

радіопередача, дружина дала своєму чоловікові час на втечу, однак старшина відпускає його додому віддати гроші, ще раз попрощатися, що й спричинює трагічність колізії. Ускладнює сприйняття тексту незнання сучасним реципієнтом історичних особливостей тогочасної доби. Мало хто із читачів сьогодні знає, що людей у ті часи змушували повідомляти про появу повстанців, і багато хто, заляканий, корився. Переплетений ланцюг життєвих збігів призвів до старту роботи механічно-бездушного символу тоталітарної доби – радіомаяка, і всі позитивні прагнення людей принесли враз негативний результат. Постійні згадки з минулого призводять до того, що жінка постійно наділяє неживу річ людськими рисами, називає «хитрим», звинувачує у тому, що сталося. Персоніфікація радіоприймача – головної причини смерті її чоловіка говорить про нав'язливі думки героїні, дисгармонію її душевного стану.

Незважаючи на те, що діалог характерний для сценічного драматичного твору, В.Портяк, застосувавши особливість драми, сценарію, написав новелу «У неділю рано» виключно в діалогах, у яких знаходиться центр нарративної структури. Акцент тут зроблено на відношеннях розповідних одиниць, а не на пізнанні сюжету. Цікавою композиційною будовою вирізняється й новела «Хованець». Структура тексту має такі властивості: реконструювання читачем із розповіді події, яка сталася в минулому; постійні недомовки, які ускладнюють прочитання змісту; нарративне начало має не подієвий, а розповідний характер.

Отже, в основі художніх творів В.Портяка простежуються зразки безфабульної організації тексту, жанрового диморфізму, нефіксованого сенсу, гри з читачем, нонселективної будови, асоціативної подачі подій що є характерним для літератури нового часу. Новеліст успішно експериментує в царині форми, організації тексту, надаючи своїм творам рис драми, сценарію, а саме активно використовує діалог та монтажну технологію.

Література: Денисюк 1966: Денисюк І.О. Про специфіку новели. / Розвиток української радянської новели. Тези доповідей до міжвузівської наукової конференції. Ужгородський державний університет. Ужгород, 1966.; Денисюк 1999: Денисюк І. Розвиток української малої прози ХІХ – початку ХХ століття. – К.: Вища школа, 1999. – 154 с.; Ковалів Ю.І. Літературознавча енциклопедія: У 2 т. – К.: Академія, 2007. – Т. 2.; Колесса 2005: Колесса М. Антологія лемківської пісні / Упорядник М.Бойко /. – Львів, Видавнича фірма «Афіша», 2005.; Лесин 1966: Лесин В.М. Про жанрові ознаки новели. / Розвиток української радянської новели. Тези доповідей до міжвузівської наукової конференції. Ужгородський державний університет. – Ужгород, 1966.; Науменко 2005: Науменко Н. символіка як стильова домінанта української новелістики кінця ХІХ – початку ХХ століття. Монографія. – К.: НУХТ, 2005.; Портяк 2007: Портяк В. Новели. – К.: Брама-V, 2007. – 160 с.; Рисак 1999: Рисак О.О. Найперше музика у слові: Проблеми синтезу мистецтв українській літературі кінця ХІХ – початку ХХ століття. – Луцьк, 1999. – 402 с.; Ткаченко 1998: Ткаченко А. Мистецтво слова. (Вступ до літературознавства). – К.: Правда Ярославичів, 1998.; Фащенко 1968: Фащенко В. Новела і новелісти. Жанрово-стильове питання. – К.:Радянський письменник., 1968.; Посилання на інтернет-портал <http://dyskurs.narod.ru/Portiak1.htm>; Посилання на інтернет-портал <http://proridne.com/pisni.html>.

Гудзенко В. Жанровые диффузии малой прозы В.Портяка.

Исследовано творчество В. Портяка в контексте синтеза искусств, в частности взаимодействия литературы и киноискусства. Осуществлена попытка охарактеризовать творчество новеллиста сквозь призму монтажной технологии письма.

Ключевые слова: новелла, жанр, монтаж, психологизм, событие, синтез искусств.

Руслана Жовтані, к. ф. н. (Ужгород)

ББК 83.3 (4УКР)
УДК 821.161.2.09

Питання інтерпретації тексту в оцінках Освальда Бурггардта

У статті увага акцентується на проблемі художнього перекладу у літературознавчій праці Освальда Бурггардта «Новий переклад «Фавста». Наголошується, що художній переклад суттєво відрізняється від усіх функціонально-стильових перекладів.

Ключові слова: художній переклад, адекватність, буквалізм, фразеологізм, інтерпретація.

Ruslana Zhovtani. O.Burghardt about translation activity.

The article deals with the problem of literary translation in a literary criticism work by O.Burghardt "The new translation of „Faust”. The main focus has been made on the enormous difference between artistic translation and allfunctional-stylistic ones.

Keywords: artistic translation, adequacy, literalism, idiom, interpretation.

Художній переклад – різновид літературної творчості, внаслідок якої твір, існуючи в одній мові, «оживає» в іншій. Зважаючи на те, наскільки точно художній переклад відтворює оригінал, його називають «вільним», «переспівом», «наслідуванням» [Гром'як 1997: 730].

У праці «Першотвір і переклад» відомий теоретик перекладу Віктор Коптілов відзначає, що «художній переклад – відображення думок і почуттів автора прозового, драматичного або поетичного першотвору за допомогою іншої мови, перевтілення його образів у матеріал іншої мови» [Ковалів 1991: 3].

Проблеми перекладу досліджували такі відомі вчені, як К. Чуковський, А. Федоров, О. Фінкель, М. Рильський, О. Кундзіч, Ю. Еткінд, Г. Гачечіладзе, І. Резвін, С. Ковганюк. Їхні книжки та численні теоретичні статті лягли в основу теорії перекладу [Ковалів 1991: 6]. Художній переклад – явище насамперед естетичне: він має впливати на розум і почуття читача так само, як і оригінал [Ковалів 1991: 4].

Художній переклад суттєво відрізняється від усіх функціонально-стильових перекладів. Якщо труднощі в них пов'язані лівовою часткою зі специфікою самого функціонального стилю і, трохи узагальнюючи думку, від конкретного тексту залежить мало, то кожне художнє висловлювання – це кантівська «річ у собі» і тому потребує окремої методики перекладу, спеціально для цього оригіналу розробленої, а інколи навіть і уточнення деяких методологічних постулатів, бо змістовне та формальне наповнення художнього образу завжди настільки індивідуальне, що типові принципи його сприйняття й перекладу спрацьовують лише для найповерховішого і тому мало у художньо-функціональному стилі значущого рівня [Кияк 2006: 459]. Під художнім висловлюванням ми повинні бачити більше, ніж думку про світ, а обов'язково логічно прозоре іносказання, тобто тільки подвійність змісту і форми, наявність переднього (явного) і заднього (прихованого) планів. Більше того: у художньому тексті експліцитне (зовнішнє, безпосередньо висловлене) завжди менш вагоме і об'ємне, ніж імпліцитне (внутрішнє, переносне). З лексикології та стилістики відомо, що з натяком, подвійним (а то й більше) змістом виступає у словниковому запасі мови ціла низка шарів лексики: полісемні слова, тропи, омоніми та інші. Знаючи це легко зробити логічну помилку, стверджуючи, що будь-яке висловлювання з такими лексемами автоматично стає художнім, тим більше, якщо воно існує у віршованій формі.

Справжнє художнє висловлювання, навіть якщо у ньому немає або майже немає лексем з іслониковою багатозначністю (тропів, фразеологізмів тощо), ставлять перед перекладачем такі непереборні перешкоди, що залишаються в історії перекладу, так би мовити, «вічними сюжетами», бо за їх переклад береться не одна епоха і не один поет, а задовільного перекладу не досягають [Кияк 2006: 460].

Перекладач – це посередник у міжкультурній художній комунікації. Він відіграє важливу роль у процесі перекладу, оскільки виступає в двох особах – одержувача і відправника. В перекладі знаходять своє відображення ситуація народження тексту оригіналу і ситуація перекладу. Якість перекладу впливає на рецепцію, тому текст перекладу повинен максимально відповідати тексту оригіналу, а перекладач повинен пам'ятати, що він є провідником у світову культуру. Роксоляна Зорівчак зауважує: «Художній переклад має своїм завданням створення мовою перекладу твору, здатного справляти на читача чи слухача естетичне враження, аналогічне впливові оригіналу» [Зорівчак 1982: 53]. Тому особиста реакція перекладача на зміст перекладного тексту не повинна відображатися у результаті перекладу. Але слід брати до уваги і те, що переклад здійснюється не ідеальним конструктором, а людиною, ціннісна і психологічна орієнтація якої неминуче відбивається на результаті. Тому практично перекладений текст ніколи не рівний оригіналу, оскільки при проходженні оригінального твору через призму світосприйняття перекладача він неминуче зазнає змін на різних етапах процесу створення перекладу [Зимомря 1985: 22 – 23]. Переклад – це інтерпретація, тобто з точки зору філософії – відображення, продукт діяльності завжди несе відбиток особистості творця. Перекладач повинен досконало знати не тільки мову з якої він перекладає, але й володіти інформацією про умови написання твору, історію і культуру народу, якому він належить, щоб правильно відтворити кожне слово. Зоряна Лановик звертає увагу на те, «що проблема перекладу полягає не стільки у правильному розумінні, скільки в його адекватному мовному відтворенні» [Гром'як 1997: 263]. А «основне завдання перекладача – віднайти справжню повноту і єдність значення використаного автором слова у його взаємозв'язку із загальним контекстом твору» [Гром'як 1997: 263]. Російський науковець М.К.Гарбовський відзначив, що у перекладача формується своє ставлення до автора, його думок, почуттів, образної системи та стилю. „Перекладач створює в своїй свідомості образ автора, з яким і веде внутрішній діалог” [Гарбовський 2004: 229]. М. Рильський наголошував на тому, „щоб між автором оригіналу і перекладачем була внутрішня спорідненість, щоб перекладач не був ремісником, який перекладає

все, що йому замовлять перекласти, щоб тут dokonче був момент творчого вибору» [Рильський 1983: 295].

Яскравим прикладом цьому може слугувати творча спадщина українського поета, майстерного перекладача, літературознавця, славіста і германіста Юрія Клена (Освальда Бурггардта). А саме його літературознавча праця: «Новий переклад «Фавста». Тут мова йде про переклад М. Улезком Гетевого «Фавста», який друкувався у 20-х рр. Зазначимо, що Бурггардт доволі прискіпливо і скрупульозно сприйняв цю працю. Для дослідника цінність перекладу полягає не лише у дослівному словниковому копіюванні художнього твору: перекладач повинен передати ритміку, мелодійність вірша, максимально зберігаючи його зміст. Власне переклад М. Улезка, на думку О. Бурггардта, і виступає занадто точною копією оригіналу, який ні на «йоту» не відступає від тексту Гете і в цьому полягає один з його недоліків. Таке «копіювання» сюжету, неадекватне вживання інверсії, анаколуфа, призводить до втрати змісту твору, а подекуди навіть до абсурдних ситуацій.

«На обгортці читаємо: «Йоган Гете. Фавст. Трагедія». Яюсь дивно звучить оце «Йоган Гете». Ми звикли його називати Йоган Вольфганг, або, коли хочеться скоротити, «Вольфганг Гете». Поета з малих років називали Вольфгангом (дарма, що це друге ім'я його), а не Йоганом. Йоган Гете – це ніби якийсь інший Гете, за якого ми ніколи не чули, а не той, що написав «Фавста» і «Вертера». Зрештою, не ставимо цього на карб перекладачеві, бо, може, видавництво з технічних міркувань зробило на обгортці таке скорочення, а з боку перекладача був лише недогляд...» розмірковує автор у статті [Клен 2003: 287].

Він каже, «що перекладачі мало церемоняться з оригіналом; вони його урізують, калічать, а часом від себе вкладають таке, що авторові і не снилося» [Клен 2003: 117]. «Але чи надмірна близькість до оригіналу теж не буває часами хибою? Чи досить для перекладача літерально передати зміст речень оригіналу? Чи не треба ще передати ритм, музичність, легкість вірша? Чи не буває так, що переклад, зроблений «розміром оригіналу», тим самим ямбом або трохеєм, дає цілком інші ритмічні візерунки, або є цілком аритмічний, негармонійний, важкий і незграбний?» [Клен 2003: 289] апелює Ю. Клен до перекладача і для переконання наводить такі рядки Улезкового перекладу, як:

183. *Хто ж ще стає...*

147. *... ритм вдихне...*

206. *Вже ж вдарить в струни...*

2475. *Троцись в шмаття.*

2477. *Ось скло твоє* [Клен 1991: 289].

Чи не вивернеться язик, вимовляючи ці слова? Чи не треба при перекладі також бути дуже обережним в виборі синонімів? Від цього ж залежить той чи інший відтінок думки. До того ж у кожній мові є багато паралельних форм (зворотів), які не рівноцінні між собою [Бурггардт 1926: 118]. Чуковський наводить приклади, що те саме речення можна передати двояко, і від цього воно цілком міняє свій характер. «Німецький рядок: «Blonde Maid, was zagerst du?» можна перекласти: «Ясноволоса дівчино, чого тремтиш ти?» або: «Руда дівко, чого ти трясешся?»

Другий переклад «точний», але всі синоніми взято з іншої емоціональної групи» [Клен 2003: 290]. Переклад Улезка так і рябіє виразами, як-от: «Тон підходящий... (2475) / Авжеж пак. Аж до зір самих... (574) / І празник кожному тепер кортить... (40) / Щасливий, у кого надія ще цвіте, / щоб вирнути з мороки моря цього» (1065).

У «Посвяті» Гете звертається до легких образів минулого, до образів своїх творчих мрій: «Jhr naht euch wieder, schwankende Gestalten! / Jhr drängt euch zu! nun gut, so mögt ihr walten» [Клен 2003: 290]. Другий рядок означає: «Ви тиснитесь до мене», або «навалою ви горнетесь до мене; гаразд, ну, володійте мною». В Улезковому перекладі ці два рядки звучать так: «Знов ближитесь ви, образи легкі... / Набилось вас. Що ж? Ваше хай владіє...»

«Я розумію, коли хтось каже, що «до вагону набилось сила народу», але вжити цього виразу, зв'язавши його з «химерами» і «образами легкими», це значить брати паралельні форми з різних емоціональних груп, комбінувати їх на зразок: «Ясноволоса дівчино, чого ти затряслась?» [Клен 2003: 290] – обурюється автор статті. Далі у тій самій «Посвяті» ми читаємо: «Он, мов старе казання, ледве чуле, / Кохана перша й перший друг бредуть. «Я не знаю, на якому діалекті пише перекладач, але досі я гадав, то казання кажуть тільки ксьондзи по костьолах і що розчулити ними вони можуть тільки чулу парафію» [Клен 2003: 291]. «У чім же тут справа? Заглянувши до оригіналу, я бачу, що перед очима поета вставали «перше кохання і перша приязнь: «Gleich einer alten, halbverklungenen Sage».

На російську мову це можна перекласти як «как давнее полуотзвучавшее сказанье» [Клен 2003: 292].

У першому пролозі один із персонажів театру каже про те, як гра актора хвилює глядача: «Вона то те, то інше розворушить і кожен бачить, що у нього в серці». В Улезковому перекладі Ю. Клен відзначає: «А там чи цей, чи той ще й гніваться почне, / *Бо серце його стало всім ясне*». (178).

У німецькому тексті стоїть слово *aufgeregt* («*Dann wird bald dies, bald jenes aufgeregt*»), яке означає «схвилювати, розворушити»; воно тут зовсім не має відтінку хвилюватися – гніваться і застосовано не до актора, а до його почувань (підмети *dies* і *jenes* – середнього роду). Слово «світ» перекладач часто вживає в значенні «світло», що робить фразу інколи цілком незрозумілою: «*Вже скоро поведу його до світу*». (309.)

У німецькому тексті *Klarheit* – ясність, світло, тут, власне, прояснення. «Не думаю, що читач догадається, що тут бог хоче душу Фавста повести до прояснення: «*Ох, це ж я до всіх наук дійшов: – / І філософства, й ліку, й прав...*» (354). почне Фавст свого монолога. Слово «лік» — метонімія, не знаю, чи вдала: читачеві таки неясно, що, врешті, вивчав Фавст, чи медицину, чи математику (чи без ліку лічив, чи ліками лікував)» [Клен 2003: 293].

Кожна мова має свої так звані «ідіотизми» (властивості), які треба передавати відповідними ідіотизмами другої мови. Наведемо ще декілька прикладів такого „дослівного” перекладу відзначених Ю.Кленом у статті: «*Зроста відвага в світі погуляти, / До бою бурі викликати, – / Й від хряскоту, як крушить судна, не дрижати*». «Останнього рядка цілком не зрозуміло, не кажучи вже про те, що його й важко прочитати, не поламавши язика, поставивши наголоси так, як це хотілося перекладачеві. Коли не дотримуватися буквальної передачі, то цей рядок має такий зміст: «не боятися, коли, розбитий бурєю, твій корабель на морі гине» [Клен 2003: 293].

«У перекладача: «Встає душа гарніша в нас», у німецькому оригіналі: «Будить у нас кращу душу», тобто кращу половину нашої істоти» [Клен 2003: 293]. В оригіналі Мефістофель радить Марті після смерті чоловіка наглянути нового коханця: «*Visierte dann nach einem neuen Schatz*»; слово «*Schatz*»; означає скарб. В народних піснях це слово набуло значення нашого «мій голубе» – «мій милий». У народі дівчата і тепер свого коханця називають не інакше як «*mein Schatz*». Перекладаючи цей вираз, треба було знайти відповідного в українській мові еквівалента, але в перекладача ми читаємо: «*А я, на місці вашим, взяв би, / Та клад новий потрошку наглядав би*». (2991)

У діалозі між Мартою та Мефістофелем говориться про те, що Фавст і Гретхен линуть одне до одного; в перекладі це звучить так: «**Марта:** Здається він до неї... **Мефістофель:** Та й вона до нього. Так наш світ і йде». (3204) Останній цілком не зрозумілий вираз є переклад німецького «*Das ist der Lauf der Welt*», тобто: «так водиться на світі», або «так точиться життя». Якби перекладач не був у такій рабській залежності від словника, то, може, він знайшов би відповідні вирази, що й українському читачеві дещо говорили б.

Німецький вираз «*Es geht nicht zu mit rechten Dingen*», тобто: «тут щось не все гаразд», або «це пахне нечистою силою», він передає: «Не справа це, коли діла чистіі» (2844). Дійсно, «темна вода во облацех», скаже читач, попотівши над «Фавстом» [Бурггардт 1926: 119]. У Вальпурягівій ночі блудний вогник вказує шлях Мефістофелеві і Фавстові, він просить пробачити, що не може ясно світити: «Коли блудний вогник вам показує шлях, то не можна від нього багачко вимагати» (тобто, не можна сподіватися, що він світитиме досить ясно). В перекладі Улезка це звучить так: «*Й що вам блудячий вогник за поводиря, – / Цього не треба вже так досконально брати*». (3370). Останній рядок є дійсно літеральний переклад німецького «ідіотизму» мови, але який зміст укладе український читач до слів «досконально брати»? [Бурггардт 1926: 119].

У перекладі трапляються також деякі помилки від незрозуміння німецького тексту. У сцені, де Фауст підписує умову, Мефістофель дає йому поради, як користатися з життя, ловлячи кожну його хвилину: «*Nur greif mir zu und sei nicht blöde*», тобто: «Хапай усе і не будь дурнем». Давальний відмінок *mir* (мені) не має тут особливого значення; ми кажемо, наприклад: «гляди мені», «щоб ти мені тихо сидів» (так зв. *dativus ethicus*), але перекладач зрозумів це місце так: «*Держіться ж за мене, й щоб плохими не будь*» (1764). Або от на що перетворилися чотири чудові рядки німецького оригіналу: «*Смертній бідній, / Що повзкї, наслідній, / Згубній, в'їдній / Гріхи обсіли...*» взагалі неможливо зрозуміти, хто ж кого обсів? Очевидно, треба: «смертні бідні, що їх... гріхи обсіли» (А рима ж яка!)» [Клен 2003: 294]. І наводить для порівняння з оригіналу цей катрен: «*Freude dem Sterblichen, / Den die verderblichen, / Schleichenden erblichen / Mängel umwandten*».

А чи чувається дух української мови у такому неприродньому розташуванні слів запитує дослідник: «*Якїї чувства, о великий, мусиш ти / З юрби пошани отакої почувати*». (1011) Наведемо ще два тільки приклади плутаної синтакси: «*Численні малюнки розкішно-майстерні / Й повинність, коли п'єш їх віршами з 'ясняти, / Й єдиним духом повну випивати – / Ніч юну не одну пригадає мені*. Чи розгадає читач цей ребус, і що означає слово „повинність”? Проте, зауважує Юрій Клен, стиль Гете простий і ясний, мов різьба на криці. Приклад другий: *Тих жменьку, що спізнали децо в цих речах / Та — дурні — серця повного не закривали, / А перед черню чувства й погляди 'дкривали, / Палили здавна й розпинали на хрестах*. (590).

Як відзначає Ю. Клен: читачеві прийдеться добре попіртіти, поки він розгадає, хто кого палив і розпинав. До того треба додати, що трапляється сила русизмів і слів, що в українській мові мають не те значення, якого їм тут надається: «*Між духів край печер вітати, / В степу в мріях твоїх снувати. (394) / ...Вас, духів, рій / Парить тут, дайте ж відповідь». (427)*. Трапляються російські слова «стих» (вірш), «в шутку» – «чутства». «Шмаття» перекладач вживає замість «черепки». Значно також затруднюють читання неправильні наголоси, а їх у перекладача сила: крушить, держить, до мене, від тебе [Бурггардт 1926: 120]: «*Одвертають лики / Пресвітлі від тебе». (3828)*

Далі помічається: вживання російських граматичних форм дієприслівника на «я»: стоя: «*Гукнув він на порозі стоя» (4466)*; компаративи: на тій гарній; зловживання повними формами прикметників, від яких текст так і рябіє: старії, легкії, ції, гіркії, чудовую, суровую, дружеская».

«Назву країни Thule (давня назва Ісландії) треба було фонетично зберегти і в українському тексті, а не давати зросійщену форму Фулі, що колись писалася через фіту. Мабуть, перекладач боявся, щоб її не сплутали з російською Тулою, де роблять самовари, але ж можна було в усіх відмінках давати незмінну форму на «е»: «Туле» [Бурггардт 1926: 121].

Не сприймає Бурггардт і перекладного стилю, який надто важкий і заплутаний на відміну від оригіналу. А часте зловживання ускладнених синтаксичних конструкцій, порушення ритмомелодики наштовхують Юрія Клена на досить таки невтішні висновки: «про переклад Улезка мушу сказати, що він надто вульгаризований, Гетева мова, щоправда, близька до народної в саркастичних Мефістофелевих сентенціях, але звідци ще дуже далеко до тої кострубатості, яка декому може нав'язати сумні думки, що українською мовою, справді, можна тільки складати пісні про Грицька та гречаники» [Бурггардт 1926: 121].

Основний принцип, якого повинен дотримуватися перекладач – це „насамперед завдання віддати метр і ритм оригіналу, зберегти ту саму кількість рядків, зберегти характер і послідовність рим, і, коли треба, то передати й звукову інструментовку. До того, в ці тісні, задалегідь поставлені рямці, треба вкласти той самий зміст» [Бурггардт 1926: 19].

Література: *Бійчук 2001*: Бійчук Г. Один із грона неокласиків / Вивчення творчості Юрія Клена в школі / Г.Бійчук // Українська література в загальноосвітній школі. – 2001. – № 1. – С. 7-10; *Бурггардт 1926*: Бурггардт О. Новий переклад «Фавста» / О.Бурггардт // Життя і революція. – 1926. – № 9. – С. 117-121; *Гарбовський 2004*: Гарбовський Н. Теорія перекладу: учебник / Н.Гарбовський. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2004. – 544 с.; *Гром'як 1997*: Літературознавчий словник-довідник / [ред. Р.Т.Гром'як, Ю.І.Ковалів, В.Теремко]. – К.: Академія, 1997. – 752 с.; *Зимомря 1985*: Основи теорії та практики перекладу. – Ужгород: В-во УЖДУ, 1985. – 84 с.; *Зорівчак 1982*: Зорівчак Р./ «Хай слово мовлене інакше...» Проблеми художнього перекладу: Статті з теорії, критики та історії художнього перекладу / [упор. В.Коптілов; передмова. Д.Павличка]. – К.: Дніпро, 1982. – 295 с.; *Клен 1991*: Клен Ю. Вибране [упор. Ю. Ковалів] – Київ: Дніпро, 1991. – 461 с.; *Клен 2003*: Клен Ю. (Освальд Бурггардт) Вибрані твори. Поезія, спогади, статті. – Дрогобич: Каменярь, 2003. – С. 614; *Кияк 2006*: Кияк Т. Теорія та практика перекладу / Т.Кияк, А.Науменко, О.Огуй. – Вінниця: Нова книга, 2006. – 592 с.; *Ковалів 1991*: Ковалів Ю. І. Прокляті роки Юрія Клена / Ю.Ковалів // Юрій Клен (Освальд Бурггардт). Вибране. – Київ: Дніпро, 1991. – С. 3-23; *Рильський 1983*: Рильський М. Зібрання творів у 20-ти томах. – К.: Наукова думка, 1983. – Т 1. – 534 с.

В статті внимание уделяется проблеме художественного перевода в литературоведческом труде О.Бурггардта «Новый перевод «Фауста». Акцентируется, что художественный перевод значительно отличается от других функционально-стилистических переводов.

Ключевые слова: художественный перевод, адекватность, буквализм, фразеологизм, интерпретация.

Архієпископ Ігор Ісіченко, д-р філолог. наук (Харків)

УДК 821.161.2. – 31

ББК 83.3 (4УКР)

Біблійні архетипи у художньому світі барокової проповіді

На прикладі двох проповідей о.Антонія Радивиловського до свята П'ятдесятниці показується конструктивна роль біблійних архетипів у формуванні структури риторичного тексту. Виявляються приклади символічної ампліфікації. Використання характерних концептів розглядається як вияв антитетичної природи дискурсивних стратегій барокової проповідницької культури.

Ключові слова: Антоній Радивиловський, бароко, риторика, проповідь, концепт, символічна ампліфікація.

In the example of two sermons by Rev. Fr. Antonii Radyvylovsky on the Pentecost shows the constructive role of biblical archetypes in determining the structure of rhetorical text. The examples of symbolic amplification are identified.