еротика, випивка, релігія, масонство), але притаманні творчості Роберта Бернза, тепер не затушовуються.

6.Порівнюючи двох перекладачів Роберта Бернза – Василя Мисика та Миколу Лукаша – ми можемо відзначити, що вони відносяться до двох різних ліній в українському перекладі: класичної, що йде від М. Старицького, М. Зерова до Г. Кочура, і барокової, що йде від П. Куліша. Василь Мисик – це, безперечно, представник першої школи, а Микола Лукаш – другої.

7.Своїми перекладами Микола Лукаш намагався подолати стилістичні традиції, які обмежували введення просторіччя, розмовних елементів, діалектизмів у тканину художнього твору. Використання цих елементів разом з численними поетизмами, неологізмами допомагає досягти адекватності перекладу у передачі їхньої народної основи, їхньої близькості до селянського фольклору, що в корені розходилося з канонізованим за радянських часів підходом російського перекладача Самуїла Маршака, який орієнтувався на стилістику пушкінського кола поетів.

**Наукова новизна дослідження** полягає у тому, що отримані конкретні висновки дають підстави для уточнення деяких положень перекладознавства, що стосуються проблеми передачі в перекладі особливостей територіальних і соціальних діалектів. Запропонована комплексна методика виявлення специфіки відтворення ідіостилю автора українськими перекладачами у зіставленні з російськими є внеском у розвиток теорії перекладу.

**Практичне значення** **роботи** полягає в тому, щорезультати можуть бути використані перекладачами-практиками у своїй роботі. Вони можуть знайти застосування при навчанні студентів на практичних заняттях з перекладу та при оцінці якості перекладів. До того ж, результати роботи можна екстраполювати на дослідження ідіостилю будь-якого письменника.

Апробація результатів дослідження: Одержані у ході дослідження данні та висновки пройшли апробацію на I Всеукраїнській науковій інтернет-конференції «Діалог мов і культур у сучасному освітньому просторі» (СумДПУ ім. А. С. Макаренка, 17 листопада 2017 р.). За результатами дослідження написано статтю у співавторстві з керівником роботи з її публікацією у збірці наукових робіт студентів “In Statu Nascendi”.

**РОЗДІЛ 1**

**ІДІОСТИЛЬ РОБЕРТА БЕРНЗА ТА ЙОГО ВІДТВОРЕННЯ У ПЕРЕКЛАДІ: ТЕОРЕТИЧНИЙ АСПЕКТ**

* 1. *Ідіостиль як об’єкт дослідження перекладознавства*

Індивідуальні особливості авторського стилю – це виразні та зображувальні засоби, які відрізняють стиль певного автора від стилю інших письменників і яким цей автор надає особливу перевагу [51]. Російський філолог В.В.Виноградов, який ввів до наукового обігу категорію стилю автора, тлумачить індивідуальний стиль як своєрідну, історично зумовлену, складну, проте структурно єдину і внутрішньо пов’язану систему засобів і форм словесного творчого вираження [7]. Хоча для здійснення свого художнього замислу, вияву власних почуттів письменник послуговується національною мовою, та він додає до мови і певне індивідуальне нашарування, добираючи у відповідності із власними смаками певні мовні одиниці, пропонує новотвори та специфічні синтаксичні конструкції, маніфестує лексичні пріоритети, нестандартність стилю [33].Тобто, до цих засобів суб’єктивного нашарування відносяться одиниці різних мовних рівнів – фонетичного, лексичного, граматичного тощо. Авторською може бути і графіка, і пунктуація, і членування на абзаци. Авторське – це не лише оказіональні засоби (неологізми, незвичайні словосполучення, метафори, епітети, синтаксичні конструкції тощо), але й засоби стандартні, проте вживані в мові конкретного письменника з нестандартною регулярністю або в незвичайній функції. Таким чином, у мові будь-якого художнього твору можна виділити авторське начало (ідіостиль) і загальномовні (конвенційні) засоби [51].

Те, що читачі першоджерела сприймають як стандарт, має сприйматися як стандарт і читачами перекладу. І, навпаки, авторське першоджерела має сприйматися як авторське і в перекладі [51]. Передача ж авторського прийому в перекладі загальномовними засобами – це стандартизація. Саме через стандартизацію текст втрачає індивідуальність, а голоси автора та героїв звучать з однією і тієї ж байдужою інтонацією.

Щоб переклад був повноцінним, у ньому має бути збережене взаємовідношення між загальномовним та авторським. Якщо перекладач усвідомлює нагальність передачі авторських засобів, то перед ним постає нове питання: як саме їх передавати. Не всі формальні засоби першотвору точно відтворюються в перекладі або справляють на читача перекладу те ж саме враження, що і в першоджерелі. Але коли таких обмежень немає, то формально точному копіюванню авторського прийому ніщо не заважає [51].

Враховуючи ассиметризм систем двох мов, саме в перекладі загальномовного адекватний переклад може давати велику кількість відступів від першоджерела. Що стосується передачі авторської складової першотвору, то перекладач має відтворювати її, продукуючи її функціональний аналог, таким чином, щоб авторське в тексті перекладу сприймалося також як відхилення від стандарту, тобто має бути збережена структура прийому, авторський ідіостиль.

Зауважимо, що детально передати зміст і форму оригіналу твору перекладачу вдається далеко не завжди. У своїй праці «Непереводимое в переводе» С.І.Влахов та С.П.Флорін наголошують, що в мистецтві перекладу не може бути готових еталонів та визначених правил і рішень [9, с. 140]. Таким чином, успішність перекладу багато в чому залежить від майстерності перекладача та його інтуїції.

Кожен художній твір – це виявлення світобачення автора, який він передає мовою своїх персонажів. За допомогою мовних одиниць письменник показує своє індивідуально-авторське розуміння змальовуваної дійсності, а також дає оцінку подіям та діям персонажів. Ідіостиль письменника є не просто системою засобів, за допомогою яких автор висловлює свої ідеї та думки, також є способом відображення реальності такою, якою її бачить автор. Саме в індивідуальному стилі знаходить своє вираження позиція мовця щодо тих чи інших проблем вибору виражальних засобів, які є рисами авторської мовотворчої індивідуальності та розкривають авторську картину світу [66].

Використані автором стилістичні прийоми створюють систему образів, здійснюють емоційний вплив на читача, отже, можна говорити про адекватність перекладу не лише на рівні тексту, а й на рівні стилістичного прийому [9, с. 73]. На думку відомого українського перекладознавця та перекладача В.В.Коптілова [33, с. 134-158], у художньому перекладі якнайточніше відображення змісту оригіналу має органічно поєднуватися з якнайглибшим відтворенням його стилю.

У художніх текстах ми часто знаходимо різні фразеологічні одиниці, тропи, терміни, архаїзми, діалектизми, які становлять чи не найбільшу проблему перекладу. Існує чимало способів їх перекладу цільовою мовою. Та все ж найкраще тропи перекладати тропами, а фразеологізми – фразеологізмами [66].

*1.2. Ідеологія та переклад*

Літературна система, за Лефевром, містить подвійний механізм управління: один, що діє з-поза системи за допомогою покровительства (*patronage*) та ідеології; і другий, який діє зсередини системи і включає в себе поетику та фахівців, таких як критики, рецензенти, викладачі, перекладачі, які час від часу «нищать» літературні твори, «які занадто відверто виступають проти пануючого уявлення про те, якою література повинна бути (чи якою бути їй дозволено буде) – проти її поетики – і про те, яким суспільство має бути (чи яким бути йому буде дозволено) – проти його ідеології» [80]. Покровительство визначається як «щось на зразок влади (осіб, інституцій), які можуть або сприяти, або перешкоджати читанню, письму та переписуванню літератури» [80]. Покровительство можуть здійснювати: 1) окремі відомі історичні фігури чи діячі культури: наприклад, Людовик XIV, Гітлер, Сталін тощо; 2) групи осіб: релігійна організації, політична партія, суспільний клас, королівський двір, видавці та ЗМІ (газети, журнали, ТБ корпорації тощо), 3) інститути (вчені, органи цензури, літературно-критичні журнали, навчальні заклади, видавництва і т.д.), які регулюють як переписування літератури, так і її розповсюдження. Покровительство складається щонайменше з трьох компонентів: ідеологічного, економічного (що забезпечує засоби існування автора) та статусного (що гарантує авторові певний статус у суспільстві) [36]. Ідеологічна складова – основоположний елемент системи і розуміється вона як «панівна концепція щодо того, яким суспільство має бути, або яким йому може бути дозволено бути» [80]. Ідеологічний контроль здійснюється як ззовні (наприклад, через інститути, які визначають, які літературні твори будуть перекладатися), так і зсередини системи. Ідеологічна складова відноситься як до ідеології перекладача, так і до ідеології, нав'язаної перекладачеві покровительством.

Суттю ідеологічного втручання у випадку перекладу є те, що вибори (що залишити, що додати, які в точності слова вибрати і як їх розставити), які здійснюються в процесі перекладу (не тільки перекладачем, а й усіма тими, хто втягнений у його видання), потенційно визначаються ідеологічно обумовленими стратегіями [58], які визначаються тими, хто має владу [77]. Як показав А. Лефевр, вплив ідеології на процес перекладу можна прослідкувати в пропусках, змінах і доповненнях різного виду[80]. Досліджуючи способи, за допомогою яких переклад відбиває владні відносини в рамках культурного контексту, Тео Германс стверджує, що «на кожному рівні процесу перекладу можна показати, що, якщо мовні міркування вступають в конфлікт з міркуваннями ідеологічного та / або поетологічного характеру, то останні, як правило, перемагають» [75]. Як зауважує К. Норд ,майже будь-яке рішення при перекладі приймається свідомо чи несвідомо, керуючись ідеологічними критеріями [85].Отже, ідеологія проявляється через перекладацькі стратегії, які визначаються нормами. Саме поняття «норма» до перекладознавства було запроваджене Ґ. Турі: «Норми давно розглядають як перетворення загальних цінностей або ідей, які поділяються певною спільнотою (стосовно того, що зазвичай вважають правильним чи неправильним, відповідним чи невідповідним), у допустимі та застосовувані в певних ситуаціях настанови для діяльності, які конкретизують, що приписано чинити, а що забороняється, а також що допускається та дозволяється в певних параметрах діяльності» [92]. Турі розрізняє різні типи норм та коментує шляхи їхнього встановлення. Класифікація норм (за Турі) включає попередні (*preliminary*), вихідні або початкові (*initial*) й операційні (*operational*) норми [80]. Прелімінарні (попередні) норми визначають загальну політику перекладу (вибір типів і жанрів джерельних текстів для перекладу чи заборона на їхній переклад, вибір окремих джерельних текстів, авторів, мов тощо) і опосередкованість (*directedness*) перекладу (скажімо, терпимість/ нетерпимість до перекладу з тексту посередника, а не з першоджерела). Вихідні норми пов’язані з орієнтацією перекладача або на норми джерельного тексту, або на норми цільової авдиторії, культури, мови. Операційні норми стосуються рішень, які приймаються не перед здійсненням перекладу, а безпосередньо під час перекладання. Ці норми бувають двох різновидів: матричні (*matricial*) норми, що визначають те, яка частина тексту перекладається, а яка ні, способи членування тексту, пропуски фрагментів тексту тощо, та текстуально-мовні (*textual-linguistic*) норми, що мають своїм наслідком конкретні текстуальні вибори, примітки, трансформації тощо. Та все-таки визначальна роль належить початковій нормі – двом стратегіям, очужувальній чи одомашнювальній, одну з яких обирає не без впливу ідеології перекладач [27].Тобто, йдеться про вибір між двома можливостями: орієнтацією або на оригінал, з його мовою, його культурою і його стилістичними особливостями, або на читача, з його мовою, його культурою і його смаками, адже переклад існує на межі двох мов, двох культур, двох літературних традицій, двох поетик.

*1.3. Ідіостиль Роберта Бернза та його відтворення у перекладі*

Шотландський бард Р. Бернз особливий не лише темами, ідеями, настроями, образами, а й тим, що його твори для пояснення перекладають англійською мовою, адже писав він здебільшого по-шотландському. Тому переклад з Бернза тим і ускладнюється, як пише Віталій Радчук, що шотландська мова барда має глобальне англомовне тло [48].Як свідчать рукописи, літературною англійською мовою Бернз володів бездоганно (написав на ньому «Суботній вечір селянина», «Сонет до дрозда» і деякі інші вірші). Використання в більшості творів шотландської («говірки» англійської мови, на відміну від гельської – кельтського шотландського мови) – усвідомлений вибір поета, декларований у назві першої збірки «Поезії переважно на шотландському діалекті» [8].

У мовному відношенні в творчості Бернса можна виділити чотири групи творів: а) твори шотландською мовою – найбільша група; б) англійською мовою; в) шотландською мовою з широким використанням місцевої діалектальної говірки; г) літературною англійською мовою з використанням англійського просторіччя [1, c. 576].

Шотландська мова, шотландська рівнинна мова чи скотс (*англ.* Scots) (яку англійці, зазвичай, називають діалектом) склалася на основі нортумбрійського (північного) діалекту середньоанглійської мови й на кінець ХІІ ст. перетворилася на національну мову Шотландського королівства. На рубежі XIII-XIV ст. англійський король Едуард I зробив спробу підкорити Шотландію і приєднати її до Англії; шотландці зуміли відстояти свою незалежність, але культурні зв'язки між Англією та Шотландією надовго порушилися. Формування літературних мов, що почалося в той час, пішло різними шляхами: в Англії літературна мова склалася на основі лондонського діалекту, в Шотландії – на основі північного діалекту англійської мови. Процес активного формування літературної шотландської мови був нетривалим: вже в XVI ст. він сповільнився, а з об'єднанням Англії і Шотландії в єдину державу (1603) Шотландія і в мовному відношенні підкорилася пануванню Лондона. Із занепадом національної літератури ослабло уявлення про мовну норму. Шотландська мова стала «діалектизуватися», перетворюватися на просторічну, роздрібнену на безліч місцевих діалектних говорів [1, c. 577]. На XVIII ст. припадає новий підйом шотландської культури – так зване «Шотландське Відродження», зачинателем якого був Алан Ремзі, а найбільш яскравим представником – Роберт Бернз. Разом з тим, і Ремзі, і Бернз, й інші шотландські поети широко користувалися просторічною мовою, використовуючи її в стилістичних цілях в своїх оригінальних творах і дбайливо зберігаючи як пам'ятники місцевої народної говірки в зібраних ними народних піснях і баладах.

Відмінності шотландської мови, якою писав Бернз, від англійської мови його часу не дуже великі (недарма і сам поет, і його сучасники говорять не про шотландську мову, а про шотландський діалект). Ці відмінності охоплюють царину лексики та фонетики і майже не зачіпають морфологію та синтаксис [1, c. 578].

Наступною важливою особливістю Бернза, як стверджує Марина Новікова, є його міцна закоріненість у шотландський народнопісенний ґрунт [44]. Мабуть, ніхто не визначив сили таланту Бернза краще, ніж це зробив Ґете, який у бесіді з Екерманом зауважив: «Візьміть Бернза. Чи не тому він великий, що давні пісні його пращурів жили у вустах народу, що йому співали їх, так би мовити, ще тоді, коли він був у колисці, що хлопчиком він виростав серед них і зріднювався з високою довершеністю цих взірців, що він знайшов у них ту живу основу, спираючись на яку міг іти далі? І ще, чи не тому він великий, що його власні пісні зразу ж знаходили собі чутливі вуха його народу, що вони потім лунали йому назустріч з вуст женців і в'язальниць снопів, що ними вітали його веселі приятелі в корчмі?» (цитується за [44]). Поза сумнівом, у цьому відгуку Ґете квінтесенція творчого феномену барда. А проте чи був би Бернз таким великим, якби в його творах не полишили свій розум і свою душу його різномовні інтерпретатори-перекладачі?

Постійна робота Р. Бернза над фольклором у великій мірі визначила характер оригінальної творчості поета. У композиції та стилі його творів, згідно з Мариною Новіковою, переважають елементи народної поезії – він використовує повтори, рефрени, зачини тощо, характерні для народної пісні, оповіді, балади. Синкретичність, змішання різних жанрів, вільне поєднання рядків з різним розміром і ритмом змішання рядків різної метричної довжини – все це було взято Бернзом з фольклору, але творчо перероблено і набуло тому нову силу, красу і значення [44]. А ще для пісень і балад Бернза притаманні елементи драматичної поезії: він любить діалоги, монологи, вміло застосовує неособистого-пряму мову. Манера Бернза складати вірші сильно нагадує поетичну практику народних поетів і бардів. За словами Марини Новікової, змішання жанрів, проникнення в ліричну поезію епічних драматичних елементів надзвичайно збагачувало її, робило більш гнучкою, дозволяло глибше і правдивіше показати світ почуттів, не нехтуючи при цьому і зображенням потоку подій [45]. Поет майстерно використовує мову як засіб характеристики персонажів. В цьому відношенні надзвичайно показовою є кантата "Веселі жебраки", в якій мова кожного персонажа відбиває його соціальну належність, фах, характер.

Для кожного жанру, для кожного твору поет шукає відповідні мовні засоби. Багатство, гнучкість і барвистість мови Бернза яскраво виявляється у використанні синонімів [43]. За словами Марини Новікової, дуже велику увагу поет приділяв парним синонімам, широке вживання яких є одною з найхарактерніших особливостей художнього стилю поета. Парні синоніми зустрічаються також і в творах фольклору, але порівняно рідко й, звичайно, у вигляді прикметників. Бернс розширює сферу вживання парних синонімів, поширюючи її на іменники, дієслова й прислівники [44].

Епітети Бернза завжди прості, конкретні й точні. Крім епітетів, поет в своїх сатиричних і гумористичних творах, часто користується порівняннями. Багато порівнянь пройняті життєрадісним народним гумором. Одним з найулюбленіших його художніх прийомів є паралелізм як і в численних творах фольклору. Бернз прагнув лаконічної структури творів, тому використовував інтонаційно-синтаксичні паралелізми, виділяючи строки і рядки, що несуть смислове навантаження. Інтонаційно-синтаксичні паралелізми в поєднанні з антитезою також підсилюють комічний ефект в сатиричних і гумористичних творах [20].

Та все ж найважливішою рисою індивідуального стилю Роберта Бернза Василь Мисик, його український перекладач, назвав використання діалектної мови та пісенність його творів [13, с.57]. Більшу частину своїх творів Роберт Бернз написав на «скотчі», на шотландському варіанті чи діалекті англійської мови.

*1.4. Проблеми передачі діалектної мови у перекладі*

Одним з основних мовних засобів художнього стилю є введення до творів із стилістичною метою діалектизмів, просторічних складників та жаргонізмів. Розмовно-побутове мовлення є надзвичайно цікавим, хоча й досі недооціненим об’єктом перекладознавчого аналізу у зв’язку з тим, що, виступаючи складовою (іноді вкрай важливою) літературно-художнього твору, воно водночас порушує літературну норму і, таким чином, є зразком перекладацьких труднощів. Пошуки стилістичних відповідників просто розмовних елементів оригіналу (у тому числі всякого роду діалектизмів) можна вважати одним з найактуальніших завдань у творчості сучасних перекладачів художньої літератури [54].Класифікація «нестандартної мови», її можливі функції в художньому творі, способи передачі просторозмовної мови, діалектних особливостей, іноземного акценту – це все досить нагальні проблеми, що стоять перед практиками і теоретиками перекладу.

Переклад діалектів завжди був і залишається для перекладачахудожньої літератури завданням цікавим і складним. Враховуючи те, що автор художнього тексту використовує діалектизми із спеціальною метою, і розуміючи, що ігнорування цих елементів художнього твору чи їх недовідтворення у перекладі є не лише виявом неповаги до автора, але й викривленням оригіналу, перекладач твору, в якому присутні діалектизми, завжди знаходиться у пошуку прийомів їхнього адекватного відтворення. Зазвичай цілеспрямоване використання діалектних форм автором художнього тексту становить невід’ємну складову ідіостилю цього автора, і без відтворення цих форм у перекладі неможливе відтворення ідіостилю в цілому [9].

Проаналізуємо праці соціолінгвістів, які дають найширше розуміння таких мовних явищ, як територіальні та соціальні діалекти. Д. Крістал визначає діалект як «варіант мови, що відрізняється від інших певним набором слів і граматич­них структур на регіональному і соціальному рівнях» [72]. Схоже тлумачить діалект і Р. Квірк: як «систему мови, властиву певному регіону чи соціальній групі». Дослідник К. Карвер стверджує, що діалект – «різновид мови, що відрізняється від інших певними граматичними, фонетичними та лексичними рисами», якщо «ці риси поширені на географічно обмеженій території – це регіональний діалект. Коли вони поділяються носіями соціальної групи – це соціальний діалект». Доповнює це тлумачення узагальнення про те, що територіальна та соціальна варіативності мови не виявляють якихось особливих, лише їм властивих ознак, а різняться лише своїм набором і що потрібно «розглядати їх у єдиному комплексі» [18].

Виокремимо типи відхилень від унормованої мови в художніх творах і з’ясуємо наскільки вони релевантні для поетичного жанру. Нестандартна діалектна мова є основним засобом більшості творів Роберта Бернза. У цьому випадку діалект є ознакою стилю самого автора, а також відображає місцевий колорит.Мовленнєві відхилення від норми характеризують окремих дійових осіб, скажімо, кантати «Веселі жебраки». Цей стилістичний прийом застосовують найчастіше, адже мовлення героїв виступає засобом створення образу. Нормативні елементи вжито як окремі вкраплення для створення певного колориту. Такий прийом вдало спрацьовує для окреслення ситуацій, побудови комічного ефекту або навіть загострення конфлікту між героями. Наприклад, окремі вкрап­лення діалектних елементів, що лунають з вуст персонажа, який звичайно послуговується стилістично вишуканою та синтаксично складною мовою, можуть звучати як висміювання чи глузування над іншими героями, для яких діалектне мовлення є нормою.

Переклад діалектів та нестандартного мовлення в художній літературі уже тривалий час перебувають у центрі уваги дослідників. Відтворенням соціально та регіонально маркованих елементів цікавилися К.І Чуковський, А. Федоров, Я. Рецкер, С. Влахов, С. Флорін, В. Комісаров, О. Чередниченко, О. Медвідь, Б. Фіндлей, М. Бауман та інші. В. Комісаров запропонував деякі стратегії перекладу субстандартних форм у художньому перекладі [45]. Він не бачив потреби в тому, аби відтворювати регіо­нальний діалект у перекладі, якщо увесь твір написано якимось територіальним ва­ріантом мови. У цьому випадку мова-джерело (навіть якщо це діалект) є лише засо­бом спілкування певної групи людей та не несе жодного додаткового смислового навантаження. На думку дослідника, будь-які спроби передати особливості діалекту за допомогою конкретного діалекту цільової мови є теоретично невиправданими та недоладними. В. Комісаров виокремив лише ті випадки, коли автор застосовує соціальний діалект для характеристики персонажів. У цих ситуаціях варто не розглядати кожний маркований елемент окремо, а ввести у текст кілька одиниць визначеного соціального діалекту для створення відповідного образу. Окремо розглянуто випадки імітації мовлення іноземця з використанням контамінованих форм. Для цих ситуацій дослідник пропонує шукати стереотипні формули, що вказують на належність іноземця до певної нації, та на їх основі передавати мовленнєві особливості. Зазвичай застосування такого підходу на практиці не становить труднощів. Потрібно зважати на різноманітність стереотипів, які існують для різних мов і націй, та втілювати їх у перекладі.

Підхід В. Комісарова узагальнює традиції художнього перекладу та теоретичні засади перекладознавства, що регулюють питання перекладу діалектів та соціолектів на пострадянському просторі, в російській традиції. Застосувавши настанови дослідника до перекладу власне драматичних творів, розуміємо, що можна відтворювати лише ті елементи, які лінгвістично змальовують окремий персонаж чи певну групу. Якщо ж діалектом написано увесь твір, то варто послуговуватися стандартною мовою. Та скрізь діалекти передають елементами просторіччя? Практика свідчить, що в багатьох культурах (англійській, італійській, французькій) діалект часто передають діалектом.

На основі аналізу практичного досвіду перекладу з англійської мови британська дослідниця М. Пертеґела запропонувала п’ять можли­вих варіантів перекладу діалектів: компіляцію, переклад псевдо-діалектом, переклад паралельним діалектом, локалізацію та стандартизацію [87].

**Компіляція діалектів** передбачає переклад діалекту сумішшю кількох діалек­тів або говірок цільової мови. Місце дії та оточення не змінюють. За приклад слугу­ватиме італійський переклад С. Сарді «Пігмаліона» Б. Шоу, який об’єднав кілька регіональних діалектів Північної Італії та міську говірку Мілана.

**Переклад псевдодіалектом** має за мету створення вигаданого, невпізнанного діалекту із використанням нестандартного вокабулярія та ідіоматичних моделей різних діалектів цільової мови. Власні імена та культурні алюзії не змінюються [87],

**Переклад паралельним діалектом** полягає в перекладі соціального чи тери­торіального діалекту тим діалектом цільової мови, який має подібне конотативне навантаження та виконує аналогічну функцію в лінгвістичній системі цільової мови. Власні імена не змінюються, як і місце подій, жарти та інші культурно марковані елементи [87].

**Локалізація діалекту** означає повне перенесення у дійсність цільової мови. Змінюються власні імена, географічні назви, культурні реалії, тобто відбувається повне одомашнення твору. У цьому випадку надзвичайно важко розмежувати, де закінчується переклад і починається адаптація чи переспів. Зазвичай така повна трансформація має певне підґрунтя, зокрема політичне. Наприклад, славнозвісний переклад комедії В. Шекспіра «Приборкання норовливої», який у тлумаченні Ю. Федьковича перетворився на «Як козам роги виправляють», став ключем для створення вистави. Вільна, колоритна переробка та перенесення дій *«фрашки»* у гуцульські гори [35] (своєрідна локалізація) надихнули режисера Чернівецького академічного музично-драматичного театру імені Ольги Кобилянської на творчу експериментальну постановку, прем’єра якої відбулася в березні 2010 року [15].

**Стандартизація діалекту** дозволяє замінити діалектні елементи стандартними. Мова може містити випадкові розмовні одиниці, однак конотації вихідної культури повністю втрачаються.

Якщо порівняємо підходи В. Комісарова та М. Пертеґели, то виявимо розбіжності. Британська дослідниця залишає перекладачеві більше простору для маневру­вання, вона вітає творчий експеримент, тоді як російський перекладознавець визнає лише останній варіант – нейтралізацію – як єдино можливий для перекладу терито­ріального діалекту на рівні цілого твору.

**Компенсація просторіччям.** Автор уводить в мовлення героїв драми певні діалектні елементи, аби «надати їм просторову, часову та соціальну характеристики» [15]. Один із способів відображення цих характеристик є використання просторіччя в перекладі діалекту, адже, з одного боку, зберігається певна нестандартність мовлення дійової особи, а з іншого – текст цільовою мовою не переходить меж одомашнення та залишається в рамках вихідної культури. Окрім того, зовсім не обов’язково, щоб кожна одиниця перекладу (чи то слово, чи репліка) відповідала одиниці оригіналу [15]. Перекладацькі зсуви та довільні модуляції лексичних одиниць відіграють компенсаторну роль, що дозволяє досягти не формальної, а стилістичної відповідності. Цілком слушною є думка О. Медвідь, що адекватним є той переклад, у якому відповідники у цільовій мові побудовано на тих самих прагматичних компонентах значення, що й одиниці діалектного мовлення [38].

М. Лукаш часто відтворював діалект за допомогою діалектних елементів української мови (наприклад, під час перекладу поезій Р. Бернса), написаних шотландським діалектом.

Тарас Шевченко, відстоюючи своє право творити «нелітературною» (під літературною мовою розумілася російська) українською мовою, ставив за приклад Бернза, що писав на шотландському діалекті: «А Борнц усе-таки поет народний і великий» [63].

**Висновки до Розділу 1**

1. У мові будь-якого художнього твору можна виділити авторське начало (ідіостиль), тобто, виразні та зображувальні засоби, які відрізняють стиль певного автора від стилю інших письменників, яким цей автор надає особливу перевагу, і загальномовні (конвенційні) засоби. Щоб переклад був повноцінним, у ньому має бути збережене взаємовідношення між загальномовним та авторським.

2. Що стосується передачі авторської складової першотвору, то перекладач має відтворювати її, продукуючи її функціональний аналог, таким чином, щоб авторське в тексті перекладу сприймалося також як відхилення від стандарту, тобто має бути збережена структура прийому, авторський ідіостиль.

3. Суттю ідеологічного втручання у випадку перекладу є те, що вибори, які здійснюються в процесі перекладу (не тільки перекладачем, а й усіма тими, хто втягнений у його видання, в тому числі тих, хто вирішив обрати текст для перекладу), потенційно визначаються ідеологічно обумовленими стратегіями, які визначаються тими, хто має владу, тобто ідеологія проявляється через перекладацькі стратегії, які визначаються нормами.

4. Найважливішою рисою індивідуального стилю Роберта є використання діалектної мови, позаяк більшу частину своїх творів Роберт Бернз написав на скотчі, тобто, на шотландському варіанті чи діалекті англійської мови, та пісенність його творів.

5. Зазвичай цілеспрямоване використання діалектних форм автором художнього тексту становить невід’ємну складову ідіостилю цього автора, і без відтворення цих форм уперекладі неможливе відтворення ідіостилю в цілому.

**РОЗДІЛ 2**

**ІДЕОЛОГІЧНІ ПЕРЕКЛАДИ РОБЕРТА БЕРНЗА РОСІЙСЬКОЮ ТА УКРАЇНСЬКОЮ МОВАМИ**

Зацікавлення творчістю національного поета Шотландії Роберта Бернза (1759-1796) в різних культурах є різним. Як стверджує Н. В. Янусь в своїй дисертації про рецепцію Роберта Бернза в Україні, Росії та Польщі: «В одній інонаціональній культурі з плином часу шотландський бард досяг такої акультурації, що став «своїм», в іншій – в окремі періоди – досягав серед поетів-«чужинців» найбільшої популярності, ще в інших – пройшов непоміченим» [49, с. 3]. Проблеми рецепції поезії Роберта Бернза в Росії, які здавалось би ґрунтовно дослідженні в літературознавстві радянської доби (наприклад, праці Ю. Д. Левіна та С.А. Орлова), сьогодні вимагають додаткового вивчення в силу низки причин: виявлення нових фактів та матеріалів (скажімо, публікація перекладів з Бернза Сергія Петрова); звільнення від ідеологічних нашарувань, які істотно впливали на сприйняття як самого Роберта Бернза, так і окремих його творів та їх перекладів, що були виконані в різні часи; завершенням у 1990-і роки «маршаківського» етапу російської рецепції, що характеризувався домінуванням одного перекладача, та появою нових перекладів з Бернза, створених Євгенієм Фельдманом, Сергієм Александровським, Євгенієм Вітковським, Мариною Бородицькою, Геннадієм Зельдовичем та іншими [27]. Перший прозаїчний переклад з Бернза російською мовою відноситься до 1800 року [27], та визнання великому шотландцю в Росії принесла тоненька книжечка «Сельский субботний вечер в Шотландии. Вольное подражание Р. Борнсу И. Козлова», що побачила світ 1829 року [24]. Починаючи із дев'ятнадцятого століття, коли перші переклади познайомили з Робертом Бернзом російського читача, як з сентиментальним пасторальним поетом, російські та радянські перекладачі продовжували перекладати Бернза протягом ХХ століття, інтерпретуючи його поезію у відповідності з ідеологією свого часу [49]. В історії російського освоєння поезії Роберта Бернза Дмитро Жаткін виокремлює п’ять етапів: витоки, поява перших перекладів та літературно-критичних відгуків (1800- 1840-і рр.); осмислення творчості Роберта Бернза письменниками-демократами (1850 – 1870-і рр.); створення масових перекладів та публікація перших авторських Бернза російською мовою (1880 – 1910-і рр.); ідеологізований Бернз радянської епохи (1920-і – 1980-і рр.); трактування бернзового спадку сучасними перекладачами (1990- 1910-і рр.) [21]. Безперечно, важливим етапом російської рецепції творчості Роберта Бернза були 1890-1910-і роки, коли вдалими інтерпретаторами творчості Бернза виявилися Ольга Чюміна, Н. Нович (псевдонім Миколи Бахтіна) та Олександр Федоров [23]. Російська критика сприймає Р.Бернза як поета, який оспівує побут і традиції рідного народу, важку долю селян-хліборобів, просте й ніжне кохання, веселе й безтурботне жебрацьке життя [49].

У радянські часи Роберта Бернза перекладав чудовий поет Едуард Багрицький (1895 - 1934), якому належать широковідомі переклади балади «Джон Ячменное Зерно» та кантати «Веселые нищие». Однак, найвідомішим автором перекладів Бернза російською мовою вважався С.Маршак. Як висловився Вітковський, у свідомості радянського читача було вбито кліше: «Ми говоримо – Бернз, маємо на увазі – Маршак, ми говоримо ...» [8]. Загальновідомо, що С. Я. Маршак непомірно політизував на догоду радянській цензурі Бернза. Він вводив теми «класової боротьби», коли Бернз цього зовсім не торкався [8]. Тож, останнім часом переклади Маршака часто критикуються як неадекватні, і вірші, перекладені Маршаком, видаються в перекладах інших авторів, проте популярність Бернза Маршака в цілому дуже висока, і на теперішній час російською мовою існує вже до дев'яноста відсотків його поетичної спадщини [7; 13].

Першою порадувала радянських читачів авторською збіркою перекладів Бернса Тетяна Львівна Щепкіна-Купернік (1874-1952), російська акторка, поетка та видатна перекладачка. Щепкіна-Куперник, відома перекладачка багатьох європейських авторів, таких як Вільям Шекспір, Лопе де Вега, Кальдерон, Мольєр, Карло Гольдоні, Едмон Ростан, сповідувала принцип, що кожен переклад, в першу чергу, зроблений для звичайних читачів, а не високоосвічених ерудитів, тому він повинен бути точним та водночас повинен відтворювати зміст вихідного тексту якомога точніше так, аби той був зрозумілим цільовій аудиторії. Вона бачила Роберта Бернза пролетарським поетом та хотіла, щоб з ним познайомились радянські читачі. У 1936 Т. Щепкіна-Куперник підготувала книгу ліричнихвіршів Роберта Бернза, яка включала переклад сімдесяти чотирьохвіршів. 1936 року в московскьке видавництво “Художественная литература” видало її книгу “Избранная лирика”, до якої ввійшли 74 переклади Р.Бернза. Ця збірка містила як такі відомі російському читачеві поезії (“Субботний вечер поселянина”, “Пробираясь через рожь...”, “У меня есть жена...”, “Веселый вдовец”), так і нові, наприклад, “Молитва Святого Вилли”, “Привет поэта своему незаконному ребенку”, “Две собаки”, “Инвентарь”, “Хозяюшке Уочеп-Хауза”, “Мне слишком рано замуж”, “О, свистни...” та ін. [13, с. 175].

До того ж, за словами Корнія Чуковського, переклади з Бернза (І.Козлова, О.Сенковського, М.Михайлова, О. Чюміної) були не дуже вдалі: «Бернс, огороджений від перекладачів дуже міцною бронею, більше ста років не давався їм в руки, немов дратуючи їх своєю уявною доступністю – «ось він я! беріть мене!», – і тут же відкидали їх усіх від себе» [47, c. 191]). Збірка перекладів Куперник мала передмову, у якій її автор, С. Бабух, викладав версію радянських літературознавців про те, що «причини ранньої смерті Бернса пояснюються непосильною каторжною працею з семирічного віку; й праця ця тривала тридцять років, праця тупого колупання в безплідній землі за будь-якої погоди». Було створено образ Бернза, як речника «англійської літератури», чий спадок бережно перейняв «робітничий клас Англії, Америки та інших англомовних країн», улюбленця К. Маркса, ворожого «не тільки до короля, лордів, але й усіх багатіїв взагалі» [15] (серед яких, до речі, поет мав приятелів як діяльний масон, фаворит дам і любитель застілля).

Ідеологічні наміри Т. Щепкіної-Куперник є дуже ясними у вірші “TheTwaDogs” («Два собаки»). Історики літератури схильні класифікувати цю поему як сатиричну байку про звірів. (Слід зазначити, щочисленні алюзії на шотландських поетів Томсона, Рамсея, Фергюссона та на англійських письменників Свіфта, Мільтона й Шекспірав перекладі Т. Щепкіної-Куперник зникають через загальну тенденцію до одомашнення, адже перекладачка орієнтується, відповідно з уподобаннями епохи, не на джерельну культуру та джерельний текст, а на нового радянського масового читача [70]). Так само на читача орієнтується й Маршак, який також береться у ті ж роки за переклади Бернза, прагнучи «ясності, легкості та вірності традиційним цінностям російської словесної культури» [9]. Найвидатніший представник так званої «радянської школи» поетичного перекладу Ю. Д. Левін був змушений зізнатися: «Маршак як поет неминуче відрізняється від Бернза. Вірний своєму поетичному темпераменту, він нерідко як би «висвітлює» те, що у Бернса виражено більш туманно, робить Бернзовські образи й емоції часом яснішими, чіткими, визначеними» [7, c. 8]. Маршак також перекладає цю поему, але вже у 1940-і роки, а в цей час він береться за балади про кохання, вірші про природу та пісеньки з гумористичним змістом.).

Переклади поеми Twa dogs («Два собаки»), виконані Т. Л. Щепкіною-Куперник та С. Я. Маршаком, є характерним прикладом навмисної ідеологічної адаптації. Поема має форму діалогу між двома собаками, один з яких належить лендлорду, а інший – фермеру. Погляди, які Бернз висловлює в «Двох Собаках», відображають інтереси сільської демократії, дрібних фермерів і сільськогосподарських робітників в Шотландії в 1780-х роках, тобто поема має певне історичне підґрунтя [76]. Загалом, основна ідея поеми полягає в тому, що доброчесність не залежить від багатства, а також у критиці людської нерівності та соціальної несправедливості за умов класового суспільства, що ідеально відповідало новій радянській ідеологічній схемі. З цієї причини не було зроблено ніяких істотних змін у змісті. Зміни, замість цього, відбуваються у навмисному наголосі на соціальних відмінностях, та у знятті ідеологічно сумнівних, з погляду радянської ідеології, деталей, таких як посилання на релігійний контекст [76].

З ретельного аналізу текстів зрозуміло, що обидва переклади, особливо переклад Маршака, тенденційно підсилюють елементи класової нерівності та класової боротьби, виставляючи членів вищого класу як експлуататорів, а фермерів – як їхніх жертв. Це рішення не є несподіваним, позаяк протягом усієї радянської історії одним з ідеологічних засобів об'єднання людей було створення образу ворога, уособленого представниками вищих класів, образу, який охоплює всі негативні якості капіталізму: індивідуалізм, жадібність, марнославство й презирство до інших людей [53]. Виставлення напоказ негативного образу вищого класу було однією з головних офіційних ідеологічних вимог, яких не можна було уникнути навіть в поетичних перекладах. Незважаючи на вірність змісту оригінального вірша, обидві версії включають лексичні зміни, які наблизили поему до прославлення принципів рівності, ганячи потенційних «ворогів» – знать, у той же час прославляючи «друзів», до яких належали фермери та ремісники. Виходячи з ідеології, перекладачі проводять чітку межу між позитивний/негативний, достойний/не достойний класи суспільств [5; 73]. Далі наведемо найочевидніші приклади умисних ідеологічних змін в перекладі стосовно оригіналу.

Перша заміна спостерігається вже у восьмому рядку поеми, де описується становище панського пса Цезаря, якого тримали для задоволення, в маєтку: *Was keepit for His Honor’s pleasure*. У радянському дискурсі члени вищого класу повинні були бути представлені як експлуататори. З цієї причини Маршак пише, що: «Этот пёс/ В усадьбе лорда службу нёс». Куперник не заходить так далеко, перекладаючи рядок буквально: «беспечно жил при знатном лорде».

Через ідеологічну пропаганду було особливо важливим наголосити на тому, що в капіталістичному суспільстві нижчий клас, представлений псом Люатом, експлуатується представниками вищого класу, які є втіленням безжалісного капіталізму й чиї дії та мораль повністю підпорядковані матеріальним інтересам. Прагнучи акцентувати класові відмінності, і Щепкіна-Куперник, і Маршак передають питання Цезаря про умови життя фермерського пса Лю́ата (*I’ve aften wonder’d, honest Luath,/ What sort o’ life poor dogs like you have;/ An’ when the gentry’s life I saw,/What way poor bodies liv’d ava.)* інакше, ніж в оригіналі: «Мой честный Лю́ат! Верно, тяжкий/Удел достался вам, бедняжки./ Я знаю только высший круг,/ Которому жильцы лачуг/ Должны платить за землю птицей,/ Углём, и шерстью, и пшеницей» (Маршак). (Між іншим, Люатом звали собаку Бернза). Щепкіна-Куперник перекладає poor dogs буквально як «бедные псы». Однак є певна відмінність між використаними словами в оригіналі й перекладі, адже російське слово «пёс», використане перекладачкою є дещо застарілим та має негативну конотацію: (переносно вживається про людину, готову на будь-які низькі вчинки, справи (і є не лише презирливим, але й лайливим).

Замість виразу *“poor bodies”* Щепкіна-Куперник вживає відсутнє в першоджерелі слово нищета, яке в російській мові означає «зубожіння», «крайню бідність». Використовуючи це слово, перекладачка навмисно посилює погані умови життя селянства. Різниця може здатися незначною, але в поетичних перекладах часто можна змінити значення, замінивши лише одне слово. В оригіналі ввесь подальший фрагмент присвячено сатиричному зображенню Цезарем життя свого пана, та немає жодних ознак того, що він обізнаний про умови селянського життя. Саме тому він зацікавлений у відповіді Люата. На відміну від цього з перших чотирьох рядків відповіді з перекладу Щепкіної-Куперник випливає, що Цезар добре проінформований про те, в яких умовах живе його друг. Перекладачка навіть надає якийсь відтінок знущання з боку Цезаря, який цікавиться як Люату живеться в злиднях, тимчасом як в оригіналі він просто висловлює свою цікавість, а вираз *“poor bodies”* («бідняки», тобто «незаможні») не означає «злидні», тобто «крайню бідність, коли живуть з милостині», як у перекладі Щепкіної-Куперник: «Люаф почтеный я не раз/Дивился: что за жизнь у вас/ У бедных псов таких как ты/ И как живут средь нищеты?». Замість оригінального звернення *“honest Luath”*, Щепкіна-Куперник використовує архаїчне російське слово почтенный. Використовуючи архаїчні слова, Щепкіна-Куперник не передає розмовного характеру бесіди, надаючи їй серйозності. Посилання на *“gentry’s life”*, згадане в оригіналі, Щепкіна-Куперник не перекладає, мабуть, щоб не порушити основну ідею зосередження уваги на житті «бідняків». Взагалі, переклад Маршака навіть менш точний, ніж Щепкіної-Куперник, так як він робить оригінал Бернса вільніше, заміняючи численні вирази і слова на свої власні. Так, перекладаючи *‘poor dogs’* у тій же строфі, Маршак вибирає слово бедняжки, що теж скидається на якусь насмішку з боку Цезаря. Виходить, що обидва перекладачі роблять спробу додати мові Цезаря негативні конотації, перетворюючи його цікавість на презирство. А передаючи “poor bodies” Маршак замінює його на «жители лачуг», підсилюючи контраст.

Далі Цезар сатирично зображає привілейоване життя своїх власників: *‘He rises when he likes himsel;/His flunkies answer at the bell’* (B, ll.53-54). Маршак продовжує підсилювати негативне зображення життя вищих класів, заміняючи сатиричні тони на явну зневагу. Дієслово ‘to answer’ замінюється дієсловом на дієслово ‘to run’ в той час як іменник flunky отримує додатково обставину дії. Таким чином, в перекладі Маршака, нейтральне «слуга» замінено на образливе у післяреволюційній Росії «лакей» (переносне значення – «підлабузник, прислужник», який не просто відповідає на дзвінок, а «бежит, сгибая шею»: «Открыв глаза звонит лакею/ И тот бежит, сгибая шею». Цього приниження слуги немає в оригіналі. Щепкіна-Куперник переклала ці рядки таким же чином, хоча її версія менш видозмінена, ніж у Маршака: «Встаёт когда он сам захочет/ Чуть позвонит, лакей подскочит». (ЩК, ll.69-70)

Обидва перекладачі іноді використовують більш знайомі вітчизняні реалії, коли стикаються з конкретними культурними реаліями шотландців. Стратегія одомашнення має місце при передачі терміна *Cot-folk* (B, L.69), згаданого в кінці восьмої строфи і перекладеного Щепкіною-Куперник, як мужик, «Но чем мужик набьет желудок,/Не постигает мой рассудок!»(ЩК, ll.85-86). У цьому випадку слово мужик, є розмовним словом з особливим акцентом на низькому соціальному рівні. Читач інстинктивно асоціює слово мужик з поганими умовами життя. Це слово також надає більше неповаги словам Цезаря, того, чого немає в оригіналі. Маршак йде ще далі, використовуючи той самий вираз, як і раніше, жильцы лачуг, таким чином, постійно нагадуючи читачам про тяжкі умови життя селянства. «А что едят жильцы лачуг-/При все своем воображенье,/ Я не имею представленья» (M, ll.88-90).

По тому Люат відповідає на запитання Цезаря про умови життя свого господаря, згадуючи труднощі, бідність та голод, з якими вони стикаються, проте закінчує оптимістичним твердженням: *“An’ buirdly chiels, an’ clever hizzies,/ Are bred in sic a way as this is”* (B, ll.85-86). Маршак знову допускає вільність, додавши слово лачуга, не згадане в оригіналі, однак як зменшувальне – лачужка. Ще однією особливістю перекладу Маршака є нехтування діалектними елементами оригіналу. Так, замість chiels Маршак використовував архаїчне слово молодец. «Немало статных молодцoв/ И прехорошеньких подружек/ Выходит из таких лачужек» (M, ll.110-112).

Щепкіна-Куперник, своєю чергою, перекладаючи *«hizzies»* використала архаїчне російське слово девица: «И так растят себе исправно,/ Девиц красивых, парней славних»(ЩК, ll.87-88).

Щепкіна-Куперник використовує стратегію заміщення з метою одомашнення, що спостерігається в перекладі рядка *«My Lord! Our gentry care sae little/ for delvers, ditchers and sic cattle»* як «дворянство видит скот в холопах, чорнорабочих, землекопах». Для того, щоб підкреслити негативне ставлення дворянства до селян та робітників, перекладач застосовує відсутнє в оригіналі слово холоп, яке позначає феодально-залежних людей в Росії, чий правовий статус був близький до рабів, між десятим і початком вісімнадцятого століття. Та ж сама стратегія з'являється в перекладі фрази "An’ what por cot-folk pit theit painch in", що була перекладена як «Но чем мужик набьет желудок» У цьому випадку слово «мужик», зі ступенем типового російського розмовного додатку, містить посилання на чоловіків з особливою увагою на соціальному рівні. А Маршак замінює our gentry на чопорная знать, а порівняння з худобою (‘cattle’) взагалі випускає: «Однако, Лю́ат, вы живете/ В обиде, в нищете, в заботе/ А ваши беды замечать/ Не хочет чопорная знать».

Маршак часто додає свої власні рядки до першоджерела, коли вважає це за необхідне. До рядків оригіналу *(‘While they maun stand, wi’ aspect humble, / An’ hear it a’, an’ fear an’ tremble!’* (B, ll.99-100)) він додає: «А бедный терпит и молчит./ Он с малых лет привык бояться/Мошенника и тунеядца...», тобто два додаткові рядки, в яких використовує два іменника, відсутні у Бернза, мошенник та тунеядец..Особливо тут важливе останнє слово – тунеядец, позаяк воно часто використовувалося в пропаганді більшовиків для характеристики поміщиків. Щепкіна-Куперник в тих же рядках використовує вираз ‘грозится снять последний крест’ (ЩК, l.100), посилаючись на православну традицію носити натільний хрестик, тобто це погроза забрати останнє. Маршак також використовує у цьому місці одомашнення, дослужившись фразеологізмом раздеть до нитки’ (M, l.126).

Практично все, що пов’язане з релігією, Маршак рішуче вилучає з тексту перекладу. Діалектним характером розмови Маршак теж нехтує, зате додає пафосу. Наприклад, останні рядки 12 строфи *‘I see how folk live that hae riches;/But surely poor folk maun be wretches’* (B, ll.101-102) замінені у перекладі на патетичний вигук: «Не знает счастья нищий люд/ Его удел – нужда и труд!» (M, ll.131-132). Куперник цю фразу передає ближче до першоджерела: «Жизнь богачей я знаю сам/ Но, верно, плохо беднякам (ЩК, ll.103-104)». Біблійні алюзії обидва перекладачі навмисне пропускають. Так, Куперник заміняє ‘lords o’ the creation’ (ЩК, l.46) в рядках *“An’ there began a lang digression/ About the lords o’ the creation”* (B, ll.45-46) на венец творенья: «И тут пустились в рассужденья/ По поводу венца творенья» (ЩК, ll.46-47). Ту ж саму стратегію у цьому рядку використовує і Маршак, замінивши *lords o’ the creation’* на «люди – цари земли»: «И разговор они вели/ O людях – о царях земли» (M, ll.59-60).

Стратегія вилучення чи заміни використовується і у вигуках із словом Lord аби стерти ввесь релігійний контекст. Так, 189 рядок, Lord, man перекладається Куперник як «ох, батюшки». Насправді, ця заміна є вдалою, бо використовуючи вираз з російської розмовної мови, Куперник приписує більше простоти і прямоти заяві Луата. У наступному рядку фраза *"Lord, man"* перекладається як «Ох, брат», стираючи іронічну відповідь Цезаря, яка така очевидна в оригіналі. Насправді, Куперник навмисно підкреслює рівність обох співрозмовників, тимчасом як в оригіналі Луат уважніший і наївніший за Цезаря, який добре обізнаний з політичною ситуацією й опікується другом. Фразу ‘L\_ \_d knows how lang’ (B, l.28), обидва перекладачі пропускають, хоча в російській мову є відповідник: «А Бог его знает как долго!». Перекладаючи слово priest, Куперник знову використовує стратегію заміни з негативним акцентом. *"Priest"* перекладається як «поп», що є архаїчним словом, але має сатиричні, а іноді навіть має презирливі конотації в сучасній російській мові [25]. Вираз ‘*guid faith’* (B, l.150) в устах Цезаря Куперник перетворює в «ей, брось»(SK, l.152), а Маршак взагалі його вилучає.

Основна ідеологічна стратегія в перекладі The cotter’s Saturday night є стратегією вилучення, що дозволило Куперник уникнути численних інтертекстуальних посилань на Євангелія. Так, у рядках “*And O may Heaven their simple lives prevent/ From Luxury’s contagion, weak and vile!”*, слово contagion було перекладено як гнусное творенье, weak було перекладено як коварство адское, і vile як пороков извращение. У політичній сатирі Lines to a Gentleman who had sand him a News-Paper, and offered to continue it free of expense, Куперник використовувала стратегії видалення і зміни слова “sir”, яке ніколи не може бути використане комуністичним поетом. У самому першому рядку звернення милостивий сэр було видалено, бо Бернз (у його російському втіленні) не може звертатися до кого-небудь з такою повагою, хто впливовіше за нього, навіть якщо це виражало повагу іронічно і представлено в сатиричній помітці в самому початку вірша. У третьому рядку слово “sir” замінене на чародій.

Стратегія ослаблення (або ймовірно, просто непорозуміння) очевидна у восьмому рядку, “*If Venus yet had got his nose off*”, який м’яко натякає на венеричне захворювання імператора Франца Йосифа, що було перекладено туманно як «Венере в нос добычу бросив». Цікаво поглянути на переклади віршів про кохання, виконаних Тетяною Куперник. Звичайно, будь-які легковажні висловлювання й натяки на сексуальні відносини, навіть у ліриці Бернза, часто були замінені на невинні поцілунки і «товариські» обійми. Еротизм в літературі і мистецтві радянською цензурою придушувався.

У перекладі С.Я. Маршака – значне перевищення обсягу перекладу над обсягом першоджерела. У першоджерелі – 238 рядків, у перекладі – 308. Якщо обсяг оригіналу взяти за 100%, то переклад складе 129, 41 % від першоджерела. У перекладі Т.Л. Щепкіної-Куперник – 241 рядок, тобто лише на три рядки більше. Отже, принцип еквалінеарності обидва перекладачі не витримали.

Важко не погодитися з висловлюванням Є. Федченко та О. Кальниченка, що «в перекладах Т. Купернік чітко простежується поділ на «своїх» – «класових друзів (селян, моряків, ковалів, солдатів), які є мужніми, веселими, чесними та оптимістичними людьми – і «чужих» – класових ворогів (священики, політики, монархи та аристократи), до яких Куперник використовує слова саркастичні, зневажливі, додаючи експресивності, яка в першоджерелі відсутня» [58].

В цілому, переклади Куперник отримали високу оцінку радянських критиків за вдалу передачу «революційних і демократичних ідей Роберта Бернза» [58]. На думку критиків найбільшим досягненням Тетяни Щепкіної-Куперник було те, що вона усвідомила національний дух Бернза, змогла передати в своїх перекладах його оптимізм та віру в просту людину. Звертаючись до різних стратегій перекладу, Щепкіна-Куперник слідує провідним ідеологічним установам епохи сталінізму. «Образ «національного» поета, виявлений Куперник, відповідає новоствореній літературній ролі та дозволяє радянським критикам інтерпретувати Бернза як речника шотландського народу, поета трударів» [64]. Таке трактування влаштовує радянську ідеологію.

За деякі переклади Куперник критикували, закидаючи їй вживання «декадентської» лексики, або використання архаїзмів. Наприклад, у вірші А Red, Red Rose, Куперник використовувала слово «неземной» у рядку “That’s sweetly play’d in tune”. Це слово, на думку критиків, спотворює простоту лірики Бернза, вказує на штучні інтонації містичної поезії [76]. В останній строфі того ж вірша перекладач використовував вираз «свет мой єдиний», замість *My only Luve.*

Переклад *То a Мountain Daisy* був визнаний радянськими критиками як найбільш вдалий, хоча Куперник закидали «перебільшення сентиментальності». У першій частині для передачі сільського ідеалістичного стилю й сентиментального настрою поеми Куперник використала багато зменшувально-ласкавих слів, таких як «цветочек, стебелек, глазок, камушек , уголок» тощо.

Іноді радянські критики були незадоволені використанням архаїчних виразів, хай вони й були абсолютно зрозумілими для російських читачів. Так, у вірші *Whistel and I Will Come to You My Lad вираз “Tho’s father an’ mother”* був перекладений як «батюшка и матушка», старомодний дореволюційний вираз для батька і матері. За використання цієї фрази, Куперник була звинувачена в переоцінці революційних норм і цінностей. Маршак, який став найвідомішим російським перекладачем поезії Бернза, уникнув цієї помилки і ніколи не використовував архаїчні слова в своїх перекладах. У перекладі тієї ж фрази у вірші *Whistel and I Will Come to You My Lad*, він використовував дослівний переклад «отец и мать».

Т.Щепкіна-Куперник прагне, як правило, передати значення слів-реалій якомога точніше, вловлюючи найменші відтінки. І хоча вона може дозволити собі відмовитися в перекладі від використання власних назв, однак при цьому зберігає конотативні елементи значення, пов'язані з цим поняттям. Т.Щепкіна-Куперник майже ніколи не опускає реалію при перекладі: вона або намагається підібрати родову заміну, або використовує функціональний аналог. Родова заміна може у неї поєднуватися з використанням опису. Її переклади відрізняються, на наш погляд, ретельністю при перекладі слів-реалій.

За радянських часів найкращим автором перекладів з Роберта Бернза вважався Самуїл Маршак. Радянський поет прекрасно знав шотландську поезію і водночас добре відчував російський фольклор. (Перший переклад С .Маршака датується 1924 роком). Його переклади мали найбільший наклад у СРСР, що говорить про неабияку популярність. Збірки перекладів С.Маршака за радянських часів перевидавалися декілька разів. С.Я. Маршак переклав 215 творів Бернза, 6102 рядків. Для порівняння Т.Л. Щепкіна Куперник переклала 74 твори, 2888 рядків (Фельдман Е. Д. Бернс, Маршак и другие

М. Л. Гаспаров так охарактеризував переклади Маршака «Переклади Маршака були зустрінуті критикою з беззастережним захопленням. Вони були якраз на часі. Саме тоді, в середині 1930-х рр., в історії радянського перекладу стався важливий перелом. Той стиль перекладів, який тримався приблизно з початку століття, був затаврований як буквалістський, і натомість його висунувся новий стиль, зазвичай званий творчим. Стиль буквалістський розрахований перш за все на вузьке коло поціновувачів, знайомих з першоджерелом, стиль творчий розрахований на широкий загал читачів, які через переклад вперше знайомляться з первотвором. Про цих масових читачів і думав Маршак, коли усував зі своїх перекладів і незвичні стилістичні прийоми, і реалії, що вимагають коментарів. Звідси й доля перекладів Маршака: їх люблять ті, хто не знайомий з першоджерелом, і засуджують ті, хто читав Шекспіра та Блейка англійською» [10, с. 108 – 109]. А Корній Чуковський захоплено писав: «Якщо раніше Бернс сприймався як якийсь «сірий мужичок-простачок, автор саморобних, незграбних віршів», то завдяки С.Я. Маршаку він постав «одним з найвитонченіших стилістів, людиною тонкого бездоганного смаку, чудовим віртуозом поетичної форми» [62, c. 65]. На погляд критика, С.Я. Маршак був, перш за все, поетом, а тому «в кращих маршаковських перекладах з Бернса не відчувається нічого перекладацького» [62, c. 65]. Маршак не просто здійснив переклади поезії, – він здійснив якесь підкорення, «завойовницький акт» [62, c. 191], завдяки якому чужоземний поет владою обдарування був навернений до російського підданства. Майстерність перекладу у С.Я. Маршака настільки велика, що іноді «у читача виникає ілюзія, ніби Бернз писав ці вірші по-російськи» [62, c. 192], наприклад, віршований переклад ««Я воспитан был в строю…» «за всім своїм ладом і складом <...> здається первотвором» [62, c. 193]. Відомий сучасний перекладач Євгеній Вітковський з сучасних позицій так оцінює переклади Маршака з Бернза. «Серед перекладацьких творів С. Я. Маршака саме Бернз, мабуть, сама безперечна удача, і не тільки тому, що так вже споріднені обдарування автора й перекладача (зовсім у цьому не впевнений), але тому, що любов до автора в поєднанні з ретельністю за сорок років праці створили витвір мистецтва, Бернс у Маршака вийшов. Це попри всі застереження: і не переклав (зовсім ніяк – ні погано, ні добре) Маршак найважливіші речі Бернса, такі як «Свято Всіх Святих», «Свячення» або «Послання Вельзевула», і пригладив до неможливості «Веселих жебраків» [7]. Як відомо, С. Маршак сам скромно визнав стилістичну одноманітність своїх спроб, написавши якось таку автопародію:

При всем при том, при всем при том,

При всем при том, при этом

Маршак остался Маршаком,

А Роберт Бернз - поэтом [цит. по 7].

І ще характеристика М.Л. Гаспарова: «…. Якого б поета не перекладав Маршак, цей поет насамперед втрачав риси свого часу і ставав «поетом для вічності». … Весела мужикуватість Бернза твердою рукою вводиться в межі літературної благопристойності» [10].

Проаналізуємо адаптивний характер, обумовлений ідеологією, ще однієї поеми Роберта Бернза «Тем О Шентер», написаної в 1790 році. Цей твір відноситься до готичного жанру і пронизаний гумором і властивим творам шотландського класика невичерпним життєлюбством. Істотним недоліком перекладу С.Я.Маршака є значне перевищення обсягу перекладу над обсягом оригіналу. В оригіналі – 224 рядки, в перекладі – 278. Якщо обсяг оригіналу взяти за 100%, то переклад при такому розкладі складе 124,11% від розміру першоджерела. Істотна чеснота – С.Я. Маршак слідом за Бернзом блискуче відтворив пекельну обстановку, що панувала в напівзруйнованому храмі. У перекладі Т.Л. Щепкіна-Куперник – 226 рядків, тобто, всього на 2 рядки більше, ніж в оригіналі. Сучасний переклад Євгенія Фельдмана відповідає принципу еквілінеарності.

«Тем О'Шентер», – реакція шотландського народу на похмуру доктрину кальвінізму, пародійно-сатиричний твір, де безжально «знижуються» герої кальвіністськими проповідей. Поема цікава й тим, що в ній «дискредитуються» й міфологічні елементи, наявні у фольклорі, картиною веселої пиятики в одному з кабачків старого Ейра. Повертаючись додому, підпилий Тем О'Шентер проїжджає повз зруйновану церкву села Аловей (Бернз народився в Аловеї), що користується в народі поганою славою, і виявляється свідком справжнього бісівського шабашу. Але сатана, відьми й привиди трактовані Бернзом як плід п'яної фантазії героя. Крім того, автор уводить в опис безліч нарочито комічних і вельми прозаїчних подробиць, які позбавляють ці істоти грізної сили. Під музику, якою диригує сам сатана, відьми танцюють шотландську джигу. Зіткнення героя з «нечистою силою» кінчається тим, що його кобилі відривають хвоста. Тем О'Шентер, що потрапив в саму гущу пекельних веселощів, не розгубився й давай собі розглядати молоденьку відьму, яка здається йому миліші інших.

Розглянемо ідеологічний характер перекладів цього твору Т.Щепкіною-Куперник та С.Маршаком.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| Оригінал | Маршак | Куперник |
| *That at the Lord's house, even on Sunday,*  *Thou drank wi' Kirkton (1)Jean till Monday.*  *She prophesied that late or soon,*  *Thou would be found deep drown'd in Doon;*  *Or catch'd wi' warlocks in the mirk,(3)*  *By Alloway's auld haunted kirk.(4)* | Ты в праздник ходишь в божий дом,(1)  Чтобы потом за полной кружкой  Ночь просидеть с церковным служкой  Или нарезаться с дьячком!(2)  Смотри же: в полночь ненароком  Утонешь в омуте глубоком  Иль попадешь в гнездо чертей(3)  У старой церкви Аллоуэй!"(4) | А с праздника на понедельник  У церкви пьянствуешь, бездельник!(1)  Она пророчила: — Впотьмах Потонешь в дунских ты волнах  Иль попадешь к нечистым в гости(2)  Близ Алловэя на погосте.(4) |

1. При перекладі терміна “*Kirkton*” Маршак уникає слова «*церковь*», що пов’язано з цензурними обмеженнями часу.
2. Слід відзначити, що Маршак, на відміну від Куперник, додав від себе уривок, у якому висловлено зневагу до церкви та її служителів, що можна пов’язати з переслідуванням релігії.
3. Маршак, перекладаючи термін “*warlocksinthemirk*”, посилює емоційне забарвлення речення як «*Иль попадешь в гнездо чертей*», що робить текст насиченішим.
4. У цьому випадку Куперник, на відміну від Маршака, пропустила слово «*церковь*». Таке явище зумовлене установкою влади на переслідування церкви.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| Burns | Маршак | Куперник |
| *TheDeilhadbusinessonhishand. (1)*  *Weelmountedonhisgraymare, Meg--  Abetterneverliftedleg--  Tam skelpit on thro' dub and mire; Despisin' wind and rain and fire.  Whiles holding fast his gude blue bonnet;  Whiles crooning o'er some auld Scots sonnet;  Whiles glowring round wi' prudent cares,  Lest bogles catch him unawares:  Kirk-Alloway was drawing nigh,  Whare ghaists and houlets nightly cry.(2)* | Сам дьявол погулять не прочь.(1)  Но поворот за поворотом, -  О'Шентер мчался по болотам.  Рукой от бури заслонясь,  Он несся вдаль, взметая грязь.  То шляпу он сжимал в тревоге,  То пел сонеты по дороге,  То зорко вглядывался в тьму,  Где черт мерещился ему...  Вот, наконец, неясной тенью  Мелькнула церковь в отдаленье.  Оттуда слышался, как зов,  Далекий хор чертей и сов.  Невдалеке — знакомый брод.(2) | Блеск молний тьму глотал кругом,  Рычал протяжно, глухо гром.  В такую ночь — ребенку ясно — Чорт делом занят не напрасно.(1)  Смотря с опаской из-под шляпы,  — Не угодить бы чорту в лапы.  Уж близился Кирк Аллоззй  — Сбор сов, и духов, и чертей.(2) |

У першому варіанті (Маршака) всі елементи збережені, але перекладач робить свій переклад більш одомашненим для російського суспільства.

У другому варіанті Куперник знову пропускає слово «церква» замість цього вона транскодує *Kirk-Alloway*, змінюючи сенс уривку.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| Оригінал | Маршак | Куперник |
| Wi' tippeny, we fear nae evil;  Wi' usquabae, we'll face the devil!-- The swats sae ream'd in Tammie's noddle,  Fair play, he car'd na deils a boddle. | От кружки мы полезем в ад.  За чаркой нам сам черт не брат!  А Тэм О'Шентер был под мухой  И не боялся злого духа,  Но клячу сдвинуть он не мог | Сам чорт не брат нам от настойки..  У Тэма эль в башке шумел:  Тэм на чертей плевать хотел.  Но Мег как вкопанная стала... |

Перший варіант перекладу є точнішим та яскравіше забарвленим, що пов’язано з тим, що Маршак намагався одомашнити переклад, зробити його більш «російським» для читача. Можна виділити, що вираз *hecar'dnadeilsaboddle* у Куперник був перекладений калькуванням, а Маршак знов же таки русифікує текст.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| Оригінал | Маршак | Куперник |
| *Warlocks and witches in a dance;*  *Nae cotillion brent-new frae France,*  *But hornpipes, jigs strathspeys, and reels,*  *Put life and mettle in their heels.*  *A winnock-bunker in the east,*  *There sat auld Nick, in shape o' beast;*  *A towzie tyke, black, grim, and large,*  *To gie them music was his charge:*  *He scre'd the pipes and gart them skirl,*  *Till roof and rafters a' did dirl.-* | На подоконнике восточном  Сидел с волынкой старый Ник  И выдувал бесовский джиг.  Все веселей внизу плясали. | На подоконнике окна  Сел в виде зверя Сатана.  Косматый, страшный, мрачный пес  Обязанность оркестра нес:  В волынку дул с такою силой,  Что кровля ходуном ходила. |

У цьому уривку Бернз під словосполученням *auldNick* мав на увазі сатану. Та саме так до читача свій варіант доносить Куперник. На відміну від неї, Маршак робить точний переклад з оригіналу, визначаючи сатану як «*старый Ник*», та це також пом’якшує сам переклад.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| Оригінал | Маршак | Куперник |
| *The gray hairs yet stack to the heft;*  *Wi' mair o' horrible and awfu',*  *Which even to name was be unlawfu'.*  *Three lawyers' tongues, turn'd inside out,*  *Wi' lies seam'd like a beggar's clout;*  *Three priests' hearts, rotten, black as muck,*  *Lay stinking, vile in every neuk.* | Седая прядь волос пристала...  Но тайну остальных улик  Не в силах рассказать язык.  И Тэм и Мэг — его кобыла -  Видали все, что в церкви было,  Безмолвно стоя у дверей.  Кружились ведьмы все быстрей,  Неслись вприпрыжку и вприскочку, | С прилипшей прядкою седой.  Три адвокатских языка,  Прошитых ложью лоскутка,  Сердца попов — грязь, гниль и прах,  Воняли там во всех углах,  И много страшного такого,  Что грех промолвить это слово. |

У цьому випадку в перекладі Маршака відсутній фрагмент, де помітна безумовна критика служителів церкви та високопоставлених осіб. Це було зроблено з наміром не виділяти невдоволення владою, щоб не було співвіднесення з радянською реальністю. У перекладі Куперник знову-таки відсутнє слово «церква».

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| Оригінал | Маршак | Куперник |
| *As bees bizz out wi' angry fyke,*  *When plundering herds assail their byke;*  *As open pussie's mortal foes,*  *When, pop! she starts before their nose;*  *As eager runs the market-crowd,*  *When "Catch the thief!" resounds aloud;*  *So Maggie runs, the witches follow,*  *Wi' mony an eldritch skriech and* hollo. | Но только тронул Тэм поводья,  Завыло адское отродье...  Как мчится пчел гудящий рой,  Когда встревожен их покой,  Как носится пернатых стая,  От лап кошачьих улетая,  Иль как народ со всех дворов  Бежит на крик "Держи воров!" | Заслышав крик:  — Держите вора!  -Так вслед за ним бежит, летит,  Вопит весь дьявольский синклит |

Цікаво, які відповідники до виразу “*Asopenpussie'smortalfoes”* підібрали перекладачі. Маршак переклав як «*Завыло адское отродье*...», а Куперник — «*Вопит весь дьявольский синклит*». За рахунок цього, перекладачі змогли яскравіше передати емоційну лінію, яку намагався донести автор. Також, Куперник опустила уривок про переслідування, який показався, на її думку, непотрібним.

Переклади, виконані в СРСР Самуїлом Маршаком та Тетяною Щепкіною-Куперник, були повністю адаптовані до ідеологічних вимог і мали кілька важливих функцій. По-перше, вони чітко представляли норми та смисли, які включали просування радянських офіційних доктрин відповідно до новостворених канонів. По-друге, переклади наголошували на основних цілях комуністичної ідеології, таких як рівноправність, ідеї революції та критика монархії та буржуазії. По-третє, обидва перекладачі створили образ Роберта Бернза як зразок комуністичного демократичного поета, прикладу якого мають слідувати інші. Незважаючи на очевидні ідеологічні зміни, переклади Тетяни Щепкіна-Куперник мають високу літературну цінність, а переклади Маршака стали канонічними і, на думку багатьох, залишилися найкращими перекладами Бернза російською.. «Маршак непомірно політизував Бернса на догоду радянській цензурі, часом перекладав явні підробки (на зразок горезвісного «Дерева свободи», опублікованого через сорок років після смерті Бернса під його ім'ям), часом вводив тему «класової боротьби» там, де автор про неї і думки не мав, гніт англійського панування перетворювався на «гніт експлуататорів», бандит Макферсон, що грабував людей не інакше як під грім волинки, національного інструменту (кричи-не кричи – все одне ніхто не почує), – у національного героя; і таких політизованих перекладів чимало» [7].

Отже, за радянських часів великий поет Роберт Бернс, політизований і перевантажений ідеологічними штампами, поставав таким собі борцем за народне щастя, захисником пригноблених, революціонером-якобінцем. За таким образом пропадала жива людина зі своїми пристрастями, вадами, помилками, любов'ю до веселого застілля, смачної їжі та гарненьких жіночок, що мала кількох позашлюбних дітей та не раз сиділа на лаві ганьби в церкві за свої любовні пригоди.

З початку 1990-х рр. почався новий, пострадянський етап освоєння спадщини шотландського поета Роберта Бернса в Росії [8], коли, поряд з перевиданнями перекладів С.Я. Маршака, почали з'являтися нові переклади Є. Фельдмана, Ю. Князєва, Г. Усовой, С. Сапожникова, С. Шоргіна, І. Фрадкіна, М. Новикової та інших. Це – етап звільнення від ідеологічних нашарувань, що істотно впливали на сприйняття як самого Бернса, так і окремих його віршів і їхніх перекладів, виконаних в різні роки; це – етап завершення «маршаківського» етапу російської рецепції Бернса, який характеризувався домінуванням одного перекладача, і появи нових перекладів з Бернса, створених Є. Д. Фельдманом, С. А. Александровським, М. Я. Бородицькою, Є. В. Вітковським й ін. Помітними подіями цих років стали збірки перекладів творів Бернза, укладені Є.В. Вітковским[8]. Зокрема, в книгу Бернза «Зібрання поетичних творів» (1999), поряд з тими перекладами, що раніше публікувалися, були включені нові переклади Є. Фельдмана, С. Александровського, М. Бородицької, Г. Зельдовича, М. Фрейдкіна, І. Боличева, О. Петрової, В. Широкова, багато з яких були виконані спеціально для цього видання. Склад іншої книги – «Вірші й поеми» (2012) – істотно відрізняється і підбором перекладачів (Д. Смирнов-Садовський, Ю. Лукач, С. Александровський, М. Вінокуров, Д. Манін, О. Петрова, Г. Зельдович, М. Бородицька, Є. Вітковський), і вибором творів: вперше в повному обсязі російською мовою представлено ранню збірку Бернза «Вірші, створені переважно на шотландському діалекті», що вийшла у місті Кілмарнок в 1786 році, на додаток до чого вміщено тексти перекладів найвідоміших творів[13]. Примітний і виправданий вибір Є.В. Вітковским кращих зразків «російського Бернса» для антології «Сім століть англійської поезії», в яку були включені «Веселі жебраки» і «Джон Ячне Зерно» в перекладах Сергія Петрова, «Тем О'Шентер», «Вірші на честь національного шотландської страви хагіс» і «Хто нині вліз до мене в двір ...» в перекладах Є. Фельдмана [8], «Свято Всіх Святих» в перекладі С.А. Александровського, «Нахабній воші, яку я помітив в церкві на капелюшку шляхетної дами» в перекладі Олександри Петрової. Окремо має бути виділений Євгеній Фельдман, чиї переклади з Бернза склали серйозну конкуренцію перекладам С.Я. Маршака, багато в чому навіть перевершили їх і який переклав понад 400 творів Бернза (з 594), 11706 рядків[13]. Згадаємо, що С.Я. Маршак переклав 215 творів, Т. Л. Щепкіна-Куперник переклала 74 твори .

Що характеризує ці нові переклади, так це зміна орієнтації з масового читача та цільової культури на першоджерельний твір та збереження елементів (реалій, власних назв) джерельної культури. Тобто, в російському перекладацтві змінилася початкова норма: на зміну перекладам одомашнювальним прийшли переклади очужувальні, які прагнуть передати також і стилістичні особливості оригіналу, зокрема діалектну та просторічну мову.

Хозяйка, счет скорей неси:  
Взыграла зорька в небеси.  
Всех мутит, Господи спаси,  
Держусь один лишь я.  
  
Эй, тутти-тайти,  
Ай, тутти-тайти -  
Кто нынче пьян, друзья?  
  
И если все лежмя лежат,  
И если все лежмя лежат,  
Я за себя и за ребят  
Спою - мне черт не брат!  
  
Будь счастлив ты, и счастлив я,  
И вся шотландская земля!  
Храни нам, Боже, короля  
И грешных нас храни!  
  
Эй, тутти-тайти,  
Ай, тутти-тайти -  
Кто нынче пьян, друзья?  
(Хозяйка, счет скорей неси... - Пер. Е.Фельдмана)

Перекладачі вже не цураються використовувати обласну й регіональну лексику, вульгаризми, просторічні слова, які не можливо уявити в перекладах перекладачів часів СРСР. Для прикладу наведемо фрагмент з перекладу Євгенія Вітковського вірша Роберта Бернза:

**Вши, которую я увидел в церкви на шляпке одной леди**  
  
Куда ты, чертова холера?  
Какого, извиняюсь, хера?  
Зачем возвышенная сфера  
Ничтожной вошке?  
Не лезь на леди и на сэра, -  
Там нет кормежки!  
Какой пассаж! Невероятно!  
Всё было б ясно и понятно,  
Когда бы к голи перекатной  
Ты лезла, вошь,  
Но ты полезла к леди знатной…  
Ну ты даешь!...

Також стали відомі й високо оцінені переклади Сергія Петрова, молодшого сучасника Маршака, який перекладав у 1950-60-х роках не в стилі «маршаківського» мейнстріму, і в перекладі «Веселых нищебродов» нічого не пригладжував. Звісно, що ці переклади було опубліковано уже в наші часи. Наведемо для прикладу невеликий фрагмент:

Круговая ходит чаша.  
Велелись, кабацкий люд!  
Зачинайся, песня наша!  
Пусть со мною все поют!  
Хор  
По законам мы не тужим.  
Воля - вот что любо нам!  
Суд одним лишь трусам нужен,  
церкви милы лишь попам.

На кой ляд искать нам чина?  
Не беда - свистать в кулак,  
Коль живем мы без кручины,   
все едино где и как.  
  
Хор  
По законам мы не тужим и т.д.  
  
Днем в дороге озоруем,  
колобродим без конца.  
По ночам - зазноб милуем,  
подстеливши им сенца.  
  
(Кантата «Голь гулящая» («Веселые нищеброды»).Пер. С.Петрова)

Зміни відбулися і в прелімінарній нормі, тій, що визначає, що можна, а що ні. Переклади перестали бути надмірно політизованими, теми, заборонені в СРСР (еротика, випивка, релігія), притаманні творчості Роберта Бернза, тепер не мікшуються. Перекладені й ті речі, які раніше з низки причин не обиралися для перекладу (наприклад, звернення до аристократів чи до тематики масонства).

**НА ПОСЕЩЕНИЕ ПОЛУРАЗРУШЕННОГО КОРОЛЕВСКОГО ДВОРЦА В СТИРЛИНГЕ**

Великих Стюартов смели

С престола их родной земли.

Дворец их нынче – тлен и прах,

И скипетр их – в чужих руках.

В могиле Стюарты лежат…

И нами столько лет подряд

Подлейший помыкает сброд,

А на престоле – идиот!

Чем лучше знаешь эту дрянь,

Тем крепче изрыгаешь брань

**Висновки до Розділу 2**

1. Т. Л. Щепкіна-Куперник сповідувала принцип, що кожен переклад, в першу чергу, здійснений для звичайних читачів, а не високоосвічених ерудитів, тому він повинен бути не лише точним, але водночас й зрозумілим цільовій аудиторії.

2. С. Я. Маршак непомірно політизував Бернза на догоду радянській цензурі. Він вводив теми «класової  боротьби», коли Бернз цього і не торкався, національний гніт англійців перетворював на гніт експлуататорських класів; і таких політизованих перекладів чимало.

3. Жорстке обмеження свободи та ідеологічний тиск на перекладачів парадоксальним чином обертається вольністю в поводженні з текстом. Можна говорити про своєрідну ідеологічну адаптації тексту, яка здійснюється за допомогою цілого ряду прийомів: нейтралізація, додавання, вилучення. Таким чином, різні адаптаційні прийоми застосовуються сукупно і в застосуванні їх можна прослідкувати певні тенденції, що дозволяє вести мову про цілісну адаптацію перекладного тексту та про особливі стратегії цієї адаптації.

4. З початку 1990-х рр. почався новий, пострадянський етап освоєння спадщини шотландського поета Роберта Бернса в Росії, який характеризується зміною орієнтації з масового читача на першоджерельний твір та збереження елементів (реалій, власних назв) джерельної культури: на зміну перекладам одомашнювальним прийшли переклади очужувальні, які прагнуть передати також і стилістичні особливості оригіналу, зокрема діалектну та просторічну мову.

5. Зміни відбулися і в прелімінарній нормі, тій, що визначає, що можна перекладати, а що ні. Переклади перестали бути надмірно політизованими, а теми, заборонені в СРСР (еротика, випивка, релігія), притаманні творчості Роберта Бернза, тепер не затушовуються.

**РОЗДІЛ 3**

**ВІДТВОРЕННЯ ІДІОСТИЛЮ БЕРНЗА В УКРАЇНСЬКИХ ПЕРЕКЛАДАХ ВАСИЛЯ МИСИКА ТА МИКОЛИ ЛУКАША**

Творчість Бернза високо оцінювали Тарас Шевченко (називав його «поетом народним і великим»), Іван Франко (проводив паралель між Шевченком і Бернзом), Леся Українка (радила братові Михайлові включити твори до антології найкращих зразків світової поезії українською мовою), Павло Грабовський (у листах до І. Франка із заслання писав, що пісні Бернза «щиро народолюбні…») [49]. Українською мовою твори поета з'явилися у 1870-х рр. – у перекладах І. Франка (6 творів), П. Грабовського (з переспівами – 24 твори) та інших, а першим перекладом з Р. Бернза, дуже вільним, був «Іван Ячмінь» В. Кулика у львівському журналі «Правда» (1874, № 8) [17] Пізніше твори Бернза перекладали В. Мисик (понад 130), М. Лукаш (54), Г. Дика (13), С. Борщевський (5) тощо. Тричі в нас, у 1932, 1959 і 1965 роках, видавали Бернза книжкою. П'ять разів, хоч уже й давно, друкував його поезії журнал «Всесвіт» (1959, № 1; 1978, № 11; 1979, № 6; 1986, № 9; 1987, № 7). Чимало творів Бернза перекладено по 2-3 рази, а «Джон Ячмінь» і «Чесна бідність» – по 5[41]. На думку Марини Новикової, «поезія Р.Бернза набула сенсаційної популярності спочатку в російських перекладах С.Маршака. Потім з’являється «новий» Бернс: український та білоруський. Це був Бернс не просто іншими мовами, а в іншому прочитанні: фольклорний, а не книжково-романтичний, мовою, з одного боку, усно-пісенної традиції, а з іншого боку – селянського просторіччя (аж до архаїчних та діалектних його форм). Популярність цього Бернса (у перекладах В.Мисика, М.Лукаша – серед читачів українських, а у перекладах Я.Семяжона – серед читачів білоруських) не поступалася популярності маршакового Бернса, якого (за умов СРСР) знали в «республіках» не гірше за Бернза своїми мовами» [55] Хоча при цьому справедливим буде зауваження Ганни Дикої, «що український Роберт Бернз Василя Мисика у форматі книжки з’явився друком 1932 року, в той час як російською мовою вперше твори барда у форматі книжки побачили світ у 1936 році у перекладі Т.Щепкіної-Куперник, коли Василь Мисик відбував покарання на Соловках, а переклади С.Маршака були надруковані у «Літературній газеті» 1938 року, коли Василь Мисик вже був звільнений, але ще не реабілітований» [13].

Та широко відомі переклади В. Мисика і М. Лукаша [2]. Василь Мисик (1907-1983) у перекладах з Бернза цікавий багатьма творчими гранями – як історик-зарубіжник, тлумач і коментатор, майстер слова, редактор, зрештою як людина певних інтересів та уподобань. Подібно Бернзу, він писав вірші вже в 15-річному віці, але з 1933 по 1958 роки зазнав тяжкої долі людини вилученої з літературного процесу, «неособи». Його первісний Бернз – це плід захоплень пори 20-х, яка буяла розмаїттям стилів у мистецтві: "Імпресіонізм, символізм, експресіонізм, футуризм із кількома розгалуженнями, нарешті, неокласицизм – це були ті нові напрямки, які,  разом зі старим реалізмом, демонстрували багатство нашого письменства. Як молодий поет Василь Мисик належав, безперечно, до тих, хто йшов слідами київських неокласиків" [16, с. 22]. Стійкістю та цільністю натури М. Ільницький пояснює те, що поет був опірний до впливів і не надто схильний міняти тон та манеру письма [26, с. 6]. М. Новикова відзначає у вдачі митця фахову вимогливість і скромність самовияву [32, с. 190], О. Шугай – обізнаність і смак [64, с. 123].

Слід додати, що В. Мисик, перекладав більше ту частину поетичної спадщини Бернза, яку можна віднести до високої літератури, що її шотландський бард ретельніше плекав у першу половину свого творчого шляху, особливо в пору юнацьких наслідувань поетам дуже відмінних шкіл, від класицистів О. Поупа і А. Рамзея до Р. Ферґюсона і сентименталістів Т. Грея, Дж. Томсона і В. Шенстона. Сліди їхні у ранніх творах Бернза можна було би перекладати майже цитатами з інших перекладів, якби такими перекладами названі поети, крім хрестоматійного О. Поупа, були представлені. Проте стан українського перекладацтва у 1920-х роках таких висот ще не сягнув. У свою чергу й талант Бернза не дійшов у цій лінії свого розвитку ні до поетичної драми, ні до короткої прози, ні до широких віршованих полотен на взір «Брюса» Дж. Барбора чи «Дон Жуана» Байрона. Очевидно, що причин тому немало: акцизна рутина, житейські клопоти, імпульсивна і вразлива вдача, пристрасті, походеньки, депресії тощо, – але серед них навряд чи хто може запідозрити брак саме хисту. Адже Бернз – віртуоз пера, інтонації, натяку, відтінку – умів і віршувати, і писати листи надзвичайним розмаїттям стилів, які тільки доступні були тодішньому сприйняттю [20].

Щодо сценічного мислення, то тут Бернз мав хист – звернімо увагу на його поезії-діалоги, і короткі, як-от «Фіндлей», і довші, як у «Двох собаках». Сюди ж віднесімо і розписаних на пісенні партії «Веселих жебраків». Від перекладача таких творів, безперечно вимагається мати відчуття драми, діалогічної дії. Що більше гальмувало Бернза-літератора, який з кінця 1780-х років вільніше почувався в ролі пісняра-фольклориста, – це мають з'ясувати історики літератури. Перекладач же, якому дістається таке широке і різноманітне поле роботи, як Бернз, напевне не судитиме про творчі нахили барда з суворістю В. Скота і Р. Л. Стівенсона, у термінах «занепад», «кінець», «самозгуба», «падіння» абощо. У нього для такої оцінки просто не буде підстав. Зате він постарається розібратися в багатющій палітрі поета, щоб показати його особисті досягнення і місце в літературному процесі. Саме в такому становищі опинився В. Мисик, і то значно більшою мірою, ніж М. Лукаш, який міг дозволити собі шукати своє хай не так у тематиці, то принаймні в жанрі і стилі, бо й за кількістю перекладів, що окреслюють ділянку праці, Лукаш поступається В. Мисикові. Мисик був тим майстром слова, що взявся ознайомити Україну з широким спектром взірців творчості світового класика і тим заповнити прогалину в рідномовній історії зарубіжної літератури. Перекладав він і пісні, і, як ми вже бачили, навіть у них тягся до літератури, здебільшого програючи М. Лукашеві, для якого це була рідна стихія В. Мисик був вищим за пролеткульт і здебільшого вкладав у свою працю своє – те, що належало авторові і читачеві. У тій-таки мініатюрі він не замінює Бога небом, як Маршак. Мисик таки мандрував у країну автора разом з читачем, а не переселяв автора до себе, як Лукаш [31].

В. Мисик довго плекав свого Бернза, редагуючи тексти, еволюціонуючи у творчих засадах і в майстерності. По-суті, можна говорити про двох його Бернзів – раннього, зразка 1932 року, і повоєнного, зразка 1959, 1965 і 1978 років, отже, й про двох Мисиків – тлумачів Бернза. Творча ж лабораторія Мисика, а надто його поступ, – належно ще не досліджені, хоч 1977 року його удостоєно премії ім. М. Рильського. Порівнюючи видання 1932 і 1959 років, можна відзначити, що найбільших змін зазнала метафорична образність, при цьому менш виразним стало власне ставлення тлумача до предмета зображення [11 с. 182, 184]. Малися на увазі вимоги до точності тлумачення і відповідності стилю, до чого слід додати й вищий рівень віршувальної вправності, та й загальної культури перекладу, яка в 50-х роках загалом вже була іншою, бо, по-перше, усвідомила ширші завдання, по-друге, прийняла у своє лоно масову втечу "недобитків" від поезії оригінальної, а по-третє, подолала ухил 20-30-х у формально-буквалістичні досліди, які в теорії ще довго тяглися шлейфом.

Про Миколу Лукаша останнім часом багато пишуть, йому присвячено книжки [41; 50], бібліографічні довідники [25; 3;38], дисертацію В. Савчин [55], конференції, рясноту спогадів і статей-студій. Григорій Кочур у статті «Феномен Лукаша» писав: «Вимовиш оці слова – перекладач, художній переклад – і мимоволі на думку спадає Микола Лукаш, так, ніби в його імені самі ці терміни персоніфікувалися. Перекладач такого діапазону – рідкісне явище не лише в українській, а й у будь-якій іншій літературі» [35].

Молодший від В. Мисика на 12 років, Лукаш виглядає на тлі свого колеги яскравим творчим спалахом. Але метод роботи був принципово відмінним і від неокласичного, і від мисиківського. М. Москаленко нагадує про те, що переклад для Лукаша був святою справою, що він «помічав те, що байдуже минали інші, актуалізував і воскрешав те, що здавалось, давно відійшло в минуле, неповторним словом вводив в універсальний поетичний контекст найглибшу сутність свого творчого буття – український трагізм, українську стихіюі українську гармонію» [40, с. 10, 5].

Феномен Лукаша… «Про жодного з наших видатних перекладачів так не скажеш. І мало того, що він був сам геніальний перекладач, поліглот і знавець світової літератури. Він ще й прийшов у нашу літературу в дуже слушний час» – писав Віктор Коптілов [21]. Поява цілої бібліотеки світової літератури в перекладах Лукаша обірвала поширення зневіри в можливостях нашої мови. «Ці переклади визволили нашу мову зі «словникових холодин», де її заганяли в численні заборонні рубрики типу «обласне», «застаріле», «рідковживане» та ін. Лукаш показав, що любов до рідної мови, помножена на художню доцільність її використання, може творити дива. Він розгорнув у «Фаусті» діалектичне зіткнення думок і гру філософських понять; у «Декамероні» – вишукані оповіді шляхетних дам і кавалерів, приперчені грайливою двозначністю; у поезіях Бернса – їх народну основу, їх близькість до селянського фольклору, що в корені розходилося з канонізованим за радянських часів підходом російського перекладача С. Маршака, який орієнтувався на стилістику пушкінського кола поетів» [21, c. 229]. Саме в піснях і баладах Бернза, що давали простір для музики і свободи стилю, для відродження багатющих резервів української народної мови, міг виявитися талант Лукаша – він не переклав жодної епіграми чи елегії барда, хоч з епіграм у нього напевне б вийшли крилаті "шпигачки". М. Лукашеві при його високих естетичних критеріях був властивий пошук унісону – свого автора і «свого» твору. Як зауважує М. Новикова, його вабили пісенне, фольклорне, гральне начала, усе те, що в особах [31, с. 203–204]. Дослухаючись до камертону власної душі, наш Протей не міг бути хамелеоном, перекладати будь-що, а надто на замовлення, неначе ремісник. Ним керувала тверда переконаність у певних потребах української літератури, мови та культури, болі яких він гостро відчував і служінню яким себе присвятив [37].

М. Лукаш уникав недоперекладу. Це виявилося не лише в тому, що він брався за тверді горішки, перед якими інші пасували, ревно доперекладав те, що вже перекладалося, віддавав перевагу питомій лексиці перед запозиченою, а й у багатстві стилів, якими він володів, у могутньому потенціалі його ідіолекту. Активізація призабутої лексики і новотвори тут особливо примітні. Прагнучи розширити ресурси української мови (до речі, і як лексикограф), а з тим і межі можливостей перекладу, тлумач дбав про нові обрії для почуття та думки [37].

Як казав Б.І. Черняков: «В умовах імперської русифікаторської політики комуністичної влади Лукаш виступив реформатором мови українського художнього поетичного і прозового перекладу. Повертав до активного вжитку лексичні багатства рідної мови. Піддавався упередженій критиці за «фольклоризацію» та «архаїзацію» мови перекладених творів»[62,c. 26].

М. Лукаш був максималістом у перекладі: він хотів перекласти все, що тільки піддається перекладу, не залишаючи читачеві можливості доскіпуватися до значень окремих слів, ані напружувати свій голос. А перекладав він Бернза для голосу, для музики і музик, для співу, для звучання. І тому полишав рівень звичайної мови, щоб піднятися до міжлітературних, а надто міжфольклорно-пісенних аналогій та паралелей. Лукаш перевіршовував вірш віршем, переспівував пісню піснею, не звітуючи перед читачем за кожне слово окремим словом [31; 37].

Лукаш прагнув «змінити історичний образ української культури» [44, с. 337], – та це ціла епоха в історії українського перекладу. Без тандему Мисик-Лукаш нині важко уявити українську бернзіану. І це ще один парадокс: «завдяки своїй несхожості і творчій змагальності суперники стають вічними побратимами. У поезії вони не витісняють один одного, а доповнюють і відтінюють. При цьому вони можуть мати чимало спільного і з попередниками, і між собою – того, що визначається не оригіналом, не любов'ю до того самого поета, а їхньою належністю до своєї мови, культури і школи» [27].

Бернз Лукаша, попри всі неточності й відступи, зумовлені як опором матеріалу, так і суб'єктивним баченням поетики барда, – активний складник української культури в тому сенсі, що він містить неабиякий потенціал емоційно-естетичної дії на свідомість, який не випливає ні з туристського інтересу до Шотландії. Виконання текстів Лукаша українськими співаками доводить, наскільки близьким може стати Бернз Україні завдяки перекладу. Українські Бернзи – Мисика і Лукаша – являють собою внутрішньо цілісні цикли творів, які разом складають розмаїту українськомовну бернзіану. Частково перекриваючись, вони утворюють хронологічно етаповану картину наближення України до барда і його країни, а водночас – і семіотично-складне, суперечливе, проте в цілому органічне і плідне поєднання двох національних світів у їхньому русі і взаємодії [36].

Лукашеві переклади легко відзначаються з-поміж інших насамперед вільним, невимушеним, органічним звучанням, відсутністю всякої штучності, багатою, соковитою мовою. Відчувається незглибима любов і повага до зневажуваної упродовж тривалого часу української мови, прагнення відродити її первісну красу, показати її могутність і глибинність. Своїми перекладами М.Лукаш намагався перемогти стилістичні традиції, які обмежували введення просторіччя, розмовних елементів, діалектизмів у тканину художнього твору. Він рішуче використовує всі ресурси рідної мови. Для нього слова, подані в словниках з позначкою «застаріле», «архаїчне», «книжне», «розмовне», «діалектне», не є другосортними, віджилими. Використання цих слів разом з численними поетизмами, неологізмами робить мову перекладу барвистою, соковитою, допомагає досягти адекватності перекладу. Вводячи всі ці елементи у мовну тканину своїх перекладів, Лукаш не ставив за мету передати кожен просторічний чи діалектний вислів оригіналу відповідно просторіччям чи діалектом перекладу, а вводив їх там, де підказувало мовне чуття, де вони набували особливо колоритного звучання, допомагали стилістично рівноцінно відтворити оригінал [41].

Ще однією особливістю перекладацького почерку М.Лукаша є вміння знаходити в себе, на рідному ґрунті, спільне з іншими народами у звичаях, побуту, одязі, мотивах фольклору і навіть історії.

Глибоко знаючи український фольклор, М.Лукаш легко знаходив паралелі й між відомими образами, сюжетами, взятими з української народнопісенної творчості та наявними у творах Роберта Бернса. На це сам вказував неодноразово: "Читаєш – і дивуєшся: як же часто збігаються теми, фрази, навіть ритмічні ходи у Бернса і в українському фольклорі. Багато образів, персонажів прямо перегукуються з українськими піснями. Тут і сварлива жінка, і веселий пияк-чоловік, і гостра на язичок дівчина, і її заповзятий залицяльник" [33, c.151]. Очевидно, саме тому переклади з Бернса так органічно перегукуються з українськими народними піснями. Зокрема, на пісенних традиціях побудовані переклади «Білий мельник, білий», «Чи підеш за мене», «Новина», «Ой, коли б я не женився», «Обійняв, сказав, "прощай» [33].

Перекладач черпає з українського фольклору образи, порівняння, звертання, майстерно знаходить відповідники, пересаджуючи таким чином фольклорну стихію Бернса на український ґрунт. Саме з фольклору взято такі формули як «голубе мій сизий», «ой ненечко-ненько»

Ой ненечко-ненько,

Як жити сумненько

Мені молоденькій,

Із дідом старим!

(«Лихая година із дідом старим»)

Чи такий портрет дівчини:

В неї очі – зорі серед ночі,

В неї коси – золоті розчоси,

В неї личко із лілей і лала,

У дівчини, що постелю слала…

(«Пригода»)

Звідти і «рум'янеє личко» та «вустоньки на меду» «хороший вид» і «пригожий стан», кінь «вороний» і «буйні ріки». Такі напівцитати з українського фольклору аналогічні образним формулам – кліше, які використовував Р.Бернс з рідної народної творчості. М.Лукаш навіть сам називає українські пісні, слова з яких ужито в його перекладах. Наприклад, у «Пригоді» дівчина називає юнака гультяєм: «*Не руш мене, юначе-гультяю,/ Чи не знаєш доброго звичаю! / Коли мене ти по правді любиш,/ То віночка мого не погубиш!*»

В українській пісні «Дівчинонька по гриби ходила» героїня, заблукавши в лісі, просить козака вивести її на дорогу і теж називає його гультяєм: «*Козаче-гультяю, Виведь мене з зеленого гаю*». А про золоте волосся М. Лукаш говорить «*коси – золоті розчоси*» , як у пісні «Тихо тихо Дунай воду несе». І сам же перекладач називає цей прийом використання лексики українських пісень не калькуванням, а напівцитатою»

Розглянемо твір «Джон Ячмінне Зерно». В пісні уособлює зернові врожаї ячменю і варення алкогольних напоїв з нього – пива й віскі. У пісні описуються життя Джона Ячмінне Зерно, повне страждань, битв, смерті і принижень, які відповідають різним стадіям вирощування ячменю, наприклад таким як жнива і броварство.

Уже з того, як перекладалися обома перекладачами В.Мисиком та М. Лукашем назва твору, видно, що враховувались і ритмомелодійні особливості обох мов, і синонімічні багатства лексики української мови, і ономастичні особливості мови. Справді, слово *barleycorn* означає «ячмінне зерно». Але *John Barleycorn* складається з 4-х складів, а Джон – Ячмінне Зерно – 6. Але ж прикметників, що передають відношення до слова ячмінь – три: ячний, ячмінний, яшний. "Яшний" – має розмовний відтінок. Може, доцільно було б використати його в перекладі твору Бернза, який сміливо користувався розмовними елементами у своїй поезії. Та звучання «яшний» має в собі щось м’якше. Отже, поет вибирає слово ячне. Джон Ячне Зерно" – лаконічно, точніше. Саме так назвав переклад Василь Мисик. Назва ж перекладу Лукаша "Джон Ячмінь" свідчить про те, що автор актуалізував у пошуках адекватного відповідника інші засоби рідної мови. По-перше, слово "barley" англійською мовою означає «ячмінь», «ячмінний» (прикм.), а іменник "ячмінь" в українській мові має два значення: 1) злакова рослина; 2) зерно цієї рослини. Отже,barleycorn може бути перекладене, як "ячмінь", оскільки ячмінь в одному із своїх значень означає ячмінне зерно.

Кожний перекладач вносить щось своє в переклад, створюючи нові образи. Переклади одного вірша зовсім несхожі. Василь Мисик більше працює над образами балади, а Микола Лукаш найбільш точно наслідує ритмомелодику вірша, зберігаючи всі повтори. У деяких строфах Лукаш навіть відходить від тексту, створюючи нові яскраві образи.

Звичайно, втрати неминучі, тому поети намагаються якнайбільше зберегти текст, випускаючи незначні деталі, які не потребують роз’яснення.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| Оригінал | В. Мисик | М. Лукаш |
| *But the cheerful Spring came kindly on,*  *And show’rs began to fall;*  *John Barleycorn got up again,*  *And sore surpris’d them all* | Та тільки травень надійшов  І гримнув перший грім,  Джон Ячне Зерно з глибу знов  Постав на диво всім | Прийшла  весна веселая  З теплом,  з дощем рясним,  І  Джон  Ячмінь піднявся знов  На диво їм усім |

Мисик замінює образ весни на травень – більш конкретний образ, адже саме в цю пору рослини вибиваються з-під землі на верх, до сонця, тепла. Але в цьому контексті більш конкретний образ далі від оригіналу, ніж «весна веселая» Лукаша, у якій точніше вгадуються і фольклорні джерела образу (можливо, через уживання постійного епітета, вираженого прикметником у нестягненій формі «веселая».

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| Оригінал | В. Мисик | М. Лукаш |
| *The sultry suns of Summer came,*  *And he grew thick and strong;*  *His head weel arm’d wi’ pointed spears,*  *That no one should him wrong.* | Під літнім подихом палким  Він виріс, і зміцнів,  І в стріли вбрався, щоб ніхто  Напасти не посмів | Настало літечко жарке –  Стоїть ячмінь, як гай,  Пустив уси, немов списи –  Ніхто не зачіпай |

Образ палкий більш точно передає Мисик. Виникає враження, що ячмінь не просто виріс, а й загартувався; такого ступеню вияву ознаки немає в Лукаша, та й уживання слова літечко (із суфіксом пестливості) настроює читача на сприйняття спокійної, мирної картини: «стоїть ячмінь як гай» (підтекст: славний, міцний, могутній, певний своєї сили). Мисик наближається до оригіналу («він виріс і зміцнів»), а Лукаш замінює цей вислів фразеологізмом («стоїть ячмінь, як гай»), додаючи порівняння, створюючи при цьому чудовий живий образ. У народі найчастіше саме так і кажуть: «стоїть пшениця, як гай». Образи, споріднені з українським фольклором, використовує Лукаш. Мисик передає майже дослівно вислів «І в стріли вбрався». Але Лукаш пропонує дещо інші, не менш цікаві асоціації з вусатим ячменем. Лукашеві порівняння «пусти в уси, немов списи» викликає в уяві колос з остюками, колючий, ніби він убрався в списи. Можливо, перекладач саме так уявив собі образ Бернзового вірша. Образ вусатого, озброєного, певного в собі, могутнього, не юнака, а вже змужнілого чоловіка, який так нагадує кожному українцеві богатирів, лицарів волі рідного народу козаків.

Та цього слова в тексті перекладу немає, але в підтексті, очевидно, є. Бо не раз наголошувалось і самим перекладачем, і вдумливими читачами поезії Бернза глибинна спорідненість визвольних прагнень українського й шотландського народів.

Що це? Груба українізація Бернза? Ні, це відчуття глибокої духовної спорідненості справжніх синів своїх народів – поета й перекладача, для яких Джон Ячмінне Зерно не просто образ, а символ незнищенності волелюбного руху народу [38].

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| Оригінал | В. Мисик | М. Лукаш |
| *The sober Autumn enter’d mild,*  *When he grew wan and pale;*  *His bending joints and drooping head*  *Show’d he began to fail.* | Війнула осінь холодком –Він висох і поблід.  І сиву голову свою  Схилив у пил, як дід | Настала осінь клопітка –  Ячмінь мов зажуривсь  І головою сивою  Додолу похиливсь |

Образ осені передається перекладачами по-різному. У Мисика цей образ більш легкий, грайливий («війнула осінь холодком»), а в Лукаша він, навпаки, дещо перебільшений («настигла осінь клопітка»).

У цій строфі виразний зоровий образ найточніше передає В.Мисик, зображуючи зміни в зовнішньому вигляді героя – «він висох і поблід». У Лукаша цей же образ настроєвий, але більш нейтральний – «ячмінь мов зажуривсь».

Обидва поети використовують епітети сивий дід, сива голова, хоча слово «сивий» в тексті оригіналу немає. Восени все дозріває, наступає пора збирати врожай. І Джон Ячмінь перетворюється на сивого діда – слабкого, хворобливого, з понуреною головою. Сивий – асоціація, яка не суперечить змісту оригіналу (сивина – ознака старості), але вона несе на собі ще й додаткове смислове навантаження, оскільки сивий ячмінь, посивілі ячмені – образ досить поширений в українському красному письменстві.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| Оригінал | В. Мисик | М. Лукаш |
| *His colour sicken’d more and more,*  *He faded into age;*  *And then his enemies began*  *To show their deadly rage.* | Щодня він старівся й слабів,  І знову навкруги  Зійшлися з задумом лихим  Жорстокі вороги | Змарнів, і зблід – звичайно, дід –  Немає вже снаги…  Отут на нього й завзялись  Злорадні вороги |

У цій строфі кожний поет по-своєму передає зміст твору, акцентуючи увагу на тому чи іншому образі, конструкціях.

У перекладі автори обох інтерпретацій використовують емоційно забарвлену лексику («задум лихий», «жорстокі вороги» – Мисик; завзялись – більш інтенсивна для порівняно з нейтральними «узялись», «злорадні вороги» Лукаш), та в Бернза ці образи експресивніші (як почуття, так і міра їх вияву граничні, максимальні). В останніх двох рядках в обох перекладах образ дещо послаблений, м’якший, ніж в оригіналі.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| Оригінал | В. Мисик | М. Лукаш |
| They laid him down upon his back,  And cudgell’d him full sore;  They hung him up before the storm,  And turned him o’er and o’er. | На тік поклавши, узялись  Його киями бить,  І вішали перед дощем,  І торсали щомить | Додому скинули, та й ну  Ціпами обкладать,  На вітер винесли, та й ну у гору підкидать |

Щоб показати ненависть та зневагу королів, Лукаш перекладає вираз «додому скинули» на рівні синонімічних рядів, а Мисик не відходить від оригіналу, перекладаючи це як «на тік поклавши».

Цікаво також, як обидва поети використовують елементи мовлення, які притаманні саме українській мові: «киями бить» (Мисик) та «ціпами обкладать» (Лукаш). Безконечні знущання поети передають по-різному. Мисик використовує лексичні засоби – прислівник «щомить», дієслово «торсали»), що передає багатократну виконувану дію, повторювані сполучники «і» при однорідних присудках, а Лукаш, значно змінюючи синтаксичну структуру оригіналу, на властиві українському розмовному мовленню експресивні інфінітивні речення («та й ну підкидають») водночас зберігає прийом повтору, який є й у Бернза.

Справжній, художньо адекватний переклад – це завжди творча інтерпретація оригіналу. Чим більше гарних перекладів, тим об’ємніші наші уявлення про першотвір. Інтерпретація образів допомагає заглибитись у зміст твору, відчути настрій, дух його. Зіткнення різних значень породжує трансформовані ним у стихії рідної мови образи.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| Оригінал | В. Мисик | М. Лукаш |
| *Then let us toast John Barleycorn,*  *Each man a glass in hand;*  *And may his great posterity*  *Ne’er fail in old Scotland!* | Нехай же кожний піднесе  За Джона келих свій,  Щоб рід його не припинявсь  В Шотландії старій! | Чарками дзень, чарками дінь –  Здоров був, Джон Ячмінь!  Хай родить рід твій задля всіх  Потомних поколінь! |

Отже, обидва переклади свідчать про високий рівень перекладацької культури, оскільки і В.Мисику, і М.Лукашеві вдалося відтворити дух оригіналу, підпорядкувати багатий арсенал формальних засобів уважному, скрупульозному розкриттю смислового навантаження вірша, виявити натхнення, досконалість, літературний смак, поетичну інтуїцію почуття мови, зберегти підтекст, настрій поезії.

Досконалість перекладів досягається як шляхом індивідуального, але однаково глибокого, вдумливого сприйняття твору, так і шляхом майстерного використання лексичного, фразеологічного, граматичного багатства рідної мови, фольклорних традицій.

У звертанні до поезії Бернза не лише прагнення до пізнання класики, а й глибока духовна спорідненість поетів, їх народність.

Текстологічне зіставлення перекладів Василя Мисика й Миколи Лукаша переконує, що вони глибоко знали мову оригіналу, що дозволило знайти різноманітні засоби відтворення в рідній мові. Глибоке знання рідної мови дало змогу творчо підійти до використання її багатств.

Обидва перекладачі виявили увагу до інтонаційного та ритміко-мелодійного оформлення тексту оригіналу і зберегли по можливості фонетичні засоби виразності, рими й розмір балади Роберта Бернза.

Точно відтворити структуру мови оригіналу неможливо, тому перекладачі утворюють щось подібне, вдало комбінуючи звуковий та граматичний матеріал, що є в рідній мові.

Порівняємо:

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| Оригінал | Василь Мисик | Микола Лукаш |
| *John Barleycorn was a hero bold,*  *Of noble enterprise;*  *For if you do but taste his blood,*  *’Twill make your courage rise.* | Джон Ячне Зерно був колись  Уславлений герой;  Бо хто скуштує кров його.  Стає одважним той. | Бо Джон Ячмінь – то ж богатир,  І добра в нього кров:  Ковтнеш її хоч крапельку,  То всіх би поборов. |

У статті «Фіалки в тигелі» (1905) В.Брюсов зазначав: «Зовнішність ліричного вірша, його форма утворюється із цілої низки складових елементів, поєднання яких і втілює більш або менш повно почуття й поетичну ідею художника, такими є: стиль мови, образи, розмір і рима, плин вірша, гра складів і звуків. (...) Відтворити при перекладі вірша всі ці елементи повно й точно – неможливо. Перекладач зазвичай намагається передати лише один чи у кращому разі два (здебільшого образи й розмір), змінюючи інші (стиль, плин вірша, римування, звуки слів). Але є вірші, в яких провідну роль відіграють не образи, а, наприклад, звуки слів (*The Bells* Едгара По) або навіть рими (чимало з жартівливих віршів). Вибір того елемента, який визнаєш найважливішим у перекладуваному творі, становить *метод*перекладу»[4,c. 12]. Такийпідхід відкриває можливість визначати індивідуальні особливості перекладача. А Лукаш передавав у Бернза народнопісенне.

Характеризуючи двох перекладачів – Василя Мисика та Миколи Лукаша – ми можемо відзначити дві лінії в українському перекладі: класичну, що йде від М. Старицького, М. Зерова до Григорія Кочура, і барокову, що йде від П. Куліша [34; 43]. Класична (або академічна) школа українського художнього перекладу послідовно сповідує точність відтворення не лише змісту, а і його мистецької форми й образності, словом, усебічного наближення до першотвору. Бароково-фольклорній школі українського художнього перекладу притаманні цікаві й ризиковані експерименти, сміливий підхід до розв’язання найскладніших перекладацьких завдань. Віртуозно володіючи українською мовою, гармонійно поєднуючи фольклор, книжну лексику доби українського бароко та сучасні неологізми, представники цієї школи зуміли відтворити у новому мовному вираженні і дивовижне словесне перевтілення, і неповторний чар часової віддаленості. Так от, Василь Мисик – це, безперечно, представник першої школи, а Микола Лукаш – другої. У багатьох працях про Лукаша пишуть про його одомашню вальний підхід до перекладу, не розуміючи, яке значення у цей термін вкладав Л. Венуті [94]. Якщо переклад спрямований на передачу діалектної мови, просторіччя, фольклорних образів, тропів першотвору, то це не одомашнення, а очужувальний переклад, хай при цьому перекладач й використовує обласні, діалектні слова, фольклорні образи своєї рідної культури.

**Висновки до Розділу 3**

1. Українські Бернзи – Мисика і Лукаша – являють собою внутрішньо цілісні цикли творів, які разом складають розмаїту українськомовну бернзіану.

2. Кожний перекладач вносить щось своє в переклад, створюючи нові образи. Переклади одного вірша зовсім несхожі. Василь Мисик більше працює над образами балад, а Микола Лукаш найбільш точно наслідує ритмомелодику вірша, зберігаючи всі повтори.

3. Своїми перекладами М.Лукаш намагався перемогти стилістичні традиції, які обмежували введення просторіччя, розмовних елементів, діалектизмів у тканину художнього твору. Використання цих слів разом з численними поетизмами, неологізмами робить мову перекладу барвистою, соковитою, допомагає досягти адекватності перекладу.

4. Характеризуючи ідеологію двох перекладачів – Василя Мисика та Миколи Лукаша – ми можемо відзначити дві лінії в українському перекладі: класичну, що йде від М. Старицького, М. Зерова до Григорія Кочура, і барокову, що йде від П. Куліша. Василь Мисик – це, безперечно, представник першої школи, а Микола Лукаш – другої.

5.Якщо переклад спрямований на передачу діалектної мови, просторіччя, фольклорних образів, тропів першотвору, то це не одомашнення, а очужувальний переклад, хай при цьому перекладач й використовує обласні, діалектні слова, фольклорні образи своєї рідної культури.

**ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ**

У мові будь-якого художнього твору можна виділити авторське начало (ідіостиль), тобто, виразні та зображувальні засоби, які відрізняють стиль певного автора від стилю інших письменників, яким цей автор надає особливу перевагу, і загальномовні (конвенційні) засоби. Щоб переклад був повноцінним, у ньому має бути збережене взаємовідношення між загальномовним та авторським. Перекладач має відтворювати авторську складову таким чином, , щоб авторське в тексті перекладу сприймалося також як відхилення від стандарту, тобто авторський ідіостильмає бути збереженим обов’язково.

Ідеологічне втручання у переклад полягає в тому, що вибори, які здійснюються в процесі перекладу (не тільки перекладачем, а й усіма тими, хто втягнений у його видання, в тому числі тих, хто вирішив обрати текст для перекладу), потенційно визначаються ідеологічно обумовленими стратегіями, які визначаються тими, хто має владу, тобто ідеологія проявляється через перекладацькі стратегії, які визначаються нормами.

Найважливішою рисою індивідуального стилю Роберта є використання діалектної мови, позаяк більшу частину своїх творів Роберт Бернз написав на скотчі, тобто, на шотландському варіанті чи діалекті англійської мови, та пісенність його творів.

Зазвичай цілеспрямоване використання діалектних форм автором художнього тексту становить невід’ємну складову ідіостилю цього автора, і без відтворення цих форм уперекладі неможливе відтворення ідіостилю в цілому.

Т. Л. Щепкіна-Куперник сповідувала принцип, що кожен переклад, в першу чергу, здійснений для звичайних читачів, а не високоосвічених ерудитів, тому він повинен бути не лише точним, але водночас й зрозумілим цільовій аудиторії.

С. Я. Маршак непомірно політизував Бернза на догоду радянській цензурі. Він вводив теми «класової боротьби», коли Бернз цього і не торкався, національний гніт англійців перетворював на гніт експлуататорських класів; і таких політизованих перекладів чимало.

Жорстке обмеження свободи та ідеологічний тиск на перекладачів парадоксальним чином обертається вольністю в поводженні з текстом. Можна говорити про своєрідну ідеологічну адаптації тексту, яка здійснюється за допомогою цілого ряду прийомів: нейтралізація, додавання, вилучення. Таким чином, різні адаптаційні прийоми застосовуються сукупно і в застосуванні їх можна прослідкувати певні тенденції, що дозволяє вести мову про цілісну адаптацію перекладного тексту та про особливі стратегії цієї адаптації.

З початку 1990-х рр. почався новий, пострадянський етап освоєння спадщини шотландського поета Роберта Бернса в Росії, який характеризується зміною орієнтації з масового читача на першоджерельний твір та збереження елементів (реалій, власних назв) джерельної культури: на зміну перекладам одомашнювальним прийшли переклади очужувальні, які прагнуть передати також і стилістичні особливості оригіналу, зокрема діалектну та просторічну мову.

Зміни відбулися і в прелімінарній нормі, тій, що визначає, що можна перекладати, а що ні. Переклади перестали бути надмірно політизованими, а теми, заборонені в СРСР (еротика, випивка, релігія), притаманні творчості Роберта Бернза, тепер не затушовуються.

Своїми перекладами М.Лукаш намагався перемогти стилістичні традиції, ввів просторіччя, розмовні елементи, діалектизми у художні твори. Використання цих слів разом з поетизмами, неологізмами робить мову перекладу барвистою, соковитою, допомагає досягти адекватності перекладу.

Характеризуючи ідеологію двох перекладачів – Василя Мисика та Миколи Лукаша – ми можемо відзначити дві лінії в українському перекладі: класичну, що йде від М. Старицького, М. Зерова до Григорія Кочура, і барокову, що йде від П. Куліша. Василь Мисик – це, безперечно, представник першої школи, а Микола Лукаш – другої.

Якщо переклад спрямований на передачу діалектної мови, просторіччя, фольклорних образів, тропів першотвору, то очужувальний переклад, хоча при цьому можуть бути використовані діалектні слова, фольклорні образи своєї рідної культури.

**СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ**

1. Аринштейн Л.М. Комментарии. Глоссарий / Л.М. Аринштейн // Роберт Бернс. Стихотворения: Сборник [Сост. И. М. Левидова. На англ. и русск. яз.]. – М.: Радуга, 1982. – С. 559—697.

2. Баренбаум И.Е. Цензура / И.Е. Баренбаум, А.А. Беловицкая, А.А. Говоров// Большая Российская энциклопедия – М.: Большая Российская энциклопедия, 1998. – С. 743—746.

3. Блюм А. В. Советская цензура в эпоху тоталитарного террора 1929 – 1953 / А. В. Блюм. – Спб.: Академ. проект, 2000. – 312 с.

4. Брюсов В. Я. Фиалки в тигле / В. Я. Брюсов // Весы, 1905. — № 7. – С. 9 – 17.

5. Бурдьё П. Социальное пространство: поля и практики / П. Бурдьё. – Спб.: Алетейя, 2007. – 567с.

6. Бурдьё П. О телевидении и журналистике / П. Бурдье. – М.: Институт экспериментальной социологии, 2002. – 157 с.

7. Виноградов В. В. О языке художественной прозы / В. В.  Виноградов. – М.: Высшая школа, 1980. – 340 с.

8. Витковский Е. При всем при том! / Евгений Витковский // Бернс Р. Собрание поэтических произведений. – М.: Риппол классик, 1999. – С. 5–26.

9. Влахов С. И. Непереводимое в переводе / С. Влахов, С. Флорин [Под ред. В. Россельса] – М.: Международные отношения, 1980. – 352 с.

10. Галеева Н. Л. Перевод в культуре: уточнение статуса и понятий / Н. Л. Галеева// Критика и семиотика. Вып. 9, 2006. – С. 24—35.

11. Гаспаров М.Л. Брюсов и буквализм. (По неизданным материалам к переводу «Энеиды») / Михаил Леонович Гаспаров // Мастерство перевода. Сборник 8-й. М.: Советский писатель, 1971. – С. 88–128.

12. Гаспаров М. Маршак и время / М. Гаспаров // О русской поэзии. – СПб.: Азбука, 2001. – С. 410–430.

13.Гриців Н. М. Василь Мисик: Різногранний діамант українського художнього перекладу: монографія/ Н. М. Гриців. – Вінниця: Нова Книга, 2017. – 296 с.

14. Данилюк Ю. Душа, закохана в природу. Вивчення вірша Р. Бернса "Моє серце в верховині..."/ Ю. Данилюк // Всесвітня література та культура в навчальних закладах України. – 2002. – № 5. – С.18–21.

15. Дєнєжна Е. С. Відтворення йоркширського діалекту в українських перекладах (на матеріалі роману Д. Г. Лоуренса “Коханець леді Чатерлей”) / Е. С. Денежна // Наукові записки. Сер. «Філологічні науки». – Вип. 81 (4). – С. 251–255.

16. Дика Г. Бернз у перекладах на українську/ Ганна Дика //Українська літературна газета. – 2017. – С. 2.

17. Дика Г. Как впервые прозвучал Роберт Бернс на украинском языке/ Ганна Дика // Художественный перевод и сравнительное литературоведение/ Д. Н. Жаткин (ред..). – Вып. 7. – Пенза: Изд-во ПензГТУ, 2017. – С. 8—28.

18. Драбовська В. Н. Проблема визначення діалекту в американській та вітчизняній регіональній діалектології / В. Н. Драбовська // Вісник Львівського університету. Сер. Іноз. мови – 2008, — № 15. — С. 107–117.

19. Дорошенко І. Поет і час: Нотатки про вірші Василя Колодія // І. Дорошенко// Нового прагнули слова. – К.: Рад. письменник, 1974. – С.96–111.

20. Елистратова А. Роберт Бернс: Критико-биографический очерк / А. Елистратова//Гослитиздат.–М.: Худ. лит., 1957. –160 с.

21. Жаткин Д. Н. Освоение творчества Р. Бернса русской литературой второй половины 1850-х – 1870-х гг. / Д. Н. Жаткин // Вестник Томского государственного университета. Филология. – 2015. – №6 (38). – С. 116 – 135.

22. Жаткин Д.Н. Роберт Бёрнс в ранних русских переводах (к постановке проблемы)/ Д.Н. Жаткин, Т.Г. Куликова // Вестник Тамбовского университета. Серия Гуманитарные науки –2008. – Вып. 5 (61). – С. 280—284.

23. Жаткин Д. Н. Русская переводческая рецепция поэзии Роберта Бернса (1880 –1910-е гг. / Д. Н. Жаткин // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. – 2016. – № 3. – С. 215–222.

24. Жаткин Д.Н. Творчество Р. Бернса в восприятии современных российских переводчиков / Д. Н. Жаткин // Международный журнал прикладных и фундаментальных исследований. – 2015. – № 10. – С. 145–149.

25. Жирков Г.В. История цензуры в России XIX-XX вв. / Г.В.Жирков. – М.: Аспект Пресс, 2001. – 368 с.

26. Ільницький М. Всесвіт у краплині / Микола Ільницький // Мисик В.О. Твори: В 2-х томах. – Т. 1. Поезії. – Київ: Дніпро, 1983. – С. 5–22.

27. Кальниченко О. А. Повторні переклади в Україні у 1920–і – 1950–і роки / О. Кальниченко, З. Зарубіна // Наук. зап. Серія: Філологічні науки : [зб. наук. пр.] / Кіровоград. держ. пед. ун-т ім. В. Винниченка. – Кропивницький, 2017. – Вип. 154. – С. 335–343.

28. Кальниченко О. А. Концепція перекладу Андре Лефевра та її термінологія / О. А. Кальниченко, З. В. Зарубіна // Вісник Харківського нац. ун-ту ім. В.Н. Каразіна. Сер. Романо-германська філологія. – 2014. - №1102. – С. 210—218.

29. Колесников Б. И. Роберт Бернс / Б. И. Колесников // Бернс Р. Стихотворения и песни. М.: 1967. – С. 3—19.

30. Коломієць Л. В. Концептуально методологічні засади сучасного українського поетичного перекладу (на матеріалі перекладів з англійської, ірландської та американської поезії) / Л. В. Коломієць. – К.: ВПЦ "Київський університет", 2004. – 522 с.

31. Коломієць Л. В. Український художній переклад та перекладачі 1920–30-х років / Л. В. Коломієць. – К.: ВПЦ “Київський університет”, 2013. – 559 с.

32. Комиссаров В. Н. Теория перевода (лингвистические аспекты) / В. Н. Комиссаров. – М. : Высш. шк., 1990. – 253 с.

33. Коптілов В. В. Явище Лукаша / В. В Коптілов// Новий Протей / Редкол. : О. Кальниченко (голова) та ін. – Вінниця: Нова книга, 2015. – С. 228—229.

34. Костецька О. П. Індивідуальне мовлення автора як об'єкт лінгвістики та підходи до його дослідження / О. П. Костецька // Наукові записки [Національного університету "Острозька академія"]. Серія: Філологічна. –2014. – Вип. 49. – С. 196—199.

35. Кочур Г.П. Феномен Лукаша/ Г. П Кочур // Література та переклад: Дослідження. Рецензії. Літературні портрети. Інтерв’ю/ Упор. А. Кочур, М. Кочур. – К.: Смолоскип, 2008. – Т. 1. – С. 515—521.

36. Лефевр А. Література, порівняльна і перекладна/ Андре Лефевр; пер. з англ. О.Кальниченка та І. Заярнюк // Протей. – Харків: Вид-во НУА, 2009. – Вип.2. – С. 287 – 292.

37.Лопатин В.В. Идеология / В.В. Лопатин, Л.Е.Лопатина // Русский толковый словарь . – М.: Русский язык, 1997. – 232 с.

38. Лукаш Микола: бібліогр. покажчик [Уклад. В. Савчин, наук. ред.. Р. Зорівчак, ред.-бібліогр. Г. Домбровська]. – Львів : ВІД ЛНУ ім. І. Франка, 2003. – 356 с.

39. Морозов М. М. Роберт Бернс / М. М. Морозов // М. М. Морозов. Избранные статьи и переводы. – Москва: Гослитиздат, 1954. – С. 311—330.

40. Москаленко М. Високий шлях Миколи Лукаша / М. Москаленко // Лукаш М. О. Від Боккаччо до Аполлінера: Переклади. – Київ: Дніпро, 1990. – С. 5—10.

41. Наш Лукаш: [У 2 кн.] / [Упоряд.Л. Череватенко]. – Київ : Вид. дім "Києво-Могилянська академія", 2009. — Кн. 1. — 639 с.

42. Нелюбин Л.Л История перевода в России / Л.Л. Нелюбин, Г.Т. Хухуни. – М.:МГОУ, 2003. –140с.

43. Нечипорук О.Д. Великий поет Шотландії / О.Д. Нечипорук. – К.: Знання, 1973. – 44с.

44. Новикова М. А. Прекрасен наш союз. Литература – переводчик – жизнь: Литературно-критические очерки/ Марина Новикова. – К: Радянський письменник, 1986. – 224 с.

45. Новикова М. Глибокий пошук / Марина Новикова.—К.: Всесвіт. – 1977. – № 8. – С. 189–196.

46. Новикова М. Пригода з Робертом Бернсом // К.: Всесвіт. – 1989. – № 1. – С. 149 – 157.

47. Перепадя А. Григорій Кочур і Микола Лукаш – дві школи в українському перекладі / Анатоль Перепадя // Григорій Кочур і український переклад: Матеріали міжнародної науково-практичної конференції, К.; Ірпінь 27–29 жовтня 2003 р. / Редкол.: О. Чередниченко (голова) та ін. – Київ; Ірпінь : ВТФ “Перун”, 2004. – С. 74–78.

48. Радчук В. Хто він, Роберт Бернз? До проблеми перекладу/Віталій Радчук, Олена Радчук // Всесвіт. – 2007. – № 9–10. – С. 164 – 176.

49. Радчук О. Опір матеріалу і метод тлумача: “Джон Андерсон” Р. Бернза в перекладах П. Грабовського, В. Мисика і М. Лукаша / Олена Радчук // Всесвіт. – 2010. – № 1–2. – С. 213–218.

50. Радчук В. Перекладацький метод Миколи Лукаша / Віталій Радчук // Наш Лукаш. – Кн. 2. – К.: Видавничий дім “Києво-Могилянська академія”, 2011. – С. 561 – 567.

51. Радчук О. В. Бернз В. Мисика і Бернз М. Лукаша / О. В. Радчук // Матеріали П’ятої всеукраїнської наукової конференції “Актуальні проблеми перекладознавства та методики навчання перекладу” 10–11 квітня 2009 року в ХНУ ім. В. Н. Каразіна. – Харків : НTМТ, 2009. – C. 100–101.

52. Рудницька Н.М. Відлуння радянської цензури і переклад у сучасних Україні та Росії / Н.М. Рудницька // Вісник ХНУ ім. В.Н.Каразіна. Романо-германська філологія. Методика викладання іноземних мов. – 2013. – № 73 (1051). – С. 181–186.

53. Русские писатели о переводе XVIII-XX вв. / Под ред. Ю.Д. Левина и A. B. Федорова / Вступ. статья A.B. Федорова. Л: Советский писатель, 1960. – 696 с.

54. Ребрій О. В. Сучасні концепції творчості у перекладі : [монографія] / О. В. Ребрій. – Х. : ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2012. – 376 c.

55. Савчин В. Р. Новаторство Миколи Лукаша в історії українського художнього перекладу : Автореф. дис. … канд. філол. наук :Спец. 10.02.16 – перекладознавство / Валентина Романівна. Савчин. – К : Київський нац. ун-т ім. Тараса Шевченка, 2006. – 20 с.

56. Семигин Г. Ю. Идеология / Г. Ю. Семигин // Новая философская энциклопедия : в 4 т. / В. С. Степин, А. П. Огурцова, Г. Ю. Семигина (под. ред). – М. : Мысль, 2001. – Т. 2. – С. 250 – 256.

57. Стріха М. Український художній переклад: між літературою і націєтворенням / Максим Стріха. – К. : Факт, 2006. – 344 с.

58. Федченко Є. М. Ідеологічні переклади Роберта Бернза російською та українською мовою/ Є.М. Федченко, О.А. Кальниченко// In Statu Nascendi. Теоретичні та прагматичні проблеми перекладознавства : Збірник студентських статей. – Вип. 16. – Харків : НТМТ, 2015. – С. 171 – 177

59. Черноватий Л. М. Микола Лукаш: Моцарт українського перекладу: Біографічно-бібліографічний та мистецький нарис / Л. М. Черноватий, В. І. Карабан, Б. І. Черняков, М. О. Новикова, Т. Є. Некряч, М. А. Венгренівська, В. Р. Савчин, О. А. Кальниченко [За ред. Л. М. Черноватого та В. І. Карабана]. – Вінниця: Нова книга, 2009. – 445 c.

60. Черняков Б. І. Чудодій українського художнього слова / Б. І. Черняков // Микола Лукаш: Біобібліографічний покажчик: 1953–2005. – К.: Вид-во «Часопис «Критика»», 2007.

61. Черняков Б. І. Корифей українського художнього перекладу Микола Лукаш/ Б. І. Черняков // Микола Лукаш: Моцарт українського перекладу/ Ред. Л.М. Черноватий, В.І. Карабан. – Вінниця: Нова Книга, 2009. – С. 26.

62. Чуковский К. Высокое искусство/ Корней Чуковский. – М.: Советский писатель, 1968. – 384 с.

63. Шевченко Т. Г. [Передмова до нездійсненного видання «Кобзаря»] /Тарас Шевченко. Зібрання творів: У 6 т. – К: Наук. думка, 2003. – Т. 5. – С. 207 – 208.

64. Шугай О. «Дивився з порога на зорі»: До 80-річчя від дня народження Василя Мисика / Олександр Шугай // Всесвіт. – 1987. – № 7. – С. 123–127.

65. Янусь Н. В.. Рецепція Роберта Бернса в Україні, Росії та Польщі: Автореф. дис.... канд. наук: 10.01.05 – порівняльне літературознавство/ Наталя Володимирівна Янусь. Тернопіль: Тернопільський нац. пед. ун-тет ім. Володимира Гнатюка, 2007. – 21 с.

66. Aleshina M. D. Reproduction of Mark Twain idiostyle in Ukrainian translations in comparison with Russian and Polish translations: dis ... cand. philol. sciences: 02.10.16. – translation studies/ M.D. Aleshina. – K., 2015. — 210 p.

67. Alvarez R. Translation, Power, Subversion / R. Alvarez, M. Vidal. –Clevedon/Philadelphia/Adelaide: Multilingual Matters Ltd., 1996. — 157 p.

68. Baumgarten S. Ideology and translation / Stefan Baumgarten // Handbook of Translation Studies, Volume 3 / Yve Gambier, Luc van Doorslaer (eds.). – Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2012. – P. 59 – 65.

69. Bassnett S. Translation, History and Culture / Susan Bassnett, André Lefevere. – London& New York: Routledge, 1990. — 182 p.

70. Bennett T. New Keywords – A Revised Vocabulary of Culture and Society/ Tony Bennett , Lawrence Grossberg & Meaghan Morris. — Oxford: Blackwell, 2005. – 456 p.

71. Chesterman A. Memes of Translation: The spread of ideas in translation theory/ Andrew Chesterman. – Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins, 1997. – 219 р.

72.Crystal D. The English Language / D. Crystal. – London : Penguin Book, 1990. – 288 p.

73. Dijk T. Politics, ideology, and discourse/ Teun A. van Dijk // The Encyclopedia of Language and Linguistics, Vol. 9 / Keith Brown (ed.). – Oxford & New York: Pergamon Press, 2006. – P. 728-740.

74. Eagleton T. Ideology: An Introduction/ Terry Eagleton. – London & New York: Verso, 1991. – 242 p.

75. Hermans T. The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation/ Theo Hermans (ed.) — London and Sydney: Croom Helm, 1985. – 249 p.

76. Holes С. Critical Discourse Analysis: The Critical Study of Language / C. Holes. – United Kingdom: Longman, 1995. – 360p.

77. Fawcett P. Ideology and translation/ Р. Fawcett // Routledge Encyclopedia of Translation Studies/ Ed. by Mona Baker. – London: Routledge, 1998. – P. 106–109.

78. Gouanvic J-M. A Bourdieusian theory of translation, or the coincidence of practical instances: field, “habitus”, capital, “illusion” / J.-M. Gouanvic // The Translator. – 2005. – №11. – P. 147–166.

79. Lefevere, A. Why Waste Our Time on Rewrites? The Trouble With Interpretation and the Role of Rewriting in an Alternative Paradigm / A.Lefevere // The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation / Theo Hermans (ed.). – London & Sydney: Croom Helm, 1985. – P. 215–243.

80. Lefevere A. Translation, Rewriting, Rewriting and Manipulation of Literary Frame / A. Lefevere. – London.: Routledge, 1992. – 182 p.

81. Lefevere A. Translating Literature-Practice and Theory in a Comparative Literature Context / A.Lefevere. – New York: The Modern Language Association of America, 1992. – 165 p.

82. Lefevere A. Translation, Hisory, Culture: A Sourcebook / A. Lefevere, S. Bassnett. – NY and London: Routledge, 1995. – 182 p.

83. Meylaerts R.. Translators and (their) norms: Towards a sociological construction of the individual // Beyond Descriptive Translation Studies. Investigations in homage to Gideon Toury / Anthony Pym, Miriam Shlesinger, Daniel Simeoni (eds). – Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins, 2008. – Р.91–102.

84. Merkle D. Censorship /Denise Merkle// Handbook of Translation Studies / Yve Gambier & Luc van Doorslaer (eds.). – Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2010. – P. 18–21.

85. Nord C. Function and loyalty in Bible translation. Apropos of ideology / C. Nord. – Philadelphia : Multilingual Matters. 2003. – 232 p.

86. O’Sullivan C. Translation within the Margin: The ‘Libraries’ of Henry Bohn/ Carol O’Sullivan //Agents of Translation / John Milton & Paul Bandia (eds). – Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins, 2009. – P. 107–129.

87. Perteghella M. Language and Politics on Stage: Strategies for Translating Dialect and Slang with References to Shaw’s “Pygmalion” and Bond’s “Save” / M. Perteghella // Translation Review. – 2002. – № 64. – P. 45–53.

88. Selinger M. Ideology and politics / M. Selinger. – London: George Allen & Unwin, 1976. – 352 p.

89. Schaffner C. Third ways and new centres: Ideological unity or difference? / C. Schaffner // Apropos of ideology / M. Calsada-Perez (Ed.). – Manchester : St. Jerome Publishers, 2003. – P. 23–42.

90. Simeoni D.The pivotal status of the translator’s habitus /D. Simeoni. –Target. – 1998. – №10.– Р.1–39.

91.Stephens J. Language and Ideology in Children’s Fiction/ John Stephens –. London/New York: Longman. 1992. – 308 p.

92. Toury G. Descriptive Translation Studies and Beyond. / G. Toury. – Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins, 1995. – 311 p.

93. Tymoczko M. Censorship and self-censorship in translation : ethics and ideology, resistance and collusion / Maria Tymoczko // Translation and Censorship: Arts of Interference / Eiléan Ní Chuilleanáin, Cormac Ó Cuilleanáin, & David Parris (eds). – Dublin: Four Courts Press, 2009. – P. 24–45.

94. Venuti L. The Translator’s Invisibility: A history of translation / Lawrence Venuti. London & New York: Routledge, 1995. – 480 p.

95. Vid N. K. Censorship and ideology in literary translation: The case of Robert Burns Poetry in the Soviet Union / Natalia Kaloh Vid// Perspectives in Translation Studies/ Floriana Popescu. – Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2009. – P. 77–95.

**СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ**

1. Бернс Р. Пісні та поеми / РобертБернс [Пер., вступна стаття і примітки В. Мисика]. –Харків; К. : Література і мистецтво, 1932. – 128 с.
2. Бернс Р. Вибране / Роберт Бернс [Пер. М. Лукаша і В. Мисика]. – Київ: ДВХЛ, 1959. – 258 с.
3. Бернс Р. Поезії / Роберт Бернc [Пер. В. Мисик] // Всесвіт. – 1978 –№11. – С. 165–187.
4. Бернс Р. Избранная лирика / Роберт Бернс [Пер. Т.Щепкина-Куперник]. — Гос. изд-во "Худож. лит-ра", 1936. –158с.
5. Бернс Р. Избранное. / Роберт Бернс [В переводах С.Маршака. Вступит.статья: М.Морозов “Роберт Бернз”]. М.: Гослитиздат, 1947. – 95 с.
6. Бернс Роберт в переводах С.Маршака. Избранное в 2–х книгах. [Вступит.статья Р.Райт–Ковалевой]. М.: Гослитиздат, 1963. Кн. 1 – 1963. – 262 с. Кн. 2 – 1963. – 222 с.
7. Бернс Р. Собрание поэтических произведений/ Роберт Бернс [Пер. с англ.] /вступит.статья, составл., коммент. Е.В.Витковского. – М.: РИПОЛ КЛАССИК, 1999. – 704 с.
8. Бернс Р. Избранные стихотворения/ Роберт Бернс [в переводах Евг. Фельдмана. Комментарии Евг. Фельдмана]. – Омск.: АРКОР, 2000. – 256 с.
9. Бернс Р. Баллады. Поэмы. Стихотворения/ Роберт Бернс. – М.: Эксмо, 2003. – 352 с.
10. Бернс Р. Стихотворения. Песни. Баллады/ Роберт Бернс. – М.: Мир книги; Литература, 2007. – 368 с. – (Библиотека поэзии).
11. Бернс Р. Былые времена / Роберт Бернс [Перевод Евгения Фельдмана]. – Харьков: Фолио, 2009. – 320 с.
12. Бернс Р. Джон Ячменное Зерно: Стихотворения, поэмы, песни, баллады/ Роберт Бернс. – СПб.-М: Амфора; Издательский дом «Комсомольская правда», 2012. – 239 с.: илл. – (Серия «Великие поэты». №24).
13. Маршак Самуил/ Собрание сочинений в восьми томах. Москва: "Художественная литература", Т. 3. 1969.—671 с.
14. Семь веков английской поэзии. Кн. 1 / Сост. Е.В. Витковский. – М.: Водолей Publishers, 2007. – 1032 с.
15. Burns R. Poems and Songs/ Robert Burns/ ed. by James Kinsley. - Oxford: Clarendon Press, 1968. – 1256 р.

**Додаток А**

|  |  |
| --- | --- |
| **Джон Ячмінь (М.Лукаш)**  Зійшлись колись три королі  Суміжних володінь  I поклялись, заприсяглись,  Що згине Джон Ячмінь.  Взяли, ввергли його в ріллю,  Втовкли аж у глибінь  I поклялись, заприсяглись,  Що там йому амінь.  Прийшла весна веселая  З теплом, з дощем рясним,  I Джон Ячмінь піднявся знов  На диво їм усім.  Настало літечко жарке -  Стоїть Ячмінь, як гай,  Пустив уси, немов списи -  Ніхто не зачіпай!  Настигла осінь клопітка -  Ячмінь мов зажуривсь  І головою сивою  Додолу похиливсь.  Змарнів, ізблід — звичайно, дід -  Немає вже снаги...  Отут на нього й завзялись  Злорадні вороги.  Ураз йому кривим ножем  Коліна підтяли,  На віз взяли, рублем стягли,  На кару повезли.  Додолу скинули, та й ну  Ціпами обкладать,  На вітер винесли, та й ну  Угору підкидать.  Шпурнули в воду бідака,  У темну холодінь:  Роби, що хочеш, Джон Ячмінь,-  Хоч потопай, хоч плинь!  Знов вийняли на білий світ,  Та мало ще наруг,  Знов шарпали, вгадавши в нім  Життя найменший рух.  Пекли сердегу на вогні,  Аж мозок з кості сплив,  А там мірошник у млині  Ще й жорнами чавив.  А потім з серця кров взяли,  Кружляти почали...  Пили, пили — що більш пили,  То веселіш були.  Бо Джон Ячмінь — то ж богатир,  I добра в нього кров:  Ковтнеш її хоч крапельку,  То всіх би поборов!  Ковтнеш її — журба сплива,  А радість ожива,  Ковтне її сумна вдова,  I серце їй співа!  Чарками дзень, чарками дзінь -  Здоров був, Джон Ячмінь!  Хай родить рід твій задля всіх  Потомних поколінь! | **Джон Ячмінь (В.Мисик)**  Зложили присягу колись  Три східних королі,  Щоб Джону Ячному Зерну  Не жити на землі.  Вони взяли його в пол   I приорали там -  I в борозні загинув Джон   На радість королям!   Та тільки травень надійшов    I гримнув перший грім,  Джон Ячне Зерно з глибу знов   Повстав на диво всім.  Під літнім подихом палким   Він виріс і зміцнів  I в стріли вбрався, щоб ніхто  Напасти не посмів.  Війнула осінь холодком -  Він висох і поблід  I сиву голову свою  Схилив у пил, як дід.  Щодня він старівся й слабів,   I знову навкруги  Зійшлися з задумом лихим   Жорстокі вороги.  Коліна гострим різаком  Перетяли йому,  Зв'язали міцно й повезли,  Як злодія, в тюрму.  На тік поклавши, узялись  Його киями бить,  I вішали перед дощем,   I торсали щомить.  У яму кинули його,  Водою повну вкрай,  I залишили Джона там  На муку і одчай.  I, витягши, на землю знов   Жбурнули, і, коли  Життя з'явилося у нім,  Знов бити почали.  Страшним вогнем його пекли  I катували знов;  А мельник всіх перевершив:  На пил його змолов.  Вони взяли всю кров його  Й пили навкруг стола -  Й що більш пили її, то більш  Веселість їх росла.  Джон Ячне Зерно був колись  Уславлений герой;  Бо хто скуштує кров його,   Стає одважним той.  Бо хто скуштує кров його,   Той горе забува -  I плачучи, веселий спів   Заводить удова.  Нехай же кожний піднесе   За Джона келих свій,  Щоб рід його не припинявсь   В Шотландії старій! |

**SUMMARY**

The purpose of the work is to identify the style of the reproduction of the idiostyle of Robert Burns, in the first place of his dialectal language, in Ukrainian and Russian translations.

Achieving the goal requires the following tasks:

1. to examine how ideology manifests itself through translation strategies, which are determined by the norms of translation;

2. to study the reception of Robert Burns's translations in Ukraine and Russia;

3. to identify the idiostyle of Robert Burns;

4. analyze, comparing different translations of the same works of Burns with their originals, that it is in the fabric of the original sources that the translators are supplemented or removed by translators and why;

5. to compare Russian and Ukrainian translations of Robert Burns's works from the point of view of changing the method of translation due to the rules and taking into account the translator's habitus.

6. to compare Russian and Ukrainian translations of Robert Burns's works from the point of view of changing the method of translation due to the rules, and taking into account the proficiency of the translator.

The structure of work is determined by the logic of solving the problem:

Introduction

Chapter 1. . Robert Burns' Identity and his translation in translation: Theoretical Aspect

Chapter 2. Ideological translations of Robert Burns in Russian (Shchepkina-Kupnik, Marshak, Vitkovsky, Aleksandrovskii, Feldman)

Chapter 3.Reproduction of Burns idiostyle in Ukrainian translations of Vasyl Misyk and Nikolai Lukash.

General conclusions and references

The general conclusions of the work are:

In the language of any artistic work, it is possible to distinguish the author's origin (idiostyle), that is, expressive and figurative means that distinguish the style of a particular author from the style of other writers, which this author attaches a particular advantage, and general (conventional) means. In order for the translation to be complete, it must preserve the relationship between the general and the author.

The translator must reproduce the author's component in such a way that the author's translation in the text is also perceived as a deviation from the standard, that is, the author's idiostyle must be kept strictly.

The ideological interference with the translation is that the elections carried out in the translation process (not only the interpreter, but also all those who are involved in its publication, including those who have decided to choose the text for translation), are potentially determined by ideologically driven strategies , which are determined by those who have power, that is, ideology is manifested through the translation strategies that are defined by norms.

The most important feature of Robert's individual style is the use of dialectal language, since most of his works Robert Burns wrote on tape, that is, in the Scottish version or the dialect of English, and the song of his works.

Typically, the purposeful use of dialectal forms by the author of artistic text forms an integral part of the idiostyle of this author, and without reproducing these forms in translation, it is impossible to reproduce idiostyle in general.

T. L. Shchepkina-Kupnik confessed the principle that each translation, first of all, is done for ordinary readers, not highly educated erudites, so it should be not only accurate but at the same time understandable to the target audience.

S. Ya. Marshak politicized Burns excessively for the sake of Soviet censorship. He introduced the theme of "class struggle," when Burns did not touch that, the national oppression of the British turned into oppression of exploiting classes; and there are many such politicized translations.

 The hard restraint of freedom and the ideological pressure on translators paradoxically turn into freedom in dealing with the text. One can speak of a kind of ideological adaptation of the text, which is carried out using a variety of techniques: neutralization, addition, deletion. Thus, various adaptation techniques are applied in aggregate and in their application it is possible to follow certain tendencies, which allows to speak about the holistic adaptation of the translated text and about the special strategies of this adaptation.

Since the beginning of the 1990s, a new post-Soviet stage of the development of the heritage of the Scottish poet Robert Burns in Russia has begun, characterized by a shift in the orientation of the mass reader to the original work and the preservation of elements (realities, proper names) of the source culture: changes to the domestication of translations have come from the alienation , who strive to convey the stylistic features of the original, in particular dialectal and spoken language.

The changes also occurred in the preliminary norm, one that defines what can be translated, and what is not. Translations ceased to be overly politicized, and the themes that were banned in the USSR (erotica, booze, religion), inherent in the work of Robert Burns, are now not obscured.

The translations of M. Lukash tried to defeat stylistic traditions, introduced vernacular, conversational elements, dialecticism in artistic works. Using these words together with poetics, neologisms makes the language of translation colorful, succulent, helps to achieve the adequacy of translation.

 Describing the ideology of two translators - Vasyl Misyk and Nikolai Lukash - we can note two lines in the Ukrainian translation: the classical, coming from M. Staritsky, M. Zerov to Grigory Kochur, and the Baroque coming from P. Kulish. Vasyl Misik is undoubtedly a representative of the first school, and Mykola Lukash is the second.

If the translation is aimed at the transfer of dialectal language, vernacular, folklore images, the paths of the first works, then the whimsical translation, although it can be used in dialectal words, folk images of their native culture.