

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

ЛЬВІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ІВАНА ФРАНКА

Кваліфікаційна наукова робота на правах рукопису

СВЕРЕДЮК АННА ТАРАСІВНА

УДК 811.161.2'25"19/20":821.111-2Шек.09]"15/16"(043.3/.5)

Соціокультурна роль Марії Габлевич у шекспірознавстві:

редагування, коментарі, критика перекладу

035 – Філологія

03 – Гуманітарні науки

Подається на здобуття ступеня доктора філософії (PhD)

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело: _____ Свередюк А.Т.

Науковий керівник: **Дзера Оксана Василівна**, доктор філологічних наук, професор

Львів – 2025

АНОТАЦІЯ

Свередюк А.Т. Соціокультурна роль Марії Габлевич у шекспірознавстві: редагування, коментарі, критика перекладу – На правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 035 – Філологія (галузь знань 03 – Гуманітарні науки). – Львівський національний університет імені Івана Франка, Львів, 2025.

Дисертацію присвячено багатогранній соціокультурній ролі Марії Габлевич (нар. 1950 року) в шекспірознавстві та екстраполяванням її критичного підходу на перекладознавство і українські переклади Шекспіра. Мета дисертаційного дослідження – розглянути роль дієвиці, історично знакової для творення української традиції шекспірознавства, продемонструвати новітню інтерпретацію Шекспірових творів, зокрема, “Коментарів” до “Сонетів” (1998) та повторного перекладу драми “Антоній і Клеопатра” в авторській редакції Марії Габлевич (2013) на тлі множинних перекладів Пантелеймона Куліша за ред. Івана Франка та Бориса Тена. Особливу увагу присвячено ренесансним образосимволам у контексті шекспірівської творчості та їхньої ревербалізації в українських повторних перекладах. Зроблено акцент на фемінній оптиці Марії Габлевич на протигагу чоловічому баченню.

Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку літератури та додатків.

Перший розділ охоплює методологічні основи моделювання феномену багатогранної соціокультурної ролі на перетині перекладознавства та дотичних дисциплін: соціології, едітології та критики перекладу. Розділ складається із двох підрозділів, де описано *макрорівень* дослідження соціокультурної ролі в літературній й полісистемі та *мікрорівень* на основі фрактальної теорії в межах методу синергетики.

У другому розділі дослідження за допомогою теорії побудови перспектив МакЛорі / *Vantage Theory* (ТПП МакЛорі) побудовано перспективи “переклад”, “критика” “редагування”, у яких можна розглядати багатогранну соціокультурну

роль дієвця. Визначено системи координат – “особа”, “тлумачення (інтерпретація)”, “текст” – для побудови кожної із перспектив. Також продемонстровано можливості детального вивчення окремих феноменів (символів, фемінного бачення) за допомогою “наближення” / *zoom in* перспективи.

У першому підрозділі цього розділу напрацьовано ключові поняття, що формують багатогранну соціокультурну роль: “дієвець”, “роль”, “активізм”. Наголошено, що виявом професійного габітусу дієвця в тексті є *позиція перекладача / translator's position*, що включає власне *перекладацьку / translatorial, мовну / language* і *письмову / writing* позиції дієвця в тексті.

Підкреслено, що соціокультурна роль дієвця передбачає активну позицію, спрямованість на результат. Поняття “агентності” зведене до присутності дієвців в перекладацькому проєкті.

Наступні секції цього розділу присвячені перспективам вивчення багатогранної соціокультурної ролі дієвця на системах координат “особа”, “тлумачення” та “текст”. Перспективи “переклад” на відповідних системах координат дозволяють вивчати *професійний габітус дієвця*, норми перекладу, які стимулюють або обмежують реалізацію багатогранної соціокультурної ролі. Підкреслено, що в обмежувальних умовах комуністичної цензури інтерпретація Шекспірових творів здійснювалася згідно з параметрами, заданими радянською ідеологією.

Наближення / *zoom in* перспективи “переклад” включає в дослідження явище повторних перекладів / ретрансляцій / множинних перекладів, ренесансних образосимволів у шекспірівських творах та особливостей їхньої (ре)вербалізації. Продemonстровано, як ренесансні образосимволи можуть набувати культурно-специфічних смислів в українських повторних перекладах Шекспірових творів.

Зроблено акценти на Шекспіровій духовності, теософії Любові як провідного об’єднавчого мотиву всієї творчості Великого Британця, Анімуса та Аніми як цілісного чоловічого-і-жіночого начал. Виокремлені характерні риси притаманні критико-аналітичному підходові Марії Габлевич. Вони відрізняють її інтерпретацію від тлумачень англомовних дослідниць сонетної образності

Керолайн Сперджен, Гелен Вендлер та провідних шекспірознавців Гарольда Блума і Нортропа Фрая.

Перспектива “критика” включає найбільшу кількість елементів, визначальних для поняття багатогранної соціокультурної ролі: розглянуто загальні філософські моделі інтерпретації (герменевтичне коло Фрідріха Шляєрмахера), визначено межі й можливості інтерпретації художнього твору та його реценсії в перекладі в триаді “Автор – Текст – (Тлумач) – Читач”, ступінь оприсутнення автора в тексті художнього твору з позицій психоаналізу.

Екстраполяція окресленого кола проблематики на перекладознавство в контексті реалізації багатогранної соціокультурної ролі порушує питання позиції дієвця (як першого й найуважнішого критика, а, отже, читача) відносно такого важливого Автора як Шекспір.

У перспективі “критика” на системі координат “текст” розглянуто мета-пара- й епітексти та їхні гібриди як пороги розуміння джерельного тексту. Показано, як навколоперекладна література сприяє кращій реценсії художнього твору в українській полісистемі та розумінню взаємозв’язків між дієвцями.

Останній підрозділ присвячений перспективі “редагування”. Вивчення ролі у цьому ракурсі передбачає врахування особистісного чинника (редактора) та текстового чинника (цільові й джерельні тексти як об’єкти редакторських утручань) Слід наголосити на вкрай поширеній практиці *емендацій*, або редакторських виправлень першодруків у британському шекспірознавстві. У подальшому це спричинило надінтерпретації коментаторів та перекладачів, які використовували такі правильні версії для своїх множинних перекладів. У світлі цього Марія Габлевич постулює феноменологічний досвід читання Шекспіра без огляду на його тлумачів.

Третій розділ дисеретаційного дослідження присвячено поняттю багатогранної соціокультурної ролі у вивченні здобутків Марії Габлевич відповідно до заданих перспектив. Для цього в дослідження залучено приватні авторські епітексти (листування із Григорієм Кочуром, Наталією Бутук, низкою колег-літературознавців та перекладачів).

Методологія соціології, едитології та критики перекладу створює належне підґрунтя для інтерпретації доробку Марії Габлевич.

У першому підрозділі встановлено, що на розвиток і формування *професійного габітусу* дієвиці значно вплинули ідеї неокласиків, передусім Миколи Зерова, та його послідовника й учителя Марії Габлевич Григорія Кочура. Його практика ретельного вивчення першотвору, критичного переосмислення повторних перекладів / ретрансляцій; виключно прямого перекладу на противагу непрямому із російського підрядника; ясності викладу та доступності читачеві / глядачеві виражені в *позиції перекладача / translator's position* Марії Габлевич. Це стосується і творів поза межами Шекспірового спадку.

Перераховані риси простежуються в повторному перекладі драми “*Антоній і Клеопатра*” в авторській редакції Марії Габлевич, мета- й паратекстах і їхніх гібридах.

Унаступних підрозділах цього розділу реалізацію багатогранної соціокультурної ролі Марії Габлевич в редагуванні та коментуванні перекладів Шекспірових “*Сонетів*” у множинних версіях Дмитра Павличка (1998) та Наталії Бутук, (2011). Із теоретичних напрацювань Марії Габлевич важливою видається теза про чистий досвід сприйняття Шекспірового першотвору без огляду на його критиків і коментаторів. На практиці це передбачає вірність оригіналові, присутньому в кожному з проєктів в авторській редакції Марії Габлевич. Це зроблено задля збереження оригінального написання образосимволів та пунктуації Автора.

Аналіз паратекстів обох видань та частковий перекладознавчий аналіз проблемних уривків зі Шекспірових “*Сонетів*” демонструє, що співпраця з Дмитром Павличком (1998) відбувалася на паритетних умовах. Співпраця з Наталією Бутук – з позицій домінування габітусу Марії Габлевич над габітусом перекладачки. Про це свідчать численні редакторські втручання та характер приватних епітекстів дієвиці. Більшість із таких джерел проаналізовано вперше. Присутність дієвиці в обох проєктах – мультимодальна, адже включає не лише вербальні, а й візуальні паратексти.

У перспективі “критика” досліджено мета- й паратексти. Екстраполяція моделі Кетрін Бечелор дозволяє виокремити власне 1) паратексти; 2) паратексти у функції метатекстів; 3) додаткові ілюстративно-довідкові матеріали.

Метатексти Марії Габлевич виконують інформативну, ідеологічну, жанрову, метакомунікативну функції, переосмислюючи та заново відкриваючи Шекспірові твори для української полісистеми, вільної від цензури та обмежувальних норм.

Виділено метатексти, орієнтовані на спеціалізованого читача та паратексти у ролі метатекстів для широкого загалу.

На мікрорівні дослідження здійснено систематизацію критико-теоретичного доробку дієвиці із застосуванням фрактальної теорії в межах синергетичного методу. Це дозволяє аналізувати ітерації “текст 1 – текст 2” та “Автор – текст” і здійснювати двопланову інтерпретацію ренесансної образосимволіки з культурними кодами в контексті творчості Великого Британця та її рецепції в українській полісистемі.

Наближення / *zoom in* перспективи “критика” дозволяє виявити елементи феміністичної теорії (фемінізму рівності / *equality feminism* та інакшості / *difference feminism*) в підході до жіночих образів і в метатекстах, і в повторному перекладі драми в авторській редакції.

Перекладознавчий аналіз драми “*Антоній і Клеопатра*” (2013) в авторській редакції Марії Габлевич в *маскулінній* оптиці засвідчує підсилення жіночої образності через актуалізацію певних смислів, притаманних образосимволам, додаткове стилістичне навантаження, вибір на користь високого стилю (поетична лексика). З огляду на це, інтерпретацію Марії Габлевич характеризують загострена увага до деталей у вербалізації образосимволів, сакралізація, міфологізація, посилення засобів виразності без надмірного використання культурно специфічних смислів, послаблення чи нейтральна ревербалізація пейоративних лексичних засобів. Схожу тенденцію демонструє вибіркового порівняльний перекладознавчий аналіз шекспірівських образосимволів, за якого тлумачення Марії Габлевич виявляє глибоке філософське підґрунтя.

Марія Габлевич збагачує українське шекспірознавство унікальною інтерпретацією ренесансних образосимволів із їхнім специфічним культурним кодом на засадах гуманізму, рівності чоловіка й жінки, духовності й Любові як вищої сили із потенціалом реалізації запропонованого бачення в майбутніх множинних перекладах Шекспіра.

Ключові слова: перекладознавство, агентність, соціокультурна роль дієвця, едитологія перекладу, вербалізація, ревербалізація, переклад, редагування, редактор, текст, паратекст, ретрансляції (повторні переклади), лінгвокультура, культурно-специфічні смисли, архетип, рецепція.

ABSTRACT

Sverediuk A. Sociocultural Role of Maria Hablevich in Shakespeare studies: editing, commentary, translation. – Qualifying scholarly work as a manuscript.

Dissertation for the Doctor of Philosophy Degree in the 035 - Philology specialty (The filed of expertise 03 – Humanities). – Ivan Franko National University, Lviv, 2025.

The thesis is dedicated to the multifaceted socio-cultural role of Maria Hablevych in Shakespeare studies, with further extrapolation to translation studies. The purpose of the thesis is to examine the agent's role, historically significant for the creation of the Ukrainian tradition of Shakespeare studies, the development of the latest interpretation of Shakespeare's works, in particular, the *Commentaries on the Sonnets* (1998) and the translation of *Antony and Cleopatra* (2013) by Maria Hablevych against the backdrop of multiple translations by Panteleimon Kulish, edited by Ivan Franko and Borys Ten. Particular attention is drawn to Renaissance symbolic imagery in the context of Shakespeare's work and its reverberation in Ukrainian retranslations. Emphasis is placed on Maria Hablevych's feminine perspective as opposed to the masculine view.

The paper consists of an introduction, three chapters, conclusions, a list of references and appendices.

The first chapter covers the methodological foundations of modeling the phenomenon of multifaceted socio-cultural role at the intersection of translation studies and related disciplines: sociology, editology, and translation criticism. The chapter consists of two subsections describing *the macro level* of the study of the socio-cultural role in the literary polysystem and *the micro-level* based on fractal theory within the framework of the synergetics method.

In the second section of the study, “translation”, “criticism”, and “editing” vantages are constructed with the application of the McLaury's Vantage *Theory*, which can be used to consider the multifaceted socio-cultural role of the actor. The systems of coordinates for each vantage are defined: “individual”, “interpretation”, “text”, and the possibilities of zooming in are demonstrated.

The first subchapter of the chapter features key concepts that form a multifaceted socio-cultural role are elaborated: agent, role, activism. It is emphasized that the manifestation of the agent's professional *habitus* in the text is the translator's *position*, which includes the actual translational, speech and writing positions of the individual in the text.

The socio-cultural role implies an active stance and a focus on results. The concept of agency is reduced to the presence of one or more actors in a translation project.

The following sections of the chapter are devoted to the vantages on multifaceted socio-cultural role in the coordinate systems of “individual”, “interpretation” and “text”. Translation vantages on the respective coordinate systems allow us to study the *professional habitus*, the translation norms that stimulate or limit the realization of a multifaceted socio-cultural role.

The *zoom in on* the translation vantage includes the phenomenon of multiple translations (retranslations), Renaissance imagery in Shakespeare's works, and the peculiarities of their verbalization. In Ukrainian re-translations, Renaissance imagery can acquire culturally specific meanings.

The emphasis is placed on Shakespeare's spirituality, the theosophy of Love as the leading unifying motif of the Bard's entire work, Animus and Anima as integral masculine and feminine principles that create the basis for an equal interpretation of relationships in Shakespeare's works. These features distinguish Maria Hablevych's critical and interpretive approach from the interpretations of English-language scholars of sonnet imagery Caroline Spurgeon and Helen Vendler, as well as leading Shakespearean scholars Harold Bloom and Northrop Frye.

The critic vantage includes the largest number of elements that are crucial for the concept of a multifaceted socio-cultural role: general philosophical models of interpretation (Friedrich Schleiermacher's hermeneutic circle) are considered; the limits and possibilities of interpreting a work of art and its reception in translation in the triad *Author – Text – (Interpreter) – Reader* triad, the degree of the author's presence in the text from the standpoint of psychoanalysis are determined.

Extrapolation of the outlined range of issues onto translation studies in the context multifaceted socio-cultural role raises the question of the agent's position (as the first and most attentive critic, and, consequently, the reader) in relation to the author of Shakespeare's magnitude.

On the criticism vantage on the coordinate system of the text, meta-para- and epictext and their hybrids are considered as thresholds for understanding the source text, which contribute to a better reception in the Ukrainian political system and understanding of the relationships between actors.

The last subsection of the second chapter is devoted to the editing vantage, which allows us to take into account the personal factor (the editor) in the context of translation ethology in the concept of a multifaceted socio-cultural role and the textual factor - target and source texts as objects of editorial intervention. From the perspective of Shakespearean studies, the practice of *emendations*, or editorial corrections of the original printings, was extremely common. Later, this led to over-interpretations by commentators and translators who had used these versions. In light of this, Maria Hablevych postulates a "bracketed" phenomenological experience of reading Shakespeare without regard to his interpreters.

The third section is devoted to the concept of a multifaceted socio-cultural role in the study of Maria Hablevych's achievements in accordance with the given vantages at the macro level of research. To this end, the study draws on private author epitexts (correspondence with Hryhorii Kochur, Nataliia Butuk, and a number of fellow literary scholars and translators).

The methodology of sociology, editology, and translation criticism provides a proper basis for Maria Hablevych's interpretation.

The first subsection establishes that the development and formation of *the professional habitus* of the agent was significantly influenced by the ideas of the neoclassics and, particularly, Hryhorii Kochur. His practice of careful study of the original work, critical rethinking of multiple translations (retranslations); exclusively direct translation as opposed to indirect translation from the Russian word-for-word version; clarity of presentation and accessibility to the reader/viewer are expressed in

Maria Hablevych's translator's position. This applies to both Shakespearean and non-Shakespearean works.

These features can be traced in the re-translation of the drama *Antony and Cleopatra* by Maria Hablevych, as well as in meta- and paratexts and their hybrids.

Further subsections of this chapter examine the realization of the multifaceted socio-cultural role of Maria Hablevych's 1998 and 2011 *Sonnets* (by Dmytro Pavlychko and Nataliia Butuk respectively). Among the theoretical developments, the thesis about the pure experience of perceiving Shakespeare's original work seems to be important. In practical terms, it is fidelity to the original, which is present in each of the projects in the author's edition by Maria Hablevych, in order to preserve the original spelling of the author's images and punctuation.

The analysis of the paratexts of both editions and a partial translation analysis of problematic excerpts from Shakespeare's *Sonnets* demonstrates that the collaboration with Dmytro Pavlychko (1998) took place on parity, and with Natalia Butuk – from the standpoint of the dominance of the agent's habitus with a multifaceted socio-cultural role over that of a translator, as indicated by numerous editorial interventions and the nature of private epithets. Mariia Hablevych's presence in both projects is multimodal and includes visual paratexts.

On the criticism vantage, the meta and paratexts are studied. Extrapolation of Kathryn Bachelor's model allows us to distinguish 1) paratexts; 2) paratexts in the function of metatexts; 3) additional illustrative and reference materials.

Mariia Hablevych's metatexts perform informative, ideological, genre, and metacommunicative functions, rethinking and rediscovering Shakespeare's works for the Ukrainian political system, free from censorship and restrictive norms.

Metatexts oriented to specialized readers and paratexts as metatexts for the general public are distinguished.

At the micro level, the study systematizes the critical and theoretical work of the author using fractal theory within the framework of the synergistic method. This allows for the analysis of the iterations “text 1 – text 2” and “Author – text” and a two-

dimensional interpretation of Renaissance imagery with cultural codes in the context of the Great Bard's work and its reception in the Ukrainian polysystem.

The *zoom-in* of criticism vantage demonstrates the elements of feminist theory (*equality feminism* and *difference feminism*) in the interpretation of female images in metatexts and in the retranslation in the author's editorial.

The translation analysis of the drama *Antony and Cleopatra* (2013) in the author's edition by Mariia Hablevych through masculine lenses shows the strengthening of female imagery through the actualization of certain meanings of symbolic imagery, additional stylistic load, and the choice in favor of high style (poetic vocabulary). In view of this, Mariia Hablevych's interpretation is characterized by a keen attention to detail in the verbalization of symbolic imagery, sacralization, mythologization, strengthening of expressive means without excessive use of culturally specific meanings, weakening or neutral reverbalization of paeon lexical means. A similar tendency is demonstrated by a selective comparative translation analysis of Shakespeare's symbolic imagery, in which Mariia Hablevych's interpretation reveals a deep philosophical basis.

Mariia Hablevych enriches Ukrainian Shakespearean studies with a unique interpretation of Renaissance symbolic imagery with its specific cultural code based on the principles of humanism, equality of men and women, spirituality, and Love as the highest power with the potential to realize the proposed vision in future multiple translations of Shakespeare.

Keywords: translation studies, agency, socio-cultural role, translation editology, verbalization, reverbalization, translation, editing, editor, text, paratext, multiple translations (re-translation), linguaculture, culturally specific meanings, archetype, reception.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові праці, у яких опубліковані основні наукові результати дисертації:

статті у наукових фахових виданнях України:

1. Свередюк А. Т. Шекспірознавчі знахідки Марії Габлевич у світлі наратологічних студій. *Іноземна філологія*. 2023. № 136. С. 61–70. DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/fpl.2023.136.4204>
2. Свередюк А. Т. Гамлетіана Марії Габлевич: Офелія крізь призму феміністичної критики. *Закарпатські філологічні студії*. 2024. № 37. С. 256–260. DOI: <https://doi.org/10.32782/tps2663-4880/2024.37.43>

статті в іноземних фахових виданнях, що індексуються в наукометричній базі даних Scopus

3. Sverediuk A. Maria Hablevych and the Concept of Truth in 'Hamlet'. *Vertimo studijos*. Vilnius University Press. 2023. No. 16. 2023. P. 168–185. (Scopus) DOI: <https://doi.org/10.15388/VertStud.2023.11>

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

1. Sveredyuk A. Agency in Translation: A Case Study of *Hamlet*, Its Translations and Critics. *Звітна наукова конференція професорсько-викладацького складу факультету іноземних мов за 2021 рік (4–5 лютого 2022 року)*. Львів: ПАІС, 2022. С. 269–272.
2. Sverediuk A. Maria Hablevych: The Voice of Critic and Editor in Paratexts. *Звітна наукова конференція професорсько-викладацького складу факультету іноземних мов за 2022 рік. З нагоди 125-ліття кафедри французької філології (2–3 лютого 2023 року)*. Рівне: Волин. обереги, 2023. С. 96–99.

3. Sverediuk A. Editor the Omnipresent: The Case of Maria Hablevych as the Editor and Critic of Shakespeare's Sonnets Translated into Ukrainian. *The International Translation And Circulation Of Shakespeare Criticism* (26-27 June 2023). Leuven. P. 9-10.
4. Sverediuk A. Multimodality of Agent's Presence: A Move Beyond Text. *IFNUL-HKBU PhD Researchers' Conference on Translation, Interpreting and Intercultural Studies* (May 28, 2024). Lviv – Hong Kong. 2024. P. 16 –19.
5. Свередюк А. Т. Жіноче обличчя української шекспіріани: Офелія Марії Габлевич. *Міжнародна наукова конференція “Національна пам'ять у філології: Перекладознавчі читання на пошану Роксолани Петрівни Зорівчак”* (28 листопада 2024 року). Львів : ЛНУ, 2025. С. 69-70.
6. Свередюк А. Т. Шекспірові твори як гармонійно організована система: дослідження Марії Габлевич крізь призму точних наук. *Звітна наукова конференція професорсько-викладацького складу факультету іноземних мов за 2024 рік на пошану завідувача кафедри англійської філології Зеленського Пимена Гордійовича* (7 лютого 2025 р.). Львів : ЛНУ, 2025. С. 383–388
7. Sverediuk A. Translating Shakespeare in Soviet Ukraine: Resistance Through Translation. *Annual UKRAINETT+ Conference “The War and Beyond: Perspectives on Ukrainian Culture and Society”* (14–15 October 2025). University of Bergen. P. 21.

ЗМІСТ

ВСТУП	17
РОЗДІЛ I МЕТОДОЛОГІЯ МОДЕЛЮВАННЯ БАГАТОГРАННОЇ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ РОЛІ ДІЄВЦЯ	34
1.1 Макрорівень: теорія побудови перспектив / <i>Vantage theory</i> МакЛорі	34
1.2 Мікрорівень: метод синергії (фрактальна теорія)	40
Висновки до Розділу I	43
РОЗДІЛ II ПОНЯТТЄВИЙ АПАРАТ БАГАТОГРАННОЇ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ РОЛІ ДІЄВЦЯ У ТЕОРЕТИЧНОМУ АСПЕКТІ	45
2.1 На порозі гуманізму: перекладознавство зустрічається зі соціологією	45
2.2 Гуманізовані перекладознавчі студії: ключові поняття	51
2.3 Проблема метамовної неперекладності: між агентністю і роллю	55
2.4 Чинники формування дієвця у перспективі “переклад”	63
Висновки до Розділу II	115
РОЗДІЛ III БАГАТОГРАННА СОЦІОКУЛЬТУРНА РОЛЬ МАРІЇ ГАБЛЕВИЧ	120
3.1 Марія Габлевич у перспективі “переклад” на системі координат “особа”	120
3.2 Соціокультурна роль Марії Габлевич: перекладацькі проєкти 1980-х років XX ст.	133
3.3 Соціокультурна роль Марії Габлевич у перспективі “переклад” на системі координат “текст”	146
3.4 Соціокультурна роль Марії Габлевич у перспективі “редагування”	153
3.5 Соціокультурна роль Марії Габлевич у перспективі “критика”	169
3.6 Соціокультурна роль Марії Габлевич на перетині перспектив	182
3.7 Ідейно-філософське підґрунтя тлумачення Марії Габлевич Шекспірових образосимволів	190
3.8 “Коментарі” Марії Габлевич до Шекспірових “Сонетів” у світлі фрактальної теорії	197
3.9 Фемінний вимір інтерпретації Марії Габлевич Шекспірових образосимволів	208
3.10 Клеопатра Марії Габлевич (2013) у наближеній / zoomed-in перспективі	214
3.10.1 Образ Клеопатри в інтерпретації Марії Габлевич: вимір “Богиня”	219
3.10.2 Образ Клеопатри на тлі філософії трубадурів: вимір “Лицар і Дама”	234
3.10.3 Образ Клеопатри і його традиційно (негативна) інтерпретація	237

Висновки до Розділу III	245
ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ	250
СПИСОК ДЖЕРЕЛ	253
ДОДАТКИ.....	273

ВСТУП

На початку ХХІ ст. перекладознавство зазнало впливу антропологічного повороту, що змістив акцент на особистість перекладача. Вагомими стали філософські теорії: психоаналіз Зигмунда Фрейда та Жака Лакана, концепт колективного несвідомого Карла-Густава Юнга, герменевтика Фрідріха Шляєрмахера, Ганса-Георга Гадамера, Еріка Д. Гірша. Змінився фокус із формальних чинників на внутрішню сутність творчості, а література почала розглядатися як глобальна полісистема з боротьбою між центром і периферією. В умовах цензури переклад в українській полісистемі набув націєтворчої ролі. Також відбулося розмежування лінгвістичного та літературознавчого підходів, а політичні процеси актуалізували переклад як інструмент примирення.

Іван Франко, засновник українського перекладознавства, поєднував психологію та естетику в літературній критиці [41, с. 53], що стало основою його перекладознавчих поглядів, зокрема в праці *“Каменярі. Український текст і польський переклад. Деяко про штуку перекладання”* (1911) [43, с. 43]. Тарас Шмігер підкреслює націєтворчу роль перекладу та його єдність із літературознавством і критикою.

У ХХІ ст. перекладознавство розширюється до міждисциплінарної методології, зокрема синергетики, яка обґрунтовує взаємозбагачення гуманітарних і точних наук у відкритих системах. Одночасне повернення забутих імен та праць в українське перекладознавство сприяє застосуванню новітніх міждисциплінарних методів і долученню до глобальних літературних процесів, пов’язаних із перекладом. Українське шекспірознавство тісно пов’язане з перекладознавством і розвивалося переважно в порівняльному аспекті. Перекладацькі стратегії, зокрема у версіях Михайла Старицького та Пантелеймона Куліша, впливали на формування української літературної мови в умовах цензури. Характерною рисою стало домінування чоловічого перекладу, тоді як жіночий обмежувався інтерпретацією. Винятком є Ірина Стешенко – онучка Старицького – чий переклад драм *“Отелло, венеціанський мавр”*, *“Ромео і Джульєтта”*, *“Двоє сеньйорів з Верони”*, *“Комедія*

помилки”, *“Венеційський купець”*, *“Багато галасу з нічого”* увійшов до повного шеститомного зібрання творів Шекспіра (1984–1986).

Від перекладацьких спроб Миколи Костомарова у ХІХ ст., через шекспірознавчі студії та критичну діяльність Івана Франка (зокрема щодо перекладів Пантелеймона Куліша), паратексти Ярослава Гординського та всеохопну шекспіріану Григорія Кочура з 1960-х років – українське шекспірознавство тривалий час залишалося винятково чоловічим науковим дискурсом.

Серед українських дослідниць рецепції Шекспіра варто згадати Марію Ажнюк, авторку дисертації *“Стиль “Гамлета” В. Шекспіра як проблема перекладу”* (1950–1970-ті). У центрі її уваги – драма *“Гамлет”* як стилістична система, що аналізується у метатекстах *“Незнаний український “Гамлет”*, *“Про багатозначність словесних образів у “Гамлеті” В. Шекспіра”* та *“Відтворення ритмо-інтонаційного ладу “Гамлета” В. Шекспіра”*. Дослідження охоплюють переклади Пантелеймона Куліша, Михайла Старицького, Михайла Рудницького та Леоніда Гребінки.

Іще однією яскравою жіночою постаттю української шекспіріани є Марія Шаповалова, дослідниця шекспіріани Івана Франка, авторка дисертаційної роботи *“Шекспір в українській літературі”* (1976) та метатекстів *“Шекспірові міркування про мистецтво”*, *“Шекспір в українських перекладах”* (1964). В останньому українська шекспіріана подається як цілісний процес.

У радянську добу українські шекспірознавиці працювали під керівництвом Віктора Коптілова (Марія Ажнюк), Михайла Рудницького та Михайла Возняка (Марія Шаповалова). Григорій Кочур відіграв центральну роль: у статті *“Шекспір в Україні”* (1966) він наголошував на недоперекладі третини творів [39, с. 295], що стало основою для шеститомника (1984–1986), важливого для літературної полісистеми [167, с. 282]. Наприкінці 1980-х Григорій Кочур ініціював новий проєкт дослідження перекладів Пантелеймона Куліша з акцентом на індивідуальність перекладачів. Таким чином, доводиться говорити про синтез

перекладознавства і шекспірознавства та активну взаємодію і співробітництво залучених у процес перекладачів і перекладачок у радянський період.

Водночас сучасних українських дослідниць творчості Великого Британця, до яких зараховуємо й Марію Габлевич, можна назвати спадкоємицями школи Кочура та його кола перекладознавців і перекладачів. Зосібна, можна говорити про вагомий внесок в шекспірознавство представниць львівської школи перекладознавства: Оксани Дзери (дослідження в контексті біблійних мотивів) [4], [5], Ольги Олексин (дослідження, спрямовані на відтворення слів у комедії *“The Taming of the Shrew”*, трагедії *“Romeo and Juliet”* та історичної хроніки *“Henry IV”* в українських перекладах, метатекстах *“Соціологічні аспекти українських перекладів п’єс В. Шекспіра у XXI ст.”* (2024), серед інших).

Системні шекспірознавчі студії розвиваються завдяки діяльності Українського міжуніверситетського шекспірівського центру (Запоріжжя), заснованого в 2009 році під керівництвом Наталії Торкут із власними виданнями *“Ренесансні студії”* (засн. 1997) та *“Шекспірівський дискурс”* (2010, 2011, 2013). Окрім цього, на базі Запорізького національного університету функціонує Український шекспірівський портал, схарактеризований як “спроба мультимедійної репрезентації української шекспірознавчої панорами” (Український шекспірівський портал, 2023).

Сучасні українські дослідження Шекспіра охоплюють літературознавчий і перекладознавчий аспекти. До перших належать дисертації Міхаели Кремер *“Філософська концепція природи у Шекспіра (“Сон літньої ночі”, “Буря”)”* (1999) та Галини Горенок *“Гамлет і гамлетизм у європейській літературі першої половини XX століття”* (2007). Перекладознавчі студії представляють Ольга Лучук *“Різночасовість перекладів одного твору як проблема перекладознавства (на матеріалі укр. перекладів Шекспірової драми “Троїл і Крессіда”)”* (1996) і Наталія Куконіна *“Зіставлення словника перекладу із словником оригіналу як перекладознавча проблема (на матеріалі перекладів шекспірівського “Гамлета”)”* (2002). Перелік постійно доповнюється..

Іще однією прикметною рисою сучасного українського шекспірознавства можна назвати його спроби вийти за межі України. Показовим у цьому плані є зусилля Наталії Торкут: організація та проведення Міжнародних шекспірівських конференцій та Українського шекспірівського фестивалю (2024, Івано-Франківськ, співорганізаторка). Важливим кроком стало налагодження співпраці із Шекспірівським Інститутом (Стретфорд-на-Ейвоні).

Водночас, існує велика незаповнена ніша в дослідженні й систематизації спадщини українських шекспірознавців, особливо фемінних досліджень Шекспіра, яку ще належить відповідно опрацювати.

Марія Габлевич продовжила традиції перекладознавчого підходу Григорія Кочура та школи неокласиків, розвиваючи їх в умовах незалежної України з опорою на світову критичну та філософську думку, раніше обмежену комуністичним режимом. Це дослідження охоплює її повторні переклади (ретрансляції), мета- й паратексти, редакторські втручання та епітексти, аналізуючи їх у контексті українських перекладів Шекспіра та порівнюючи з критичними підходами англомовних шекспірознавців. Багатогранна соціокультурна роль дієвця базується на поняттях соціології, адаптованих до перекладознавства..

Соціологічне підґрунтя дисертації становлять праці П'єра Бурдьє, зокрема концепт "габітус", який у перекладознавчих студіях розробляли Денієл Сімеоні, Жан-Марк Гуанвік, Мойра Інгіллері – як система установок, що впливає на реалізацію соціокультурної ролі.

Моделі дослідження дієвця в перекладі розробили Ендрю Честерман, Мікаела Вольф, Рійо Яаскеляйнен, Жан Делайл, Сергей Тюленев, Джон Вудворт, Маркус Ебергарт, Ентоні Пім, Маркус Еспаньї. Термінотворення в контексті соціології перекладу з елементами когнітивістики та психології досліджували Ерік Гоффман, Катаріна Райс, Жером Мейзоз, Мона Бейкер, Елен Бюзелен. Розмаїття термінів на позначення дієвця свідчить про активний розвиток цієї підгалузі та потребу її метамовної систематизації.

Позиції, що дозволяють залучити чинник культури як елемент соціокультурної ролі, розглядають і українські, і закордонні дослідники: Олександр Кальниченко, Лада Коломієць, чий підхід заснований на теоріях Гідеона Турі, Ітамара Евен-Зохара та Герта Гофстеде. На особливу увагу заслуговують праці українських перекладознавиць у руслі соціології перекладу. Зосібна, Наталія Гриців у дисертаційній роботі *“Творча особистість Василя Мисика як перекладача в контексті української культури ХХ сторіччя”* (2015) розглядає творчу особистість перекладача як суб'єкта культури із широтою перекладацьких принципів та цінностей на основі світоглядно-естетичної концепції [2]. Марія Іваницька (2015) у своєму дисертаційному дослідженні *“Особистісний вимір в історії українсько-німецького художнього перекладу (від середини ХІХ до початку ХХІ століття)”* досліджує особистість перекладача в контексті теорії соціокультурної кореляції [12].

Українське перекладознавство традиційно орієнтується на особистість тлумача, що видно з поглядів Івана Франка (рецензія на статтю Густава Мюллера) та Миколи Зерова (*“Українське письменство”*). Цю традицію продовжують сучасні дослідження: Валентина Савчин *“Микола Лукаш – подвижник українського художнього перекладу”* (2014), Ганна Косів *“Віра Річ. Творчий портрет перекладача”* (2011), Анастасія Василик *“Стратегія М. Рудницького...”* (2012), Оксана Матвіїшин, Ірина Одрехівська *“Внесок В. Коптілова...”* (2015), Олена Мазур *“Перекладацький метод Анатолія Онішка”* (2011).

Наше дослідження теж стає частиною цього наукового дискурсу й водночас заповнює нішу на перетині перекладознавства і шекспірознавства. Попри активне використання інтерпретаційних методів, дослідження українського перекладознавства часто охоплюють лише окремі аспекти роботи діяча. Це актуалізує потребу в ширшому підході до його соціокультурної ролі. Перекладач виступає як критик, редактор і учасник складної мережі зв'язків, нерідко заміщаючи інших діячів, чия активність обмежували норми режиму. Показовим у цьому плані є характер роботи над шеститомним зібранням творів Шекспіра (1984–1986), як справді спільний літературний і культурний набуток [168, с. 267].

У діяльності Марії Габлевич різні ракурси – переклад, критика, редагування – тісно переплетені. Перші переклади сформували її як критикиню, а критичний підхід вплинув на повторні переклади “*Сонетів*” і драму “*Антоній і Клеопатра*” (в авторській редакції 2013). Її мультимодальна присутність простежується в текстах, які вона перекладала або редагувала.

Критичний метод Марії Габлевич у перспективі “Автор – Текст – (Тлумач – Читач” є міждисциплінарним, із залученням літературознавчих, філософських, психоаналітичних та феміністичних теорій (Фройд, Юнг, Лакан, Яусс, Ізер, Інгарден, Шляєрмахер, Гусерль, Гадамер, Шовалтер, Сіксу). Такий підхід дозволяє глибше осмислити соціокультурну роль дієвця/дієвиці в полі перекладу, критики та редагування, не обмежуючись лише перекладознавчими моделями.

Вивчення актуалізації багатогранної соціокультурної ролі Марії Габлевич у шекспірознавстві та перекладознавстві у перспективі “переклад” передбачає аналіз повторного перекладу драми “*Антоній і Клеопатра*” в авторській редакції Марії Габлевич 2013 року. Результати аналізу засвідчують використання принципів фемінізму рівності / *equality feminism* (термін, розвинутий у працях Елейн Шовалтер, Сімони де Бовуар та Бетті Фріден) інтерпретації ключових образосимволів, серед них – флороназв, назв природних стихій та небесних тіл для означення головної героїні драми в контексті усієї творчості Великого Британця, та особливо в контексті інтерпретації Шекспірових “*Сонетів*”.

Шекспірові твори увійшли до канону світової літератури, і в українській полісистемі існують у повторних перекладах (ретрансляціях, множинних перекладах). Феномен повторного перекладу розглядають Ентоні Пім, Лоренс Венуті, Гідеон Турі та Антуан Берман, а серед українських перекладознавців – Олександр Ребрій та Ольга Лучук.

Багатогранна соціокультурна роль Марії Габлевич у перспективі “критик” проявляється в навколоперекладній літературі, яку, відповідно диференціюємо як мета- і паратексти, хоча іноді межа між ними доволі розмита.

Теоретичним підґрунтям для дослідження літератури другого ступеня є праці Антона Поповіча та Антуана Бермана. Поняття паратекстів розробляв Жерар

Женетт; у контексті перекладознавчих студій особливу цінність становлять напрацювання Кетрін Бечелор, Шехназ Тагір-Гюрчаглар, Уті Палопоскі та Кайса Коскінен.

Більшість українських шекспірознавчих праць зосереджені на національній рецепції. Висновки дієвиці Марії Габлевич щодо образосимволіки Шекспіра перегукуються з ідеями Нортропа Фрая, Гарольда Блума, а її методологія – з аналітичним підходом Керолайн Сперджер і Гелен Вендлер. Це актуалізує потребу порівняльного аналізу її інтерпретацій в українській полісистемі, зокрема на тлі повторних перекладів.

У нашій дисертаційній роботі ми розглядаємо лише найвідоміші праці англomовних шекспірознавців на тему образного ренесансного словожитку шекспірівських творів і в сонетах зокрема. Адже охопити весь огром досліджень на цю тему неможливо.

Інтерпретацію образосимволів у Шекспірових “Сонетах” здійснювали Керолайн Сперджер, Гелен Вендлер, Стівен Бут, однак вони зосереджувалися на окремих текстах, ігноруючи єдність із драмами та поемами. Марія Габлевич, навпаки, розглядає “Сонети” у зв’язку з усією творчістю Великого Британця, акцентуючи на духовно-тілесній Любові (Rose-Eros, Краса-і-Любов) як провідному мотиві. Сам Поет розглядається як послідовник традиції куртуазного кохання.

Окреслена вище проблематика зумовлює **актуальність** нашої роботи. **Мета** представленої дисертаційної роботи – висвітлити багатогранну соціокультурну роль Марії Габлевич у шекспірознавстві із екстраполяцією на перекладознавство й продемонструвати її продуктивність для української полісистеми. Передовсім ідеться про “Коментарі” до Шекспірових “Сонетів” (1998) Марії Габлевич, її редакцію повторного перекладу Наталії Бутук (2011) та повторному перекладі драми “Антоній і Клеопатра” в авторській редакції (2013).

Ключові **завдання** для реалізації окресленої мети:

1. Сформулювати поняття “багатогранна соціокультурна роль дієвця” у перекладознавстві, розробивши метамову на основі ТПП / *Vantage Theory* МакЛорі, ввести його в науковий слововжиток.

2. Побудувати перспективи “переклад”, “редагування” “критика” на системах координат “особа”, “тлумачення”, “текст” із можливістю наближення / *zoom in* для макрорівня дослідження.

3. Застосувати напрацьоване поняття багатогранної соціокультурної ролі до Марії Габлевич, для цього:

a. Проаналізувати перекладацьку діяльність Марії Габлевич через приватні та публічні епітексти з елементами моделі Антуана Бермана.

b. Визначити її редакторську роль і мультимодальну присутність у повторних перекладах “*Сонетів*” (1998, 2013).

c. Систематизувати інтерпретацію образосимволів у “*Коментарях*” до “*Сонетів*” за допомогою фрактальної теорії в межах синергетичного підходу на мікрорівні дослідження.

d. Дослідити фемінне бачення жіночих образів у перекладі “*Антонія і Клеопатри*” (2013) та паратекстах на тлі множинних перекладів.

Об’єктом дослідження обрано переклад, редагування та критику Шекспірових творів у діяльності Марії Габлевич. **Предмет** – реалізація багатогранної соціокультурної ролі дієвиці у перспективах “переклад”, “редагування” та “критики” у множинних перекладах, мета, пара й епітекстах та їх різновидах.

Комплексний характер задекларованої в цій праці наукової проблематики та низка заданих перспектив розширює діапазон **матеріалу** дослідження. Він охоплює “*Коментарі*” до “*Сонетів*”, перші переклади Марії Габлевич (сцена із “*Ромео і Джульєтти*”, уривки із “*Генріха VIII*”), повторні переклади “*Сонетів*” Шекспіра Дмитра Павличка (1998), Наталії Бутук (2011) із мультимодальною присутністю редакторки й критикині, частково залучено редакції “*Сонетів*” Наталії Бутук, версії драми “*Антоній і Клеопатра*” у перекладах Пантелеймона Куліша (1901), Бориса Тена (1986), і повторний переклад Марії Габлевич (2013) в авторській редакції із супровідними паратекстами.

Широко використані публічні епітексти, зосібна, анкети та інтерв’ю із Марією Габлевич та приватні авторські епітексти: листування із Григорієм

Кочуром (1980–1990), Наталією Бутук, британським перекладачем “Коментарі” до “Сонетів” Пітером Корнессом. Їх узято із приватного архіву родини Габлевичів. Усі ці матеріали створюють широке поле для досліджень, їх проаналізовано вперше.

Оглянуто метатексти, що ввійшли до збірників “Світло Шекспірового Храму: статті, переклади” (2016) та “Світло і Сутінь Шекспірового Храму” (2019). Детально проаналізовано паратексти у ролі метатекстів: “Коментарі” до “Сонетів” (1998) у світлі фрактальної теорії та як тло інтерпретації ретрансляцій Дмитра Павличка і Наталії Бутук, залучені “Примітки” до драми “Антоній і Клеопатра” (2013).

Крім того, у дисертації використано дані тлумачних, перекладних, етимологічних та інших лексикографічних праць.

Стрижневий пункт методології проведеного дослідження є *орієнтація на особистість*, а саме антропоцентризм в індивідуальній проєкції на постать дослідниці та в колективній проєкції, де багатогранна діяльність Марії Габлевич висвітлена у співпраці із іншими дієвцями із продуктивною багатогранною соціокультурною роллю (Григорієм Кочуром та Дмитром Павличком, зосібна). перекладачами (Наталією Бутук) та на тлі рецепції уже наявних множинних версій Пантелеймона Куліша та Бориса Тена. Соціокультурну роль Марії Габлевич розглянуто із перспектив “переклад”, “критика” і “редагування”, кожна з яких заснована на системі координат, де фіксованими координатами виступають інваріанти “особа”, “тлумачення” та “текст” в основі перекладу, критики та редагування. Змінними координатами є їхні різновиди, що уможлиблює підхід до кожної складової поняття, відмінний від традиційного тлумачення.

Ключовим поняттям роботи визначаємо *багатогранну соціокультурну роль дієвця* як проактивну роботу особи, скеровану на соціокультурні зміни в одному чи кількох полях; взаємопов'язаність реалізації ролі із *професійним габітусом*, соціокультурним, політичним контекстами та нормами, що визначають функціонування полів перекладу і літератури, впливаючи на місце і функцію перекладів у полісистемі. В основу праці покладено ідеї *соціологічного підходу* до

перекладу. У такому ракурсі перекладач виступає як соціальний суб'єкт, чий переклад залежний від впливу соціуму, норм і контексту, особливо інших дієвців із комплексним *габітусом*. Кожен зі складових поняття, які в сукупності творять багатогранну соціокультурну роль дієвця, містить елемент “особи”, що свідчить про антропоцентричне осердя введеного в роботі концепту. Особливим виявом цього напрямку в межах нашого дисертаційного дослідження є акцент на феміністичному характері тлумачення.

Методику дослідження розроблено на основі принципів *міждисциплінарності* та *синергії*. Міждисциплінарний підхід передбачає залучення до власне перекладознавчого аналізу елементів інструментарію *соціології, герменевтики, когнітології, лінгвістики, літературознавства*, а також *синергетичний підхід (фрактальна теорія)*.

Мета роботи, специфіка об'єкта її аналізу, що охоплює широкий спектр дослідницьких і творчих зацікавлень Марії Габлевич, спричиняє плуралізм *методів досліджень*.

Використано елементи *методу когнітивного моделювання* (ТПП / *Vantage theory* МакЛорі), перспектив, побудованих на парі координат з можливістю наближення / *zoom in*.

Біографічний метод належить до методології літературознавства, даючи розуміння глибинних мотивів дієвця. Він використаний у дослідженні формування професійного *габітусу* Марії Габлевич із перспектив “критика”, “переклад”, і “редагування” та взаємодії Марії Габлевич із Григорієм Кочуром та Дмитром Паламарчуком. Біографічний метод частково використано у вивченні мовної та письмової позицій Марії Габлевич.

Інтерпретаційний метод стосується тлумачення тексту як цілісного утворення. У контексті нашої дисертаційної роботи він передбачає декодування мікроконтекстів образосимволів в повторному перекладі драми “*Антоній і Клеопатра*” в авторській редакції Марії Габлевич та версіях Пантелеймона Куліша і Бориса Тена, а також частково – в дослідженні повторних перекладів “*Сонетів*” Мета використання цього метода у нашій роботі – дослідити відтворення

ренесансних образосимволів на тлі загальноприйнятої інтерпретації. Кінцева мета полягає в тому, щоб запропонувати цілісне осмислення критичної інтерпретації Марії Габлевич та виявити елементи власної (новаторської) інтерпретації. У нашій роботі ми застосовуємо інтерпретаційний метод разом із *контекстуальним* методом, щоб залучити різні типи контекстів для дослідження діяльності Марії Габлевич та її колег. Його залучено для з'ясування відмінностей в розумінні смислових елементів Шекспірових творів та їхніх повторних перекладів на рівні тексту.

Метод *лінгвостилістичного аналізу* передбачає сегментацію тексту на окремі відрізки з подальшим виділенням значеннєвих елементів. Лінгвістичний аналіз як частина лінгвостилістичного проводиться на різних рівнях, найдоречнішим з яких видається саме лексико-синтаксичний. З його допомогою досліджено образний слововжиток в повторних перекладах т оригіналі на основі критичної інтерпретації Марії Габлевич.

Синергетичний підхід стосується “науково-філософського принципу, що розглядає природу, світ як самоорганізовану комплексну систему” [140]. Синергетичний підхід дозволяє розглядати складний об'єкт будь-якої природи як *цілісну систему*, яка відзначається відкритістю та здатністю до саморозвитку. Ключовим для синергії є обмін інформацією між різними за природою системами, що уможливорює застосування моделей із точних наук для опису феноменів гуманітарних наук, для яких характерні чіткі закономірності. З огляду на це, синергетичний підхід дозволяє вивчати реалізацію багатогранної соціокультурної ролі Марії Габлевич на мікрорівні. Він передбачає застосування фрактальної теорії до “*Сонетів*”, які за своєю природою самоподібні і містять низку повторюваних елементів. У стосунку до методу аналізу критичної інтерпретації фрактальна теорія дає змогу систематизувати тлумачення Марії Габлевич із перспективи критика, висвітлене у паратекстах як метатекстах (“*Коментарі*” до “*Сонетів*”, 1998)”, засвідчити внутрішню стрункість композиції сонетарію, виділити закономірності в межах “*Сонетів*”, що перетікають у ранні комедії і драми. Використання фрактальної теорії в межах синергетичного підходу допомагає точніше виокремити

образні й тематичні ітерації в контексті всієї творчості, а не в межах окремих груп сонетів, як це впливає із праць англомовних шекспірознавців. Відтак, ренесансні образосимволи в “*Сонетах*” Шекспіра трактовано як складову системи цілісної творчості Поета. Для цієї системи характерні елементи з однаковою структурою й повторювані образи і мотиви (ітерації).

Окрім того, в роботі використано:

- метод *лінгвістичного спостереження*; *описовий* методи (для характеристики фактичного матеріалу);
- елементи *психолінгвістичного* аналізу та *феміністичних* теорій як проєкція на критичні напрацювання Марії Габлевич.

У практичній частині дисертаційного дослідження основним є *порівняльний перекладознавчий метод*, використаний для аналізу відтворення ренесансних образосимволів драми “*Антоній і Клеопатра*” в авторській редакції Марії Габлевич і частково – повторних перекладах “*Сонетів*” (1998, 2011). Він застосований оцінити багатогранну соціокультурну роль дієвиці у перспективах “переклад” та “критика” на тлі англомовних інтерпретацій та в маскулінній оптиці українських перекладачів.

Важливу роль відведено *порівняльному аналізу, методу лексикографічних дефініцій, етимологічному аналізу, компонентному аналізу* (відтворення сем та виникнення додаткових асоціацій згідно з інтерпретацією ренесансних образосимволів, аналіз актуалізації цих смислових елементів в українських повторних перекладах).

Серед загальних методів дослідження *абстрагування та дефініція* виявилися корисними на доперекладному етапі під час відбору зразків та розробки теоретичної бази дослідження.

Описовий метод був застосований на завершальному етапі для систематизації отриманих результатів.

Загалом, для дослідження продуктивної багатогранної соціокультурної ролі Марії Габлевич у перспективах “переклад” і “редагування” застосовано метод *індукції*. Методи узагальнення, індукції та описовий метод використані на

зключному, четвертому етапі роботи, відповідно до задекларованих завдань і мети.

Мета, завдання і застосована методологія дослідження визначають **наукову новизну** даної дисертаційної роботи, у якій:

–*уперше* науково обґрунтовано теоретичні засади дослідження багатогранної *соціокультурної ролі дієвця* одночасно з перспектив “критика”, “переклад” і “редагування”; сформовано поняття багатогранної соціокультурної ролі та окреслено основні елементи цього поняття;

–з’ясовано чинники формування соціокультурної ролі дієвця перекладу; досліджено кожен із аспектів з опертям на когнітологічний підхід ТПП / *Vantage theory* МакЛорі;

–*уперше* досліджено продуктивну багатогранну соціокультурну роль Марії Габлевич у шекспірознавстві;

–проаналізовано критичну інтерпретацію Шекспірових творів у зіставленні з модерними літературознавчими теоріями у перспективі “критика” та з’ясовано, що вона перетинається з перспективами перекладу і редагування

–простежено ступінь впливу Марії Габлевич на повторні переклади Шекспірових “*Сонетів*” (1998), (2011), визначено мультимодальність присутності дієвиці (повторний переклад Наталії Бутук).

–*уперше* екстрапольовано *фрактальну теорію* на паратексти у функції метатекстів Марії Габлевич, що консолидує Шекспірову творчість, провідним мотивом якої є Любов (Любов і Хіть, Краса-і-Любов, Rose-Eros) і дозволяє використати цілісне бачення в перекладознавчій площині і в подальших перекладах Шекспіра зокрема;

–уперше фахово проаналізовано реалізацію багатогранної соціокультурної ролі Марії Габлевич у перспективі “критика”, що перетинається із перспективою “переклад” на повторному перекладі драми “*Антоній і Клеопатра*” в авторській редакції Марії Габлевич із урахуванням позицій фемінізму *рівності* на тлі повторних перекладів Пантелеймона

Куліша та Бориса Тена із виразною маскулінною оптикою на інтерпретацію (такі переклади менш вільні, більш раціональні, більша увага зосереджена на цілому художньому творі, а не на окремих елементах).

Новизна віддзеркалена в положеннях, винесених на захист:

1. Багатогранна соціокультурна роль дієвця – комплексне явище, яке можна розглядати у кількох перспективах: “перекладу”, “редагування” та “критика”. Практична реалізації задекларованої багатогранності передбачає активну участь дієвця в одному або кількох полях (перекладу чи літератури) в межах полісистеми, наявність позиції, активізм, на противагу вимозі нейтральності перекладача.

2. Багатогранна соціокультурна роль Марії Габлевич у перспективі “критика” реалізована у вигляді метатекстів та паратекстів-як-метатекстів. У них задекларовано герменевтичний підхід (цілісність інтерпретації) із визнанням переваги *авторської* інтенції над читацькою.

3. Тлумачення ренесансних образосимволів у шекспірівській творчості збігається і в “Сонетах”, і в повторному перекладі драми “*Антоній і Клеопатра*” в авторській редакції Марії Габлевич. Воно реалізовано на практиці у відповідній ревербалізації образосимволів. У ньому простежуються виразні феміністичні тенденції тлумачення в дусі фемінізму рівності / *equality feminism*, особливо актуалізовані в перекладі драми в авторській редакції.

4. Розмита агентність Марії Габлевич у проєкті повного українського видання Шекспірових творів (1984–1986) є способом реалізації багатогранної соціокультурної ролі дієвиці у перспективі “переклад”, а колективне (анонімне) перекладацтво – доволі дієвий шляху оминути цензуру.

5. Реалізація багатогранної соціокультурної ролі у перспективі “редагування” у повторних перекладах “*Сонетів*” Дмитра Павличка та Наталії Бутук засвідчує різний характер співпраці Марії Габлевич з перекладачами та різний ступінь видимості, як от консультативний у випадку з проєктом Дмитра Павличка. Особливістю ролі з цієї перспективи є *мультимодальність*

присутності дієвиці, очевидна (ретрансляція Дмитра Павличка) чи прихована (повторний переклад Наталії Бутук).

6. Реалізація багатогранної соціокультурної ролі Марії Габлевич у перекладознавстві фундаментально спирається на її глибинну критичну інтерпретацію Шекспірівського канону, що сформувалася під впливом “джерелоцентричної” перекладацької школи Григорія Кочура. У своєму перекладі драми в авторській редакції Марія Габлевич послідовно дотримується принципів фемінізму рівності і як у своїй інтерпретації образосимволів “*Сонетів*”.

7. Шекспір Марії Габлевич – співець ідеальної Любові, яку визначають: елементи неоплаонізму, куртуазного кохання та Нового Завіту. Вони втілені в чоловічому та жіночому началах, творять ключові образно-тематичні ітерації в “*Сонетах*” і служать об’єднавчим фактором Шекспірової творчості. Втіленням Небесної (духовної Любові) є чоловічі персонажі (Юнак), а жіночої (земної, красивої, дітородної) – Жінка. Оскільки основним персонажем Шекспірових творів є Любов, але ця модель у драмах може змінювати (Ромео-Хіть, Джульєтта – Небесна Любов).

8. Запропонований Марією Габлевич критичний підхід уможливорює голістичну інтерпретацію “*Сонетів*” Шекспіра як *цілісного* поетичного щоденника, ключовою концепцією якого є Любов (Любов-і-Хіть, Краса-і-Любов, Rose-Eros) у контексті всієї творчості та водночас відрубно від нав’язаної оптики пізніших Шекспірових коментаторів, редакторів і видавців.

Теоретичне значення дисертації полягає в можливості застосування поняття соціокультурної ролі до персоналій у перекладознавстві, літературознавстві та шекспірознавстві задля оцінки їхніх здобутків у кількох перспективах. Застосування поняття “багатогранної соціокультурної ролі” засвідчує ефективність міждисциплінарних моделей при описі складних явищ на макрорівні досліджень (теорія побудови перспектив / *Vantage theory* МакЛорі) чи пошуку закономірностей (фрактальна теорія) на мікрорівні вивчення певного

явища. Аналіз діяльності Марії Габлевич є певним внеском в українське перекладознавство й шекспірознавство.

Теоретична цінність дослідження зумовлена розвитком нового міждисциплінарного підходу до перекладознавчих пошуків вивчення дієвця та можливості вписати Марію Габлевич у національний і світовий шекспірознавчий контексти.

Практична цінність визначається можливістю використання основних положень дисертаційної роботи в практичній перекладацькій та редакторській діяльності. Висновки дослідження стануть цінним внеском не лише в перекладознавство, а також і в літературознавство, їх можна залучати до створення університетських курсів з історії перекладознавства і шекспірознавства.

Перспективи дослідження вбачаємо у подальшій апробації напрацьованої моделі вивчення багатогранної соціокультурної ролі дієвців у вивченні персоналій. Важливим є цілісний підхід до творчості тих авторів, чиї твори переніс один дієвець (перекладач, редактор, критик) в національну полісистему. Аналогічний підхід практичний при вивченні здобутків дієвців із багатогранною соціокультурною роллю.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами темами. Дисертаційна робота виконана в межах комплексних наукових тем кафедри перекладознавства і контрастивної лінгвістики імені Григорія Кочура Львівського національного університету імені Івана Франка: “Концептуальні, науково-методологічні та прикладні парадигми сучасного перекладознавства: проблеми, підходи, перспективи” (номер державної реєстрації: 0120U102539) та “Соціополітичні, культурологічні і естетичні виміри сучасного перекладознавства” (номер державної реєстрації: 01230U102475).

Апробація результатів роботи. Основні положення дисертації висвітлено на Звітних наукових конференціях професорсько-викладацького складу Львівського національного університету імені Івана Франка (2021–2025 років), засіданнях Методологічного семінару з проблем перекладознавства і контрастивної лінгвістики імені проф. Юрія Жлуктенка (2022–2023 років); на

міжнародних конференціях: “*History and Translation Conference: Multidisciplinary Perspective*” (Талліннський університет, Таллінн, Естонія, 25–28 травня 2022 року), “*Ideology Ethics: Response and Credibility*” with the International Translating Europe Workshop “*Ethics in the Era of Machine Translation*” (Вільнюський університет, Вільнюс, Литва, 22-24 вересня 2022 року); Спільній міжнародній конференції аспірантів Львівського національного університету імені Івана Франка (Львів, Україна) та Гонконгського Баптистського університету (м. Гонконг, КНР) // *The IFNUL-HKBU PhD Researchers’ Conference On Translation, Interpreting And Intercultural Studies* (28 травня 2024 року); міжнародному майстер-класі HTN Pre-Conference Workshop Graz (Грац, Австрія, 9–10 вересня 2024 року), Міжнародній конференції UKRAINETT+ Conference “*The War and Beyond: Perspectives on Ukrainian Culture and Society*” (Бергенський університет, Берген, Королівство Норвегія, 14–15 жовтня 2025 року).

Результати роботи подано у 3 публікаціях в наукових фахових виданнях, в тому числі 1 статті в Scous, тезах доповідей на 9 конференціях.

Структура дисертації. Дисертація складається із вступу, трьох розділів, загальних висновків, списку використаних джерел і додатків.

РОЗДІЛ І МЕТОДОЛОГІЯ МОДЕЛЮВАННЯ БАГАТОГРАННОЇ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ РОЛІ ДІЄВЦЯ

1.1 Макрорівень: теорія побудови перспектив / *Vantage theory* МакЛорі

Сприйняття світу передбачає безперервне впорядкування інформації в мозку за характеристиками об'єкта пізнання, що відбувається через лінгвістичну організацію, яка формує мовну картину світу. Особливою формою цього процесу є моделювання, яке поєднує несвідому категоризацію понять і створення когнітивних моделей задля інтеграції нових знань у систему попереднього досвіду. Серед сучасних когнітивних моделей категоризації центральне місце займає *теорія прототипів* Елеонор Рош, викладена у працях “*Natural Categories*” [Природні категорії] (1973) та “*Cognitive Representations of Semantic Categories*” [Когнітивні репрезентації семантичних категорій] (1975). Прототип як типовий або ідеальний представник категорії, акумулює її найхарактерніші риси [109]. Члени категорії не є рівнозначними: деякі об'єкти сприймаються як більш репрезентативні. Категорії структуровані на трьох рівнях: *суперординатному*, *базовому* та *субординатному*, з яких базовий є найпізнаванішим і найшвидше засвоюваним, оскільки пов'язаний із сенсорним сприйняттям і ментальним образом [93]. Водночас, попри ефективність у поясненні базових категорій, теорія Рош обмежена у трактуванні появи нових ознак і нечітких прототипів.

На основі теорії прототипів виникають моделі категоризації, розроблені в працях Джорджа Лакоффа “*Cognitive Models and Prototype Theory*” [Когнітивні моделі і теорія прототипів] та Роберта Ленекера “*Foundations of Cognitive Grammar*” [Основи когнітивної граматики] (1987). Джордж Лакофф розширює поняття прототипу, включаючи в нього метафори, сценарії та стереотипи як різні види знань. Натомість, стереотипи є спрощеними та узагальненими уявленнями про певну категорію або групу. На основі згаданих понять учений розробляє концепцію ідеалізованих когнітивних моделей (ІКМ) як структур знання, виділяючи пропозиціональні, образно-схематичні, метафоричні, метонімічні та символічні моделі [цит. за 93, с. 96].

Роберт Ленекер вводить поняття образних схем – ментальних структур, що допомагають організовувати і розуміти інформацію на основі фізичного досвіду [90]. Прототипи складають частку образних схем, репрезентуючи найтипівіші риси понять.

Когнітивним моделям категоризації на основі характерних рис подібності притаманний ряд недоліків, найосновніші із яких – статичність, виключення суб'єктивного досвіду мовця та контексту, спрощеність та в деяких моментах надмірний універсалізм. Відтак виникає необхідність пошуку такого поняття, що створить можливість гнучкого, багатовимірного та індивідуалізованого підходу до соціокультурної ролі дієвця.

У рамках нашого дослідження вважаємо доцільним використання поняття перспективи. Побудова перспективи передбачає наведення фокусу мовця на події та об'єкти зовнішнього світу [93]. А це передбачає суб'єктивність спостерігача. Відтак виникає різне зображення різних об'єктів. Як слушно зауважує українська дослідниця-когнітивістка Світлана Любимова, “одне слово в різних контекстах може стосуватися різних об'єктів і по-різному оцінювати їх” аналогічно до перспективи [93, с. 95].

Роберт Ленекер (2003) наголошує на тому, що виникнення категорій залежить від уявлення спостерігача та його суб'єктивної перспективи. Процес побудови перспективи складається із виділення об'єкта / *profiling* та спрямування погляду / *trajector*, який визначає певна організація орієнтирів / *landmark organization* [90, с. 41–83]. Модель категоризації Лоренса Барсалоу доповнена оцінним фактором. Але жодна із них не враховує прагматичну складову, яка важлива для формулювання та опису соціокультурної ролі.

Такий прагматичний напрямок побудови досліджень задано теорією побудови перспектив / *Vantage theory* Роберта МакЛорі [90, с. 97]. ТПП заснована на гіпотезі про те, що людина категоризує певні явища чи закономірності за схемою просторової орієнтації. Категорію визначено як “аналогічна позиція”, яку спостерігачі встановлюють і змінюють відповідно до ступеня мотивації регулярно

враховувати деталі. Основний акцент зроблено на процесі та методі – не на функції та формі [94, с. 231–276].

Перспективу / *vantage* будують на основі однієї або декількох координат. МакЛорі виокремлює постійні та змінні координати [92]. Категорія складається як мінімум із однієї перспективи. Це означає, що перспектива визначає зміст категорії [92, с. 180]. Окрім того, існує точка, коли спостерігач зупиняє свою увагу на континуумі ознак об'єкта. Марія Габлевич – шекспірознавчиня. Другорядна / *recessive* перспектива означає кілька поглядів на категорію. За Робертом МакЛорі, точки варіюються від найоб'єктивнішої до найсуб'єктивнішої [95]. Кожну категорію побудовано на як мінімум одній перспективі. Межі категорії вважались звуженими, якщо погляд спрямований на різницю. Межі категорії розширено, коли модель складається із кількох точок.

Модель категоризації, за МакЛорі, складається з трьох рівнів, кожен із яких визначається парою координат – фіксованою та змінною [91, с. 243]; [92, с. 140]. Спостерігач послідовно фокусується на одному рівні, сприймаючи інші як передумову для подальших мисленнєвих операцій. Змінна координата одного рівня стає фіксованою на наступному, що дозволяє додати нову змінну координату. Така динаміка фокусування зумовлює зміну структури категорії залежно від перспективи спостерігача та зовнішніх чинників. Фіксовані координати відіграють роль “ментальних точок відліку”, які визначають, які ознаки об'єкта стають релевантними, а які не є важливими.

Слід наголосити на особливій ролі фіксованих координат: вони служать своєрідними “ментальними точками відліку”, акцентуючи на одних ознаках об'єкта та нехтуючи інші [95, с. 140].

Згідно з ТПП / *Vantage theory* МакЛорі провідні риси категорії вирізняються стабільністю, а другорядних характеризує невизначеність. Фокусування на провідних рисах зумовлює суб'єктивну оцінку, а другорядні сприяють об'єктивності, що залежить від обраної перспективи [95, с. 243]. Теорія МакЛорі дозволяє варіювати фокус уваги (наближати або віддаляти / *zoom in* / *zoom out* відповідно), зберігаючи фіксовану та змінну координати. Увага до деталей формує

ієрархію рівнів категоризації та впливає на слововжиток: провідні риси відповідають частішим назвам, другорядні – маргінальним прикметам.

Категорія отримує свою назву залежно від кількості перспектив. Названою стає не стільки сама категорія, скільки уявлення найменувальника, яке він склав про неї. Спостерігач виокремлює головні риси та групує їх як сукупність координат.

Згідно з Робертом МакЛорі, семантичні зв'язки між лексемами кольору поділяються на три типи: доповнення / *complementation*, включення / *inclusion* та співрозширення / *co-extension* [95]. Доповнення передбачає взаємне виключення категорій (наприклад, *red* $\neq$ *blue*), тоді як включення відображає гіпонімічні відношення (*crimson* $\subset$ *red*). Співрозширення стосується майже синонімічних термінів, що охоплюють одну ділянку спектра, але розрізняються за ракурсами / *viewpoints*: домінантним і другорядним, які разом формують коекстенсивну категорію.

Отже, кожна людина сприймає предмет в об'єктивній реальності, але різні індивіди виокремлюють або ж узагальнюють різні складові, залежно від того, на чому зосереджені. Багатогранна соціокультурна роль дієвця передбачає поєднання декількох векторів роботи, які часто накладаються й переплітаються в одному чи кількох полях.

ТПП / *Vantage theory* МакЛорі як нелінійний методологічний інструмент дає змогу розглянути кожну грань багатогранної соціокультурної ролі дієвця із різних перспектив.

Домінантною перспективою, у якій розглядають поняття “критика”, є оцінка, зазвичай із акцентом на недоліках, про що засвідчує розмовна інтерпретація: розм. *Вказівка на вади, хиби*. розм. *Негативне судження* про щось [140]. Утім, ця перспектива потенційно включає інші смислові елементи: розгляд, тлумачення та оцінку тексту зокрема, і, найважливіше – особистісний чинник. Відтак, перспектива “критика” передбачатиме координати *текстуального* (моделі критики перекладу) та *особистісного* вимірів (габітус, погляди, гендер, тощо).

В основі поняття “переклад”, лежить “дія” за значенням перекладати, тобто, *передавати текст, слово або усне висловлювання засобами іншої мови* [151]. Переклад передбачає також текстуальний вимір джерельного та цільового текстів, включно із повторними перекладами як наслідками зміни позамовних чинників, образних елементів, що створюють труднощі перекладу.

В основі поняття “редагування” є дія за значенням “перевіряти і виправляти або відповідно оформляти певний текст” [140]. В основі поняття “критика” лежить поняття “оцінка”. Воно стосується також процесу коригування та побудови ієрархічних зв’язків редактор – (Автор) – перекладач.

Усі три окреслені поняття формують комплексний концепт соціокультурної ролі. Відповідно, соціокультурну роль дієвця можна розглядати у перспективах “критика”, “редагування” та “переклад”, для побудови яких існують фіксовані та змінні координати.

Першою спільною системою координат для перспектив “критика”, “переклад” та “редагування” стає система координат “особа”. Вона дозволяє зосередитися на людському факторі в річищі гуманізованих перекладознавчих та літературознавчих студій. перекладач, редактор, критик: ім. чол. роду, істота [148]. В англійській лінгвокультурі, подібно, три поняття містять дефініцію “*someone who*” або “*the person who*” [151].

Другою спільною системою координат для трьох перспектив стає “тлумачення” в основі роботи перекладача, редактора чи критика. Про цю спільність свідчать семи кожного із понять: “перекладач” – тлумач, іст. *драгоман*; р. перекладник [148]. “Тлумач” корелює з англійським відповідником “*interpreter*”, тобто, з лат. Interpretator: “*an explainer*,” agent noun from interpretari “explain, expound” (“той, хто тлумачить, пояснює” [154]. Водночас, саме завдання розтлумачувати належить до сфери діяльності критика, хто не просто оцінює художній твір, а й коментує та аналізує, а відтак, пояснює текст. Тлумачення (інтерпретація) критика може націлюватися і на широкий читацький загаль, і на вузьку спеціалізовану аудиторію, тобто, перекладачів. Відтак на цій системі

координат простежуємо безпосередній перетин перспектив “критика” й “редагування”.

Редактор – (франц. *redacteur*, від лат. *redactus* – впорядкований) 1. Особа, яка виправляє, опрацьовує, готує до друку текст, рукопис. 2. Керівник видання (книги, журналу, газети тощо), який затверджує його зміст (головний редактор) [150]. Наведене визначення засвідчує статус як одну із головних прикмет редактора. Редактор, на відміну від критика, не лише інтерпретує текст, а й реалізує цю інтерпретацію на мовному рівні, ухвалюючи остаточні перекладацькі рішення для цільового читача. У цьому сенсі його роль поєднує функції критика й практичного реалізатора смислів.

Редактор виправляє, переправляє, коригує, вичитує текст [151]. Англійський відповідник “*editor*” збігався із “видавцем, особою відповідальною за остаточну версію художнього тексту”: 1633–1649 *A publisher of a book. Obsolete.* 1710 – *A person or company whose business is the preparation and issuing of printed or documentary material for distribution or sale, acting as the agent* [53].

Наведене визначення демонструє, що і в англійській, і українській лінгвокультурах поняття “редагування” передбачає авторитетність тлумачення.

Третьою системою координат, спільною для трьох перспектив стає “текст”, зосібна, у зв’язку “оригінал – переклад” та “переклад – паратекст”.

Критика, переклад і редагування ґрунтуються на роботі із художнім твором, про що свідчать відповідні похідні визначення: переклад – текст, слово, усне висловлювання, а також літературний твір, перекладені з однієї мови іншою [140]. Критика – // Сукупність творів [аналізу, коментування та оцінки] цього жанру [151]. Редакція – варіант якого-небудь літературного або музичного твору чи окремої його частини. Певним чином оброблений текст [140].

Координата “особа” (*критика*) змінюється на координату “особи” (*першочитача і першокритика* оригіналу), у перспективі “редагування” – на *особу-авторитета*, хто реалізовує правки безпосередньо в тексті. Наближення / *zoom in* в цій системі координат дозволяє враховувати фактори впливу на інтерпретацію, зосібна – фемінне чи маскулінне прочитання. Це зумовлює перетин перспектив на

системі координат “особа” із перспективами на системах координат “тлумачення”. Критик не завжди є редактором чи перекладачем, його роль може бути обмеженою суто до інтерпретації оригіналу, проте перекладач і редактор завжди відіграють роль критиків і джерельного тексту, і цільового тексту.

Координата “тлумачення” (авторитетна інтерпретація абстрактнішого рівня) змінюється на координату “тлумачення” (конкретнішого рівня безпосередньо в тексті перекладу) у перспективі “переклад”. Це може передбачати інноваційну інтерпретацію та скрупульозніше прочитання на рівнях оригіналу та перекладу.

Координата “текст” (об’єкт інтерпретації на основі оригіналу) змінюється на координату “текст” (переклад) та “текст” (редакція) (поле взаємодії перекладача-редактора). На цьому рівні стають допоміжними метатексти, паратексти та їхні гібриди, що діють як посередники між оригіналом та цільовою аудиторією та зумовлюють перетин перспектив на координатах “тексту” і “тлумачення”.

Диференціація відбувається на опозиції “оригінал – переклад”, “чужа – власна”, “традиційний – інновативний”.

За допомогою елементів ТПП / *Vantage theory* МакЛорі, зокрема, перспектив, побудованих на різних спільних системах координат: “критика”, “редагування”, “переклад”, виникає комплексне поняття багатогранної соціокультурної ролі дієвця. Сформований таким чином концепт можна вивчати на *макрорівні* внеску дієвця в літературну полісистему. Це дозволяє відстежити часово-просторові параметри переважання котрогось із аспектів багатогранної соціокультурної ролі в одному чи кількох полях та загалом оцінити функціонування дієвця в соціокультурному контексті.

1.2 Мікрорівень: метод синергії (фрактальна теорія)

Функція наближення / *zoom-in* у межах критичного аналізу дозволяє дослідити багатогранну соціокультурну роль дієвця на тому мікрорівні, де відбувається фактична реалізація його дій. Такий підхід вимагає методології,

здатної виявити складну взаємодію між окремими елементами системи. У цьому контексті доцільним є застосування синергетичного підходу, що передбачає відкриту взаємодію та взаємопроникнення систем, а також аналіз структурованості операцій дієвця через механізми самоорганізації.

Одним із ефективних інструментів у межах синергетичної парадигми стає *фрактальна теорія*, яка дозволяє описати складні, відкриті, нелінійні системи, зокрема літературні тексти. Синергетика розглядає текст як систему, що функціонує завдяки взаємодії її елементів і підсистем. У цьому сенсі фрактальна теорія надає можливість виявити повторювані структури, ітерації та самоподібність, що формують цілісність тексту.

Термін “*фрактал*” (від лат. *fractus* – ламаний, англ. *fractional* – дрібний) увів Бенуа Мандельброт у працях “*Fractals*” (1975) та “*The Fractal Geometry of Nature*” (1983). Мандельброт виокремив декілька типів фракталів: *самоподібні, стохастичні, динамічні, із дробовою розмірністю, а також природні фрактали* [96]. Універсальність теорії полягає в її можливостях описати феномени, що не піддаються евклідовій геометрії та здатності виходити за межі абстрактної геометрії та застосовуватися до інших сфер – від фінансів до гуманітарних дисциплін, зокрібно теорії літератури.

У літературознавстві фрактальна теорія застосовується для аналізу модерністських і постмодерністських текстів, зокрема в дослідженнях потоку свідомості, наратології, а також у статистичних обчисленнях повторюваності лексичних одиниць. Наприклад, Ігор Набитович у праці “*Фрактали та фрактальні структури у художньому тексті*” (2011) аналізує мотив “сну у сні” в “*Алісі в Країні Див*” Льюїса Керрола, лабіринт у новелах Борхеса (“*Сад із розгалуженими стежками*”), бібліотеку (“*Вавилонська бібліотека*”), а також паралельні міфосвіти Клайва С. Льюїса [26, с. 43]. Галина Олейнікова (2019) досліджує фрактальну організацію часу в романі Роберта Гайнлайна “*Двері в літо*” [31, с.57].

Цікавою інтердисциплінарною знахідкою є також спроба застосування фрактальної геометрії до тексту на рівні окремих словотвірних одиниць, здійснена

іранським дослідником Алі Евтехарі у статті “*Fractal Geometry of Literature: First Attempt to Shakespeare’s Works*” [Фрактальна геометрія літератури: перша спроба використання у Шекспірових творах] (2004). Автор аналізує частотність літер у “Гамлеті” Шекспіра, вводячи поняття фрактальної розмірності тексту та демонструючи, що літературний текст має властивості фракталу навіть на рівні літер [66]. Це дослідження відкриває нові можливості для кількісного аналізу тексту в межах шекспірознавства.

Фрактали засновані на приблизній подібності цілого й частин у просторі та часі, що робить їх зручними для опису явищ, позбавлених повної регулярності. У літературному тексті це проявляється як *мультифрактальна організація*, де кожен фрагмент відображає структуру цілого, а інтерпретація відбувається на кількох рівнях одночасно.

Лещенко пропонує розглядати літературний твір як мультифрактал, що складається із трьох компонентів [21, с. 206]:

1. *Формальний* – композиційна структура тексту, що виявляється у візуальному оформленні.

2. *Операційний* – алгоритм побудови фрактала, що включає повні або часткові ітерації, варіації, нарощування елементів.

3. *Семіотичний* – символічний код, що визначає фрактальну розмірність, зокрема у мультимодальних проєктах (наприклад, озвучення сонетів різними мовами чи діалектами).

Формальний аспект складається із зовнішнього (змістового) та внутрішнього компонентів. Прикладом зовнішнього є візуальна поезія із поступовим, лавиноподібним наростанням елементів. Внутрішній компонент творять *повні* або *часткові* ітерації. *Повні* ітерації зустрічаються в дитячих віршах із нескінченною кількістю варіативних повторів. *Часткові* ітерації складаються із синтаксичних трансформацій: 1) вірші із варіаціями; 2) декларація кількості куплетів, які корелюються із текстом; 3) нарощення додаткових синтаксичних елементів [21, с. 207–208].

Татьяна Бонч-Осмоловська демонструє, як різні фрактальні утворення можна зіставити із окремими віршовими формами. Зосібна, вона розглядає сонети як структурні фрактали: складні поетичні цикли, утворені із віршів зі строго визначеною формою. Вінок сонетів – цикл із чотирнадцяти сонетів, пов’язаних крайніми рядками. Останній рядок кожного сонета стає першим рядком наступного, утворюючи ланцюг із чотирнадцяти взаємопов’язаних віршів, а всі ці заключні рядки разом складають окремий, п’ятнадцятий – магістральний сонет, який втілює головну ідею всього циклу [52].

Ці напрацювання демонструють потенціал використання фрактальної теорії у стосунку до Шекспірових творів. У нашому дисертаційному дослідженні, ми, втім, зосереджується на “Коментарях до “Сонетів” Шекспіра, тобто, паратекстах Марії Габлевич. Уважаємо, що доцільно виділяти образні та образно-тематичні ітерації на рівнях “текст 1 – текст 2” та “Автор-текст”. Перший рівень дозволяє продемонструвати інтра- та інтертекстуальність (*ітерації* в межах Шекспірових творів та алюзії на інших авторів). Другий – сонети як акт комунікації між Автором-текстом (Юнаком)-читачем.

Таким чином, фрактальна теорія в межах синергетичного підходу забезпечує інструментальний апарат для аналізу реалізації багатогранної соціокультурної ролі дієвця на мікрорівні, зокрема, Шекспірових “Сонетів” та їхнього критичного осмислення, дозволяючи виявити складніші закономірності, що формують цілісність і літературного твору й упливають на його інтерпретацію при перекладі.

Висновки до Розділу I

У розділі 1 визначено методологічні принципи вивчення багатогранної соціокультурної ролі дієвця на макро- та мікрорівнях; висвітлено обґрунтування основної термінологічної системи.

Для всебічного висвітлення багатогранної соціокультурної ролі дієвця на мегарівні за основу методології дослідження взято елементи ТПП МакЛорі / *Vantage theory*. Це дозволяє розглядати багатогранну соціокультурну роль дієвця у

кількох перспективах: “переклад”, “редагування” та “критика”. Однією із ключових систем координат, на якій побудовано перспективу “критика”, є координати “тлумачення”.

Виявлено, що структурована й структурувальна фрактальна теорія в межах методу синергетики також доречна для вивчення чітко організованих структур, найперше – їхнього критичного осмислення. Ідеться про ренесансні образосимволи у Шекспірових “Сонетах”, якщо наблизити перспективу “критика” на системі координат “текст”. Фрактальна теорія, екстрапольована на метатексти дієвця, дозволяє засвідчити аналітичність підходу. А це, відповідно, демонструє цінність багатогранної соціокультурної дієвця на тлі здобутків англомовних шекспірознавців, які спромоглися досягти єдності в інтерпретації цілого сонетарію лише частково.

РОЗДІЛ II ПОНЯТТЄВИЙ АПАРАТ БАГАТОГРАННОЇ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ РОЛІ ДІЄВЦЯ У ТЕОРЕТИЧНОМУ АСПЕКТІ

2.1 На порозі гуманізму: перекладознавство зустрічається зі соціологією

Наприкінці XX – початку XXI ст. у межах міждисциплінарного перегляду гуманітарних студій спостерігається зміна від текстоцентричного до персоноцентричного вектора. Переклад починає розглядатися радше як прояв активізму дієвості, “*activism*”, соціальна практика та діяльність колективних чи індивідуальних соціальних суб’єктів, аніж результат процесу. Відтак, для перекладу задають соціокультурні координати.

Ключова роль у закладенні підвалин особистісно-орієнтованого перекладознавства ще до утвердження соціологічного вектора в перекладознавстві належить Ентоні Пімові та Ендрю Честерманові.

Пім виступає за введення фактора перекладача в дослідження історії перекладу, що, проте не передбачає методологічну переорієнтацію чи запровадження особливих концептів. Запропонована зміна фронтиру перекладознавчих студій радше означає переформатування “сухого знеособленого постмодерністського аналізу” на “дещо жвавіший і з більшим залученням суб’єкта перекладу” [107, с. 24]. Дослідник акцентує на пріоритетності вивчення *оригінальних концепцій* на противагу емпіричному збору даних, характерного текстоцентричному підходу. Переорієнтація перекладознавчого дискурсу передбачає аналітичне осмислення суб’єктності перекладача та залучення додаткових матеріалів – епістолярної спадщини, щоденників, автобіографій, архівних джерел – як ключових чинників у процесі рецепції художнього перекладу.

Інший соціологічно важливий аспект теорії Ентоні Піма – постулат про те, що перекладач – жива особа, а не абстрактна одиниця процесу передачі джерельного тексту на цільову мову. Перекладачі виступають індивідами, із культурною та соціальною історією. підпорядкованою контекстуальним і ситуативним обмеженням, завдяки чому вони стають видимими. Розвиваючи

твердження Ентоні Піма, можна сказати, що саме особливості особистості перекладача залежно від соціальних, культурних та матеріальних умов створення перекладу можуть стимулювати перегляд перекладів та утворення повторних перекладів (ретрансляцій). Вони, відповідно, збагачують літературне поле, і в цьому проявляється багатогранна соціокультурна роль дієвця.

Можна ствердити, що персоноцентричний підхід у перекладознавстві означає визнання видимості перекладача на протигагу його невидимості; унікальності на протигагу приналежності до пересічної більшості; активізму на відміну від пасивності; приналежності до соціального та культурного контекстів, індивідуалізації, яскравої суб'єктивності [86, с. 12].

Ендрю Честерманові (2009) належить спроба виокремити вивчення перекладача як суб'єкта в окрему галузь перекладознавства “*перекладачезнавство*”. На мапі на взірець створеної Джеймсом Голмсом перекладача позиціоновано в центрі досліджень, а переклади та перекладацькі процеси відходять на другий план, виконуючи радше інформативну роль. Честерман виокремлює три напрями перекладознавства: когнітологію, культурологію та соціологію перекладу. У межах останньої він розрізняє соціологію перекладача (охоплює дослідження професійних мереж, інституцій, авторського права, габітусу, гендеру та ідентичності) та соціологію перекладацького процесу, яка зосереджується на практичних аспектах: співпраці, редагуванні, контролі якості [60]. Ці підходи стосуються індивідуальних та групових рівнів, у мікро- та макросоціологічному вимірах. Культурологічний напрямок зосереджений на етиці, ідеології, історичному контексті та ролі перекладача, тоді як когнітологія досліджує психічні процеси, емоційні чинники, переконання та особистісні характеристики перекладача.

Модель Ендрю Честермана критикують за те, що її автор розмежовує культурний аспект від соціального – така диференціація неефективна для методологій перекладачеорієнтованих досліджень [83]. Утім, саме мапа стала наріжним каменем для дієвців перекладу (“*agent’s model*”) і уможливила систематизацію досліджень дієвців процесу перекладу.

Ключові соціологічно-орієнтовані розвідки в перекладознавстві засновані на класичних напрацюваннях провідних соціологів П'єра Бурдьє, Бруно Латура, Нікласа Лумана, Ентоні Гіденса, Йоахіма Рена та Мартіна Фукса.

П'єр Бурдьє розробив категорії поля, габітусу та капіталу, результатом узаємодії яких стає так звана "соціальна практика" [56, с. 88]. Одним із центральних понять виступає *габітус* – конструкт, здатний організовувати й бути організованим. Габітус як сукупність вроджених диспозицій та диспозицій, набутих завдяки біологічним та соціальним траєкторіям, , уможливорює визначення та утвердження позицій у соціальному полі [157, с. 280].

У полях відбувається протистояння різних сил. Поля – це автономні соціальні мікросвіти, де відбувається боротьба сил за позиції у соціальному просторі. У праці "*Les conditions sociales de la circulation internationale des idées*" [Соціальні умови міжнародного розповсюдження ідей] (1990) П'єр Бурдьє наголошує на визначальній ролі реципієнтного поля, структура якого формує інтерпретацію перекладеного тексту. Перехід тексту між полями супроводжується соціальними операціями: добором тексту, перекладача, видавця, визначенням форм представлення (передмова/ післямова), серії та способу читання.

Слід зазначити, що і перекладач, і автор передмови неминуче привласнюють *текст перекладу*, подаючи його із власного ракурсу і пояснюючи, як їхня перспектива вписується в рецептивне поле. П'єр Бурдьє порушує питання розподілу сил у полі: вибір тексту перекладу доконче означає зміцнення позиції дієвця, навіть якщо він не планував цього. Дієвець часто обирає, відштовхуючись від схожих позицій та інтересів, що функціонують як альянси. Урешті, на вибір перекладу впливають і товариства із тимчасовою владою в культурній чи духовній сфері, і якій притаманні риси тиранії [57]. Екстраполювавши згадану модель на соціокультурну роль, можна стверджувати, що автори перекладених творів часто перетворюються на рупори ідей, яких вони нізащо не висловили б у власному полі, або проти яких виступили б.

Важливим елементом соціології П'єра Бурдьє для перекладознавства є концепція капіталу, що включає економічний, соціальний, культурний та

символічний капітал. Перекладений текст можна розглядати як форму *символічного капіталу*, що сприяє утвердженню статусу перекладача в полі. Розподіл капіталів відображає соціальну структуру, забезпечуючи її відтворення через звичні моделі поведінки, сформовані соціальними умовами.

Провідні принципи габітусу, поля, ілюзії та капіталу сукупно формують основу теоретичного підходу, що визначає взаємозв'язок між агентністю та структурою соціуму [56], [57].

П'єр Бурдьє бере за стрижневий пункт свого підходу філософію суб'єкта, за якою індивід виступає раціональним дієвцем. Окреслена модель видається особливо актуальною для дослідження соціокультурної ролі дієвця.

Про універсальність теорії П'єра Бурдьє свідчить її активна розробка в перекладознавчих студіях. Уперше її детально розглядали в працях Жана-Марка Гуанвіка, який запропонував трактувати переклад із ракурсу “соціології тексту як процес виробництва, самого продукту та його споживання в соціальних полях, де цілісність бачиться через спосіб зв'язків між частинами” [74, с. 148]. Позиції перекладу як соціальної практики з можливістю здійснювати владу і постійними змінами, яким вони піддаються, служать рушієм соціальних змін [74, с. 167].

До низки дослідників-перекладознавців, що беруть за відправну точку теорію П'єра Бурдьє й активно розвивають її у своїх працях, належать, серед інших, Мойра Інгілері, Деніел Сімеоні, Ракфет Селі-Шеффі.

Мойра Інгілері пропонує розглядати різні види перекладу крізь призму соціальних практик у тих сферах, де вони породжуються [82, с. 143]. Таким чином, соціологи, орієнтовані на П'єра Бурдьє, досліджують і дієвців, і інституції, які беруть участь у розповсюдженні культурних продуктів у межах літературного поля або серед кількох полів [58, с. 143]. Прикметно, що вони зосереджуються лише на певних елементах теорії П'єра Бурдьє. Деніел Сімеоні наголошує на низькому статусі перекладацького габітусу, що зумовлює ставлення до перекладача як до “слуги”, підпорядкованого нормам [115]. Ракфет Села-Шеффі описує поле перекладу як систему позицій у суспільстві з власними правилами, конфліктами та

символічним капіталом. Його динаміка залежить від того, як перекладачі балансують між очікуваннями групи та власними вподобаннями [112, с. 19]. Бернар Лаір у праці “*La culture des individus*” [Культура індивіда] (2004) акцентує на важливості кількості диспозицій індивіда та безлічі ситуацій для взаємодії дієвців. За твердження Бернара Лаіром, метою соціології на рівні індивіда стає акцентуація множинності диспозицій індивіда та, до прикладу, їхня зміна за ступенем стабільності та сили, як і розмаїття ситуацій, у яких дієвці співпрацюють [89, с. 339].

Бруно Латур і Мішель Каллон розробили поняття *sociologie de la traduction* / соціології перекладу. Бруно Латур є автором акторно-мережевої теорії / *Actor-Network Theory*, ANT), на позначення гетерогенної мережі із живих та неживих “актантів” (акторів), чії риси визначаються відповідно до панівних стратегій взаємодії [цит. за 55, с. 137]. Актори формують спільні значення і постійно домовляються для досягнення індивідуальних та колективних цілей. Це і називається “перекладанням”, що є ключовим елементом взаємодії акторів. На відміну від моделі П’єра Бурдьє, окреслена вище концепція Бруно Латура радше орієнтована на процес, аніж на індивіда. Таким чином, вона ефективніша в дослідженнях етапів виникнення перекладу, ніж соціокультурної ролі дієвця в перекладацькому процесі.

Елен Бюзелен [1] застосовує акторно-мережеву теорію, поєднавши її із етнографічними методами, у дослідженні мереж, де працюють перекладачі. Так можна простежити кроки перекладача під час перекладу.

Інші соціологічно-орієнтовані публікації зосереджені на теорії соціальних систем Нікласа Лумана. Соціолог стверджує, що соціальну організацію сформовано із самотворних, саморегулюючих систем, які оперують відповідно до функціонального розмежування. Із такого ракурсу література перетворюється на політекстуальну систему, яка постійно відтворює свої складові елементи. Кожен даний елемент розглядається як комунікативний акт зі “сміслом” у “код” комунікації. Ще один важливий аспект теорії Лумана – існування системи очікувань. Соціальні структури формуються як структури очікувань, які постійно

самовизначаються. До них належать і очікування щодо перекладу, і очікування щодо реакції на нього [92, с. 306]. Луманівська теорія отримала подальшу розробку у працях Тео Германса, Ганса Фермеєра [132] та Сергея Тюленєва [128]. Германс пропонує розглядати як автономне та гетерономне поняття. Як і у випадку з літературою, “сенси” у перекладі ґрунтуються на принципі вибіркості та обумовленості, а також на “перекладацькому методі”, у конкретній перекладацькій ситуації [77, с. 12]. Окрім того, переклад можна розглядати в межах комплексу очікувань, спрямованих на переозначення за допомогою безперервних “перекладацьких” дискурсів.

Ганс Фермеєр, спираючись на функціоналістський підхід, розглядає переклад як систему, що взаємодіє з іншими соціальними підсистемами [130]. Сергей Тюленєв, у свою чергу, розрізняє переклад як автономну систему, підсистему та прикордонне явище [126, с. 147–162].

Огляд соціологічних теорій із подальшою проєкцією на перекладознавчі студії дозволяє простежити низку закономірностей, а це допомагає оцінити ефективність їхнього застосування. Перекладознавці, орієнтовані на теорію Бурдьє, навіть критикуючи його здобутки, використовують елементи його теорії у вивченні ролі перекладача – особистості з власними цінностями й інтересами, ролями та статусами, що визначають їхнє місце в силових відношеннях поля.

Натомість перекладознавці, орієнтовані на бачення Бруно Латура, цікавляться мережевими зв’язками дієвців в контексті інституцій. Інакше кажучи, вони розглядають переклад як усталену практику. Урешті, прихильники Нікласа Лумана вивчають переклад як соціологічний процес.

У межах нашого дисертаційного дослідження саме перекладознавство з ухилом на соціологічному аспекті стає ключовим для конструювання центрального для цієї роботи поняття, з огляду на особливості роботи Марії Габлевич. Вона розпочала реалізовуватися в шекспірознавстві як перекладачка. Водночас, вона діє в полях перекладознавства та літературних студій та займаючи різні позиції в ієрархії сил. Ці позиції – від перекладачки, вимушеної враховувати роль і силу інших дієвців (редакторів та видавців) до редакторки, хто співпрацює зі своїми

колишніми редакторами на паритетних умовах (співпраця із Дмитром Павличком), або ж наполягає на вірності своїх тлумачень (співпраця з Наталією Бутук). Таким чином, вважаємо за доцільне використання елементів соціологічного підходу П'єра Бурдьє для створення ключового елемента в понятті багатогранної соціокультурної ролі дієвця і з подальшою проєкцією на роботу Марії Габлевич.

2.2 Гуманізовані перекладознавчі студії: ключові поняття

Перефокусування парадигми гуманітарних студій викликало пожвавлення інтересу до перекладача як активного учасника процесу (пере)створення джерельного тексту, ніж як до радше невидимої персони, хто замінює текстовий матеріал однієї мови на інший. Завдяки такій зміні перспективи виникла низка підходів і методів вивчення гуманістичного фактору в перекладознавстві. Частина з них запозичує інструментарій наукового пізнання зі сфер соціології та психології.

Серед основних моделей дослідження дієвця в перекладі виділяємо *соціокультурний, когнітивний, гендерний, біографічний та історіографічний* підходи [86, с. 13–15]. Частково використовуються напрацювання *герменевтики* та дослідження *нарративних* стратегій [ibid.].

З огляду на різні методологічні засади виникає низка понять, кожне уможливорює вивчення перекладача під різними кутами зору, висвітлюючи конкретні аспекти, актуальні для даного напрямку дослідження.

Одним із найпоширеніших особочентричних понять є “*habitus / габітус*” перекладача. Низка перекладознавців розглядає габітус у межах соціологічної теорії П'єра Бурдьє. Зосібна, Жан-Марк Гуанвік [74] аналізує габітус перекладача художньої літератури з позицій *поля, капіталу та ілюзії*. Ракфет Села-Шефі [112]; [113] демонструє потенційну багатоплановість габітусу залежно від соціального та культурного контекстів, а також форм пов'язаного із ним капіталу. Каліопі Пасматці розглядає даний концепт у поєднанні *гексисом*, а це передбачає свідоме чи несвідоме вираження ставлення особи до соціального порядку [103]. Гізелла Фордеробермаєр долучає до поняття габітусу концепт *гістерезису, проєкту та протенції* у стосунку до часових характеристик перекладацьких траєкторій [135].

Інші дослідники виходять за межі соціологічних теорій П'єра Бурдьє. Так, Мікаела Вольф (2011) простежує зв'язок габітусу із агентністю та активною діяльністю особи / *activism* [138].

Переосмислену функцію перекладача як учасника “*культурного перекладу*” позначає поняття “*identity / особистість*” [53]. Воно стосується процесу, що призводить до злиття соціальних норм із індивідуальними уподобаннями.

Поняття “*Self / самість*” походить із психології й охоплює уявлення індивіда про себе, сформовані через розумові, емоційні та рефлексивні процеси [107, с. 62–77]. У перекладознавстві воно проявляється як “*Я-схема*” перекладача – усвідомлення власних перекладацьких переконань, установок і цінностей, що часто фіксується у паратекстах [ibid.].

Поняття “*роль / role*” у перекладознавстві, за Ервінгом Гоффманом [72, с. 30] та Сергеем Тюленєвим [126, 149–151], базується на індивідуальних рисах особистості, а не лише на соціальних очікуваннях, і передбачає свідомий перекладацький вибір позиції – слуги, посередника чи експерта. Гоффман описує це як “*драматичну реалізацію*” ролі, обраної індивідом [ibid.]. Маргрет Амман розглядає роль як спосіб уникнення відповідальності, а Пітер Каллеро підкреслює її інтерактивну природу в соціальному контексті [48, с. 227], [59]. На відміну від концепта соціокультурної ролі, згадане поняття ролі більше акцентує на позиції дієвця в системі владних зав'язків та можливості створювати соціальні зв'язки, аніж на активізмі та результаті цього активізму.

Поняття “*особистості / personality*” охоплює сталі поведінкові, емоційні та когнітивні моделі, що проявляються у різних ситуаціях протягом тривалого часу [157]. Концепт, запозичений із психології, активно використовується для вивчення зв'язку між типами особистості та перекладацькою поведінкою. Українська дослідниця Марія Іваницька розглядає мовну особистість перекладача художньої літератури в контексті соціології як сукупність професійної діяльності, низки компетенцій (мовних, міжкультурних і перекладацьких), мовної свідомості, поведінки та мотивів, сформованих завдяки низці чинників (біографічному, соціокультурному, історичному, психологічному, політичному), які впливають і на

сприйняття, і на ухвалення перекладацьких рішень [13, с. 97]. Стрижневим компонентом особистості перекладача визначена мовна особистість, що функціонує на кількох рівнях: вербальному (вербально-семантичному), когнітивному та мотиваційно-прагматичному [ibid.]. Особистість перекладача, відтак постає різнорівневою структурою, що функціонує в різних контекстах діяльності перекладача.

Поняття “настанови / *posture*”, введене Аленом Віалою [134] та Жеромом Мейзозом [97] доповнює теорію П'єра Бурдьє. Воно спершу стосувалося авторів, а не перекладачів. Воно дозволяє аналізувати дискурсивну самопрезентацію у соціальному полі та в текстах. У перекладознавстві згадане поняття використовується для дослідження автоперекладів.

Концепт “імпліцитного перекладача / *implied translator*” в перекладознавчих студіях, на противагу літературознавчим, допомагає виявити індивідуальні перекладацькі рішення. Його присутність визначають за тексто- та читачеорієнтованими критеріями, що враховують інтерпретацію та перекладацький намір [131].

Поняття “голосу перекладача / *translator's voice*” доцільне при описі явних чи прихованих перекладацьких втручань у текст з метою відстежити перекладацьку суб'єктивність. Голос перекладача дозволяє обґрунтувати доцільність ретрансляції. Воно використовується для виявлення його суб'єктивної присутності в тексті через явні або приховані втручання. Голос проявляється у перекладі та в навколоперекладній літературі, відображаючи стиль, цінності та ідеологічні настанови перекладача. Частково накладаючись на концепт “ставлення”, концепт “голосу перекладача” охоплює також етичні та політичні аспекти.

“Позиційність / *positionality*” стосується цінностей перекладача і аналізується через його взаємодію з дискурсами. “Телос / *telos*”, за Ендрю Честерманом і Моною Бейкер, описує особисту мету перекладача, що протиставлене функціональному скопосу [53, с. 31].

Поняття “агентності / *agency*” в перекладознавстві стосується і власне перекладів, і всіх учасників перекладацького процесу [99]. Воно пов’язане зі здатністю свідомо застосовувати владу в межах соціального й культурного контекстів [55, с. 7]. Агентність передбачає усвідомлений вибір перекладачем стратегій перекладу чи інтерпретації. Джон Мілтон наголошує на її колективному характері, що включає також видавців, критиків та інших учасників [95]. Пол Бандія підкреслює значення агентності в постколоніальному контексті, де перекладач виступає культурним посередником [ibid.]. Важливою в цьому контексті видається міркування, що активізм перекладача у контексті агентності передбачає створення такого цільового тексту, який відповідав би запитам саме цільової аудиторії. Іншими словами, йдеться про створення динамічно еквівалентного перекладу. Утім, у контексті діяльності Марії Габлевич зводити її функцію суто до створення текстів, що резонують із цільовим читачем, видається вузьким підходом. Безперечно, діяльність Марії Габлевич наскрізь активна, проте українська дослідниця не намагається підлаштувати Шекспірів текст до читача, радше навпаки – за допомогою мета й паратекстів, вона пристосовує цільову аудиторію до Автора-Шекспіра. Це, зосібна, помітно з інтерпретації й ревербалізації образосимволів, коли українська дієвиця уникає надміру культурно-специфічних смислів, характерних для деяких поетів-перекладачів (зокрема, Дмитра Павличка)

Агентність менше видима в тексті перекладу й більше – в літературі про переклад. У зв’язку з цим видається доречною заувага Кетрін Бечелор (2018) стосовно множинної агентності / *multiple agency* [48]. У контексті паратекстуальності *множинна агентність* свідчить про владну динаміку: редактори відіграють роль владних сірих кардиналів, тим часом як агентність перекладачів залишається радше на маргінесі [48, с. 32-39]. Оксана Дзера вводить поняття “*розмита агентність*” у контексті паратекстів Святого Письма, коли неможливо чітко визначити внесок кожного з учасників перекладу [6]. У сакральному дискурсі така анонімність символізує жертвність, покору та віру.

Агентність у цьому випадку має *колективний характер*, оскільки перекладачі поєднують кілька функцій у процесі творення тексту.

У межах нашого дисертаційного дослідження уживаємо термін “*розмита колективна агентність*” на означення анонімної присутності дієвців чий особистий внесок неможливо чітко окреслити в перекладацькому проєкті. Однією із ключових причин цього явища вважаємо існування обмежувальних комуністичних норм та цензури, що унеможливлювали вільне вираження особистості.

Перелік особистісно орієнтованих понять у перекладознавчих студіях не претендує на вичерпність у зв'язку із численними аспектами роботи самого об'єкта їхньої категоризації, тобто, перекладача. Поняття можна згрупувати залежно від акцентів, які вони дають змогу зробити: “самість”, “роль” та “особистість” актуальні у вивчення психологічних та когнітивних характеристик перекладача. “Позиційність” визначає аксіологічний аспект. “Імпліцитний перекладач” та “голос перекладача” дозволяють вивчення індивідуальних перекладацьких рис.

2.3 Проблема метамовної неперекладності: між агентністю і роллю

Феномен неперекладності змушує засумніватися в можливості досягнути повну еквівалентність у перекладі. Він заснований на ідеї, що мови відображають різні картини світу, відрізняючись і граматично, і лексично. Структурні асиметрії мов роблять неможливим концептуальне перенесення з однієї мови на іншу через брак аналогів та іншого засобу перенесення, незалежного від мови. За міркуваннями Фрідріха Шляєрмахера, процес перекладу перетворюється на нескінченне герменевтичне коло [110, с. 24–25]. Це спричиняє проблему неперекладності у контексті метамови, чиє основне завдання – опис та пояснення понять, явищ та закономірностей дійсності.

Багатогранність і неперекладність одного із ключових термінів нашого дослідження спричинена із особливостями англійської мови, зосібна, вживанням пасиву, та філософським змістом поняття “*агентність*”.

Європейський словник філософій Барбари Кассен реєструє значення “агентність” як дії, діяльності, агенції [145, с. 442].

Поняття “агентність” у класичному аристотелівському розумінні позначає дію, здатність діяти на щось чи бути дієвцем, про що свідчить його етимологія:

*Агентність (n.) 1650-ті рр., “активна діяльність”; 1670-ті рр., “спосіб реалізації влади або досягнення ефекту”, від середньовічного лат. agentia, абстр. ім. від лат. “agentem” (називного відм. agens) “дієвий, могутній”, дієприкметника теперішнього часу “agere” – “приводити в рух, рухати вперед; робити, виконувати”, перен. зн. “спонукати до дії; тримати в русі” (від праіндоєвроп. кор. *ag- “гнати, тягти, вивозити, рушити”).*

Значення “установа, де ведеться діяльність для іншого” зафіксовано 1861 року [154].

*Agency (n.) 1650s, “active operation”; 1670s, “a mode of exerting power or producing effect,” from Medieval Latin “agentia”, abstract noun from Latin agentem (nominative “agens”) “effective, powerful,” present participle of “agere” “to set in motion, drive forward; to do, perform,” figuratively “incite to action; keep in movement” (from PIE root *ag- “to drive, draw out or forth, move”). The meaning “establishment where business is done for another” is recorded by 1861.*

Проблема перекладу поняття “агентність” частково вирішується в німецькій мові через термін “Handlungsmacht / здатність діяти, що акцентує на взаємодії сил і активізмі дієвця. В іспанській мові термін “*intención*” підкреслює намір і ініціативу дії. Концепт агентності базується на опозиціях “активний / пасивний”, “дієвець / суб’єкт дії” і має філософське підґрунтя: Томас Гоббс трактує її як реальну причину дії, Дейвід Юм – у межах антропології, а Поль Рікер – як здатність діяти, розрізняючи між інтенцією та випадковістю подій. У сучасному розумінні “агентність” характеризує саме події, пов’язані із людською діяльністю.

Буквальний відповідник поняття “агентність”, “агентство” чи “агенція” в українській мові позначає радше інституцію, ніж особу, а в деяких словосполученнях – і саму особу, проте зі семою “користь зацікавленої сторони”.

Агент:

1. *представник*, довірена особа організації, установи і т. ін., що виконує різні доручення, завдання;

2. *особа*, що є чиймсь *ставлеником*, служить чиймсь інтересам;

3. таємний співробітник органів розвідки якої-небудь держави, організації; *шпигун*;

4. *причина*, що викликає ті або інші явища в природі, в організмі людини і т. ін.; *чинник*.

5. особа, що діє за чиймось дорученням, *уповноважений*. У міжнародному праві й дипломатичній практиці [140].

Інший український відповідник на позначення активізму особи містить водночас абсолютно протилежну за значенням іронічну конотацію лінії 1. Той, хто відзначається своєю активністю та енергійністю на якій-небудь роботі, в якійсь галузі життя.

2. Той, хто обіймає керівну посаду. Заслужений діяч мистецтв.

3. жарт. Невдаха; нероба [140].

Щобільше, в українського читача наведений термін може викликати асоціації із поняттями “*громадський діяч*”, “*заслужений діяча культури і мистецтв*” із виразним акцентом на публічності особи та певного рівня офіційності. Аналогічні нашарування виникають і для визначення поняття “*активіст*” – діяльний член якого-небудь колективу; громадський діяч [140], широко вживаного в часи комуністичного режиму.

Питомішим українським еквівалентом, позбавленим канцелярських нашарувань, уважаємо термін “*дійовець / дієвець*”. Він тим актуальніший для нашого дослідження, що його жіночий відповідник, дієвиця, зустрічається у контексті феміністичних студій.

Дієвиця – та, хто є *дійовою особою*, діячкою або *творчицею* якихось подій [140].

Марія Габлевич – дійова особа українського шекспірознавства і перекладознавства, хто творить нові сенси.

Теорія комунікації наголошує на антропологічній характеристиці поняття “агентність”: здатності комунікувати, діяти, або бути рушієм змін [155, с. 28].

Поняття “агентності” не обов’язково передбачає матеріальний рушій: Джон Остин пов’язує його з інтенційністю мовних актів, а Чарльз Пірс – із причиновістю та множинністю здатностей.

У праві та економіці “агентність” означає дію за дорученням, з ієрархічними відносинами між довірительом і довіреним, тоді як у політичному контексті вона пов’язана із посередництвом, що може здійснювати особа й інституція, втілюючи владу, а не її джерело – подібно до ролі перекладача як посередника.

Саме так у контексті перекладознавства Хуан Г. Сагер інтерпретує “agent / дієвця”. Однак, вчений розширює визначення даного поняття, включаючи в неї й інших дієвців, залучених у перекладацький процес: редактора, коректора, перекладача та видавця перекладу. Джон Мілтон і Пол Бандія [98, с. I] визначають дієвця як інституцію, а це передбачає здійснення влади та існування впливу. Для Денієла Сімеоні дієвець виступає соціалізованим суб’єктом [115]. Ми погоджуємося з Джоном Мілтоном, який стверджує, що дієвці відповідають за передачу культури та інновацій за допомогою перекладу, і що їхня діяльність є багатофункційною [98, с. 1]. Доволі часто такі особи наполегливо працюють у полях перекладу та літератури. Вони неодноразово висловлюють сміливі думки, ставлять під сумнів загальноприйняті ідеї, ризикують особистим життям і кар’єрою, відстоюючи певні погляди. Таким чином, запропоновано розглядати переклад як комплексну діяльність багатьох учасників, де роль дієвця не зводиться виключно до взаємодії із автором.

Раніше перекладача розглядали як *нейтрального посередника*, завданням якого було максимально точно передати ідеї автора, мінімізуючи власну суб’єктивність. Проте з інтеграцією соціологічного підходу в перекладознавство його роль зазнала трансформації. Перекладач більше не є знеособленою одиницею, а виступає *дієвцем* – індивідом, залученим до ієрархічної системи соціокультурних зв’язків. Займаючи *проактивну позицію*, перекладач не лише інтерпретує текст, а й

формує його значення у відповідному полі. Як зазначає Ендрю Честерман, саме дієвець і його діяльність дозволяють глибше зрозуміти взаємозв'язки між текстами, мовами, суспільствами та культурами [58, с. 181].

Поняття “дієвець” часто переплітається із поняттям “суб’єкт”, а це створює термінологічну плутанину. У широкому розумінні “суб’єкт” – це особа або спільнота, що здійснює роботу, спрямовану на перетворення та освоєння реальності [152, с. 613]. Його визначають предметність, активність і воля, а також здатність виконувати суспільно значущі функції. Природа суб’єкта розкривається у співвідношенні з об’єктом, який, хоча й існує незалежно, у процесі пізнання зазнає істотної *суб’єктивізації*. Зокрема, Шекспірові твори в перекладах, редакції та інтерпретації Марії Габлевич несуть в собі частку бачення української дієвиці й можуть відрізнитися від усталеного бачення інших тлумачів спадщини Великого Британця та, ймовірно, й реального Автора.

Що більше, суб’єкт формується під впливом соціально, культурного та інтелектуального середовища, характерного для історичної епохи.

Суб’єкт – 1. філос. істота, здатна до пізнання навколишнього світу, об’єктивної дійсності й до цілеспрямованої діяльності. 2. особа, група осіб, організація і т. ін., яким належить *активна роль у певному процесі*, акті. 3. юр. Особа чи організація як *носій певних прав та обов’язків*. 4. мед. Людина як носій певних фізичних і психічних якостей; *людина як об’єкт дослідження*. 5. розм. Людина, особа. 6. перен. Презирлива назва особи, яку не хочуть називати. 7. лог. *Предмет судження* [140].

Барбара Кассен та співавтори (2009) виокремлюють три аспекти поняття “суб’єкта”: “*підметовість*”, “*суб’єктивність*” і “*підданство*”. “Підметовість” має універсальний характер і може позначати і тему /subject matter, і об’єкт пізнання. “Суб’єктивність” базується на опозиції “суб’єкт / об’єкт”, акцентуючи на протиставленні особистого й об’єктивного. “Підданство” ж виявляє залежність і підкорення суб’єкта зовнішнім силам [144].

У соціальній науці використовується радше термін “*агентивність*”, тобто здатність *вільно обирати*, що залежить від структури когнітивних переконань як

результату досвіду людини, сприйняття суспільством та індивідом, укладів та середовища виникнення та перебування. “Агентивність” утворена з *ітерації* (пов’язує минулі та майбутні події), “*проєктивності*” (уявлення ймовірних майбутніх подій у зв’язку із теперішніми переживаннями) та *практичності* (практично-аксіологічний елемент). Соціологія пов’язує агентивність із владою, можливістю здійснювати контроль та вільним волевиявленням. Отже, агентивність передбачає усвідомлену здатність діяти і зазвичай асоціюється з людиною-суб'єктом, носієм влади.

Поняття “агентивність” збігається із поняттям “суб'єкт” у низці значень. З позицій теорії комунікації агентивність характеризує суб'єкта – свідомого дієвця. Тобто, суб'єкт, уповноважений діяти, виступає дієвцем. Однак дієвець не обов'язково має бути суб'єктом, як і суб'єкт не завжди чинить як дієвець.

Агентивність переплітається зі суб'єктом і в другому значенні (суб'єктивності). Утім, якщо “суб'єкт” стосується особи, то “суб'єктивність” характеризує *усвідомлення* дієвцем себе як індивідуального або конкретного суб'єкта. Суб'єктивність, самоусвідомлення не означає, що дієвець наділений владою чи ініціює зміни. Натомість, зазначені риси характерні *агентивності*.

Якщо *агентивність* визначається через вибір, то постає питання про його мотивацію. Фрідріх Ніцше [27] вбачає її у “волі до влади” – корисливому прагненні індивіда. Карл Маркс акцентує на матеріальних та ідеологічних чинниках, що обмежують свободу вибору, а Зигмунд Фройд – на несвідомому, яке заперечує повну свідомість дії. Філософи XX ст. (Жак Дерріда, Мішель Фуко, Жак Лакан) не заперечували сам вибір, але досліджували ступінь його усвідомленості та вплив мови, норм і ідеології [144, с. 29].

Таким чином, якщо зіставити всі три дефініції та спроби перекладу поняття “агентність”, та відповідно, “agent”, то можна з'ясувати певні закономірності. І агентивність, і “агентність”, і “суб'єктність” характеризують дієвця. Утім, якщо перше поняття із трьох передбачає вольову складову, то в поняттях “агентність” і “суб'єктність” акцентовано на *посередницькому* характері діяльності особи, завдяки чому дані поняття вважаються тотожними.

У контексті нашого дисертаційного дослідження особистості Марії Габлевич та її внеску у шекспірознавчі, перекладознавчі та літературні студії варто наголосити на *активізмі* Марії Габлевич у полі перекладу та літератури. Відтак пропонується ототожнювати “*агентність*” із поняттям “*соціокультурна роль*”.

Роль –

1. Яка-небудь робота, якість заняття, *певний вияв* себе в чому-небудь.
2. *Вплив* кого-, чого-небудь на щось, *чия-небудь участь* у чомусь.
3. Форма поведінки людини в тій чи ін. ситуації на виробництві, в системі суспільних або міжособових відносин.
4. Ступінь участі, *міра впливу*, значення в чомусь. *Відігравати роль* [140].

Таким чином, в понятті “*роль*” підкреслено *прояв особи* в певній галузі діяльності та *міру прояву цієї* діяльності. Перефразовуючи, дієвець, відіграючи певну роль, стає активним перетворювачем дійсності.

У межах запропонованого дисертаційного дослідження ми обираємо поняття “*багатогранна соціокультурна роль дієвця*”, задля підкреслення багатопланового внеску Марії Габлевич в українське перекладознавство з допомогою активізму у шекспірознавстві, отже, на точках перетину полів перекладу й літератури. Саме *активізм* – риса, що відрізняє *дієвців* перекладу від звичайних перекладачів, критиків, редакторів. Натомість, дієвці наділені владою та засобами для запровадження змін та інноваційних рішень у різних сферах, а не відіграють роль нейтральних посередників (між авторами, текстами й читачами) У цьому поняття соціокультурної ролі збігається із агентністю в контексті саме перекладознавства. Утім, роль є значно ширшим функціональним концептом, бо охоплює кілька сфер діяльності й не зводиться суто до позиції дієвця в системі зв'язків.

Таким чином, поняття соціокультурної ролі дієвця в межах нашого дослідження дозволяє простежити новації та перетворення усталеного підходу до інтерпретації Шекспірових творів.

Застосування терміну “*багатогранна соціокультурної ролі дієвця*” уможливорює підхід до особи з позицій активного, а, отже, наділеного владою

дієвця, ніж як до радше нейтральної особи-посередника, ретранслятора чи тлумача авторських ідей у першотворі. Це дозволяє включити в дослідження різні грані роботи дієвця, активного в одному чи кількох полях.

Владу дієвця можна трактувати і як обмежувальний, контрольний фактор, так і можливості для впровадження інновацій чи опозиції панівній системі. Таким чином, у певному сенсі, перед дієвцем виникає вибір між можливістю опору або ж нагодою контролювати і чинити вплив на інших дієвців. У контексті нашого дослідження поняття “*агентність*” зведене до присутності дієвців у ретрансляціях, мета й паратекстах. Поняття “*роль*” в розумінні Сергея Тюленєва більше стосується позиції дієвця стосовно тексту і цим відрізняється від запропонованого концепта соціокультурної ролі дієвця.

Багатогранна соціокультурна роль дієвця та її вплив на поля літератури та перекладу залежить від низки факторів. Серед іншого, багатогранну соціокультурну роль визначають норми панівної ідеології та соціально-політичний контекст діяльності дієвця. Трамбування норм з позиції обмежувального чинника та фактора влади, притаманного дієвцеві, передбачає ймовірність протистояння. Соціокультурну роль, що стає рушієм позитивних змін у полі перекладу, можна визначити як *продуктивну*.

Поняття багатогранної соціокультурної ролі дозволяє описати і якомога детальніше висвітлити діяльність особи у ширшій мережі зв’язків, інституцій та осіб, відповідальних за них, активно залучених в перекладацькі процеси: редакторів, критиків та літературознавців.

Якщо виходити із твердження, що переклад – лише одна з перспектив погляду на дієвця, то багатогранна соціокультурна роль складається із кількох елементів, кожен із яких можна розглядати у відповідній перспективі.

Підсумовуючи, можна стверджувати, що багатогранна соціокультурна роль дієвця – міждисциплінарне поняття, яке належить до кількох сфер із можливістю реалізації у кількох напрямках. Багатогранна соціокультурна роль визначає *характер впливу* на поле, літературну полісистему, та інших дієвців. Характеристика української дослідниці Марії Габлевич як дієвиці із багатогранною

соціокультурною роллю актуальне для даного дисертаційного дослідження. Запропонований термін дає змогу окреслити активізм ролі дієвиці як перекладачки, редакторки, критикині та дослідниці спадщини Великого Британця у значно ширшому контексті та оцінити її капітал в українському полі літератури на тлі попередніх інтерпретацій. Відповідно, вивчати соціокультурну роль дієвиці як комплексне поняття необхідно з кількох перспектив: “критика”, “переклад”, “редагування”, побудованих на системі координат.

2.4 Чинники формування дієвця у перспективі “переклад”

Оцінити соціокультурну роль перекладача можна, визнавши його право на творчу присутність у перекладі. Лоуренс Венуті зазначає, що якість перекладу залежить від ступеня видимості перекладача: що більше *непомітний* перекладач, то більше *присутній* оригінальний автор [130], [131, с. 30]. Вираження індивідуальності перекладача – прояв його соціокультурної ролі, зокрема через свідомий вибір лексики, що зберігає самобутність джерельної мови. Ця індивідуальність формується під впливом низки чинників.

До таких факторів найперше відносимо *габітус* дієвця, контекст діяльності та ті фактори, які регулюють поведінку дієвця, стримуючи або стимулюючи її, та визначають місце дієвця в системі ієрархічних зв'язків, коли перекладач, збільшивши низку характерних для себе функцій, виходить за межі своєї ролі й перетворюється на власне дієвця.

Габітус визначає вектор реалізації ролі [1, с. 28]. Утім, якщо поняття “багатогранна соціокультурна роль” уживаємо радше на позначення абстрактного результату роботи дієвця, то саме завдяки своєму габітусу дієвець починає практично відігравати багатогранну соціокультурну роль. У перекладі як соціальному феномені, вписаному в низку мережових зв'язків, габітус слідом набутого досвіду дієвця в тексті перекладу й тим, що водночас формує цей слід.

У первинному соціологічному сенсі *габітус* позначає будь-яку “систему установок (диспозицій)”, притаманній і державі, де вона діє, і полям у межах національної держави” [53, с.16].

Вплив габітусу на переклад виявляється через соціальну траєкторію перекладача. Жан-Марк Гуанвік розрізняє габітус як результат перекладацької практики та габітус на перетині культур [73]. У процесі реалізації соціокультурної ролі ці типи габітусу взаємодіють, формуючи диспозиції перекладача. Мойра Інгіллері підкреслює соціальний вимір габітусу, розглядаючи переклад як соціальну практику, де перекладач виступає як соціальний діяч, здатний впливати на професійну сферу [79].

Перекладознавець Деніел Сімеоні наділяє подібною функцією саме габітус. Він визначає габітус “*водночас (культурно) обумовленим дієвцями і обумовлюючим їх*” [117, с. 6]. Дієвці “*виступають посередниками в обміні культурними цінностями*” [ibid.]. З такого ракурсу, габітус є визначальним стосовно соціокультурної ролі, при тім не лише ролі дієвця, а й пов’язаних із ним дієвців. Відтак, багатогранна соціокультурна роль – наслідок впливу наділених певною владою та авторитетом дієвців на інших дієвців.

У цьому контексті продуктивним є поєднання концепції габітусу з елементами аналітичної моделі Антуана Бермана, зокрібна перекладацької позиції / *translator’s position*. За Берманом, вона є результатом самопозиціювання перекладача щодо мови, літератури та власної ролі в історичному й ідеологічному контексті [49, с. 12]. Вона постає як *компроміс* між особистим баченням завдання перекладу та суспільними нормами, що виявляється у низці текстуальних репрезентацій – у перекладах, мета- й паратекстах.

Берманова модель включає три взаємопов’язані компоненти у межах позиції перекладача / *translator’s position*: перекладацьку позицію / *translational position*, мовну позицію / *language position* та *письмову позицію* / *writing position* [52, с. 13]. Кожен із цих компонентів може бути осмислений як прояв професійного габітусу перекладача. Зокрема, перекладацька позиція відображає професійні диспозиції, мовна позиція – досвід буття в мовах, а *письмова позиція* – уявлення про літературну норму, жанрову належність і стиль, що є результатом культурного капіталу дієвця.

Таким чином, *позиція перекладача* є не лише інтерпретаційною категорією, а й соціокультурним проявом габітусу, що реалізується в тексті.

Водночас, як підкреслює герменевтична традиція (особливо гадамерівська), літературний твір не може бути відділений від контексту – історичного, філософського, релігійного чи культурного [20]. Саме ці контексти формують середовище, в якому габітус перекладача трансформується, а його позиція набуває конкретного змісту. Олена Мазур наголошує на ключовій ролі *культурного контексту*. Саме культурний контекст створює цілісну картину літературного процесу. Культурний контекст, подібно до теорії полісистем, охоплює *мистецький* (літературний), *етнокультурний* (традиції та звичаї), *світоглядний* (переконання та принципи), *релігійний* та *життєвий елементи* [23, с. 42–47].

Зазначені складові відображені в мові дієвця як в основному інструменті осягнення об'єктивної дійсності, а в тексті вони стають очевидними завдяки перекладацьким методам і стратегіям. Саме в *літературному контексті* художній метод дієвця реалізовується чи не найповніше. Лада Коломієць підкреслює, що в *літературному* контексті джерельний текст отримує навантаження перекладацькою інтерпретацією [16, с. 165]. Різні літературні контексти зумовлюють відмінності в художньому методі перекладачів, а отже, стимулюють ретрансляції.

Соціально-історичні та міжлітературні контексти визначають соціокультурну роль перекладача, хоча іноді вони більше обмежують, ніж стимулюють його діяльність. Переклад часто виникає як відповідь на виклики суспільству, особливо в умовах культурних утисків. Так, в Україні за часів тоталітаризму переклад заміщував оригінальну літературу, виконуючи націєзберігальну функцію.

Детальне розуміння і вивчення контексту окреслює ті позамовні фактори, які вплинули на роботу дієвця. Перефразовуючи наведену думку, під час дослідження поняття соціокультурної ролі варто враховувати *домінантну літературну традицію, перекладацьку школу та панівні напрямки*, а також *лінгвістичні, культурологічні, когнітивні та прагматичні* характеристики дієвця.

Зміна згаданих позамовних факторів сприяє множинному прочитанню уже перекладених текстів і стимулює виникнення повторних перекладів.

Культурний контекст набуває своєї актуальності ще й тим, що саме теорії в річищі “повороту до культури / *cultural turn*” стали підґрунтям соціології перекладу. За Гідеоном Турі, література є частиною культурної полісистеми — гетерогенної, ієрархізованої структури, де національна література займає центральне місце, а переклад – периферійне [157, с. 198]. Ця система включає підсистеми (мистецьку, релігійну, політичну), між якими відбувається взаємодія, що проявляється через інтертекстуальність і множинність інтерпретацій. Співприсутність виражена в алюзіях на твори одного автора або різних авторів, і сучасних для автора, і античних. У Шекспірових творах це звернення до його сучасників (Джона Дейвіса, Філіпа Сідні) та твори Овідія чи Горация. При чому відбувається не просто запозичення окремих образів чи мотивів а їхнє творче переосмислення.

Із перекладознавчого кута зору важливо, щоб перекладачі могли розпізнати і відтворити згадані елементи в перекладі художнього тексту. Для цього необхідний відповідний габітус, тобто, сукупність знань, які допомагають відстежити текстуальні та культурні зв'язки. Одна із функцій багатогранної соціокультурної ролі дієвця у перспективі “переклад” якраз і полягає у тому, щоб навести читача на відчитування й декодування алюзій.

Дескриптивні моделі Ітамара Евен-Зохара та Гідеона Турі дозволяють розглядати переклад у соціокультурному контексті, однак, як зауважує Тео Германс, недостатня увага до самих дієвців перекладу (перекладачів, редакторів, критиків) призводить до деперсоналізації цього явища [78].

У рамках нашого дисертаційного дослідження теорія полісистем важлива як глобальне тло, на якому можна оцінити результати роботи дієвця із загальної перспективи. Іншими словами, багатогранна соціокультурна роль виявляється у ступені збагачення полісистеми.

Олександр Кальниченко наголошує на важливості цілісного підходу до соціальних і культурних практик у перекладі, розглядаючи його як соціальну

діяльність, що залежить від місця, часу та умов створення [14, с. 2]. Контекст відіграє вирішальне значення для розуміння соціокультурної ролі перекладача, особливо з погляду критики чи редагування. Тут ця роль може виходити за межі суторолі перекладача. Тому український перекладознавець пропонує застосування “моделі-цибулини” Герта Гофстеде, у серцевині котрої лежать культурні цінності, на яку нашаровують поля соціальної поведінки та відносин в суспільстві, інституцій, продукування та розповсюдження культурних артефактів [80]. Окреслений таким чином підхід до соціології перекладу дозволяє вивчати соціокультурну роль дієвця з погляду тих цінностей та ідей, які він утверджує своєю діяльністю (*культурний ракурс*) та досліджувати біографію самого дієвця (*соціологічний ракурс*).

Функціонування поліистеми неможливе без рамок, що регламентують дієвців, зокрема, перекладачів. Гідеон Турі означає “*нормами*” рамки поведінки перекладача в певній спільноті, наголошуючи на їхньому *описовому* характері [126]. Норми перекладу за своєю суттю є культурними явищами, оскільки функціонують у відповідній сфері, але впливають і на дієвця, і на результат його діяльності, тобто, переклад [57, с. 178].

Перекладацькі стратегії відображають норми, якими керувався дієвець, і слугують ключем до розуміння контексту його діяльності.

Інший підхід акцентує на регламентувальній ролі норм, які визначають, що саме спільнота вважає перекладом [75, с. 77–78]. Такі норми можуть негативно впливати на дієвця: під впливом панівної мови / *empowering language* перекладач стає її слугою, а переклад – формою поневолення [113].

Регламентувальні норми визначають доцільність існування твору з *ідеологічної* позиції, зіставляючи відповідність творчої особистості автора панівній ідеології, відповідності ідейного навантаження твору ідеології та “моральної чистоти” художнього твору [33, с. 50]. Уважаємо, що зазначене вище може стосуватися не лише автора твору, а й *перекладача* і є притаманним для перекладу радянської епохи. У контексті регламентації перекладу творів Великого Британця слід наголосити: авторитет поета був беззаперечним, утім і його твори, хоч і

належали до класики, могли стати потенційним об'єктом маніпуляцій. Зосібна, Шекспіра можна було виставити критиком буржуазного суспільства, а еротичні підтексти комедій і драм замінити на нейтральні. У багатьох Шекспірових комедіях присутній мотив кмітливого слуги, здатного перехитрити свого пана (*“Комедія помилок”* (два Дроміо і два Антифоли), *“Дванадцята ніч”* (слуги Марія та Фест ошукують управителя Мальволіо), *“Приборкання норовливої”* (Траніо, що завойовує Б'янку для свого господаря Люченцо). Згаданий мотив співзвучний радянській ідеології. Його всіляко підкреслювали в перекладах за допомогою стилістичних засобів. Яскравим прикладом такого є рецепція комедії *“Два веронці”*, що вважається найслабшим драматичним твором Шекспіра, проте завдяки своїй ідеологічній “сумісності” комуністичній системі її цінили вище, ніж інші шекспірівські комедії. Відповідність перекладу нормам радянської ідеології передбачало наближеність українських і російських перекладів та включало ідейність перекладача. Радянська критика надавала перевагу буквалізму над художньою майстерністю, що було “загальносоюзною модою”.

У контексті множинних перекладів деякі версії, зокрема ретрансляції репресованих перекладачів, залишалися в тіні. Так, у двотомнику Шекспіра 1950–1952 років не було ані перекладів Куліша, ані репресованих версій [36, с. 264]. У СРСР психоаналітичний підхід до Шекспіра вважався буржуазним, тому навіть ті дослідники, як-от Александр Анікст, застосовували його обережно, не окреслюючи методологію конкретно. Такі ідеологічні обмеження формували норми перекладу в умовах комуністичного режиму.

Обмежувальні норми нівелювали і творчу особистість дієвця перекладу, і оригінальність тлумачення Шекспірових образів. Тексти українського перекладу порівнювали із російським на предмет необхідних вилучень [18] Це означало вимогу єдності інтерпретації у різномовних перекладах.

Як підкреслює Наталія Рудницька, у Радянському Союзі сформувався власний канон світової літератури, де суперечливі елементи вилучали або замінювали на нейтральні за значенням [34, с. 49]. Результати роботи дієвців публікувалися лише після ретельної цензури. З такого погляду, очікувалося, що

перекладачі служитимуть режиму. Деякі дієвці перекладу приймали таку політику комуністичного режиму, інші – відкрито або приховано порушували норми, Це можна було би простежити на прикладі їхнього індивідуального стилю в перекладі, зокрема вцілілим редакціям.

Обмежувальні норми функціонували як ефективне знаряддя колонізатора – не як допоміжний інструмент розуміння художнього твору в полі перекладу та літератури. Відповідно, дієвець мусив пристосовуватися до панівних норм і не міг повністю реалізувати потенціал свого габітусу. Вираження творчої індивідуальності дієвця, якщо воно відбувалося з позиції інакшості до культури колонізатора або ж як протест (прихований) проти панування, зазнавало жорстких обмежень і цензури.

Описані вище тенденції функціонування обмежувальних норм засвідчують вагомість ролі тексту перекладу в оцінці багатогранної соціокультурної ролі. Без аналізу тексту не можна оцінити внесок дієвця у соціокультурну площину. А відтак вивчення багатогранної соціокультурної ролі дієвця крізь призму норм і обмежень нагадує про необхідність повернути в поле досліджень соціології перекладу текст. Адже соціологічні напрями в перекладознавстві акцентували більше на дієвцях процесу і менше – на самому результаті, тобто, власне перекладеному творі.

Звільнення від обмежувальних і формування нових норм стало можливим після звільнення від комуністичного режиму та незалежності України. Саме тоді дієвці отримали можливість озвучувати власну незаідеологізовану інтерпретацію та здобули певну владу, формуючи власні норми. А це відобразилося в перекладі. Кінець 80-х – початок 90-тих років XX ст. став знаковим у розвитку феміністичних студій, особливо крізь призму постколоніальних студій. Однією із перших активісток новітніх методів літературної критики в українській полісистемі вважають Соломія Павличко (*“Фемінізм”, “Націоналізм, сексуальність, орієнталізм”*, опубліковані у 2002). Ніла Зборовська активно впроваджувала психоаналітичні методи в дослідження української літератури у працях *“Психоаналіз і літературознавство”* (2003) [8] та феміністичні тенденції, зокрема у творчості Лесі Українки (*“Феміністичні роздуми: на карнавалі мертвих*

поцілунків” (1999). Іще однією дослідницею художніх творів крізь призму фемінізму з проєкцією на українське колоніальне минуле є Віра Агеєва (*“Жіночий простір: Феміністичний дискурс українського модернізму”* (2003).

Зміна норм стала черговим поштовхом до перепрочитання уже перекладених текстів. Вона, з одного боку, уможливила деколонізацію текстів, з іншого – створила простір для свіжого погляду на усталену інтерпретацію, дозволивши тлумачити художні тексти з позицій гендерного підходу, зосібна з використанням феміністичної теорії, психолінгвістичних теорій, тобто всіх тих ракурсів, які раніше затьмарював соцреалізм.

Багатогранна соціокультурна роль Марії Габлевич полягає в деконструкції традиційних жіночих образів, відведенню особливої ролі духовності Поета, вірі в безсмертний Геній автора як Абсолюту. Іншими словами – їй ідеться про індивідуалізм митця, його людинолюбство, яке перекладач повинен зберегти й відтворити у своїй версії. Марія Габлевич – одна із перших сучасних українських науковиць, хто намагається застосовувати нові норми в перекладі, виходячи з літературного поля в поле саме перекладу, що збагачує і всю полісистему.

2.5 Явище повторних перекладів у перспективі “переклад”

Система координат “текст” дозволяє аналізувати переклад як соціокультурну практику через змінну “текст-версія”, що відображає вплив норм і габітусу дієвця. У редагуванні ця змінна фіксується як нова, краща версія твору, що відображає прагнення до вдосконалення результату. Водночас не всі переклади залишаються в цільовій полісистемі. Зміна мовних, літературних і соціокультурних конвенцій зумовлює потребу в нових перекладах, тоді як особливо вдалі версії можуть стати частиною канону. Забезпечення такої рецепції стає однією із ключових функцій багатогранної соціокультурної ролі дієвця.

Попри зростання обсягу художніх перекладів, окремі твори знову привертають увагу й стають об’єктом повторного перекладу. Критичне зіставлення повторних перекладів дозволяє виявити маніпуляції посередників, інновації,

стилістичні варіанти та особливості цільової культури, адже повторні переклади постійно переосмислюються.

Термін “повторний / множинний переклад / ретрансляція” найчастіше вживають на позначення *або процесу повторного перекладу твору, або ж результату*, тобто сам перекладений художній твір [157, с. 232]. У межах нашого дослідження “ретрансляція” вважаємо синонімічними до “повторний переклад”.

Важливо розрізняти поняття “повторного перекладу / *retranslation*” і “опосередкований переклад / *relay translation*”. Останній термін позначає переклади з уже перекладених версій оригіналу іншою мовою. У цьому контексті термін “непрямий переклад” використано в сенсі будь-якого *повторного* перекладу на одну цільову мову, здійсненого і з оригіналу, і з раніше перекладеної версії. У контексті шекспірознавства, перші українські переклади драм Шекспіра здійснювалися з німецького посередника.

Повторний переклад збігається із поняттям “коригування / *revision*”, тобто, процесом виправлення або покращення раніше існуючого перекладу для перевидання. Іноді коригування вважається першим етапом до реалізації повторних перекладів. Тим не менш, назвати повторно перекладений текст відредагованим або ж скоригованим перекладом можна умовно. Адже нову версію, яка значною мірою спирається на попередній переклад і спершу означена як перероблене видання, згодом можна перевидати як новий переклад. Крім того, деякі художні тексти є гібридами, що містять фрагменти переробленого попереднього перекладу та новим перекладом.

Повторний переклад часто межує з перекладацьким плагіатом, оскільки перекладач звертається до попередніх версій, щоб заповнити їхні прогалини. За Ентоні Пімом, якщо перекладач не може обґрунтувати мотивацію ретрансляції або надати їй власного “голосу”, така версія може вважатися плагіатом [107].

Ретрансляція стосується художнього тексту, що вже увійшов у літературний канон. Лоуренс Венуті підкреслює пряму залежність феномену повторного перекладу і літературного канону, оскільки завдяки явищу повторних

перекладів художній текст набуває певного статусу в межах літературної традиції, що стимулює виникнення ретрансляцій у подальшому [130, с. 27].

У нашому дисертаційному дослідженні ретрансляції розглядаються як інші версії раніше перекладених та часово віддалених текстів, які створювали різні дієвці з видимим перекладацьким габітусом та індивідуальним стилем. У ретрансляціях відбувається реалізація соціокультурної ролі дієвця через інтерпретацію, критику, коментування та редагування множинних перекладів.

Повторні переклади виникають через зміну мовних норм, стандартизацію мови, а також під впливом політичного й культурного контексту, особливо в колоніальних умовах. У таких випадках переклад адаптується до ідеології колонізатора, а соціокультурна роль дієвця полягає в переосмисленні цих версій і створенні нових, вільних від попередніх обмежень.

Погоджуємося із Марією Тимочко, яка розглядає цілу культуру й традицію постколоніального автора (а тут ми б додали – дієвця в полі перекладу) як переписаний (повторно перекладений) метатекст у процесі літературного творення [127, с. 21]. Навіть у випадку умовності згаданих обмежень, існують інші мовний і культурний контексти, які слід урахувати, щоб донести правильне повідомлення.

Зміна літературного канону також зумовлює повторні переклади, коли перекладач експериментує з текстом відповідно до нових тенденцій чи шкіл. Такі ретрансляції пропонують нову інтерпретацію, орієнтовану на іншу аудиторію або навіть нового реципієнта.

Повторні переклади зазвичай розглядають як удосконалені версії, що точніше передають оригінал і краще сприймаються в цільовій полісистемі. Антуан Берман вважає, що перший переклад адаптує текст для ознайомлення, а другий — інтернаціоналізує його, передаючи глибину художнього твору [цит. за 87, с. 4].

Метою повторного перекладу є довершеність. Наступні переклади більше зосереджені на *стилі* джерельного тексту. Пізніші повторні переклади зберігають культурну дистанцію між перекладом та його джерелом, відображаючи своєрідність останнього [157, с. 233]. Жак Дерріда вважає переклад недосконалим і “забрудненим”. Кожен “перший переклад” вимагає повторного перекладу. Це

пов'язано з тим, із характерною для нього дефектністю та помітним слідом норм. Переклад розвивається через інші переклади, а в ідеальному варіанті - через послідовні або одночасні версії оригіналу [52, с. 32]. Отже, ретрансляцію можна тлумачити як процес постійного вдосконалення. Однак такий підхід пояснює феномен ретрансляції лише частково.

Другий переклад не завжди ближчий до оригіналу, ніж перший, а в деяких випадках може бути ще віддаленішим, якщо перекладач екстраполює реалії соціокультурного поля на художній текст, із яким працює. Таким до прикладу є пост-модерністське пере-прочитання “Гамлета” в інтерпретації Юрія Андруховича, де крізь оригінал проступають алюзії на українську дійсність 90-х років XX ст.

Антуан Берман стверджує, що на противагу оригіналам, які залишаються вічно “актуальними”, переклади застарівають [52, с. 34]. Для повторного перекладу особливо важливою стає проблема хронології, однак Кайса Коскінен і Уті Палопоскі заперечують її привілейованість, стверджуючи, що нові переклади не завжди несуть нову інформацію, необхідну реципієнтам. Повторний переклад може фактично *законсервувати попередню версію, перетворивши її на класичну* [87].

Ольга Лучук зазначає, що переклади старіють швидше за оригінали, хоча вдалий переклад може мати самостійну літературну цінність [23, с.]. Це актуалізовує питання перекладацького сліду та оцінки ретрансляцій, які, за Олександром Ребрієм, реалізують творчий потенціал перекладача, автора, цільової культури й аудиторії [33, с. 197].

Гідеон Турі припускає, що ретрансляції *покликані заповнити прогалину в цільовій системі*. Він стверджує, що ретрансляція завжди передбачає елемент змін, навіть незначних, з боку цільової культури. Таким чином, повторно перекладені тексти збагачують не лише джерельну полісистему, але й стають ресурсом нового символічного капіталу в цільовій [157, с. 235].

Ентоні Пім розрізняє два типи повторних перекладів: “*насивні*”, між якими пролягає часопросторова межа, та “*ретрансляції*”, що існують в одній полісистемі

в один час. Для активних ретрансляцій характерні напруга й опір нормам попередніх версій [107].

Урешті, повторні переклади можуть виникнути внаслідок поступових *змін в джерельній полісистемі*. Такі зміни відображають відхід від обмежувальних норм панівної держави та звернення до модерних теорій, які раніше залишалися поза увагою дослідників. У контексті повторних перекладів Шекспірових творів варто зважати на ті елементи оригіналу, які мали б залишитися незмінні в кожній новій версії. Незмінність рис викликають, найперше, строгі жанрові канони. У цьому перекладознавство перетинається й узаємодіє із літературознавством. Шекспірові “*Сонети*”, які ми розглядаємо в цій роботі, неодноразово перекладали заново – від найперших спроб перекладу окремих сонетів Івана Франка до сучасних тримовних версій Георгія Пилипенка (2008) та двомовної – Наталії Бутук (2011). Попри варіативність внутрішньої структури, переважно на рівні образосимволів, зовнішня, за малими винятками, у більшості версій залишалася незмінною.

У зв’язку із цим доречно детальніше зупинитися на особливостях сонета, що неодноразово стає предметом повторних перекладів. Низка характерних формально-стилістичних ознак цього ліричного вірша дисциплінує поетичне мовлення. Вона ж ускладнює процес перекладу й стимулює виникнення множинних версій. Зокрема, кожна частина сонета має бути синтаксично викінчена, з точними римами та з повтором виключно службових або сюжетно-вмотивованих слів [146, с. 635]. Багато дослідників-літературознавців помічають цю специфіку сонета. Зосібна, Йоахім Бехер підкреслює на “інтенсивній драматургійності сонета” і його відповідності формулі “теза – антитеза – синтез”, або сонетний замок [ibid.]. Звертаючись до українсько-руських сонетярів, Іван Франко каже, що формі із п’ятистопного ямбу та двох чотирирядкових і двох трирядкових куплетів має відповідати зміст: конфлікт чуття у двох перших строфах, що розгортається в бурю почуттів, та кульмінує в гармонії любові наприкінці [42, с. 173–174].

“*Сонети*” Шекспіра виникли між 1591–1603 рр., стимульовані виходом збірки Філіпа Сідні “*Астрофіл і Стелла*”, а були надруковані в 1609 році, коли мода

на них помітно стихла. Це може свідчити про факт, що вони задумувалися радше для приватного вжитку, аніж для популярності [173].

В українську полісистему Шекспірові “Сонети” ввійшли завдяки І. Франкові, який в період 1882 – 1907 років опублікував дванадцять сонетів та окремо сонет Лонгвіля із комедії “Марні зусилля кохання”. Віртуозно відтворивши настрій окремих поезій, у певних моментах Франко знехтував сонетною формою (зосібна, у Сонетах 96 та 130) [10] В іншому – модифікував образність, вводячи образ “плідної скиби” замість “*sullen earth*” (Сонет 29), з якої лине пісня жайворонка, що на нашу думку, наближає його стратегію до одомашнювальної.

Після Ігоря Костецького (1958, в еміграції) та Дмитра Паламарчука (1966) з’явилися переклади Остапа Тарнавського (також в еміграції), Дмитра Павличка (1986), а після падіння комуністичного режиму – нові версії від Михайла Москаленка (2002), уже згаданих Георгія Пилипенка (2008), Наталії Бутук (2011), Ірини та Олександра Селезінок (2016). У 1998 році Павличко здійснив перегляд власного перекладу, частково оновивши його за участі Марії Габлевич.

Наше дисертаційне дослідження охоплює повторні переклади “Сонетів” Шекспіра, що є цілісними проектами та демонструють соціокультурну роль Марії Габлевич (зокрема, версії Дмитра Павличка й Наталії Бутук). Водночас уся традиція перекладів свідчить про взаємодію перекладу й редагування: варіативність виникає як через недосконалість попередніх версій, що потребують редактора, так і через зміну інтерпретацій, яка відкриває нові можливості тлумачення тексту — на перетині “читання”, “тлумачення”, “тексту” й “особи”.

Загалом, повторний переклад можна розглядати і в ракурсі *процесу* повторного перекладу одного оригіналу, і як власне результат цього процесу. Якщо “повторний переклад / *relay translation*” здійснюють переважно з тексту-посередника, то повторний переклад – з *оригіналу*, мотивуючись інтерпретацією дієвця із багатогранною соціокультурною роллю.

Переробка може стати одним зі стимулів виникнення повторного перекладу. Це явище створює підґрунтя для вивчення тих трансформаційних механізмів, які

формують переклад. У кожній множинній версії завжди більш-менш помітна присутність перекладача та слід його габітусу.

Повторні переклади можуть бути віддаленими в часі або виконані одночасно. Їм може бути притаманна низка спільних рис, водночас із різними результатами рецепції. Фактори тимчасовості та ексклюзивності чергової множинної версії не завжди означають успішну рецепцію.

Причини існування повторних перекладів є комплексними і включають *мовні* (зміни в нормах цільової мови, зміни оригіналу) та *позамовні* (політичні та культурні впливи, зокрема, постколоніальне минуле). Їх слід враховувати при вивченні повторного перекладу в контексті багатогранної соціокультурної ролі дієвця.

2.6 Символи у перспективі “критика”

Наближення / *zoom in* перспективи “критика” дозволяє детальніше розглянути абстрактне явище повторних перекладів на конкретніших елементах. У контексті нашого дослідження багатогранної соціокультурної ролі Марії Габлевич такими конкретизованими елементами є символи у творчості Шекспіра. Це викликає необхідність окреслити водночас і загальні характеристики символа, і місце та особливості сприйняття символів в ренесансному світогляді на тлі інтерпретації Марії Габлевич.

Серед типових ознак символа виділяємо одночасну реалізація і *загального*, і *спеціального* значень; імпліцитну *емотивність* та *експресивність*; обростання *додатковими* смислами; диференційні ознаки у джерельній та цільовій лінгвокультурах.

Символ непрямо відноситься до *денотата*. завжди означаючи об'єкт чи явище під *іншим* вербальним кодом. Символ – форма виразу і передачі духовного змісту культури через певні матеріальні предмети чи спеціально створювані образи та дії, що виступають як знаки цього змісту [139, с. 578]. Попри універсалізм символів, у різних лінгвокультурах символи є носіями різного

культурного коду. Відтак, залежно від контексту вживання, символи можуть набувати додаткових культурно-специфічних смислів. У контексті перекладознавства важливо підкреслити той факт, що й самі перекладачі можуть наділяти символи такими смислами, щоб наблизити переклад художнього твору до реципієнта в цільовій лінгвокультурі.

Символ вирізняється серед інших стилістичних засобів завдяки асоціативності, багатозначності та філософській глибині. На відміну від знака, він не просто позначає, а створює образ, що виходить за власні межі. Символ поєднує риси образу й знака, але має узагальнювальний характер і формує цілісне бачення світу, подібно до міфу. Його структура розширює концептуальне поле, а не зводиться до конкретного поняття [146, с. 563].

Малколм Гайт доводить, що символ і метафора несуть у собі мову та знання. Що більше, через мову символи ведуть до того, що лежить поза нею. Відтак, творення та розуміння символів неможливе, якщо не залучити читачеву уяву [3, с. 45].

Іншими словами, розуміння символу спрямоване на активну внутрішню роботу реципієнта. У результаті цього процесу виникає нашарування смислів за активного використання уяви і творців символів, і читачів. З позицій теорії Карла-Густава Юнга, символи у вигляді первісних образів (архетипів), існують у *колективному* несвідомому людини, визначаючи її *індивідуальне* несвідоме [85, с. 56-57]. Колективне несвідоме, отож, стає репозиторієм знань і цінностей. Символи стають містком між несвідомим і свідомим, комунікуючи універсальні архетипи.

Символічне сприйняття дійсності, що поєднує античні уявлення з неоплатонізмом, у категоріях Світової Душі, Космосу, земного й небесного, особливо притаманне добі Відродження. Центральним образом стає Любов у двох іпостасях, яка отримує різне символічне втілення. Нортроп Фрай розрізняє “*високу*” (платонічну, духовну) та “*низьку*” (тілесну) фази ренесансної любові, що відображають шлях від тілесного потягу до єднання душ із формою реальності [70, с. 99]. Апологетом “*високої*” любові є Данте із платонічним ідеалом Беатріче.

“Низьку” фазу уособлює “норма Петрарки” – конфлікт почуттів, нерозділене кохання, благаання милості Дами. Тут земна й небесна любов протиставляються. Посередині шкали – коханка як потенційна дружина. “Низька” фаза також пов’язана із Овідієм [67, с. 101].

Елементи класичної рівноваги й невідомого еллінам та римлянам “романтичного” пориву в простір творять універсальний антропоцентризм Відродження [146, с. 120]. У зв’язку із питанням походження любові, Нортроп Фрай підкреслює, що куртуазна любов переймає християнський символізм. Так, еротично-світським аналогом Мадонни із немовлям стає Венера із Купідомом [70, с. 99]. Царина Купідона, або ж Ерота, включає тепло, енергію, бажання, любов і суб’єктивні емоції; Венера доповнює його світлом, формами, бажаності, красою та об’єктивною пропорцією.

Ренесансні символи утворюють амальгаму значень, тому їхнє тлумачення й переклад вимагають уважного підходу. Смысл символа розкривається лише в діалозі, тож інтерпретатор має уникати поверхового раціоналізму й остаточних трактувань [139, с. 179–180]. Символ не піддається однозначній логіці – до нього можна лише наблизитися, зіставляючи з новими смисловими рівнями. Для ядра символа притаманна інваріантність. Додаткові смисли можуть виникати тоді, коли автор модифікує універсальні символи, закодовуючи власні ідеї. Така ідіосинкразія типова для творчості Шекспіра. Керолайн Сперджер у праці “*Shakespeare's Imagery and What It Tells Us*” [Шекспірова образність та що вона промовляє] (1935) наголошує:

*“<...> образи стрімкого і злітного кохання виникають античного міфа про Купідона, проте Шекспір як завжди бере затерту ідею чи образ, грається з нею і захоплюється ї, нареши́ті, якимось чарівним дотиком, зміною декорацій, загостренням почуттів, легкою грою слів, він відтворює і повністю перетворює грецький міф”*¹ [115, с. 43].

¹ переклад з англ. наш.

Відтак сучасний Шекспірів інтерпретатор прагне відчитати додаткові смисли і перепрочитати традиційні елементи смислів, раніше знехтувані чи зумисне замовчувані. Подібно до того, як відбувалося із релігійною символікою у часи комуністичного панування.

Нортроп Фрай підкреслює, що у Шекспірових сонетах людина перетворюється у мікрокосмос природи, стає центром сонетного циклу [70, с. 106]. Поетична сила Шекспірових “*Сонетів*” – у природних антиноміях: зима й літо, старість і молодість, темрява й світло. Їхній безперервний перехід формує цикл, де нижній полюс – не просто кінець, а відображення цілого. Зима, темрява, старість – образи часу, що поглинає створене. Час – ворог буття; смерть є лише однією із його граней. Природа – життєтворча, але й вона підвладна часові, протидіючи його владі лише тимчасово. Вона споріднена з Фортуною, як у драматургії, а її цикл – це колесо Фортуни. Монархи мисляться як небесні світила, що сходять і згасають, вписуючись у той самий вічний оберт [67, с. 107].

Нортроп Фрай відзначає особливості метафоричного слововжитку Шекспіра, виділяючи поверхнєве та глибинне значення (“надмірно надумане” та “недодумане” відповідно [70], [69]. За словами Мартіна Лінгза “символи є мовою священного мистецтва”, що свідчить про його різну значеннєвість на різних рівнях [22, с. 359]. Відтак, Шекспірові твори можна читати по-різному, залежно від рівня, якому надана перевага [66, с. 3]. Уважаємо, що дане твердження справедливе і у стосунку до поетичних творів Великого Британця.

Ренесансний митець добирає образи за власним законом [146], формуючи ідеальне послання читачеві – британському чи українському, кожен із яких належить до різних лінгвокультур. Культурно-специфічні образи та символи за словами Оксани Молчко є носіями етноспецифічної семантики, що виявляють низку характеристик народу: національні, історичні, культурні [99]. Це може призводити до накладання культурно-маркованих сенсів, якими український інтерпретатор наділятиме образосимволи британської лінгвокультури.

Символ передбачає множинність інтерпретацій, а часово-просторова віддаленість тексту підвищує ризик перекладацьких нашарувань. Тому аналіз

символіки в різних перекладах є необхідним: кожен повторний переклад формується в унікальному культурно-історичному контексті, що впливає на образну систему та точність її відтворення.

У рамках нашого дослідження символ – образ, що набуває додаткового поетичного навантаження у межах національної й культурної системи автора чи поетики. У шекспірознавчих студіях термін “образосимвол” використовується у стосунку до складної метафорики Шекспіра, де традиційні символи трансформуються, набуваючи нових, авторських значень і в контексті життя Шекспіра, і в подальшому процесі ревербалізації, а окремі образи отримують символічний статус. При тім, ревералізуючися в іншій лінгвокультурі, такі символи можуть обростати культурно-специфічними сенсами (барокові переклади “Гамлета” в Пантелеймона Куліша чи Євгена Гребінки).

Існує декілька підходів до образного слововжитку Шекспіра в “Сонетах” (формальний Керолайн Сперджер, історичний Стівена Бута, архетипний Нортропа Фрая), що сходяться на факторі уяві як ключовому чинникові неповторності Шекспірових образів у поезіях, комедіях і драмах. Ренесансні символи “Сонетів” у працяхзгаданих шекспірознавців розглядаються остільки, оскільки вони характеризують ліричних суб’єктів (Поета, Юнака, Жінки).

Найбільше схожості в інтерпретації “Сонетів” як авторського діалогу зі собою, що задає перспективу у тлумаченні ренесансних символів, простежується саме в Нортропа Фрая. Імовірно, це пояснюється релігійно-християнським підґрунтям філософії Шекспіра, на якій наголошують і канадський шекспірознавець, і українська дієвиця

. Дослідникам притаманна тотожна інтерпретація ключових ренесансних концептів (Любові, Природи, Часу) та символів, що виражають їх, проте дослідники по-різному пріоритезують їх.

Інтерпретуючи шекспірівські символи, варто враховувати їхню яскраву образність і багаточарові смисли – культурні та авторські. Уява перекладача відіграє ключову роль у декодуванні цих символів, особливо з огляду на часову й культурну віддаленість від автора. Перекладач, працюючи в іншій лінгвокультурі,

неминуче додає власні смисли. Попри окремі вартісні дослідження поезії Великого Британця, Шекспірові “*Сонети*” становлять найбільший пласт його недосліджених текстів, відкритих для детального аналізу.

Однією із найґрунтовніших праць зі шекспірівської образності стало дослідження Керолайн Сперджен “*Shakespeare's Imagery, and what it tells us*” [Шекспірова образні та що вона промовляє]. Британська шекспірознавиця зосереджується на змістовому наповненні образів, щоб зрозуміти автора крізь їхню призму та пролити нове світло на інтерпретацію окремих шекспірівських п’єс [117, с. 28]. Дослідниця уводить поняття “повторюваних образів” – ідей або сюжетів в образах, постійно повторюваних Шекспірових творах [117, с. 230]. Типовим індивідуальним втіленням образного бачення Поета. Керолайн Сперджен вважає символічну образність в образах, охарактеризовану як *вторинну* [ibid.]. Дослідниця виокремлює “леткі образи / *floating images*” для конкретних творів. Леткі образи виникають природно й спонтанно в уяві митця. Таким чином, картина або символ природно перетворюються у певний засіб виразності (алегорію або метафору). За Сперджен, Шекспіровим образами притаманне “панівне почуття / *dominant passion*” – мотив, що надає думкам чи образам оригінальності і визначає геніальність свого творця [117, с. 232]. Дослідниця виокремлює дві широкі категорії шекспірівських образів:

1) пов’язані із Природою; 2) пов’язані із побутом та звичаями [117, с. 44]. У тих образах, яким автор надає перевагу, проявляються риси його реальної особистості.

Дослідження Керолайн Сперджен співмірне із аналізом Марії Габлевич за масштабністю та аналітичністю наукового підходу. Проте основна увага британської ученої зосереджена на шекспірівських образах у драматичних творах, поезії відведена другорядна роль. Британська дослідниця-шекспірознавиця намагається реконструювати біографічного автора, основу роль відводить авторській поетичній уяві, заперечуючи, однак, Шекспірову духовність.

Сонетну образність детально розглядає відомий британський шекспірознавець Стівен Бут, коментуючи видання “*Sonets*” 1977 року [193]. Учений пропонує безліч можливих значень майже для кожного слова, користуючись джерелами, що, на його думку, були доступні Шекспіру: Біблія, грецькі і римські тексти (Гомер і Овідій), історичні хроніки, твори Данте і Чосера, а також його сучасників-єлизаветинців. Бут додає чимало інших варіацій значення, включно із еротичними підтекстами, чії асоціації, на його думку, Шекспір хотів викликати в читача. Такий енциклопедичний набір варіантів дає можливість читачеві збагатити власну інтерпретацію Шекспірових образів масою потенційних значень. Отже, коментатор намагається встановити комплексний зв'язок сонетів зі соціальним контекстом. Для цього він підкреслює їхню еволюцію – від низки взаємопов'язаних віршів до самостійних творів, які взаємодіють із навколишнім світом.

У книзі “*The Art of Shakespeare's Sonnets*” [Мистецтво Шекспірових Сонетів] (1997), Гелен Вендлер використовує аналітичніший підхід. Дослідниця визнає існування комплексних алегоричних образів (краса Троянди), однак визначає *контекст* як основний чинник, завдяки якому вони набувають значення. Мета шекспірознавиці – з'ясувати ширші образні чи структурні моделі, що надають стилістичним фігурам функціонального смислу [129, с. 23]. Тематично центральні слова кожного сонета зосереджуються у так званому “віршовому замку / *couplet tie*”. Саме повторюваність тематично центральних лексичних одиниць стає орієнтиром для інтерпретатора Шекспірових сонетів, що ставить собі за завдання відслідкувати ретельність повтору ключових слів [129, с. 28]. *Віршовий замок* утворений зі слів і фраз, які зустрічаються як мінімум в одному з трьох чотиривіршів і в двовірші. Іншою циклічною моделлю є “ключові слова / *key words*” – окремі лексеми або їхні морфологічні варіації, повторювані в усіх трьох чотиривіршах сонета. Вони присутні фонетично або графічно. В окрему групу можна виокремити “*дефектні*” *ключові слова* – ті, яких бракує в одному із катренів. Їхню “негласну” присутність читач може передбачити [129, с. xvi]. Загалом, Гелен Вендлер пропонує формально-функціональний підхід до

тлумачення сонетної образності, не беручи до уваги філософські засади “Сонетів”.

Пол Іннес у праці “*Shakespeare and the English Renaissance Sonnet: Verses of Feigning Love*” [Шекспір та англійський сонет доби Відродження: строфи удаваного кохання] (1997) пропонує вивчати “Сонети” в історичній перспективі у зв’язку із творами його сучасників-єлизаветинців [83]. Особливу увагу автор приділяє темам кохання, сім’ї та гендерних ролей. Проте образи трактуються радше як данина темам, популярним в поезії того часу, аніж самобутнім явищем.

Уважаючи поетичну уяву автора основним джерелом геніальності його образів, згадані вище дослідники заперечують філософію *духовності* Шекспіра. Так, Гелен Вендлер доводить, що ліричний герой сонетів відкидає і християнство, і класичну орнаментику із античних образів та алюзій – натомість сонети зафіксують свідомість, що формує власний світогляд без допомоги догм чи пантеону богів [129, с. 25].

Жоден із цих дослідників не торкається символічних елементів у контексті *всієї цілісності творчості* Великого Британця, зосереджуючись переважно на окремих сонетах [129, с. 40]. Тим часом як кожен інтерпретаційний акт додає нову перспективу, так що психоаналітична інтерпретація висуває на перший план ті риси, які історична інтерпретація може упустити.

Серед найвпливовіших дослідників Шекспіра – Нортроп Фрай, чий архетипний підхід до символізму вирізняється глибиною. У працях “*Northrop Frye on Shakespeare*” (1986) та “*Northrop Frye’s Writings on Shakespeare and the Renaissance*” (2010) [69] він окреслює ключові символічні теми драматургії Шекспіра крізь призму міфопоетики. Нортроп Фрай акцентує на символіці природи та глибокій укоріненості сонетів у куртуазній традиції, що спрямована на дослідження меж людської свідомості й бажання. Сонети постають як поетичне втілення єдності Еросу й У своєму знаному есеї “*How True a Twain*” (1962) Фрай аналізує сонетний трикутник і пов’язані з ним символи в межах ренесансної літературної традиції та жанрових канонів. За словами дослідника, ренесансний поет – “зацікавлений учений-енциклопедист” (уживаючи термін І. Гарві) і майстер

використання стилістичних засобів [70, с. 98]. Визначальною рисою справжнього поета є уява й талант. Ренесансний автор осмислює любов як інтелектуальний досвід, перетворюючи розум на емоційну лабораторію через самостереження [ibid.]. Літературні норми й жанрові рамки, зокрема формальні вимоги сонета, слугують структурою для виливання особистих емоцій. Отже, не варто порівнювати любов ліричного героя “Сонетів” зі справжніми переживаннями реального Автора.

Те ж можна стверджувати і про символ: реальність рис автора входять до символу остільки, оскільки позначають надособистісний зміст [139, с.185]. А про автора говорить не так сам символ, як вибір елементів символу та частота їхнього вживання в художньому творі.

Один із ключових постулатів Нортропа Фрая – необхідність інтерпретувати символіку Шекспіра з урахуванням його власної перспективи. У постаті Поета поєднуються історичний Автор – представник елізаветинської доби – та позачасовий геній. Фрай застерігає від культурної апропріації Шекспіра, що веде до спотворення смислів і символів, укорінених в іншій епосі [69, с. 1].

Гарольд Блум, автор “*The Western Canon: The Book and School of Ages*” [Західний канон на тлі епох] (1994), розглядає Шекспіра як центр літературного канону, однак “Сонетам” приділяє менше уваги, ніж драмам [193]. Він зосереджується на психологічній глибині та пізнавальній оригінальності персонажів, які, за його словами, повною мірою проявляються лише в окремих сонетах, а не в циклі загалом [193, с. 9]. Відтак, американський шекспірознавець торкається ренесансної символіки і тем остільки, оскільки вони розкривають людськість Шекспірових героїв. Аналізуючи окремі сонети, дослідник, втім, проводить паралелі із найвідомішими драмами, зокрема. “Гамлетом”, “Отелло”, і “Макбетом”. Так, Отелло, мовою заключного двовірша Сонета 94 – “summer’s flower”, заражена ревностями, а Гамлет – повна протилежність йому [193, с. 53]. Сонет 94 передвіщає трагедійний вимір Шекспірової творчості, демонструючи, як влада стає знаряддям внутрішнього конфлікту (цей мотив, що досягає кульмінації в “Макбеті”). Гарольд Блум відзначає спільність любовного словника

“Сонетів” із поемами “Фенікс і Голубка” та “Венера і Адоніс”, однак тема сонетів у подальшому вичерпується.

Сонети – грубі разки окремих перлин [193, с. 9]. Вони не репрезентують людських персонажів, а єдиним глибоко психологічним героєм є Поет, дуже наближений до самого Шекспіра, проте не тотожний йому. Провідною темою “Сонетів” стає протистояння Любові силі та впливу часу [ibid.]. Що важливо, так це факт інтерпретації “Сонетів” як проникливого дослідження власної *свідомості та творчості*, а отже, притаманної їм саморефлексійності. За словами Блума, “Сонети” втілюють напругу суперечливих поривань усередині “Я” [193, с. 14] Водночас, психологізм підходу Гарода Блума зводиться до окремих творів у зв'язку із окремими трагедіями – комплексний підхід до цілого циклу сонетів відсутній. Власне ренесансна символіка у “Сонетах” відходить на другий план.

Таким чином, огляд знакових праць англомовних шекспірознавців засвідчує існування певних лакун, особливо в інтерпретації, хоча напрямки в методології та висновки окремих дослідників збігаються із позицією української дієвиці із багатогранною соціокультурною роллю. Водночас, відмінності в підході до Шекспірових сонетів зумовлюють необхідність подальшого і сонетів, і ренесансної образосимволіки у Шекспірових творах.

2.7 Кореляція Автор-Текст-(Інтерпретатор)-Читач у перспективі “критика”

Габітус дієвця передбачає обізнаність із літературними теоріями та методами, що значно розширює можливості інтерпретації художнього тексту та елементів, які несуть особливе смислове навантаження із подальшою проєкцією на переклад. Перспектива “критика”, побудована на системі координат “особа” дозволяє трактувати соціокультурну роль дієвця не просто як інтерпретатора, а як співавтора й читача художнього тексту. Такий критик-читач бачить текст крізь призму свого сприйняття й передає своє бачення іншим дієвцям.

Проблема інтерпретації тексту заснована на імовірності хибного розуміння або ж нерозуміння його. Фрідріх Шляєрмахер вперше вказав на цей парадокс як універсальний досвід, на якому засновані сім основних правил інтерпретації:

- 1) зрозуміти основні риси твору;
- 2) звернутися до цілого та його окремих частин (принцип герменевтичного кола);
- 3) збагнути спосіб мислення;
- 4) усвідомити відносність наближення зближення із автором та його внутрішнім я, що наділяє тлумача певною творчою незалежністю;
- 5) стати на один рівень із автором, тобто, оволодіти фактами життя творця;
- 6) застосувати дивінаційний (інтуїтивний) та порівняльний методи інтерпретації;
- 7) врахувати чинники розуміння твору (зміст, адресат та ширший контекст).

Особливу роль при цьому відіграє традиція, у яку художній текст закорінений [110, с. 84].

Серед чільних принципів Шляєрмахерового методу інтерпретації основна роль належить герменевтичному колу, що передбачає циклічність прочитання критика. Так, кожна частина твору стає прообразом цілого, що зі свого боку відображається в кожній частині. Саме тлумачення цілого уможливорює інтерпретацію окремих частин. Глибше розуміння тексту виникає внаслідок цілісної інтерпретації. Окреслений підхід відповідає процесам індукції та дедукції.

Багатогранна соціокультурна роль дієвця проявляється у взаємодії з нормами, жанрами та символами епохи. Дієвець не лише відтворює культурні коди, а й трансформує їх, виступаючи активним учасником смислотворення.

У межах комунікативної теорії адресат і реципієнт розрізняються: перший – задуманий автором читач, другий – фактичний отримувач тексту. У перекладознавстві це розмежування ускладнюється іншомовною природою твору. Мар'яна Лановик наголошує, що читач перекладу не належить до первинної аудиторії, а тому сприймає повідомлення лише частково [20, с. 194]. Це узгоджується з герменевтичною гіпотезою Фрідріха Шляєрмахера про неминучі відмінності у розумінні [110]. Перед перекладачем виникає завдання максимально наблизити читача до уявного адресата автора. Залежно від стратегії, перекладач може виступати як *переповідач* (у форенізованому перекладі) або як *співавтор* (в

адаптованому). За Мар'яною Лановик, перекладача доцільно зіставляти з *абстрактним автором*, який водночас творить текст і відлунює голос оригінального автора [20, с. 196].

Фокалізація, або обмежене поле, (Жерар Женетт) – відбір наративної інформації із позиції всезнання [20, с. 199]. Перекладач, обираючи певну стратегію, наголошує певні факти свідомості, що утворюють його позицію. “Нейтральна позиція” означає відстороненість перекладача, внутрішня – вживання в авторську ситуацію, контекст творчості і подальший вибір стратегій. Мар'яна Лановик говорить про специфічну подвійну фокалізацію, у якій поєднана і позиція автора / наратора, і позиція перекладача [20, с. 202–203]. Таким чином виникає багатоплановість перекладеного художнього твору [ibid.].

Змінити фокалізацію допомагає дієвець із багатогранною соціокультурною роллю, хто водночас як критик і редактор бачить цілісну картину. Власне, це стає черговою причиною виникнення повторних перекладів – переклад заново здійснений із позиції ліричного суб'єкта, а це, відповідно, змінює сприйняття цілого цілої віршової збірки.

У контексті шекспірівської творчості не можна оминати питання авторства – воно визначає авторитетність твору та його розташування в центрі чи на маргінесі літературної полісистеми. Воно особливо актуальне для нашого дисертаційного дослідження з огляду на питання, чи існував *Шекспір* як реальна особа взагалі.

Класичні й постмодерністські концепції “автора” становлять важливу складову загальної системи елементів і зв'язків тексту. Навіть у радше обмежувальних тлумаченнях Ролана Барта (1968) і Мішеля Фуко (1969) автора як безособового та інтерпретаційного конструкта, термін “*автор*” вживався для визначення сенсу тексту, для співвіднесення його з іншими текстами тієї ж особи або з історичним контекстом, а також для встановлення виміру норм і цінностей, стилю і тематичної єдності. Таким чином, роль автора залишається актуальною проблемою літературознавства й автоматично переноситься на переклад. Постає питання ролі й функції перекладача в тексті та його позиції стосовно автора.

У такій на перший погляд абсолютно дослідженій царині як шекспірознавство питання зв'язків “Автор – Текст – Читач” набуває нового виміру завдяки міждисциплінарному підходу. А перетин кількох сфер (літературознавства та перекладознавства) сприяє виникненню якісно нового бачення цього зв'язку.

У розвитку сучасної літературної теорії виокремлюємо біографічний підхід романтиків, винятковий інтерес до тексту представників Нової критики і, нарешті, теорії, орієнтовані на читача в рецептивній естетиці [61, с. 64].

Феноменологічна критика, започаткована філософією Едмунда Гуссерля, по-новому підходить і до автора твору й літературного контексту, намагаючись забезпечити повністю “іманентне прочитання” [81, с. XV]. Текст утілює *авторську свідомість*, а вона об'єднує стилістичні та семантичні аспекти твору. На перший план виходять не біографічні чинники, на кшталт аспектів авторської свідомості, що проявляються в літературному творі. Свідомість уособлена в повторюваних темах та образах, які можуть показати, як автор “проживав” свій світ [61, с. 51].

Представники школи рецептивної естетики розглядають літературний твір як динамічну сутність, складний і цілісний *процес комунікації* між автором і реципієнтом, де провідну роль відіграє саме *читач*.

Роман Інґарден трактує твір як продукт *актів свідомості творця*, що, виникнувши, стає незалежним від свого автора [40, с. 117]. Тому роль автора відходить на другий план. Подібним чином, Вольфганг Ізер розглядає автора як *читацький конструкт*, що виникає у процесі читання (“*Імпліцитний читач: зразки комунікації від Буньяна до Беккета*”, 1974). Тобто автор постає як *читачева інтерпретація* авторського голосу та перспективи, яка впливає з тексту [84]. Ганс-Роберт Яусс інтерпретує автора із ширшої перспективи літературної традиції (“*Літературна історія як виклик літературній теорії*”, 1967). Авторська інтенція є складовою горизонту очікувань, впливаючи на читацьке тлумачення. Проте, як зазначає літературознавець, вона становить лише один із чинників формування смислу. Множинність інтерпретацій виникає завдяки взаємодії читачевого й

текстового горизонтів [12, с. 137], [64, с. 72–73]. У Вольфганга Ізера це поєднання горизонтів виникає завдяки конкретизації лакун [84].

Ролан Барт у праці “*Смерть автора*” (1968) та Мішель Фуко в есе “*Що таке автор?*” (1969) визначають роль автора – *посередника* множинних смислів. Мішель Фуко уводить поняття “функції автора” (1969) як спосіб існування та розповсюдження певних дискурсів у суспільстві [43, с. 450]. Ім’я автора заздалегідь формує рецепцію твору, а його біографія, позиція й погляди окреслюють дискурсивний контекст. За Мішелем Фуко, “функція автора” – проміжна ланка між реальним і ідеальним автором, що може розщеплюватися на кілька “Я” і діяти в напрямку власного розсіювання [43, с. 452].

Заперечення автора означало, що нівелювання біографічної складової. Водночас, на тлі цих пост-структуралістських заяв відбувається повернення авторитету творцеві художнього твору, тобто, його Авторові. Ерік Д. Гірш у праці “*The Validity in Interpretation*” [Дійсність в інтерпретації] (1967) висловлює думку що інтерпретатор повинен насамперед прагнути до відтворення первинного авторського смислу [79]. Існує “*значення*”, який закладає автор, і “*значимість*”, яке приписує читач на основі своєї системи цінностей [79, с. 5–6]. Значення є константним, тоді як значимість змінюється залежно від соціокультурного й історичного контексту. Ерік Д. Гірш визнає можливість кількох інтерпретацій, однак усі вони мають відповідати системі очікувань, зумовленій авторським значенням [див. 61, с. 39]. У контексті перекладознавства досягнути значення передбачає зрозуміти текст, задуманий автором, а не контекстуально-обумовлювані чинники значимості [20]. Відтак, перекладач прагне відчитати волю Автора, залишаючи значимість критикам.

Погляди Еріка Д. Гірша за своєю суттю є психологічні, оскільки психологія Автора та її відображення в літературних творах розглянуто як універсальну теоретичну основу для інтерпретації.

Фрідріх Шляєрмахер визначив принципи інтерпретації: *лінгвістичний* та *психологічний* підходи [110, с. 10–11]. Останній пов’язаний із розумінням авторського внутрішнього світу, що проявляється у тексті. Таким чином, зрозуміти

означає проникати в дух мови та дух творця [20, с. 208]. Іншими словами, інтерпретатор прагне тотожності із першочитачем, а через неї – ототожнення зі самим Автором. Схожу думку висловлює Вільгельм Дільтей, підкреслюючи необхідність вміти проектувати чужий досвід на своє життя, проживаючи його як *власну можливість* [59]. Із ракурсу перекладознавства це передбачає необхідність якомога ближче підійти до автора, подивитися на текст крізь його призму й перенести погляд на переклад художнього твору, що часто функціонує в зовсім іншому контексті.

Повернення до питання авторської присутності в тексті актуалізує її значення для рецепції та відтворення особистісного виміру в перекладі, особливо коли йдеться про такого автора, хто формує канон. А якщо вважати, що перекладач – другий автор, то постає ще й питання присутності третього дієвця (перекладача) у художньому творі. Означену вище проблему можна розглядати в контексті психоаналітичних студій, де мистецький твір потрактовано як компроміс авторського свідомого та підсвідомого [20, с. 60].

У контексті шекспірознавства слід зауважити, що психоаналітичний підхід до студій Шекспіра та його творів почали використовувати з 1930-х рр. XX ст. Серед найвідоміших дослідників у цьому напрямку можна виокремити Едварда А. Армстронга, знаного спробою ретельного вивчення шекспірового несвідомого у праці “*Шекспірівська уява*” (1946). Також Вольфганг Клемен розглядав асоціації образів у праці “*Розвиток образів Шекспіра*” (1951) хоч і з дещо іншим акцентом [76, с. 287].

У розумінні Зигмунда Фрейда, *свідоме* означає розум, *несвідоме* включає почуття і переживання, часто бажання, а *підсвідоме* поєднує їх разом [7, с. 31–33].

Несвідоме потрактовано як дискурс іншого, відтак творення тексту – проєкція свого “Я” на персонажів власних творів. Фрейд у праці “*Поет і фантазування*” (1907) стверджує, що головний герой відображає ідеальне его самого автора [11, с. 89]. Власний суперечливий досвід автора є втілений у персонажах-репрезентативах розщепленого авторського “Я” [ibid.]. Цю закономірність можна простежити у психологічних романах і спроектувати і на

інші жанри, зокрема, лірику і драму, якщо тлумачити спадок Автора як єдиний дискурс, у якому проявляється його творець.

У контексті феміністичних студій, тісно пов'язаних із психоаналізом, Зигмунд Фройд увів поняття “*сліду запам'ятовування*”, де нейрони з *пасивною* (жіночою) та *активною* (чоловічою) функціями формують основу творчого мислення, що відрізняється у чоловіків і жінок [7, 169]. На цій основі Жак Дерріда розвинув ідею “*психічного письма*” як сили, що залишає *рухливі сліди*, долаючи опір матерії [20, с. 87]. Переклад, відповідно, можна розглядати як *стирання слідів оригіналу* і водночас залишення *власного шляху* перекладача. У перекладознавстві *слід перекладачки* поверх тексту автора-чоловіка, як і *фізичний слід*, має іншу природу; на макрорівні переклад впливає на *цільову полісистему*, породжуючи множинні версії, де “*жіночі*” *сліди-ретрансляції* відрізняються від “*чоловічих*”.

Інший представник психоаналітичного напрямку, Карл-Густав Юнг, визначає творчість одним із основних інстинктів людини. У літературознавстві такий підхід дозволяє залучити *психобіографічний* метод, що передбачає вивчення життя автора, соціально-культурний контекст та впливи на творчість. Вивчення згаданих факторів дає відповідь на питання Карла-Густава Юнга щодо того, як автор прийшов до обраного твору [цит за. 11, с. 122].

Почасти збагнути свідомість Автора крізь призму його творів дає змогу теоретичне напрацювання Жака Лакана, послідовника Зигмунда Фрейда та засновника школи структурного аналізу. Релевантними для нашого дослідження видаються тези праці у праці “*Стадія дзеркала і її роль у формуванні функції Я*” (1949) про стадію Дзеркала / *la stade du miroir* в тріаді “Уявне – Символічне – Реальне”.

За Лаканом, індивід уперше бачить свій образ у Дзеркалі, сприймаючи його за реальний і формуючи свої перші уявлення про себе [88, с. 93]. Ідеальне “Я” засноване на уявному / *imaginaire*, отож є радше конструктом, до якого індивід прагне завжди, яке, однак, завжди залишається недосяжним та ілюзорним. Іншими

словами, індивід ототожнюється із образом, який завжди залишається відбитком. Бажання в Лакана виражає вічний брак і вічне прагнення здобути це (Іншого).

У лаканівській концепції Реальне є недосяжною цілісністю, Уявне – створює ілюзію цілісності, а Символічне – суспільні закони, зокрема, мова, через яку індивід входить у Реальне [7, с. 221]. Символічне визначає індивіда як когось, хто бачить: він сприймає себе через відображення в мові, у структурі символічного порядку. Символічний зв'язок визначає людину з допомогою закону. Саме мова допомагає індивіду вписатися в порядок Символічного (світі батька, закону).

У такому ракурсі відбувається аналіз Гамлета “*Desire and the interpretation of Desire in Hamlet*” [Бажання та інтерпретація бажання в “Гамлеті”] (1977). Лакан доводить, що божевілля Гамлета викликане неможливістю самоідентифікації через смерть батька. Проблемою Гамлета стає брак ідентичності у символічному порядку [88].

Психоаналіз трактує переклад як міст між підсвідомим і свідомим, де мова стає засобом трансформації внутрішнього досвіду. У перекладі взаємодіють *підсвідоме* автора і перекладача: якщо перший проєктує себе *одновекторно*, то другий – *різновекторно*, адаптуючи авторське “Я” до *лінгвокультурного* контексту. Водночас перекладач стикається з ризиком накладання власного “Я” на *авторське его*.

Переклад, таким чином, стає подоланням себе заради *Іншого*. До форм *самоідентифікації* зараховують *інтроспекцію*, *інтроспекцію*, *інтроверсію* та *ідіотехнологію*. Найгостріший прояв конфлікту – ігнорування *авторських проявів* у перекладі [20, с. 62].

Надання переваги Авторіві, однак, не відкидає поняття читача, позаяк, зрештою, саме для читача і пишеться твір. Пріоритет авторської інтенції радше передбачає особливе ставлення й вимоги до читача та встановлення меж його інтерпретації. Особливо, коли йдеться про читання творів автора такої ваги, як Шекспір.

У світлі цієї проблематики варто окреслити основні типи читача. За Інгарденом, текст створює “місця недоокреслення”, або лакуни [14, с. 137], які читач заповнює відповідно до особистих характеристик.

Вольфганг Ізер вводить поняття “імпліцитного читача / *implied reader*” як текстову стратегію [12]. “Реальний читач” за Вольфгангом Ізером – це той, хто робить вибір, на основі текстових імплікацій [цит. за. 11, с. 262]. Реальний читач перетворює літературний текст на естетичний об'єкт. Актуалізація твору відбувається завдяки взаємодії *імпліцитного* й *реального* читача. Реальний читач постає як складне поняття, що включає соціальний конструкт *певного часу* (у контексті шекспірівських студій – читач і глядач елизаветинської епохи), конструкт *нашої уяви про певну епоху* (ми припускаємо, що адресатами Шекспірових творів була британські аристократи), читач, що впливає зі самого твору (можливий благородний нащадок роду чи сам Поет, який звертається до себе [цит. за 12, с. 221]).

Умберто Еко пропонує поняття “зразкового читача”, здатного відчитати всі потенції закладені смисли [65, с. 62]. Код такого читача повинен збігатися із авторовим кодом, тобто, читач і автор мали б користуватися однаковою системою кодів. У стосунку до перекладознавства зразковими читачами мали б виступати перекладачі як *ретранслятори* авторових ідей. Схожою є концепція Стенлі Фіша, що вводить поняття “*поінформованого читача*”, який має мовну й семантичну компетенції та обізнаний із літературними традиціями [цит. за 12, с. 227]. Власне, текст виникає на основі широкої читачевої компетенції (хоча її й регламентують норми й обмеження). Стенлі Фіш наголошує: критики – це поінформовані читачі, які діють у межах заданого інтерпретаційного простору. Це дозволяє кожному з них формувати власне бачення твору. Інтерпретація, за Фішем, є не просто тлумачення, а конструювання тексту.

Мішель Ріффатер зосередив увагу на процесі читання, виокремивши дві стадії: *евристичну* та *ретроактивну*. Перша, спираючись на лінгвістичну компетенцію, обмежує читача, оскільки навіть при різному рівні підготовки виникають подібні асоціації, закладені автором. Друга стадія, ретроактивна,

передбачає глибше переосмислення вже прочитаного, що відкриває нові інтерпретаційні горизонти [108]. Відтак, цілий текст виступає одиницею значення. Уважаємо, що такий підхід актуальний для ролі перекладача, тобто, першого й найуважнішого читача.

Перекладач виступає *співавтором* іншомовної версії: він, з одного боку, *актуалізовує* авторський потенціал, а з іншого – *конкретизує лакуни*. Це створює ризик *надінтерпретації*, коли перекладач-читач заповнює зумисно залишені порожнечі, додаючи те, чого автор не мав на увазі. У результаті *іншомовна версія* може виявитися мінімально або зовсім не подібною до оригіналу [20, с. 255]. У контексті Шекспірових творів надінтерпретацією зловживають радше видавці й редактори, аніж перекладачі, хто орієнтується на цю надзаповненість.

Перекладач у ролі автора залишається *читачем*, а зміни в контексті чи *габітусі* можуть спонукати до створення повторних перекладів. Одним із мотивів повторного перекладу є саме читацька функція, яку виконує *дієвець*. Ініціатива до перепрочитання може також походити ззовні, як результат взаємодії з *дієвцем із багатогранною соціокультурною роллю*. Завдяки широті свого *габітусу* та редакторській діяльності такий *дієвець* допомагає утримати баланс між авторською та перекладацькою проєкціями, сприяючи точнішому відчитуванню інтенцій і запобігаючи *надінтерпретації*. Водночас у контексті дискусії багатогранної соціокультурної ролі може постати питання вибору певного напрямку літературно-критичних досліджень чи постійного інтересу самого дієвця до певних авторів. Дієвець може надавати перевагу певному напрямку інтерпретації або ж шукати закономірності у творчості різних авторів.

Урешті, можна говорити про проєкцію дієвця із соціокультурною роллю на переклади, мета і паратексти, що також є своєрідним слідом і накладається на проєкції его автора та перекладача.

2.8 Шекспір крізь призму феміністичних теорій у перспективі “критика”

Наближення / *zoom in* перспективи “критика” на системі координат “особа” дозволяє роздивитися низку певних характеристик дієвця, що впливають на його світосприйняття. Це, відповідно, віддзеркалюється в перекладі художнього твору. Зокрема, *маскулінне* та *фемінне* сприйняття зумовлюють відмінності у читанні, тлумаченні й перекладі, особливо коли автор і перекладач(і) різняться за *статевою ознакою*, а твір належить до канону, як-от у випадку зі Шекспіровими творами. Включення окресленого виміру в перспективу “критика” означає реалізацію змінної координати інтерпретації цільового і джерельного текстів. Це уможливорює погляд на критиків як носіїв певного світогляду, фемінного чи маскулінного, і відображеного і в текстах власне перекладів, і в метатекстах. У контексті українського шекспірознавства кількість перекладачів і критиків чоловічої статі значно перевищує кількість жінок-дослідниць. А внесок жінок у шекспірівські студії видається не менш вагомим – радше маргіналізованим

Українська дослідниця Мар’яна Лановик вирізняє два підходи до вивчення гендерної проблематики: *гендерні студії*, зосереджені більше на соціологічній, ніж на статевій різниці й покликані примирити протилежні сторони [20, с. 60] та, власне, *феміністичні*, що наголошують на відмінних ознаках. Утім, обоє теорій взаємно доповнюють одна одну.

З огляду на розширення гендерних категорій і множинність об’єкта дослідження (зокрема, *квір-теорії* та *гей-активізму*), наше дисертаційне дослідження свідомо обмежується опозицією “*чоловіче / жіноче*” у межах *феміністичних студій*. Такий підхід дозволяє зосередитися на аналізі *соціокультурної ролі дієвця* через цю бінарну опозицію. У межах дослідження *стать* розглядається як *біологічна приналежність*, тоді як *гендер* трактується з ракурсу соціальної сил з огляду на *стать*. Попри безумовну важливість гендерного аспекту для розуміння ролі *дієвця*, соціальний чинник відходить на другий план у нашому дослідженні – ми більше зосереджуємося на гендері в розумінні статі.

Одними з перших лінгвістичних досліджень, заснованих на фемінній / маскулінній диференціації, стали праці німецьких романтиків, які пов'язували мовні відмінності з вірністю перекладу, уподібнюючи її жіночій вірності чоловікові [20, с. 69]. Освальд Шпенглер розглядав опозицію “чоловіче / жіноче” як нерозривну єдність, де одне не може існувати без іншого [20, с. 80].

Пізніші надбання філософської думки радше підкреслювали відмінності між чоловічим та жіночим, критикуючи фемінність (Фрідріх Ніцше, Фрідріх Вайтінгер). Психоаналітичний підхід Зигмунда Фройда виводить чоловіче начало на перше місце, а жінку розглядає як своєрідного “недочоловіка”, асоціюючи перше із культурним, а друге – масовим та неелітарним [7, с. 40]. У Карла-Густава Юнга простежується прагнення до гармонізації “чоловічого” й “жіночого” через архетипи, спільні для обох статей, що існують у колективному несвідомому. Центральною є ідея *психічної бісексуальності*, де *Аніма* (жіноча сутність чоловіка) пов'язана з *Еросом*, а *Анімус* (чоловіча сутність жінки) – з *Логосом* [7, с. 138]. Юнгіанська теорія окреслює *психічну цілісність*, яка проявляється у взаємодії свідомого й несвідомого: у жінки свідомість тяжіє до Еросу, а несвідоме компенсується Логосом; у чоловіка це відбувається навпаки [ibid.].

Основою суто *феміністичної* критики стала концепція Сімони де Бовуар. Авторка у проголосила постулат про те, що “жінкою не народжуються – жінкою стають” у своєму програмовому творі “*Le Deuxième Sexe*” [Друга стаття] (1949). Крізь призму екзистенціалізму письменниця й феміністка розвинула *лаканівську* ідею “Іншого / *Other*” із його прикметними рисами – другорядністю, відчуженістю, ізольованістю від світу, смислів і самоствердження, яке втілює жінка у стосунку до чоловіка – вихідного суб'єкта культури.

Жіноче тіло традиційно пов'язується з природою та репродуктивною функцією, що активно підтримується патріархальним культурним канонем. Фемінізм виступає проти такого зведення жінки до біологічного начала рґ рівноправної культурної репрезентації жінок у суспільстві. У цьому контексті підхід Марії Габлевич до шекспірознавства видається особливо цінним. Адже вона прагне осмислити жіноче начало на рівні з чоловічим, інтегруючи його в

образ *Автора-Шекспіра* як гуманіста, позастатевого носія універсальних цінностей.

Феміністична критика представлена розмаїттям течій. Американські феміністки прагнуть реконструювати жіночу історико-літературну традицію та відслідкувати те, як жіноча природа тексту актуалізована насамперед в англійській та американській культурах. Їхні найвідоміші представниці – Анни Колодни та Елен Шовалтер. Колодни трактує жінку як читачку, що чинить опір чоловічому ходу думок, тобто читання з ракурсу “сексуально закодованої стратегії”. Відтак, жінку (можемо додати, авторку, інтерпретаторку й перекладачку) найперше цікавлять не психологічні типажі героїв, а саме обставини, що визначають героїв [144, с. 693].

Французькі феміністки зосереджені на критиці психоаналітичних ідей Зигмунда Фрейда й Жака Лакана. Їхній найяскравіший представниці, Елен Сіксу, належить термін “жіноче письмо / *Écriture feminine*” у праці “*Le Rire de la Méduse*” [Сміх медузи] (1969). В іншій, не менш важливій праці “*Інвективи*” (1976) дослідниця протиставляє чоловічу “моносексуальність” жіночій “бісексуальності”, завдяки чому жінка опиняється у більш привілейованому становищі. Напротивагу опозиції “маскулінне / фемінне”, французька мислителька обґрунтовує необхідність розмаїтого множинного письма. Сексуальність слід розуміти не як усунення статевих відмінностей, а як взаємопроникнення й збагачення *чоловічого* та *жіночого*, що постійно змішуються й обмінюються. Звільнені від бінарних обмежень, ці начала здатні до об’єднання, розділення та множинного розширення можливостей [67]. Такий підхід є продуктивним для аналізу багатогранної соціокультурної ролі Марії Габлевич, яка поділяє цю позицію у своїх шекспірівських метатекстах.

Елен Шовалтер у праці “*Феміністична критика у пуці*” (1981) пропонує розділяти *феміністичну* критику і *гінокритику*. Характерною рисою першої є ревізійністський характер, що, втім, не розв’язує теоретичних проблем фемінізму. Недоліком феміністичної критики, за словами Шовалтер, є його заснованість на чоловічій теорії і залежність від неї [47, с. 515]. Натомість, гінокритика вивчає

жінок як письменниць, зосереджуючись на історії, стилі, темі, жанрах і структурах жіночого писання; психодинаміці жіночої творчості, траєкторії індивідуальної або колективної жіночої кар'єри, еволюція і закони жіночої літературної традиції [47, с. 516]. Відтак, дослідниця розвиває моделі *гіноцентричної феміністичної критики*, що послідовно охоплюють попередні підходи: *біологічну* (текст як породження жінки або чоловіка, *стать у тексті*, психологія Творчого як *психологія материнства*, *лінгвістичну* (недоокресленість як риса жіночого мовлення на протигагу чіткості чоловічого, відчитуваність смислових акцентів); *психоаналітичну* (теорія жіночого “Я”, його кореляція з автором, наратором, ліричним суб'єктом, орієнтація на *цільову аудиторію*); *культурну модель* (мистецький дискурс як втілення *гендерної групи*, культурні *стереотипи навколо жінок*) [20, 86–90]. Хоча згадані феміністичні підходи акцентують на відмінних рисах жінки, покликані допомогти жінці відвоювати повноцінне місце у патріархальній системі світу, усе ж певна частина дослідниць звертається до ідей рівності. Відтак у руслі фемінізму виокремлюємо течії “фемінізму рівності / *equality feminism*” (Сімона де Бовуар, Джуліет Дасінбер), заснованому на юнгіанських архетипах Аніми та Анімуса та “фемінізмом інакшості / *difference feminism*” (Елен Сіксу) на основі методів деконструкції Жака Дерріди та Юлії Кристєвої [101, с. 3].

Джуліет Дасінбер наголошує, що нерівність жінок і чоловіків виникає внаслідок виховання, освіти, законів чи традицій [63, с. 329]. Відтак важливо, щоб жінка мала однакові можливості й право вибору. Розглядаючи цю проблему в контексті пуританського суспільства Шекспірових часів, дослідниця показує, що попри верховенство чоловіка в парі, духовну рівність у шлюбі все ж визнавали. У своїх творах, найбільше – у комедіях, цей факт намагався продемонструвати Шекспір. Схожу думку висловлює й Марія Габлевич [173].

Метою другої течії стає поставили за мету деконструкція символічного парного порядку “*культура / природа*”, “*день / ніч*”, “*активний / пасивний*”, “*розум / емоції*”, “*логос / пафос*”, “*розмова / письмо*”, “*високий / низький*”, закорінений у філософії, літературі й культурі. У цій системі чоловік повинен перемагати. Що

більше, чоловікові належить активна роль, жінка – пасивна або відсутня [61, с. 63–64].

Запропонований дуальний підхід актуальний для нашого дослідження соціокультурної ролі дієвця, адже на практиці обидва напрямки перетинаються.

Мар'яна Лановик екстраполює здобутки феміністичної теорії на перекладознавчу площину [20]. У контексті нашого дослідження це передбачає порівняльний аналіз відтворення жіночих образів і тем у перекладах, які здійснюють дієвці-чоловіки напротивагу жіночій інтерпретації.

Біологічний підхід у перекладознавстві зосереджується на виявленні елементів, що відображають чоловічу або жіночу перспективу, зокрема через ступінь нейтральності чи маркованості мовних одиниць у повторних перекладах. *Лінгвістичний підхід* акцентує на передачі конотацій і виборі мовних засобів, що формують перекладацьку стратегію; у нашому дослідженні він дозволяє простежити, як традиційні ренесансні символи набувають новизни в *Шекспіровому слововжитку* з погляду Марії Габлевич.

Психоаналітична парадигма розглядає перекладача як інтерпретатора, а художній твір як вияв психічної цілісності, що поєднує *его*, індивідуальне та колективне несвідоме [20, с. 52].

У її основу покладено емоційні матриці, які корелюють із чоловічим та жіночим началом: “інтроверсія / екстраверсія”, “раціональність / ірраціональність”, “логіка / інтуїція”, “культура / природа”, “колективне / індивідуальне”, “свідомість / несвідомість” [20, с. 84]. Відповідно, інтерпретація залежить від сумісності цих матриць у автора й перекладача, а також від гендерних очікувань читацької аудиторії, що може зумовлювати появу множинних, “чоловічих” або “жіночих”, версій перекладу.

Мар'яна Лановик наголошує на вільнішому характері жіночих підходів до тексту, схильності додумувати елементи [20, с. 85]. Проте увага до деталей відіграє і позитивну роль, коли усталене бачення піддається сумніву і провокує новий ракурс.

Феміністичні студії перетинаються із постколоніальними. Це особливо актуальне для українського перекладознавства й шекспірознавства, що довгий час перебувало під гнітом комуністичного режиму.

Спільна риса обох царин – націленість критичних аналізів на викритті влади різного роду дискурсів: культурних установ, ідеологій, практик, риторичних стратегій, а також політичної та економічної влади. Феміністична критика зосереджує свою увагу на жінці як читачці чоловічих текстів. На думку Елейн Шовалтер, така критика досліджує значення сексуальних кодів, розглядає “жінку-як-знак” в історичному і суспільному контексті. Вона зосереджується на постаті жінки-письменниці і шукає конструктивні засоби для аналізу жіночої літератури і культури як маргінесу чоловічої [47].

Слід, однак, зважати, що особливості критичних підходів та методів залежать від широкого ряду факторів, серед яких диференціація “чоловічий-жіночий” не завжди відіграє чільну роль [20]. Радше оригінал і переклад закарбовують пережитий життєвий досвід, от лише виражається він по-різному, залежно від статевої диференціації та соціальних умов.

Багатогранна соціокультурна роль дієвця виявляється в розумінні окреслених тонкощів. Вона може реалізуватися у спробі примирення вічних опозицій “чоловіче / жіноче”.

Багатогранна соціокультурна роль дієвця може проявитися у підтримці та просування альтернативних, “жіночих” повторних перекладів в полісистемі, де домінує чоловіче бачення на художні тексти. Іншими словами, дієвці відіграють свою роль, відповідаючи на соціальні та культурні виклики, які порушує гендерна теорія та феміністична критика. Загалом, можна виокремити два рівні реалізації соціокультурної ролі дієвця, один із яких впливає із особливостей інтерпретації та перекладу чоловічого оригіналу жінкою. Другий – переклад та тлумачення у зіставленні із чоловічими інтерпретаціями.

2.9 Тексти у перспективі “критика”

Переклад, як і інші види посередництва, долає межі не лише на рівні тексту, а й на рівні закономірностей, практик і мислення, зокрема, й перекладацького. Згадані моделі та способи мислення присутні в паратекстах. А якщо переклад розглядати як один із аспектів багатогранної ролі дієвця, покликаної мотивувати зміни, то паратексти – поріг або поле реалізації таких змін. Система координат “текст” у перспективі “критика” дозволяє включити розмаїті допоміжні елементи, не-переклади, що дозволяють краще збагнути власне переклади.

Паратексти відкривають доступ до множинних перекладів, пояснюючи їхню появу та оцінюючи різні версії. Вони допомагають виявити *проблемні перекладацькі явища*, які не завжди очевидні в самих перекладах [121, с. 42]. Паратексти змінюють сприйняття основного тексту, вказуючи на *приховані відмінності* між перекладами.

Їхня роль особливо важлива у вивченні *сакральних текстів і канонічної художньої літератури*, на зразок творів Шекспіра, у яких паратексти сприяють розв’язанню перекладознавчих і літературознавчих питань, зокрема, пов’язаних з авторством.

Проблему присутності дієвців у паратекстах уперше порушували у 1985 році Жозе Ламберт та Гендрік ван Горп, визначаючи ім’я перекладача (або відсутність його) та редакторські мета-коментарі як “мета-структурні” риси перекладу [6, с. 301]. Саме ж поняття “паратексту” ввів Жерар Женетт у праці “*Палімпсест: література у другому ступені*” (1982) розробивши у монографії “*Seuils*” [Пороги], 1987, та її англійському перекладі “*Paratexts: Thresholds of Interpretation*” [Паратексти: пороги інтерпретації].

Жерар Женетт визначає *паратекст* як елементи, що перетворюють текст на книжку, створюючи простір переходу між текстом і не-текстом, куди автор запрошує читача [71, с. 1]. До *перитекстів* він зараховує передмови, післямови, назву, ім’я автора, ілюстрації; *епітексти* – це паратексти поза межами видання. У класичному розумінні паратекст є *простором перетворення*. Оксана Дзера зауважує, що більшість перекладознавців зосереджується саме на *перитекстах*,

часто ігноруючи паратекст як *перехідну зону* між автором-перекладачем і читачем [6, с. 302].

Жерар Женетт відводить чільну роль “авторським паратекстам”, тобто створеним автором оригіналу або ж редакторами чи видавцями [71 с. 8–9]. Важливо, що учений відносить до паратекстів і переклади (коментарі до оригіналу). Відтак, акцентується на другорядній ролі перекладу щодо оригіналу.

У контексті співпраці автора і перекладача Жерар Женетт розрізняє авторські і перекладацькі передмови. Паратексти перекладача – “аллографічні”, якщо його розглядати союзником автора. Проте, якщо перекладацька позиція протилежна до авторської, паратексти уже не можна класифікувати як “аллографічні” [71 с. 263–264].

З погляду традиційного визначення паратекстів як допоміжних засобів розуміння та перекладу як тіні оригіналу, переклади розглядаються як паратексти, що перебувають “на службі” джерельного тексту. Інший підхід трактує переклади самостійними як і оригінал, а паратексти класифікує як супровідні матеріали [51, с. 151–152].

Шехназ Тагір-Гюрчаглар розвиває другий підхід, завдяки якому можна буде включити цілий ряд факторів, який ігнорує модель Женетта: цільову аудиторію, перекладачів, видавців і полісистему [123, с. 44–46]. Паратексти перекладу пропонується виокремити у категорію безпосередніх специфічних метадискурсів.

У контексті обговорення ролі перекладача в паратекстах Шерон Дін-Кокс виокремлює “*перекладацькі паратексти*” – тексти, створені перекладачем, на відміну від редакторських чи видавничих [цит. за 48, с. 32].

Евелін Дюк пропонує чотири категорії: “*перекладацькі перитексти*”, “*перекладні паратексти*”, “*перекладацькі епітексти*” та “*перекладні епітексти*” [цит. за 48, с. 31]. Перші пов’язані з іменем перекладача чи видавця, другі – з джерельною мовою. У радянську добу домінували саме *перекладацькі паратексти*, і подібна дихотомія простежується також у *метатекстах*.

Валері Пеллатт розглядає як *відтворення паратекстів*, так і *переклади-як-паратексти*, визначаючи паратекст як “кожен матеріал-додаток до основного

тексту, що пояснює, визначає, вказує на нього або підтримує” [цит. за 48]. Її дослідження демонструє *маніпулятивний потенціал* паратекстів: вони можуть як підтримувати *Авторовий намір*, так і суперечити йому через *ідеологічне скерування*.

Кетрін Бечелор виробляє функціональне визначення “паратекстів” і функціональний підхід, модифікувавши визначення Жерара Женетта і визначивши паратекст “як свідомо створений текстовий поріг, який потенційно впливає на способи сприйняття тексту” [51, с. 142]. Таким чином, дослідниця пристосовує поняття до потреб та проблематики перекладознавчих студій.

На основі термінології, адаптованої для перекладознавчого аналізу, Кетрін Бечелор виділяє функції паратекстів, модифікуючи модель Рокенбергера (2014): *референційну* (ідентифікують художній текст); *самореференційну* (привертають увагу до себе чи своїх паратекстуальних елементів); *декоративну, жанрову* (визначають жанр та встановлюють правила рецепції цього жанру в полі перекладу й літератури, серед іншого, ідентифікуючи текст як переклад); *метакомунікативну* (рефлексують над умовами створення перекладу та труднощами, із якими зіткнувся перекладач); *інформативну* (уточнюють специфічні культурні елементи, незрозумілі цільовій аудиторії, усувають епістемологічні перешкоди читачевоу розумінню); *герменевтичну* (встановлюють певні рамки сприйняття твору, тобто, пояснюють текстову структуру як результат авторських рішень); *ідеологічну* (відстоюють певний кут зору, створюють дистанцію від автора та цільової лінгвокультури); *оцінну* (визнають або ж встановлюють культурну вагу художнього твору); *педагогічну* (повчають читача), а також комерційну, правову, інструктивну, персоналізовану [51, с. 160–161].

Для нашого дослідження найбільш релевантними видаються *інформативна, герменевтична, ідеологічна, оцінна та педагогічна* функції та в меншому ступені – *жанрова і метакомунікативна*.

У ракурсі феміністичної теорії паратексти дають змогу проявити маргіналізований голос та ідентичність автора / інтерпретатора та показати, як їх

використовували у транслюванні домінантних поглядів, а в деяких випадках – задля обмеження чи внормування жіночого письма.

Паратексти також служать простором вияву особистості перекладача та його творчої індивідуальності та множинної присутності дієвців. З іншого боку, паратексти впливають на авторський імідж та джерельну культуру, яку вони репрезентують у перекладі [51, с. 32–39].

Серед окресленої проблематики видається релевантним дослідження паратекстів Марії Габлевич у спільних (1998, 2011) та авторських проєктах (2013) як просторів реалізації багатогранної соціокультурної ролі у перспективах “редагування” і “критика”.

Паратексти, документуючи процес і результат перекладу, розкривають *соціокультурну роль дієвця* та створюють простір для самовираження перекладача, якого сам текст часто обмежує, змушуючи залишатися в тіні автора. З *гендерного ракурсу*, особливо в контексті *українського шекспірознавства*, паратексти стають майданчиком для *голосу жінки-дослідниці*, що протистоїть традиційно *чоловічій інтерпретації*. У контексті феномену *множинної агентності* паратексти потенційно формують простір не просто присутності, а комунікації дієвців. Особистість дієвця та специфіка його соціокультурної ролі може проявитися крізь призму третіх осіб. Явище множинної агентності передбачає динаміку сил. Відтак Кетрін Бечелор підкреслює нерівність зв’язків “редактор” (критик) – “перекладач”. Зокрема редактори сприймаються як дуже впливові дієвці, а перекладачі – часто відіграють другорядну роль. У зв’язку з цим Шехназ Тагір-Гюрчаглар стверджує, що автори передмов часто “[займають] авторитетнішу позицію, ніж перекладачі”, і можуть використовувати цю дискурсивну та символічну силу, щоб “[освятити] перекладача і створити для нього певний літературний капітал” [124].

Окремим видом паратекстів, важливим для нашого дослідження, є матеріали поза межами виданих перекладів. Їх класифікація варіюється: Шехназ Тагір-Гюрчаглар розрізняє *епітексти* (коментарі, рецензії, інтерв’ю) та *екстратексти* як ширше поняття, що охоплює соціокультурні феномени поза вербальним кодом [123, с. 58]. Шерон Дін-Кокс трактує екстратексти як

опосередковано пов'язані з перекладом, перекладачем, видавцем чи автором [цит. за 48, с. 30]. Натомість Сюзен Кунг ототожнює *екстратекст* з *епітекстом*, спираючись на просторовий критерій Женетта [цит. за 48, с. 148]

Жерар Женетт визначає *епітекст* як будь-який паратекстуальний елемент поза основним текстом, що вільно циркулює у фізичному й соціальному просторі [71 с. 344]. Хоч епітексти можуть створювати ефект *перитекстів*, вони не мають функції прямого коментування тексту, натомість виконують широкий спектр ролей як *література другого ступеня*, охоплюючи все, що свідчить про автора – або *дієвця із багатогранною соціокультурною роллю* – та його діяльність.

Жерар Женетт виокремлює видавничі епітексти, напівофіційні аллографічні, публічні та приватні авторські епітексти [71, с. 345]. Публічні епітексти поділяються на *автономні* та *опосередковані*, а залежно від часового фактора – *оригінальні*, *пізніші* й *припізнені /delayed* [71, с. 352]. У подальшому Жерар Женетт виділяє серед автономних епітекстів: *авторев'ю*, *громадську реакцію* та *автокоментар*, *опосередковані* класифікує як інтерв'ю, бесіду та колоквіуми [ibid.]. Одними з найвагоміших епітекстів у дослідженні багатогранної соціокультурної ролі Марії Габлевич видаються саме інтерв'ю. Вони розкривають особливості формування її габітусу та перекладацького методу.

Приватні авторські епітексти охоплюють листування Марії Габлевич із перекладачами та іншими дієвцями, чия роль, подібно, багатогранна. Як підкреслює сама дієвиця в одному із таких листів дослідникові Кулішевої Шекспіріани Андрієві Даниленку, “приватні листи говорять те, що можуть говорити приватні листи і чого не договорюють публічні публікації” [200].

Приватні епітексти характеризуються наявністю *довіреної особи* між автором і потенційною публікою, що визначає тон звернення [71, с. 371]. Вони розповідають про створення, рецепцію, нереалізовані задуми твору та фінальні етапи, зокрема, листування з видавцями. У нашому дослідженні ці епітексти важливі для розкриття *творчої індивідуальності* Марії Габлевич і її взаємин із перекладачами, чії тексти вона редагувала, дозволяючи простежити *відношення сил* на перетині систем координат “особа” та “текст”.

Паратексти давно вийшли за межі суто вербального коду: хоча більшість досліджень зосереджувалася на письмовому чи усному дискурсі, *візуальні елементи* залишалися поза увагою. Проте обкладинки, трейлери, веб-сайти, трансмедійні історії та відеопередмови поєднують *лінгво-візуальні* засоби, що особливо характерно для *мультимодальних ретрансляцій* канонічних творів, зокрема Шекспірових.

Луїс Перес-Гонсалес (2014) розглядає *мультимодальність* у перекладі та паратекстах крізь призму *семіотики*, спираючись на класифікацію перекладу Романа Якобсона: *інтерлінгвальний*, *інтралінгвальний* та *інтерсеміотичний*.

Гіда Армстронг та Перес-Гонсалес демонструють, що *візуальні паратексти* – зокрема титульні сторінки, гравюри, форзаци, орнаментальні літери й типографіка – впливають на рецепцію тексту та слугують простором для *творчої індивідуальності* учасників перекладацького процесу [49], [104].

Уплив дієвця із багатогранною соціокультурною роллю в окремих випадках може менш відчутно простежуватися в паратекстах (до прикладу, ретрансляція не супроводжується передмовою, післямовою чи коментарями), утім бути очевидною із візуальних елементів оформлення перекладу. Вибір фронтиспису, ілюстрацій, шрифтів для нової версії перекладу канонічного художнього твору може служити своєрідним обрамленням. Серед мотивів обрамлення Луїсі Перес-Гонсалес підкреслює видавцеві наміри *уписати класичний текст у сучасний дискурс* та переключити увагу цільової аудиторії із *естетичних властивостей* твору на *історичну вагу* [104, с. 9]

У термінологічній дискусії щодо розмежування *паратекстів* і літератури *другого ступеня* постає питання про статус *метатекстів*. *Метатекст* коментує переклад і розкриває деталі перекладацького проєкту. Жерар Женетт визначає його як “*транстекстуальний зв’язок, що поєднує коментар із коментованим текстом*” [71, с. 82]. Це визначення є *відносним*, адже текст набуває статусу метатексту лише у зв’язку з конкретним твором, який він коментує. Найдетальніше метатекст окреслює Антон Поповіч у праці “*Problémy literárnej metakomunikácie: Teória metatextu*” [Проблеми

літературної метакомунікації: теорія метатексту] (1976): метатекст охоплює “усі види опрацювання (маніпуляцій) оригінального художнього тексту, незалежно від того, хто їх здійснює – автори, перекладачі, критики, перекладачі” ff У зв’язку із запропонованим формулюванням виникає необхідність розрізняти “метатекст” та “паратекст”, оскільки обидва поняття забезпечують інструментарії інтерпретації тексту, і з багатьох ракурсів узаємодоповнювальні. Кетрін Бечелор виокремлює їхні точки перетину: деякі метатексти, *спеціально створені, щоб увести художній текст в цільову літературну полісистему*, і виконують роль паратекстів [51, с. 151].

Слід зазначити, що дескриптивне перекладознавство використовувало термін “метатекст” у широкому розумінні, зараховуючи до нього і переклад, подібно і як паратексти. Прихильники такого ракурсу аргументували його тим, що текст перекладу – своєрідна критика оригінального першотвору. Зокрема. Антон Поповіч розрізняв переклади-метатексти, що розробляють або змінюють семіотичний, смислотворчий бік оригінального тексту та не-метатексти, у яких, навпаки, оригінал відтворено без жодних видимих змін на текстовому рівні [105, с. 126].

У нашому дослідженні метатекст стосується *розлогого тлумачення критика* і знаходиться окремо від коментованого тексту (до прикладу, у фахових виданнях чи збірниках критичних статей), а паратекст – “поріг” до тлумачення художнього твору, що знаходиться поруч із текстом, який він репрезентує. У межах нашого дисертаційного дослідження виділяємо й змішану категорію *паратекстів у функції метатекстів*, тобто, коментарів, що значно виходять за межі тлумачення суто тексту, ширше висвітлюючи позицію та світогляд критика (Шекспір – співець Любові, згідно із Марією Габлевич (2016), відтак його символіка – багаточарова із акцентом на певному аспекті Любові – власне Любові чи Хоті).

Пеетер Тороп (1995) увів поняття *метатекстового перекладу*, коли оригінальний текст інтегрується в цільову культуру через *критичні коментарі та редакторські зауваги*. Переклад розглядається як метакомунікація – різноманітні маніпуляції з текстом, що виходять за межі власне перекладацької діяльності й

включають участь редакторів і критиків. Метатексти відображають оцінку та рецепцію перекладу, іноді доповнюючи або критикуючи перекладацькі рішення. Таким чином, критична література створює метафоричні лінзи, крізь які сприймається як текст, так і постать перекладача [157, с. 154].

Дієвці реалізують свою *багатогранну соціокультурну роль* через різні джерела, функції яких часто перетинаються. *Критики* створюють метатексти, але ці тексти можуть бути спрямовані й до *редакторів* чи *перекладачів*. Самі перекладачі або редактори є також авторами паратекстів та їхніх гібридів – передмови, післямови, коментарі – особливо важливих в контексті повторних перекладів, коли потрібно пояснити зміни у версіях перекладу. Ця тенденція демонструє спільне текстове поле, де перетинаються переклад, критика й редагування.

2.10 Редактор у перспективі “редагування”

Дослідження *соціокультурної ролі* дієвця у перспективі редагування зосереджується на змінах у цільовому, а іноді й у джерельному тексті, зокрема під впливом *свавільних коментаторів*. Ця перспектива базується на системі координат *особа: редактори й критики* виступають авторитетними тлумачами, здобуваючи владу над інтерпретацією й оригіналу, й перекладу.

Перехід до *людиноцентричної парадигми* в перекладознавстві відбувся нещодавно, тому дослідження *дієвця* в контексті редагування ще потребує розвитку. Так само новими є спроби *теоретичного осмислення* редакторської діяльності та її включення в ширший соціокультурний контекст.

Якщо завдяки Антонові Поповічу (1975) едитологія увійшла в перекладознавчі студії, то в подальшому редакторську роботу детально вивчали Гайді Кругер (2017), Браян Мосоп (2020) та Маріо Бісяда (2017).

Антон Поповіч розглядає редактора як *адаптувальника* цільового тексту, що діє між нормами джерельної та цільової мов [105, с. 96]. Несторі Сіпонкоскі підкреслює, що редакторські коментарі до чернеток перекладу дозволяють простежити вирішення перекладацьких проблем і поведження видавців із текстом

[116, с. 21]. Ірина Одрехівська трактує редактора як *посередника* між текстом і читачами, який виконує видавничі директиви й адаптує твір до очікувань цільової аудиторії [102, с. 93]. Інакше кажучи, роль редактора порівняно із роллю перекладача видається комплекснішою.

Функція редактора заснована на *ієрархії впливу*. З одного боку, якісне редагування передбачає *непомітність* – мінімальні втручання й відсутність виразної присутності редактора в тексті. З іншого – у випадку *повторного редагування* можливі значні зміни оригіналу, що потребують нового доопрацювання перекладу.

Віктор Коптілов наголошує на *чутливості редактора* до художнього впливу перекладача, з урахуванням авторської інтенції та потреб аудиторії [17, с. 66]. Андре Лефевр розглядає *посередництво* як спільну рису перекладача, редактора й критика [91]. Проте, якщо перекладач створює текст заново, то редактор працює з уже наявними – цільовим і джерельним. Перекладач прагне досягнути точності, а відповідальність за непорозуміння часто покладають саме на редактора, хоча його вплив на трансформації в цільовому тексті подеколи менш видимий.

Як справедливо зауважує Ірина Одрехівська, редагування залишається за лаштунками видавничого процесу [29, с. 168]. Таке тяжіння до невидимості перетворюється в тенденцію зводити всіх дієвців перекладу в одну “особу перекладача”. Ганне Янсен та Анна Вегенер, розробляючи поняття “*multiple translatorship* / множинне перекладацтво” пропонують вивчення дієвців перекладу та їхньої діяльності на основі триетапної моделі: 1) *горизонтальна вісь*, що передбачає вивчення взаємодію, співпрацю та позиціонування дієвців; 2) *вертикальна вісь*, яка передбачає сліди впливу суб’єктів на перекладений твір, “багатоголосий результат”; 3) *авторитет, влада та колективна відповідальність* у діяльності “множинного перекладача” [136, с. 5]. Запропонований тривимірний спектр дозволяє вивчати соціокультурну роль дієвця, зосібна її редакторської грані, в мережі зв’язків, а не відособлено.

Ірина Одрехівська розробляє *едитологічний підхід* до дієвців, спираючись на *антропоцентричний чинник*. Перекладений текст розглядається як *мережа взаємодій* між перекладачами, редакторами, критиками та видавцями [102, с. 93]. Аналіз редакторських практик можливе лише з урахуванням *габітусу* кожного дієвця.

Запропонована модель включає три етапи:

1. *Функціонально-структурний аналіз* – порівняння перекладу з оригіналом, попередніми версіями та паратекстами, що виявляє мовні тенденції та редакторські рішення.
2. *Феноменологічно-герменевтичний етап* – аналіз інтерпретації авторських інтенцій, зосереджений на злитті горизонтів перекладача й автора, з урахуванням маніпуляцій і зсувів [29, с. 169].
3. *Дискурсивний рівень* – вивчення безпосередніх редакторських втручань у текст [98, с. 96].

Особливу увагу дослідниця зосереджує на *паратекстах і рукописах*, які дозволяють простежити історію твору та взаємодію між редактором і перекладачем.

Модель Ірини Одрехівської демонструє всебічний підхід до аналізу редакції з урахуванням ролі всіх осіб, дотичних до процесу перекладу. Запропонована модель уможливорює вивчення людського чинника феномену соціокультурної ролі у перспективі “редагування”, водночас з урахуванням текстового фактора. А це забезпечує цілісність підходу, подібно до аналітичної моделі критики перекладу Антуана Бермана.

2.11 (Оригінальний) текст як об’єкт утручань у перспективі “редагування”

У процесі редагування текст художнього твору стає об’єктом *редакторських утручань*. Вони імпліцитно відображають взаємодію між перекладачем і редактором. Редакція свідчить про *ступінь змін* у тексті та дозволяє простежити риси перекладачевої особистості. Хоча редактори зазвичай працюють

із цільовим текстом, іноді вони вносять правки й до джерельного, особливо якщо той значно часово віддалений.

У перспективі “редагування”, де цільовий текст є фіксованою координатою, а джерельний – змінною, можна простежити соціокультурну роль дієвця і в перекладі, і в оригіналі.

Редакторська взаємодія із текстом напряду впливає зі стратегій, які редактор обирає, займаючи певну позицію стосовно тексту. До цих стратегій належать: незалежність від літературних і часових норм; реалізація домінантних літературних та мовних норм; баланс між перекладеним текстом і нормативними вимогами джерельної мови [98, 97–98]. Запропонована модель дещо схожа на перекладацькі стратегії *адаптації* чи *форенізації*. Загалом, редакторів варто враховувати поняття еквівалентності, адекватності та різного роду трансформацій. Урешті, важливо проаналізувати текст на стилістичному рівні. Варто наголосити на чиннику творчої особистості перекладача, видимої у художньому тексті, та його впливу на переклад. Редактор теж ураховує творчу особистість перекладача в роботі над чорною версією твору.

Дихотомію редактора і перекладача можна розглядати із позицій владної взаємодії. На *макрорівні* голос відомих перекладачів сильніший, ніж голос менш знаних. В останньому випадку вплив редактора більш відчутний. На *мікрорівні* остаточне вирішення проблеми перекладача стає очевидним у редакторських коментарях і текстовому наповненні. Іншими словами, статус перекладача на має другорядне значення при з’ясуванні причин застосування тих чи інших стратегій цьому етапі [116, с. 28]. У тексті перекладу безпосередньо відображена взаємодія сил, що засвідчує перетин перспектив “редагування”, заснованих на різних системах координат.

Дослідження прямої реалізації соціокультурної ролі дієвця у перспективі “редагування” на координатах “текст” можна провести, розмежувавши типи редакторських утручань. Редагування та коригування становить невід’ємну складову перекладацького процесу. Редакторські коментарі уможливають краще розуміння причини виникнення перекладу та дають змогу порівняти різні версії.

Під редагуванням розуміють *порівняльний аналіз перекладеного тексту з джерельним тестом з метою перевірки того, що “смысл” в обох текстах однаковий, а також для покращення якості перекладу* [158, с. 28]. Відтак, редакція художнього твору стає другою версією перекладу. Ентоні Пім проводить чітку межу між *редагуванням* – процесом і *редагуванням* – результатом процесу [цит. за 111, с. 7]. Він також розрізняє *самокоригування*, стосовно власної роботи, та *коригування іншою особою* [ibid.].

Для Браяна Мосопа редагування є “*процес[ом] перевірки проєкту перекладу на наявність помилок і внесення відповідних поправок*” [100, с. 207], орієнтований на джерело й принципи адекватності. У цьому дослідженні редагування розглядається як *внесення змін після ознайомлення з критичними джерелами*.

У загальному розумінні редагування – це *виявлення проблемних місць у тексті* з подальшими виправленнями, з урахуванням авторської інтенції та цільової аудиторії. Ентоні Пім пропонує трактувати редагування як роботу над *оригінальним текстом*, а не перекладом. Браян Мосоп також підкреслює цілеспрямованість редакторського процесу, націленого на підготовку тексту до його використання [100, с. 199–202].

У рамках нашого дослідження редагування охоплює втручання до *перекладу* художнього твору, які вносить і погоджує із перекладачем третя сторона, з метою наблизити цільовий текст до джерельного на основі певної інтерпретації. У випадку реалізації соціокультурної ролі Марії Габлевич у перспективі “редагування” йдеться передовсім про зміни в цільовому тексті задля досягнення еквівалентності перекладу в *інтерпретації* оригіналу. А відтак редагування на основі власного тлумачення першотвору означає попереднє *критичне переосмислення*, що свідчить про перетин перспектив та накладання фокусів підходу до соціокультурної ролі та її граней.

Типологія редагування охоплює *ментальне* (перегляд на етапі підготовки), *структурне* (перевірка форми для кращого розуміння) та *стилістичне* редагування (для полегшення сприйняття тексту). У шекспірознавстві поширена практика *редакторських утручань в оригінал*, часто у формі *паратекстів* та їхніх гібридів з

різними функціями: приміток, передмов, глосаріїв, але іноді й у сам першотекст [125].

Сучасні шекспірівські редактори не раз стикаються із необхідністю балансувати між вірністю оригінальному Шекспіровому Слову та доступності цього слова читацькому загалу. Раніше редакторські втручання в оригінал здійснювали передовсім видавці Шекспіра, хто перебував в одному із ним соціокультурному й темпоральному полях (Ніколас Роу, Александр Поуп, Люїс Теобальд, Томас Ганмер). Серед сучасних редакторів й тлумачів Шекспірових творів особлива роль належить критикові серу Стенлі Велсові, авторові низки видань, до яких належить і *“The Oxford Shakespeare: The Complete Works”* [Оксфордський Шекспір. Повне зібрання творів] (спільно із Гері Тейлором, 1986, 2005) та *“All the Sonnets of Shakespeare”* [Усі Шекспірові Сонети] (спільно із Полом Едмонсоном, 2020). Прикметними рисами його видання стала більша орієнтація на офіційні версії творів, аніж на Шекспірові чорні тексти / *foul copies*, сучасний підхід до орфографії та пунктуації та включення тих творів, чиє авторство було сумнівне (історичну хроніку *“Едвард III”*). До повноважень шекспірівського редактора, за словами сера Стенлі Велса, належать рішення стосовно орфографії, що переходить у сферу відповідальності редактора, вибір інваріантного тексту, на основі якого відбуватиметься редакторська робота (власне, первісні шекспірівські *Folio* чи *Quatro*) або їхні перевидання. Урешті, редактор визначає кількість мета- й паратекстів, що мають обрамляти видання [137].

Отож, сучасний редактор спадщини Великого Британця наділений широким спектром повноважень, а його роль накладається на роль критика. Шекспірові драматичні твори стають адаптованими для сучасних театральних постановок. Утім, зміна тексту задля потреб сцени може включати перерозподіл рядків чи скорочення їхньої кількості, що безпосередньо віддзеркалено в тексті [106]. Аналіз окреслених практик знаходиться поза межами нашого дослідження. Ці факти ілюструють владу й авторитет редакторів, передовсім тих, хто втручається в оригінал, а не в цільовий текст.

Загалом, питання подібних редакторських утручань дотичне до перекладу остільки, оскільки впливає на вибір найбільш автентичного тексту для його репрезентації в дещо іншому літературному полі.

Утім, якщо привілей коментувати оригінали належить усім без винятку, адже Шекспір є надбанням глобальної літературної полісистеми, то втручатися в оригінал мають право виключно носії тієї лінгвокультури, до якої він належить. Поняття багатогранної соціокультурної ролі, розглянуте в даному дисертаційному дослідженні, передбачає врахування й низки функцій, не характерних для перекладача, критика чи редактора (якщо не йдеться про критику й редагування художніх творів власної цільової культури). Таке розширення функцій дієвиці (редагування нецільового першотвору) також може свідчити про її намагання стати врівень із англомовними інтерпретаторами Шекспіра.

Підсумовуючи, можна стверджувати, що редактор займає більш домінантну позицію, порівняно з перекладачем, яка на пряму відображена в тексті. Очевидно, що редактор наділений владою підтверджувати або, навпаки, відхиляти певні перекладацькі рішення. Він обирає ключовий напрям редагування на основі певної інтерпретації, як і перекладач обирає найдоцільнішу стратегію (пере)творення тексту. Уважаємо, що в цьому випадку найоптимальніше підтримувати баланс між дотриманням норм цільової мови та збереженням проявів творчої індивідуальності перекладачі найоптимальнішим. У схемі “редактор – перекладач” видається продуктивнішою співпраця на паритетних умовах, а применшення ролі перекладача чи усунення перекладача із тексту.

Редактор посідає *домінантну позицію* щодо перекладача, оскільки має право схвалювати або відхиляти перекладацькі рішення. Обидва діють на основі інтерпретації, але вплив редактора безпосередньо фіксується в тексті. Важливо зберігати *баланс* між нормами цільової мови та *творчою індивідуальністю* перекладача. Найпродуктивнішою є *співпраця на паритетних умовах*, без знецінення ролі перекладача.

Натомість для коригування характерна більшою функціональна обмеженість, його мета – забезпечити відповідність перекладеного тексту нормам

джерельної мови. У межах нашого дослідження коригування передбачає зміни на текстовому рівні, що впливають на його подальше ідейне сприйняття.

Переклад – це *результат взаємодії кількох посередників*, а не лише індивідуальної роботи перекладача. У процесі співпраці перекладача, редактора й критика формується *єдина версія* перекладу, хоча кожен із них може запропонувати різні варіанти. У перспективі “редагування” соціокультурна роль дієвця полягає в *доповненні та розширенні функцій перекладача* на текстовому та на міжособистісному рівні.

Висновки до Розділу II

У Розділі II сформульовано та обґрунтовано поняття “багатогранна соціокультурна роль дієвця” як феномена на перетині перекладознавства та соціології перекладу з особливим акцентом на перекладачезнавстві. Такий підхід віддзеркалює універсальний характер ролі та створює можливість подальшої проєкції напрацьованого поняття на шекспірознавство, літературознавство, критику й редагування перекладу.

Із поміж низки термінів на позначення фактора *особи* обрано той, що, на нашу думку, найточніше характеризує внесок дієвця в полях перекладу та літератури – *активізм* та *інновативність*, а також багатовекторність роботи (переклад, редагування, критика) Обґрунтовано вживання терміна “*дієвець / дієвиця*” як альтернативи насиченому радянськими конотаціями “*діяч*”.

Підкреслено різницю концепцій “*роль*” та “*агентність*” в перекладі – характер ролі є універсальніший порівняно із агентністю. Агентність, натомість, зведена до присутності декількох дієвців у тексті перекладу та ступеня їхньої присутності у полях літератури й перекладу та реалізації в конкретних перекладацьких проєктах.

Задля вивчення багатогранної соціокультурної ролі Марії Габлевич на *макрорівні* встановлено і сформовано перспективи на основі ТПП / *Vantage theory* МакЛорі.

Для кожної перспективи визначено систему зі спільними системами координатами: “особа”, “тлумачення” та “текст”.

Продемонстровано, що перспектива “переклад” на системі координат “особа” передбачає залучення факторів, що формують особистість дієвця. Відтак, залучено елементи соціології, когнітології та психології для окреслення цих чинників: професійного габітусу, норм і соціокультурного контексту.

Перспектива “переклад” на системі координат “текст” дозволяє розглядати явище повторних перекладів / ретрансляцій як поля реалізації багатогранної соціокультурної ролі дієвця. Обрано найточніше, на нашу думку, визначення феномена повторних перекладів / ретрансляцій, окреслено їхні диференційні ознаки та причини їхнього виникнення. Підкреслено синонімічність уживання термінів “*повторний переклад / множинний переклад / ретрансляція*”. У цьому контексті подано огляд повторних перекладів Шекспірових “Сонетів” в українській літературній полісистемі.

Перспектива “критика” на системі координат “тлумачення” включає символи та Шекспірові образосимволи. Побудова цієї перспективи, у якій розглянуто багатогранну соціокультурну роль дієвця із наближенням / *zoom in* на Шекспірові символи дозволяє виділити диференційні ознаки символу, особливості вживання ренесансних символів у контексті творчості саме Шекспіра. У цій перспективі обґрунтовано вживання поняття “образосимвол” як трансформованого образу, що набуває особливого значення у Шекспіровій творчості.

Подано огляд ключових підходів англомовних шекспірознавців до критичної інтерпретації Шекспірових образосимволів.

Перспектива “критика” дозволяє аналізувати реалізацію багатогранної соціокультурної ролі дієвця в парадигмі “Автор – Текст – (Тлумач) – Читач”. Визнано верховенство авторської інтенції, що є об’єднавчим чинником і служить точкою відліку для інтерпретатора. Особливо це простежується в контексті шекспірознавчих студій.

Підкреслена роль герменевтичного кола Фрідріха Шляєрмахера, що лежить в основі осмисленої й комплексної інтерпретації.

Простежити вияв авторського “Я” в творах допомагають психоаналітичні теорії, зокрібна Зігмунда Фроїда та Жака Лакана. Аналізуючи художній твір, критик повинен враховувати згадані фактори. Окреслена роль та вимоги до Читача Шекспірових творів на основі напрацювань представників школи рецептивної естетики, що важливо для перекладачів (першочитачів та першокритиків), критиків та редакторів, місце Автора в тріаді “Автор (Тлумач) – Текст – Читач” та позиція інтерпретатора в тексті.

Наближена перспектива “критика” на системі координат “особа” дозволяє включити *гендерний* чинник, розглядаючи *фемінну* оптику на образосимволи та їхню ревербалізацію в перекладах і тлумачення в метатекстах і їхніх гібридах. Продемонстровано, що при всій розмаїтості напрямів, феміністичні теорії рідко використовуються в чистому вигляді, частіше зустрічаємо їхнє поєднання. Особливо доречним для представленого дослідження видаються елементи фемінізму рівності / *equality feminism* (утверджують рівність чоловіка й жінки з опертям на теорію психоаналізу Юнга) та фемінізму відмінності / *difference feminism* (постулюють особливу роль жінки, відкинутої патріархальним суспільством на маргінес). Показано, як екстраполяція цих теорій на перекладознавство обумовлює різне розставлення акцентів у фемінному та маскулінному прочитанні, зумовлюючи біологічний, лінгвістичний, психологічний підходи.

Проекція перспективи “критика” на системі координат “текст” дозволяє залучити в дослідження літературу другого ступеня. У результаті продемонстровано, що переклад художнього твору – самостійний і повноцінний, його не можна вважати другорядним стосовно оригіналу. Під таким оглядом, пара-, метатексти та їхні гібриди можна трактувати як такі, що розтлумачують переклад. Основним критерієм відмінності цих трьох категорій визначено розташування відносно тексту перекладу та функція: паратексти супроводжують переклади, метатексти розташовані окремо й пояснюють текст перекладу, епітексти

стосуються перекладу опосередковано й теж розміщені поза межами видання, набуваючи різних форм та модальностей. Окремо визначено гібридну категорію паратекстів у функції метатекстів: коментарі чи примітки до перекладу. Розглянуто функції літератури другого ступеня на основі моделі Кетрін Бечелор, де виділено найрелевантніші для дослідження багатогранної соціокультурної ролі Марії Габлевич. А це дозволяє комплекснішу оцінку її діяльності у перспективі “критика”. Урешті, виділено окрему категорію візуальних паратекстів на противагу вербальним, що існують у вигляді ілюстрацій, фронтисписів, тощо. Назагал, паратексти та їхні гібриди в різних модальностях сприяють реценції тексту перекладу в літературному полі.

Проекція перспективи “редагування” на системі координат “особа” дозволяє окреслити роль і місце редактора в парадигмі зв’язків, що особливо важливо для редакторів Автора масштабу Шекспіра. Зроблена спроба визначити диференційні ознаки редактора, основними з яких вважаємо більшу авторитетність та повноваження порівняно з іншими дієвцями (найперше – перекладачами).

Перспектива “редагування” на системі координат “текст” виявляє, що об’єктом редакторських утручань може бути не просто текст перекладу, а й оригінал. Водночас, право на такі втручання належить переважно редакторам-носіям цільової мови.

Характер і ступінь утручань на пряму залежить від владної взаємодії редактора і перекладача. Назагал, мінімальні редакторські втручання можна вважати корекцією з метою покращення якості перекладу, а зміни на серйознішому рівні, щоб досягти узгодженості з певною інтерпретацією – редагуванням.

Відредагований оригінал може чинити значний вплив на переклад, якщо його використовують як першоджерело, а сучасний редактор Шекспірових творів володіє широким спектром компетенцій і повноважень. У зв’язку з цим, авторам повторних перекладів доводиться обирати між найоптимальнішими версіями першотворів. Соціокультурна роль дієвця в цій перспективі передбачає розчищення нашарувань нав’язаних правок, щоб якомога ближче підійти до інтенції Автора.

Загалом, теоретичний розділ формує теоретичну осову для подальшого аналізу багатогранної соціокультурної ролі Марії Габлевич у полях літератури та перекладу на макро- й мікрорівнях, демонструючи накладання понять і збіг перспектив, у яких ми розглядаємо даний феномен

Основні положення цього розділу висвітлені в публікаціях авторки: [35], [35], [37] та [118], [119], [120], [121], [122].

РОЗДІЛ III БАГАТОГРАННА СОЦІОКУЛЬТУРНА РОЛЬ МАРІЇ ГАБЛЕВИЧ

3.1 Марія Габлевич у перспективі “переклад” на системі координат “особа”

Марія Богданівна Габлевич народилася 8 листопада 1950 року в місті Вольськ (Саратовська область РФСР), у родині галицької інтелігенції родом з Тернопільщини (село Струсів, Тернопільський район). Рід Габлевичів був добре знаний у тих краях – не в останнє завдяки прадідові, Іванові Габлевичу, архітекторові. Утікаючи від переслідувань радянської влади, що конфіскувала триповерховий будинок Габлевичів, перетворивши його на катівню НКВС, родина певний час переховувалася у Львові, згодом була змушена виїхати до Росії, де й залишилася на заробітках.

Із дванадцяти років Марія проживала у Бібрці на Львівщині, згодом навчалася музики в Івано-Франківську, в математичному класі у Львові. Вчилася на факультеті іноземних мов Львівського державного університету імені Івана Франка (англійська філологія, 1973) та працювала вчителькою а потім – викладачкою кафедри іноземних мов Львівської консерваторії імені Лисенка (1993–1997) [10]; [42]. Починала свій шлях у перекладі природничої літератури (1973–1975), а в художній “повернулася” під час перерви у педагогічній роботі. У планах Марії Габлевич була також дисертація на тему художньої деталі в перекладі, проте вона так і залишилася у вигляді задуму. Натомість, на початку 1980-х років наукова робота, пошук керівника в Києві, повернули її до Львова, де Марія Габлевич познайомилася із Григорієм Кочуром та проф. Роксоляною Зорівчак. Ціле десятиліття аж до смерті Майстра в 1994 році Марія Габлевич навчалася на практиці у Григорія Порфировича, про що свідчать їхні численні листи. За цей час узяла участь у низці й самостійних. і колективних перекладацьких проєктів, найвизначніші з яких – перше повне зібрання творів Шекспіра 1984–1986 років та шекспіріана Пантелеймона Куліша (незавершений). Із 1998 року Марія Габлевич стала дійсною членкинею НТШ. Співпрацювала з Товариством як доповідачка й редакторка. У перші десятиліття незалежності України Марія Габлевич

співробітницею, а згодом очолювала Центр гуманітарних досліджень при Львівському національному університеті (1998–1996, 1998–2004). Метою Центру стало змістове оновлення гуманітарної освіти. Марія Габлевич організувала “Перекладацьку майстерню” (2000 – 2001) [8]; [42]. Цей унікальний на той час за масштабами й завданнями проєкт уможливив практику для десятків перекладачів та перекладознавців. Марія Габлевич виступала упорядницею “*Записок Перекладацької майстерні*” та “*Альманаху*” (8 томів записок) До культурно-просвітницького проєкту вдалося залучити іменитих майстрів перекладу: Андрія Содомору, Юрія Андруховича, літературознавців Марію Зубрицьку, проф. Роксолян Зорівчак, Максима Стріху, серед інших. Очевидно, Марія Габлевич, як свого часу Григорій Кочур у своєму ірпінському будинку під Києвом у 1970-ті, намагалася зібрати однодумців навколо “*Перекладацької майстерні*” уже в 2000-ні.

Професійний габітус Марії Габлевич, сформований під впливом раннього перебування в російськомовному середовищі та життя в Західній Україні вирізнявся вживанням *росіянізмів* і *галицизмів*. На початку її перекладацької діяльності це привертало увагу й викликало зауваження з боку майстрів художнього слова, зокрема Григорія Кочура. Згодом Марія зацікавилася тримовними виданнями “*Сонетів*” Шекспіра (зокрема, англо-українсько-російським виданням Георгія Пилипенка, 2009) і планувала створити власний подібний проєкт із коментарями, частково реалізований на порталі “*Класика вдома*” [175]. Згаданий ресурс мав стати освітнім проєктом літературної класики, щоб зібрати й надати доступ до найкращих узірців перекладної класичної літератури та вітчизняної гуманітаристики.

Попри це, рідною мовою для неї завжди залишалася українська. (“Language is music . A musician should have an ear for music, so a translator should have an ear for language.” – ствердить Марія Габлевич у своєму англomовному інтерв’ю Олесі Щур для часопису Союзу Українок Америки “Our Life” [112, с. 22].

Вагомий аспект її професійного *габітусу* – музичний. Освіта в музичній школі сформувала в ній *чутливість до ритму, гармонії та внутрішньої структури*

тексту. Це відображено як у перекладах, так і в метатекстах: Марія Габлевич звертає особливу увагу на гармонійне поєднання протилежностей – чоловічого й жіночого начал, духовного й тілесного, краси й любові. У її пізніших статтях, присвячених “*Ромео і Джульєтта*” простежується також інтерес до математичних закономірностей (“Першодруки “*Ромео і Джульєтти*” (1597, 1599) і їх позичене “пір’я” та “*Ромео і Джульєтта*” (1597) на тлі “*Шекспірових Сонетів*” (1609)

На *габітус* Марії Габлевич вплинули класики української літератури XIX ст. Попри відсутність особливого творчого середовища, Марія Габлевич змалку цікавилася літературою. За словами Марії Габлевич, вона почала цікавитися Шекспіром іще підліткою у школі, про що вона згадує в опублікованому приватному авторському епітексті:

“Мені довелося закінчувати робітничу школу з не надто високим рівнем викладання. Але я любила читати, ходила до бібліотеки. Тоді навіть не чула про Шекспіра. Якось, коли подорожувала між стелажми, вгледіла невеличку книжку – “*Гамлет*”. Звернула на неї увагу лише тому, що лежала вона окремо від усіх і мала чорно-білу палітурку. Ані ім’я автора, ані назва книжки тоді мені нічого не говорили. Та коли я розгорнула її вдома, три години не могла відірватись. Як виявилось, це були три переломні години в моєму житті. Книжка відкрила мені зовсім інший світ. Головне, що я згодом зрозуміла, – Пастернак *спрощує*, а Лозинський – ні. Це був справжній перекладач [курсив наш – А.С.]” [42].

В інтерв’ю Олесі Щур 1999 року Марія Габлевич зауважить, що це був той випадок, коли не перекладачка обрала текст, а *текст* обрав свою тлумачку [114, с. 22].

Ще одним чинником розвитку *габітусу* стала філологічна освіта та досвід викладання англійської мови, що дало глибоке розуміння мовної структури, що проявляється у її перекладацькій практиці. Марія Габлевич не обмежується відтворенням змісту оригіналу, а прагне до глибокого аналітичного опрацювання

його лексико-граматичної структури. Особливо яскраво це виражається в “Коментарях” до “Сонетів” Шекспіра (1998), де поряд із літературознавчим аналізом подано й граматичні пояснення.

У “Коментарях” (1998) Марія Габлевич не обмежується літературознавчим аналізом, включаючи *граматичні пояснення*, що підкреслює її *мовну позицію*:

Сонет 128 (ряд. 9): “*they would change = they would like to change. У нині поміжному would ще відчувається первісне значення цього дієслова, will, актуальне в Шекспірові часи*” [166, с. 206].

Сонет 139 (ряд. 10): “*Her pretty looks have been my enemies / Looks. Уживання dokonаного часу (замість очікуваного в цьому контексті Present Indefinite) дає зрозуміти, що поетова кохана не завжди посилала йому вбивчі погляди: саме милі погляди стали його ворогами...*” [203].

Це демонструє вплив габітусу Марії Габлевич як філологині на її подальшу діяльність у дотичній сфері перекладу.

Аналогічна тенденція до конкретизації й деталізації простежується і в *епітекстах*, зокрема в листах до Наталії Бутук, де Габлевич розмірковує про мову як про *фактову реальність*, а не лише як *засіб вираження*. У публічному інтерв'ю Надії Мориквас (24 серпня 2016 року) вона підкреслює, що:

“*Мову не можна описати, на відміну від історії. Саме факти — етимологія, словозміна — засвідчують різні шляхи розвитку української та російської мов, попри їхнє спільне слов'янське походження*” [25].

Мовна позиція Марії Габлевич вкорінена в етимологічному, граматичному та історичному аналізі мови. Мовна позиція вироблялася завдяки творчості Лесі Українки та Михайла Коцюбинського. Частково, її також можна вважати наслідком впливу школи неокласиків, зокрібно, Миколи Зерова через Григорія Кочура.

Найперше знайомство зі Шекспіровою творчістю — випадкове, емоційно насичене, майже ініціальне, стало засадничим моментом у формуванні *перекладацької позиції*. Уже тоді, ще в юному віці, закарбувалося її прагнення до глибини, точності та поваги до оригіналу: вона виступатиме проти умисних

спрощень на догоду цільовому читачеві, натомість тяжітиме до *перенасичення сенсами й поглиблення образосимволіки* Шекспіра.

Ця позиція згодом посилиться у творчій співпраці з Григорієм Кочуром, із ким вона познайомилася наприкінці 1970-х років. Марія Габлевич уфujkjje', що містком її знайомства з Метром став саме Шекспір [169], [201]. У цьому контексті викристалізовується *перекладацька* позиція Марії Габлевич. Що більше, вона також розширюється завдяки перекладацькій школі неокласиків, зокрема завдяки Кочурові, її наставнику й однодумцеві.

“Ми познайомилися із Григорієм Порфировичем у нього вдома. Але знайомство спочатку було заочним. Сталося так, що я взялася за написання дисертації і вирішила, що найкращим керівником буде Віктор Коптілов. Я знайшла його в Києві. Він скерував мене назад до Львова, до Р. П. Зорівчак, яка поцікавилася, чи я, бува, не перекладала зі Шекспіра. Я відповіла, що так. Роксоляна Петрівна послала мої переклади монологу “Бути чи не бути” і вступу до Ромео і Джульєтти (неповна перша дія) до Григорія Порфировича. Відгук його був досить схвальним, і я в знак подяки написала перекладачеві листа. Так ми зв’язалися листовно” [201].

Наведений епітекст демонструє поглиблення професійного габітусу Марії Габлевич як перекладачки й науковиці, зокрема, в напрямку шекспірознавства, а в ширшій перспективі – реалізацію багатогранної соціокультурної ролі, зокрема, і в шекспірознавстві.

Теоретичні погляди дієвиці що характеризують її *перекладацьку позицію*, і частково – мовну, висвітлені в “*Анкеті перекладача*” (1985), публічному авторському епітексті, у якому висвітлено досвід її перекладацької діяльності [161]. Одним із ключових тверджень, характерних для Марії Габлевич та реалізованих у її підході до інших творів художньої літератури, є *високоосвіченість* як необхідна передумова вибору цікавих творів (елітарність перекладача й читача, елітарність гуманітарія загалом).

На практиці це втілено в процесі читання твору й навколоперекладної літератури, щоб заповнити прогалини у власних знаннях [ibid.].

Марія Габлевич особливо акцентує на *біографічній* складовій як чинника формування поетики Автора. Ця теза простежується й розвивається в подальших метатекстах, зокрема, і Шекспірових. Що більше, вже у своїх ранніх метатекстах вона обґрунтовує тезу про слід автора у тексті та героях твору:

“ <...> “автопортретом” письменника є кожен твір, що виходить з-під його пера, навіть коли це портрет в історичному костюмі чи у скафандрі” [162, с. 140].

Відтак переклад мислиться *уживанням в чужий світ*. Такий ракурс виразно простежується в пізніших шекспірознавчих метатекстах дослідниці. Марія Габлевич постійно наголошує, що перекладач *наближається* до автора, дивиться на світ із авторового, суб’єктивного ракурсу:

“Якщо бути точним, то перекладач не творець, а відтворювач. Спочатку йому треба вжитися, вчутися в чужий світ, побачити його очима автора, проїнявшись усіма нюансами авторського бачення, і тоді лише писати цей заданий світ, під заданим кутом зору, рідною мовою, з корекцією на рідномовного читача <...> [160].

Іншими важливими тезами, якими керується Марія Габлевич, є:

- пошук *власного* стилю (і через орієнтацію на авторів власної літератури, схожих на автора, якого перекладають) як ключова ціль доперекладного процесу –

- робота з *оригіналом*, яка формує власний стиль перекладача (а цього тогочасні критики не робили). Такий підхід є поворотом до оригіналу, який раніше ігнорували, і стає новаторським для українського шекспірознавства шекспірознавстві);

- ставлення до перекладу як до *мистецтва*, особливо з погляду перекладача [114, с. 22].

Марія Габлевич наголошує на особливій ролі словника, із яким вона читає поезію – це можна потрактувати як результат відлуння професійного габітусу

філолога на її перекладацьку практику. Згодом *джерелоцентризм* ліг в основу *фахового наукового методу* у роботі дієвиці із перекладом.

Перекладацьку позицію характеризують також інші мета й епітексти раннього періоду. У них Марія Габлевич акцентує на *непомітності* та своєрідному *смиренню* спів-сотворювача джерельного тексту, хто має бути готовим до щоденної кропіткої, а часом і невдячної праці:

“Нелегка це справа – намалювати портрет <...> без обличчя. А тим часом саме *відсутність власного обличчя* [курсив наш – А.С.] і є, на думку багатьох, тим ідеалом, до якого стремить свідомі свого покликання перекладач” [162, с. 140].

Перекладачеві має бути притаманне смирення; перекладач лише тоді стає професіоналом, коли ставить сам об'єкт перекладу вище за власну індивідуальність. Саме тому з поетів, хто є сильними особистостями, на думку Марії Габлевич, виходять погані чи посередні перекладачі [114, с. 22].

Таке бачення співзвучне із образом безіменного ченця-переписувача манускриптів, чия робота залишається невидимою й чие ім'я губиться у століттях. Утім саме завдяки роботі цієї безіменної людини твір продовжує своє існування.

У листі Марії Габлевич до Андрія Даниленка, дослідника Кулішевої шекспіріани, привертає увагу її характеристика Івана Пулюя як чоловіка “*надто ледачого до самовідданої праці: [хто] прагнув слави фахівця і літератора-патріота, грошей і життєвого комфорту, добытих малим коштом*” [200] Від справжнього перекладача, отже, очікується певна *безкорисність* і відмова від матеріальних вигод на користь вищої справи. Саме такий стиль професійного життя Марія Габлевич спостерігала в Григорія Порфировича і ставила його за приклад та орієнтир. Вона сама реалізовувала ці принципи в житті, про що свідчать і камерність її перекладацьких і наукових проєктів, і маловідомість у наукових колах.

Інша прикметна характеристика перекладача – *мовний слух*, що є обдаруванням, подібно до музикального слуху [114, с. 23]. Метафора мови-музики, голосів – партій часто зустрічається в мета-, паратекстах та їхніх різновидах

авторства Марії Габлевич, націленої передусім на пошук гармонії. Це стосується і не-шекспірівських творів, до прикладу прози Бруно Шульца.

Окрім того, доброго перекладача вирізняє *відкритість* (не боятися братися за поезію й прозу – різнопланові роди) та психологічне чуття, щоб розуміти закони мистецтва, якими керується кожна людина [114, с. 22]. Урешті, поет-перекладач повинен поступитися своїм Его задля Авторової особистості: саме тому з поетів часто виходять добрі перекладачі, а справжні перекладачі рідко бувають поетами [ibid.].

Під цим оглядом буде цікаво порівняти трансформацію *перекладацької позиції*: у 1999 році завданням першої ваги для неї стає саме реалізація ролі з погляду шекспірознавчої критики:

“Але я працюватиму над Шекспіром постійно й ретельно, скільки зможу не перекладатиму його – досліджуватиму його, писатиму про нього і редагуватиму його переклади в нових українських виданнях, і навіть в англійських виданнях. Його тексти виправляли, і редагували, і змінювали стільки людей стільки разів, що що справжнього Шекспіра слід віднаходити заново [переклад наш – А.С.]” [114, с. 23].

Цей епітекст з'явився за рік після видання повторного перекладу “Сонетів” із Дмитром Павличком 1998 року.

Самою можливістю таких змін Марія Габлевич завдячує Григорієві Кочуру. Водночас, “про співпрацю як таку говорити не доводиться. Але можна говорити про Школу Григорія Кочура <...>” [201]. За сучасними мірками, це було своєрідне дистанційне навчання. У Григорія Кочура “вчитися означало *трудитися* і де Вчитель *трудився* не менше самовіддано, ніж учень, над текстами небагатьох, зрештою, спільних для них обох Авторів” [*курсив наш* – А.С.] [167, с. 283]. Такий стиль роботи допоміг виробити *професійність*: “Він навчив мене перевіряти себе, частенько заглядати у словники, і це шліфувало мої знання української мови <...> Кочур мене мимоволі підштовхував до аналізу того, що я роблю як перекладач, а

аналіз – це вже науковий підхід <...>” [201]. Згодом, Марія Габлевич підштовуватиме до роздумів та аналізу свого читача, надаючи велику кількість приміток у метатекстах, а жоден із її перекладацьких проєктів не буде обходитися без мета й паратекстів та їхніх гібридів

Марія Габлевич завжди підкреслювала ерудованість свого Вчителя [167, с. 279]. Сам Григорій Порфирович рекомендував їй розширювати знання з теорії перекладу, про що постійно йдеться у численних приватних епітекстах до Марії Габлевич:

“Я дуже радий, що Ви усвідомили *потребу теоретичної підготовки*. Тепер є що читати в цій ділянці <...> Охоче стежитиму за вашою лектурою – пишіть, що Ви вже читали, а що збираєтесь читати” [204].

“Хотів би, щоб Ви прочитали деякі старіші статті й книжки. – вони хоч і видаються перейденим етапом, а проте повчальні. З українських це книжки О[лександра] Фінкеля “Теорія і практика перекладу” (1929) та стаття М[иколи] Зерова “У справі віршованого перекладу” (журнал “Життя і революція”, 1928 р.). З російських – рецензія І[нокентія] Анненського на оди Горація в перекладі Порфирова та брошура, що її випустило Горьківське видавництво “Всемирная литература” 1921 р. Там статті Чуковського, Гумільова і Батюшкова. Статті західних теоретиків, зібрані в російській книжці “Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике” та в чеській “Překlad literárního díla”. А не потрапила до Вас книжечка Флорина і Влахова [sic] “Непереводимое в переводе”? А Чуковського хіба у Вас нема?” [205].

Григорій Кочур понад усе цінував *ясність викладу* – не лише в перекладах, а й у критичних статтях, радячи добиватися ясності однаково для читача й глядача:

“Щодо Шекспіра – і тут враження непогане, а дрібниці й тут є. Часом конструкції непрозорі, нерозмовні. Треба перекладати так, щоб не тільки в читанні зрозуміло було, а й зі *сцени* – там немає часу на *кількаразове перечитування*, щоб нарешті зрозуміти, *що каже автор* [курсив наш – А.С.]” [208].

Натомість, Марія Габлевич у пізніших метатекстах наполягала на *читачеорієнтованості* Шекспірових драм і комедій, вважаючи, що “основним їх [драматичних творів] адресатом був і лишається, все-таки, *читач*: все, що діється і говориться в п’єсі, діється й говориться *на віртуальній сцені його уяви*. На цій сцені читач набагато ближчий до суб’єктивного Автора драми, аніж до її об’єктивного глядача <...> [174, с. 230].

Це демонструє різницю в *мовних позиціях* Марії Габлевич, відмінну від бачення неокласиків.

Імовірно, навчаючись у Григорія Кочура, учня Миколи Зерова, і водночас цікавлячись бароковими перекладами Пантелеймона Куліша, Марія Габлевич балансувала десь посередині, визнаючи, що жодна чиста стратегія через особливості слов’янських мов не здатна створити адекватну версію Шекспірового твору без втрат [171].

Водночас, якщо Григорій Кочур вплинув на вироблення професійності у *перекладацькому* руслі, із вимогою опертя на солідну теоретичну основу, то проф. Роксоляна Зорівчак – у перекладознавчому та шекспірознавчому аспектах [166]. Марія Габлевич згадує у приватному авторському епітексті та в публічному епітексті (післямова до видання 1998 року).

“Саме до наукової праці мене завжди стимулювала Роксоляна Петрівна, а джерелом наукової праці був аналіз творів, які перекладала” [201].

Під таким оглядом можна говорити єдність українського шекспірознавства, що виросло й розвинулося на основі перекладознавства у ракурсі рецепції перекладів в українській полісистемі.

Окрім цього, Марія Габлевич перейняла в Григорія Кочура *доскіпливість* до інтерпретації оригіналу, про що свідчить реалізація її багатогранної соціокультурної ролі одночасно в кількох перспективах: і в перекладі, і критичному підході до статей, і в редакціях “*Сонетів*”. *Доскіпливість*, яку активно постулював Кочур, передбачає вивчати всі можливі шляхи, щоб віднайти істинне розуміння [169, с. 281].

Іншою не менш важливою тезою Григорія Кочура стало практичне навчання. Однак, на його думку, праця перекладача, як і вибір самого перекладу, має бути “*сродним*”. Марія Габлевич підкреслює це у своєму ранньому метатексті:

“<...> самовимоглива праця над перекладом творів,
вибраних “для душі”, і є працею душі, працею натхненною,
яка з початківця швидко виточує майстра” [161, с. 140].

Черговим вагомим набутком Марії Габлевич в “Ірпінській школі перекладу”, що вплинув на формування *мовної позиції* Марії Габлевич, стала відшліфована *літературна компетенція*. Григорій Кочур постійним активним читанням демонстрував Марії Габлевич власний приклад:

“А ще він [Кочур] учив тим, що багато читав.... І я зрозуміла: щоб володіти українською лексикою в такому обсязі, як він володів, мені конче треба читати українську літературу. І я взялася за читання майстрів українського слова: з олівцем у руці читала, підкреслювала, виписувала” [201].

Пізніше, аналогічної старанності в перекладах Марія Габлевич вимагатиме у перекладачів, із якими працюватиме, зокрема в Наталії Бутук.

Письмова позиція Марії Габлевич, тісно пов’язана із *мовною*, яку теж вважаємо результатом габітусу, подібно проявляється в *джерелоцентричному* підході: задля пояснення лексико-граматичних і стилістичних особливостей оригіналу до численних лексичних еквівалентів Марія Габлевич додає *словникові статті*, а коментарі до перекладів демонструють виключну повагу до письмової форми тексту. У самому тексті перекладу такий підхід означає збереження

оригінального правопису окремих образосимволів та навіть так званої “помилкової” авторської пунктуації, що може вести до інновативної інтерпретації. Для перекладів і мета й паратекстів 1980-х років такий детальний супровід був радше винятком ніж правилом, зважаючи на обмежений доступ до словників та можливостей виїзду за кордон.

Окрім цього, письмова позиція Марії Габлевич характеризується *внутрішнім суб’єктивним чинником* як критерію вибору перекладу. Показовим у цьому плані є епізод із перекладом “*Аліси в Країні Див*” Льюїса Керрола. Марія Габлевич спромоглася перекласти лише 30 сторінок цього твору, хоча перечитала всю навколоперекладну літературу на цю тему. Існує чорновий варіант перекладу одного із віршів-пародій, проте він навіть не увійшов у видання за редакцією Івана Малковича, де Марія Габлевич виступала консультанткою. Із неопублікованого публічного епітексту з’ясовується, що цей автор і сам текст не був близьким Марії Габлевич, хоча їй, як жінці й матері, він мав би імпонувати [201].

Григорій Кочур допомагав не лише в перекладах, а й виступав порадиником стосовно метатекстів. Варто наголосити, що *мовна позиція* Марії Габлевич-критикині дещо відрізняється від мовної позиції її як перекладачки. Це можна простежити в найперших метатекстах дієвиці, про що довідуємося із відгуку Кочура:

“Прочитав не відриваючись і дуже з тої статті задоволений. Під кожним оглядом <...> стаття добра. І проблему взяли неоклепану, і матеріал цікавий, і написано добре: науковоподібність не надмірна, термінологія та формули *не вбивають живої людської мови* (це я відзначаю із задоволенням, бо як перекладознавець також старої доби люблю виклад хоч і кучерявий, та не засушений)” [206].

У підсумку: габітус Марії Габлевич сформувався під впливом двомовного середовища, специфіки музикально-математичної освіти та вищої освіти англійської філологині. Це, безумовно, віддзеркалилося у перекладацькій позиції дієвиці, а в подальшому – в її реалізації багатогранної соціокультурної ролі.

Професійний габітус Марії Габлевич, як і загалом позиція перекладача / *translator's position* зазнали неабиякого впливу школи неокласиків, зосібна завдяки Григорієві Кочуру. В елементах позиції перекладача, перекладацької, мовної та письмової позиціях, простежується відчутний узаємовплив і теж відслідковуємо почерк Григорія Порфировича. Зосібна, *доскіпливість*, що в *перекладацькій позиції* передбачає увагу до деталей життя Автора, а *мовній* – уникання спрощень. Водночас, *мовна позиція* Марії Габлевич-перекладачки і Марії Габлевич-критикині відрізняються стилем викладу. Так само відрізняються і письмові позиції обох дівців: на відміну від Григорія Кочура чи Дмитра Павличка, для Марії Габлевич в перекладі *внутрішній суб'єктивний* чинник важливіший, аніж соціокультурна вага твору. Це демонструє самостійність Марії Габлевич. Загалом, використання елементів аналітичної моделі Антуана Бермана у дослідженні багатогранної соціокультурної ролі дієвиці дозволяє краще розглянути її діяльність у перспективі перекладу.

Нижче в таблиці 3.1 наведено ключові характеристики багатогранної соціокультурної ролі Марії Габлевич на системі координат “особа”.

Таблиця 3.1

Компонент	Характеристика
Професійний габітус	Проживання поза межами України в ранні роки
	Літературна самоосвіта (Леся Українка, Михайло Коцюбинський, “Гамлет” у пер. Михайла Лозинського)
	Музикантка: чуття гармонії, ритму, різноголосся
	Навчання в математичному класі → пошук закономірностей
	Філологиня → точність
	Перекладачка наукової літератури → точність
	Шекспірознавиця → співпраця із Григорієм Кочуром, проф. Роксоляною Зорівчак, знайомство з класиками теорії перекладу.

Перекладацька позиція	Перекладач як відтворювач, що дивиться на світ очима Автора. Самовідданість, готовність поступитися власним естетичним виробленням власного стилю роботи з оригіналом Митець слова з музичним слухом Професійність, доскіпливість Переклад як вживання в чужий світ, де твір – обличчя Автора.
Письмова позиція	Внутрішній суб'єктивізм у виборі творів Увага до оригіналу як супровідного тексту Збереження оригінального написання образосимволів.
Мовна позиція	Мова як фактова реальність, а не лише засіб вираження Використання (але не надмірне) церковнослов'янської лексики як форма спротиву спрощенням Ритмізація прози Стилістично марковані лексичні відповідники

3.2 Соціокультурна роль Марії Габлевич: перекладацькі проєкти 1980-х років XX ст.

Реалізація соціокультурної ролі Марії Габлевич у перспективі “переклад”, де вперше на практиці чітко проявилася її *перекладацька позиція*, помітна в найперших перекладах уривків Шекспірових творів – уривках із “Гамлета”, “Ромео і Джульєтти” та в опублікованому перекладі драми “Генріх VIII”, а також у поемі “Фенікс і Голубка”, зокрема в перекладацько-літературній дискусії щодо неї. Соціокультурна роль Марії Габлевич розкривається в метатексті із уривками епітекстів “Наш Автор” (2009) [169], та з доступних приватних епітекстів 1980-х рр. до Григорія Кочура.

Зауваження Григорія Порфировича у приватних авторських епітекстах 1980-х рр. [169, с. 276] демонструють, що в чорнових перекладах Марії Габлевич уже проступають характерні риси *мовної позиції* дієвиці: одні з яких вона переросте (*регіональну галицьку акцентуацію, галіцизми, росіянізми, ремарки-домисли*), а інші стануть прикметними рисами її *індивідуального стилю* (*ритмізація прози, використання стилістично-маркована лексика високого регістру та “язиколомні пасажі”*) й проявляться у перекладах та її редакціях повторних перекладів сонетів Дмитра Павличка (1998) та Наталії Бутук (2011).

Ось що Григорій Кочур рекомендує у редакторській ремарці до найпершого перекладу уривка драми “*Ромео і Джульєтта*”:

“Насамперед: дотримуйтесь того, що в оригіналі, – де вірші, перекладайте віршами, де проза – прозою (уникаючи зайвої ритмізації). У Шекспіра тут є певна закономірність, хоч не надто й сувора. Вірш нехай буде все ж таки дисциплінованіший: основне – п’ятистоповий ямб. Довші й коротші рядки нехай будуть випадковістю (як у Шекспіра), а не на кожному кроці” [203].

У версії Марії Габлевич відчитується цей *внутрішній* ритм:

Семпсон Я кажу, Грегори, – цього ми їм не потерпимо!

Грегори Атож, бо ми не терпуги.

Семпсон Я і кажу: увірветься нам терпець – берімося за зброю.

Грегори Агов, та ти спочатку духу наберись!

Семпсон До бою стати я швидкий, як треба [169, с. 268].

У перекладі Ірини Стешенко (за редакцією Григорія Кочура) ритм відсутній:

Самсон Грегори, даю слово, ми не допустимо, щоб нас паскудили та бруднили.

Грегори Авжеж, бо ми ж таки не вуглярі.

Самсон Я хочу сказати: як розлютуєшся, то й хапайся відразу за меч.

Грегори Поки там що, гляди, щоб не злетіла, бува, голова з плеч.

Самсон Я рубону швидко? як хто мене зачепить.

Грегори Та тільки ж не швидко тебе це розпече.

Самсон Кожен пес із дому Монтеккі мене дратує [184, с. 314].

Слід наголосити: згодом у повторному перекладі Шекспірової драми “*Антоній і Клеопатри*” (2013) в авторській редакції Марія Габлевич навпаки дотримується ритмізації, всупереч настановам і критиці Григорія Кочура: прозові вставки у цій драмі передано напів віршем, там де Пантелеймон Куліш чи Борис Тен обирають прозу. Таким чином, це стає однією із характерних особливостей *мовної позиції*, що залишається незмінною в подальших самостійних перекладах Марії Габлевич.

Наведені уривки ілюструє перетин трьох перспектив, у яких розглянуто роль Марії Габлевич – “перекладу”, “критики” й “редагування”.

Ранній період становлення Марії Габлевич як перекладачки художньої літератури й Шекспіра зокрема характеризується нестандартним для того часу підходом до вирішення *перекладацьких проблем*. Водночас, стратегії ревербалізації окремих образосимволів простежуються і в інших, пізніших перекладах. До прикладу, таким є відтворення гри слів на основі сакрального образосимвола Матері-Землі. Цей образосимвол стане наріжним каменем інтерпретації жінки як *корисної життєдайної сили* (Хоті) й викристалізується у повторному перекладі “*Антонія і Клеопатри*” 2013 року та “*Примітках*” до неї в перекладі драми “*Генріх VIII*”

Sampson A dog of that house shall move me to stand. I will
take the wall of any man or maid of Montague's.

Gregory That shows thee a weak slave, for the weakest goes
to the wall.

Sampson 'Tis true, and therefore women, being *the weaker vessels*, are ever thrust to the wall. Therefore I will push Montague's men from the wall and thrust his maids to the wall [196, 2.1.12].

У перекладі Марії Габлевич запропонована авторська (перекладацька) гра слів. Таким чином, поняття “*слабкої статі*” замінене на загальну й нейтральнішу, з нашого погляду, лексему “*раби*”, що стосується обох статей.

Семпсон Хай стане тут лишень котрійсь монтеккі – чи чоловік, чи жінка, а чи пес, – стоятиму, як в землю вритий!

Грегори Отож бо – в землю. Видно, що ти раб; рабові місце – при землі.

Семпсон І правда. *Жінкам теж місце при землі, бо жінка – сказано – рабиня*. Отак я і розправлюсь з усіма Монтеккі: чоловіків – к землі, жінок – на землю!

Грегори Ми з нашими панами, а не з ними сварилися [169, с. 268].

У повторному перекладі Ірини Стешенко за редакцією Григорія Кочура (1985) цей уривок із відтворено дослівно, зі збереженням явної сексуальної конотації лексеми:

Самсон Ого! Як тільки зачепить мене якийсь пес із того дому, я стоятиму твердо. Я зіпруся на мур і захищатимусь від кожного чоловіка чи дівки з дому Монтеккі.

Грегори По цьому ж то й знати, що ти легкодухий раб: легкодухі боягузи тулються до муру.

Самсон То правда! *Жінки – посудини слабкі, через те їх і припирають до муру*. Отож і я всіх чоловіків з дому Монтеккі відштовхатиму від муру, а всіх дівчат притиратиму до муру [185, с. 314].

Метафора жінки-слабкої посудини, визначена як біблеїзм, характерна і англійській і українській лінгвокультурі, з іронічною чи навіть образливою конотацією: *the weaker vessel*: a woman, or women collectively; (originally) spec. a wife or female partner. Cf. *vessel n.1* 3. With reference or allusion to 1 Peter 3:7 (see quot. 1526). In more recent use often *ironic* or *humorous*, but potentially *offensive* [155]::

прекрасна (*слаба́*) *стать* (половіна) (рoду людськoго) збірн., жарт. *Жінки. сільна* *стать*, збірн. жарт. *Чоловіки* [142].

У множинному перекладі Василя Мисика метафору передано дослівно, із актуалізацією релігійної метафори, про що свідчить церковнослов'янський термін:

Сансоне Собака з того дому зрушить мене, щоб я став. Я стану під стіну проти якого завгодно чоловіка чи то дівки з дому Монтеккі.

Грегоріо По цьому ж то й знати, що ти безсилий раб. Бо тільки безсилий тулиться до стіни.

Сансоне Правда. Тим-то жінок завжди й припирають до стіни, що вони – слабші сосуди. Тому-то я чоловіків Монтеккі відпихатиму від стіни, а дівчат припирастиму до стіни [191, 5–6].

Порівнюючи обидві всі три повторні переклади, стає очевидним, що Марія Габлевич, обирає універсальніший відповідник. У її частковому перекладі відсутня релігійна конотація, натомість запропонована лексема є узагальненим відповідником, стосовно і чоловіків, і жінок. Таке перекладацьке рішення дієвиці наближує наведений ранній переклад Марії Габлевич до її пізніших перекладів та критичної інтерпретації, де пейоративні елементи нейтралізовано. Прикметно, що Григорій Кочур в одному зі своїх листів радив Марії Габлевич дотримуватися *оригіналу*, тобто, уникати перекладацьких домислів. Натомість, вона не дослухається до цієї його настанови.

Окремі лексеми, які стосуються певних образосимволів в першій дії “*Ромео і Джульєтти*” в перекладі Марії Габлевич зустрічаються в “*Коментарях*” до “*Сонетів*” чи у пізніших редакціях повторних перекладів сонетів [169, с. 272]:

Монтеккі <...> Не сказав би я,
Що вірний він [*Ромео*] у цім своїй природі,
Проте так глибоко в собі він затаївся,
Що годі щось промацати й добути, –
Мов пуп'янок, не здатний розпуститись,

Красу свою подарувати сонцю,

Бо червоточину недобру він ховає [169, с. 270]

Схожі образні ітерації зустрічаються в низці “Сонетів”, і їх варто зберегти, щоб тлумачити всі Шекспірові твори у їхній тематичній єдності. У початкових рядках Сонета 95 (переклад Наталії Бутук, за ред. Марії Габлевич) зустрічаємо:

Яким ти милим та солодким робиш стид,
А він, як тля у Рожі духовитій,
Красу твого імення-пуп'янка плямить! [187, с. 95].

В оригіналі ці рядки:

How sweet and lovely dost thou make the shame

Which, like a *canker in the fragrant rose*,

Doth spot the beauty of thy *budding name*! [176].

“Thy budding name” вписується в концепцію інтерпретації Любові-Краси: ROSE-EROS, співзвучного із образом пуп'янку Діани (“Сон літньої ночі”), чий сік відкриває очі [176]. Пуп'янок-Юнак дарує свою красу Сонцю. Таким чином, спільність лексем стає своєрідним маркером перекладачки.

Автори множинних версій “Ромео і Джульєтти” обирають інші відповідники (табл. 3.2):

Таблиця 3.2

Перекл. Ірина Стешенко:	Перекл. Василь Мисик
<i>Монтеккі</i> <...> Він мовчазний і потайний безмірно, Так неохоче розкриває серце, Як брунька, що робак її гризе, Коли вона ще не розгорнула В повітрі ніжних пелюстків своїх, <i>Не віддала краси своєї сонцю</i> [185, с. 319].	Монтеккі <...> але такий закритний потаємець, такий для зору інших неприступний, – як брость, підтята черв'яком зажерним, не встигши розгорнутися в повітрі й свою красу для нього присвятити [190, с.10]

У повторних перекладах драми Василя Мисика та Ірини Стешенко використано відповідники *брость чи бруньки* – 1. перев. збірн. Листкові або квіткові бруньки. 2. збірн. Гілки, зелень на дереві. 3. діал. Гроно, кетяг::пуп'янок – зародок квітки, листка або пагона рослини; брунька [140].

Хоча обидві лексеми містять сему цвіту, проте саме еквівалент, запропонований Марією Габлевич чіткіше виражає поняття цвіту й краси. Такий переклад вписується в загальну концепцію тлумачення краси душі як лейтмотиву Шекспірових творів й простежується в пізніших перекладах і редакціях.

Органічним продовженням перекладів у шекспірівському напрямку стала робота над драмою “*Генріх VIII*” у межах створення шеститомника 1984–1986 рр. Із опублікованого приватного авторського епітексту стає очевидним, що серйозних драм Марії Габлевич поки-що не доручали [169, с. 266].

У цій ранній опублікований переклад Марії Габлевич у межах проєкту (бо “*Ромео і Джульєтта*” існувала як пробна версія) характеризує низка зауважень, зокрема стосовно *мовної* і *письмової* позиції Марії Габлевич. Слід наголосити: участь Григорія Кочура в цьому масштабному задумі була незримою і неформальною через тодішні обмежувальні норми і заборону згадки його імені. Утім його ґрунтовні зауваги значно впливали на розвиток професійного габітусу дієвиці.

Разом із Дмитром Паламарчуком, Григорій Кочур нейтралізовував те, що вважав огріхами, зосібна, мовні аномалії, Марії Габлевич в перекладі драми. Іншими прикметами, які відзначав Григорій Порфірович, стали *експерименти з наголосами* задля римованого ефекту, та *стилістична маркована* лексика замість радше нейтрального оригінального відповідника. Тому індивідуальність Марії Габлевич із ракурсу перекладу саме в цьому перекладі під егідою Григорія Кочура виражена менш яскраво, порівняно із її самостійними перекладами без його участі. Окремо завважувалися *перекладацькі домисли*, які згодом характеризуватимуть її перекладацьку позицію. Така тенденція в реалізації багатогранної соціокультурної ролі Марії Габлевич простежується не лише в ранніх перекладах Шекспіра, а й

інших авторів. Це підтверджує заувага Григорія Кочура щодо українських версії лірики Роберта Грейвза (до них Марія Габлевич поверталася у 2005–2013 рр.):

“Насамперед Грейвз. Мені здається, що можна було б докласти більше зусиль, щоб підійти до оригіналу *ближче*, перекладати трохи *дослівніше*, триматися більше конструкцій *оригіналу*” [207].

Загалом, стратегію домислювати можна вважати відходом від *перекладацької позиції* про другорядність ролі перекладача порівняно із особистістю Автора.

Уже в напершому перекладацькому проєкті Марії Габлевич реалізація її багатогранної соціокультурної ролі відбувається одразу у двох векторах: і як перекладачки, і як редакторки кількох (неуточнених) п’єс. Вона анонімно перекладає всю Шекспірову лірику, що мала увійти до видання (а це, зокрема, і поема “Збезчещення Лукреції” (зазначено в пер. Михайла Литвинця), і “Венера і Адоніс” (зазначено – Олександр Мокровольський), і “Пристрасний пілігрим” (зазначено – Лесь Танюк), і “Пісня для музики” (зазначено – Євген Крижевич), і окремі сонети в “Додатку” (у перекладі Дмитра Павличка). Усі згадані твори а особливо “Венера...” та “Лукреція” згодом стануть теоретичним фундаментом метатекстів Марії Габлевич, формуючи багатогранність її ролі.

Перший колективний перекладацький проєкт за участі Марії Габлевич – яскрава ілюстрація феномену *розмитой агентності* в перших для української полісистеми повних перекладах Шекспіра. За спогадами Марії Габлевич, спільна робота над шеститомним зібранням творів Шекспіра була анонімною, а перекладацьке авторство деяких п’єс – умовне [169, с. 267]. Офіційне визнання ролі Габлевич у цьому проєкті відбулося, за її спогадами, лише в 1989 році, на Шекспірівському вечорі (ibid.), організованому на знак подяки Кочуром.

Дискретність спричинена обмежувальними нормами комуністичної держави. Зокрема, за спогадами Максима Стріхи, “<...> відмовлено в участь у шеститомнику двом провідним майстрам українського перекладу, сьогоднішнім лауреатам премії ім[ені]Рильського, на той час опальним, виключеним зі Спілки

письменників та з літератури, М[иколі] Лукашу та Гр[игорієві] Кочуру <...>” [36, с. 117]. Їхній унесок зводився лише до однієї радше другорядної драми [36, с. 119]. Саму участь Марії Габлевич погоджували через третіх осіб – пробні переклади “Гамлета” й “Ромео і Джульєтти” надіслали спершу у видавництво Галині Лозинській, без жодних рекомендацій, адже Григорій Кочур був, за його словами, особою одіозною [169, с. 267]. Внутрішню рецензію доручили написати другуві Григорія Порфировича – Дмитрові Паламарчуку [ibid.].

Тож уніфікація творчих практик шекспірознавства часів комуністичного режиму перетворювала прямі прояви участі в опосередковані. Тим часом як для першодруків оригінальних Шекспірових творів теж характерна *розмита агентність* реакторів та коментаторів. Розмита анонімна агентність Марії Габлевич експліцитно присутня в перспективі “редагування” та імпліцитно – “переклад”. Утім, така агентність зумовлена радше необхідністю захисту від цензури та обмежувальних норм. У пізніших проєктах в часи незалежної України, навпаки, агентність Марії Габлевич, задекларована на титульних аркушах та в самих текстах, простежується вкрай виразно. Паратексти Марії Габлевич засвідчують про паралельний голос і присутність у проєктах Дмитра Павличка (1998) та Наталії Бутук (2011). Власне, до Шекспірової лірики Марія Габлевич повертається в часи Незалежності, реалізуючи свою роль у перспективі “критика”.

За спогадами Максима Стріхи, у 1989 році єдина різка критика шеститомника стосувалася саме поезій, зокрема “Фенікс і голубка” (“*The Phoenix and the Turtle*”) [36, с. 117]. Марія Габлевич відійшла від прийнятої на той час інтерпретації фенікса (жіночої статі) та голуба (чоловічої) як алегорій пари Шекспірових сучасників, яку підтримував російський шекспірознавець Гілляров. Теорія користувалася популярністю, проте остаточного підтвердження не мала. Марія Габлевич не пішла шляхом, який пропонували буквалісти, адже це б зробило мотив кохання менш виразним. Максим Стріха підкреслює, що українська дієвиця уникла *новотворів*, що визначали б стать фенікса саме як жіночу, і *описових конструкцій*, що значно обтяжили б граційну куртуазну лірику. Марія Габлевич

пожертвувала семантикою заради збереження *цілісної концепції* поеми [38, с. 115]. Подібний цілісний підхід вона обґрунтовуватиме в усіх метатекстах, його ж послідовно дотримуватиметься в перекладах, що стане прикметною рисою її *перекладацького проєкту* й вийде межі шекспірознавчої площини. Про такий підхід стає очевидно із приватних авторських епітекстів, зокрема, стосовно повторних перекладів “*Сонетів*” Наталії Бутук (Сонет 17):

“Поезія – тим більше поезія Шекспіра – це не ілюстрація шкільних граматичних правил української мови (їх, зрештою, виводили не поети і переважно з непоетичних текстів), а *поетично-філософський текст* [курсив наш – А.С.], і найперше, що в ньому важливе – не формальна краса чи формальна “правильність” словосполук, а *правильні (= правдиві) смисли* [курсив наш – А.С.], передані ними” [197].

Наведений епітекст засвідчує, що Марія Габлевич надає перевагу змісту над формою і спонукає до досягнення гармонійної цілісності окремого твору в єдності з іншими творами Автора. Наталія Бутук усе таки відстояла власну інтерпретацію, відтак цей проєкт перекладу “*Сонетів*” був реалізований не цілком згідно з задумом Габлевич.

Розглянуті випадки демонструють: і на початку свого творчого шляху, і в подальшому Марії Габлевич доводилося боротися за сприйняття її інтерпретації. Ця боротьба, ймовірно, пояснює своєрідну “камерність” проєктів Марії Габлевич та невеликий тираж і її перекладів, і метатекстів. Утім це, на нашу думку, істотно не впливає на результати реалізації багатогранної соціокультурної ролі.

Марія Габлевич спершу реалізовує свою багатогранну соціокультурну роль у перспективах “переклад” та “редагування”, виконуючи функції анонімної редакторки. Обидві дві перспективи формують третій аспект діяльності, що стане ключовим у реалізації її багатогранній соціокультурній ролі – критика.

Джерелоцентризм у перекладах означав пильну увагу до видання *першотвору*, з якого здійснюється переклад – у кількох метатекстах Марія Габлевич підкреслює важливість пильного прочитання саме текстів Шекспіра, не

прикрашених пізнішими вставками, а вже згодом – його інтерпретаторів [173]; [174]. Особливо цінить той факт, що Григорій Кочур із 1920-х років XX ст. користувався англomовним виданням середини XIX ст. “*The Royal Shakespeare*” та чотиритомним виданням 1937–1938 років за редакцією знаного в той час шекспірознавця Сергія Динамова із коментарями та глосарієм Сомерсета та Віри Станевич [168]. Навіть це видання з’явилося із труднощами (авторів, імовірно, репресували). Марія Габлевич зазначає, що навіть часті передруки “*Гамлета*” у часи радянського режиму віднайти було непросто [174, с. 231]. Утім, Григорій Кочур, апологет професійного підходу до перекладу, принципово перекладав саме з *оригіналу*, нехтуючи традиційним опосередкованим із російської, а якщо не володів достатньо фахово – то сам створював собі підрядник. За словами Максима Стріхи, Григорій Кочур дотримувався строгого правила, що засвідчує його професійність та високі стандарти, які він встановлював усупереч обмежувальним нормам [39, с. 300]. Даний підхід він намагався запровадити у своїх учнів, зокрібно і в Марії Габлевич, що є ще одним свідченням його впливу на формування габітусу цілої плеяди перекладачів його школи.

На жаль, явище, яке Максим Стріха влучно описав як “заглядати в колоніальне дзеркало” було типовим для 50-х та 60-х років XX ст. [39, с. 285]. Уже значно пізніше Дмитро Павличко засуджував “підрядкове ремісництво” та закликав до створення двомовних словників, що відчутно поглибило б перекладацький фах та надало б йому науковості [32, с. 31]. Згодом у 1998 році саме цей пошук фахового наукового підходу до інтерпретації приведе Дмитра Павличка до Марії Габлевич, змусивши його заново переробити вже готову редакцію свого повторного перекладу Шекспірових “*Сонетів*”.

Варто згадати той факт, що Марія Габлевич планувала ґрунтовно вивчати переваги поетичних перекладів на прозовими у Шекспіра, де і в чому вони слабші. Можемо припустити, що її подальший вибір на користь саме римованих рядків у джерельному тексті, замість прози, як це в оригінал, пов’язаний із цим раннім інтересом.

Під цим оглядом Марію Габлевич можна вважати за її словами “поодинокую дослідницею Куліша”, оскільки саме з цих починань і виникли її перші шекспірознавчі дослідження, що вилилися в метатексти (щоправда, чорнові).

Реалізуючи свою багатогранну роль у перспективі “критика”, Марія Габлевич вивчала шекспіріану Куліша у рамках ширшого проєкту Григорія Кочура. Результатом цієї роботи стали виписки із *“Комедії помилок”* у перекладах Пантелеймона Куліша та Ірини Стешенко, а також конспект праці Ярослава Гординського (1928), із приватного Кочурового архіву. Проєкт залишився нереалізованим, утім знайшов певне переосмислення пізніше, в листуванні із проф. Андрієм Даниленком, автором англomовної книги *“Від Біблії до Шекспіра: Пантелеймон Куліш (1819–1897) і формування української літературної мови”* (2016). Марія Габлевич переконувала професора переглянути гіпотезу загубленого перекладу Пантелеймона Куліша. Для цього вона провела аналіз приватних епітекстів Олександри Куліш, та Івана Пулюя.

Шекспіріана Куліша так і не вийшла друком, утім Марія Габлевич повернулася до давнішніх зацікавлень *“Гамлетом”*, надрукувавши у 1990 році своє перше повне шекспірознавче дослідження, що стало наріжним каменем багатогранної роботи дієвиці у перекладознавстві й шекспірознавстві.

У цій її розвідці привертають увагу твердження про переклад та перекладацький метод Шекспірових творів та труднощі, із якими стикається перекладач Шекспіра. Найбільшим викликом стає насиченість його поетичного тексту словами, що майже унеможлиблює знахідку точних відповідників у слов’янських мовах. Тим часом як Шекспірові твори вимагають не вибору на користь класичного чи барокового методу, а його синтезу. Ідеться про бароковість класично організованого письма Шекспіра, яку представники одного напрямку розріджують, а іншого – загущують *“Два українські «Гамлети»: Деякі зауваги до техніки перекладу”* [171]. Окреслену дилему, яку свого часу не спромігся розв’язати навіть Іван Франко (адже переклав лише окремі Шекспірові твори) можна вирішити виключно спільними зусиллями представників обох шкіл і взаємним навчанням:

“Це мала б бути копітка і натхненна редакторська робота найкращих перекладачів у парі з науковими дослідниками, і результати її так само мали б бути відкритими для праці наступних поколінь. Тільки при такому підході до перекладу Шекспіра <...> можна надіятися, що бодай кожне третє-четверте покоління українців матиме якщо не конгеніальний, то близький до нього варіант Шекспірової спадщини” [ibid.].

Частково, наведені тут уривки ілюструють *перекладацьку позицію* Марії Габлевич. Окрім цього, у статті обґрунтовано важливість саме *колективної агентності* у перекладі Шекспірових творів як одного твору. Марія Габлевич закликає до продовження практики Григорія Кочура, хто закликав її навчатися в попередників і сам ставив у приклад, як колективні проєкти перекладу можуть не просто ефективно функціонувати, а й функціонувати в умовах існування обмежувальних норм та панування цензури.

Якщо Марії Габлевич й не вдалося зібрати навколо себе однодумців, то їй усе ж пощастило долучити наукові коментарі в кожен зі своїх проєктів (навіть проєкт множинного перекладу “Сонетів” Наталії Бутук мав вийти в супроводі коментарів). З такого кута, перспектива “критика” перетинається із перспективою “переклад”.

Підсумовуючи, можна стверджувати, що в перших перекладацьких проєктах – пробних перекладах та анонімній участі в шекспірівському шеститомнику, Марія Габлевич демонструє дотримання практичних настанов Кочура, проте не відмовляється від деяких із них у своїх самостійних проєктах. Це свідчить, що мовна й письмова позиція Марії Габлевич і її наставників збігалися не завжди. Аналогічно, не у всіх Кочурових проєктах Марія Богданівна взяла участь. Попри це, найперші етапи становлення Марії Габлевич як перекладачки значно вплинули на її подальшу роботу, їхні відбитки простежуються в перекладах, мета-й паратекстах та їхніх гібридах. Порівняльний перекладознавчий аналіз уривка “Ромео і Джульєтти” у версії Марії Габлевич засвідчив наближеність інтерпретації вагомих для неї смислових елементів до тлумачення, яке

розгорнеться в метатекстах пізніше, а на практиці реалізується перекладі драми в авторській редакції (2013). Ідеться насамперед про сакралізацію образу жінки через поглиблення метафорики.

Нижче подана таблиця (3.3) із рисами позиції перекладача / *translator's position* на основі ранніх перекладів Марії Габлевич. Вона дозволяє краще проілюструвати реалізацію багатогранної соціокультурної ролі дієвиці у перспективі “переклад”.

Таблиця 3.4

Переосмислені	Актуалізовані риси перекладацької позиції
Регіональна галицька акцентуація	Ритмізація прози
Галицизми	Стилістично-маркована лексика високого регістру
Росіянізми	“Язиколомні пасажі”
Ремарки-домисли	Читачеорієнтованість Шекспірових драм
Відхилення від дослівних конструкцій оригіналу	Поглиблення образосимволіки (сакралізація окремих символів)

3.3 Соціокультурна роль Марії Габлевич у перспективі “переклад” на системі координат “текст”

Діяльність Марії Габлевич у перспективі “переклад” можна розглядати в діяхронії: 1980-ті роки характеризуються перекладами прозових творів, вибраних творів американських поетів та початком роботи зі Шекспіровим словом [8]. У 1990-х, особливо в першій половині, на цю перспективу накладається перспектива “критика”, зокрема, шекспірознавча, з виразним феміністичним ухилом (“*Kvinti Ofelii*” в ред. 1998 року). У першому десятилітті 2000-х перспектива “переклад” знову виходить на чільне місце в діяльності Марії Габлевич. Вона прибирає виразно шекспірознавчих рис: Марія Габлевич перекладає уривки і відомих Шекспірових творів, і гаданих творів Великого Британця, драму в авторській редакції. Професійний *габітус* Марії Габлевич як фахової англійської філологині –

не просто перекладачки з літературною освітою, чи генія-самоучки, проявляється в її особливому фокусі на *лексико-граматичних особливостях* мови оригіналу та відправного пункту для перекладачів, про свідчать розлогі коментарі, примітки та словникові визначення правках до редакцій.

Багатогранна соціокультурна роль з перспективи “переклад” на системі координат “текст” реалізована у вигляді для *шекспірівського канону* історичну хроніку “*Король Генріх VIII*”, поему “*Фенікс і Голубка*” (увійшли до VI тому повного зібрання творів Шекспіра 1986 року за ред. Дмитра Павличка). Згодом, за часів незалежної України – драму “*Антоній і Клеопатра*” (вийшла в авторській редакції разом із ілюстраціями, примітками Марії Габлевич та статтею-післямовою Євгена Гулевича, 2013). Ось як згадує про це дієвиця в публічному авторському епітексті:

“Мені дуже легко було перекладати Шекспіра, перечитавши всі драми Лесі Українки, написані тим самим п'ятистопним ямбом, не кажучи вже про зразкові переклади Максима Рильського, Григорія Кочура” [160].

У відточенні поетичної майстерності їй допоміг саме Кочур, порадивши замість чотиристопного п'ятистопний ямб [168]. Варто відзначити переклади рукопису елизаветинської п'єси, умовно названої “*Джон Бордоський, або Друга частина “Монаха Бекона”*” (гаданого авторства Роберта Гріна) та уривків із “*Тамерлана Великого*” (авторства Крістофера Марло), де простежуються зв'язки із Шекспіровими творами. Ці твори можуть пролити світло на шекспірівське питання, і їх класифікуємо як переклади *творів сумнівного авторства*.

Іншу групу перекладів Шекспірових творів у доробку Марії Габлевич, які можна означити *частковими*, становлять уривки історичної хроніки “*Едвард III*”, для метатексту “*Світоглядні аспекти творчості Шекспіра початку 1590-х років (За матеріалами п'єси “Король Едвард III”)*” На думку Марії Габлевич, ця робота не повністю написана пером драматурга (200 рядків із 2672), проте вона вписується у Шекспірів світогляд і важлива для розуміння образної системи сонетів, зокрема 94, 98-99 [174, с. 56].

Часткові переклади в доробку Марії Габлевич виконують різні функції та орієнтовані на різну цільову аудиторію, порівняно із повними. Переклад “*Антонія і Клеопатри*” в авторській редакції Марії Габлевич *замінює* оригінал (хоч із яскраво вираженими слідами власної ідеології дієвиці, зокрема, в запропонованій дій і сцен драми), орієнтований на обізнаного читача, або такого, що читатиме примітки та паратексти у функції метатекстів. Переклади уривків драми та переклади творів сумнівного авторства, паралельно із англійським оригіналом, присутні в метатекстах. Вони існують задля того, щоб підтвердити критичні гіпотези дослідниці. Цільова аудиторія таких науково-орієнтованих перекладів охоплює значно вужче коло фахівців-шекспірознавців.

Зокрема, пропонуючи детальний аналіз перекладів творів сумнівного авторства на тлі Шекспірових “*Сонетів*” та п’єс, Марія Габлевич висуває гіпотезу, що такі твори належали до шекспірівського канону, а за особою Шекспіра стояв його сучасник, поет і громадський діяч, сер Джон Дейвіс (1569-1626).

До повних не-Шекспірових перекладів, орієнтованих на читача, що вплинули на формування її професійного габітусу належать прозові твори Джека Керуака (“*Малий Пік*”), Джона Апдайка (“*Кентавр. Ферма: Романи*”, (1988), Чарльза Діккенса (“*Домбі і син*”, 1991, у співавт.), Едгара По (мала проза “*Вільям Вілсон*”, “*Дивовижна пригода Ганса Пфаала*”, “*Шахрайство як точна наука*”, 2004, багата публіцистика Едгара Алана По, 2013), Девіда Герберта Лоуренса (1983).

Із приватних авторських епітекстів (листування із Григорієм Кочуром) можна висувати, що Марія Габлевич заслужила собі перекладацькі лаври завдяки перекладам саме творів Джона Апдайка. Власне, Григорій Кочур рецензував її переклад роману “*Ферма*”.

На окрему увагу заслуговують переклади поезії та інтерес до творчості Томаса Стернза Еліота (1990), Сильвії Плат (1980), Емілі Дікінсон (1991), Пітера Вайта (1995). Деякі з цих проєктів виходили із паратекстами Соломії Павличко. Із широкої перспективи усіх цих поетів об’єднує інтерес до метафізичних проблем буття, тяжіння до пантеїзму та переосмислення творів античної спадщини, що,

зрештою, перенесено на шекспірівські метатексти. На деякі з них її надихнув Григорій Кочур, інші – обрала сама. У публічному авторському епітексті згадувала, що Сильвією Плат захопилася як особистістю, проте згодом твори поетки стали її найменш улюбленими [114]. Такий погляд цікаво порівняти із перекладацькою позицією Дмитра Павличка, хто, за власними спогадами, обирав суспільно-значущі твори, і менше керувався особистісними вподобаннями.

Зацікавленість творчістю Еліота можна вважати результатом співпраці із Григорієм Кочуром та теоретичними зацікавленнями Еліота Шекспіром, яке імпонувало Марії Габлевич. Щодо першого, то в 1990-ті Кочур перекладав Еліотову *“East Coker”* і заохочував Марію Габлевич працювати з Еліотом. Із *“Книги Пруфрока”* перекладено *“Портрет дами”*, із *“Коротких віршів”* – *“Краєвиди”* (I. Нью-Гемпшир; II. Вірджинія; III. Аск; IV. Ранок у Гленко; V. Кейп-Енн). Згадані вірші разом із Кочуровими увійшли до збірки *“Вибране”* (1990, вид. Дніпро) із передмовою Соломії Павличко та ґрунтовними примітками. Щодо другого – то Марія Габлевич планувала включити два Еліотові метатексти про Шекспіра до проєкту *“Класика вдома”* [175].

Власне, з погляду критики, Марію Габлевич цікавило припущення, що за Шекспіром насправді стоїть сер Джон Дейвіс. Цю тезу вона розвинула у своїх пізніших метекстах, зокрема *“Ромео і Джульєтта на тлі Шекспірових сонетів”* та в другому томі своїх критичних праць.

Сильвія Плат у перекладах Марії Габлевич – *“Слова”*, *“Дзеркало”* (надруковані у Всесвіті (№ 9, 1980) спільно із перекладами Олександра Мокровольського та Олега Лишеги.

Емілі Дікінсон – вибрані твори, подібно до шекспірівських – двомовне видання на сайті. Виданий переклад – із паратекстом Соломії Павличко (1991). Характерна особливість – збережено оригінальне написання ключових образосимволів дікінсонівської поетики, подібно до Шекспірових *“Сонетів”* [181].

Урешті, можна стверджувати про інтерес Марії Габлевич до модерністів як таких – Вірджинії Вулф (планувала включити свій метатекст до проєкту на сайті), Джеймса Джойса. Із приводу останнього консультувала проф. Юрія Ковбасенка,

укладача “*Зарубіжної літератури профільного рівня*”, підкреслюючи у приватному авторському епітексті:

“Я мала трохи до діла з ними усіма – Джойсом, Еліотом, Лоренсом, Вірджинією Вулф, Хемінгвеєм, Фолкнером, то можу слово сказати” [202].

Навіть зауваги до Джойса проілюстровані з паралелями зі Шекспіром. Загалом, можна простежити закономірність у підході до перекладів поезії та їхньої репрезентації у виданнях: переклади поезій чи прози завжди супроводжуються метатекстами та біографічними довідками про авторів з метою просвітити читача за зразком Кочурових антологій. Це з одного боку засвідчує перетин перспектив критики й перекладу, з іншого – демонструє послідовність і голістичність всього *перекладацького проєкту* Марії Габлевич, не обмеженого одним Шекспіром. Безумовно, Великий Британець і його спадщина стали любов’ю на все життя, утім *фаховість* підходу Марії Габлевич простежується і що перекладів творів інших, можливо, менш масштабних авторів (хоч і не менш знакових для англосовітської полісистеми).

Окремою, з нашого погляду, вартісною особливістю реалізації багатогранної соціокультурної ролі у перспективі “переклад” стали метатекстові *переклади* праць шекспірознавців Томаса Реньєра “*Чи думав Шекспір як юрист?*” (скорочений), Мартіна Лінгза “*Шекспір у світлі священного мистецтва*” (увійшли до I серії критичних статей та перекладів “*Світло Шекспірового храму*”, 2016) Малколма Гайта “*Віра, надія і поезія. Теологія і поетична уява*” (Вступ, розділи II–III) та Еліаса-Гірша Сміта “*Філософія в поезії: аналіз поеми сера Джона Дейвіса Nosce Teipsum*” (Переднє слово, розділ X), (II серія “*Світло та сутність Шекспірового храму*”, 2019) [174]. Ці матеріали демонструють зацікавленість Марії Габлевич “*шекспірівським питанням*” та підвалинами *Шекспірового Міфу*. Вони орієнтовані на вузьку аудиторію читачів-науковців. На їхньому прикладі можна продемонструвати перетин перспектив “критика” і “переклад” на системі координат “тлумачення”, реалізованих у текстах.

Окрім цього, Марія Габлевич актуалізовує свою багатогранну соціокультурну роль у метатекстових перекладах поза межами Шекспірового канону у вигляді англомовних наукових праць: статті Бориса Гудзяка, Ігоря Шевченка (в авторизованому перекладі) [180], статті Сьорена К'єркегора (в опосередкованому перекладі з англійського видання), Юрія Шевельова, Богдана Рубчака.

Широкий спектр інтересів (із акцентом на філософській складовій) засвідчує масштабність *професійного габітусу* Марії Габлевич у перспективі критика. Слід заважити, що й до не-шекспірівських метатекстів дієвиця підходить, керуючись аналогічними принципами, що у роботі над Шекспіровими творами, акцентуючи на універсальності генія-Творця, багатстві його уяви, гармонії та мелодійності як складових художнього твору.

Показовою у цьому плані є стаття про Бруно Шульца “Перекладач – другий автор”(у першому виданні – “*Бруно Шульц і культура пограниччя: Матеріали двох перших едіцій Міжнародного фестивалю Бруно Шульца в Дрогобичі*”, 2007) Як і Шекспірів перекладач, для кого важливий саме авторський ракурс, перекладач Бруно Шульца мислиться як “конгеніальний співавтор”, “брат-близнюк” [173].

Інша настанова, спільна для обох авторів, – “ступати у слід оригіналу” (ibid.) або ж, у випадку Шекспіра – “*побачити світ Шекспіровими (теж суб’єктивними) очима і донести до інших це бачення <...>* [виділення курсивом оригінальне – А.С.]” [175, с. 31].

На абстрактнішому рівні – універсальність понять, а отже – універсальність світовідчуття Митця, яке слід відтворити в перекладі. Те, що ідея Шульца така ж, як у Шекспіра, підтверджує “*Липнева ніч*” з її “великою виставою ночі”, де “завісою” служить темрява, що повиває земну сцену і нас на ній. Ми – в “нетрях величезної чорної троянди, що накриває нас стократним сном тисячі оксамитних пелюсток [пор. “Книга”]. Аналізуючи творчість Шульца, Марія Габлевич проводить паралелі зі Шекспіровим Сонетом 14 [173].

Урешті, спільним є і пошук гармонії в аналізованому романі: Марія Габлевич проводить аналогії, дошукуючись багатоголосся та партій кожного із

персонажів у текстах Шульца, подібно до її критико-аналітичного тлумачення Шекспірових “Сонетів”, “Ромео і Джульєтти”.

Водночас, якщо порівнювати не-шекспірівські проекти із проектами перекладів Шекспірових драм, зокрема, повторним перекладом “Антонія і Клеопатри” (2013), та редакціями (повторний переклад “Сонетів” 2011 року), то стає помітним факт *авторськості*, що експліцитно зазначено в книзі, на противагу *авторизованості* окремих метатекстових перекладів (проте не всіх). Можна припустити, що Марія Габлевич позиціонує своє бачення Шекспіра як таке, що найбільш наближене до авторської інтенції. Інакше кажучи, вона транслює те, що хотів би сказати Автор, демонструючи це в і перекладах, і в метатекстах.

Один із небагатьох метатекстових перекладів, суто літературознавчого спрямування, що входить до збірника 2019 року і є зразком радше *редакції метатексту*, опосередковано пов'язаного з підходом до Шекспіра в діяльності Марії Габлевич – скорочена праця Карла-Густава Юнга “Поет” у перекладі з німецької Галини Сварник. Вона важлива для розуміння тих світоглядних засад Марії Габлевич, на яких вона інтерпретує творчість Автора. Ключовим підходом є тлумачення творчої особистості як єдності *людської особистості* та *творчого процесу* (виділення оригінальне – А.С.] а мистецтва – як об’єктивної та позаособистісної речі, що заторкує душу [цит за 174, с. 8]. Автор виступає виразником колективного несвідомого, носієм і творцем загальної душі людства. Тому Шекспір у розумінні Марії Габлевич, виражає душу всього людства, при чому, кращу частку цієї Душі, і створює взірць для наслідування. А його персонажів варто трактувати як філософсько-психологічні моделі, подані для наслідування та відтворення у життєвих ситуаціях читача [174].

Варто наголосити, що переклади і метатекстові переклади Шекспіра в доробку Марії Габлевич виконують різні функції – художні тексти орієнтовані на читача, цільова аудиторія для метатекстів – вузьке коло спеціалістів. Урешті, часткові переклади-вставки в метатекстах відіграють інформативну роль, забезпечуючи необхідне тло і для інтерпретації певних символів (Троянди, Лілеї,

Пелікана) та допомагаючи збагнути особливості світогляду Шекспіра в інтерпретації Марії Габлевич.

Перспектива “переклад” у зв’язку із Шекспіровою творчістю на системі координат текст демонструє два види цільових текстів – для ширшого загалу й для вузькоспеціалізованого. Інколи межі між перекладами й метатекстами стираються. Простежується взаємовплив одних категорій на інші, а отже, перспективи “переклад” і “критика” накладаються.

Урешті, простежується тяглість між вибором творів на переклад і критичного опрацювання оригіналів цих творів, які згодом стали відправним пунктом для написання критичної праці.

3.4 Соціокультурна роль Марії Габлевич у перспективі “редагування”

Багатогранна соціокультурна роль у перспективі “редагування” на системі координат “текст”, що включає текст-переклад і текст-редакцію, охоплює надзвичайно широкий спектр творів. Вона до певної міри перетинається із перспективою “критика”: саме на її критичному підході й ґрунтуються конкретні правки до редакції.

Досвід редакторської діяльності Марія Габлевич здобула, працюючи із Григорієм Кочуром над спільним проєктом шекспірівського шеститомника 1984–1986 років та в НТШ, виконуючи обов’язки редакторки Комісії світової літератури імені Миколи Лукаша (1990–2009) [10].

Перспектива “редагування” на багатогранну соціокультурну роль розширюється, коли Марія Габлевич виконує функцію редакторки не лише віршових, а й прозових творів. Деякі з них, як, до прикладу роман Едмондо де Амічіса “*Серце*” (переклад з італійської Віктора Шовкуна та Мар’яни Прокопович), Річарда Баха “*Чайка Джонатан Лівінгстон*” (переклад Володимира Матюха) не були видані – вони існують лише в редакції. Для інших, на зразок філософського роману Андрія Іонова “*Вектор*” (переклад з російської Оксани Думанської, літературна редакторка Галина Листвак), шлях від редакторських правок до видавничої верстки розтягнувся на 15 років. Деякі успішно реалізувалися,

увійшовши до збірника статей та перекладів Марії Габлевич (філософська стаття Карла-Густава Юнга “*Поет*” у перекладі з німецької Галини Сварник).

Свої *теоретико-методологічні* принципи реалізації редакторської роботи Марія Габлевич детально висвітлює в метатекстах до драми “*Гамлет*” (“*Межі інтерпретації шекспірівського тексту: Гамлет в перекладах і в оригіналах*”). Увагу привертають дві тези дослідниці. Найперше підхід до поняття “редагування”, яке слід застосовувати вкрай обережно, коли йдеться про тексти Шекспіра. Сучасні Шекспірові редактори ризикують загнати його в рамки сучасних теорій, стимулюючи сучасну інтерпретацію, що може відрізнитися від тієї, яку вкладав у свій текст Великий Британець [175, с. 242]. Редактори перекладу мимовільно змінюють не лише переклад, а й оригінал (зокрема, додумуючи ремарки, якщо йдеться про переклад драм).

У зв'язку із цим, сучасні читачеві реалії нового мовно-літературного контексту чинять вплив на реалії Шекспірового оригіналу. Із проблемою дозволеності та доречності редакторських правок пов'язане питання *емendaцій* (тобто, додумувань та надінтерпретацій) оригінального тексту там, де Автор зумисне залишив поле для уяви Читача. У перспективі теорії рецептивної естетики йдеться про надлишкове заповнення тих місць недоокреслень, над якими мав би зробити зусилля саме кінцевий читач (перекладу). Відтак, завдання шекспірознавців, на думку Марії Габлевич, полягає в тому, щоб стати першими (*найуважнішими*) читачами Шекспіра, а не накладати власне, інколи вкрай обмежене, бачення, щоб заповнити відповідні недовомовлені місця [174, с. 232]. Такі додані ремарки визначають перекладацькі рішення та впливають на їхню внутрішню логіку. Окреслений підхід – відлуння думки Григорія Кочура про небажаність *домислів* у перекладах. Водночас, редактори й коментатори деколи впадають у протилежні крайнощі – надто плоско інтерпретують певні уривки там, де мали би “трата” ролі, ототожнюючи себе із персонажами твору. У розумінні Марії Габлевич, читач є одноосібним актором Шекспірового твору, ближчий до нього, аніж глядач [175, с. 230].

По-друге, поняття “плагіату”, що у світлі розуміння Шекспірових творів набуває нового, важливого значення. Перекладачам варто придивлятися до “мудрих перекладів”, якщо автори цих перекладів орієнтувалися на текст самого Шекспіра [174, с. 244]. Відтак, феномен запозичуваності – одна із обов’язкових умов виникнення поетичного перекладу, якщо кінцева мета дієвця – наблизитися до оригіналу, а не створити версію, “оригінальнішу за оригінал”. У цьому питанні бачення Марії Габлевич подібно збігається із поглядами Григорія Кочура, хто заохочував її “зазирати в чужі переклади”, зіставляючи власні переклади із ранішими версіями. Утім, консультиватися з перекладами не з метою плагіату, а щоб відшукати якнайбільш вдалий відповідник [169, с. 279].

Урешті, секуляризовані інтерпретації Шекспіра (найперше – радянські, хоча це стосується й підходів певних англомовних дослідників) оминають проблематику душевного і духовного [виділення оригінальне – А.С.], що становить невід’ємну складову шекспірівських образів [174, с. 243].

Назагал, ставлення Марії Габлевич-перекладачки до редакторів як явища – можна назвати доволі обережним:

“Я все ще не знаю, як справлятися з негативними аспектами такої співпраці [із редакторами]. Потрібно, щоб на твою роботу хтось подивився після того, як вона зроблена, але це має бути дуже особливий погляд<...>. Необхідність перебувати під пильною увагою випадкового ока - єдиний негативний аспект перекладу, який я дуже не люблю” [114, с. 23].

Таке прагнення визнавати авторитетність власного слова перенесене із перекладацької діяльності на власне редакторську, особливо у роботі із Наталією Бутук.

Марія Габлевич втілює окреслені принципи, реалізуючи свою соціокультурну роль у перспективі “редагування”, що збігається із перспективою “критика” на системі координат “тлумачення” і “текст”. Проблеми, пов’язані із редагуванням, висвітлені у перспективі “критика” в метатекстах, а реалізовані безпосередньо в її редакції “Сонетів”.

Важливою сторінкою діяльності Марії Габлевич, що ще потребує детальнішої уваги дослідників, є співпраця із Георгієм Пилипенком, автором повного тримовного видання повторних перекладів “*Сонетів*” Шекспіра (2005) та перекладів “*Португальських сонетів*” Фернанду Пессоа. Їх включили до збірки “*Поезія світу*” (2008) разом зі “*Сонетами*” Шекспіра, поезією Вістана Г. Огдена та новозеландськими поетами, із передмовою Марії Габлевич [182]. У передмові українська дослідниця підкреслює співмірність світобачення Пессоа і Шекспіра:

“Творчість Шекспіра справила такий великий вплив на Пессоа, що 35 його англійських сонетів мають не тільки ту ж “шекспірівську” форму, не тільки ту ж філософську основу – рефлексії душі, а й навіть написані “розміром старої пісні” XVI століття” [182].

Загалом, у тексті перекладу за редакцією Марії Габлевич, як і в редакціях інших поетичних творів, вербальна присутність дієвиці виявляється у правописі ключових образосимволів (Долі, Душі).

Багатогранна соціокультурна роль Марії Габлевич у перспективі “редагування” чи не найбільш послідовно і цілісно реалізована саме у співпраці із Дмитром Павличком (1998) і Наталією Бутук (2011). У проектах цих перекладів індивідуальність і габітус дієвиці проступають у край виразно.

“Зараз продовжую писати коментарі до сонетів Шекспіра.

Дуже складна справа. Переклад – це лише коментар номер один. Візьміть 20-й сонет. У ньому зовсім не перекладений сьомий рядок. Він не піддається перекладу. Щоб його збагнути, потрібно бозна-скільки словесної руди перекопати. Це завдання я собі й поставила. Все криється в тих п’яти-шести словах, які цей рядок утворюють” [42].

Видається, що Марія Габлевич підтримує тезу Жерара Женетта про переклад як паратекст і другорядність ролі перекладу відносно оригіналу. Це вкотре демонструє повагу дієвиці до оригінального Слова Автора.

Для обох повторних перекладів перекладів характерним є той факт, що присутність дієвиці виходить за рамки текстів і їй притаманна *мультимодальність*.

Саме тут відбувається перетин перспектив “редагування” і “критика” на системі координат “текст”, особливо в плані втручань до джерельного тексту. Зміни до оригіналу – типові в реалізації багатогранної соціокультурної ролі Марії Габлевич, особливо з перспективи “редагування”. Як дослідниця творчості Шекспіра, вона коригувала джерельний текст, що увійшов до двомовних видань Дмитра Павличка і Наталії Бутук.

Марія Габлевич мотивувала це в публічному авторському епітексті до повторного перекладу Наталії Бутук:

“Англійський текст відтворює першодрук Shakespeares Sonnets. Neuer before Imprinted (London, 1609) у сучасній орфографії, з мінімумом змін у пунктуації. Знято традиційну підміну, в 15-х випадках, займенника *their* займенником *thy*” [170].

Уважаючи підміну безпідставною уніфікацією дієвиця із багатогранною соціокультурною роллю інтерпретує займенники “*thou*” і “*you*” як *інтимне ти і пошання, двоїнне, чи множинне ви*”, а це доводить “*різноадресність звертань у різних сонетах*” [ibid.].

За словами Марії Габлевич, варто зберігати оригінальне написання й символів із великої літери, як у *Folio*. Адже цим Автор, на думку дієвиці, явно хотів виділити важливу лексику. Набір таких ключових фраз для кожного тексту інший [174, с. 263]. Саме ретельний аналіз деталей, пошук мотивації змін прояснить сенс багатьох із тих незбагнених “недоречностей”, які знаходять і “виправляють” у текстах Шекспіра тоді, коли сам автор свідомо ішов до певної мети [174, с. 28]. Підхід сучасних критиків, екстрапольований на переклади, виключає *оригінальність Автора*, виділену на безпосередньо в тексті:

“<...> замість дошукуватися, в чому ж полягає їх оригінальність, їх підганяють під відомі кліше, міняючи лексику, пунктуацію, усуваючи виділення слів *великою буквою чи курсивом* [курсив наш – А.С.] <...>” [174, с. 29].

Упроваджені зміни засновані на індивідуальному критичному баченні дієвиці. Вони послідовно відображені в редакціях та остаточних версіях перекладів, особливо коли йдеться про видання “*Сонетів*” 2011 року. Сам факт внесення редакторських правок до оригіналу – ймовірно прагнення пояснити авторську мову через її відхилення, *аномалії*, що є виявом застосування психобіографічного методу.

Перспектива “критика” перетинається із перспективою “редагування” на координаті “текст”, адже критика становить підґрунтя редакторських утручань. Елементи критики й редагування реалізуються в цільовому тексті. Окрім того, спільною для обох перспектив стає система координат “особа”. Побудова перспективи на цій системі координат передбачає огляд взаємодії Марії Габлевич із іншими дієвцями в межах їхніх спільних перекладацьких проєктів.

Проєкт повного перекладу “*Сонетів*” 1998 року є водночас доповненням і переосмисленням попередньої версії, що вийшла в шеститомнику як “*Додаток*” [165]. Тоді, зважаючи на факт, що Марія Габлевич займалася всією віршовою редакцією, вона могла редагувати й ретрансляцію Дмитра Павличка. У 1998 році Марія Габлевич уже не просто консультувала перекладача стосовно підтексту “*Сонетів*”, а й ґрунтовно відредагувала, змусивши переробити свій повторний переклад із орієнтацією на цілісність усього Шекспірового сонетарію [32, с. 103].

Особливості співпраці обох дієвців, Марії Габлевич і Дмитра Павличка, висвітлені в авторській передмові й післямові:

“Коли був готовий (як я думав) переклад “*Сонетів*”, я звернувся за рецензією до Марії Габлевич, яка є, на мою думку, знавцем не лише творів, а таємничого життя автора “*Гамлета*”. Її обширна критика мого перекладу змусила мене ґрунтовно його переробити” [179, с. 13].

Дмитро Павличко характеризує Марію Габлевич як знавчиню творів і життя автора “*Гамлета*”, а її критику називає переконливою й деталізованою [176, с. 15].

Із позиції теорії читача, Павличко фактично повертається до ранньої версії свого перекладу і створив ретрансляцію на основі нового перепрочитання. У цьому він керувався настановами Марії Габлевич.

Водночас, сама Марія Габлевич згадує Дмитра Павличка у відповідь в авторському паратексті (авторській післямові) до видання 1998 року, підкреслюючи роль перекладача у формуванні її розуміння спадщини Великого Британця [167]. Таким чином, відчувається взаємозбагачення професійних габітусів обох дієвців завдяки співпраці. Це розкривається в рамці паратекстів. Ці обрамлювальні паратексти у проєкті 1998 року створюють простір для своєрідного діалогу дієвців, що працюють на рівних засадах.

У змістовому плані образ Великого Британця у *“Коментарях”* та *“Передмові до “Коментарів”* (*“Шекспірів Ерос життя і творчості”*) Марії Габлевич відрізняється від образу Шекспіра в Сонетах та авторській передмові перекладача. У метатекстах Марії Габлевич акцент зовсім зміщується на Автора та його внутрішній світ, послідовно відображений в усій його творчості. У паратексті й тексті перекладу Дмитро Павличко демонструє еволюцію розвитку власного бачення Шекспіра: перехід від боротьби зі суспільною несправедливістю на рівні інституції до боротьби з несправедливістю індивідуальнішого рівня [176, с. 12].

Загалом *“Коментарі”* Марії Габлевич, (паратекст як метатекст), в цьому проєкті виконує певною мірою маніпулятивну функцію – зумисне скеровує читача до Авторового наміру крізь призму бачення саме Марії Габлевич – оспівування Любові в єдності Любові й Хоті. Сама дієвиця позиціонує свої паратексти як еталон Авторового наміру для перекладачів. Із приватного авторського епітексту до британського славіста й перекладача її *“Коментарів”* Патрика Корнесса можна виснувати про загальний принцип критичної інтерпретації Марії Габлевич:

“Я враховую кожне можливе значення слова (особливо, коли воно багатозначне) і намагаюся визначити смисли в зіставленні текстів, тобто, вписуючи сонети в контекст більших поетичних текстів [пер з англ. наш – А.С.]” [198].

Підкреслюючи важливість якомога сильнішого наближення цільового тексту до Шекспірового оригіналу, Марія Габлевич реалізовує підхід Григорія Кочура, сприймаючи кожен повторний переклад як *наступний крок* до ідеального перекладу, радше ніж черговий прояв перекладацької індивідуальності нового перекладача.

Цитовані уривки демонструють *фаховий науковий* метод Марії Габлевич та послідовну реалізацію задекларованого підходу, відповідно до принципів комплексного кількарівневого вивчення Шекспіра [173].

У проєкті 1998 року простежується як явна, так і прихована присутність Марії Габлевич. Її паратексти обрамляють переклади інших дієвців, а візуальні елементи у вигляді вставок зі Шекспірівського першодруку із видання 1609 року також імпліцитно фіксують її участь. Попри консультативний характер її ролі у співпраці із Дмитром Павличком, вона залишається помітною у соціокультурному контексті проєкту.

Дещо іншим перекладацьким проєктом і в плані співпраці із дієвицею, і стосовно задуму видання є повторний переклад “*Сонетів*” Бутук (2011). Самій перекладачці знадобилося три роки для завершення проєкту із ґрунтовними виправленнями Марії Габлевич. Переклад вийшов друком без супровідних паратекстів, проте із ретельно дібраними ілюстраціями редакторки. Приватні авторські епітексти дають підстави вважати, що Марія Габлевич планувала окреме видання коментарів, орієнтоване на вузьку аудиторію, подібно до проєкту видання Павличка, зумисне не включивши їх до ретрансляції Бутук 2011 року. Про це вона повідомляє свого англійського перекладача.

“Я призупинила роботу над ними [*Сонетами* – А.С.], щоб відправити це видання до друку; тож коментована (“наукова”) збірка ще планується” [переклад із англ. наш – А.С.] [ibid.].

Дослідниця підготувала до друку “*Коментарі*” до 1-20 сонетів із ілюстраціями та “*Додаткові коментарі*” до сонетів 40-60. Існував і мультимодальний проєкт двотомного двомовного видання “*Сонетів*” шрифтом Брайля разом із аудіозаписами та коментарями Марії Габлевич у серпні 2010 року.

Ці плани так і не втілилися в життя, хоча самі аудіозаписи сонетів голосом Марії Габлевич зберігаються в родинному архіві.

Загалом, приватні авторські епітексти певною мірою дозволяють збагнути стосунки перекладачки й дієвиці з багатогранною соціокультурною роллю й обґрунтовують її стратегію.

У повторному перекладі Наталії Бутук чітко проступає присутність Марії Габлевич. Вона помітна на лексичному на формальному рівнях. У Сонеті 99 (“квітковому”) з історією трьох Руж (червона, біла й третя, крадійка їхньої краси) в перекладі Бутук зустрічаються такі рядки: “<...> *Стидались рожі красоти своєї – // І сніжно-біла, й пурпурно-багряна А третя узяла ті дві оздобы, // Ще й, на додачу, твій стягнула подих; // За це її скарають мстиві хроби* <...> [189].

Дієвиця, натомість, вносить значні редакторські правки, що згодом увійшли у видану версію 2011 року: “<...> *Дві Рожі на шипах в страху сиділи – // З розпуки біла й з сорому багряна, // А третя узяла ті дві оздобы, // Ще й на додачу, твій стягнула подих; // За це їй помстою хай будуть хроби, // В самому розквіті пожерши вроду* <...>” [187, с. 99].

У певних випадках Марія Габлевич відмовляє перекладачці у відмінній від своєї інтерпретації, про що можна дізнатися із приватних епітекстів.

“Друкуйте Ваш переклад таким, яким Ви хочете його бачити – хіба Шекспірові не все одно, коли його вганяють у (не його) правила, як кому до вподоби, або навпаки – виганяють звідти?”.

Щодо 124-го сонета:

“Всьому (?) година лічена властива”, – це ваша філософія, яка нічого спільного немає з філософією Шекспіра ні тут, ні деінде. “Лічені години” = короткий строк. СУМ: “лічений” = Дуже малий кількісно” [199].

В остаточний надрукований варіант згадані рядки увійшли без змін. З цього приводу Марія Габлевич висловилася доволі різко. Примітно, що й факт її

редагування зазначено на *прикінцевих* сторінках видання, тобто, майже в кінці видання, тоді як у Павличковому – на початку.

Загалом рядки приватного авторського епітексту, наведені вище, засвідчують спроби Габлевич змінити баланс сил на користь саме редакторки, з чим перекладачка не погоджувалася.

Явними слідами редакторських утручань Марії Габлевич у переклад Наталії Бутук на формальному рівні можна вважати правопис ревербалізованих Шекспірових образосимволів з великої літери, що не характерно для ретрансляції Дмитра Павличка, проте типово для перекладів і метатекстів Марії Габлевич. Особливості шекспірової вербалізації образосимволів на письмі слід відображати в повторних перекладах “*Сонетах*” та метатекстах, трактуючи твори Великого Британця як цілісну єдність [174, с. 45].

Таким чином Марія Габлевич імпліцитно реалізовує власний підхід до інтерпретації ренесансної образосимволіки у проєкті Наталії Бутук.

Іншим імпліцитним слідом дієвиці в цьому проєкті є *церковнослов’янізми*, що можна трактувати як реалізацію власного підходу до стилю перекладів із тенденцією уникати спрощень. За словами дієвиці з публічного авторського епітексту

“замість вивчати мову наших батьків, ми спрощуємо її.

Треба бути дуже обмеженим, щоб не зрозуміти шевченківського слова “братолюбіє”, <...>. Але воно наше, українське. Це прекрасне зрозуміле слово. І саме тому, що рідковживане, передає високостилевість. Як каже письменник А[ндрій] Содомора: церква – це інший світ. Переступаючи її поріг, ви повинні це відчувати” [42].

Цей підхід реалізовано в перекладі квітового сонета:

<...> Дві *Рожі* на шипах в страху сиділи –

З розпуки біла й з сорому багряна,

А третя узяла ті дві оздобы,

Ще й на додачу, твій стягнула подих;

За це їй помстою хай будуть хроби,
В самому розквіті пожерши вроду [187].

У Святому Письмі “Налетіло птаство небесне і пожерло його” (Мр. 4:4, пер. І. Огієнка). У цьому відповіднику актуалізовано значення кари (біблема кари небесної перенесена на індивідуальний рівень особистісної кари за гріх – перелюб).

У повторному перекладі Наталії Бутук *збережено* оригінальний правопис (зокрема, великою літерою на позначення образосимволів). Це, на нашу думку, демонструє *вербальну* присутність Марії Габлевич. Адже, у своїх шекспірівських метатекстах Марія Габлевич обґрунтовує тезу, що начебто “помилкова” пунктуація його першотворів, предмет постійних виправлень його видавців, насправді абсолютно виправдана – вона відкриває шлях до прочитання, альтернативного до усталених поглядів [174, с. 233]. Фактично у психологічній площині тлумачення тексту, дієвиця підтримує думку, що мовні *аномалії* підводять до розуміння світогляду Автораю Отже, вони частково можуть пояснити його психіку. Екстраполюючи це твердження на переклад, вона забороняє будь-які виправлення оригінального першотвору.

Одним із показових прикладів у цьому контексті є інтерпретація рядків (9-11) Сонета 124, а саме – “*policy, that Heretic*”. Його, за міркуваннями Марії Габлевич, традиційно тлумачать як уточнення до “політики”, попри неточності у вказівних займенниках, які вникають за такої інтерпретації (“*this*” замість “*that*”). Саме цими рядками Поет прагне означити власну концепцію [виділення оригінальне – А.С.] і практику проповідування любові [164, с. 346].

Схожі повторювані мотиви (ітерації) простежуються в комедії “Дванадцята ніч” та “Гамлеті” (послання до Офелії). За міркуваннями Марії Габлевич, учення Шекспіра із його філософією любові не менш радикальне і єретичне для того часу, що й теорії Ніколая Коперника чи Джордано Бруно, які були йому відомі [174, с. 138]; [175, с. 149]. До однієї із редакцій сонетів запропоновано: “Далі підрядник: Їй не страшна політика – той Єретик, // Що працює на позичених лічених годинах” [189].

Іще одним варіантом Марії Габлевич, стало:

“Політика відступництва їй не страшна, - відступниця [виділення оригінальне – А.С.]” [ibid.].

Утім, цей відповідник залишився виключно пропозицією: перекладачка не виправила свій варіант, згідно із тлумаченням Марії Габлевич.

У результаті, згадані рядки відтворено:

“Її політика підступна не страшить, // котрій година лічена властива” [188, с. 124].

Імовірно, запропонований іменник – спроба зберегти конотацію єресі. Для порівняння: *відступник* (той, хто відмовився від своїх поглядів, ідеалів, політичних переконань тощо) :: *єретик* (людина, що відійшла від догм панівної релігії) [151].

Можна припустити, що таким чином Марія Габлевич, реалізуючи свою соціокультурну роль у перспективі “редагування”, прагнула *закодувати* в цільовий текст власну інтерпретацію Шекспіра. Отже, існують певні підстави стверджувати, що лексема “підступний” – своєрідний компроміс, на який редакторка пішла з перекладачкою.

У версії Дмитра Павличка поняття єретизму збережене:

“[моя любов] долає політичні згини, як єретик, що став на смертну грань <...>” [187, с. 139].

У контексті редакторських утручань Марії Габлевич як ширшої стратегії, пов’язаної зі створенням і амбасадкуванням певного образу Шекспіра, варто підкреслити факт внесення змін не лише в редакції чи переклади, а й до *оригіналу* в обох двомовних виданнях:

”It fears not policy, that *Heretic*, // Which works on leases of short numbered hours, <...>” [курсивне виділення оригінальне – А.С.] [187, с. 123].

”It fears not policy that *Heretic*, // Which works on leases of short numb’red hours, <...>” [курсивне виділення оригінальне – А.С.] [188, с. 138].

В обох варіантах збережено виділення й орфографію, щоб посилити символізм образу. Повторний переклад Дмитра Павличка демонструє, як авторська інтерпретація редакторки реалізована на *синтаксичному рівні*, без відповідної пунктуації. Повторний переклад Наталії Бутук є прикладом усталеного бачення

оригіналу, де образ Єретика відтворено як прикладку. Марія Габлевич окремим листом детально розписала тлумачення цього сонета й окремих образосимволів й подала підрядник, де запропонувала Наталії Бутук власну пунктуацію:

“Їй не страшна політика – той Єретик, // Що працює на позичених лічених годинах, // Вона сама по собі політичним велетнем стоїть, // Так що не росте з теплом, не тоне в зливах” [203].

За її словами, “пишучи філософський, узагальнений сонет, Шекспір підбирає такі слова, щоб за загальними значеннями можна було відчитати ще й конкретне” [ibid.].

Що характерно, до видання 2011 не включили анотацію, де Марія Габлевич згадувала про виправлення до оригіналу (невиданий публічний авторський епітекст, утім, існує на сайті бібліотечного каталога Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка). Згаданий факт, а також розходження в інтерпретації, може свідчити про різні позиції редакторки і перекладачки, на що частково натякають і приватні епітексти.

Про початкову тісну співпрацю Марії Габлевич і Наталії Бутук свідчить те, що цей повторний переклад вийшов друком у тому видавництві, де згодом побачив світ перша збірка метатекстів та перекладів статей Марії Габлевич у 2016 році (КОЛО, Дрогобич). Окремою ділянкою співпраці стали переклад драми Персі Біші Шеллі “*Прометей розкутий*”, “*Епітафія Вільяму Шекспіру*” Джона Мільтона, окремі переклади із Едгара Алана По (поема “*Ельдорадо*”, 2009, новели). Усі вони (повним текстом або лише з назвою) існують на сайті “*Класика Вдома*”, а згадки про них можна отримати із приватних авторських епітекстів [176]. Нам не вдалося знайти згадки щодо фізичної публікації цих творів поза межами сайту. Це вкотре демонструє плани Марії Габлевич щодо широкої співпраці із Наталією Бутук, яка, на жаль, повністю не відбулася.

Зусилля, докладені до редакторської роботи над повторним перекладом Сонетів, та плани щодо перекладу Наталії Бутук, засвідчує факт присутності саме уривків самі з її видання для ілюстрації метатекстів Марії Габлевич.

Підсумовуючи, можемо ствердити, що горизонт українських перекладачів перебував під впливом комуністичної системи, що визначила перекладацькі позиції та проєкти й стала поштовхом до виникнення подальших множинних версій. Зміни в політичному та культурному контекстах уможливили вироблення та застосування фахового наукового підходу до Шекспірових творів. Одним із найвагоміших наслідків стало напрацювання теоретичної основи для виникнення множинних версій шекспірівських “Сонетів” (Наталії Бутук) або ж змін і доповнень до уже наявних ретрансляцій (Дмитра Павличко). Що більше, агентність редакторів і критиків стала вираженішою, на противагу колективній анонімній агентності 1980-х років. Вона стала вираженішою і у способі взаємодії із перекладачами.

Для обох проєктів під егідою Марії Габлевич є низка спільних рис, що виходять за межі перекладів і простежуються у паратекстах – *вербальних* і *візуальних*. Обидва проєкти є двомовними, що зазначено на обкладинці: “*Вільям Шекспір. Сонети. William Shakespeare / Sonnets*” (Дмитро Павличко) та “*Shakespeare's Sonnets. Шекспірові сонети*” (Наталія Бутук). Можна припустити, що це була пропозиція Марії Габлевич як реалізація *джерелоцентричного* принципу, типового й для низки інших, не-шекспірівських проєктів.

Ще одним слідом редакторки в обох повторних перекладах є вставки титульних сторінок із оригінального видання “*Shakespeare Sonnets. Neuer before Imprinted. London*” (1605), на основі яких відбувалася редакція та виникли Коментарі до Сонетів. Перша сторінка оригінального видання 1609 присутня і у збірці метатекстів та перекладів Марії Габлевич (2016) [174, с. 89]. Таким чином, редкторка експліцитно схиляє читача до певної інтерпретації Шекспіра.

Перекладацький проєкт Дмитра Павличка виник у результаті *корекції* інтерпретації перекладача із експліцитною присутністю дієвиці та чіткою межею цієї присутності.

Натомість пізніший повторний переклад Наталії Бутук містить не лише імпліцитні а й експліцитні сліди Марії Габлевич і стирання меж сфер відповідальності редакторки й перекладачки. У ретрансляції 2011 року яскраво

виражена мультимодальність присутності Марії Габлевич. На обкладинці видання “Сонетів” 2011 року зображена Троянда Тюдорів. Вона ж з’являється на двотомній збірці метатекстів 2016 і 2019 рр. Усе – від дизайну та ілюстрацій до тексту та наявності оригіналу посилює присутність Марії Габлевич і частково затіняє існування Наталії Бутук, зводячи її до суто перекладацького виміру, регламентованого критичною інтерпретацією Марії Габлевич.

Вибір тюдорівської Троянди для фронтиспису несе значне символічне значення для дієвиці у контексті творчості Шекспіра. Значення символу розкрито в анотації до “Сонетів” (публічного авторського епітексту) дієвиці:

“Середньовічна ROSE-EROS, Краса-і-Любов, – це інаковираз грецької Афродіти-з-Харитами чи латинської Венери-з-Граціями. У сонетах ROSE-EROS – адресат багатьох сонетів – є образом живої краси-любви власної (і загалом людської) душі, втілюваних Поетом-творцем у його творчості, і водночас його оригінальною модифікацією міфообразу саме чоловічої любові – латинського Купідона” [170]

Ступінь присутності Марії Габлевич у цьому проекті перекладу стає очевидним із вибору художнього матеріалу. У видання вміщено книжкову графіку XV–XVI ст., репродукції картин відомих художників Ренесансу – Сандро Боттічеллі, Андреа Мантенья, П’єтро ді Козимо, Рафаель, Тиціан, Джованні Каріані, Джорджо Вазарі та тлумачення самої Марії Габлевич:

“Ілюстрації відбивають поділ цього поетичного щоденника 1590-х років на два символічні цикли – любові небесної (Любові) і земної (Хоті). Працюючи над красою (музикою, гармонією) слова, образу, думки, Шекспір всією своєю поетичною творчістю продовжував започатковану провансальськими трубадурами лицарську віросповідну традицію символізувати природну Любов-Красу людської душі в образі червоно-білої Троянди” [ibid.].

“Коментарі” до “Сонетів” (у вигляді приватних авторських епітекстів) в остаточній редакції вказують на беззаперечну позицію редакторки стосовно інтерпретацію Шекспіра, навіть певну безкомпромісність. Такий підхід є характерною рисою Марії Габлевич, і ймовірно, призвело до зупинки низки спільних проєктів.

Загалом, паратексти, їхні різновиди разом із вербальними елементами оригіналу з першодруків в проєктах ретрансляцій “Сонетів” свідчать про зусилля дієвиці донести своє бачення Шекспіра й утверджують мультимодальність обох повторних перекладів. Візуальні паратексти доповнюють вербальні й набувають значення в контексті голістичного підходу Марії Габлевич.

У підсумку, її багатогранна соціокультурна роль у перспективі “редагування” виявляється і в теоретичних напрацюваннях (метатекстах), і у вигляді безпосередніх редакторських утручань. При тім, присутність дієвиці виходить за межі однієї модальності й виражена у візуальних паратекстах. Ключовий принцип дієвиці – орієнтація на першотекст, а не літературу другого ступеня. Проєкція перспективи “редагування” демонструє, що Марія Габлевич утручається в текст оригіналу й на цій основі тлумачить образосимволи в сонетах, що в подальшому впливає на їхню ревербалізацію в українській лінгвокультурі. Утім, інтерпретація Марії Габлевич, не завжди збігається із баченням інших дієвців (Наталії Бутук, зокрема). Паратексти, зосібна приватні епітексти, розкривають (непростий) характер узаємин перекладачки й редакторки. Вони демонструють вірність власній інтерпретації, яку Марія Габлевич послідовно реалізовує і в проєктах на паритетних умовах (Дмитро Павличко), і з менш знаними перекладачами (Наталія Бутук).

Уважаємо, що основне досягнення Марії Габлевич у редакції ретрансляцій “Сонетів” – створення рамок інтерпретації, що стримують прояв перекладацької індивідуальності. Це означає, що призма, крізь яку читач пізнає Шекспіра, не затінена позицією перекладачів, що веде до цілісного погляду на творчість Британця та єдиний напрямок у рецепції його творів.

3.5 Соціокультурна роль Марії Габлевич у перспективі “критика”

Багатогранна соціокультурна роль дієвиці у перспективі “критика” демонструє надзвичайну широту й різновекторність досліджень Шекспірового спадку (елементи теорії рецептивної естетики, феміністична теорія, елементи психоаналізу, тощо). Водночас, у своїх метатекстах українська дієвиця намагається послідовно вималювати образ Автора-співця Любові з його творів. У подальшому спостерігається спроба утілити це бачення в українській рецепції з перспективою подальшого використання в новітніх множинних перекладах.

Унікальність постаті Марії Габлевич у ракурсі критики полягає в тому, що вона – одна із небагатьох дослідників творчості Великого Британця в українському шекспірознавстві (до того ж, жінок), хто працює із *оригінальним* Шекспіровим словом, на відміну від творів крізь призму коментаторів Великого Британця.. Про важливість роботи з оригіналом як точкою орієнтації для перекладача, які про брак кваліфікованих літературознавців дієвиця згадує в одному зі своїх публічних епітекстів:

“А ті нечисленні критики, які рецензують перекладні твори, очевидно, взагалі не бачать тут жодної проблеми, бо майже, а то й зовсім не торкаються питань стилю і мовних засобів -- скорше всього, тому, що не мають змоги чи бажання хоч би вибірково *порівняти переклад з оригіналом* [виділення наше – А.С.]” [163].

Тому Марія Габлевич пропонує й активно пропагує інший підхід: інтерпретацію образосимволів саме на основі Шекспірових першодруків, а не пізніших, *емендованих* видань, чи, тим паче, російських компіляцій.

Що більше, саме робота із першотекстами дозволяє простежити *інтертекстуальність*, що сучасні перекладачі доволі часто впускають з уваги, на думку Марії Габлевич.

“А багато ремінісценцій можна добачити тільки в зіставленні з оригінальним фразуванням – в перекладах чимало нюансів пропадає” [208].

Важливо підкреслити, що вся українська шекспіріана попри, безперечно, вагомі здобутки та ґрунтовний аналіз літературного спадку Великого Британця, сформувалася на основі призми *української* рецепції. Сама дієвиця так характеризує це явище в публічному авторському епітексті:

“В радянські часи їх [Шекспірові твори – А.С.] перекладали всього кілька людей, які мешкали в Москві. Бо лише в бібліотеку імені Леніна доходила література про Шекспіра новою англійською мовою. <...> Всі наступні покоління, які писали про Шекспіра російською чи українською мовою, це “похідні” від російських дослідників – Анікста, Смирнова” [42].

Іншою крайністю, до якої вдаються перекладачі (Юрій Андрухович до прикладу) та шекспірознавці є накладання сучасного пласту на створену 400 років тому картину, замість “віднови безцінного оригіналу” [ibid.]. Такий підхід неминуче веде до спрощення, а отже – хибного плоского бачення складних стереоскопічних образів, якими їх творить Шекспір.

Відтак, студії Марії Габлевич стали спробою дещо змінити цю тенденцію. Якщо зважати, що в період 50-х – 80-х років ХХ ст. українська шекспіріана розвивалася радше всупереч офіційній колонізаторській політиці, аніж в одному із із офіційною ідеологією руслі, і трималася завдяки невтомним зусиллям Григорія Кочура, Дмитра Паламарчука, Дмитра Павличка та багатьом іншим майстрам і майстриням слова, часто змушеним уникати й обходити обмежувальні норми й цензуру за феноменом колективного перекладацтва / *multiple translatorship*, то про жодні міжнародні контакти й узаємозбагачення досвідом зі світовими шекспірознавцями навіть і не йшлося. Єдиними критичними працями, що могли б служити українським шекспірознавцям і перекладачам за орієнтир, були праці російських дослідників Шекспіра на зразок Александра Анікста, та російські переклади (до прикладу, у випадку із “Гамлетом” – переклади Міхаїла

Лозинського та Бориса Пастернака). Орієнтація на власний *професійний габітус*, звіряння із множинними версіями перекладів, а інколи – і з російськими (йшлося не стільки про перекладацький плагіат, скільки про якомога точніший відповідник або з'ясування неточності) – те, чим керувалися українські перекладачі, не без доступу до надбання шекспірознавців інших країн, без власних потужних українських надбань. Брак кваліфікованих критиків та фахових двомовних словників постійно підкреслював Дмитро Павличко – поет, перекладач і сам упорядник багатьох антологій. Марія Габлевич так коментує це явище:

“Бідою українських – радянських і пострадянських – дослідників був і є утруднений доступ до англomовної шекспірознавчої літератури, а тим більше – до першоджерел”
[164, с. 104].

І лише після зникнення обмежувальних норм тоталітарної держави, коли Україна здобула незалежність, а поля перекладу та літератури податливіші до змін, перед українськими шекспірознавцями відкрилися нові обрії.

Марія Габлевич стає ластівкою новітнього українського шекспірознавства із цінними напрацюваннями для перекладознавства. Її метатексти, метатекстові переклади та паратексти торкаються методологічних, літературознавчих та перекладознавчих питань шекспірівських текстів. Проте було б помилкою абсолютно стверджувати, що вона радикально відходить від ідей та традицій своїх попередників. Навпаки, при всьому новаторстві для українського шекспірознавства, підхід Марії Габлевич заснований на принципі “*доскіпливості*” Григорія Кочура. У перспективі “критика”, реалізуючи свою багатогранну соціокультурну роль, Марія Габлевич наголошує на фундаменті, закладеному здобутками своїх попередників (зокрема, перекладачів “Гамлета”: Григорія Кочура, Юрія Клена, Леоніда Гребінку) Таким чином, вона не виключає здобутків української шекспіріани, а навпаки переосмислює їх у власній інтерпретації. Її авторське бачення сформували пильне прочитання та порівняльний аналіз Шекспірових першодруків, наукова полеміка із Шекспіровими коментаторами, зокрема, його сучасником Робертом Гріном та його модерним послідовником

Гарольдом Дженкінсом (стосовно інтерпретації сцени, де Офелія роздає квіти членам королівської родини, (4.5). Усі ці фактори формують професійний габітус Марії Габлевич. У метатекстах вона критично оцінює підходи відомих учених-засновників течій у шекспірознавстві Нортропа Фрая (“міфокритика”) та Гарольда Блума [175, с. 19], як і феміністський підхід Кетрін Сірлак чи історично-соціального підходу Лінди Буз до тлумачення “*Приборкання норовливої*” [175, с. 21]. Натомість, Марія Габлевич випрацьовує власний підхід до тлумачення творчості Великого Британця, фактично заснований на феноменології та герменевтиці. Згідно з ними, саме Автор – не його пізніші тлумачі, які виправляли оригінальний першотекст, відіграє роль еталону інтерпретації. Обґрунтовуючи такий підхід, Марія Габлевич протиставляє своє розуміння Шекспіра усталеній практиці інтерпретації не лише в Україні, але і в англomовній шекспірознавчій спільноті.

Варто відзначити, що ранні метатексти Марії Габлевич торкаються саме проблематики *перекладознавства*, серед них: “*Деталь у перекладі англomовної прози українською мовою*” (1982), “*Більше вимогливості: огляд проблем українського перекладу*”² (1989). Окремої уваги заслуговує стаття “*Два українські “Гамлети”: Деякі зауваги до техніки перекладу*”) [171], охарактеризована:

“Вперше моїм завершеним шекспірознавчим дослідженням стала стаття про “*Гамлета*”, надрукована 1990 р. (звісно, що до друку її читав Григорій Порфирович). Виросла ця немаленька стаття з доскіпливого прагнення збагнути один-єдиний поетичний рядок оригіналу, що потягло за собою аналіз понад двох десятків різних і різномовних перекладів” [169, с. 273].

Згаданий метатекст на основі власне перекладу отримав схвальний відгук Григорія Кочура і заохоту розширити свої студії, надавши філософського ракурсу.

² Габлевич М. Більше вимогливості. *Теорія і практика перекладу*, 1989. № 16: 92–103,

Ідеться, отож, про взаємопов'язаність українського шекспірознавства із перекладознавством і їхню єдність, де одне доповнює інше.

Загалом, шекспірознавчий доробок української дієвиці можна умовно поділити на *власне оригінальні метатексти, перекладені метатексти* (у “Світлі Шекспірового храму” (2016) та “Світлі і сутіні Шекспірового храму” (2019), *переклади у функції паратекстів* ілюстративного характеру, *паратексти у функції метатекстів* (“Коментарі” до “Сонетів” (1998) та “Примітки” до “Антонія і Клеопатри” (2013) в перекладі та авторській редакції дієвиці. Вони не стільки вводять переклад у цільову полісистему, як коментують цільовий текст, на відміну від інших, які забезпечують рецепцію Шекспірових творів в українській полісистемі. Це ілюструє схему Кетрін Бечелор.

Паратекстом у функції метатексту є стаття Марії Габлевич “Шекспірів Ерос життя і творчості”, створена як паратекст до “Коментарів” 1998 року в проєкті Дмитра Павличка. Паратекст має на меті ознайомити українського читача зі принципами шекспірівського світобачення крізь призму Марії Габлевич, зосередженого на оспівуванні ідеальної Любові. У колективній статті проф. Оксани Дзери, Тараса Шмігера та Маркіяна Домбровського “Комісія всесвітньої літератури та міжкультурної комунікації імені Миколи Лукаша і її наукова діяльність у НТШ (1990–2022)” (2022), де серед інших довідок про дійсних членів комісії наведена біографія Марії Габлевич, підкреслюється, що коментарів – найвагоміше досягнення редакторки, що згодом вилилося у співпрацю з іншими перекладачами [46, с. 418–419].

На основі виробленого підходу Марія Габлевич аналізує повторні переклади, реалізуючи своє бачення в редакції та у власному перекладі драми в авторській редакції.

Згодом у 2016 році перероблена і доповнена стаття увійшла у збірник критичних праць і перекладів Марії Габлевич як окремий повноправний *метатекст*. Присутність авторських паратекстів (у вигляді передмов), та паратекстів у функції метатекстів майже в кожному проєкті, де було реалізовано багатогранну соціокультурну роль Марії Габлевич, наближає її критичний метод

до принципу викладу Миколи Зерова. Схожість рис обох критиків, віддалених у часі, засвідчує тяглість традиції неокласиків (Миколи Зерова й Григорія Кочура, наставника Марії Габлевич), відновлену вже в незалежній Україні.

Науковість підходу дієвиці із багатогранною соціокультурною роллю з перспективи “критик” засвідчує присутність текстових матеріалів:

1) *паратекстів* у кожному із проєктів, де була реалізована багатогранна соціокультурна роль з певної перспективи її діяльності (єдиний виняток – повторний переклад “Сонетів” Наталії Бутук (2011), де вербальні сліди дієвиці є у безпосередніх редакторських правках. Утім присутність дієвиці виразніше проступає у візуальних паратекстах);

2) *паратекстів у функції метатекстів* (авторська передмова до “Коментарів” 1998 року, що розкриває бачення Шекспіра в контексті його життя і творчості; стаття філософа, культуролога та учасника “Перекладацької майстерні”, а згодом і директора центру Гуманітарних досліджень (Львів) Євгена Гулевича як *післямова* до драми “Антоній і Клеопатра” в авторській редакції Марії Габлевич. Він детально розглядає образ Клеопатри в історичному та літературному вимірах;

3) додаткових ілюстративно-довідкових матеріалів – віршів та драматичних творів Поета із даними про українські переклади та множинні версії із додатковими довідковими матеріалами.

Метатексти Марії Габлевич в українській полісистемі виконують такі функції (на основі моделі Кетрін Бечелор):

- *інформативну* – розкривають специфічні культурні підтексти Великого Британця для категорії насамперед молодого покоління читачів, уже вільному від ідеологічних норм та призми російської інтерпретації, насаджених комуністичним режимом;

- *ідеологічну* – змушують цільового читача переосмислити традиційну інтерпретацію шекспірівських образосимволів в цільовій лінгвокультурі, як позбавлених духовного і ідейно-філософського підґрунтя, а цей погляд пропагувався в радянські часи; дистанціюють від нашарувань інтерпретації і в джерельній лінгвокультурі, заохочуючи надавати перевагу оригінальному

тексту Автора, позбавленому “прикрас” – *емендацій* та коментарів його редакторів та видавців, пропонуючи феноменологічний підхід до Шекспірових творів;

- *жанрову* – хоча цю функцію виконують переважно паратексти у стосунку до сонетів: “*Вступ до Коментарів*”, “*Коментарі*” (1998), утім висвітлений критичний аналіз сонетів частково охоплює й поетичну спадщину, ранні драми та трагедії, на тлі яких українська дієвиця розглядає сонетарій. Марія Габлевич виділяє образосимволи та змістові і формальні ітерації, що переходять зі сонетів на ранні комедії та драми, а також віддзеркалюються у Шекспірових поемах.

- *метакомунікативну* – Марія Габлевич висвітлює роздуми про перекладацький процес у зв’язку із (над)інтерпретацією) Шекспірового слова та зловживання дописуванням ремарок (“*Межі інтерпретації: “Гамлет” в перекладах і в оригіналах*”), особливої виразності ця функція набуває в паратексті Д. Павличка (проект 1998 року).

Окрім того, дієвиця розглядає Шекспіра в контексті ренесансного світобачення із його принципом “одухотворення навколишньої дійсності”; взаємодію “Автор (Поет) – Текст – Читач” та відношення “Поет – Юнак”, “Поет – Любов”, “Поет – Жінка”; а також інтерпретація окремих образосимволів зі “Сонетів” на тлі Шекспірових драм (зокрема, “Світоглядні аспекти творчості Шекспіра 1590-х рр. (на матеріалах п’єси “Король Едвард III”, “До питання генези сонета 94”, “Першодруки Ромео і Джульєтти (1597, 1599) та їхнє позичене ‘пір’я”, “Ромео і Джульєтта (1597) на тлі Шекспірових “Сонетів” (1609)”.

Окремий широкий пласт досліджень Марії Габлевич становлять метатексти, пов’язані із “Гамлетом”. Це не випадково, бо з перекладу його монологу розпочався її перекладацький шлях. А перша завершена шекспірознавча стаття із перекладознавчим аналізом також стосувалася повторних перекладів драми (серед них була також ретрансляція Григорія Кочура). Тож Марія Габлевич, інтерпретуючи символи, важливі для філософського підтексту драми у контексті Шекспірового світогляду (символ миші в “Гамлет як автор п’єси-в-П’єсі”),

розглядає проблему редакторських правок та дописувань оригіналу у декількох першодруках “Гамлета” і тлумачення релігійної символіки драми в атеїстичному радянському союзі (“*Межі інтерпретації Шекспірівського тексту: “Гамлет” в перекладах і в оригіналах*”) зважаючи на ту чи іншу редакторську версію “оригінального” першоджерела. У згаданій статті запропоновано контрастивний аналіз українських версій й доповнено порівняльним аналізом англійських видань, які дієвиця ілюструє додатками, реалізуючи багатогранну соціокультурну роль у перспективі “критика”. Крім цього, Марія Габлевич порушує питання світогляду у драмі зіставляючи його зі світоглядом Шекспіра, намагаючись відстежити послідовність Гамлета як носія Невмирущого Духа людини, що сумнівається, проте непохитно вірить в істину [174, с. 182].

Марія Габлевич подає глибокий аналіз образу Офелії (“*Підводний світ Офелії в оригіналах і перекладах*”), деконструюючи стереотипне бачення її як звичайної жертви нещасливого кохання, підносячи жіночий образ врівень із чоловічими образами. Це демонструють елементи фемінізму рівності, зосібна, переосмислення ролі жінки як повноправної учасниці трагедії, що розгортається на сцені – не пасивної глядачки, радше жертви патріархального суспільства, а не власної безсилої природи. У сцені роздавання квітів, Офелії відведено роль Кассандри [175, с. 220], провидиці, згідно із українською (та, загалом, східноєвропейською) традицією інтерпретації божевільних як тих, кому відкрився Божий промисел: Жебрак, божевільний, що має дар віщуна [140]. У цій парадигмі Офелія віщує долю кожному, хто отримав від неї квітку. Символічно іншого значення набувають і її флористичні образосимволи у посмертних вінках, що вказують на шляхетність походження дівчини, аніж на сексуальні конотації, які їй приписували пізніші англомовні коментатори. На абстрактно-філософському рівні клейноди Офелії символізують людину (Офелію) як земний Інструмент (Автора) творіння життя і краси [175, с. 227].

Загалом, саме обставини, а не традиційна роль, визначають поведінку жіночих персонажів. Марія Габлевич пояснює божевілля Офелію зовнішніми факторами (крізь призму ставлення Гамлета, махінації Полонія та нерозуміння

Лаерта). Провівши паралелі з інтерпретацією образу Клеопатри, можна визнати, інтерпретація Марії Габлевич виключає пейоративний компонент – вчинки Цариці Єгипту впливають із почуттів до Антонія, становлячи наслідки її поведінки, а не риси жіночого характеру. Відповідно, таке бачення реалізовано в повторному перекладі драми в авторській редакції. У цьому інтерпретація Марії Габлевич збігається із постулатами американської феміністичної традиції.

Окрім порушення питань суто феміністичної проблематики, Марія Габлевич проводить виразний перекладознавчий аналіз, зіставляючи ретрансляції *“Гамлета”*, у версіях Григорія Кочура, Юрія Клена та Леоніда Гребінки, підкреслюючи спорідненість Гребінчиної інтерпретації із власним трактуванням. Водночас, дієвиця висловлює ідеї переваги авторської інтенції над інтерпретацією читача, що має заповнити зумисне недовомлені місця [174, с. 243].

Аналіз Марії Габлевич свідчить про комплексне багатопланове дослідження, з елементами теорії рецептивної естетики та феміністичної теорії, що доповнюють перекладознавчий аналіз. А це допомагає краще розкрити нові грані замовчувані аспекти драми.

Ключові методологічні засади вивчення Шекспіра окреслено в низці статей, зокрема *“Образ і символ в добу ренесансу”* (2016) та *“Деяко про методологію в сучасному шекспірознавстві”* (2019). Основним видається визначення символу, як основної мови самовираження представників ренесансу, що на відміну від античної чи християнської, наближала би світ до людини, а не віддаляла [174, с. 16]. Символ передбачає закодований зміст і активного Читача, хто розкодував би заданий смисл. Відтак, тлумачити ренесансну символіку, яка скоригувала християнську систему цінностей, варто з допомогою поетичного мислення, а не раціональним редукціоністським підходом, що виключає духовність.

Питання Шекспірової духовності детальніше досліджено у статті *“Спільне знання совісті”*. Саме завдяки совісті, співмірній із Богом-любов'ю, сконцентрованої у серці, а не в раціональній і безсторонній людській свідомості [174, с. 28], Шекспір Марії Габлевич гранично чуйний, а його архетипи-“персонажі” та міфи-“персонажі й міфи” та “малюнки” гранично правдиві [174, с.

112]. В інтерпретації Марії Габлевич простежується виразна біблійна складова. У своїй інтерпретації поняття Любові Марії Габлевич підносить Любов на рівень Шекспірової релігії, проголошує рівність чоловіка і жінки як природної єдності, а основним рушієм творчості визначає *антропоцентризм*. Окреслений підхід став можливим тільки в часи звільнення від гніту імперій XIX і XX ст., особливо від репресивної машини тоталітарної держави, яка релігію заперечувала, а людину як індивідуальність знищувала.

У науковій діяльності Марії Габлевич можна вважати унікальним метатекст “Точка зору” *“For my name is Will”* (1996), де представлено полеміку із проф. Семеном Дашкевським стосовно шекспірівського питання. Серед іншого, вона доводить, що філософські узагальнення такого рівня, які зустрічаються в поемах і сонетах могла писати лише людина із неабияким життєвим досвідом. У статті звучить теза: корінь усякого Зла – природна чуттєвість людини [164, с. 115]. У її пізніших працях це твердження трансформується: джерело всякого добра – Любов, але людина має панувати над Хіттю [173].

Іншим важливим метатекстом феміністичного спрямування не-шекспірівської, проте близької за ключовими поняттями Любові, є стаття “2600 років гендерної лінгвістики” (I. *Про Пароську хроніку*, II. *Про Гефестіона*, III. *Про сапфічні рядки та строфи і про їх контексти*, IV. *Про Пейто і поетів*, V. *De insolentiam lingue*), опосередковано пов’язана зі шекспірознавчими текстами [168].

Тези Марії Габлевич ґрунтуються на універсальних принципах ідеальної Любові безвідносно до статевої приналежності. Марія Габлевич заперечує нетрадиційну орієнтацію Сапфо точнісінько як і закиди бісексуальності Шекспіра.

Інша особливість цієї праці в тому, що до неї питання авторства Шекспіра в українському шекспірознавстві не порушувалося настільки ґрунтовно. Таким чином, згадана стаття демонструє голістичний підхід дієвиці до авторів, що творять канон.

У пізніших метатекстах Марія Габлевич послідовно окреслює методологічні засади вивчення творчості Великого Британця. Розмірковуючи про способи інтерпретації літературного твору, Марія Габлевич відводить

першочергову роль Автору та його *саморефлексії* у своїх текстах [курсив наш – А.С.]. Для неї текст – виразник живої думки автора [174] Підхід Марії Габлевич видається подібним до герменевтичного кола Фрідріха Шляйєрмахера, зокрема, принципом взаємного зв'язку: щоб досягнути шекспірівський доробок та самого Автора, слід вивчати його “*Сонети*”, поеми та драми, які, відповідно, виявляють свій потенціал виключно в контексті життя й творчості Поета. Відтак Марія Габлевич виокремлює чотири контексти інтерпретації:

- 1) безпосередній контекст (локус);
- 2) образна система твору;
- 3) поетика автора;
- 4) історичний контекст [174, с. 144].

Зокрема, дослідниця зазначає: “про естетику, етику й філософію Шекспіра треба судити на основі не відповідних теорій, вибудованих пізнішими критичними умами, а тільки *всього масиву Шекспірових текстів* [курсив наш – А.С.], аналізуючи їх у послідовності їхнього написання, на тлі сучасного йому життя й духовної спадщини його великих попередників” [173].

Фактично, такий підхід демонструє елементи *психобіграфічного методу*, що покладає з'ясувати причини виникнення твору.

Окрім цього, Марія Габлевич, реалізуючи свою багатогранну соціокультурну роль, вслід за Вільгельмом Дільтеєм наголошує на вмінні інтерпретатора проектувати чужий досвід на своє життя, проживаючи його як власну можливість [20, с. 227]. Справді, як підкреслює українська дієвиця, неможливо повністю досягнути Шекспіра не спробувавши поглянути на світ його очима [175, с. 30]. Водночас, Марія Габлевич реалізовує настанову Миколи Зерова, хто бачить перекладача зануреним у літературний процес та утвердженню української літератури як європейської [39, с. 85] Це – чергове свідчення продовження традицій українського перекладознавства, але уже на іншому рівні, за відсутності обмежувальних норм і цензури комуністичної держави.

Варто зауважити: мовно-стильові особливості метатекстів та їхніх різновидів у критичній діяльності Марія Габлевич різняться, зокрема ясністю

наукового викладу. Напротивагу перекладам, у яких Марія Габлевич тяжіє до нагромадження смислових зв'язків та можливості багатопланової інтерпретації, стиль метатекстів характеризується відсутністю нагромадження наукової термінології (що, втім, жодним чином не применшує наукову вартість шекспірознавчих і переладознавчих праць).

Приватні авторські *епітексти* Марії Габлевич характеризують її багатогранну соціокультурну роль у перспективах “редагування” та “критика” водночас. Вони висвітлюють ідеї та думки, озвучені в метатекстах. До таких епітекстів із метатекстуальним ухилом належить, зокрема, майже десятилітнє листування із Григорієм Кочуром, Наталією Бутук, британськими колегами та редакція повторного перекладу “*Сонетів*” (2011), що шматочками кольорової мозаїки вкладаються в картину роботи дієвиці з багатогранною соціокультурною роллю та перекладачки, розкриваючи характер їхньої роботи, зосібна і труднощі у співпраці.

Епітексти Габлевич дають уявлення про проєкти, які з певних причин не було реалізовано, а саме, окреме видання “*Коментарів*”. Інші приватні авторські епітексти вміщують відгук Марії Габлевич про роботу із Дмитром Павличком, відгук на повторні переклади “*Сонетів*” Георгія Пилипчука. Згадано плани створення тримовної версії “*Коментарів*” (українського, російського та англійського варіантів). Задум Марії Габлевич утілювався лише частково у мультимодальному проєкті на сайті “*Класика Вдома*” як частина ширшого освітнього проєкту Центру гуманітарних досліджень під керівництвом Євгена Гулевича. На сайті зібрано, окрім іншого, повторні переклади “*Сонетів*” у супроводі оригіналу та двомовних коментарів разом із паралельними текстами (гіпертекстуальний паратекстами) [176].

Загалом, епітексти Марії Габлевич розкривають характер її співпраці з іншими дієвцями в межах одного проєкту (зокрема, Наталії Бутук), а також показують її нереалізовані проєкти, які переконливо розкривають масштабність соціокультурної ролі, навіть якщо певні задуми залишилися виключно планами.

Публічні авторські епітексти, зокрема, інтерв'ю “*Анкета перекладача*” 1985 [1979] року (опублікував Лев Грицюк), англomовне інтерв'ю Олесі Щур “*Portrait of a Translator: Maria Bohdanivna Hablevych*” [Портрет перекладача: Марія Богданівна Габлевич] в часописі США “Наше життя” (вересень 1999) [114], довідковій статті проф. Роксоляни Зорівчак (Енциклопедія Сучасної України) [10], розкривають розвиток її перекладацького проєкту, зокрема перекладацької, мовної та письмової позицій. Окремі факти формування професійного габітусу дієвиці стають відомими зі статті “*Наш Автор*” (2009), де Марія Габлевич згадує про свою співпрацю із Григорієм Кочуром.

Публічні авторські епітексти: інтерв'ю Василя Худицького “*Сонети Шекспіра діють як ліки!*” (03 лютого 2012 року) та в розмові з Наталією Мориквас (24 серпня 2016 року) торкаються Шекспірових “*Сонетів*”.

На окрему увагу заслуговують метатексти Марії Габлевич мовознавчого спрямування: “*Попередні рекомендації до правопису слів іношомовного походження*” (1996), “*Де пишеться І У Правописі*” (1997), “*Зауваги до правопису*”, реалізовані і в перекладах, і редакціях [163].

Мовноцентричні тези Марії Габлевич теоретичного ухилу, зокрема твердження про особливе чуття, притаманне носієві мови, частково перегукується із її шекспірознавчими тезами про розвинену уяву й мовну інтуїцію перекладача. Водночас вона свідомо й виховної функції перекладів Шекспіра, що плекають культурного читача [173]. “Одна річ – навчити писати, лікнеп, друга річ – відчувати й розуміти мову – і дітей цьому вчити” [25].

Іншим важливим твердженням є те, що мову творять найкращі представники народної еліти – інтелігентні, обізнані та чутливі до слова. У шекспірівських метатекстах Марія Габлевич обґрунтовує тезу про те, що його твори орієнтовані саме на такого *обізнаного Читача* [ibid.].

Отже, і переклади дієвиці спрямовані на інтелігентну читацьку аудиторію, що, ймовірно, визначає науковість її підходу до критичних матеріалів та вибір окремих лексичних одиниць. Це й пояснює наявність паратекстів у ролі метатекстів

майже в усіх проєктах Марії Габлевич, пов'язаних зі Шекспіром або плани на таке наукове видання.

Урешті, подібно до того, як Марія Габлевич закликає до єдності редакторів, критиків і коментатори Шекспіра, до тієї ж відкритості до співпраці вона закликає і в мовній площині. Акцентовано на необхідності “<...> до мовних досліджень під'єднувати письменників і перекладачів (бо саме вони працюють з живим словом у його лексичному, граматичному, інтонаційному, етимологічному контекстах) і неодноразово перевіряти висновки цих досліджень” [ibid.].

Отже, реалізація багатогранної соціокультурної ролі Марії Габлевич у шекспірознавстві у перспективі “критика” є масштабною – за своїм тематичним охопленням, і за розмаїттям текстових матеріалів, де ця реалізація відбувається. Критика охоплює і методологію вивчення Шекспірового спадку, й аналіз конкретних творів у перекладах та в оригіналах. На системі координат “текст” багатогранна соціокультурна роль Марії Габлевич виявляється в оригінальних і перекладних метатекстах. Подібно до перекладів, орієнтованих на широкий загаль і на спеціалізований, метатексти та їхні гібриди (примітки, коментарів) теж націлені на звичайних (освічених) читачів, і на філологів-дослідників.

Серед основних теоретико-методологічних постулатів підходу до Шекспіра можна виділити герменевтичну інтерпретацію Шекспірових творів в контекстах та проголошення антропоцентризму із культом Любові та гуманізму загалом стрижневим пунктом шекспірівської творчості. Ця ітерація покладена в основу феміністично-спрямованих досліджень дієвиці, вона ж уможливорює деконструкцію жіночих образів і новий погляд на ренесансного Автора з можливістю подальшої реалізації у повторних перекладах.

3.6 Соціокультурна роль Марії Габлевич на перетині перспектив

Перспектива “критика”, заснована на системі координат “тлумачення”, тісно пов'язана зі системою координат “особа”, від якої, власне, й залежить напрямок тлумачення. Змінна координата передбачає залученість особи читача в побудову перспективи.

Наголошуючи на ключовій ролі *авторського задуму*, психологічній та мовній ситуації автора, історичного контексту, та мовних конвенцій, українська дослідниця із багатогранною соціокультурною роллю у метатекстах частково відходить від принципів феноменологічної критики. Утім, уважаємо, що загалом її погляди вписуються в герменевтичну традицію. Роль Читача, попри центральну позицію Автора, не менш важлива. Читач, за словами Марії Габлевич, цілком підпорядкований волі Автора. З такого ракурсу, погляди української дослідниці цілком відрізняються від думок представників школи рецептивної естетики. Читач творів Шекспіра – переважно добре освічений [174, с. 136]. Такий читач підпадає під категорію *ідеального читача*, який надихає Шекспіра на створення найкращих текстів і п'єс. *Освічений читач* Шекспірових творів, на думку Марії Габлевич, повинен реагувати на порушені у творі проблеми в заздалегідь *визначений спосіб* [174, с. 31]. Позаяк такий читач водночас стає актором Шекспірових драм. У цьому сенсі конструкт української дослідниці набуває рис імпліцитного Читача Вольфганга Ізера. Проте Марія Габлевич розглядає *ідеального читача* не як абстрактну текстову стратегію, а як радше як відданого (реального) послідовника Автора, хто поділяє його світогляд і натхненний ідеями речника Любові [174, с. 132]. Такий підхід до читача є по-суті аксіологічним. Справжній читач Марії Габлевич не так обирає на основі стратегій тексту, як визначає настрій автора та тональність наступного твору. І те, й інше виливається у створення віршів і драм, що відображають нахили Автора. Настрій його художніх творів залежить від успішності літературної комунікації із *реальним читачем* [166]. У деяких випадках *реальному читачеві* бракує тих високих моральних ідеалів, які хотів би бачити в ньому Поет [175, с. 136]. Автороцентризм Марії Габлевич виявляється в паратексти у ролі метатекстів у її проєктах. З одного боку, Габлевич вимагає цілковитої обізнаності читача з Автором, його світоглядом та наближеністю творчої уяви. З іншого – заохочує Шекспірового читача самого цікавитися контекстом автора, пропагуючи таким чином читацький активізм на противагу пасивній реценції.

Прихильники теорії рецептивної естетики покладають особливу роль на заповнення лакун у тексті. Утім, українська дієвиця застерігає проти надмірної експлікації та “перезаповнення” недоокреслених місць. Це застереження особливо актуальне для шекспірівських драм. Шекспірові тлумачі піддаються спокусі зайвих ремарок у тих місцях, де логіку подій диктує сам текст. Автор творить Текст без найменшого наміру відволікати Читача [виділення оригінальне— А.С.] від створеного ним художнього світу [175, с. 242]. Отож, завдання *реального читача* полягає в тому, щоб активно задіяти свою уяву, проте зробити це лише у заздалегідь визначеному напрямку. Перефразовуючи наведене твердження, *реальний читач* Шекспірових творів за концепцією Марії Габлевич радше відтворює потенційні текстові смисли, ніж спів-творить на рівні із Автором. Усім дієвцям, хто вивчає Шекспіра (а це – критики та коментатори) варто уникати надінтерпретації. Надмірна інтерпретація загрожує нав’язаним власного бачення, що затьмарює передачу саме Авторової інтенції.

Елементи теорії рецептивної естетики у метатекстах Марії Габлевич дозволяють чітко окреслити читачеве місце в триаді Автор – Текст – (Тлумач) – Читач. Утім, значна роль в заданні керунку інтерпретації належить Авторові. Марія Габлевич частково залучає елементи *психоаналізу*, декларуючи присутність автора у творах та намагаючись відчитати його присутність у персонажах. Слід, однак, підкреслити: дослідниця застосовує Фройдову теорію доволі помірковано, найперше користуючись суто елементами. Марія Габлевич пояснює цю тенденцію тим, що фройдизм обмежує розуміння творчого генія Шекспіра та надмірно узагальнює його унікальні образи, змальовуючи образ Автора виключно з його творів [174]. Шекспірових героїв варто якраз навпаки вивчати як свідомі авторські творіння – не як випадкові прояви підсвідомого [175, с. 20]. Незважаючи на ці застереження, Габлевич усе ж використовує певні аспекти психоаналітичних моделей у власній інтерпретації Поетового доробку. Вона виокремлює алегоричні та метафоричні моделі людської психіки у “*Сонетах*”, екстраполюючи їх на шекспірівські драми та комедії. Порівняно з іншими прихильниками Фройдової теорії, здебільшого зосереджених на п’єсах і драмах, Марія Габлевич прагне

відтворити психіку Поета, контекстуалізовану в усіх творах як одній єдності. Цей аспект цілісності здебільшого залишався поза увагою шекспірознавців-фрейдистів. Марія Габлевич трактує “Сонети” як самоаналіз душі автора-Поета [175, с. 29]. Вона проводить паралелі з фрейдівською тріадою. Зосібна, Авторське “Я” виражене в поєднанні *свідомого* (Ума), *підсвідомого* (Духа) та *несвідомого* (Душі) [174, с. 100]. Найголовнішу роль виконує саме *підсвідомий* дух, що пов’язує Ум і Душу, надихаючи Поета проповідувати чисту Любов і боротися з нечистою Хіттю [ibid.]. Тріаду екстрапольовано на поему “Скарга закоханої” та Сонет 98, що алегорично відтворює сюжет поеми. У поемі голосом Ума виступає Старий, Душу втілює Жінка, а Спокусник – носій Любові, присутній як Дух. У зв’язку з цим, можна відстежити тематичну єдність сонетного циклу із іншими Шекспіровими творами, у яких автор, власне, втілює свою душу. Проте саме дух любові, Білий Ерос за термінологією Габлевич – несвідоме его, має стати керівною силою душі [174, с. 100]. Завдяки цьому Поет ділитиметься нею із читачами у формі літературних творів, а не привласнюватиме любов. Таким чином, на думку Марії Габлевич, Шекспір тлумачить любов як радше альтруїстичне почуття, на відміну від радше егоїстичного трактування Фрейда [ibid.].

Лаканівська інтерпретація простежується в тлумаченні низки Шекспірових Сонетів, зокрема тих, де зустрічається образосимвол дзеркала та очей (дзеркала душі).

Mine eye hath played the painter and hath steeld
 Thy beauty's form in table of my heart,
 My body is the frame wherein 'tis held,
 And perspective it is best Painter's art.
 For through the Painter must you see his skill,
 To find where your true Image pictured lies,
 Which in my bosom's shop is hanging still,
 That hath his windows glazed with thine eyes.
 Now see what good-turns eyes for eyes have done:
 Mine eyes have drawn thy shape, and thine for me

Are windows to my breast, where-through the Sun
 Delights to peep, to gaze therein on thee.
 Yet eyes this cunning want to grace their art:
 They draw but what they see, know not the heart [187, c. 39].

Марія Габлевич інтерпретує Сонет 24 як звернення Поета до себе ніж до конкретної жінки. Образ грудей-bosom як “дому-житла любові” *тут* суміщається із живим [Поетовим] “домом-майстернею”, де красу своєї любові Майстер-художник навіки зафіксував світлом – “озорив” – у пам’ятній таблиці серця [виділення оригінальне – А.С.]. В інтерпретації Марії Габлевич, очі стають вікнами у власну душу, допомагаючи зберегти правду й красу [166, с. 235]. З огляду теорії Лакана, відбувається уявна ідентифікація себе через Іншого в Дзеркалі (жіночих очах). Справжня жінка (за Габлевич – леді Пенелопа Річ), є недосяжною, а відтак з лаканівського погляду, корелює із далеким Реальним. Поетове бажання, спрямоване на Іншого, проте цей Інший існує тільки в його уяві. Запропонована інтерпретація із екстраполяцією теорії Лакана допомагає точніше з’ясувати адресата “Сонетів”, що згодом відображається у повторних перекладах. Водночас, лаканівська інтерпретація може служити обґрунтуванням інтерпретаційного підходу Габлевич.

У Сонеті 62 рядки 5-8 і 9-10 варто трактувати як протиставлення себе уявного – дійсного: *me thinks / indeed*. Дзеркало є не фізичним, а радше поетичним – Словом Шекспірових творів [166, с. 275]. Дзеркало (твори) демонструє правду: “кожному віку і тілу часу його форму і відбиток”/Водночас, споглядаючи себе у мистецькому Дзеркалі Поет не старіє, бо віднаходить себе у творах, зосібна, Прекрасному Юнакові [ibid.].

Sin of self-love possesseth all mine eye,
 And all my soul, and all my every part;
 And for this sin there is no remedy,
 It is so grounded inward in my heart.
*Me thinks no face so gracious is as mine,
 No shape so true, no truth of such account,*

And for my self mine own worth do define,
As I all other in all worths surmount.

But when my glass shows me my self indeed

Beated and chopped with tanned antiquity,

Mine own self-love quite contrary I read:

Self, so self-loving were iniquity.

‘Tis thee (my self) that for my self I praise,

Painting my age with beauty of thy days [187, с. 77].

Фактично, Поет прагне зустрітися зі своїм Ідеальним “Я” в Дзеркалі власних творів. Сонетний Юнак, його краща частка, є водночас своєрідним недосяжним ідеалом. Тому Поет прагне перенести Юнака на реальних юнаків, шлядачі і читачів, своїх сучасників і нащадків, прищепивши їм благородні риси [165]. Перефразовуючи цю думку, відбувається *дзеркальна ідентифікація* Поета-індивіда. Таке прочитання наближається до лаканівської інтерпретації несвідомого.

Окреслене вище бачення української дієвиці відповідає підходу до творчості як засобу самовираження та самодослідження. Для Марії Габлевич шекспірівські персонажі виступають ситуативно-психологічними конструктами, незалежно від того, чи з’являються вони в драматичних, чи в поетичних творах Великого Британця [174, с. 136]. Не лише Поет, але й Читач може ідентифікувати себе із героями та ситуаціями в його творах. Однак, як слушно зауважено, психоаналітичні моделі обмежені в тому плані, що не дають уявлення про ширший культурний контекст.

Отже, пропонуючи власний підхід до тріади “Автор – Текст – (Тлумач) – Читач”, Марія Габлевич відстоює феноменологічний характер прочитання творів Великого Британця, без опертя на досвід попередніх тлумачів та коментаторів. Дієвиця вкрай обережно ставиться до надмірного заповнення недоокреслених місць. Її засторога особливо актуальна для перекладачів та редакторів, які часто заступають авторове місце.

Одним із досягнень в реалізації її багатогранної соціокультурної ролі з цієї перспективи вважаємо запровадження високих стандартів для читача творів автора,

що визначає канон, зокрема, активізм читацької уяви (мислити як Шекспір). Саме уява реципієнта оживляє психолого-філософські моделі-персонажі, які водночас виражають душу самого Автора. Пізнання себе через героїв і пізнання душі Автора – ось основне завдання читача Шекспірових творів.

Обґрунтовуючи такий підхід, Габлевич залучає низку сучасних методів літературознавства, виразно акцентуючи на людиноцентризмі. Власне, ці риси варто передати в подальших ретрансляціях та під час ревербалізації образосимволів .в перекладі.

Назагал, застосування літературознавчих теорій у пара- й метатекстах Марії Габлевич можна підсумувати таким чином:

Таблиця 3.5

Автор	Постулати	Інтерпретація Марії Габлевич
Загальнофілософські напрямки		
Фрідріх Шляєрмахер	психологічний підхід: внутрішній світ Автора, що проявляється у тексті герменевтичне коло	Розуміння Шекспіра через його твори, а твори – через біографію та психологію Автора.
Вільгельм Дільтей	Проекція досвіду Автора на своє життя; проживання авторового досвіду як власної можливості.	Сонети – ситуативні моделі, які Автор розвиває у драмах, а читач прикладає на власне життя, узагальнює та робить висновки [174, с. 112].
Автороцентричні напрямки		
Ерік Д. Гірш	<i>Первинний</i> авторський смисл; значення Автора – значимість читача	“побачити світ Шекспіровими (теж суб’єктивними) очима і донести до інших це бачення” [175, с. 31]. Значимість виробляється залежно від значення.

Едмунд Гуссерль	Іманентне читання; Текст – свідомість Автора.	Відокремлений досвід читання Шекспіра, безвідносно до призми його видавців, інтерпретаторів
Читацечентричні напрямки		
Умберто Еко Стенлі Фіш	“зразковий читач” коди автора і читача збігаються “поінформований читач”: широка мовна й семантична компетенція: читач творить текст на основі своєї компетенції	Інтелігентний, Аристократ духу, Високоосвічений Мислить у координатах, заданих Автором Основний адресат творів, ближчий до творів, ніж глядач [174, с. 230].
Школа рецептивної естетики	Твір як комунікація автора і читача; “реальний читач” (Ізер): обирає на основі текстових імплікацій, продукт епохи, уяви про епоху.	Комунікація Автора із Читачам у <i>виключно</i> у заданих автором координатах. Єлизаветинський і сучасний читач, що потребує <i>Авторового</i> виховання
Психоаналітичні напрямки		
Зигмунд Фройд	Герої як вияв врозцпленого его Автора Свідоме- Підсвідоме- Несвідоме	Герої – <i>свідоме</i> втілення Автора, психо- флософські моделі для Читача. Підсвідомий Дух-натхненник Ідеальної Любові.
Жак Лакан	Ідеальний образ себе у Дзеркалі, неможливість злитися зі своїм Ідеальним	Він “глянув у дзеркало, створене власною рукою, і в образі-‘малюнку’, відбитому ним, побачив самого себе” [174, с. 135] мистецтво є “Дзеркалом”, поставленим “перед природою”, щоб “показувати чесноті її характер, підлоті — її власний

		Образ, а часові, в його віці і тілі, його вид та печать” [174, с. 112].
Карл-Густав Юнг	психобіографічний метод	літературна особистість автора (немислима без його просто особистості) Шекспір як людський і поетичний феномен, з його способом мислення, бачення й виразу

3.7 Ідейно-філософське підґрунтя тлумачення Марії Габлевич Шекспірових образосимволів

Багатогранність соціокультурної ролі дієвця в тексті розкривається в інтерпретації художніх елементів, наділених естетичною вартістю, і чия сукупність перетворює текст на художній твір. Такими елементами в Шекспіровій творчості виступають образосимволи, а сам Поет звертається до свого до читача на символічній мові, що служать дзеркалом пізнання світу.

Марія Габлевич інтерпретує цю символічну мову, реалізуючи свою соціокультурну роль одразу в кількох перспективах – “критика” та “редагування”, побудованих на системах координат “тлумачення” та, власне, “текст”. Розуміння епохи Відродження та особливо підхід до Відродження Марія Габлевич створює важливе тло для інтерпретації Шекспірівських образосимволів. Із огляду на це видається важливим окреслити загальний контекст інтерпретації Шекспірових образів із ракурсу Марії Габлевич.

Суголосно із ключовими англомовними шекспірознавцями (Нортропом Фраєм, Гарольдом Блумом) українська дієвиця підкреслює, що ренесансний світогляд тісно пов'язаний із *образністю* [173]. Унікальність Шекспірової творчості у тому, що він вимальовує образи у своїх творах насамперед як художник [174, с. 20]. Новий живий неповторний образ виникає тоді, коли поет-художник поєднує й персоніфіковує одразу декілька планів [173]. Чільне місце у творенні символів належить митцевій уяві, що слугує дзеркалом, та фантазії як інструменту творення символу. Образні елементи сполучають матеріальний і духовний світи.

Відтак. Для Марії Габлевич образність є однією із ключових ознак символу. Саме тому в нашому дисертаційному дослідженні використано поняття образосимвола.

За міркуваннями Марії Габлевич, “ <...> світ існує у нас і для нас як світ образів – відображень (уява) і зображень (фантазія) природних речей і явищ” [174, с. 19]. Митець передає образами об’єктивну дійсність. Поет говорить сутностями, символом і алегорією [виділення оригінальне – А.С.], і цим виражає невиражальні речі [175, с. 525]. А відтак, наділений уявою митець очікує, що читач зі схожим творчим потенціалом зуміє використати свою уяву й збагнути закладену авторову інтенцію. У контексті саме Шекспірових образосимволів варто наголосити на переважанні авторської інтенції над читачевою, закладеної в певний образосимвол. За міркуваннями Марії Габлевич, автор кожного символу вкладає в нього певний зміст, який повинен бути зрозумілий відповідно до задуму автора, інакше створення цього символу втрачає сенс [174, с. 82].

Ренесансна образність вимагає від читача не реалістичного, а саме творчого метода в розкодуванні символів. Позаяк символи стають тим інструментом самовираження, яким так охоче користуються ренесансці [175, с. 16]..

Іще одна важлива риса Шекспірової образності – те, що вона є *зовнішнім* виявом *внутрішньої* правди та ідеалів, що, як мислиться, сповідував Великий Британець [174, с. 12]. Іншими словами, Поет загортає у символи, які є водночас і образами, істотні для нього ціннісні категорії, найвищою серед яких є Любов. Власне, як наголошує Марія Габлевич, ідейно-філософською основою Шекспірових творів – Любов, тотожна Богові. У його творчому спадку виразно простежується розбіжність між ідеалом служіння небесній Любові – і приземленою дійсністю, зосібна у тому, що людина керується Хіттю [175, с. 13].

Проблема активного використання уяви дотичне до проблеми методу інтерпретації ренесансних образосимволів, особливо у творчості Шекспіра. Реалістичний метод із його раціоналістичним підходом не придатний виключає надважливий чинник творчої уяви автора, і тому не придатний для інтерпретації [175, с. 16]. Сучасні критики й інтерпретатори Шекспірової творчості дотримуються раціонального підходу через свідомість, що виключає серце й

почуття, на відміну від совісті, зосередженій у серці (обоє понять позначені однаково – “*consciousness*”). Ренесансні символи народжує постова творча уява, проте цей вагомий чинник фантазії нівелюється через редукціоністський підхід [175, с. 33]. У контексті перекладознавства важливо усвідомлювати масштаби творчого потенціалу уяви й фантазії Автора. Це вимагає від шекспірового перекладача не менш жвавої уяви там, де це доречно, щоб не збіднити яскраву образну символіку Поета.

Тлумачення-співтворення на рівні ренесансного читача було майже неможливим, навіть нереальним, у часи комуністичного режиму із його чіткою догматикою, цензурою, обмежувальними нормами й раціоналістичним підходом. А однією із дозволених фантазій було “світле комуністичне майбутнє”. Такий ракурс наклав певні обмеження на можливості українських перекладачів сповна використовувати творчий потенціал. Після падіння комуністичного режиму виникла можливість нових орієнтирів. Багатогранна соціокультурна роль Марії Габлевич у перспективі “критика” на системі координат “текст” і координат “тлумачення” полягає в тому, що вона не просто створила нові орієнтири на основі надбань авторитетних англомовних шекспірознавців та ренесансознавців, а й послідовно заохочує мислити ширше й користуватися власною уявою.

Черговим засадничим принципом Шекспірової творчості, крім сили творчої думки, є *духовність*. На противагу британським шекспірознавицям Керолайн Сперджен (1935), хто відкидає будь-яку духовну складову його світогляду [117] чи Гелен Вендлер, для кого Шекспірів світогляд сформований чистою свідомістю [129], Марія Габлевич не відмежовує релігію та духовність від Шекспіра, вважаючи їх засадничими принципами формування авторової ідеології Любові та характерними для ренесансного світогляду загалом [173]. З такого погляду, інтерпретація Шекспірових образосимволів для Габлевич стає можливим виключно в *духовних* координатах [ibid.]. Тим часом, як природність його творів не означає, що їх можна ставити “по той бік добра і зла”. У світлі наведеного твердження, українська дієвиця ставить під сумнів тезу Нортропа Фрая про те, що “Шекспір не мав ні власних думок, ані цінностей, ані філософії,

ані принципів нічого, крім драматичної структури [переклад наш – А.С.]” [65, с. 39]. Вона не погоджується із міркуванням Гарольда Блума, що “у Шекспірових немає теології, метафізики та етики, а політичні доктрини представлені значно менше, ніж це намагаються довести сучасні критики [переклад наш – А.С.]” [192, с. 56].

Марія Габлевич, проте, заперечує цей факт: Шекспіра неможливо розглядати окремо від його епохи, що творить один із контекстів його життя, а епоха Відродження була виразно духовною. Слід зазначити, що духовність ренесансу не зводилася до виключно християнської, а була радше амальгамою течій і вчень, що порівняно мирно існували одні із одними. Вони спричинилися до виникнення образосимволів, що їх пізніше взяв і творчо розвинув такий геній уяви як Шекспір. Духовну основу створили ідеї лицарства (куртуазна любов), філософське пізнання суті речей через алхімію (ренесанс широко запозичує символічну мову алхіміків), та власне, ідеї Аристотеля й неоплатонізм.

Символізм алхіміків виражається у частому вжитку кольорів і металів та стихій у ренесансній поезії [174, с. 74]. Згадану особливість шекспірових образосимволів, слід враховувати при їхній інтерпретації та подальшому відтворенні в перекладах.

Висуваючи міркування про те, що ренесансці опанували потужний пласт символів, суголосні баченню англомовних шекспірознавців та літературознавців, Марія Габлевич, утім, підкреслює: вони радше відкоригували систему християнських цінностей та надбань античності. А це, зі свого боку, дало їм свіжу мову, насичену символами з унікальними культурними кодами, що зробила світ і життя у світі зрозумілішим [174, с. 16]. Відтак, відбувається “корекція” християнських цінностей, затертих у тривалому вжитку [ibid.], та їхній розвиток у синтезі із античними. Вони створюють виклик для перекладача.

За міркуваннями Марії Габлевич, одним із яскравих виявів такого активного (пере)осмислення об'єктивної реальності стає образне *олюднення світу*, що яскраво проявляється в Шекспіровій творчості, трансформується в творчій уяві й набуває індивідуальних авторських конотацій. У зв'язку із цим, українська дієвиця

підкреслює *міфопоетичність* Шекспірового мислення із постійною персоніфікацією Природи [174, с. 119]. Водночас поет широко використовує античні образи як *метафорику духовного буття* [ibid.], а Любов ототожнює із Богом і Природою. Теософія Шекспіра полягає у його намаганні встановити вселенський зв'язок, де все впливає на людське довкілля й людина впливає на нього також. Бог виступає водночас Добром і природою, зокрема, й природою Людини. Така інтерпретація свідчить про пантеїзм світогляду, яким Марія Габлевич наділяє Шекспіра, вбачаючи Бога в усіх явищах, що творять із ними нерозривну єдність [173].

У Шекспірових “Сонетах” яскраво виражений *антропоцентризм*, коли людина стає мікрокосмосом природи. Образосимволіка у вигляді флороназв, стихій, небесних тіл та їхня перенесена на драми й комедії Великого Британця. Їхня інтерпретація в метатекстах Марії Габлевич засвідчує цілісність герменевтичного підходу української дієвиці. До прикладу, Гамлет мислиться як “людино-всесвіт”, “Всесвіт малюється як людина, тулубом якої є Земля [*this solidity*], а обличчям [*face*] – небеса: почуття, відбиті на цьому обличчі [*face doth glow, trist full visage*], викликані ДУМКОЮ, від якої цілому тілові [*compound masse*] стає погано [*thought-sicke*] – так погано, як може бути перед смертю (Страшним Судом, всесвітньою катастрофою: *is thought-sicke as against the doome*], бо зрада – *the act* – рівноцінна смерті, “*the doom*” [174, с. 20]. Вік людського життя в аналогії до циклічного життя природи – це час від весни до осені. Отож, *Літо* (разом з весною) – як народження, ріст, цвітіння, досягання, плодоношення – це синонім Життя в цілому, буття. *Зима* ж (разом з осінню) – це символ відмирання, смерті, забуття, небуття [ibid.].

У цьому українська дієвиця поділяє думку Норпропа Фрая (2010). Антропоцентризм Відродження означає, що людина дивиться на світ крізь себе і пояснює його собою. Відтак, ренесансна символіка наскрізь жива, а природні явища і небесні тіла мають жіночі або чоловічі обличчя [174, с. 19]. Поет “покликаний утверджувати Молоду Людину в Любові [виділення оригінальне – А.С.] божественно-природній, красивій своєю чистотою і щирістю” [174, с. 20].

Запропоноване бачення повністю розходився із людиноненависницькою логікою комунізму й повністю розходиться з її догмами.

Окремою вартою уваги темою є гендерний аспект інтерпретації ренесансного світогляду й ренесансних образосимволів у Шекспірових творах, зокрема. Суто Шекспірівський антропоцентризм, виражений у “*Сонетах*”, комедіях і драмах, за міркуваннями Марії Габлевич, передбачає *рівність* чоловічого і жіночого начал.

Так, Шекспір закликає чоловіків “переламати патріархальне мислення і взяти самого себе [виділення оригінальне – А.С.] під контроль” [174, с. 13]. Акцентуючи на характерний рисах епохи Відродження та окреслюють надзвичайно важливе місце образосимволів у повсякденному житті ренесансців як невід’ємної складової їхнього буття, Марія Габлевич зауважує: вони відійшли від мови Старого Завіту. Це передбачало інше бачення залежності чоловічого та жіночого начал як єдиної життєтворчої сили. Власне, останнє, на думку Марії Габлевич, і намагався змінити Шекспір символічною мовою в “*Сонетах*”.

Марія Габлевич підтримує тезу Нортропа Фрая, що ренесансці, й особливо єлизаветинці, переосмислюють античні лики Любові, зіставляючи їх із новозавітною Любов’ю. З іншого боку, поезія альбігойських трубадурів служила не стільки прославі Жінки й чистої любові до неї, скільки прославі Любові взагалі і Чоловіка в його Любові. У провансальський “любовний трикутник” входять лицар, його кохана дама і двоє “вірних друзів”, один з яких – поет, інший – коханий дами/ Єдине, про що в безсонну ніч гаряче просить Бога поет, співаючи свою *досвітню пісню*, – то це можливості зустрітися зі своїм другом знову. Попри існування куртуазної культури поклоніння Жінці, чоловіче начало домінує над жіночим. Іншими словами, культ Жінки не означає повного визнання її рівності із Чоловіком [176].

Таке бачення, як стверджує Марія Габлевич, перенесено на характерні ренесансні образосимволи, які Шекспір широко використовує у своїх творах, і в “*Сонетах*” зокрема: Червона Троянда символізує чоловіка, а біла Лілея – Жінку за ознакою стійкості / вразливості [174, с. 100]. Виокремлення культурних кодів із

акцентом на гендерній ознаці – ще одне свідчення наскрізної персоніфікації, притаманній творам Поета, а в контексті Шекспірової творчості – ще й подвійної. А саме: флористичні образосимволи набувають людських рис, і водночас втілюють одну душу Поета – свого творця. Вона знаходить своє відображення і в чоловічих, і в жіночих образах, проте йому простіше зображати саме чоловічі [174, с. 101.]. Марія Габлевич виділяє два плани реалізації значення символу, горизонтальний і вертикальний [173]. Горизонтальний відповідає землі, матеріальному, і ототожнюється з жіночим первнем, а вертикальний – із чоловічим, прагненням до духовності, пізнання та неба [174, с. 194]. Тому ренесансні символи у Шекспірових “Сонетах” розглядаються за ознакою приналежності до чоловічого – жіночого, або як такі, яким ця риса притаманна.

Загалом, образи запашних літніх квітів, за спостереженням Марії Габлевич, мають суто шекспірівське смислове навантаження в контексті його творчості: твори-квіти приносять користь і красу читацькій публіці [166, с. 302].

Слід зауважити, що окреслена інтерпретація із перспективи критика у контексті перекладознавства змушує замислитися про адекватність відтворення цієї специфіки у маскулінній оптиці.

Антропоцентризм разом із наскрізною персоніфікацією об'єктів і явищ за допомогою флороназв, природних явищ та небесних тіл свідчить про те, що представник ренесансу, для кого Шекспір пише свої твори, за своєю суттю – митець. Він сприймає життя як суцільний процес *творення*. Це робить Шекспірові категорії настільки природними й зрозумілими для свого сучасника із жвавою уявою, проте ускладнює для теперішнього раціоналізатора-читача (відтак, інтерпретатора й критика) [174, с. 19]. Уважаємо, що цю природність має враховувати й перекладач. Відповідно, для ренесансців уявлення про природу зберігало своє первісне значення, коли вся природа вважалася “живою” [ibid.]. Її оживляв дух Любові, тієї, яку Шекспір оспівує у своїх творах.

У цій парадигмі і сама постать Шекспіра в інтерпретації Марії Габлевич наділена глибоким символізмом, що виводить його на вищий рівень розуміння. На такий висновок імпліцитно наштовхує курсивне виділення прізвища самого автора

(Шекспір) в мета- й паратекстах, подібно до правопису шекспірівських образосимволів у повторному перекладі “Сонетів” Наталії Бутук та умисне вживання виключно прізвища Великого Британця, без повного імені Вільям Шекспір. Це, на нашу думку, може напряду стосуватися тези про багатолікого Автора як утілення у своїх персонажах, або зі шекспірівським питанням – за символічним прізвищем Шекспіра Марія Габлевич убачає сера Джона Дейвіса [175, с. 192].

Окреслена картина доби Відродження та її характерних рис у стосунку до Шекспірової творчості крізь призму Марії Габлевич є важливим наріжним ідейним каменем тлумачення сонетів Шекспіра. Найсуттєвішим, на нашу думку, є конкретизація духовної складової Поета, перенесеної у його твори. Вона, втілена в понятті Любові (Небесної Любові-і-Хоті, Rose-Eros), становитиме ключову ітерацію, а образосимволи будуть її конкретним виявом у творах. У перекладах на них подеколи накладатимуться культурно-специфічні смисли.

3.8 “Коментарі” Марії Габлевич до Шекспірових “Сонетів” у світлі фрактальної теорії

Одним із найвагоміших результатів реалізації багатогранної соціокультурної ролі Марії Габлевич в українському шекспірознавстві на системі координат “тлумачення” – створення голістичної концепції інтерпретації Шекспірових “Сонетів” у проєкті ретрансляції Дмитра Павличка 1998 року. Задля кращої концептуалізації доробку Марії Габлевич ми пропонуємо розглядати результат реалізації ролі з допомогою структурованої теорії фракталів. Вибір саме цього методу в контексті діяльності Марії Габлевич зумовлений не лише аналітичним характером критичного підходу дієвиці, а й визначається специфікою сонетного жанру.

З огляду на це, сонету притаманна внутрішня драматична напруженість вкрай необхідна поетові для вираження своїх почуттів у любовній ліриці [174, с. 29]. Прикметним є той факт, що акторсько-драматургійний і поетичне обдарування

у Шекспіра поєднані, що однаково добре виражено і в трагедіях, і в поетичному доробку. Як зауважує Марія Габлевич:

“Факт, що Шекспір у своїй любовній ліриці віддав абсолютну перевагу сонетній формі, говорить, що для виразу його почуттів була конче потрібна *внутрішня драматична напруженість* [курсив наш – А.С.], властива цій формі. Двоциклова форма цілого сонетарію відбиває цю ж саму діалектичну напругу, якій поет надає антагоністичного характеру, при чому два об’єкти його любові протиставляються не лише за належністю до різних статей” [173].

Згадана особливість Шекспірової творчості створює ще одну перешкоду для перекладача, хто не лише має передати “міні-драму”, але й зберегти формальну складову. Відтак, повторні переклади “*Сонетів*” – важливе явище, яке дозволяє максимально наблизитися до драматизму оригіналу та зберегти його образну символіку.

Значна часова відстань між окремими сонетами та перегуки тем у різних місцях та в усьому сонетарію наводять деяких дослідників (серед них і Марію Габлевич) на думку, що “*Сонети*” Шекспіра – радше поетичний щоденник, у якому зафіксовано душевний стан автора, хто вголос роздумує на самоті [174, с. 107]. Оспівування любові в сонетах є даниною тогочасній моді. Однак Шекспір пориває зі середньовічним ідеалом світської любові, відтворену поетами в “подобах Божих”. Юнак – своєрідний збірний образ душевних чеснот, відкритих у власній, Поетовій, душі, і “розтиражований” у Шекспірових творах, що не обмежений сонетарієм [166, с. 316]. У цьому контексті варто виокремити роль і місце Краси – її джерелом може бути виключно любляча душа закоханого. Тільки тоді ця краса буде правдивою і корисною.

У сонетах виокремлюється любовний трикутник, що простежується в 41-42, 133-134, 144. Юнак – благородний ідеал Поета, у той час як Чорнява Пані, навпаки, анти ідеал, про що заявлено у Сонетах 131, 132, 134, 138, 139, 142, 147-150, 152. Чуттєва Любов-як-жінка – спочатку традиційно задумувалася як *Ясна* Пані, проте

залишилася в Юнакові з жіночим лицем і серцем, зате з чоловічим (Авторським) баченням світу й себе [175]. Друг Поета – чоловік з жіночим обличчям (юнак) – образне поняття правдивої Любові, охоче оспіваної Поетом. Власне, Шекспірове новаторство полягає у трактуванні жіночої Любові не як об'єкта божественної Любові, що характерно для Петрарки, а як втілення земної Пристрасті, Хоті [174, с. 106]. Іншими словами, Поет відходить від традиційного для ренесансу обожнення зовнішньої краси (зокрема, і жіночої) і малює жіночу Любов приземленою Хіттю, від якою пробує відмежуватись [165].

Шекспірова Жінка – антиподка до Гелени Троянської і Лаури Петрарки. Окрім того, Шекспір перевертає і християнське розуміння Жінки: залишаючи її образ як плотської спокусниці (образ Єви), він водночас робить її володаркою над Чоловіком (що не збігається із біблійним баченням) [166, с. 271].

Тож, із одного боку, за словами Марії Габлевич, Шекспір пропагує образ чоловіка, що має взяти свої пристрасті під контроль, зайнявшись самовдосконаленням, а не потураючи власним слабкостям. Саме в цьому полягає практичне визнання рівності Жінки в приватному та соціальному житті [174, с. 13]. Таким чином, ключовою образною *ітерацією* всього сонетного циклу є Любов, співмірна із чоловіком чи жінкою, або ж її єдність (чоловічо-жіноча).

Шекспірові “Сонети” поділено на два цикли, “юнаковим” (1-126), із завершальним Сонетом 126, “*envoy*,” та “жіночим” (127-153, 154), із заключною тематичною парою 153-154 [174, с. 106]. Прикметною рисою сонетарію є *умовність адресатів*, із чого деякі шекспірознавці (Нортроп Фрай, серед інших), наголошують на *символізмі розподілу сонетів за статевою ознакою*. Інші до традиційних чоловічого й жіночого підциклу додають цикл *Поета-Суперника*, що переплітається із обома, й наголошують, що ліричні герої сонетів – радше абстрактне втілення тих конкретних прагнень, яких Шекспір не міг досягти в житті. Так, за словами Стівена Грінблатта: “Поет обожнює чоловіка, якого не може мати, і бажає жінку, якою не може захоплюватися” [75, с. 230] [переклад наш – А.С.].

Сонети, маючи суцільну нумерацію, *внутрішньо розрізнені*. Стівен Грінблатт підкреслює зумисну відсутність цілком зв'язної історії, яку могли б

творити сонети. Кожен сонет становить окремий світ, що потенційно міг би перерости в окремий драматичний твір [72, с. 224].

Певні сонетні утворюють тематичні в'язки, які варто зберігати в перекладі: хоча сонети не завжди пов'язані, проте перекладач “*Сонетів*” повинен враховувати тематику цілого сонетного циклу та приналежність до певного грона (сув'язі). Цей очевидний факт не раз ігнорували українські перекладачі. Вони здебільшого зосереджувалися на окремому сонеті, який резонував із їхнім настроєм у конкретний історичний момент (до прикладу, Сонет 66 у перекладі Івана Франка та Дмитра Павличка як протест проти несправедливості панівного режиму, польського та радянського, відповідно). Історія перекладу цього сонета в українському шекспірознавстві є показовою у дискусії про важливість повторних перекладів, і що найголовніше – голістичних проєктів. А для цього необхідно, щоб існував інтегрований критичний підхід до тлумачення спадщини Великого Британця.

Екстраполяція елементів фрактальної теорії на “*Сонети*” Шекспіра в інтерпретації Марії Габлевич уможливорює розглядати всю Шекспірову творчість як *суперфрактал*, де “*Сонети*” є *мегафракталом* засновані на ключовій ітерації *Любові (Небесної Юнака та земної, корисної, Краси-Любові Жінки)*. Метатексти Марії Габлевич уможливають простежити *внутрішні* ітерації на двох рівнях – “текст 1–текст 2”, тобто інтер- та інtrateкстуальні ітерації в межах творів та “Автор–текст”, що стосується ітерацій універсальнішого рівня взаємодії Поета та його творів. Образною ітерацією, яка об'єднує обидва рівні, є *Любов* у двох проявах – власне *Любов* і *Хіть*, що не тільки визначає стосунки між Автором та ліричними персонажами, а й ставлення Автора до творів крізь призму його почуттів у реальному житті. Адже, за словами Марії Габлевич, кохання до реальних жінок (зокрема, леді Пенелопи Річ) та неможливість його реалізації через кастовість британського суспільства прямо впливає на творче натхнення Поета [165]. Відтак, жіночому аспекту *Любові* притаманний реальний аспект.

Щобільше, його окремі сонети звернені не стільки проти жінки чи жіноцтва, скільки про того, що вона уособлює – тілесну *Любов*, *Хіть*.

Цілісна (двоїнна) Любов вирисовується зі Сонетів 2-6 (продовження роду). У Сонетах 10, 11, 129 ітерація розділяється в сторону Хоті, щоб у Сонеті 13 злитися в двостатеву мою любов (*my dear love – you*). Починаючи зі Сонета 20 Любов остаточно виокремлюється у власне Любов (*Master*) та Володарку Хіть (*Mistress*), починаючи своє двояке існування. У Сонеті 31 любов поділяється на смертну та трансцендентну (*love* і *Love* відповідно). Жіночу складову Любові означено корисною – саме вона породжує нащадків. Інакше кажучи, непомірна Хіть є злом, а приборкана – джерелом життя.

Починаючи зі Сонета 36 Любов стає причиною конфлікту на рівні “Автор – текст”: оскільки Поет – васал високо ідеалу Небесної Любові, то йому не пасує писати комедії із еротичними жартами, які, втім, подобаються публіці [166, с. 245]. Поет вводить у свої комедії низьку лексику, бо ним керує Хіть. Це, а також розуміння свого високо призначення співця чистої Любові, змушує його відділити власні “любовні хиби” (“*blots*”) від високих драматичних творів. Другий поділ ітерації Любові відбувається у Сонеті 48. Сонет 56 – дух любові, що відсутній у почутті Поета. Сонет 57 – Поет раб Хоті і Любові (кохання до жінки і закоханості у творчість). Сонети 137-138: Хіть притаманна і чоловікам, і жінкам.

На відміну від інших, пересічних чоловіків, Поет усвідомлює свою недосконалість (і прагне віддати якомусь із персонажів). Таким чином, ітерація Любові розвивається у різних фракталах і на рівні “текст 1–текст 2” і на рівні “Автор–текст”.

Зовнішня структура сонетного циклу утворена з 154 сонетів, розподілених на два підцикли, які визначаємо як *макрофрактали*. Використовуючи ренесансну термінологію образосимволів, де чоловіче начало співвіднесене із сонячним, а жіноче – із місячним, Марія Габлевич означає Юнаковий підцикл сонячним (5/6 сонетарію), а Жіночий – місячним (1/6 всього циклу) [172, с. 155]. У цьому Марія Габлевич ще раз демонструє цілісне бачення чоловіка і жінки як однієї Людини на макрорівні організації сонетарію, використовуючи фемінізм рівності. Кожен із двох *макрофракталів* складається із окремих *мікрофракталів* – груп сонетів, об’єднаних спільною темою. Зокрема, Сонети 2-6, та 7-9 окреслені як “сонети

продовження роду”. Ключовими *образно-тематичними ітераціями* є образ Сонця-Царя планет, а *сюжетні ітерації* із подальшим розвитком теми – поема “*Венера і Адоніс*”, де Поет закликає використати земну Венерину Любов (Хіть), створивши нащадків. Центральним *мікрофракталом* цієї групи є Сонет 7.

Варто підкреслити: інтерпретація певних образно-тематичних ітерацій у метатекстах Марія Габлевич прямо впливає на їхнє відтворення в перекладах. До прикладу, розуміння образної ітерації “очі-дзеркало”, зустрічається в перекладі драми “*Антоній і Клеопатра*” та розлого пояснена в метатекстах (примітках): “В чоло вrostав очима, топив свій погляд в мені і вмирав перед явою власного життя” [146]. У чорних очах коханої закоханий бачить себе і вперше усвідомлює свій внутрішній світ [ibid.]. Наведений приклад засвідчує єдність інтерпретаційного принципу драми й сонетів.

Сонети 13-19 є кодою в Юнаковому макрофракталі. Марія Габлевич виділяє ключові образні-тематичні ітерації, що творять симетрію звертання до Юнака. Кульмінація коди наступає в Сонетах 15 та 17. Дослідниця виділяє образи в межах Юнакового макрофрактала:

Сонет 13: you, my love – чоловік-і-жінка; земля; зима; день;

14: thou – земля-небо, пори року, зорі (ніч);

15: you – чоловіки, жінки; земля-небо;

16: you – чоловік (Адоніс); жінки; земля;

17: you – чоловік-і-жінка; земля-небо;

18: thou – чоловік (Адоніс); земля-небо; сонце; день;

19: he, my love – земля; пори року.

Наведені приклади – часткові образно ітерації Юнакового підциклу.

Сонет 16 відіграє роль фокусу дзеркальної симетрії [166, с. 229]. Таким чином, ключові образно-тематичні ітерації відображають ренесансні образосимволи у стосунку до чоловічого чи жіночого начал як складових Шекспірової Любові. У наступній частині циклу ця двоїста Любов (чоловік-і-жінка) виразно набуває чоловічої статі.

Жіночі сонети творять *внутрішній* макрофрактал що символізує безперервність кола. Основною *образною* ітерацією є “*My Mistress’ eyes*”. Пара 153-154 містить спільні чоловічі-і-жіночі образи вогонь-вода. Вони ж є образними ітераціями у Сонеті 1 із Юнакового циклу [166, с. 338]. Слід зауважити, що в обох макрофракталах міститься ітерація “цілісної Любові”. Зокрема, таким внутрішнім вузлом виступає мікрофрактал Сонетів 133-134 у циклі Жінки, та тріада сонетів 40-41-42 в Юнаковому, зв’язуючи обидва макрофрактали на внутрішньому образно-тематичному рівні (два “тіла”) в одну теософію любові. У своїх різних проявах Любов виступає ключовою повною ітерацією. Її аспектами є Милість, духовно-душевне Бажання (*Desire-Love, Wish*) і тілесне Жадання (*Desire-Lust, Will*) [175].

Кульмінацію коди першого *макрофрактала* створюють Сонети 15-17, зі спільною образно-тематичною ітерацією “безсмертя в поезії”. Починаючи зі Сонета 20, ітерація Любові розділяється на власне Любов і Хіть, а Юнак стає “Паном-Пані моєї пристрасті”. У Сонеті 22 спостерігається аналогічне трактування образної ітерації обміну серцями, “*bearing thy heart*” (11) із драмою “*Антоній і Клеопатра*”, висвітлене в перекладі репліки Цезаря: “Береш з собою душі моєї частку, – не занедбуй мене у ній <...>” [172, с. 48]. За словами Марії Габлевич, згаданий образ закоханих – однієї душі у двох тілах – популярний ренесансні часи [166, с. 233] Дві об’єднані любов’ю душі творять одну [172, с. 140]. Схожа образно-тематична ітерація прослідковується в парі Сонетів 133-134.

Сюжетні ітерації любовного трикутника я + він-*thou* + вона-*thou*, або я + він-вона-*you* розпочинаються зі Сонетів 33-34 [166, с. 252]. Вони означені як емоційно-ситуативні моделі, що створює ядро творів [ibid.]. Модель простежується в низці ранніх Шекспірових комедій-фракталів, написаних у те ж десятиліття, що й “Сонети”. Зокрема, йдеться про “Як вам це сподобається” (1593) (Розаліна (перебрана в Ганімеда) – Орlando – Розаліна), та “Дванадцята ніч” (Віола (паж Цезаріо) – герцог Орсіно – герцогиня Олівія – Цезаріо) та багаторівневі “Марні зусилля любові” (1599). Саме в цій комедії з’являються схожі до сонетної Жінки героїні [173]. Варто зазначити, що Марія Габлевич перекладала уривки згаданої

комедії, щоб проілюструвати зв'язок “Сонетів” із образністю комедії. Це засвідчує перетин перспектив “переклад” і, власне, “критика”.

Сонети 46-47 утворюють *мікрофрактал* “портретних сонетів” із образними ітераціями *ока*, *серця* (думки, почуття) та *розуму* (думки). Вони мальовують портрет Юнака на рівні зовнішнього, уявного образу а підсвідомого марева [166, с. 255]. Сонет 132 також містить тематичну ітерацію портрета, проте жіночого.

Поема “Збезчещення Лукреції” (1594) включає образно-тематичні та сюжетні ітерації зі Сонетами 48-49, 52-55 та 133-134 [166, с. 365]. Образ Лукреції є символічною парою Адонісу як власне Любові (на противагу земній Хоті, втілений у Венері чи Жінці). Шекспір наділяє Лукрецію не просто фізичною красою, а й моральною досконалістю рис, притаманних Юнакові і Адонісу. А це, на думку Марії Габлевич, унікальне для того часу бачення жінки, яка за античними канонами має приваблювати чоловіка власне своєю зовнішньою, а не внутрішньою красою (Гелена Троянська) [166, с. 263].

Сонети 144, 66-67 утворюють *мікрофрактал* “ліричного відступу”. Основні образно-тематичні ітерації розвиваються тут на рівні “Автор-текст”. За словами української дієвиці з багатогранною соціокультурною роллю конфлікт зі суспільством (зосібна, прізвисько Гермафродита за Сонет 144) засвідчує появу похмурої драми “Річард III” [166, с. 280]. Їм же притаманні образно-тематичні ітерації у стосунку до поеми “Скарга закоханої”.

Наступний за порядком *мікрофрактал*, 67-70, “сонети наклепів”, не пов’язаний із жодним Шекспіровим твором і на рівні “Автор-текст” висвітлюють самотність генія. Поет аналізує відгук глядацької публіки на свої твори.

Мікрофрактал Сонетів 81-88 означений як “сонети поета-суперника” із інтертекстуальними ітераціями “Метаморфоз” Овідія та “Орхестри, або Поеми про танець” сера Джона Дейвіса.

Сонети 94, 96, 98-99 формують *мікрофрактал* “квіткових сонетів” із флористичними образно-тематичними ітераціями з поемою “Скарга закоханої” та алюзіями на реальних Шекспірових сучасник (зокрема, роман графа Саутгемптона,

покровителя Шекспіра). Ключові ітерації – Біла і Червона Троянди (граф і зваблена дівчина). Сонет 94 містить зовнішню ітерацію відносно історичної хроніки “*Едвард III*” – заключний рядок цього вірша “*Lilies that fester smell far worse than weeds*” повторюється у самій хроніці [166, с. 303].

Сонеті 116 містить зовнішню ітерацію з комедією “Багато галасу з нічого”, зосібна мотив публічного оголошення заручин (“*the banns*”) [166, с. 336].

Утім, особливої симетрії сонети досягають із драмою “*Ромео і Джульєтта*”. При тім ітерації можна виокремити на рівні окремих мікрофракталів, і на більшому макрофрактальному рівні.

Зосібна, образно-тематичні ітерації притаманні Сонетам 97-99, 146, 100-105. “Квітковий” мікрофрактал стає провісником до написання драми, де образна ітерація флористичних символів перенесена на юну пару [165]. Сонет 146 на рівні “Автор–текст”, коли Поет обирає комедійний початок і різко трагедійну кінцівку, творить архітектоніку драми [166, с. 308].

Урешті в мікрофракталі Сонетів 100-104 простежуються суголосні драмі образно-тематичні ітерації. Зосібна, ідеться про образ пам’ятника, “*outlive a gilded tomb*” (101, ряд. 11) – гробниця і пам’ятник кохання [166, с. 310]. Сонет 103 як продовження прологу у формі сонета в драмі, пори року в Сонеті 104, розвиток образної ітерації Сонета 105 “*Let not my love be called idolatry*” (ряд. 1), де “*idolatry*” мислиться як сліпа любов [173]. Як і в сонетному циклі, провідною ітерацією драми є Любов, проте на відміну від “*Сонетів*”, у яких власне саму Любов втілює Юнак, а Хіть – Жінка, у драмі відбувається навпаки – чорноокий Ромео означає Хіть Венери, а Джульєтта – світлу і чисту Любов Адоніса, Юнака. Однак “*Сонети*” резонують із драмою не лише у внутрішніх образних ітераціях на рівні макрофракталів, а й на рівні зовнішніх ітерацій усього циклу.

За міркуваннями Марії Габлевич разом із трагедією “*Ромео і Джульєтта*” “*Сонети*” вписуються в систему гармонійних координат [174, с. 182], про що свідчить і Сонет 77. Він кратний 14-ти, а це відповідає кількості рядків переважній більшості сонетів циклу.

Чоловічий *макрофракта*л (цикл Юнака) та жіночий *макрофракта*л (цикл Чорнявої Пані) кратні чотирнадцяти, що наводить українську дослідницю на думку про орієнтування Автора на фази Місяця, а отже, на жіночий цикл. Такий відлік часу, за словами Марії Габлевич, відбувається ще до земного народження людини [виділення оригінальне – А.С.] [174, с.183]. Отож, Марія Габлевич укотре пропонує жіноче бачення хронологічної проблематики у контексті Шекспірових “Сонетів”.

Аналізуючи драму “Ромео і Джульєтта”, Марія Габлевич наголошує на символізмі числа 14, що стає дослівно астрономічною одиницею часу: часово важливі події відбуваються що 14 годин у житті пари; всі разом вони вкладаються в один неповний тиждень, який вкупі з останніми двома тижнями місяця вивершив би чотирнадцятирічний період земного життя Джульєтти [174, с. 184]. Для поетів доби Відродження (зокрема, поет-метафізик Джон Донн) 14 рік вважався віком емоційної і статевої зрілості, чи “віком Венери” [174, с. 185]. Отож, загальний нумерологічний символізм не просто створює гармонійну структуру, а й підсилює лейтмотив Любові, що є провідною темою у “Сонетах”.

Марії Габлевич видається прикметним і той факт, що вже перша зустріч закоханих описана у формі 14-рядкового сонета, де в заключному двовірші відбувається поцілунок. Сонетна розмова продовжується ще на 6 рядків, що постулює довершеність – як доводить Марія Габлевич, нумерологічно число “14” позначає зміну ($1+4=5$), а число “18” – повноту довершеності ($1+8=9$) [174, с.184]. Образно-тематичним символом, що споріднює драму зі “Сонетами” є “твої Очі” (Сонет 77 та “астрономічний” Сонет 14). Неоплатонічне розуміння символу як “вікон душі”, модифіковано у зрячі Очі сердець (закоханих) [174, с. 204]. Отже, за словами Марії Габлевич, відбувається зустріч-єднання двох закоханих сердець. Подібна ітерація зустрічається і в низці сонетів, і в драмі “Антоній і Клеопатра”.

Загалом, 154 сонети нумерологічно становлять ціле, одиницю ($1+5+4=10$, $1+0=1$), котра є також символом початку [174, с. 183].

Внутрішній числовий символізм істотний для інтерпретації ренесансних символів у “Сонетах”. Разом із іншими символами вони утворюють смислову

ланку. Без збереження внутрішньої гармонії усі решта елементів якщо й не втрачають смисл, то втрачають свою виразність.

Семіотичний аспект суперфрактала має вербальний характер і символічний зміст – Образи Юнака і Жінки “переходять” у шекспірівські комедії та трагедії (Марія Габлевич найдетальніше розглядає їх у зв'язку із драмами “Гамлет” і “Ромео і Джульєтта”), проте під іншими назвами. Ренесансні символи “Сонетів” як характеристики чоловічого чи жіночого начал перегукуються із символами у драмах. Важливо розрізняти формальну особливість Шекспірових образосимволів – зокрема, написання з великої та малої літер. Якщо деякі з цих символів характерні для ренесансного світобачення (Глупота, Ніщота, Простацтво) то для інших Шекспір напрацьовує власний слововжиток. За міркуваннями Марії Габлевич, Поет розрізняє любов-почуття та Любов-досконале почуття у грудях Юнака. Аналогічно, у Шекспірових “Сонетах” є час, що характеризує видимі реалії та історичний Час, від якого залежить доля людини [166, с. 240]. Загалом автор не завжди виділяє образосимволи – лише ті, яким, як видається, хоче надати індивідуальної ваги. Інші символи написані з малої літери, бо ренесансний читач міг легко їх розкодувати [166, с. 210].

Отже, структуру мегафрактала визначають внутрішні ітерації перенесені на комедії і низку драм. І якщо зміна зовнішніх ітерацій відображається виключно на структурі, то внутрішні зміни на рівні символів або займенників у стосунку сонетного трикутника руйнують внутрішню цілісність.

Перекладацьке розуміння зазначених тонкощів сприяє тому, що шекспірівський текст набуває філософської глибини із можливістю двопланового прочитання. Повторні переклади передають аспекти зумисне спрощені через обмежувальні норми.

Основна внутрішня ітерація – Любов у різних відношеннях, ідеальна духовна Любов розвивається найперше у стосунку до Юнака, що втілює аспекти творчості в різних сюжетах.

Творчість Шекспіра як суперфрактал передбачає існування ідеального “надперекладача”, який розумітиме ітерації в сонетах, поемах, комедіях і драмах.

В Україні радянського періоду таку функцію виконувала творча спільнота, згуртована навколо Григорія Кочура, завдяки чийм спільним зусиллям вийшло шеститомне зібрання творів Поета. У багатьох випадках вона була анонімною за спогадами Марії Габлевич [169, с. 262]. Проте сама Марія Габлевич керувалася вказівками на мовно-стилістичному рівні, тим часом як єдиних інтерпретаційних установок на кшталт тих, на які орієнтувалися Дмитро Павличко й Наталія Бутук, поки що не існувало.

Видається малоімовірним той факт, щоб лише одному дієвцеві вдалося б відтворити весь спадок Великого Британця у його цілісному прочитання. Отже роль того, хто зможе забезпечити герменевтичну єдність наступним поколінням ретрансляцій, видається особливо важливою. Таку функцію над-інтерпретатора на сучасному етапі української Шекспіріани виконує Марія Габлевич, реалізуючи свою багатогранну соціокультурну роль.

Підсумовуючи, варто наголосити на доцільності враховувати внутрішні й зовнішні ітерації, змістові та образно-тематичні, особливо при створенні модерного повторного перекладу Шекспірової спадщини. Це необхідно задля збереження єдності цілого суперфрактала.

3.9 Фемінний вимір інтерпретації Марії Габлевич Шекспірових образосимволів

Перспектива “критика” будується на системі координаті “особа” Наближення перспективи означає появу гендерного аспекту, зосібна в опозиції “чоловіче / жіноче”, яке ми розглядаємо з позицій феміністичної критики. Це дозволяє вивчати внесок Марії Габлевич в українську та світову шекспіріану враховуючи фемінну оптику її критико-аналітичного підходу на тлі переважно чоловічого трактування Шекспірових творів. Фемінний ракурс був і певною мірою залишається менш популярним в академічних спільнотах. Тому для висвітлення багатогранної соціокультурної ролі Марії Габлевич із урахуванням жіночого світосприйняття важливо окреслити тенденції українських шекспірознавчих студій.

Доробок шекспірознавиць в українських шекспірівських дослідженнях ХХ–ХХІ ст. загалом умовно поділяємо на тих, хто надавав перевагу *перекладу* драм, і тих, хто займався перекладознавчими дослідженнями Шекспіра саме в контексті української літератури. Одним із нечисленних винятків можна вважати статтю Марини Новикової “*Міфосвіт “Макбета”: володарі та відьми*” (1998-2000), де крізь призму рецепції драми в кримсько-татарських реаліях 1990-х років осмислюється взаємозв’язок Влади і Любові (Хоті): “Хіть прагне сили, сила – влади, а влада – абсолюту” [29, с. 298]. Натомість, Хіть, в розумінні Марії Габлевич руйнівна лише тоді, коли неконтрольована [173]. В інших випадках вона корисна і життєдайна, що послідовно демонструють образи в драмах, які її втілюють.

На їхньому тлі Марія Габлевич привертає увагу саме тим, що не обмежується виключно перекладами та редагуванням, а її метатексти виходять за рамки української шекспіріани і включають коментування оригіналів Шекспірових текстів та полеміку зі знаними шекспірознавцями, зокрібна Дженкінсом [173]. Це вкотре засвідчує багатогранність соціокультурної ролі дієвиці.

Вартим уваги видається і коло наукових зацікавлень Марії Габлевич, що, окрім іншого, охоплює некультивовану *єлизаветинську* тематику та дослідження і переосмислення ролі жінки. Воно свідчить про широту габітусу дієвиці. У цьому контексті доречно навести коментар до правок повторних перекладів “*Сонетів*” Наталії Бутук (2011) у вигляді приватного авторського епітексту: “*Фактично, багато з них не визнавали жінки як рівної собі (і це при блискучій жінці-королеві, якій вони мусили офіційно співати дифірамби, а підпільно боролися з нею)*” [208]. Відтак, Марія Габлевич чи не першою серед українських учених торкається феміністичної проблематики творів Великого Британця. Окреслений новаторський в ті часи для українського літературознавства підхід свідчить про продуктивність багатогранної соціокультурної ролі Марії Габлевич.

Стаття “*Підвоний світ Офелії*” (2004, 2018) феміністична за характером (і навіть не була позитивно сприйнята на час публікації). Професійний габітус української дослідниці уможливив утвердження її соціокультурної ролі як критикині, що активно послуговується найновішими здобутками літературознавства.

Прагнення наділити жінку голосом та видимістю, поставити її на рівні із чоловічими персонажами визначає наукову діяльність Марії Габлевич, що в подальшому відображена в перекладах, мета й паратекстах. Українська дієвиця наголошує, що саме такими Шекспір бачив жінок, і намагався передати своє бачення читачам та глядачам [174].

Інтерпретація Марії Габлевич не збігається із неофройдистським фемінізмом, бо і чоловіче, і жіноче начала однаково важливі для неї. Проблема полягає у тому, що чоловічому началу надто часто надають перевагу над жіночим. А жіночій природі, натомість, приписують неповноцінність: “<...> за природою речей Бог створив людину “чоловіком-і-жінкою”. Треба вигнати із себе жінку. *Навіщо людині, котра тілесно чоловік, робитися з людини недолугом* [плакати] [виділення оригінальне – А.С.] [174, с.196]. Очевидно, що таке розуміння екстрапольоване на переклад, мета й паратексти Марії Габлевич. Перефразовуючи, перспектива “переклад” накладається на перспективу “критик”. Відтак і Офелія в метатекстах, і Клеопатра в перекладі в авторській редакції та паратекстах у ролі метатекстів показані сильнішими й зрілішими жінками, ніж у відповідних перекладах чи паратекстах дієвців-чоловіків.

Українська дієвиця використовує і фемінізм рівності / *equality feminism*, і фемінізм інакшості / *difference feminism*, розглядаючи інтерпретацію сцени зустрічі Офелії (із книгою) та Гамлета у прохідній галереї, підлаштовану Полонієм. Зосібна, Габлевич критикує усталений підхід до цього епізоду, а яким жінка на самоті може займатися виключно жіночою роботою (вишивання, тощо), а якщо й читати – то обов’язково Біблію чи Псалтир [175]. Окреслене бачення в подальшому відображено в перекладі. На противагу наведеному тлумаченню, зауважує Марія Габлевич, коментатор-чоловік не уточнює книги (*a Booke::this Booke*) в руках Гамлета в попередній сцені, наголошуючи, що “спроби ідентифікувати цю книжку марні” [175, с. 195]. Це залишає чоловікам значно ширший вибір літератури, звужуючи жіночі книги до однієї конкретної тематики, направленої на виховання й перевиховання.

Марія Габлевич послідовно доводить тезу про те, що своїми творами драматург вимагав змінити ставлення до жінки, переламати власне патріархальне мислення, узяти себе під контроль а навчитися міри [175, с. 13]. Хоча єлизаветинські сучасники Шекспіра і переосмислив античні образи Любові, проте не могли помітити чоловічі і жіночі начала в єдності, що творить життя і є взаємозалежною [175, с. 21]. Українська дослідниця акцентує на двоплановому вияві Любові (Небесна Любов та Земна Хіть), розглядаючи основні шекспірівські образосимволи в контексті гармонії чоловічого та жіночого начал, а не протиставляючи їх або ж зосереджуючись виключно на котромусь із них двох. На основі біблійної інтерпретації людського буття, Марія Габлевич вирізняє в Адамові і чоловіче, і жіноче начало. Вона наголошує на двостатевості найпершої людини, який став Чоловіком виключно після того, як з його тяжкої кості узяли Єву. Відтоді жінка починає уособлювати все земне, а Чоловік – усе одухотворене, і такими їх сприймає й хоче представити своїм читачам і глядачам Шекспір [175, с. 191]. Марія Габлевич акцентує на тому, що учені-чоловіки скоригували систему людських відносин, коли перенесли конкретне значення поняття “*man*” на цілий людський рід. При тому жінка, *woman*, обіграно як “*woe-of-man*” (“*лихо чоловіче*”) [ibid.]. Отже, людський рід стає родом чоловічим – “*mankind*”, ієрархійному за своєю суттю, Марія Габлевич протиставляє гуманне бачення Людини, подвійної [виділення оригінальне – А.С.] за своєю суттю. Ці чоловіче та жіноче начала співвіднесено із водою та Місяцем і вогнем та Сонцем відповідно [виділення оригінальне – А.С.]. У єдності стихій виникає тепло, необхідне для Життя [175, с. 192]. Відтак, смерть Офелії, за Марією Габлевич, – символічна загибель у власній жіночій стихії, яку вона не змогла сповна використати. Запропоноване бачення суголосьне інтерпретації сексуальності за Елен Сіксу.

Іншим керівним мотивом феміністичної критики, яку Габлевич широко застосовує у своїх метатекстах є психологічний підхід, де творчість корелюється із процесом дітонародження. Українська дієвиця уводить поняття Духа як творчого начала, яке “*зароджується в пам’яті*”, “*виношується в утробі праматері*” (уяви, підсвідомості) та “*випорскує на світ*” у формі поетичного слова. Усе, створене

поетом, є втіленнями цього безтілесного духу – поетовими *духовними* дітьми. Прикмети поетичних дітей – краса і духмяність, вони бачаться як “квіти уяви” – вишукані, легкі, “золотомірні” – *sweets and beauties* (12) [174, с. 120]. У парадигмі Марії Габлевич Автор виступає *батьком-творцем*. Образ дітей-квітів зустрічається в Шевченка:

“Думи мої, думи мої, // Квіти мої, діти! // Виростав вас, доглядав вас // Де жмені вас діти?” [183]. Прикметно, що на позначення анонімних поезій введена метафора “байстрюків”, що підкреслює українська дієвиця [174, с. 208].

Ідеї гендерних студій проявляються в метатекстах, де Марія Габлевич заперечує фізичну бісексуальність Шекспіра. Її припускали британські шекспірознавці сер Стенлі Веллс та Пол Едмондсон і на цій основі розробили класифікацію сонетів у збірці “*All the Sonnets of Shakespeare*” [Повні Шекспірові Сонети](результат 20-річної праці, опублікованої у вересні 2020 року). Українська дієвиця підкреслює факт виправлення шекспірівського оригіналу 1609 року виданого у 1725 році за редакцією Ентоні Поупа, де в Сонеті 23 слова “*my books*” змінили на “*my looks*”, завдяки чому поширилася ідея Шекспірової бісексуальності. Вона ж перейшла в українську полісистему, адже українські перекладачі-чоловіки (зокрема, Дмитро Паламарчук) користувалися саме згаданою версією оригіналу і не наважувалися сумніватися в ньому [174, с. 243]. Наведений приклад є показовим у плані особливості жіночого прочитання та схильності загострювати окремі деталі, завдяки яким відбувається зміщення акцентів або ж виникає новий ракурс бачення твору. Натомість, такий ракурс дозволяє утвердити ідеологію рівності чоловіка й жінки під об’єднавчим Автором-Шекспіром [173]; [174].

Власне, новаторство української дослідниці, полягає в об’єктивності підходу: засуджуючи редукаціоністський підхід прихильниць феміністичної теорії в шекспірознавстві (зокрема Кетрін Сірлак чи Лінди Буз), Марія Габлевич не визнає такої інтерпретації, з якої Офелію чи Джульєтту трактовано з позицій патріархального суспільства.

Отож, реалізуюючи свою багатогранну соціокультурну роль, Марія Габлевич висловлює тезу про трактування чоловічих і жіночих узаємин в

Шекспірові часи, суголосне модерним ідеям, що виникли на основі гуманістичних цінностей. Вона також розширює обрії українського шекспірознавства, а її здобутки значно доповнюють лінгвостилістичні дослідження її попередниць. Реалізацію фемінних поглядів Марії Габлевич можна підсумувати таким чином:

Таблиця 3.6

Карл-Густав Юнг	Екстраполяція на феміністичні студії: Психічна бісексуальність (<i>Анімус</i> та <i>Аніма</i>)	Адам (першолюдина) як чоловік-і-жінка: , <...> адам був просто ‘людиною’ – двостатевою (чи, точніше, різностатевою) істотою, що втілювала-символізувала собою весь людський рід [175, с. 191]. Єдність чоловічого і жіночого начал як стихій води і вогню, завдяки яким відбувається природний колообіг. Надмір чи брак одного із елементів призводить до трагедії (надмір жіночого начала в Офелії, не врівноваженого чоловічим вогнем любові); Сонети 153-154.
Феміністичні теорії		
Джуліет Дассінбер	Фемінізм рівності (на основі юнгіанської філософії): пуританське суспільство визнає духовну рівність чоловіка і жінки	Шекспір вимагав у Чоловіка-Мап кардинально змінити на ділі ставлення до Жінки [174, с. 19]. [Шекспір] кинув виклик споконвічній патріархальності суспільства <...> дослідив усі аспекти й витоки Любові” (тут поняття Любові тотожне Богові, натомість Шекспір всією своєю творчістю виявляє викривлення цього ідеалу). Офелія – донька дворянина, що не обов’язково має займатися виключно жіночими справами (вишиванням чи читанням молитовника), як то вона подана крізь призму метатекстів.
Елейн Шовалтер	фемінізм інакшості: жіночий досвід (іншо)прочитання творів	Одухотворення Офелії, виведення її а перший план.

3.10 Клеопатра Марії Габлевич (2013) у наближеній / zoomed-in перспективі

Багатогранна соціокультурна роль Марії Габлевич у перспективі “критика” не обмежена виключно інтерпретацією образосимволів “*Сонетів*” та їхньою цілісною систематизацією в метатекстах, а знаходить своє практичне втілення в критичному прочитанні інших творів. На прикладі українських множинних перекладів драми “*Антоній і Клеопатра*”, зосібна і повторного перекладу Марії Габлевич (2013) в авторській редакції із метатекстами у ролі паратекстів, можна спостерігати, як перетинаються перспективи “критика” й “переклад”. Цей повторний переклад дозволяє відстежити реалізацію новітнього (для української літератури й перекладу на той час) світобачення й інтерпретації жіночих образів саме жінкою. А це й робить соціокультурну роль багатогранною.

Клеопатра – одна із психологічно складних та неоднозначних героїнь, осмислених Шекспіровим генієм. За словами Івана Франка, “<...> Шекспір уперше малює не душу мужчини, а саме жінки, у найбільш різних, навіть найінтимніших моментах. Саме геній Шекспіра зумів зобразити таку жінку “у весь зріст”, не перетворивши її в карикатуру, змалювавши її правдивою і не приховавши “її хиб і її повної неморальности”³ [180, с. IV]. Відтак, перед інтерпретатором та перекладачем постає виклик: якомога точніше відтворити образ Клеопатри в перекладі, не спростивши і звульгаризувавши його.

Жіночий образ послідовно розкривається в повторному перекладі Марії Габлевич, у фемінній оптиці, а метатексти в ролі паратекстів доповнюють авторське бачення Марії Габлевич, перегукуючись із її “*Коментарями*” до “*Сонетів*” (1998). Схожим чином, візуальні паратексти у драмі є повторенням ілюстрацій статей і перекладів української дієвиці (2016), (2019).

Шекспірову Клеопатру вже раніше намагалися осмислити Пантелеймон Куліш та Борис Тен. Марія Габлевич працювала 10 років із перервами над своєю українською версією “*Антонія і Клеопатри*” (із 2003), паралельно займаючись

³ Тут і далі у прямих цитатах збережено оригінальний правопис.

власними “Коментарями” до “Сонетів”. Відповідно, простежується певна єдність і послідовність тлумачення образосимволів і в сонетах, і в драмі.

Уважаємо, що повторний переклад 2013 року у фемінній оптиці унікальний тим, що така комплексна кількарівнева інтерпретація змодельована саме перекладачкою. Адже до того переклади “Антонія і Клеопатри” робили виключно чоловіки-перекладачі (Пантелеймон Куліш чи Борис Тен). Літературно-критичне осмислення образу теж було чоловічим (Іван Франко). Відтак, видається, що на часі запропонувати саме *жіночу* реінтерпретацію та, відповідну реварбалізацію образосимволів із жіночої перспективи. Що важливіше, він, як і проєкт Сонетів, теж мультимодальний (літографії Венери й Марса – символ пари Антонія та Клеопатри).

Як і Офелія чи Джульєтта, Клеопатра Марії Габлевич втілює Любов (єдність небесної краси-Любові та земної Хоті) як *єдність* напротивагу традиційній ренесансній дихотомії.

Клеопатру, як традиційно започаткували ще її політичні противники, представляють розпусною володаркою, схильною до кровозмісних стосунків. І в історичних хроніках Плутарха, і у Флавія, і в одах її сучасників переважає мотив *варварства* Клеопатри напротивагу культурній освіченості, та *інцестуальності*. Подібні конотації знаходять свій відгомін пізніше в середньовіччі. Так, Боккаччо змальовує Клеопатру жадібною, жорстокою і хтивою (“*De claris mulieribus*” [Про славних жінок], 1360–1374) [177, с. 183]. За ренесансу відбувається своєрідна реабілітація образу, коли можна прочитати життєписи Антонія і Клеопатри з Плутарха в перекладах на англійську та французьку. У Шекспіра Клеопатра постає величною жінкою, що переживає інтенсивні й суперечні почуття, та якій притаманний жвавий розум. У Френсіса Бомонта і Джона Флетчера, британських драматургів (початок XVII ст.), Клеопатра зображена позитивно, що стосується аспекту її стосунків із Цезарем. Бернард Шоу малює Клеопатру наївною та безвладною, повністю підпорядкованою Риму (“*Цезар і Клеопатра*”), 1901.

В українському перекладі “Антоній і Клеопатра” вперше з’явилися як частина великого перекладацького проєкту Пантелеймона Куліша. Перекладач

завершив 10 Шекспірових драм, згодом виданих у 1901 із ґрунтовним критичним опрацюванням Івана Франка у 1899 році. Кулішевий переклад містить виразні сліди барокового авторського стилю. Іван Франко як редактор і критик намагався пом'якшити його там, де це не згладжувало експресивності оригіналу.

Дещо інший підхід у Бориса Тена (Михайла Хомичевського). Він – автор українських перекладів Шекспіра, всі з яких увійшли в шеститомне зібрання творів “Річард III” (т. 1), “Тім Андронік” (т. 1) [написання оригінальне – *A.C.*], “Макбет” (т. 5), “Антоній і Клеопатра” (т. 5). Слід підкреслити характерні риси його габітусу: Борис Тен перекладав *давньогрецькі твори*, що, за свідченнями сучасників, позначився на перекладацькій стратегії та методах відтворення драм. Ідеться, зокрема, про чітке дотримання кількості віршових рядків та стрункість віршової форми. Відтак, Шекспірова драма близька йому за тематикою.

Видання Кулішевого перекладу подібне до сучасного проєкту Марії Габлевич: його обрамляє метатекст, що допомагають краще розкрити образ цариці Єгипту. У випадку із Пантелаймоном Кулішем присутній літературно-критичний аналіз редактора та його примітки, які роблять історичний екскурс. Образ Клеопатри в цьому перекладі творять перекладач і редактор.

У паратексті (авторській передмові до перекладу) Куліша (1901) Іван Франко характеризує героїню так: “Клеопатра – жінка із безмірно скомплікованою психікою <...> У ній змішані всі елементи жіночої вдачі в дивну цілість” [180, с. III]. Франко підкреслює психологічну багатогранність цариці, що вирізняє її із героїнь інших драм Шекспіра. Він також наголошує, що поведінка Клеопатри мотивується радше жіночою слабкістю, аніж умисними намірами [ibid.]. Таким чином Шекспірова Клеопатра – узагальнений образ жінки, майстерної в жіночих справах і наївної в чоловічих [180, с. IV]. Іван Франко акцентує на *жіночій слабості* Клеопатри, образ слабкої жінки не раз підкреслюється в Кулішовому перекладі за редакцією.

Інтерпретація образу Цариці у Франка має чітко окреслену чоловічу оптику, яка, однак, не містить негативної конотації.

Шекспірова Клеопатра – благородна, граційна, а її особиста драма розгортається на фоні занепаду республіки та зміцнення одноосібної влади правителя (Октавіана Августа) [180, с. V], який згодом докладатиме всіх зусиль для дискредитації її імені. Примітно, що Іван Франко згадує про важливість цілісного підходу до драми і образу Цариці, зокрема. Він проводить паралелі зі Сонетами 130, 131 та 96 і висновує про схожість Клеопатри із Жінкою зі “*Сонетів*”.

Редактор і критик висновує, що образ Клеопатри частково пов’язаний із однією зі Шекспірових сучасниць [180, с. XIII]. Однак, його студії драми в контексті всієї творчості Шекспіра обмежені лише цим аспектом.

Переклад драми Бориса Тена, що увійшов у шекспірівський шеститомник, V том (1984–1986), за редакцією Дмитра Павличка, містить коментарі Олени Алексеєнко, однак і в ньому акцентовано на історичних персонажах та співвіднесеності реальних осіб із Шекспіровими персонажами.

Повторний переклад Марії Габлевич зроблено із найпершого видання оригіналу (1623). Марія Габлевич, реалізуючи свою багатогранну соціокультурну роль у перспективі “критика” на системі координат “тлумачення” пояснює образний слововжиток драми на тлі ренесансного бачення античної культури. Марія Габлевич постає перекладачкою, редакторкою та критикинею, водночас реалізуючи всі три аспекти своєї багатогранної ролі. Марія Габлевич доповнює видання власними ілюстраціями, зокрема й вставками із оригіналу, подібно до проєктів “*Сонетів*”. Це додає *мультимодальності* її перекладацькому проєкту. Як і в “*Сонетах*” збережений оригінальний правопис, зокрема, курсивні виділення в першоджерелі, про що Марія Габлевич повідомляє в паратекстах, примітках до тексту [172, с. 111].

У примітках (паратекстах у ролі метатекстів) Марія Габлевич подає не лише пояснення історичних аспектів твору та його Шекспірової інтерпретації, а й творить власне філософське бачення ключових образосимволів драми у контексті цілої творчості Великого Британця. Подібно до Івана Франка, вона відшукує ідейні та смислові зв’язки зі Сонетами, де зустрічаються ключові шекспірівські образи. Троянда Юності (“*the Rose of youth*”) згадана у драмі, на думку Марії Габлевич

поєднує *душевну* Красу і *духовну* Любов [виділення оригінальне – *A.C.*] [172, с. 149]. Вона втілена в Юнакові, кращій частці авторового “Я”. *Запах* цієї Троянди символізує Правду [ibid.]. Цей образ зустрічається в характеристиці низки персонажів (Клеопатра про Цезаревого посланця (4.2 (=3.13)):

“Оце й весь Пошанівок? – Бач, дівчата: // Цураються розквітлої Троянди, // Хто пуп’янкові кланявся! <...>” [171]

У *примітках* Марії Габлевич підкреслено символізм Троянди як атрибута богині кохання, однак він позначає не земну Любов, а саме красу-любов душі, означену *Rose/Eros* [виділення оригінальне – *A.C.*] [171].

У контексті образів людей-квітів, символу кращої частини людства [174, с. 100] подана інтерпретація родового імені Антонія. Так, грецьке написання його імені (“*Anthony*”) напроти вагу римському (лат. *Antonius*) за твердженням Марія Габлевич, імпліцитно вказує на красу його душі та рис (“*Properties*”), які, втім, потребують культивації [172, с. 166]. Марія Габлевич переносить інтерпретацію квіткового образосимволу із метатексту на драму. Щобільше, схоже флористичне перенесення *люди-квіти* (цвіт нації) зустрічається в критиці “*Сонетів*” та її метатекстам. Марія Габлевич розвиває метафорику цвіту як символу краси й довершеності безвідносно до статі, що демонструє насичена флористична символіка окремих Сонетів (94, 99) і драм (історична хроніка “*Едвард III*”): квіти-людські душі, квіти-аристократи, люди-квіти Божого саду [174, с. 100].

Нетрадиційне тлумачення поняття Любові: Сучасні Шекспірові поети оспівували традиційну легковажну любов-Купідона, вслід за латинськими поетами, зокрема Овідієм. Тому для Шекспіра вони були ідеологічно чужі – *Alien* зі Сонета 78 [167].

Зосередження на Любові як універсальному архетипі, довкола якого вибудовується мереживо персонажів і символічних відповідників, може бути витлумачене як вияв фемінної інтерпретативної чутливості. Такий підхід тяжіє до виявлення ірраціональних, емоційно насичених пластів оригіналу та їхньої делікатної трансляції в переклад. Ще одним свідченням фемінного спрямування перекладу є присвята перекладачки: “Світлій пам’яті <...> всіх українських жінок,

зігнаних загарбниками з рідної Землі, що вижили й гідно прожили життя в любові до Неї і її Мови” [190].

Натомість маскулінна перспектива перекладача чи критика зазвичай спирається на історичну конкретику, зокрема, на реконструкцію образу Клеопатри крізь призму джерел, тяжіючи до логічного впорядкування смислових паралелей, що постають у тексті. Таким чином, два підходи, емоційно-інтуїтивний і раціонально-аналітичний, формують своєрідну дихотомію бачення, в якій переклад стає полем зустрічі чуттєвого й історичного, особистісного й універсального.

У підсумку, у кожному перекладацькому проєкті зроблено акцент на складності образу Цариці. Жоден із множинних перекладів не обмежений текстуальним представленням Клеопатри, а поглиблено розкриває її образ у примітках. Характер і ступінь цього відрізняються, однак саме різні кути зору і стимулюють переосмислення та, як наслідок, виникнення повторного перекладу.

3.10.1 Образ Клеопатри в інтерпретації Марії Габлевич: вимір “Богиня”

У повторному перекладі драми Марії Габлевич Клеопатра ототожнена із Ізидою та Афродітою-Венерою. Єгипетська міфологія, трансльована у Плутарха (трактат “*Про Ізиду та Озіріса*”) Ізіда символізує жіноче начало, Землю, яку щороку запліднює Ніл-Озіріс. Образ Ізиди акумулював антиномії “світло – темрява”, “день – ніч”, “вогонь – вода”. Апулей зображає Ізиду жіночим началом, народженим у морі. Відтак Ізіда постає єгипетським аналогом Афродіти-Венери (Кіпріди, народженої з морської піни). Марія Габлевич у світлі інтерпретації Любов як універсальної категорії вважає обидва образи взаємозамінними [172, с. 120]. Подібно, Чорна Пані зі Сонетів – “земна” *Missstress*, “її Богом дана чорноземна врода завжди найгарніша / найясніша: “*Thy black is fairest in my judgment place*” (131.12), під стать *благословенній красі Ночі*” [174, с. 219]. Наведений приклад демонструє внутрішні образні ітерації на рівні “текст 1– текст 2”, коли риси сонетних жінок перенесено на жіночий образ Цариці драми.

Попри це, певні особливості інтерпретації відрізняють єгипетську версію Афродіти, і їх запозичив Шекспір. Нерозуміння цих відмінностей (чи неправильне тлумачення) спричинилися до радше негативного сприйняття образу Клеопатри.

У власному повторному перекладі та в супровідних текстах Марія Габлевич акцентує: смаглявість обличчя Клеопатри постає як символ родючості землі, яку вона, втілюючи земну Ізиду, репрезентує. Це засвідчують не лише висловлювання її політичних опонентів, а передусім – репліки самої Клеопатри. Водночас більшість дослідників інтерпретує “*tawny Front*” крізь соціальну призму, вбачаючи в цьому натяк на нібито низьке походження єгипетської цариці [171].

До того ж, стереотипне мислення демонструють і персонажі твору. Так, Філон відтворює уявлення про землю (жінку) як об’єкт експлуатації [172, с. 115], а також поширене упередження щодо надмірно відвертої сексуальності єгиптян, яких ототожнюють із циганами.

Такий стереотип притаманний суто англійській лінгвокультурі, на що вказує спільний корінь обох слів: *Egyptian-gypsy* [ibid.]. *Gypsy* A person who possesses qualities or characteristics supposed to be typical of Gypsies; spec. (a) a person who acts in a *disreputable, unscrupulous, or deceptive* manner (obsolete); A *contemptuous term* for: a woman, considered as *deceitful, thoughtless, or fickle* [53].

Прикметно, що в українській лінгвокультурі в понятті “циган” переважає конотація “зłodий”, що виражено в українському фольклорі, та, зокрема, приповідках: *ласий, як циган до сала* [140]; *В цигана вдався, хоч по панськи вбрався. Дурисвіт, хоч і одяг змінив. Циганить, як може. Дурить, як може, щоб лише скористатися* [146]. Конотації образу частково збігаються, але в контексті Шекспірового слововжитку можуть не завжди асоціюватися із сексуальним підтекстом в українського читача.

Марія Габлевич передає оригінальне “*tawny Front*” та пов’язані із ним метафори “*a gypsy’s Lust*”: “*Темнолиця*” [9], “*Циганка, якій треба холодити Хімь*” [13-14] [190, с. 5]. Порівняймо із перекладом Пантелеймона Куліша: *жінка із “чолом смуглявим”, “жар циганки”* [184, с. 3].

У версії Бориса Тена – жінка зі “смаглявим лицем”, “циганка, якій треба “жагу студити” [185, с. 418]. Відтак, у всіх трьох множинних перекладах відтворено сему кольору, типову і для української лінгвокультури (“нічка-циганка”, “циган вечір”, “чорний як циган”) [140]. У паратексті до Кулішевого перекладу Іван Франко підкреслює, що Плутархова Клеопатра – родом із Греції, а, отже, має бути білошкірою [180, с. X]. Шекспір акцентує на смаглявості своєї героїні (і в самій драмі, і в ремарці з “Ромео і Джульєтти”, коли Меркуціо каже, що вона “*Cleopatra a gypsy*” (2.4), що може пов’язувати її образ із Темною Пані [ibid.]. Утім у кількох сценах драми наголошено, що Клеопатра та її служниці мають *білі руки*. Білорукість можна інтерпретувати як алюзію на шляхетне походження, хоч і опосередкована, попри численні закиди щодо її соціальної неповноцінності.

У контексті актуалізації пристрасі як стереотипної риси, приписуваної циганам в українській лінгвокультурі, становить інтерес аналіз перекладацьких стратегій, за допомогою яких увиразнюється ця характеристика Клеопатри.

Марія Габлевич у своєму повторному перекладі драми в авторській редакції передає поняття “*Lust*” як “*Хіть*”, імовірно, керуючись дихотомією “*Love – Lust*”, типової для ренесансного світогляду та заснованою на античній традиції. Схожий образ зустрічається і в іншому епізоді (3.6), в устах Октавіана: “*він і Клеопатра; а в ногах у них – // Цезаріон (Син, кажуть, мого Батька) // та Хіття сплоджені байстрята їхні*” [190 с. 54]. Обраний відповідник вписується в модель інтерпретації ренесансних універсалій плотської та платонічної любові як гармонії (а не протиставлення) духовного й душевного начал [174, с. 108]. Проте, на думку Марії Габлевич, Хіть – природна складова Любові як такої, вона корисна [виділення оригінальне – А.С.], бо зроджує красивих людей із красивою душею [виділення оригінальне – А.С.] [174, с. 127]. Марія Габлевич послідовно відстоює своє цілісне бачення любові у метатекстах у контексті аналізу “*Сонетів*” та поеми “*Венера і Адоніс*”. Виходячи із запропонованої інтерпретації, припускаємо, що Хіть Клеопатри – радше животворна сила богині, аніж негативна риса, повії сумнівного походження.

Черговий епізод драми, де образ Клеопатри набуває множинної інтерпретації, відбувається при зустрічі Помпея в товаристві Менекрата і Мени на Сицилії. Помпей коментує відсутність Антонія в Римі через Клеопатру (а його чекають на війні).

Таблиця 3.7

Оригінал (2.1)	Перекл. Марія Габлевич 2.3 (=2.1)
Salt Cleopatra, soften thy waned lip! Let witchcraft join with beauty, lust with both; Tie up the libertine in a field of feasts, Keep his brain fuming! [194]	Таж... Солоня Клеопатро, підчеши На серпик губ цього гульвіси, спутай відьомством вроди на бенкетнім полі, жагого мозок задурмань [190, с. 23]

Лексема “*salt*” містить конотацію *сексуальності* (при тім, негативну): *for bitches: in heat* [53]. Схожий смисловий компонент віднаходимо і в українському “*солоний*”: перен., розм. Виразний, дотепний, але *грубий*; непристойний. *Солоне* слово [140]. Відтак, Клеопатру непрямо асоціюють із легковажною жінкою. Однак, Марія Габлевич радикально відходить від усталеного бачення, пов’язуючи Клеопатру із традиційною жіночою водною стихією і пом’якшуючи пейоративні семи. Дослівно відтворюючи авторський епітет, Марія Габлевич зіставляє Клеопатру із *водами світового (нічного) океану*, натякаючи на її фемінний (живий) вплив на земне (тілесне) життя [172, с. 130]. Так, солоний Океан-Клеопатра серпиком місячних губ керує полум’ям кохання Антонія.

Отже, читаючи жіночу ретрансляцію та примітки до неї, реципієнт утворить подвійну асоціацію: Клеопатра – підкреслює Марія Габлевич.

Таблиця 3.8

Перекл. Пантелеймон Куліш (2.1)	Перекл. Борис Тен
Ні, та, солодострасна Клеопатро, Усолоди свої уста гарячі Усіма чарами любові, чари Приправ красою, похиттю-ж – те й друге. Втопи розпусника в потоці пянства [184, с. 30]	О звабна Клеопатра! Хай розцвітить Любовний чар твої побляклі губи! З'єднай красу з підступністю і хиттю, В бенкетах затумань гульвіці мозок [186, с. 435]

В українській лінгвокультурі образ Океану є взаємозамінним із Морем, оскільки обидва уособлюють безкрайню водну стихію. Море-Океан асоціюється з джерелом життя, старшим за Землю, а також символізує непередбачуваність земного шляху: “*море життєве*” [142, с. 321]. Фразеологізм “*море по коліна*” уособлює сміливість і зневагу до небезпеки [143].

В англійській лінгвокультурі розглянутий образосимвол спершу також вживався поряд із поняттям моря: “*sea*”, “*ocean sea*”, “*sea ocean*”, “*sea of (the) ocean*” – нині архаїчні та поетичні форми [153], успадковані у стародавніх греків, де “*Ocean*” та “*Sea*” були синонімами [159, с. 348]. Символізм Океану тотожний інтерпретації Моря як обмеженої водної стихії [159, с. 405].

Океан осмислювався як “*Great Outer Sea*” – безмежжя поза Середземним та інших внутрішніх морів, вільне від суші [переклад наш – А.С.] [154]. Це значення збереглося у фразеологізмі “*a drop in the ocean*”, що означає *мізерну частку* чогось значно більшого [153].

Менш поширена інтерпретація Моря-Океану в англійській лінгвокультурі пов’язана з фемінністю та архетиповими образами Великої Богині. У триєдиній структурі цієї богині, поряд із Землею та Царицею Неба, *Океан* постає її водною іпостассю, спорідненою з Місяцем, символом циклічності, інтуїції та жіночої сили [160, с. 405]. Звідси походить образ Ізиди, богині Місяця, що постає як Володарка

Вод і Морська Зоря [ibid.], а також алюзії на *сріблястий блиск води*, як відображення місячного сяйва [160, с. 406]. Таким чином, простежується образна ітерація Клеопатри / Океану, як характерної для неї (космогонічної) стихії.

У контексті Шекспірової творчості в “*Сонетах*” Марія Габлевич пропонує метафору відпливу Океану Любові (Сонет 56), [173].

У своєму перекладі драми Шекспіра Пантелеймон Куліш застосовує *антонімічний відповідник* (“*солоний – солодкий*”), увиразнюючи звабливість образу Клеопатри через повтор епітета “солодкий”. Така *лексична опозиція* вказує на недостатню ефективність її зваби (в оригіналі – “*солоне*”) та необхідність посилення чуттєвої експресії. В українській лінгвокультурі епітет “*солодкий поцілунок*” означає “*який викликає почуттєву насолоду*”, натомість “*солоний*” асоціюється з потом і виснаженням: “*дуже тяжкий: солоне життя, солоне робота*” [140].

Таким чином, не знаючи контексту “*Приміток*” Марії Габлевич, український читач може зіткнутися із проблемою неочікуваної інтерпретації: “*солоне Клеопатра*” як жінка в “*стані фізичної втоми чи напруження*”.

У повторному перекладі Шекспірової драми Борис Тен обирає орієнтований на візуальне сприйняття відповідник, описуючи усмішку Клеопатри як “*бліду*”, позбавлену “*повнокровності й природного кольору*”. Таке рішення актуалізує інтерпретацію старіння, що може мати імпліцитне значення “*змарнілої вроди*”. У цьому перекладі Клеопатра постає звабною, пристаркуватою, але досі привабливою, жаскою і підступною.

Натомість у Куліша акцент зсувається на темперамент Цариці: вона “*пристрасна*”, її краса й поцілунки покликані стати “*похитливими*”, щоби остаточно полонити Антонія. У повторному перекладі Марії Габлевич образ значно нейтральніший; хіть згадується лише один раз, а метафора “*бенкетного поля*” формує алегорію “*любовного протистояння*”, в якому чари виступають як зброя.

Прикметно й те, що Марія Габлевич, на протигагу перекладачам, не використовує присвійних займенників, які би чітко вказували на вроду Цариці – “*свої побляклі губи*” (Борис Тен): “*свої уста*” (Пантелеймон Куліш). Отже, в

чоловічій інтерпретації, яку репрезентують переклади Пантелеймона Куліша та Бориса Тена, Клеопатра постає як чаклунка чи *femme fatale*, сповнена звабливості, підступності й еротичної сили. Жіноче прочитання (зокрема, у Марії Габлевич), підсилене метатекстами вводить Клеопатру у пантеон архетипних богинь: вона набуває рис Ізиди – втілення любові, родючості й влади.

Клеопатру часто згадують в контексті саме водної стихії, акцентуючи на божественній складовій. Про це свідчить епізод зустрічі цариці та Антонія на ріці Кідн, яку описує євнух Енобарб. Він дає промовисту характеристику своїй володарці, хто *“ще краща, ніж Венера”*, в оточенні *“двох хлопчиків ямчастощоких, // усміхнених Амурчиків <...>”*. Завдяки цій репліці на гадку спливає очевидна паралель із Афродітою. За міркуваннями Марії Габлевич, *“Шекспір <...> спустив знесену на небеса земну жінку – Венеру – з її небес. Він відмовивсь поклонятися жінці як богині (21, 130), але zarazом відкинув й інше, напівдитяче-напівчоловіче втілення примхливого людського кохання – того володаря людських сердець, спідниць і гульфіків (LLL 3.1), що наосліп гасав на своїх крильцях між небом і землею, між Любов'ю і Хиттю [підкреслення наше – А.С.]. 3-поміж двох стáтей – тап і wотap – наш поет вибрав “первісну” – чоловічу (іншого вибору ні його власна статъ, ні рідна мова, зроджена патріархальним мисленням, йому не давали) [174, с. 143]. Розлога цитата, наведена вище, свідчить про оптику Шекспіра як начала справедливості, що не вирізняє ні чоловіче, ні жіноче у своїх творах, але залишається вірним своїй статі. Така інтерпретація суголосна ідеям фемінізму рівності.*

Венера як богиня – алегоричне втілення *любові – божественності* [виділення оригінальне – А.С.]. людської душі. Оголена Афродіта-Венера символізує природність і чистоту любові. Людина мислиться як *тіло духовне* [Буття 2:7, 23 цит за 170, с. 123] *божественності* [виділення оригінальне – А.С.]. [172, с. 123]. У трактуванні Марії Габлевич, поверх античного накладається біблійний дискурс із його алюзіями до Книги Буття.

У подальшому розлогоді описі королівських почестей варто звернути увагу на декілька епізодів.

Найперше, неоднозначним видається детальний опис Клеопатриного корабля.

Таблиця 3.9

Оригінал (2.1)	Перекл. Марія Габлевич 3.1 (=2.2)
I will tell you: The barge she sat in like a burnished throne Burned on the water. The poop was beaten gold, Purple the sails, and so perfumèd that The winds were love-sick with them. The oars were silver, Which to the tune of flutes kept stroke, and made The water which they beat to follow faster, [194]	Я опишу. Палала на воді її галера Престолом осіяним, де корма – Суцільне Золото, Вітрила – пурпур, Й такі пахучі, аж Вітри вмиливи Закохано. А Весла щирим Сріблом Флейтам у такт вдарили Течію, І та хутчій звивалася любовно Під їх ударами <...> [190, с. 30]

У паратекстах в ролі метатекстів до перекладу драми Марія Габлевич, подібно до Івана Франка (вид. 1901), вказує на ймовірне джерело образу галери у Шекспіра – *Плутарха*. Водночас дієвиця зіставляє корабель із державою як природним духовним тілом [виділення оригінальне – А.С.] [172, с. 133], що додає філософського сенсу сцені. Особливої ваги набуває згадка про Ізиду, покровительку землі, землеробства і мореплавства [172, с. 134], у зв'язку з образом корабля як символу жіночої влади й сакрального управління.

Наявність виключно жіночої команди на борту підкреслює антропологічний злам – адже такий вид діяльності в *античному патріархальному суспільстві* був прерогативою чоловіків [ibid.]. Габлевич розглядає цю сцену не лише як візуальний символ, а як космогонічну алегорію жіночої державності, розширюючи філософський рівень трактування драми та вкладаючи нові смислові горизонти в образ Клеопатри як водної богині-судна, що тримає курс історії у своїх руках.

Згодом на тому ж кораблі Цариці, який водночас втілює державу, відбувається зміна *влади* [172, с. 157], коли в його вітрилах починають гніздитися ластівки. Згаданий епізод (4.14) теж частково перегукується із Плутарховим. Але за твердженням Марії Габлевич, Автор переробляє епізод, у якому ластівки у вітрилах – а не знищені під кормою корабля як це у Плутарха символізують *очищення духу* після переміни влади [172, с. 156–157]. Таким чином, Марія Габлевич вписує Клеопатру та її Царство у складний символічний контекст. Іншими словами, жіноча інтерпретація жіночого образу вивисує роль жінки, підносить її до сакрально-божественного. Така оптика – приклад реалізації інтуїтивного, ірраціонального в тексті повторного перекладу.

Натомість українські чоловіки-перекладачі демонструють виразний логічний підхід, без пропозицій читачеві відшукати можливі глибинні смисли Шекспірової драми.

Таблиця 3.10

Перекл. Пантелеймон Куліш (2.2)	Перекл. Борис Тен
Ось я вам розкажу. Байдак, що на ньому вона сиділа, Світився на воді, мов трон блискучий. Із кованого золота був демен, З кармазину вітрила, і так пахли, Що аж вітри з кохання умлівали; А срібні весла били такт під флети, І збита хвиля їх наздоганяла, Немов у їх ударах закохавшись [184, с. 40–41]	Зараз розповім. Мов царський трон, сіяла над водою її галера, золотом покрита; Вітрила пурпуром цвіли пахучим, Аж вітер млів з жаги до них, і весла Сріблясті влад торкалися води Під звуки флейт; за ними хвильки бігли, Немов закохані. А Клеопатра! Цього не описать! [186, с. 443]

Сакральна царственність Клеопатри стає очевидними з деталей опису її служниць. У своєму повторному перекладі Марія Габлевич акцентує на водній стихії та її міфічних мешканцях.

Таблиця 3.11

Оригінал (2.2)	Перекл. Марія Габлевич 3.1 (=2.2)
Her gentlewomen, like the Nereides, So many mermaids, tended her i'th'eyes, And made their bends adornings. At the helm A seeming mermaid steers. The silken tackle Swell with the touches of those flower-soft hands That yarely frame the office. From the barge A strange invisible perfume hits the sense [194].	Її Невісти, наче діви Моря, схиляючись в граційному поклоні, їй в очі заглядали. За стерном – Русалка суца; з доторком Лілейним умілих звинних рук злітають в небо Шовкові снасті. Лине від галери Предивний і невидний аромат <...> [190, с. 20]

На думку Марії Габлевич, голі німфи – Грації, почет Афродіти-Венери, а в ширшому філософському трактуванні – Платонові *idei* [виділення оригінальне – А.С.]. Саме гра уяви митців-поетів “одягає” Любов та її почет у різні шати своїх творів [172, с. 133].

Таблиця 3.12

Перекл. Пантелеймон Куліш (2.2)	Перекл. Борис Тен
її прислужниці, мов Нереїди, Мов ті русалки, на її дивились І нахилились у боготворенні. Стерна одна русалка пильнувала. Шовкова снасть кружилась під руками, Ніжними та м'якенькими квітками. Що бігали пильнуючи роботи. Із байдака невидимо лилися Чудові пахощі на побережжє. [184, с. 41]	її служниці, наче Наяди ті, схилились перед нею Ї захоплено її ловили погляд. Одна з них – справжня німфа! – стернувала, Під дотиком лілейних рук умілих Шовкові снасті трепетали. Линув З галери аромат п'яний на берег. [186, с. 443]

Цікавим перекладацьким рішенням з погляду відтворення символіки на тлі образної системи всієї драми є образ “*Русалки з Лілейними руками*”. Марія Габлевич відходить від узагальненого епітета, який можна було б передати буквально як *ніжноквітний*, на користь конкретнішого варіанта – *із Лілейним доторком*. Таким чином, відбувається зміщення акценту з тактильної сфери до візуального образу *білої лілії*, що має усталене символічне навантаження в українській та англomовній лінгвокультурах (“*чистота, божественність, шляхетність*”). Тарас Шевченко до образу Лілії застосовує епітет “*снігоцвітний*”, з “*білим личком*” в баладі “*Лілея*”. Балада стала прецедентним текстом української культури (входить у хрестоматії ще з радянських часів) [183].

Перекладацьке рішення Марії Габлевич набуває особливої ваги в контексті повторюваних згадок про темний колір шкіри самої Цариці: “*Темнолиця*”, “*Циганка*” (Філон на початку драми), “*вся чорна від щипків самого Феба*” (про себе саму). У цьому контексті потенційний читач ставить питання: звідки у темношкірої правительки білорукі слуги. Імовірно, у своїй версії перекладачка прагне ще раз підкреслити божественність образу Клеопатри, виводячи її поза межі звичайного людського досвіду.

Можна припустити, що запропонований відповідник – результат інтерпретації дієвиці, що перегукується із її тлумаченням окремих сонетів.

У Сонеті 94 лілії символізують моральну чистоту та непорочність жінки (у даному випадку йдеться про любовну історію короля Едварда III) [174, с. 67].

У Сонеті 99, що тематично перегукується із 94-тим, зустрічається “*Лілеї дорікав за руку білу*” [187, с. 98], у якому розгортається алегорична історія втрати цноти (білизни) *шляхетної Лілеї* [166, с. 303].

Щобільше, на відміну від перекладачів, які зберігають (“*наче Наяди*”, Борис Тен), а подекуди навіть підкреслюють (“*мов Нерейди, мов ті русалки*”, П. Куліш) порівняння, Марія Габлевич пропонує протилежну інтерпретацію, реалізовану в її ретрансляції: *a seeming* (= *apparent to the senses or to the mind, as distinct from what it is*) [53] Mermaid – Русалка *суца* (справжній, дійсний, істинний [140]). Імовірно, Марія Габлевич таким чином прагне підкреслити реальність описаної

сакралізованої сцени й переконавши читача, що перед ним – сама Афродіта-Венера, втілення Любові. А це вкладається в образну символіку драми в інтерпретації Марії Габлевич. Це демонструє фемінне прочитання й тяжіння до ірраціонального напруження імпліцитній театралізованості у чоловічих інтерпретаціях цього уривка.

Антоній також використовує згаданий епітет, сварячи слугу, який посмів милуватися “*шляхетно-білою*” рукою цариці [190, с. 70]. Його репліка служить імпліцитною вказівкою на високе походження (а у трактуванні Марії Габлевич – божественність) Цариці.

Стосовно королівського почту в інших перекладах, то Пантелеймон Куліш менш точно визначає об’єкт порівняння: воно стосується снасті, а не Русалки. Борис Тен зберігає суб’єктність, утім, теж конкретизує “*лілейні руки*”. Варто зауважити, що в обох версіях, Бориса Тена та Марії Габлевич, актуалізовано значення “*ніжний*”: лілейний 1. *Кольору лілеї*. 2. перен. *Ніжний і білий, як лілея* [140], що викликає смислові інтертекстуальні паралелі в українського реципієнта: “Вивела Трістана вона з одчаю тьми *лілейними руками* та спільними слізьми” (Леся Українка).

Слід підкреслити, що білий колір символізує чистоту й беззахисність, а в Овідія збігається із кольором Місяця [160, с. 499]. Чорний – із ніччю та дітородністю “*the foul womb of night*”, “*black men are proverbially lusty*” [160, с. 50]. Це дозволяє інтерпретувати чорну Царицю як похитливу та ненаситну жінку.

Метафорика образу, імовірно, походить від біблійного:

“²⁸ Погляньте на польові лілеї, як зростають вони, *не працюють, ані не прядуть*. ²⁹ А Я вам кажу, що й сам Соломон у всій славі своїй не вдягався отак, як одна з них”. (Матв. 6:28-29, Пер. І. Огієнка.).

Тут “*білорукість*” мислиться в контексті непризвичаєності до фізичної праці, а отже руки *білі* та *ніжні*, що асоціативно накладається на білий колір лілій.

Таким чином, Марія Габлевич простежує інтертекстуальні образні ітерації на рівні української лінгвокультури та біблійних мотивів.

Вартим уваги прикладом того, як у плані символіки переплітається й накладається інтерпретація “Гамлета” та “Антонія і Клеопатри” стають прощальні слова Антонія з Клеопатрою та її служницями перед від’їздом Антонія на бій в Александрію (4.4 (=4.2)): “Хай зійдуть *рутою* ці сльози ваші!” [190, с. 75]. Прикметно, що в оригіналі зустрічаємо: “*Grace grow where those drops fall, my hearty friends, <...>*” [194, 3.2, с. 45–47].

Марія Габлевич доводить, що ідеться про “*herb of Grace*”, траву благодаті, або ж *руту*, що і в англійській, і в українській лінгвокультурі символізує жаль [175, с. 205]. В оригіналі Гамлета “*руту*” конкретизовано: “*<...> there's rue, for you; and here's some for me: we may call it herb-grace o' Sundays: <...>*” [195]. Коментуючи цей епізод, Марія Габлевич розглядає приписану властивість поглинати негативну енергію у християнському контексті “під час недільних богослужінь християни сповідали гріхи, а рutoю і свяченою водою проганяли злих духів” [175, с. 205], що пов’язує руту із неділею, а це зазначено в оригіналі. Окрім того, відбувається омонімічне накладання значень “*rue – жаль*” [ibid.]. Запропонована інтерпретація перенесено на ту руту, яку згадує Антоній. Перекладачка експлікує власну інтерпретацію цього образу в метатекстах. Хоча цілком імовірно, що первісним значенням, усе таки, була “трава”: *grace, variant of grass. “Herbage of which the blades or leaves and stalks are grazed by cattle, horses, sheep, etc., usually restricted to low-growing, non-cereal plants of the family Poaceae” (formerly Gramineae) which cover a large extent of ground, or other plants resembling these*” [154].

Отож, можемо стверджувати, що у власному перекладі Марія Габлевич реалізовує своє бачення згаданого образу в контексті критичного аналізу цілої спадщини Великого Британця.

В інших множинних версіях згадану репліку відтворено наступним чином: Пантелеймон Куліш: “Там, де впадуть такії краплі, // Росте *добро*” [184, с. 109].

Борис Тен: “Нехай ці сльози *благом* проростуть!” [186, с. 491].

Обоє перекладачів обирають дослівний відповідник: *grace – an individual virtue or excellence which is regarded as divine in origin* [154] :: Благо, -га с. Благо,

добро (заимствовано изъ церк. языка и въ нар. рѣчи не употребляется). Заспіваю Господеві за всі Його блага. К. Псал. 7. [149]. Прикметно, що саме Борис Тен відтворює релігійний значеннєвий компонент, обираючи церковнослов'янський відповідник (імовірно, завдяки своєму *габітусу*, адже перекладач мав церковний сан, а отже, був обізнаний із церковною літературою). Із ракурсу психоаналітичної теорії перекладацьке рішення Марії Габлевич можна мотивувати пошуком глибинних сенсів та переваги ірраціональному у творчості жінок-перекладачок на відміну від логічного підходу чоловіків-перекладачів.

Отже, у кожному повторному перекладі виникає дещо інший образ Клеопатри завдяки різним перекладацьким рішенням. Хоча в певних аспектах рішення збігаються. мотивація обраних відповідників відрізняється: перекладачка акцентує на божественності Клеопатри, темношкірої Ізиди та Венери, якій служать білорукі Німфи, вимальовуючи навколо неї відповідну дворівневу символіку, пов'язану із космічною та водною стихіями. Перекладачі зводять всю сцену до врочистої зустрічі Клеопатри, яка прагне вразити Антонія.

Вартим уваги погляду художнього образу Клеопатри крізь призму Антонія видається уривок розмови із Харміаною, де вона називає себе Змією, а Антонія – Фебом (Сонцем) та Атлантом Землі. Змія – як мудрості та досконалості та уособлення чорної Ізиди-Землі. Бог Сонця та родючості (Старого Нілу) – Антоній.

Таблиця 3.13

Оригінал (1.5)	Перекл. Марія Габлевич 2.2 (1.5)
He's speaking now, Or murmuring "Where's my serpent of old Nile?" For so he calls me. Now I feed myself With most delicious poison. Think on me That am with Phoebus' amorous pinches black, [194]	Говорить він в цю мить, (а чи шепоче): “Де ж то моя Змія Старого Нілу?” – Так зове мене він. Ось я споживаю Божественну отруту! Бач, яка я! Вся чорна від щипків солодких Феба, поморщена глибоко в часі [190, с. 20]

Марія Габлевич відчитує й актуалізовує у своєму перекладі другий смисловий рівень цієї символічної пари. Чорний колір може асоціюватися із темрявою нічного неба (Жінка-Місяць, Діана, Селена, Венера). Таким чином, сучасніший повторний переклад Марії Габлевич свідчить про фемінне начало героїні драми. Антоній уособлює чоловіче, сонячне [ibid.]. Відтак в обізнаного читача виникає нова асоціативна пара Клеопатра (Місяць та його грецька покровителька Діана, або ж Селена, Цинтія), нічна темрява, та Антоній (Сонце), очисне *денне* світло. У перекладах чоловіків наведені рядки звучать:

Таблиця 3.14

Перекл. Пантелеймон Куліш (1.5)	Перекл. Борис Тен
Чи він говорить. Або хоч шепче. “Де моя гадючка З старого Нілу”? Так мене зове він. Давай знов солодко собі труїти! Йому про мене думати! Я чорна Від Фебових любовних поцілунків, [184, с. 23]	Шепоче він: “Де любя нільська змійка?” Так звав мене Антоній. Я тепер Сама п’ю цю божественну отруту. Антонію! Чи згадуєш мене, Всю чорну від палких цілунків сонця [186, с. 433]

Ця “*гадючка з над старого Нілу*” невинна в тому, що її пристрасть мимохіть призводить до погибелі Антонія, як підкреслює в передмові Іван Франко [183, с. IV]. Напротивагу чоловічому баченню гадюки як джерела загибелі, Марія Габлевич інтерпретує згаданий символ у контексті сакральності та мудрості (саме такою стародавні єгиптяни зображали Ізиду).

Переклади Пантелеймона Куліша й Бориса Тена демонструють уживання зменшувально-пестливої форми, імовірно з метою нейтралізації культурно-специфічних конотацій образу змії / гадюки в українській лінгвокультурі – символу злої, підступної людини, що також функціонує як лексема з пейоративною конотацією [140].

Хоча в оригіналі ім'я Антонія згадується лише раз, Борис Тен конкретизує адресата Клеопатри, опускаючи згадку про Феба. Натомість Пантелеймон Куліш у цьому аспекті ближчий до оригіналу. Таким чином, у Теновому перекладі сакральний смисловий шар затирається, а акцент зміщується на Клеопатру, для якої Антоній – єдиний, що додатково підкреслює її пристрась.

Іван Франко акцентує на *нерозважливості* і *нерішучості* Клеопатри у державних справах, і винахідливості у тому, що стосується “жіночого”:

“Легкомисна і малодушна або й зовсім глупа в ділах, до яких треба мужчини, вона виявляє безмірне душевне богацтво, ріжнородність і по просту геніяльність у ділах чисто жіночих, навіть у тій спеціальній “жіночій льогіці”, що в очах мужчини являється повною иельогічністю, а дія жінки така натуральна, як намисто зложене з блискучих перлин насиляних па коніпну нитку” [180, с. VI].

Критик репрезентує чоловічий погляд на жінку-державницю, логіка якої не збігається з традиційним чоловічим баченням. У такій інтерпретації Клеопатра – талановита в любові, але безталанна в політиці. Натомість у повторному перекладі Марії Габлевич “*Змія Старого Нілу*” постає мудрою *державницею* – принаймні в очах Антонія, що свідчить про переосмислення її образу в ключі жіночої суб’єктності та політичної компетентності.

3.10.2 Образ Клеопатри на тлі філософії трубадурів: вимір “Лицар і Дама”

Ушляхетнення образу Клеопатри відбувається через накладання лицарського та античного кодів. Куртуазний мотив, притаманний середньовічній традиції служіння Любові, простежується навіть у ренесансних творах, стилізованих під античність. У повторному перекладі 2013 року в авторській редакції Марія Габлевич посилює цей лейтмотив, а її перекладацькі стратегії та метатексти непрямо формують у читача уявлення про шляхетність Клеопатри, попри її вразливість і критику з боку інших героїв драми.

Найяскравіше риси куртуазного служіння Дамі із відповідною лексикою виявляються у сцені, коли Клеопатра проводить Антонія в бій і вдягає його в обладунки (4.4 [=4.6]). Зосібна, Антоній характеризує Клеопатру: “Зброярка мого серця / the Armourer of my heart” [2511], “зграбніший Джура [аніж Ерос – А.С.] / my Queenes a Squire” [2511] [188, с. 76]. І, врешті, в репліці “*Fare thee well Dame, what ere becomes of me, // This is a Soldiers kisse*” :: “Що ж, Дамо, прощай. Хоч ким я стану, – // прийми поцілунок Воїна” [188, с. 77]. Марія Габлевич зберігає оригінальне написання певних іменників (відповідно до Folio 1, 1623), які в сучасній версії драми написані з малої літери. Це свідчить і про накладання перспектив “переклад” і “редагування”, позаяк у редакції “Сонетів” Наталії Бутук, українська дієвиця використовує велику літеру для ревербалізації Шекспірових образосимволів.

Українські перекладачі драми впускають особливості орфографії. У їхніх версіях відбувається затирання смислового шару куртуазного кохання.

Пантелеймон Куліш: “Царице, будь здорова! Щоб там сталося, // Се поцілунок воїна.” [184, с. 113].

Борис Тен: “Прощай, царице. // Що б мене не ждало, – Прийми цілунок воїна.” [186, с. 493].

Обрані стратегії підкреслюють, що Клеопатра – володарка, утім лише у версії Габлевич збережено подвійний смисл. Клеопатрі належить не просто Єгипет, а серце її Лицаря (Антонія).

Інший епізод, де з'являється мотив куртуазного кохання – Антоній оплакує свою поразку, після того, як Клеопатра розвернула свої кораблі й уткнула з бою:

Таблиця 3.15

Оригінал (4.14)	Перекл.Марія Габлевич 4.17 (=4.14)
I made these wars for Egypt, and the queen Whose heart I thought I had, for she had mine; Which whilst it was mine had annexed	Я за Єгипет воював, за Даму, Гадаючи, що маю її серце, бо їй віддав своє – з Мільйоном інших

unto't A million more, now lost. She, Eros, has Packed cards with Caesar, and false played my glory Unto an enemy's triumph [194].	(вже втрачених): ця Дама мій Валете, Змішала карти з Цісарем і Славу, Мою здала на Козир Тріумфальний [190, с. 87]
--	---

Марія Габлевич відчитує алюзію на символічну тріаду колоди карт “Дама – Король (Цісар) – Валет (Джура, Зброєносець, Ерос)”. Її інтерпретація ілюструє накладання ракурсів “критика” й “переклад”, коли Марія Габлевич відчитує глибші смисли й реалізовує їх у своєму перекладі.

Ерос – кохання, що мало би поєднати Даму з Королем. Відтак, актуалізована значеннєва пара Дама – Володар (Антоній – Клеопатра) [188, с. 58]. “Triumph” зінтерпретовано як “trump”, тобто “козир”, і в значенні “тріумфірат”. Своім учинком Клеопатра не підтвердила місця Антонія в тріумфіраті, тож він у розпачі обзиває її Циганкою, тобто, шахрайкою та обманницею [190, с. 158]. Отже, у повторному перекладі Марії Габлевич спостерігаємо нашарування інтерпретації.

Інші перекладачі відтворюють згаданий уривок таким чином:

Таблиця 3.16

Перекл. Пантелеймон Куліш	Перекл. Борис Тен (14.14)
Я, хлопче, воював ся для Єгипту, І ся <i>цариця</i> , що владів я серцем її... бо і вона моїм владіла, Ти їй що, поки моїм було ще, Із міліонами сердець єдвалось, Тепер погибших... ся, кажу, <i>цариця</i> Підтасувала <i>Цезареви</i> карти, Мій <i>Еросе</i> , і проіграла славу Мою на ворога <i>тріумфування</i> [184, с. 123].	Я за <i>царицю</i> воював. Вона ж, – Що серцем, я гадав, мені належить, Бо їй своє віддав, а з ним мільйони Чужих, вже втрачених сердець, – вона Відкрила карти <i>Цезарю</i> , <i>шахрайка</i> , І продала Антонієву славу, Купивши ворогу його <i>тріумф</i> ! [186, с. 503]

Пантелеймон Куліш у своєму перекладі близький до оригіналу в тому, що називає героїв власними іменами (Ерос), що відсутнє в повторному перекладі в авторській редакції Марії Габлевич. У неї – Ерос – бог кохання, що як і в “Сонетах”, служить Людині, але в тілесному образі. У “Сонетах” він має два обличчя – духовно-душевне та душевно-тілесне [172, с. 158]. З ракурсу психоаналітичної парадигми запропоноване тлумачення можна розглядати і як намагання залишити свій слід інтерпретації (перенесення розуміння світогляду, зосередженого навколо поняття Любові).

Борис Тен частково зберігає конотацію обману, утім жоден із чоловіків-перекладачів не інтерпретує згадану сцену в контексті саме лицарської любові.

Відтак, наведені версії свідчать про раціональний підхід, характерний для чоловіків-перекладачів та орієнтацію на твір у його цілісності, без огляду на ймовірні глибинні сенси.

3.10.3 Образ Клеопатри і його традиційно (негативна) інтерпретація

Складність образу Клеопатри створюють її негативні риси, зосібна, слабкість у державних рішеннях, тому що тут вона йде за серцем, аніж за розумом. Її політичні супротивники (Цезар, Помпей) і зражені однодумці (Антоній) пояснюють таку політику нестримним темпераментом, що врешті губить і її, останнього коханця Антонія (у драмі не раз натякають на стосунки Клеопатри та Юлія Цезаря). Тож низка епітетів із пейоративною конотацією, якими інші персонажі драми характеризують Клеопатру: “новія”, “відьма”, “блудниця”, “проститутка”, “та, що милує трутнів”, “ковзка”, “схолола лагоминка на таці Цезаря”, “мана”, “циганка”, “шльондра” (з перекладу Марії Габлевич). Окремий акцент на жіночності Клеопатри як синоніму слабкості: “*I cannot project mine own cause so well // To make it clear, but do confess I have // Been laden with like frailties, which before // Have often shamed our sex.*” [194, 5.2.].

Утім Марія Габлевич, дотримуючись ідеї божественності Клеопатри (Цариці, Жінки), старається використовувати нейтральні лексичні засоби, що не притаманно чоловічим ретрансляціям. Чоловіки-перекладачі дослівно передають,

а подекуди, ще й увиразнюють епітетами та стилістично-маркованою лексикою. Зауважимо: якщо Марія Габлевич і використовує лекику із негативними конотаціями в своєму повторному перекладі в авторській редакції, то в таких випадках це радше зумовлено оригіналом, а не перекладацькими домислами чи певним баченням образу (на відміну від епізодів зі сакральним образом Цариці – тут Марія Габлевич, навпаки, посилює образність та увиразнює міфологічну метафорику)

На тлі образу хтивої єгиптянки благородство Антонія постає ще виразніше. Після морської поразки, коли він розвертає свій флот слідом за Клеопатриним, один із воїнів називає його *“the noble ruin of her magic, Antony”*.

У повторному перекладі перекладі Марії Габлевич цю репліку відтворено *“шляхетна потерть її Чарів, Антоній”* [190, с. 60]. У перекладі Пантелеймона Куліша *“руїна благородна чар жіночих”* [184, с. 476]. У ретрансляції Бориса Тена – *“Антоній, жертва чарів”* [186, с. 476]. Марія Габлевич і Пантелеймон Куліш зберігають позитивний образ Антонія, акцентуючи на його шляхетних рисах.

Таблиця 3.17

Оригінал (3.16)	Перекл. Марія Габлевич 3.16 (=3.10),
Yon ribaudred nag of Egypt, Whom leprosy o’ertake, i’ th’ midst o’ th’ fight, When vantage like a pair of twins appeared <...> The breeze upon her like a cow in June, [194]	Та Шкапа осміянна (бери її проказа!) серед битви, як шанси в нас однакові були, враз зледзалася, як Корова юньська [190, с. 61]

Таблиця 3.18

Перекл. Пантелеймон Куліш	Перекл. Борис Тен
а дика відьма Єгипетська, – бодай її проказа ззі'ла! Як боротьба була мов ті близнята, Що розпізнати трудно, наші брала Ще й гору – мов корова та від гедзя У червці пружить паруси, втікає. [184, с. 88]	Хай хвоїду ту єгипетську проказа Обсипле. Як точився бій і успіх Двоївся ще, немов близняток пара, Й хилявсь до нас, корова та, мов гедзем В червнєву спеку вжалена, втекла, [186, с. 476]

Оксфордський словник реєструє подвійне значення лексеми “nag” – *a horse, now esp. an old or feeble one* (1336) та “*prostitute.*” (1608) [155]. Останнє, як бачимо, ввійшло у слововжиток у шекспірівські часи. Марія Габлевич пропонує актуалізацію саме першого значення, у той час як чоловіки-перекладачі обирають маркованіші відповідники, підсилюючи епітетами (Пантелеймон Куліш) та конкретизуючи (Борис Тен). Утім, “шкапа” викликає асоціації із фізичною квалістю, радше ніж із конотаціями, притаманними відьмі чи проститутці:

Шкапа, -ни ж. Кляча, плохая лошадь. Чуб. III. 426. Вівса шкапа ззіла, так і віз побила [148].

Окрім іншого, шкапа може стосуватися і *старої спрацьованої жінки* [151]. Відтак, читаючи цей уривок у повторному перекладі Марії Габлевич, український, реципієнт може уявляти царицю Єгипту невдатною, змарнілою старою, на яку дивом спокусився величний Антоній. Не варто, однак, не враховувати комунікативну ситуацію – Клеопатра чує ці слова від розчарованого воїна, хто щойно став свідком ганебної поразки свого улюбленого Антонія.

У цьому ж контексті показовим є порівняння Клеопатри з *коровою*. Марія Габлевич інтерпретує його як алюзію на Іо – коханку Зевса, яку ревнива Юнона покарала гедзем (*Iunius* – місяць, названий на її честь). Цей міф, згаданий в “*Метаморфозах*” Овідія, пов’язується з витоками єгипетської релігії та культом

Ізиди [171]. Відтак *зооморфні назви* Клеопатри набувають сакрального змісту: перекладачка наділяє її рисами богині, а поведінка цариці постає не як слабкість чи маніпуляція, а як божественна забаганка.

Хоча Пантелеймон Куліш і Борис Тен зберігають компонент “*червень*”, він функціонує лише як яскраве порівняння, без глибинного підтексту. Таким чином, *чоловічі переклади* демонструють однозначне логічне тлумачення, а повторний переклад в жіночій інтерпретації Габлевич стає *завуальованим, багатозначним*, що відповідає лінгвістичній парадигмі жіночої мови.

В іншому епізоді, навпаки, підкреслена слабкість жінки, фатальна не лише для неї самої, а й усіх навколо. Прикметно, що ця характеристика звучить безпосередньо мовою ренесансних образосимволів:

Антоній: Овва// *Земний наш місяць* // *запав у тьму* – то знак мого падіння” [184, с. 71]. У прямому значенні Антоній може говорити про затемнення (“*our Terrene Moone is now Eclipt*” [2334]). Метафорично, в наведеній репліці може йтися про поразку Клеопатри, де *земний наш місяць* [виділення оригінальне – А.С.] вжитий саме на позначення саме Клеопатри, земне втілення богині Ізиди [190, с. 150]. Таким чином, Марія Габлевич відчитує подвійне смислове нашарування (Клеопатра / Місяць / Ізіда). У примітках вона проводить паралелі із Сонетом 107, де подібна характеристика стосується королеви Єлизавети I – “*the mortal Moon*” [174, с. 164].

У згаданому сонеті оспівано “чудо природи” – Ідею Жінки, при тім, як наголошує українська дієвиця, йдеться саме про душевну красу (а не фізичну), позаяк на той момент Єлизаветі виповнилося 62 роки [ibid.]. Це – ще один приклад інтертекстуальної образної ітерації на рівні “текст 1 – текст 2” (сонети – драма).

В українській лінгвокультурі Місяць і Сонце часто постають у зв’язках “*брат–сестра*” або “*чоловік–дружина*”, що узгоджується з інтерпретацією Марії Габлевич [142, с. 497]. Так, в українському традиційному сакралізованому тексті чуємо: “*Ясен Місяць – пан господар, // красне Сонце – жона його <...>*” [ibid.]. Образ Місяця також містить семантику коханого: “*Не подоба зірці без місяця та зіходити*”, де “*місяць*” – звертання до коханого [148].

На відміну від цього тлумачення, в англомовній традиції Місяць асоціюється переважно з жіночим началом. Натомість Сонце в українській лінгвокультурі ототожнюється з царською владою та має сакральну конотацію. Вигук “*Great Sun!*” функціонує як синонім до “*Great God!*” (1819) [154], а в християнстві Христос постає як “*Сонце Правди*” [159, с. 1066].

У дохристиянському контексті Сонце – “*відбиток Божого лику,*” “*Небесне Око*”, з епітетами “*ясне*”, “*величне*”, “*красне*” [159, с. 497].

Марія Габлевич у своїх метатекстах розширює аналогії: “Світло Ночі і світло Дня, чуттєве і розумне, совісне і свідоме, серце і мозок, сестринськи-жіноче й братерськи-чоловіче начала – ось супружжя – чи супряж – чи подружжя в одній упряжі, що кермує природою живих істот та спільнот на Землі, і самої живої Землі у її зорянім організмі” [174, с. 26]. Така інтерпретація перегукується із міфологічними картинами появи світу від союзу богів брата й сестри.

Розуміння *вогню* як сили саме чоловічої стихії зустрічається в коментарях до Сонетів 153-154, де Марія Габлевич вибудовує власне тлумачення елементів як складових циклічного [виділення оригінальне – А.С.] кругообігу любові: любов / вогонь / тепло / вода / вода / не-холод / любов [166, с. 336]. Вода зцілює Поетову душу від вогню Любові [166, с.190]: “*Love’s fire beats water, water cools not love*” (Сонет 154, ряд. 14). Черговою образною ітерацією, королівською паралеллю є “Місяць – Єлизавета I” у Сонеті 107: “*the mortal Moon has her eclipse endured*”.

Тож відбувається послідовна реалізація соціокультурної ролі у перспективі критика, що перетинається із перспективою перекладу у повторному перекладі Марії Габлевич.

Українські перекладачі відтворюють оригінальну метафору в репліці Антонія наступним чином:

Пантелеймон Куліш: “О леле ! затемнив ся // Земний мій місяць. Що-ж воно віщує? // Антонієву гибель” [184, с. 103].

У ретрансляції Бориса Тена: “Зайшла земна моя зірниця, // Віщуючи Антонію падіння” [186, с. 486]. У своєму перекладі Пантелеймон Куліш зберігає обидва компоненти фрази, однак, на протилежність Марії Габлевич, обирає менш

урочистий варіант: “затемнився”. Відповідник української дієвиці може викликати асоціації із біблійним “*тьма єгипетська*”, однак без актуалізації біблійного контексту. Борис Тен обирає поетично-маркований відповідник, імовірно, у сенсі “*провідна зоря*”, що теж містить алюзію на Біблію. Певне, перекладач потрактував наведену репліку як жаль Антонія за тим, що фортуна його зраджує, безвідносно до Клеопатри. Повторний переклад Шекспірової драми в авторській редакції Марії Габлевич як і версія Пантелеймона Куліша створює простір для множинних інтерпретацій та наводить на думку, що Антоній шкодує саме за долею коханої, що автоматично позначиться і на ньому.

Іще одним прикладом використання метафорики Місяця з метою створити негативний образ Клеопатри, є один із завершальних епізодів драми (5.2)

В оригіналі: “My resolution's placed, and I have nothing // Of woman in me. Now from head to foot // I am marble constant; now the fleeting moon // No planet is of mine”[195].

Марія Габлевич так відтворює цей уривок:

“Тверда я у рішучості й не маю // Жіночого нічого: вся я – Мармур, // від голови й до п'ят; несталий Місяць – // вже не моя *Планида*” [188, с. 105].

Цікавим видається варіант “*планида*”, який, крім того, що належить до застарілої розмовної лексики, має подвійне значення: *Планіда*, и, ж., розм., заст. *Те саме, що до́ля*¹ 1. *Така вже планида надійшла* (Номис) [140].

Відтак, репліку Клеопатри можна тлумачити і як те, що вона відкидає свою традиційну жіночу роль і сама розпоряджається своєю долею, а не дозволяє, щоб нею керували чоловіки. Утім, запропоноване тлумачення, видається, вимагає обізнаного читача, чи, хоч б, попереднього ознайомлення із метатекстами дієвиці.

Пантелеймон Куліш зберігає образосимвол Місяця, проте без подальшого поглиблення смислових планів:

“<...> я рішила, // І станеть ся. Жіноцького нічого // Нема в мені. Теуер я – мармур // Від голови до ніг, і перемінний // На небі місяць – не моя планета” [184, с. 154].

Борис Тен: “<...> Я зважилась – жіночого в мені // Нема нічого: я тверда як мрамур // Із голови до ніг, // і блудний місяць // Вже не моя планета <...>” [186, с. 522]. Вибір епітета може викликати асоціації із розпусністю. Окрім того, прикметнику притаманні біблійні конотації: “*блудний син*”, “*Вавилонська блудниця*”. Відтак, репліку Клеопатри можна сприймати як відмову від усього нечистого перед смертю і перехід у нову форму існування. Імовірно, вибір саме цього відповідника пояснюється специфічним габітусом перекладача-священника.

Підсумовуючи, можна ствердити, що герої драми, подібно до персонажів шекспірівських Сонетів, зображені кращою часткою людського роду (образосимвол “*люди-квіти*”). Для жіночих образів драми характерна двоплановість. складний символізм, реалізований у результаті перекладацьких рішень (зокрема, вибору певної лексеми, надмірна поетизація). Як і сонети в редакції, так і переклад драми обрамлений паратекстами у ролі метатекстів. Уважаємо, що останні ключові для відчитання коду, закладеного Марією Габлевич.

Новаторський фемінний підхід до образу Клеопатри підсумовано в порівняльній Таблиці 3.14 нижче:

Таблиця 3.19

Фемінна оптика Марії Габлевич (2013)	Маскулінна оптика
Сакралізований код	
Ізіда (темне лице, чорна від поцілунків Феба: <i>царственність, родючість</i>)	
Океан (солоня) – Володарка Любові	Складна психіка, цілісність жіночої вдачі;
Місяць (серпик уст: <i>повелителька</i>)	Володарка жіночої логіки;
Змія Старого Нілу: <i>мудрість</i>	Нездара в державних справах
Афродіта-Венера: Духовно-тілесна <i>Любов-Краса</i> (Любові-Хіть) із білоруким почтом та в оточенні купідонів, на кораблі	Слабка жінка;
куртуазий код	Хтивя Циганка;
Дама свого Лицаря (Антонія)	Звабна, солодкострасна підступна
Джура	Гадючка, змійка
Інші коди (зі сакралізованим або нейтралізованим елементом)	Цариця
Осміянна Шкапа (Іо, коханка Зевса)	Відьма / хвойда Єгипетська
Земний Місяць (Володарка Єлизавети І)	Земний місяць / зірниця
Несталий місяць	Блудний / перемінний місяць

Висновки до Розділу III

Проекція перспективи “переклад” на системі координат “особа” на окреслення багатогранної соціокультурної ролі Марії Габлевич дозволила осмислити її професійний габітус, що безпосередньо віддзеркалився на її перекладацькій, письмовій та мовній позиції, а часом навіть у метатекстах. У цьому вагому роль відіграла освіта й практика філолога, що сформувала її фаховий науковий підхід і сприяла виробленню методу вивчення Шекспіра.

Вирішальним для формування Марії Габлевич, її *професійного габітусу* стала десятилітнє листування із Григорієм Кочуром, а поштовхом до нього, як і до наукової (перекладознавчо-шекспірознавчої) роботи – знайомство із проф. Роксоляною Зорівчак.

Григорій Кочур вплинув на перекладацьку позицію (доскіпливість, аналітичний підхід, джерелоцентризм), елімінував початкові огріхи мовної позиції. Утім, його роль була наставнича і не завжди абсолютно збігалася із баченням Габлевич, як у випадку із перекладами окремих поетів чи авторів-класиків англомовної літературної полісистеми. Співпраця в колективних проєктах стала моделлю для організації роботи українських шекспірознавців, зокрема, “Перекладацьких майстерень” (2000–2000). Вона ж стала лакмусовим папірцем професійного підходу Марії Габлевич – відстоювати авторитетність власної думки навіть через критику.

Проекція перспективи “переклад” побудованій на системі координат “текст” допомогла продемонструвати єдність перекладацького методу Марії Габлевич: її фаховий науковий підхід у вигляді подання оригіналу, словникових визначень задля ілюстрацій власних прикладів та залучення елементів біографізму, простежується і в Шекспірівських, і в не-шекспірівських творах.

Переклади Марії Габлевич відіграють низку функцій: орієнтовані на широку аудиторію, орієнтовані на вузьку (метатекстові переклади) та перекладивставки, ілюстрації до метатекстів. Вони ж демонструють перетин і збіг перспектив.

Проекція перспективи “редагування” на системі координат “особа”

висвітлили ключові теоретичні погляди Марії Габлевич на практику редагування із їхнім емпіричним втіленням у редакціях *“Сонетів”*.

Перетини перспектив демонструють спільні й відмінні риси проєктів Дмитра Павличка й Наталії Бутук, а також експліцитну й імпліцитну присутність Марії Габлевич у кожному з них. Спільними експліцитними рисами обох є присутність двомовних версій та фрагменти першодруку 1609 року. Повторний переклад Шекспірових *“Сонетів”* Наталії Бутук вирізняється більшою мультимодальністю: Марія Габлевич присутня в тексті на вербальному рівні (правопис, лексика, окремі образосимволи) та невербальному (візуальні паратексти), що перегукуються із проєктами видань метатекстів Марії Габлевич. Повторний переклад Дмитра Павличка вирізняється інакшим образом Шекспіра в коментарях Габлевич і тексті перекладу.

Проекція перспективи “критика” на системі координат “текст” допомагає з’ясувати характер та функцію навколоперекладної літератури в шекспірознавчих студіях Марії Габлевич. Виявлено, що метатексти у різних формах супроводжують майже кожен проєкт Марії Габлевич. У колективному проєкті вони демонструють образ Автора, відмінний від його ж образу в перекладах, а в одноосібних – розкривають основний текст, служать дороговказом до розшифрування складної багатошарової символіки. Метатексти відрізняються за тематикою – від методології тлумачення Шекспіра та широких питань на зразок колективної драматургії, до спеціалізованіших статей, присвячених відтворенню релігійної лексики в *“Гамлеті”*. Серед функцій, які виконують метатексти Марії Габлевич на основі моделі Кетрін Бечелор, виявляємо інформативну, ідеологічну, жанрову, метакомунікативну. Епітексти – джерело інформації про Марію Габлевич, що формують уяву про габіус, перекладацьку позицію та взаємодію із іншими дієвцями в мережі зв’язків.

Проекція перспективи “критика”, побудованої на різних системах координат, демонструє рівень використання Марією Габлевич низки філософських та літературознавчих теорій. Найвиразніше проступають ідеї герменевтиків – Фрідріха Шляєрмахера та Вольфганга Дільтея стосовно осмислення

Шекспірівського спадку як голістичного утворення та Еріка Д. Гірша стосовно домінантної позиції Автора. Марія Габлевич частково підтримує феноменологічні ідеї про чистий досвід сприйняття творів Шекспіра, проте виключає соціокультурний та історичний контексти як засоби впливу на сприйняття. Найбільше трансформованими в її парадигмі є ідеї представників школи рецептивної естетики, особливо, стосовно понять Автора та Ідеального читача. Простежується строга підпорядкованість читача авторові та присутній елемент біографізму, де концепти ідеального та уявного часто накладаються. Урешті, можна говорити про творче переосмислення окремих теорій (психоаналітична теорія Зигмунда Фрейда), засноване на власній авторській інтерпретації Любові як життєдайного начала, що служить джерелом життя людей і Поетових творів та фактичну реалізацію певних теорій у своїй інтерпретації Сонетів (Жак Лакан). У зв'язку з цим доречно говорити про новаторство у вивчення Шекспіра не з позицій рецепції його творів в українській літературній полісистемі, а з позицій новітніх течій, що на перше місце ставлять Автора, а психіку автора спостерігають у його персонажах.

Розділ *“Ідейно-філософське підґрунтя тлумачення Марією Габлевич Шекспірових образосимволів”* висвітлює засади розуміння та слововжитку ренесансної образосимволіки у шекспірівських творах на тлі інтерпретації авторитетних англомовних шекспірознавців. Серед особливих рис Шекспіра виділено: виразний мистецьких ухил його поетичних та драматичних творів, роль уяви — ключового чинника творення образосимволів, теософія Любові та пантеїстичне розуміння Бога, що веде до образного олюднення (персоніфікації) як ключового засобу ренесансного образотворення загалом і шекспірівського зокрема. Важливою у світлі тлумачення всієї Шекспірової творчості є ідея Любові, що поєднує риси куртуазного кохання, новозавітне бачення любові-рівності та риси неоплатонізму. Виявлено, що в більшості випадків Марія Габлевич розходить у тлумаченні Шекспіра із провідними англомовними шекспірознавцями. Спільною точкою дотику можна вважати наскрізно *антропоцентричні* координати, в яких автор творить свої тексти та ідею новітнього переосмислення Любові на основі

біблійних учень Христа.

Проекція перспективи “критика” на системі координат “тлумачення” на мікрорівні дослідження реалізації багатогранної соціокультурної ролі Марії Габлевич допомагає створити концептуальну карту “Коментарів” до “Сонетів” 1998 року. Стрижневою ітерацією є Любов-і-Краса, втілена в котромусь одному із персонажів, чоловічому чи жіночому. Уся Шекспірова творчість мислиться як суперфрактал, а “Сонети” – мегафрактал, що поділяється на чоловічий і жіночий підцикли-макрофрактали. Вони складаються із внутрішньо розрізнених мікрофракталів – тематично пов’язаних груп сонетів зі спільними образно-тематичними ітераціями. Юнаковий цикл-макрофрактал містить коду, що кульмінує в Сонетах 15-17. Жіночий цикл творить внутрішній мікрофрактал сонетного циклу, із ключовою образною ітерацією “*my Mistress eyes*”, що прив’язав їх до Сонета 1. Сонети 133-134 та 40-42 створюють внутрішній тематичний вузол циклу. У Сонеті 20 проявляється внутрішня дихотомія Любов / Хіть. Найтиповішими мікрофракталами є сонети “*продовження роду*” (2-6, 7-9), портретні сонети (46-46), ліричного відступу (144, 66-67), сонети наклепів (81-88), квіткові сонети (94, 96, 98-99). Ітерації виділено на рівні “текст 1– текст 2” (інтратекстуальні та інтертекстуальні) та “Автор–текст”. Простежується симетричний інтертекстуальний зв’язок мікрофракталів 97-99, 146, 100-105) і драми “*Ромео і Джульєтта*”, із дзеркальною ітерацією Любові, де Хіть втілює чоловік, а Любов Жінка, на відміну від “Сонетів”. Продемонстровано, як символізм числа 14 пояснює внутрішню хронологічну логіку драми, а ключем до розуміння цього служать саме обрано-символічні ітерації сонетів. Спільною для обох творів і для драми “*Антоній і Клеопатра*” образно-тематичною ітерацією є “і” (“*зрячі очі закоханих сердець*”).

Урешті наближення перспективи критика демонструє фемінну оптику, використано в метатекстах і в самих перекладах, що є коментарями оригіналів та полемікою зі знаними британськими шекспірознавцями – виразниками стереотипного бачення, значно розширює межі української шекспіріани. Марія Габлевич помітно пом’якшує пейоративні конотації, типові для лексико-

стилістичних засобів творення жіночих образів у драмі “Гамлет” (Офелія). Водночас, дослідниця застосовує комбінований підхід, за якого жінка трактується як повноправна й рівна сутність, а метафорою творчості Поета є народження дітей-творів. Конструюючи біблійний образ Адама, чоловіка-і-жінки, Марія Габевич різко критикує патріархальне тлумачення цього терміна, зображаючи Офелію як комплексний образ – жертви патріархату, віщункою-Кассандрою.

Порівняльний перекладознавчий аналіз множинних версій драми “*Антоній і Клеопатра*” та повторного перекладу 2013 року в авторській редакції Марії Габевич, дозволяє виявити маскулінну оптику й зіставити її із фемінною. Образ Клеопатри розглянуто із трьох аспектів: сакралізованого (богиня кохання та родючості), куртуазного (Дама Серця Антонія) та пейоративного (коханка). Виявлено, що в повторному перекладі в авторській редакції Марії Габевич переважають два перші компоненти, а третій – значно пом’якшений. З’ясовано, що *маскулінній* оптиці притаманна раціоналізація, у той час як фемінній – ірраціоналізм, сакралізація, міфологізація, поглиблення образу. Показано, що таке глибинне прочитання можливе у випадку супровідних мета й паратекстів, як розкривають смислові навантаження, закладені інтерпретаторкою.

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

Озираючись на текстоцентричну парадигму, що домінувала в лінгвістиці та перекладознавстві до останньої чверті XX століття, з позицій сучасного людиноцентричного підходу, постає нагальна потреба подолати дедалі глибшу розірваність між текстом і особою, яка його пере(с)творює. У цьому контексті концепт багатогранної соціокультурної ролі дієвця постає як об'єднавчий аналітичний інструмент, що дозволяє інтегрувати текст і суб'єкта в межах єдиного дослідження, сприяючи цілісному осмисленню внеску перекладача. Особливо це актуально в українському контексті, де перекладацька діяльність часто виходила за межі суто текстової роботи, стаючи формою культурного спротиву та збереження ідентичності в умовах імперського тиску.

Однією з таких неординарних постатей є Марія Габлевич – шекспірознавиця, критикиня, перекладачка й редакторка, чия діяльність тривалий час залишалася поза увагою дослідників через камерність її проєктів та принципову позицію щодо інтерпретації постаті Шекспіра. Марія Габлевич перейняла спадок неокласичної школи, зокрема Миколи Зерова, якого відкрила завдяки своєму наставникові Григорію Кочурові. Вона запозичила його фаховий підхід до перекладу як канонічних, так і маловідомих авторів, що виявляється як у самих перекладах, так і в супровідних навколоперекладних матеріалах.

Особливої уваги заслуговує її критична й редакторська робота над повторними перекладами “*Сонетів*” Шекспіра, де простежується прагнення максимально наблизитися до авторської інтенції, зчитати біографічні коди автора в тексті, а також відтворити стиль, правопис і пунктуацію оригіналу. Для Габлевич *Шекспір* – це символ, що промовляє через образосимволи, витворені ренесансною уявою, які мають стати дороговказом для високородного та високоосвіченого читача. У центрі її інтерпретації – концепт цілісної Любові-і-Краси (ROSE-EROS) як рушія гуманістичного вчинку, що відновлює рівновагу між чоловічим і жіночим початками, започатковану біблійною традицією.

Такий біблійно-гуманістичний, людиноцентричний підхід до тлумачення Шекспіра – новаторський, особливо в контексті пострадянського українського шекспірознавства, де гуманістичний дискурс був маргіналізований. Переклади й метатексти Марії Габлевич демонструють глибоку філософську рефлексію, що спирається на герменевтику, феноменологію, психоаналітичні та феміністичні теорії. Аналогічно системний підхід вона застосовує і до інших авторів, крім Шекспіра: Бруно Шульца, Сапфо, Едгара А. По, серед інших.

Значущим аспектом її діяльності є спроба відтворити формат перекладацької співпраці, подібний до шеститомника 1984–1986 років, що став не лише професійною платформою, а й школою для молодших перекладачів. У цьому контексті колективна анонімна агентність постає як стратегія виживання українського перекладу в умовах колоніального тиску. Подальші ініціативи – від співпраці з Наталією Бутук до перекладацьких майстерень “*Центру гуманітарних досліджень*” – є спробою відновити цю традицію фахової колективної роботи, яку започаткував Григорій Кочур.

Водночас, Марія Габлевич відходить від традиційного уявлення про переклад як суто інструмент виживання та розвитку національної літератури в умовах тиск й цензури, натомість обирає свої тексти емоційно й суб’єктивно, що свідчить про фемінний підхід, де емоційне превалює над раціональним, а переклад стає актом особистісного висловлення.

Одним із найяскравіших виявів реалізації багатогранної соціокультурної ролі Марії Габлевич стають “*Коментарі*” до “*Сонетів*” Шекспіра, що планувалися як окреме наукове видання, а нині існують у тримовному форматі онлайн. Вони демонструють аналітичну глибину, зокрема через застосування фрактальної теорії для структурування повторюваних образів (Любов, Хіть). Подібний підхід застосовано і до драми “*Антоній і Клеопатра*” в авторській редакції, де образосимволіка сонетів знаходить паралелі. Основний рівень прочитання – це діалог Поета з власним творчим “Я”, кращою часткою своєї душі, втіленої та розщепленої на персонажів Юнака й Жінки, яких описує багата ренесансна образосимволіка: флороназви, небесні тіла, природні стихії.

Співпраця Марії Габлевич із Дмитром Павличком і Наталією Бутук демонструє різні моделі взаємодії перекладача й редактора. Якщо у випадку з Павличком правки мали консультативний характер, то в редакції Бутук виявляється значно вища ступінь редакторської авторитарності, що простежується як у тексті, так і в приватних епітекстах.

Під таким оглядом, діяльність Марії Габлевич постає як втілення багатогранної соціокультурної ролі дієвиці, що поєднує переклад, критику та редагування в єдину цілісну практику. Її внесок не лише розширює горизонти українського шекспірознавства, а й утверджує переклад як форму культурного діалогу та інтелектуального спротиву.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ

I. Спеціалізовані джерела

1. Бюзелен Е. Агенти перекладу / пер. з фр. Л. Черноватого. *Енциклопедія перекладознавства*: у 4 т. / за ред. О. І. Чередниченка. Т. 2. Вінниця: Нова книга, 2017. С.13-21.
2. Гриців Н. М. Творча особистість Василя Мисика як перекладача в контексті української культури ХХ сторіччя : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.16 “Перекладознавство”. Львів, 2015. 204 с.
3. Гайт М. Віра, надія і поезія: теологія і поетична уява / скорочений переклад з англ. Марії Габлевич. *Світло і сутність Шекспірового храму: статті, переклади*. Львів : Terra Incognita, 2016. С. 34–79.
4. Дзера О. Інтерпретація біблійних мотивів трагедії Шекспіра “Гамлет” українськими перекладачами. *Матеріали міжнарод. наук.-практичної конференції*. Київ – Ірпінь, 27 – 29 жовтня 2003 р. / ред. кол.: О. Чередниченко (голова) та ін. Київ ; Ірпінь : ВТФ “Перун”, 2004. С. 218 –225.
5. Дзера О. В. Шекспіріана Григорія Кочура / О. В. Дзера // Творчість Григорія Кочура у контексті української культури ХХІ віку : до 100-річчя від дня народження Майстра : Мат. IV Міжнар. наук. конф. (Львів, 15–17 листопада 2008 р.). Львів : Видав. центр ЛНУ імені Івана Франка, 2009. С. 247–257.
6. Дзера О. В. Особливості паратекстів українських перекладів Святого Письма. Текст і дискурс. 2024. Т. 1, № 27. DOI: 10.32342/2523-4463-2024-1-27-20 (дата звернення: 06.06.2023).
7. Зборовська Н. В. Психоаналіз і літературознавство : посібник. Київ : Академвидав, 2003. 392 с.
8. Зорівчак Р. П. Габлевич Марія Богданівна // *Енциклопедія Сучасної України*. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2010. URL: <https://esu.com.ua/article-17097>.
9. Зорівчак Р. П., Олексин О. З. Велика втрата... Марія Теодорівна Ажнюк. *Іноземна філологія*. 2012. Т. 124. С. 319–323.

10. Зорівчак Р. П. Шекспіріана Івана Франка. *Каменяр*. 2012. Травень. № 4. Електронний ресурс. URL: <http://kameniar.lnu.edu.ua/?p=2565> (дата звернення: 17.02.2024).
11. Зубрицька М. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст./За ред. Марії Зубрицької. Львів : Літопис, 1996. 633 с.
12. Зубрицька М. О. Homo legens : читання як соціокультурний феномен. Львів : Літопис, 2004. 352 с.
13. Іваницька М. Л. Особистісний вимір в історії українсько-німецького художнього перекладу (від середини ХІХ до початку ХХІ століття) : дис. ... доктора філол. наук : 10.02.16 "Перекладознавство". Київ, 2016. (Державний реєстраційний № 0516U000227)
14. Інгарден Р. Про пізнання літературного твору (фрагменти) / пер. з польськ. І. Фізера. *Антологія світової літературно-критичної думки* / ред. М. Зубрицька. Львів : Літопис, 1996. С. 137–163.
15. Кальниченко О. А. Теорія перекладу. Харків : Народна українська академія, 2020. 126 с.
16. Коломієць Л. В. *Перекладознавчі семінари: методологічно-стильові орієнтири в українському поетичному перекладі від кінця ХІХ до початку ХХІ століття (на матеріалі перекладів англomовної поезії та поетичної драми): навчальний посібник*. Київ : ВПЦ "Київський університет". 2011. 495 с.
17. Коптілов В. В. Теорія і практика перекладу : навчальний посібник. Київ : Юніверс, 2002.
18. Коханська І. С. Літературна репутація роману Е. Хемінгвея "По кому подзвін" в американському, російському та українському літературознавстві : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.05 "Порівняльне літературознавство". Тернопіль, 2007. 21 с
19. Кочур Г. П. Майстри перекладу. Всесвіт. 1966. № 4. С. 22.

20. Лановик М. Б. Теорія відносності художнього перекладу : літературознавчі проєкції. Тернопіль : Редакційно-видавничий відділ ТНПУ, 2006. 470 с.
21. Лещенко Г. В. Літературний текст як (мульти)фрактальна структура. Закарпатські філологічні студії. 2021. Т. 2, № 17. С. 203–207.
22. Лінгз М. Шекспір у світлі священного мистецтва / пер. з англ. М. Габлевич // Габлевич, Марія. Світло і сутінь Шекспірового храму: статті, переклади. Дрогобич: КОЛО, 2016. С. 298–402.
23. Лучук О. М. Різноманітність перекладів одного твору як проблема перекладознавства (на матеріалі українських перекладів Шекспірівської драми “Троїл і Крессіда”) : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.16. Київ, 1996. 24 с.
24. Мазур О. В. Методологія вивчення творчої особистості перекладача: інструментарій теорії контекстів. Наукові записки Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя. Філологічні науки. 2016. Кн. 2. Ніжин : НДУ ім. М. Гоголя. С. 42–47.
25. Мориквас Н. М. Марія Габлевич: “Мова – як повітря: людину не можна розглядати окремо від неї”. *РІЧ*, 24 серпня 2016. URL: <https://chasopys-rich.com.ua/2016/08/24/> (дата звернення: 25.06.2025)
26. Набитович І. Й. Фрактали та фрактальні структури у художньому тексті (на прикладі прози Л. Керролла, К. С. Льюїса та Х. Л. Борхеса). Вісник Львівського університету. Серія філологічна. 2011. Вип. 18. Львів : ЛНУ імені Івана Франка. С. 42–51.
27. Ніцше Ф. Воля до влади / пер. О. Кислюка. Київ : Дух і Літера, 2003. 480 с.
28. Новікова М. Міфосвіт “Макбета”: володарі та відьми // Міфи та місія. Київ : Дух і Літера, 2005. С. 296–300.
29. Одрехівська І. М. Модель критики перекладу в рамках перекладознавчої концепції професора В. Коптілова. *Іноземна філологія*. 2013. Вип. 125. С. 123–129.

30. Одрехівська І. М. Едитологія перекладу як напрям перекладознавчих досліджень. *Studia methodologica*. 2024. № 57. С. 165–173.
31. Олейнікова Г. Особливості фрактальної організації темпоральної перспективи у творах науково-фантастичного жанру. *Львівський Філологічний Часопис*, 6. 2019. С. 157–162.
32. Павличко Д. В. Перекладна література в Україні й українська література за рубежом (1971–1980). Літературознавство. Критика: у 2 т. К. : Видавництво Соломії Павличко “Основи”. 2007. Т. 2. С. 16–35.
33. Ребрій О. В. Пригоди Аліси в Україні, або про множинність сучасних перекладів. *Лінгвістика XXI століття: нові дослідження і перспективи*. Київ : Центр наукових досліджень та викладання іноземних мов НАН України, 2009. С. 190–205.
34. Рудницька Н. М. Переклад як засіб формування радянського канону світової літератури: ідеологічний аспект. 2015. DOI: [org/10.1234/evnuir.7690](https://doi.org/10.1234/evnuir.7690) (дата звернення: 18.09.2024).
35. Свередюк А. Т. Гамлетіана Марії Габлевич: Офелія крізь призму феміністичної критики. *Закарпатські філологічні студії*. 2024. № 37. С. 256–260. DOI: <https://doi.org/10.32782/tps2663-4880/2024.37.43>
36. Свередюк А. Т. Жіноче обличчя української шекспіріани: Офелія Марії Габлевич. *Міжнародна наукова конференція “Національна пам’ять у філології: Перекладознавчі читання на пошану Роксолани Петрівни Зорівчак”* (28 листопада 2024 року). Львів : ЛНУ, 2025. С. 69–70
37. Свередюк А. Т. Шекспірові твори як гармонійно організована система: дослідження Марії Габлевич крізь призму точних наук. *Звітна наукова конференція професорсько-викладацького складу факультету іноземних мов за 2024 рік на пошану завідувача кафедри англійської філології Зеленського Пимена Гордійовича* (7 лютого 2025 р.). Львів : ЛНУ, 2025. С. 383–388.
38. Стріха М. В. Шекспір безмежний: Роздуми над першим Повним зібранням творів Шекспіра українською мовою. *Всесвіт*. 1989. № 11. С. 110–117.

39. Стріха М. В. Український художній переклад: між літературою і націєтворенням. Київ : Факт, 2006. 344 с.
40. Уліцька Д. Феноменологічна філософія літератури / Література. Теорія. Методологія / ред. Д. Уліцька; пер. С. Якубчак. Київ. 2006. С. 114–135.
41. Франко І. Я. Зібрання творів : у 50 т. Київ : Наукова думка, 1976. Т. 1. 559 с.
42. Франко І. Я. Зібрання творів : у 50 т. Київ : Наукова думка, 1976. Т. 31. 584 с.
43. Фуко М. Що таке автор? *Антологія світової літературно-критичної думки XX ст.* / за ред. М. Зубрицької. Львів : Літопис, 1996. С. 598–613.
44. Худицький В. Сонети Шекспіра діють як ліки! Інтерв'ю з Марією Габлевич. *ZN.ua*, 3 лютого 2012. URL: https://zn.ua/ukr/ART/soneti_shekspira_diyut_yak_liki_pro_ukrayinski_perekladi_v_elikogo_barda.html. (дата звернення: 25.06.2025)
45. Шмігер Т. В. Історія українського перекладознавства XX сторіччя: ключові проблеми та періодизація. Київ : Смолоскип. 2009. 342 с.
46. Шмігер, Т. В., Дзера О. В., Домбровський М. Б. Комісія всесвітньої літератури та міжкультурної комунікації імені Миколи Лукаша і її наукова діяльність у НТШ (1990–2022). *150 років на службі української науки та культури. Гуманітарні науки*. Львів: Наукове товариство імені Шевченка; Дослідно-видавничий центр НТШ. 2023. С. 409–442.
47. Шовалтер Е. Феміністична критика у пущі. *Антологія світової літературно-критичної думки XX ст.* / за ред. М. Зубрицької. Львів : Літопис, 1996. С. 510–535. 44а
48. Ammann M. Von Tennisschuhen, großen Onkeln und dem Gedankenstrich als Übersetzungsproblem: Übersetzungslehrbücher unter translatologischer Lupe. *TextconText*. 1992. Vol. 7. P. 219–239.ф

49. Armstrong G. Paratexts and Their Functions in Seventeenth-Century English “Decamers”. *The Modern Language Review*. 2007. Vol. 102 No. 1. P. 40–57.
50. Baker M., Chesterman A. Ethics of Renarration. *Cultus*. 2008. Vol. 1 No. 1. P. 10–33.
51. Batchelor K. Translation and Paratexts. Abingdon and New York, 2018. 201 p.
52. Berman A. Toward a Translation Criticism: John Donne / transl. & ed. F. Massardier-Kenney. Kent, Ohio: The Kent State University Press, 2009. 249 p.
53. Bhabha H. The Location of Culture. London / New York, 1994. 298 p.
54. Bloom H. The Western Canon: The Books and School of the Ages. New York, 1994. 578 p.
55. Bonch-Osmolovska T. Fractal Forms in Literature. *Symmetry: Culture and Science*. 2005. Vol. 16 No. 3. (ISA). P. 227–236.
56. Bourdieu P. *Le Sens pratique*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1980. 480 p.
57. Bourdieu P. The Social Conditions of the International Circulation of Ideas. Tr. by Franklin Colligan. *Actes de la recherche en sciences sociales*. 1999. No. 145. P. 3–81.
58. Buzelin H. Translations ‘in the Making’: Constructing a Sociology of Translation. *Constructing a Sociology of Translation* / ed. by M. Wolf and A. Fukari. Amsterdam : John Benjamins Publishing Company, 2007. P. 135–169.
59. Callero P. L. From role-playing to role-using: Understanding role as resource. *Social Psychology Quarterly*. 1994. Vol. 57. P. 228–243. DOI: <https://doi.org/10.2307/278687> (дата звернення: 01.03.2024).
60. Chesterman A. The Name and Nature of Translator Studies. *Hermes*, №42. P.13–22

61. Cixous H. Sorties: Out and Out: Attacks/Ways Out/Forays. *The Newly Born Woman* /ed. by H. Cixous and C. Clément. Minneapolis: University of Minnesota Press. 1986. P. 63–129.
62. Dilthey W. Introduction to the Human Sciences: An Attempt to Lay a Foundation for the Study of Society and History. Translated by Ramon J. Betanzos. Princeton, NJ : Princeton University Press. 1989. 386 p.
63. Dusinberre J. Shakespeare and the Nature of Women. New York, 1996. 329 p
64. Eagleton T. Literary Theory: An Introduction. Anniversary ed. Malden, MA, 2008. 234 p.
65. Eco U. The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts. Bloomington, 1991. 288 p.
66. Eftekhari A. Fractal Geometry of Literature: First Attempt to Shakespear's Works. *Journal of Quantitative Linguistics*, 13. 2006. P. 177–193. DOI: 10.1080/09296170600850106 (accessed 23.12.2024)
67. Freeman S. Bisexuality in Cixous's *Le Nom d'Œdipe*. *Theatre Research International*. 1998. Vol. 23. No. 3. P. 242–248. DOI: <https://doi.org/10.1017/S0307883300020009> (accessed 23.12.2024)
68. Frye N. A Natural Perspective: The Development of Shakespearean Comedy and Romance. New York, 1965. 159 p.
69. Frye N. Northrop Frye on Shakespeare. New Haven, 1988. 186 p.
70. Frye N. How True a Twain/ *Northrop Frye's Writings on Shakespeare and the Renaissance*. Timothy Y. Grande and Gerald Sherbert (eds.). Toronto : University of Toronto Press. Vol. 28. 2010. P. 95–112.
71. Genette G. Paratexts: Thresholds of Interpretation. Translated by J. E. Lewin. Cambridge, 1997. 456 p
72. Goffman E. The Presentation of Self in Everyday Life. New York, 1959. 259 p.
73. Gouanvic J.-M. The Stakes of Translation in Literary Fields. *Across Languages and Cultures*. 2002. Vol. 3 No. 2. P. 159–168.

74. Gouanvic J.-M. A Bourdieusian Theory of Translation, or the Coincidence of Practical Instances: Field, 'Habitus', Capital and 'Illusio'. *The Translator*. 2005. Vol. 11 No. 2. P. 147–166. DOI: <https://doi.org/10.1080/13556509.2005.10799196> (accessed 05.04.2023)
75. Greenblatt S. *Will in the World: How Shakespeare Became Shakespeare*. New York : W. W. Norton & Company, 2004. 386 p.
76. Hawkes T. *Structuralism and Semiotics*. London: Routledge, 1992. 188 p.
77. Hermans, Theo. 1997. "Translation as institution". In *Translation as Intercultural Communication. Selected Papers from the EST Congress Prague 1995*, M. Snell-Hornby, Z. Jettmarová and K. Kaindl (eds). Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins. 3–20.
78. Hermans T. *Translation in Systems: Descriptive and System-oriented Approaches*. London, 1999. DOI: <https://doi.org/10.4324/9781315760469> (accessed 05.04.2023).
79. Hirsch E. D. *Validity in Interpretation*. New Haven, CT : Yale University Press, 1967. 304 p.
80. Hofstede G. H., Hofstede G. J. *Cultures and Organizations: Software of the Mind*. London : McGraw-Hill, 1991. 279 p.
81. Husserl E. *The Idea of Phenomenology*. Translated by William P. Alston and George Nakhnikian. The Hague: Martinus Nijhoff, 1964. 60 p.
82. Inghilleri M. The Sociology of Bourdieu and the Construction of the 'Object' in Translation and Interpreting Studies. *The Translator*. 2005. Vol. 11 No. 2. P. 125–145.
83. Innes P. *Shakespeare and the English Renaissance Sonnet: Verses of Feigning Love*. London : Palgrave Macmillan, 1997. 238 p.
84. Iser W. *Der implizite Leser: Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*. Munich: Wilhelm Fink, 1972. 420 S.

85. Jung, Carl G. The Archetypes and the Collective Unconscious. Vol.9. Translated by R. F. C. Hull. 2nd ed. Collected Works of C.G. Jung. London : Routledge. 1980.
86. Kaindl K. Shaping the Field. *Literary Translator Studies* / K. Kaindl, W. Kolb, and D. Schlager (eds.). Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2021. P. 1–38.
87. Koskinen K., Paloposki O. Retranslation. *Handbook of Translation Studies* / Y. Gambier and L. van Doorslaer (eds.). Netherlands: John Benjamins, 2010. P. 294–298.
88. Lacan J. *Écrits: The First Complete Edition in English*. Tr. by Bruce Fink in collab. with Heloise Fink and Russell Grigg. New York and London : W. W. Norton & Company, 2005. 904 p.
89. Lahire B. From the Habitus to an Individual Heritage of Dispositions: Towards a Sociology at the Level of the Individual. *Poetics*. 2003. Vol. 31 No. 5–6. P. 329–355. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.poetic.2003.08.002> (accessed 08.04.2025)
90. Langacker R. W. Chapter 1. Constructions in Cognitive Grammar. In *Investigations in Cognitive Grammar*. 2003. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110214369.1>. (accessed 08.04.2025)
91. Lefevere A. Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame. London: Routledge, 1992. 248 p.
92. Luhmann N. Social Systems. Translated by John Bednarz Jr. with Dirk Baecker. Stanford, CA : Stanford University Press, 1992. 528 p.
93. Lyubymova S. Cognitive-Pragmatic Approach to Categorization: Theory of Robert MacLaury. *South Archive (Philological Sciences)*. 2021. No. 85 (April). P. 94–100. DOI: <https://doi.org/10.32999/ksu2663-2691/2021-85-15> (accessed 10.10.2024)
94. MacLaury R. E. Vantage Theory / In *Language and the Cognitive Construal of the World*, J. R. Taylor and R. E. MacLaury (eds.). P. 231–276. Berlin : De Gruyter Mouton. 1995.

95. MacLaury R. E. Categories of Desaturated-Complex Color: Sensorial, Perceptual, and Cognitive Models. *Anthropology of Color: Interdisciplinary Multilevel Modeling* / ed. by Robert E. MacLaury, Galina V. Paramei, Don Dedrick. Amsterdam ; Philadelphia : John Benjamins Publishing Company, 1997. C. 125–150.
96. Mandelbrot B. The Fractal Geometry of Nature. San Francisco : W. H. Freeman and Company, 1982. 468 p.
97. Meizoz J. F J. Postures d’auteur et poétique (Ajar, Rousseau, Céline, Houellebecq) *Vox Poetica*, 2004. URL: <http://www.vox-poetica.org/t/articles/meizoz.html>. (accessed 08.03.2023)
98. Milton J., Bandia P. F., (eds.) Agents of Translation. Amsterdam : John Benjamins, 2009. DOI: <https://doi.org/10.1075/BTL.81>. (accessed 08.03.2023)
99. Molchko O. Culturally specific sense of simile in translation (a case study of the flora names leaf, tree in Ukrainian and English). *Іноземна філологія*. 2021. Вип. 134. С. 131–140.
100. Mossop B. Revising and Editing for Translators. Manchester : St. Jerome, 2001. 256 p.
101. Novy M. Shakespeare and Feminist Theory. The Arden Shakespeare. Bloomsbury Publishing, 2017. 224 p.
102. Odrhekhivska I. Translation Editology: Conceptualising the Unknown Known Interdisciplinary Area of Translation Studies. *Respectus Philologicus*. 2017. No. 31 (36). P. 92–100.
103. Pasmatzi K. Translatorial Hexis and Cultural Honour: Translating *Captain Corelli’s Mandolin* into Greek. *Approaches to Translation Studies*. 2014. № 40. P. 73-92.
104. Pérez-González L. Multimodality in Translation and Interpreting Studies: Theoretical and Methodological Perspectives. *A Companion to Translation Studies* / Sandra Bermann, Catherine Porter (eds.). Chichester, UK, 2014. P. 119–131. John Wiley & Sons.
105. Popovič A. Poetika umeleckého prekladu. Proces a text. Bratislava : Tatran, 1971. 288 p.

106. Potter L. *Shakespeare and the Actor*. First edition. Oxford : Oxford University Press. 2022. 176 p.
107. Pym A. Humanizing Translation History. *HERMES - Journal of Language and Communication in Business*. 2009. Vol. 22, no. 42. P. 23–48. DOI: <https://doi.org/10.7146/hjlc.v22i42.96845>. (accessed 19.03.2023)
108. Riffaterre M. *Essais de stylistique structurale*. Paris: Flammarion, 1971. 282 p.
109. Rosch E. Natural Categories. *Cognitive Psychology*. 1973. Vol. 4, no. 3. P. 328–350. DOI: [https://doi.org/10.1016/0010-0285\(73\)90017-0](https://doi.org/10.1016/0010-0285(73)90017-0). (accessed 21.10.2024)
110. Schleiermacher F. *Hermeneutics and Criticism and Other Writings*. Edited by A. Bowie. Cambridge : Cambridge University Press, 1998. 304 p.
111. Scocchera G. What We Talk about When We Talk about Revision: A Critical Overview on Terminology, Professional Practices and Training, and the Case of Literary Translation Revision in Italy. *FORUM: International Journal of Translation and Interpreting*. 2013. Vol. 11. No. 2. P. 141–174.
112. Sela-Sheffy R. How to Be a (Recognized) Translator: Rethinking Habitus, Norms, and the Field of Translation. *Target*. 2005. Vol. 17. No 1. P. 1–26.
113. Sela-Sheffy R. The Translator's Personae: Marketing Translational Images as Pursuit of Capital. *Meta*. 2008. Vol. 53. No. 3. P. 609–622. DOI: <https://doi.org/10.7202/019242ar>. (accessed 11.04.2024)
114. Shchur O. Portrait of a Translator: Maria Bohdanivna Hablevych / An Interview by Olessia Shchur. *Наше життя = Our Life*, № 9, 1999. P. 20–25. URL: <https://example-url.com> (дата звернення: 11.06.2025)
115. Simeoni D. The Pivotal Status of the Translator's Habitus. *Target*. 1998. Vol. 10. No. 1. P. 1–39.
116. Siponkoski N. Translators as Negotiators: A Case Study on the Editing Process Related to Contemporary Finnish Translation of Shakespeare. *New Voices in Translation Studies* / Clara Olivari and Esther Sanz Ortega (eds.). 2013. Vol. 9. P. 20–37.

117. Spurgeon C. *Shakespeare's Imagery and What It Tells Us*. Cambridge : Cambridge University Press, 1961. 408 p.
118. Sveredyuk A. Agency in Translation: A Case Study of *Hamlet*, Its Translations and Critics. *Звітна наукова конференція професорсько-викладацького складу факультету іноземних мов за 2021 рік (4–5 лютого 2022 року)*. Львів : ПАІС, 2022. С. 269–272.
119. Sverediuk A. Maria Hablevych: The Voice of Critic and Editor in Paratexts. *Звітна наукова конференція професорсько-викладацького складу факультету іноземних мов за 2022 рік. З нагоди 125-ліття кафедри французької філології (2–3 лютого 2023 року)*. Рівне: Волин. обереги, 2023. С. 96–99.
120. Sverediuk A. Editor the Omnipresent: The Case of Maria Hablevych as the Editor and Critic of Shakespeare's Sonnets Translated into Ukrainian. *The International Translation And Circulation Of Shakespeare Criticism (26–27 June 2023)*. Leuven. P. 9–10.
121. Sverediuk A. Multimodality of Agent's Presence: A Move Beyond Text. *IFNUL-HKBU PhD Researchers' Conference on Translation, Interpreting and Intercultural Studies (May 28, 2024)*. Lviv – Hong Kong. 2024. P. 16 –19.
122. Sverediuk A. Translating Shakespeare in Soviet Ukraine: Resistance Through Translation. *Annual UKRAINETT+ Conference "The War and Beyond: Perspectives on Ukrainian Culture and Society" (14–15 October 2025)*. University of Bergen. P. 21.
123. Tahir-Gürçağlar Ş. What Texts Don't Tell: The Uses of Paratexts in Translation Research. In *Crosscultural Transgressions: Research Models in Translation Studies 2 – Historical and Ideological Issues* / Theo Hermans (ed.). Manchester: St. Jerome Publishing, 2002. P. 44–60.
124. Tahir-Gürçağlar Ş. Agency in Allographic Prefaces to Translated Works: An Initial Exploration of the Turkish Context. *Authorial and Editorial Voices in Translation 2: Editorial and Publishing Practices* / H. Jansen and A. Wegener (eds.). Quebec: Éditions québécoises de l'œuvre, 2013. P. 89–108.

125. Thompson A. Does It Matter Which Edition You Use? In *Shakespeare in the Changing Curriculum* / Lesley Aers and Nigel Wheale (eds.). Illustrated edition. London: Routledge, 1991. P. 45–58.
126. Toury G. A Rationale for Descriptive Translation Studies. *The Manipulation of Literature*. Routledge, 2014. P. 16–41.
127. Tymoczko M. Post-colonial Writing and Literary Translation. In *Post-colonial Translation: Theory and Practice* / Susan Bassnett and Harish Trivedi (eds.). London: Routledge, 1999. P. 19–40.
128. Tyulenev S. Translation and Society: An Introduction. London/ New York : Routledge, 2014. DOI: <https://doi.org/10.4324/9781315775593>
129. Vendler H. The Art of Shakespeare's Sonnets. Cambridge, MA : Harvard University Press, 1997. 672 p.
130. Venuti L. The Translator's Invisibility: A History of Translation. London: Routledge, 1995. 352 p. DOI: <https://doi.org/10.4324/9780203360064>.
131. Venuti L. Retranslations: The creation of value / Katherine M. Faull (ed.). *Translation and Culture. Bucknell Review* 47 (1), 2004. P. 25–38.
132. Vermeer H. J. Luhmann's 'Social Systems' Theory: Preliminary Fragments of a Theory of Translation. Berlin : Frank & Timme, 2006. 146 p.
133. Versteegen H. *James Joyces „Ulysses“ in vier deutschen Übersetzungen. Samt einem Ausblick auf die niederländische Übersetzung*. Frankfurt a. M.: Lang, 1988.
134. Viala A. Elements de sociopoétique. *Approches de la réception. Sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio* / A. Viala, G. Molinié (eds.). Paris : Presses Universitaires de France, 1993. P. 137–297.
135. Vorderobermeier G. The (Re-)Construction of Habitus: A Survey-Based Account of Literary Translators' Trajectories Put into Methodological Perspective. *Remapping Habitus in Translation Studies* / ed. by G. Vorderobermeier. Amsterdam: Rodopi, 2014. P. 149–161. DOI: https://doi.org/10.1163/9789401210867_011.

136. Wegener A. et al. Introduction: Multiple Translatorship. *Authorial and Editorial Voices in Translation: Collaborative Relationships between Authors, Translators, and Performers*. Éditions québécoises de l'œuvre, 2013. С. 1–42.
137. Wells S. Editing Shakespeare: From the First Folio to the Twenty-first Century. Leicester Special Collections, [н.д.]. URL: <https://leicester.omeka.net/exhibits/show/editing-shakespeare--from-the-/interviews-with-the-editors/from-stanley-wells> (дата звернення: 08.08.2024).
138. Wolf M. The Sociology of Translation and Its 'Activist Turn'. *The Sociological Turn in Translation and Interpreting Studies* / Claudia Angelelli (ed.). Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2011. Р. 7–21.

II. Довідкові джерела

139. Аверинцев С. С. Софія–Логос. Словник. Київ : Дух і Літера, 2004. 650 с.
140. Вебсловник жіночих назв української мови / уклад. О. П. Синчак, наук. ред. Г. Дидик-Меуш, наук. конс. В. Старко. Львів, 2022. URL: https://r2u.org.ua/html/femin_details.html (дата звернення: 25.05.2025).
141. Великий тлумачний словник сучасної української мови / уклад. і гол. ред. В. Т. Бусел. Київ; Ірпінь : ВТФ “Перун”, 2005. 1728 с. URL: <https://slovnyk.me/dict/vts> (дата звернення: 27.05.2025).
142. Войтович В. М. *Українська міфологія*. Київ : Либідь, 2002. 662 с.
143. Горох – українські словники. Фразеологія. URL: <http://goroh.pp.ua/Фразеологія/> (дата звернення: 24.06.2025).
144. Європейський словник філософій. Лексикон неперекладностей: у 5 т. / за ред. Б. Кассен. Т. 1. Київ : Дух і Літера, 2009. 576 с.
145. Європейський словник філософій. Лексикон неперекладностей: у 5 т. / за ред. Б. Кассен. Т. 2. Київ : Дух і Літера, 2011. 488 с.
146. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. Київ : ВЦ “Академія”, 2007. 768 с.

147. Приповідки або українсько-народна філософія / ред. В. С. Плав'юк. Едмонтон, Альберта : 3 друк. Івана Солянича, в Едмонтоні, Алберта. 1946. 355 с. URL: <http://diasporiana.org.ua/folklor/7784-plavyuk-v-> (дата звернення: 13.05.2024).
148. Практичний словник синонімів української мови / за ред. С. Й. Караванського. 5-те вид., опрацьоване і доповн. Львів : БаК, 2014. XIV + 530 с. URL: https://slovnyk.me/dict/synonyms_karavansky (дата звернення: 10.11.2024).
149. Словарь української мови: в 4 т. / за ред. Б. Грінченка; фотопередрук. Київ: Наук. думка, 1996. Т. 1 – 494 с.; Т. 2 – 578 с.; Т. 3 – 506 с.; Т. 4 – 564 с. URL: <https://hrinchenko.com/> (дата звернення: 23.07.2025).
150. Словник іншомовних слів / за ред. О. Мельничука. Київ : УРЕ, 1974. 766 с. URL: https://slovnyk.me/dict/foreign_melnychuk (дата звернення: 24.06.2025).
151. Словник української мови: в 11 т. / АН УРСР, Ін-т мовознав. ім. О. О. Потебні; за ред. І. К. Білодіда. Київ: Наук. думка, 1970–1980. 1970. Т. 1. 801 с.; 1971. Т. 2. 550 с.; 1972. Т. 3. 744 с.; 1973. Т. 4. 840 с.; 1974. Т. 5. 840 с.; 1975. Т. 6. 832 с.; 1976. Т. 7. 723 с.; 1977. Т. 8. 929 с.; 1978. Т. 9. 918 с.; 1979. Т. 10. 659 с.; 1980. Т. 11. 700 с. URL: <http://sum.in.ua/> (дата звернення: 18.10.2024).
152. Філософський енциклопедичний словник / за ред. В. І. Шинкарука. Київ Абрис, 2002. 742 с.
153. Longman Dictionary of Contemporary English (LDOCE). URL: <https://www.ldoceonline.com/dictionary> (дата звернення: 17.08.2024).
154. Online Etymology Dictionary. URL: <https://www.etymonline.com/> (дата звернення: 17.09.2024).
155. Oxford English Dictionary Online (OEDO). URL: <https://www.oed.com/thesaurus/?classId=196022> (дата звернення: 17.06.2025).
156. Encyclopedia of Communication Theory / Littlejohn S. W., Foss K. A. (eds.). Thousand Oaks, CA : Sage, 2009. 940 p.

157. Routledge encyclopedia of translation studies / eds. M. Baker, G. Saldanha. 3rd ed. London and New York : Routledge, 2019. 900 p.
158. Terminologie de la traduction / Translation Terminology / Terminologia de la traducción / Terminologie der Übersetzung / eds. Delisle J., Lee-Jahnke H., Cormier M. C. Amsterdam / Philadelphia : John Benjamins, 1999. 433 p.
159. The Wordsworth dictionary of phrase and fable / ed. E. Cobham Brewer. Ware: Wordsworth Editions, 2001. 1176 p.
160. Vries, Ad. de. Dictionary of Symbols and Imagery. Amsterdam : North-Holland, 1984. 515 p.

III. Ілюстративні джерела (літературно-критичні матеріали)

161. Габлевич М. Б. Анкета перекладача [1985]. *Блог перекладача*, 2 червня 2010. URL: <https://levhrytsyuk.blogspot.com/2010/06/1985.html> (дата звернення: 01.06.2025).
162. Габлевич М. Б. Портрет Протея. *Всесвіт*. 1989. № 2. С. 140–144.
163. Габлевич М. Б. *Попередні рекомендації до правопису слів іншомовного походження / Український правопис і наукова термінологія: історія, концепції та реалії сьогодення*. Львів, 1996. С. 76–82.
164. Габлевич М. Б. Точка зору ‘For my name is Will’. *Всесвіт*. 1996. № 8/9. С. 104–126.
165. Габлевич М. Б. Додаток. Хронологія Шекспірових творів / Шекспір, В. *Сонети*; за ред. М. Б. Габлевич; пер. Д. Павличка; вступ до коментарів, коментарі М. Б. Габлевич. Львів : Літопис, 1998. С. 365.
166. Габлевич М. Б. Коментарі / Шекспір, В. *Сонети*; пер. з англ. Д. Павличко; коментарі, вступ до коментарів М. Б. Габлевич. Львів : Літопис, 1998. С. 206–351.
167. Габлевич М. Б. Післямова / Шекспір, В. *Сонети*; пер. з англ. Д. Павличка; вступ до коментарів та коментарі М. Б. Габлевич. Львів : Літопис, 1998. [Без с.].

168. Габлевич М. Б. “2600 років гендерної лінгвістики.” *ΣΑΠΦΩ / Сапфо: Збірник статей* / упорядк. О. Галета та Є. Гулевич. Львів, 2005. С. 111–172.
169. Габлевич М. Б. Наш Автор. *Творчість Г. Кочура в контексті культури XXI віку: до сторіччя від народження Майстра. Матеріали IV міжнародної перекладацької конференції* (Львів, 15–17 листопада 2008 року). С. 266–284. Львів : Вид. дім ЛНУ ім. І. Франка, 2009.
170. Габлевич М. Б. Анотація до *Shakespeare's Sonnets / Шекспірові сонети*. Переклад з англ. Н. Бутук. Дрогобич: КОЛО, 2011. URL: <http://www.library.tnpu.edu.ua/index.php/presents/2014/96%20individuals14/1239-gablevuch>. (дата доступу: 30.04.2023)
171. Габлевич М. Б. Два українські “Гамлети”. *Класика вдома*, 2012. URL: <http://classicshome.org.ua/hablevych-dva-ukrajinski-hamlety/> (дата звернення: 15.06.2025).
172. Габлевич М. Б. Примітки / Шекспір, В. *Антоній і Клеопатра*, пер. Марія Габлевич; післямова Євген Гулевич. Львів : Піраміда, 2013. С. 111–171.
173. Габлевич М. Б. Перекладач – другий автор. *Класика вдома*, 2007 [2013]. URL: <https://classicshome.org.ua/hablevych-perekladach-druhyj-avtor-2/> (дата звернення: 09.07.2025).
174. Габлевич М. Б. Світло Шекспірового храму: статті, переклади. Дрогобич: КОЛО, 2016. 488 с.
175. Габлевич М. Б. Світло і сутінь Шекспірового храму: статті, переклади. Львів: Terra Incognita, 2019. 544 с.
176. Габлевич М. Б. Класика вдома. [н. д.]. URL: <https://classicshome.org.ua/> (дата звернення: 12.08.2025).
177. Гулевич Є. В. Клеопатра: образ і символ / пер. з англ. М. Габлевич // Вільям Шекспір. Антоній і Клеопатра. Львів : ЛА «Піраміда», 2013. С. 111–171. (Приватна колекція).

178. Павличко Д. В. Передмова / Шекспір, В. *Сонети*, пер. з англ. Д. Павличка; вступ до коментарів та коментарі М. Б. Габлевич. Львів: Літопис, 1998. С. 7–13.

179. Франко І. Я. Передмова до видання: Уільям Шекспір. *Антоній і Клеопатра*. Переклад П. О. Куліша із передмовою і поясненнями д-ра І. Франка. Львів: Видавництво Українсько-руської видавничої спілки, 1901. С. III–XIV.

180. Шевченко І. І. *Україна між Сходом і Заходом. Нариси з історії культури до початку XVIII століття*. 2001. Авториз. перекл. з англ. М. Б. Габлевич; під ред. А. Ясіновського. Львів: Інститут історії Церкви Львівської Богословської Академії.

IV. Ілюстративні джерела (художні твори)

181. Дікінсон Е. Вірші. 1991. Перекл. з англ. М. Б. Габлевич; передм. С. Павличко. Електронна публікація. ClassicsHome, прибл. 2013. URL: <https://classichome.org.ua/virshi/> (дата звернення: 24.06.2025).

182. Пессоа Ф. Португальські сонети // Поезія світу : Вільям Шекспір, Фернанду Пессоа, Вістен Оден. Поети Нової Зеландії / пер. з англ. Пилипенка. Київ : Видавничий дім «Всесвіт», 2008. URL: <http://classichome.org.ua/portuhalski-sonety/> (дата звернення: 23.06.2025)

183. Шевченко Т. Г. Кобзар. 1847. URL: <https://taras-shevchenko.com.ua/ua/poem/dumi-moi-dumi-moi60.htm> (дата звернення: 24.06.2025).

184. Шекспір В. *Антоній і Клеопатра*. Переклад П. А. Куліша. Передмова і пояснення д-ра І. Франка. Львів, 1901. 180 с.

185. Шекспір В. *Ромео і Джульєтта* / пер. з англ. І. Стешенко // *Твори*: у 6 т. Київ: Дніпро, 1985. Т. 2. 416 с.

186. Шекспір В. *Антоній і Клеопатра* / пер. з англ. Б. Тена // *Твори*: у 6 т. Київ: Дніпро, 1986. Т. 5. С. 416–526.

187. Шекспір В. *Сонети*. Переклад з англ. Д. Павличка. Передмова Д. Павличка, вступ до коментарів і коментарі М. Габлевич. Львів, 1998.
188. Шекспір В. *Shakespeare's Sonnets / Шекспірові сонети*. Переклад з англ. Н. Бутук, редакція М. Габлевич. Дрогобич, 2011.
189. Шекспір В. *Shakespeare's Sonnets / Шекспірові сонети*. Переклад з англ. Н. Бутук, за редакцією М. Габлевич. Рукопис. 2011.
190. Шекспір В. *Антоній і Клеопатра*. Переклад з англ. М. Габлевич, авторська редакція М. Габлевич. Львів, 2013.
191. Шекспір, В. *Ромео і Джульєтта* / Вільям Шекспір ; пер. з англ. Василь Мисик ; підготовка видання, післямова Елеонора Соловей ; Харків : Майдан, 2019. 149 с.
192. Shakespeare W., Bloom H. (ed.). *Shakespeare's Poems and Sonnets*. Broomall, PA : Infobase Holdings, Inc. 1999. 120 p.
193. Shakespeare W., Booth S. *Shakespeare's Sonnets: With Analytic Commentary*. New Haven, CT : Yale University Press. Commentary, 1977. P. 135–538.
194. Shakespeare W. *Anthony and Cleopatra*. 1607. URL: https://internetshakespeare.uvic.ca/doc/Ant_M/complete/index.html (дата звернення: 13.07.2025).
195. Shakespeare W. *Hamlet*. 1603. Quarto 1, Quarto 2, and Folio 1 editions. URL: https://internetshakespeare.uvic.ca/doc/Ham_Q2/complete/index.html (дата звернення: 17.02.2023).
196. Shakespeare W. *Romeo and Juliet*. 1595. Folger Shakespeare Library. URL: <https://www.folger.edu/explore/shakespeares-works/romeo-and-juliet/read/1/1/?q=A%20dog%20of%20that%20house%20shall%20move%20me#line-1.1.12> (дата звернення: 08.08.2024)

V. Архівні матеріали (неопубліковані джерела)

197. Габлевич М. Б. Правки після правок. Лист до Н. Бутук, 11 грудня 2009 р. Неопублікований лист, автограф. Із приватного архіву родини Габлевичів.
198. Габлевич М. Б. Лист до П. Корнесса, 2011 р. Неопублікований лист, автограф. Із приватного архіву родини Габлевичів.
199. Габлевич М. Б. Правки до сонетів Н. Бутук. Неопублікований лист, 2015 р. Автограф. Із приватного архіву родини Габлевичів.
200. Габлевич М. Б. Про неперекладену Кулішем 14-ту драму Шекспіра. Лист до Даниленка, листопад 2016 р. Неопублікований лист, автограф. Із приватного архіву родини Габлевичів.
201. Габлевич М. Б. [Про Г. П. Кочура]. Неопублікований рукопис, автограф. Із приватного архіву родини Габлевичів.
202. Габлевич М. Б. Джойсіана. Лист до Ю. Ковбасенка, [н. д.]. Неопублікований лист, автограф. Із приватного архіву родини Габлевичів.
203. Габлевич М. Б. 124. Лист до Н. Бутук, [н. д.]. Неопублікований лист, автограф. Із приватного архіву родини Габлевичів.
204. Кочур Г. П. Лист до М. Б. Габлевич, 8 квітня 1981 р. Неопублікований рукопис, автограф. Із приватного архіву родини Габлевичів.
205. Кочур Г. П. Лист до М. Б. Габлевич, 2 травня 1981 р. Неопублікований рукопис, автограф. Із приватного архіву родини Габлевичів.
206. Кочур Г. П. Лист до М. Б. Габлевич, 2 жовтня 1982 р. Неопублікований рукопис, автограф. Із приватного архіву родини Габлевичів.
207. Кочур Г. П. Лист до М. Б. Габлевич, 14 березня 1988 р. Неопублікований рукопис, автограф. Із приватного архіву родини Габлевичів.
208. Кочур Г. П. Лист до М. Б. Габлевич, 3 березня 1990 р. Неопублікований рукопис, автограф. Із приватного архіву родини Габлевичів.

ДОДАТКИ

Додаток А

Переклади Марії Габлевич у хронологічному порядку

Автор	Назва	Рік, видавництво
Джек Керуак	<i>Пік</i>	1979, Київ:“Дніпро”
Вільям Шекспір	“Ромео і Джульєтта” (1.1), монолог Гамлета	1979, уривки 2009 “Наш Автор” (про Г.П.Кочура)
Дейвід Г. Лоренс	<i>Дочка торговця кіньми (Дочка баринника)</i>	1983, Київ:“Дніпро”
Вільям Шекспір	<i>Фенікс і голубка; Генріх VIII</i>	1984, Зібрання творів у 6-ти томах. Т.6. 1984-1986
Малькольм Лаурі	<i>Лісова стежка до джерела</i>	1984, Київ:“Дніпро”
Джон Апдайк	<i>Кентавр (III, VII, IX); Ферма</i>	1988, Київ:“Дніпро”
Роберт Грейвз[АС1]	<i>Обстріл на світанку; Лихий погляд; Вікові присяги;</i>	1988, 2013 Режим доступу: https://classicshome.org.ua/virshi-2/
Сильвія Плат	“Слова”, “Дзеркало”	1989, Всесвіт №96 1980.
Чарльз Діккенс	<i>Домбі і син (співавторство)</i>	1991, Київ:“Дніпро”
Томас С. Еліот	“Портрет дами”; “Краєвиди” Нью-Гемпшир II–V	1990 Київ:“Дніпро”, збірка “Вибране”

Емілі Діккінсон	Вибрані твори із передмовою С.Павличко	1991, Київ:“Дніпро”, Режим доступу (з оригіналом): https://classicshome.org.ua/virshi/
Вістан Г. Оден	<i>Щит Ахілла</i>	Режим доступу: https://classicshome.org.ua/oden-vistan-schyt-ahilla/
Пітер .Вайт	<i>Повне черево</i>	1995, Всесвіт, №5/6
Едгар А. По	Дивовижна пригода Ганса Пфааля; Фон Кемпелен і його відкриття; Вільям Вілсон; Шахрайство як точна наука Еврика -- поема в прозі	1992 2004 –
Відьям Шекспір	“Король Едвард III”	2009, 2016, Дрогобич: КОЛО
Кристофер Марло	Тамерлан Великий	2009, 2016 Дрогобич: КОЛО
Едгар А. По	Літературне життя Алфа Віта; Месмеричне одкровення Філософія творення,	2013
Люїс Керрол	Ти старий, тату Віль (Із Аліси в Країні Див)	2009, 2013
Вільям Шекспір	Антоній Клеопатра	і 2013, Львів, Піраміда (Приватна колекція)

Роберт Грін	Джон Бордоський, або Друга частина “Монаха Бекона”	2018	
Персі Біші Шеллі	Як лампу розбили Про Любов (існує у приватній колекції)	Режим https://classicshome.org.ua/shelliriyadky/#/page/1	доступу:
Вірджинія. Вулф	<i>Jacob's Room</i>	Існує як згадка в епітекстах	

Перекладачеорієнтовані метатексти Марії Габлевич

Назва статті	Видання	Рік
Портрет Протея [про Олександра Тереха]	<i>Всесвіт. № 2</i>	1989
Поліфонія голосу і світла: Про Майстра [некролог Григорієві Кочурові]	<i>Зарубіжна література. Жовтень</i>	1998
Бруно Шульц і культура пограниччя	<i>Матеріали двох перших едіцій Міжнародного фестивалю Бруно Шульца в Дрогобичі. Дрогобич: Полоністичний науково-інформаційний центр ім. І. Менька ДДПУ ім. І. Франка. С. 207–214</i>	2007
Наш Автор [про Григорія Кочура]	<i>Творчість Г. Кочура в контексті культури XXI віку: Матеріали IV міжнародної перекладацької конференції (Львів, 15–17 листопада 2008 року). Львів: Вид. дім ЛНУ ім. І. Франка. С. 266–284</i>	2009

Перекладені метатексти Марії Габлевич (не-шекспірівський канон)

Автор	Твір	Видання
Едгар А. По	Нариси, листи (уривки)	Режим доступу: https://classicshome.org.ua/narysy-lysty/
Персі Шеллі	Про любов	існує у приватному архіві
Борис Гудзяк	Криза і реформа: Київська митрополія, Царгородський патріархат і генеза Берестейської унії	Інститут Історії Церкви Львівської Богословської Академії. Львів, 2000.
Ігор Шевченко	Україна між Сходом і Заходом <i>Нариси з історії культури до початку XVIII століття</i>	авторизований переклад з англійської Марії Габлевич, під редакцією Андрія Ясіновського. Львів: Інститут Історії Церкви Львівської Богословської Академії 2001.
П'єр Боннешер	Місце священного гаю (αλσος) у мантичних ритуалах Греції	ΣΑΠΦΩ / Сапфо: Збірник статей / Упор. Олена Галета та Євген Гулевич. Львів: Центр гуманітарних досліджень ЛНУ; вид-во Літопис, 2005
Сьорен К'єркегор	Всесвітньо-історична сила іронії...	<i>Іронія: Збірник статей / Упор. О.Галета, Є.Гулевич, З.Рибчинська – Львів/Київ, 2006.</i>
Юрій Шевельов	Причинки до Сковороди	Записки Наукового товариства імені Шевченка. Том ССXXXIX. Праці Філологічної секції. Львів, 2000. С. 177-211

Перекладені метатексти Марії Габлевич (шекспірівський канон)

Автор	Назва	Рік перекладу
Томас Реньєр (2003)	(Як питання спадкоємства у “Гамлеті” можуть пролити світло на питання авторства)	2015
Мартін Лінгз (1966)	Шекспір у світлі священного мистецтва	2015
Малкольм Гайт (1998)	Віра, надія і поезія. Теологія і поетична уява	2016
Еліас Герші Сніт (1903)	Філософія й поезія: Аналіз поєми сера Джона Дейвіса <i>NOSCE TEIPSUM</i>	2016
Джордж Таддей Райт	Шекспірове мистецтво метрики	

Додаток Б

Мультимодальна присутність Марії Габлевич у перекладах “Сонетів” та власних мета й паратекстах



Рис. Б. 1. Збірки метатекстів Марії Габлевич (2016, 2019)



Рис. Б. 2. Обкладинка повторного перекладу “Сонетів” Шекспіра (2011) Наталії Бутук

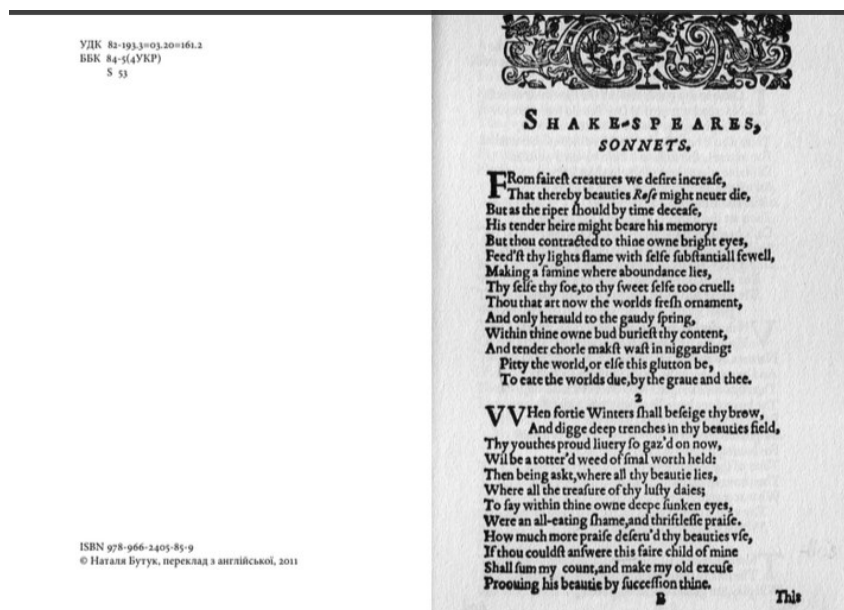


Рис. Б.3. Візуальний паратекст у проєкті повторного перекладу Шекспірових “Сонетів” Наталії Бутук (2011).

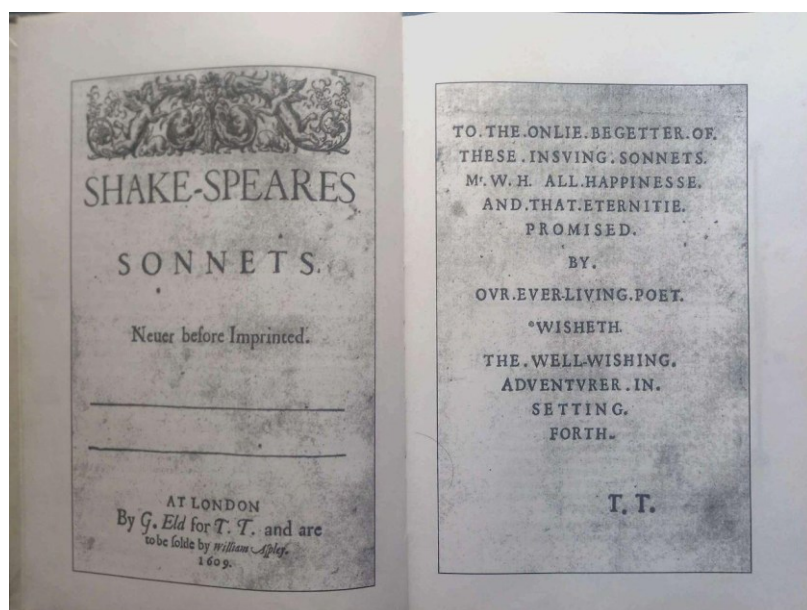


Рис. Б. 4. Візуальний паратекст у повторному перекладі Шекспірових “Сонетів” (1998) Дмитра Павличка

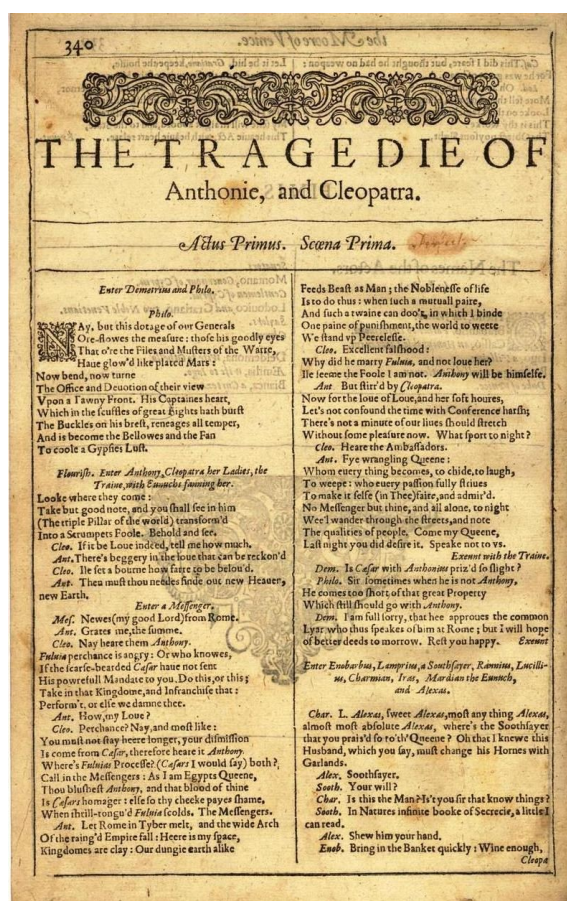
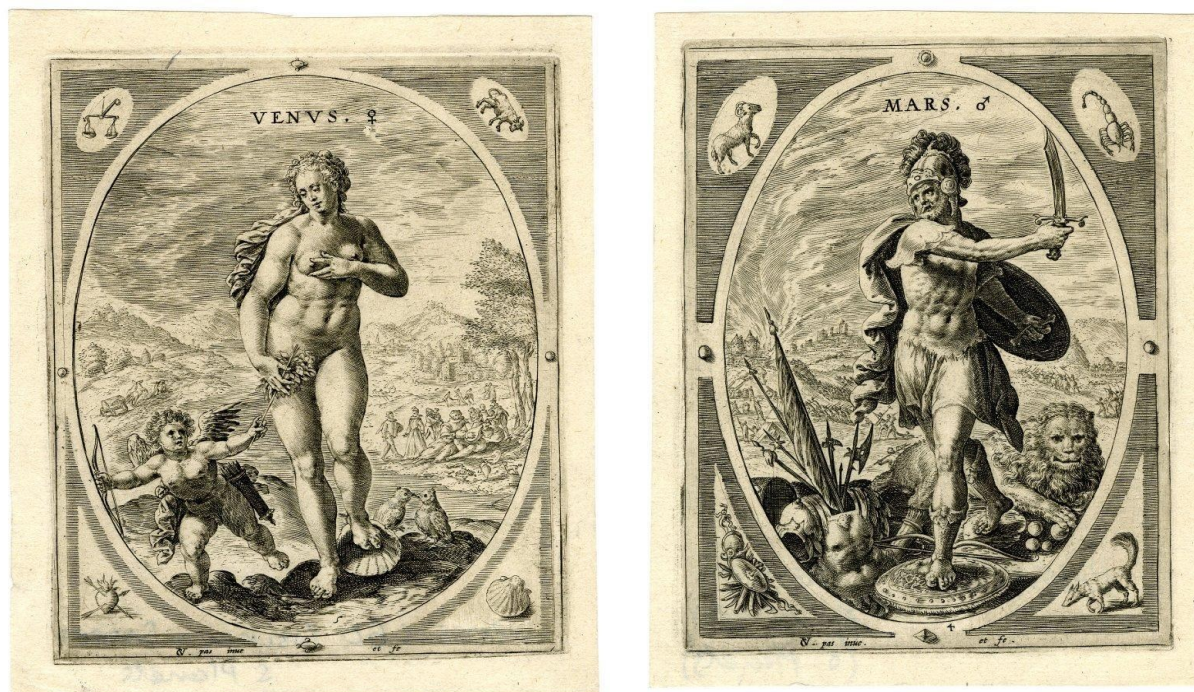


Рис. Б. 5-Б. 7. Візуальні паратексти у повторному перекладі “Антонія і Клеопатри” (2013) в авторській редакції Марії Габлевич (гравюри Венери, Марса, богів Любові і Війни яких уособлюють Клеопатра та Антоній, титульна сторінка Шекспірового оригіналу).

Додаток В

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ ТА ВІДОМОСТІ ПРО АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові праці, у яких опубліковані основні наукові результати дисертації:

статті у наукових фахових виданнях України:

1. Свередюк А. Т. Шекспірознавчі знахідки Марії Габлевич у світлі наратологічних студій. *Іноземна філологія*. 2023. № 136. С. 61–70. DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/fpl.2023.136.4204>
2. Свередюк А. Т. Гамлетіана Марії Габлевич: Офелія крізь призму феміністичної критики. *Закарпатські філологічні студії*. 2024. № 37. С. 256–260. DOI: <https://doi.org/10.32782/tps2663-4880/2024.37.43>

статті в іноземних фахових виданнях, що індексуються в наукометричній базі даних Scopus

3. Sverediuk A. Maria Hablevych and the Concept of Truth in 'Hamlet'. *Vertimo studijos*. Vilnius University Press. 2023. No. 16. 2023. P. 168–185. DOI: <https://doi.org/10.15388/VertStud.2023.11>

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

1. Sveredyuk A. Agency in Translation: A Case Study of *Hamlet*, Its Translations and Critics. *Звітна наукова конференція професорсько-викладацького складу факультету іноземних мов за 2021 рік (4–5 лютого 2022 року)*. Львів: ПАІС, 2022. С. 269–272.
2. Sverediuk A. Maria Hablevych: The Voice of Critic and Editor in Paratexts. *Звітна наукова конференція професорсько-викладацького складу факультету іноземних мов за 2022 рік. З нагоди 125-ліття кафедри французької філології (2–3 лютого 2023 року)*. Рівне: Волин. обереги, 2023. С. 96–99.

3. Sverediuk A. Editor the Omnipresent: The Case of Maria Hablevych as the Editor and Critic of Shakespeare's Sonnets Translated into Ukrainian. *The International Translation And Circulation Of Shakespeare Criticism* (26-27 June 2023). Leuven. P. 9-10.
4. Sverediuk A. Multimodality of Agent's Presence: A Move Beyond Text. *IFNUL-HKBU PhD Researchers' Conference on Translation, Interpreting and Intercultural Studies* (May 28, 2024). Lviv – Hong Kong. 2024. P. 16 –19.
5. Свередюк А. Т. Жіноче обличчя української шекспіріани: Офелія Марії Габлевич. *Міжнародна наукова конференція “Національна пам'ять у філології: Перекладознавчі читання на пошану Роксолани Петрівни Зорівчак”* (28 листопада 2024 року). Львів : ЛНУ, 2025. С. 69-70.
6. Свередюк А. Т. Шекспірові твори як гармонійно організована система: дослідження Марії Габлевич крізь призму точних наук. *Звітна наукова конференція професорсько-викладацького складу факультету іноземних мов за 2024 рік на пошану завідувача кафедри англійської філології Зеленського Пимена Гордійовича* (7 лютого 2025 р.). Львів : ЛНУ, 2025. С. 383–388
7. Sverediuk A. Translating Shakespeare in Soviet Ukraine: Resistance Through Translation. *Annual UKRAINETT+ Conference “The War and Beyond: Perspectives on Ukrainian Culture and Society”* (14–15 October 2025). University of Bergen. P. 21.

Відомості про апробацію результатів дисертації:

1. Міжнародна наукова конференція “History and Translation Conference: Multidisciplinary Perspective” (Таллінн, 25–28 травня 2022 р., дистанційна форма участі, усна доповідь).
2. Міжнародна конференція Translation, Ideology, Ethics: Response and Credibility у співпраці з International Translating Europe Workshop “Ethics in the Era of Machine Translation” (Вільнюс, 22–24 вересня 2022 р., очна форма участі, усна доповідь).

3. Звітна наукова конференція професорсько-викладацького складу факультету іноземних мов ЛНУ імені Івана Франка за 2021 рік (Львів, 3 лютого 2022 р., очна форма участі, усна доповідь).
4. Звітна наукова конференція професорсько-викладацького складу факультету іноземних мов ЛНУ імені Івана Франка за 2022 рік (Львів, 2 лютого 2023 р., очна форма участі, усна доповідь).
5. Всеукраїнський шекспірівський конкурс студентських дослідницьких і креативних проєктів імені Віталія Кейса (Львів–Запоріжжя, 18 квітня 2023 р., дистанційна форма участі, усна доповідь, III призове місце).
6. Міжнародна аспірантська конференція з письмового та усного перекладу та міжкультурних студій (Львів–Гонконг, 28 травня 2024 р., дистанційна форма участі, усна доповідь).
7. Міжнародна конференція “Національна пам’ять у філології: Перекладознавчі читання на пошану Роксолани Петрівни Зорівчак” (Львів, 28 листопада 2024 р., очна форма участі, усна доповідь).
8. Міжнародний майстер-клас для аспірантів HTN Pre-Conference Workshop Graz (Грац, 9–10 вересня 2024 р., очна форма участі, усна доповідь).
9. Звітна наукова конференція професорсько-викладацького складу факультету іноземних мов ЛНУ імені Івана Франка за 2024 рік (Львів, 7 лютого 2025 р., очна форма участі, усна доповідь).
10. Міжнародна конференція Annual UKRAINETT+ The War and Beyond: Perspectives on Ukrainian Culture and Society Conference (Бергенський університет, Берген, Норвегія, 14-15 жовтня 2025 р., очна форма участі, усна доповідь)