

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ЛІНГВІСТИЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
Кафедра романської і новогрецької філології та перекладу

Кваліфікаційна робота  
з перекладознавства на тему:

**«ВІДТВОРЕННЯ ІДЮСТИЛЮ ЙОРГОСА СЕФЕРІСА В  
УКРАЇНСЬКИХ ПЕРЕКЛАДАХ»**

Студентки групи МПГ 04-19  
факультету романської філології та перекладу  
денна форма навчання  
спеціальність **035 Філологія.**  
спеціалізація **035.08 Класичні мови та  
літератури (переклад включно)**  
Васильченко Валерії Валентинівни  
Науковий керівник:  
кандидат філологічних наук,  
доцент Любченко Т. В.

*Допущено до захисту*

« \_\_\_ » \_\_\_\_\_ року

*Завідувач кафедри*

\_\_\_\_\_ *Філоненко Н. Г.*

Національна шкала \_\_\_\_\_

Кількість балів \_\_\_\_\_

Оцінка ЄКТС \_\_\_\_\_

## ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ТРАКТУВАННЯ ПОНЯТТЯ ІДІОСТИЛЬ ТА ЙОГО ХАРАКТЕРИСТИКА.....	6
1.1. Ідіостиль та ідіолект.....	6
1.2. Специфіка поняття «ідіостиль» та підходи до його вивчення.....	12
1.3. Ідіостиль та художній переклад.....	20
1.3.1. Переклад поезії. Особливості відтворення ідіостилю поетичних творів при перекладі.....	23
Висновки до Розділу 1.....	25
РОЗДІЛ 2. СПЕЦИФІКА ІДІОСТИЛЮ ЙОРГОСА СЕФЕРІСА.....	27
2.1. Формування індивідуального стилю Йоргоса Сеферіса.....	27
2.2. Характерні ознаки ідіостилю Сеферіса.....	37
Висновки до розділу 2.....	46
РОЗДІЛ 3. СПЕЦИФІКА ІДІОСТИЛЮ ЙОРГОСА СЕФЕРІСА В УКРАЇНСЬКИХ ПЕРЕКЛАДАХ.....	48
3.1. Збереження зовнішньої та внутрішньої матриць поетичного твору в українських перекладах поезії Сеферіса.....	48
3.2. Відтворення ідіостилю Йоргоса Сеферіса в українських перекладах.....	61
Висновки до Розділу 3.....	67
ВИСНОВКИ.....	69
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	73
ДОДАТКИ.....	81

## ВСТУП

**Актуальність теми.** Актуальність дослідження полягає у тому, що поняття ідіостиль, а також дотичні до нього поняття такі як ідіолект, індивідуально-авторська картина світу та інші у сучасній теорії лінгвістики та літературознавства хоч і багато ким дослідженні все ж не мають досі чітких визначень. Дослідники даних понять подають абсолютно різні визначення цих понять, що часто суперечать один одному. У даній роботі висвітлені різні підходи до визначення даних понять, а також досліджено поняття ідіостиль перекладача, що безпосередньо стосується перекладознавства, та вплив ідіостилю перекладача на ідіостиль автора, завдання перекладача при перекладі художніх творів.

Вивченню проблеми індивідуально-авторської картини світу приділяється велика увага у сучасних лінгвостилістичних дослідженнях. Багато лінгвістів вважають, що втіленням індивідуально-авторської картини світу, є індивідуальний стиль (тобто ідіостиль) окремого автора. Ці питання досліджували Е. Бенвеніст, М. П. Брандес, Дж. Вандріс, Г. О. Вінокур, В. Гумбольдт, Ю. М. Караулов, В. А. Кухаренко, Г. Лерхнер, В. Матезіус, Г. Пол, Ф. де Соссюр, К. Фосслер, О. О. Шахматов та ін. Дані дослідники дійшли висновку, що авторське мовлення реалізується лише в ідіолекті. Проблема ідіолекту, привертала, у свою чергу, увагу багатьох сучасних лінгвістів, таких як - Ю. Д. Апресяна, Н. С. Болотнової, І. Р. Гальперіна, О. І. Горшкова, В. П. Григор'єва, С. Т. Золяна, І. І. Ковтунової, Н. О. Купіна, Ю. І. Левін, В. А. Лукін, О. О. Некрасова, Ю. Б. Орлицький, О. І. Сіверська, Л. Н. Синельникова та ін.

Проблеми сутності ідіостилю та підходи до його досліджень вивчали вітчизняні та зарубіжні вчені, такі як Б. Стельмах, О. Павлишенко, І. Білодід, В. Виноградов, В. Григор'єв, О. Потебня, Ю. Лотман, О. Селіванова, О. Ахманова, О. Павличко, О. Падучева, Г. Майєр, В. Волощук, А. Науменко, В. Флейшер, І. Павло, Н. Г. Єсіпенко, М.Ю. Мухін.

**Мета дослідження** – проаналізувати повноту відтворення індивідуального стилю Йоргоса Сеферіса в перекладах українською мовою.

Поставлена мета передбачає реалізацію таких **завдань**:

- Дослідити поняття індивідуальний стиль (ідіостиль), його зв'язок з поняттям ідіолект;
- Вивчити різні підходи до вивчення індивідуального стилю автора;
- Проаналізувати поняття ідіостиль перекладача, особливості перекладу художніх текстів, а саме поетичного з позиції збереження індивідуального стилю автора;
- Визначити основні фактори, що сформували специфічний ідіостиль Йоргоса Сеферіса;
- Зазначити характерні риси індивідуального стилю Сеферіса;
- Проаналізувати переклади поезій Йоргоса Сеферіса українською мовою з точки зору відтворення:
  - а) зовнішньої матриці поетичного твору;
  - б) внутрішньої матриці вірша;
  - с) індивідуального стилю автора;
- Проаналізувати переклади різних перекладачів, з точки зору домінування їх індивідуального стилю на ідіостилем автора.

**Об'єкт дослідження** – індивідуальний стиль автора художнього твору.

**Предмет дослідження** – поезія Йоргоса Сеферіса мовою оригіналу та її переклад українською мовою.

**Методи дослідження.** Основними методами дослідження, що були використані у роботі є описовий (для збору даних і їх аналізу для формування теоретичної частини дослідження), метод зіставного аналізу (для порівняння оригіналу та перекладів поезій Й. Сеферіса), метод кількісного аналізу (для підрахування частотності використання певної лексики для характеристики ідіостилу Й. Сеферіса), метод перекладацького аналізу (для дослідження перекладів поезії Й. Сеферіса).

**Наукова новизна.** У роботі узагальнюються знання про ідіостиль, його зв'язок з ідіолектом. Удосконалено знання про ідіолект грецького письменника Йоргоса Сеферіса. Вперше було проаналізовано переклад його поезій з точки зору збереження та відтворення індивідуального стилю автора.

**Практичне значення.** Результати отримані в ході дослідження є певним внеском до теорії мовознавства, а також до загальної теорії перекладу.

В процесі вивчення предмету дослідження було отримано результати, які згодом можна буде застосовувати у викладанні практичного курсу перекладу у вищих навчальних закладах.

**Структура роботи.** Робота складається зі вступу, трьох розділів з висновками до них, з висновків до всієї роботи, списку використаних джерел, додатків та резюме. У Вступі зазначаються актуальність дослідження, його мета та завдання, об'єкт та предмет, методи використані в ході проведення дослідження, його новизна та практичне значення. У Розділі 1 висвітлюється поняття ідіостиль, його зв'язок з поняттям ідіолект, вивчаються підходи до вивчення ідіостилю автора, та аналізуються особливості збереження ідіостилю автора при перекладі. У Розділі 2 досліджуються етапи формування індивідуального стилю Йоргоса Сеферіса та його характерні ознаки. У Розділі 3 аналізуються переклади поезії Й. Сеферіса українською мовою з точки зору відтворення як зовнішньої та внутрішньої матриці художнього твору так і з точки зору збереження ідіостилю автора. У Висновках узагальнюється усе вивчене в ході даного дослідження.

## РОЗДІЛ 1

### ТРАКТУВАННЯ ПОНЯТТЯ ІДІОСТИЛЬ ТА ЙОГО ХАРАКТЕРИСТИКА

#### *1.1. Ідіостиль та ідіолект*

Термін ідіостиль тісно пов'язаний з такими поняттями як ідіолект та індивідуальний стиль. Ідіостиль та «індивідуальний стиль» розглядаються більшістю мовознавців як взаємозамінні поняття, синоніми, в той час як з ідіолектом їх або ототожнюють (наприклад В.П. Григор'єв заявляв, що ідіостиль є одночасно й ідіолектом)), або розмежовують. Аналіз визначень термінів «ідіолект» та «ідіостиль» виявив, що вони досить часто вживаються у якості синонімів. Західні теоретики-мовознавці не виокремлюють ідіостиль від ідіолекту як окреме поняття, проте вітчизняні мовознавці, хоча й не дійшли згоди з приводу точних визначень, відокремлюють їх.

Наприклад, В. В. Леденева дає такі визначення – ідіолект – усі тексти, створені автором у хронологічній послідовності, тоді як ідіостиль – це сукупність глибинних констант та домінант певного автора, що вплинули на те, щоб ці тексти з'явилися саме в цій послідовності. Кореляція ідіостиль/ідіолект зазвичай кваліфікують як частковий вияв відношення мовлення (текст) стиль мовлення (мова художніх текстів) [30, с. 292].

Усі ці суперечності є результатом відсутності точної, єдиної дефініції даних термінів. Багато мовознавців взагалі вважали, що поняття «ідіолект» не існує. [27, 226] Так Р. Барт називав даний термін ілюзією [70, с. 21], а Р. Якобсон – викривленою фантастикою [62, с. 82].

Згідно з В. Гумбольдом вивчення мови не являє собою самоціль. Дослідження мови й інших сфер має на меті пізнання людиною самої себе [41, с. 47]. Цей антропоцентричний принцип у лінгвістиці й призвів до виникнення особливої уваги дослідників до понять «ідіолект» та «ідіостиль».

Індивідуалістичний аспект мови - це те, що ми називаємо ідіолектом. Ідіолект можна описати як «постійні мовленнєві особливості у вимові, лексичному виборі чи

граматиці, які є специфічними для конкретного мовця». Дж. Хіггінботхем розширює це визначення, кажучи, що ідіолект - це не те, що правильно чи неправильно, а те, чому мовець надає перевагу [58, с. 27].

На перший погляд, ідіолект здається чітко визначеним і зрозумілим. Однак він перегукується з іншими мовними поняттями, такими як діалект та соціолект. Хоча теоретично ці три поняття суттєво різняться, оскільки діалект є варіантом мови, що стосується регіону, а соціолект - варіантом, що стосується мовленнєвої спільноти, на практиці може бути дуже важко визначити, де закінчується діалект або соціолект, а де починається ідіолект [58, с. 42].

Термін «ідіолект» був вперше запропонований американським мовознавцем Бернардом Блохом. Він визначав це поняття як сукупність можливих висловлювань одного мовця у певний момент використання мови для взаємодії з одним іншим мовцем [53, с. 13].

Гретхен МакКаллох пояснює, наскільки глибоке значення має ідіолект людини і як люди придумують щось своє на основі рідної мови.

«[Ідіолект людини] не просто словниковий запас; це все - від того, як ми вимовляємо певні слова, до того, як ми їх складаємо, та що ми маємо на увазі, коли їх вживаємо» [72].

Згідно з К. Хейзенем термін «Ідіолект» та його значення відповідають двом категоріям:

- Загальна сума мови однієї людини, включаючи всі можливі висловлювання.
- Мовлення однієї людини (тобто лише те, що ця людина говорить, а не внутрішні знання в розумі). Для деяких науковців акцент тут робиться на сукупності мовних варіацій, які відрізняють людину від інших мовців того ж діалекту.

Також К. Хейзен у своїй статті підкреслює, що обмеженням цих двох визначень є час. Він зазначає, що ідіолект людини може бути обмежений конкретним проміжком часу, таким чином частково прирівнюючи ідіолект до стилю [61, с. 512].

Зденек Салзман у своїй роботі «Мова, Культура, Суспільство...» зазначає, що людина використовує декілька ідіолектів, залежно від обставин спілкування.

Наприклад, коли члени сім'ї розмовляють один з одним, їхні мовленнєві звички зазвичай відрізняються від тих, які вони використовували б, скажімо, на співбесіді з потенційним роботодавцем. Поняття ідіолект відноситься до дуже специфічного явища - різноманітності мови чи мовної системи, якою користується конкретна людина [66, с. 139].

Польські соціолінгвісти визначають ідіолект, як «індивідуальний спосіб використання мовних засобів. Можна говорити про певний індивідуальний стиль, коли кожний мовець володіє більшою чи меншою мірою виразними індивідуальними мовними, стилістичними навичками, мовленнєвими звичками. ...ідіолект за їх визначенням відображає нашу «соціолінгвістичну біографію» — індивідуальну участь в комунікативних ситуаціях як пережитих, даних у досвіді, так і актуальних з відповідною їм мовною поведінкою. Різниця між ідіолектами виявляється більшою мірою у сфері фонетики (вимови) і лексики, синтаксису, ніж на граматичному рівні (флексії, словотвір)» [45, с. 5].

Н. Хомський називає мовну систему мовця «внутрішньою мовою», під якою розуміється процедура, яка утворює структурні описи комплексів фонетичних, семантичних і структурних властивостей. Н. Хомський порівнює цю концепцію з ідіолектом: «Внутрішня мова, за великим рахунком, є ідіолектом, індивідуальною системою мови» [55, с. 114].

В. В. Виноградов виділяє два рівня даного явища [8, с. 144]:

- ідіолект в широкому розумінні являє собою реалізацію певної мови індивіда, тобто сукупність текстів, породжуваних мовцем і досліджуваних лінгвістом з метою вивчення системи мови;
- ідіолект у вузькому сенсі – це сукупність специфічних мовних особливостей певного носія мови. Таке визначення найбільш часто застосовується в двох сферах: в поезиці в зв'язку з її інтересом до співвідношення характеристик мови в дихотомії «загальне-індивідуальне», а також в нейролінгвістиці, одним із завдань якої є виявлення різних порушень мовлення, для чого створюються індивідуальні та типові клінічні картини.



Згідно з Ч. Жераром мова складається з конструкцій речень, добору слів, вираження стилю. В той час як «Ідіолект» – це індивідуальне використання особистістю усіх цих аспектів. Ідіолект відображає, як кожна людина однозначно використовує безліч різних аспектів мови, щоб створити свій власний індивідуальний спосіб розмови. Кожна людина має унікальний ідіолект залежно від своєї мови, соціально-економічного статусу та географічного положення [60, с. 23].

За визначенням Девіда Райта «Ідіолект» відноситься до унікальної різноманітності та/або використання мови, від рівня фонем до рівня дискурсу. Це значення знайшло своє відображення в етимології слова: дві морфемі ідіо- та -лект. Ідіо - грецького походження і означає «власний, особистий, приватний, своєрідний, відокремлений та виразний», тоді як -lect відноситься до «соціального різновиду мови». Отже, теорія стверджує, що жоден із двох людей, носіїв однієї мови, не має абсолютно однакового мовного репертуару.

Подібно до того, як на варіації, що проявляються в мовному продукуванні людини, впливають її діалект(и), соціолект(и) та регістр, так само на це впливають їхні особисті, своєрідні, звичні мовні уподобання – їх ідіолект. Ідіолект людини всеосяжний тим, що він включає в себе лінгвістичні особливості, пов'язані, наприклад, з діалектом та соціолектом, а також під впливом широкого кола інших джерел варіацій, таких як їхній життєвий досвід; мовні зустрічі; що вони читали та слухали; де їх навчали; роботи, які вони мали; їх улюблені захоплення та розваги; та їхніми батьками, друзями та вчителями.

Отже, ідіолект не є стабільним у цілому. Хоча деякі елементи можуть зберігатися протягом усього життя людини, інші можуть зникнути, тоді як нові зразки, уподобання та особливості можуть набуватись з часом. Незважаючи на те, що загальновизнана в лінгвістиці, концепція «ідіолект» отримала відносно мало чіткого та систематичного дослідження. Однак з моменту введення його в лінгвістику наприкінці XIX століття поняття мовної особистості або ролі особистості в мові (якщо і не як термін "ідіолект"), епізодично було предметом обговорення в різних дисциплінах мовознавства. Сюди входять дискусії щодо того, чи перебуває ідіолект у загальній мовній системі людини чи в їхніх звичках, чи ця особа відіграє роль у

зміні мови. У деяких галузях поява великих зібрань текстів полегшила перевірку теорії ідіолекту. Тим не менше, поняття ідіолект є знайомим і, одночасно, загадковим у теорії лінгвістиці. Цей термін згадується мимохідь чи з'являється у глосарії у більшості вступних підручників з лінгвістики, проте це теорія, яку не можна легко спостерігати чи виміряти, і щодо якої існує мало згоди та ще менше емпіричних доказів [74].

Частина лінгвістів вкладає в поняття ідіолект більш широке значення ніж ідіостиль. У «Літературознавчому словнику-довіднику» подається таке визначення ідіолекту: «Індивідуальне мовлення, що пояснюється місцем проживання, віком, фахом, соціальним станом, загальним рівнем культури певної людини. Ідіолект як мовна характеристика особистості не тільки окреслює особливе, а й розкриває розмаїті аспекти мови як загальнонаціонального феномена, її невичерпний потенціал». З цього визначення виходить, що ідіолект являє собою основу, на якій формується ідіостиль автора [25, с.27].

Можна виділити два підходи до розгляду співвідношення понять «ідіостиль» і «ідіолект» – більш ранній, пов'язаний з розробками Л.В. Щерби, В.В. Виноградова, Г.О. Винокура, і більш пізній, пов'язаний з ідеями генеративної граматики. Останній розглядає ідіостиль і ідіолект як поверхневу і глибинну структури, що співвідносяться між собою, або пару «сєнс – текст», або тріаду «тема – прийоми виразності – текст». Представлене на поверхні розмаїття пов'язаних між собою мовних факторів, що становлять ідіолект, йде функціональним корінням в мовну пам'ять і «генетику лінгвістичного мислення» автора і в результаті зводиться до ієрархічної системи інваріантів, які організують так званий поетичний світ автора, його ідіостиль [50, с. 223].

В цьому випадку ідіостиль є похідним від ідіолекту: «опис ідіостилю має бути спрямованим на виявлення глибинної семантичної категоріальної зв'язності його елементів, що втілюють в мові творчий шлях поета, на суть його явної і неявної рефлексії над мовою» [12, с. 60]. В описі виділяється не тільки напрямок «ідіолект – ідіостиль», що має свою систему правил переходу, а й напрямки «текст – ідіолект» і «мова – ідіолект». Більш ранній напрямок трактує «ідіостиль» як гіпонім, що

позначає індивідуальність творчої мовної особистості – художника слова, «ідіолект» – як гіперонім, що характеризує будь-якого носія мови [50, с. 223].

Р. Колесник визначає ідіостиль як загальні принципи відбору засобів вираження, властивих певному суб'єкту, що характеризують його ідіолект загалом або його мову в певних мовних жанрах [21, с. 33].

В той же час інша частина мовознавців вважає, що ідіостиль є більш широким поняттям і вбирає в себе термін ідіолект. Л. Ставицька зазначає, що ідіостиль автора ширший за його ідіолект, адже «ідіолект – це сукупність особливостей, що характеризують мовлення конкретного індивіда, а ідіостиль – це індивідуальний стиль, тобто сукупність основних стильових особливостей, які характеризують твори того чи того автора у певний період або всю його творчість. Їх можна ототожнити, проте використання терміну ідіолект зобов'язує враховувати екстралінгвальні фактори та хронологічні параметри творчості письменника: дата, місце народження і проживання, історико-культурні обставини, соціальне середовище тощо, що визначають мовний код і окремого індивіда, і письменника [47, с. 5].

Деякі мовознавці розглядають ідіостиль як сукупність усіх мовних засобів вираження письменника, тоді як компонентами ідіолекту є найголовніші риси ідіостилю. Ідіолект вважається етапом формування ідіостилю, який в свою чергу має елементи з обмеженою впорядкованістю, більшу системність та ієрархічну організованість [34, с. 125].

У своїй статті «Феномен ідіолекту та проблемі його перекладу» В. Ф. Муратова визначає термін «ідіолект» як аргументований вибір автором певних художніх засобів заради емоційного впливу на читача. У її роботі стверджується, що ідіостиль включає в себе ідіолект, і при перекладі ідіолект виступає частиною більш загального й змістовного ідіостилю, який можна простежити тільки на всій творчій спадщині окремого автора [35, с. 120].

При спробі розмежувати ці явища сучасні лінгвісти виходять або з протиставлення «мова – її індивідуальна модифікація», і з цієї точки зору залежність понять «ідіолект – ідіостиль» розглядаються в аспекті співвідношення «система –

структура» [12, с. 62], або протиставлення «мова – стиль», і в цьому плані ідіостиль реконструюється на базі ідіолекту – сукупності мовних форм «індивідуального говоріння» [13, с. 23]. Однак, незважаючи на всі спроби дослідників, не завжди вдається їх розмежувати і вибудувати ієрархічно в зв'язку з відсутністю єдиних визначень і, як наслідок, чітких критеріїв аналізу даних явищ [2, с. 137].

З огляду на усе вищезазначене вважаємо за доцільне у даній роботі підтримувати думку тієї частини лінгвістів, що визнають поняття «ідіолект» таким, що включає в себе поняття «ідіостиль», тобто ширшим за нього. Ми вважаємо, що ідіолект це реалізація певної мови індивіда, тобто сукупність текстів, породжуваних мовцем, в той час як поняття «ідіостиль» позначає внутрішньо пов'язану систему засобів і форм мовленнєвого вираження застосованих у цих текстах.

## ***1.2. Специфіка поняття «ідіостиль» та підходи до його вивчення***

На думку Рут Ліверскі, явище індивідуального стилю стало відомим ще з античності. І хоча Сенека у своїх працях досліджував елементи ідіостилю автора, перші досягнення в цьому напрямку зробили англійські автори Бен Джонсон, Свіфт, які також зробили вагомий внесок у розвиток риторики у 18 ст. [36, с. 362]. Подальші спроби вивчення індивідуального стилю стали джерелом розвитку стилістики як науки завдяки працям Карла Філіпа Моріца, Вільгельма фон Гумбольдта, а пізніше Фрідріха Шлейєрмахера. Наступним кроком були дослідження німецьких прозаїків Карла Фосслера та Лева Шпітцера, які намагалися узагальнити попередні уявлення про єдність індивідуальної мови автора та його стилю. Дослідники Г. Флейшер і Б. Мішель пишуть про варіантно-інваріантний принцип аналізу стилю тощо.

Взагалі, перші дослідження ідіостилю пов'язані з іменами Ю. Н. Тинянова, Ю. Н. Караулова та В. В. Виноградова, які в середині ХХ століття вивчали мовну особистість. Зокрема, В. В. Виноградов ввів термін «мовна особистість», і у Ю. Н. Караулова виникла ідея розділити його на рівні: словесно-семантичний, когнітивний,

мотиваційний – і більш складний аналіз ідіостилю на основі аналіз цих індивідуальних рівнів [18, с. 238].

В. В. Виноградов визначає індивідуальний стиль автора як структурно єдину та внутрішньо пов'язану систему засобів і форм мовленнєвого вираження. Він зазначає, що в індивідуальному стилі відбувається індивідуальне вживання різноманітних мовних засобів в нових функціях в залежності від лінгвістичного вибору письменника [9, с. 243].

Н. С. Болотнова розуміє ідіостиль «як багатоаспектне і багаторівневе відображення мовної особистості творця, що «стоїть» за текстом з урахуванням різних його проявів у процесі текстової діяльності, в т.ч. орієнтація на одержувача» [34, с. 125].

Ідіостиль – це не тільки система засобів, якими користується письменник для передачі своїх думок та ідей, а й спосіб відображення реальності такою, якою він її бачить. Саме за допомогою індивідуального стилю мовець виражає свою позицію щодо тих чи інших проблем вибору виражальних засобів, які розкривають авторську картину світу [1, с. 55].

В. В. Іванов заявляв, що в наслідок так званих «семіотичних ігор» у автора з'являється декілька мов. С. І. Гнідін у свою чергу заявляв, що дивлячись на багатогранність мовного вираження автора, у творах будь-якого письменника можна прослідкувати «структуротворчий стрижень творчості»

Ідіостиль перш за все пов'язаний з відбором мовних засобів, способом їх комбінування, а також частотністю їх використання [51, с. 32].

О. С. Ахманова визначає індивідуальний стиль автора як сукупність основних елементів стилю творів письменника в конкретний період його творчості чи в усіх творах загалом [3, с. 231].

Р. Ліверські стверджує, що існують індивідуальні та загальноприйняті чинники, що впливають на творчість авторів. До індивідуальних він відносить «душевні схильності, вік, професію тощо», а до формальних – «мовну систему, епоху або навіть короткий проміжок часу, націю, соціальну групу письменника, мовну ситуацію тощо». Кожен з цих чинників впливає на становлення особливого стилю,

який у різних текстах, у різних авторів виявляється з неоднаковою інтенсивністю [35, с. 120].

Р. Фаулер вивчає ідіостиль як відображення характерного способу розуміння світу, яке автор втілює в тексті [43, с. 83].

У статті «Індивідуальний стиль як об'єкт лінгвостилістичних досліджень» Б.Стельмах визначає домінантами ідіолекту автора «особливості вживання певного шару лексики, звукові, зорові та запахові образи, конденсованість чи неконденсованість лексем, пунктуація, стилістичне варіювання синтаксичних конструкцій, ритмомелодика й композиція оповіді тощо» [48, с. 230].

Формування поняття ідіостилю відбувається одночасно з формуванням поняття мовної особистості. Питаннями визначення мовної особистості займалися такі лінгвісти, як Ю. М. Тинянов, Ю. Н. Караулов, В. В. Виноградов, Б. А. Ларін та інші. Неможливо пізнати мову сам по собі, не вийшовши за її межі, не звернувшись до його творця, носія – до людини, до конкретної мовної особистості. Мовна особистість – дуже складний і багатоаспектний об'єкт дослідження, який різними вченими розглядається з різних сторін [32, с. 194].

Одним з перших вчених, що звернув увагу на це питання, є Ю. Н. Караулов, якому і належить пріоритет в побудові єдиної теорії мовної особистості. Ю. Н. Караулов розглядає мовну особистість, як вид повноцінного уявлення особистості, що вміщає в себе і психічний, і соціальний, і етичний і інші компоненти особистості людини, але заломлені через його мову [18, с. 286].

Концепція мовної особистості являє собою синтез психологічного і мовознавчого знання. Теорія мовної особистості служить, в основному, побудові узагальненого образу носія мови як об'єкта словесного впливу. При розгляді мовної особистості розкривається її індивідуальний стиль і одночасно мова епохи як взаємообумовлені явища [6, с. 305].

Можна виділити такі фактори формування ідіостилю письменника:

- соціально-історичні умови;
- співвіднесення традицій та новацій у авторській творчості;
- жанрові характеристики твору;

- стан особистості письменника (уява, емоції, настрої тощо);
- світогляд та життєвий досвід [43, с. 84].

Беручи до уваги сучасне мовне бачення художнього тексту, дослідники виділяють основні характерні ознаки ідіостилю автора:

1. Ідіостиль – це система мовленнєвих засобів, що використовуються автором для досягнення своєї комунікативної мети.
2. Ідіостиль – це спосіб відображення внутрішнього світу автора як представника певної літературної течії.
3. Ідіостиль відображає розуміння автором проблем, які його хвилюють.
4. Ідіостиль характеризується використанням стилістичних прийомів, нових понять, стилістично маркованої лексики для вираження смислового та емоційного змісту тексту [43, с. 85].

Існує багато підходів до вивчення ідіостилю:

- лінгвістичний;
- лінгвокогнітивний;
- лінгвокультурологічний;
- лінгвопоетичний;
- кількісний та якісний;
- семантико-стилістичний;
- системно-структурний;
- комунікативний;
- естетично-маркований;
- образно-композиційний;
- комунікативно-когнітивний;
- адресно-діяльнісний;
- функціонально-домінантний тощо.

Розглянемо деякі з них.

Такі мовознавці як, наприклад, В. В. Кокіна вважають доцільним застосування кількісного та якісного підходів. При кількісному підході аналізуються частотність

та розподіл у тексті одиниць фонетичного, морфологічного, лексичного, синтаксичного рівнів, а при якісному визначаються закономірності контекстуального функціонування цих елементів. Метод кількісного аналізу дозволяє отримати точні дані про специфіку функціонування мовних засобів у художньому творі, ігноруючи його зміст. Статистичні характеристики тексту є формальними властивостями структури, вони дозволяють визначити якісні особливості ідіостилю автора [20, с. 65].

Внутрішній зв'язок усіх елементів ідіостилю автора утворює так звану літературно-художню єдність, обумовлену тенденціями розвитку жанрів художньої літератури. Мовні стилі поєднуються з різними художніми жанрами, і стильові форми цих жанрів можуть включати різні стилістичні засоби мови, і як результат, взаємозв'язок між літературними жанрами та індивідуальним стилем автора стає новим і незвичним. Це знаходить своє відображення в структурі авторського образу, який виступає як концентроване втілення змісту твору, об'єднуючи всю систему мовних структур персонажів у їх співвідношенні з письменником. Саме в аналізі цих даних і полягає суть системно-структурного підходу до вивчення ідіостилю твору, в якому центральну роль відіграє образ автора. Такого підходу дотримувалися М.П., Брандес, В.В. Виноградов, В.П. Григор'єєв, В.А., Кухаренко, Л.А. Новіков [44, с. 299].

Так Л. А. Новіков стверджує, що виражаючи суть художнього твору та зосереджуючи його ідейну, композиційну, структурно-стилістичну єдність, образ автора є визначальним фактором літературного твору і є основною категорією для всебічного аналізу мови літературного тексту в рамках естетичної мовленнєвої системи жанру [44, с 300].

Когнітивний підхід до дослідження ідіостилю, з його переважною увагою до ментальної сторони мовних явищ, можна розглядати як розвиток теоретичних положень А.А. Потебні, Л.В. Щерби, Г.О. Винокура, В.В. Виноградова, Б.А. Ларіна, що заклали основи наукового вивчення художнього стилю. Так, в статті «Про різновиди художнього мовлення» (1922) Б.А. Ларін писав про концептуальні відмінності в значенні слів, обумовлених відмінностями «не в світі буття, а в світі



свідомості» [29, с. 32]. Приблизно в той же самий час, в 1928 році, С.А. Аскольдовим було запропоновано поняття художнього концепту, що закріпилося в вітчизняних дослідженнях тільки в роботах останнього десятиліття ХХ століття в зв'язку з формуванням нової парадигми лінгвістичних досліджень.

Термін «наукова парадигма», який вживається слідом за Т. Куном, має на увазі наявність єдиної системи переконань і цінностей, підтримуваних науковим співтовариством, загальних уявлень, моделей постановки проблем і пропонувані шляхів їх вирішення. Як зазначає Є.С. Кубрякова, концептуальна підстава цього терміна зводиться не тільки до поняття зразка, а й до поняття особливого об'єднання одиниць трьох типів: установочо-передумовного, який передбачає пріоритетні напрямки досліджень; предметно-пізнавального, який передбачає єдину систему об'єктів опису і термінів, що використовуються при цьому; процедурного, що закріплює продуктивні методи аналізу [26, с. 195].

Виходячи з трьохтипної структури парадигми, запропонованої Е.С. Кубряковою, можна констатувати, що пріоритетним напрямком когнітивних досліджень є ментальні основи розуміння і продукування мовлення; об'єктами опису стають ментальні сутності, їх зовнішні (вербальні) і внутрішні репрезентації; пропонувані когнітологією методи і процедури аналізу спрямовані насамперед на дослідження плану змісту мовних явищ, а також на вивчення механізмів вербалізації ментальних феноменів. Відкриття «нової реальності» мовознавства, встановлення досить чіткою категоріально-понятійної бази і концептуального апарату досліджень дозволяють говорити про те, що нова парадигма цілком сформувалася [49, с. 11].

Наступний підхід – лінгвокогнітивний. Він аналізується у працях О. Потебні, Ю. Лотмана, О. Селіванової та ін. Методи лінгвокогнітивного аналізу дозволяють розглянути психічні стани та процеси, що формують людину як особистість та представника певної лінгвокультурної області та визначають її світосприйняття [39, с. 8].

Оскільки художній твір відображає індивідуально-мовний образ світу автора як представника певної мовної та культурної спільноти у певні часові рамки, лінгвокогнітивний підхід повинен включати в себе методи лінгвістичного аналізу. В

результаті концептуальний образ певної етнічної групи відтворюється в мовній складовій художнього тексту [11, с. 75].

М.М. Бахтін, Н.А. Кожевнікова, Б.А. Ларін, Л.О Ставицька підтримують естетично-маркований підхід, що ґрунтується на естетичній видозміні конкретних мовно-виразних засобів письменника як передумовами формування його індивідуального методу.

Згідно з Б. А. Ларіним авторський ідіостиль можна визначити лише базуючись на естетиці мови. М. М. Бахтін вважає, що стиль автора – це не просто мова у вузькому розумінні, а, перш за все, естетичне сприйняття та відчуття автором свого твору як інструменту для створення нової художньої дійсності [44, с. 300].

Багато дослідників (В. Карасик, В. Маслова, М. Толстой та ін.) звертають увагу на доцільність залучення лінгвістичних, культурологічних та соціологічних методів до лінгвокультурного аналізу тексту та пропонують за інструменти такі дослідження, як аналіз вмісту, мисленнєвий експеримент, фреймовий аналіз, метод лінгвістичної реконструкції культури, статистично вірогідний метод тощо [5, с. 63].

У контексті лінгвокультурного аналізу тексту дослідники звертають увагу на етнографію як на знак культури, який забезпечує подальше поширення семантичного плану, що визначається національно-культурною складовою; нееквівалентні лексеми, що утворюють своєрідний стислий текст, який можна трактувати як мовно-культурний феномен; епітети та метафори, що відображають традиційний образ світу, закріплені у свідомості певної етнічної групи; традиційна фразеологія, на випадок активного впливу на створення тексту [11, с. 76].

В.В. Виноградов, Г.О. Винокур, А.І. Домашнєв, Б.А. Ларін, Г.Я. Солганік, І.П. Шишкіна – представники образно-композиційного підходу акцентують свою увагу на своєрідності індивідуального стилю з точки зору унікальної індивідуальної динаміки мовленнєвих форм, образної трансформації створення тексту та композиційних прийомів побудови прозаїчної строфи. Згідно з Г. Я. Солганіком індивідуальний стиль автора виявляється в особливостях побудови прозаїчної строфи та в абзацному членуванні композиційно-синтаксичної структури тексту [45, с. 132].

Останнім часом популярності набирає лінгвопоетичний підхід. Такі науковці як В. Волощук, А. Науменко, М. Гоффманн, К. Кесслер, І. Польш, У. Фікс, Б. Шпільнер та інші вважають за доцільне комбінувати літературознавчий і лінгвістичний підходи і це комбінування і є лінгвопоетичним підходом. Німецькі філологи В. Фляйшер та І. Пауль стверджують, що лінгвістичні категорії та методи повинні бути підпорядковані домінуючим літературним питанням при аналізі художнього твору, а лінгвістичний підхід повинен розвиватися у напрямку семантики, включаючи текстову семантику, призначену для когнітивної лінгвістики [11, с. 76].

Цей підхід аналізує семантичний аспект художнього твору через лінгвістичну форму тексту та визначає стиль як вибір інструментів вираження. На думку А. Науменка, лінгвістико-поетичний аналіз твору є інтерпретацією художньої функції кожної позамовної та мовленнєвої одиниці тексту завдяки значущим відповідям на питання "навіщо і про що?" [37, с. 310].

Адресовано-діяльнісний підхід до вивчення ідіостилю представлений такими дослідниками як І.В. Арнольд, Н.С. Болотнова, А.І.Бондаренко та пов'язаний з пошуком проблем ефективності текстової діяльності автора щодо реципієнта з урахуванням специфіки його мовної особистості. У своїх дослідженнях І. В. Арнольд зазначає, що є два способи стилістичного аналізу твору – стилістика від автора, що має за необхідне знання генезису твору та лінгвістичного вивчення мови творів, та стилістика сприймання, що зосереджується на тому, як саме впливає твір на реципієнта. [2, с. 264]

Л.І. Белєхова, Л.С. Виготський, Н.І. Головченко, С.Т., Золян, В.А. Кухаренко, С.Ю. Преображенський, А.І. Тарасова досліджували функціонально-домінантний підхід. Цей підхід виражається у структурно-стилістичному аналізі тексту, тобто у виявленні певних домінуючих понять, властивих ідіостилю автора, та різних мовних засобах їх подання. Метою даного аналізу художнього тексту є інтерпретація ідейно-художнього змісту тексту з урахуванням його домінуючих типологічних та стилістичних особливостей, які є гармонійним сплетінням загально-художнього та індивідуального стилів. Індивідуальний стиль письменника трактується як новий художній образ світу, комплексне діалектичне поєднання природного-загального та

індивідуально-особливого. Індивідуальний стиль характеризується постійними типологічними характеристиками (стилістичними константами) та переважаючою характеристикою (стилістичними домінантами) [10, с. 93].

Н.С. Болотнова, Н.А. Голованова, О.О. Селіванова, В.Е. Чернявська та інші підтримують комунікативно-когнітивний підхід, що базується на реконструкції індивідуального когнітивного простору автора.

Н. С. Болотнова вважає, що ідіостиль автора пов'язаний з комунікативним підходом до аналізу тексту. Ідіостиль особистості автора, який виявляється в текстовій діяльності в процесі спілкування, відображає культуру мови, тип мислення, тезаурус, домінуючий характер спілкування, специфіку пізнавального ставлення до того, що відбувається [4, с. 315].

Саме в комунікативно-пізнавальному контексті, на думку О.О. Селіванової інтегрується структура мови та риси автора, його концептуальна сфера, втілена в гносеологічній та онтологічній сутності тексту. Унікальність цієї сутності текстового матеріалу залежить від категорій системності, що визначається канонами жанру, стилю та методу, інформативності, що направлена на розкриття концепції твору, та індивідуальності, що має на меті розкрити особливості індивідуального стилю автора, його літературну особистість та його унікальність [42, с. 54].

### ***1.3. Ідіостиль та переклад. Переклад поезії***

Переклад художніх творів це мистецтво. Лінгвісти досі сперечаються чи можна вважати переклад окремим твором, літературним досягненням народу перекладача, чи це просто переклад оригіналу. Звичайно, не можна заперечувати той факт, що для перекладу художніх творів, а особливо поезії, необхідний талант.

Справа перекладача не просто перекласти оригінал. Йому необхідно зберегти атмосферу, сюжет, особливості індивідуального стилю автора при цьому адаптувавши текст до свого читача так, щоб прагматичний вплив на читача перекладу збігався з впливом оригіналу на його читачів. Майстерність перекладача полягає саме у балансуванні між максимальним наближенням до оригіналу та

адаптуванням тексту таким чином, щоб аудиторія, що його читатиме сприйняла його так само, як і читачі оригіналу.

При перекладі будь якого художнього твору перекладачу перш за все необхідно визначити, чи хоче він принести читача до оригіналу, чи навпаки, оригінал до читача. І цей вибір в результаті матиме великий вплив на сам переклад.

О. Мазур зазначає, що творча особистість перекладача ще недостатньо вивчена, враховуючи контекст національної культури, традиції перекладу, життя та діяльність перекладача, його уподобання у відборі матеріалів та перекладацька робота, її значення для української та світової культури [52, с.308].

Дж. Голмс наводить таку аналогію: усі переклади - це карти, а оригінали - теорії. Подібно до того, як жодна карта не є абсолютно точною, не існує "остаточного" перекладу. Потрібно мати різні версії, кожна з яких буде картою для кращого розуміння території [52, с. 309].

М. Іваницька зазначає, що при вивченні мовної особистості перекладача необхідно враховувати широкий спектр факторів, які впливають на нього. Це психолінгвістичні проблеми: тип характеру перекладача та його поведінка щодо перекладу, соціотип перекладача з домінуючими перекладацькими рішеннями, національна та культурна приналежність перекладача та стратегії перекладу, яких дотримується той чи інший перекладач у різних ситуаціях спілкування. За словами Іваницької, враховуючи «творчу» діяльність мовної особистості та фактори, що впливають на формування та самореалізацію мовної особистості перекладача, настав час виділити концепцію «Творча особистість перекладача» [17, с. 100].

Без розуміння природи стилю перекладача неможливо провести межу між функціонально мотивованими та немотивованими співвідношеннями. І отже - стилістика перекладача оснащує теоретика більш гнучкими і водночас більш надійними критеріями для оцінки перекладу, а також допомагає встановити об'єктивні міжмовні моделі [38, с.17].

Лінгво-стилістична категорія "ідіолект" має два значення в галузі перекладу: індивідуальний стиль перекладача як митця (тобто набір інструментів і прийомів

для створення тексту) індивідуальний стиль перекладача як перекладача (тобто набір інструментів та прийомів для вирішення проблем перекладу).

Якщо мати на увазі, що єдиною метою перекладу є збереження індивідуального стилю автора оригіналу, стає зрозумілим, наскільки складними є окремі стилістичні труднощі перекладу. Серед цієї значної тріади ідіолекту в перекладознавстві (індивідуальний стиль автора – індивідуальний стиль перекладача як митця – індивідуальний стиль перекладача як перекладача), останні два компоненти будуть найважливішими, оскільки перший створює загальні проблеми та виступає об'єктивним фактором, незалежним від перекладача. тому він повинен залишатися в перекладі. Інша справа – два втілення в одній особі перекладача: ці фактори носять суб'єктивно-об'єктивний характер: вони є суб'єктивними, оскільки, за логічною сутністю перекладу як переробки оригіналу на іноземну мову, вони не повинні бути в перекладі, а об'єктивними вони є, оскільки не можуть не впливати на переоформлення і не залишати свій видимий відбиток на перекладі. Таким чином, категорія "індивідуальний стиль перекладача" є не тільки неминучою, але й необхідною частиною перекладу [19, с. 351].

Під індивідуальним стилем перекладача можна розуміти систему змістовних та формальних характеристик перекладеного тексту, що втілюють смаки а також філологічні та професійні нахили перекладача [19, с. 353].

На думку В. В. Коптілова, «кожен переклад – це поле боротьби між об'єктивним відображенням оригінального тексту та суб'єктивним тлумаченням його перекладачем» [23, с. 137].

Але ми можемо говорити про природне нашаровування індивідуальних стилів автора і перекладача, оскільки процес перекладу є пізнавальним і відбувається у свідомості, тому перекладач може бути лише дзеркалом, яке чітко відображає інформацію. а також семантичні характеристики її викладу [15, с. 37].

Перед початком роботи над перекладом необхідно дослідити ідіостиль автора, щоб зберегти його в перекладі. Індивідуальний стиль перекладача не повинен «перекривати» індивідуальний стиль автора на жодному з рівнів:

- 1) лексичному (перекладач зберігає метафори, образи, реєстр словникового запасу, що використовується автором);
- 2) синтаксичному (типіві синтаксичні структури зберігаються (іменні, безособові, складні тощо);
- 3) фонетичному (алітерації, асонанси тощо типові для автора переважно в поетичних творах). [15, с. 39]

**1.3.1 Переклад поезії. Особливості відтворення ідіостилю поетичних творів при перекладі.** Виконання перекладу поетичного твору вимагає від перекладача виключної майстерності. Питання перекладності поезії довгий час викликало бурхливі дискусії серед науковців. Деякі вчені вважають, що в перекладі втрачається поезія, тоді як інші стверджують, що всі значення є перекладними, а в перекладі втрачається лише форма поетичного дискурсу. Також є інші вчені, які вважають, що переклад поезії можливий лише за умови збереження цілісності та стилю вихідного тексту у мові перекладу.

Згідно з Р. Фростом (1969), головною характеристикою поетичного дискурсу, що відрізняє його від загального дискурсу, є те, що в поезії форма та зміст не можуть бути розділені. Зміст тісно пов'язаний з мовою, і саме це ускладнює поетичний переклад поезії, на відмінну від інших типів перекладу. Він вважає, що поезія втрачається в перекладі. О. Набакоф, цитований у Гіблітті (1987), порівнює переклад поезії із обезголовленням, образою мертвих та криком папуги, а Роман Якобсон (1960) стверджує, що поезія за визначенням не піддається перекладу [56, с. 13].

Р. Боаз-Бейр і Л. Де Боуграунд займають позитивну позицію щодо перекладу поезії. Вони вважають, що такий переклад може бути успішним лише за умови передачі стилю та змісту. Дж. Холмс (1970), який має описовий погляд на переклад, вважає, що може бути стільки різних перекладів того самого вірша, скільки перекладачів. Він додає, що хоча переклад вірша ніколи не дорівнюватиме оригіналу, будь-який текст, включаючи поетичний, має багато тлумачень і, таким чином, багато можливих перекладів. Наір (1991) вважає, що поезія є образним

вираженням почуттів і переживань поета, і її переклад повинен бути вірним перенесенням ідей поета. Отже, перекладач поезій повинен прагнути до точності, і це вкрай ускладнює плавність висловлювання перекладача. А. Лефевєр (1992) вводить ряд методів перекладу поезії, а саме фонологічний переклад, дослівний переклад, ритмічний переклад, переклад у прозу, переклад у римовані поезії, переклад у поезію без рими (пустий вірш) та інтерпретаційний переклад. Він стверджує, що раніше більшість перекладачів перекладали поезію на римовані поезії, але сьогодні вони перекладають поезію на прозу [56, с. 20].

Для відтворення поетичного твору при перекладі необхідно зберегти елементи зовнішньої та внутрішньої матриць вірша.

Основними елементами так званої зовнішньої матриці вірша, які ми можемо побачити, не вчитуючись у текст, є:

- наявність (або відсутність) еквілінеарності,
- вокалічна або консонантна рима,
- чоловіча чи жіноча рима,
- характер римування,
- збереження чи незбереження кількості строф,
- повторення тощо [70].

Внутрішня матриця поетичного твору складається з елементів, які не видно ззовні. Вони виявляються лише завдяки більш глибокому аналізу тексту. Ними є:

- Зміст одного рядка (строфи). Щоб визначити сам зміст рядка чи строфи, потрібно хоча б їх прочитати та проаналізувати, встановити смислові зв'язки між словами на рівні словосполучень та усього реченням.
- Сукупність різних стилістичних засобів автора - тропів, які кожен поет використовує у своєму художньому творі і які необхідно встановити (метафора, метонімія, евфемізм, синекдоха, іронія тощо).
- Синтаксичні характеристики строфи.
- Евфонічна (звукова) структура твору. Віршований твір може бути з музичним звучанням (тобто мелодійним), може бути з асонансами



(співзвучні приголосні звуки) або з дисонансами (неточна) рима, неповна рима.

- Прагматичний підтекст, іншими словами – намір автора викликати ті самі почуття у читача – реакція на подію, зображену у творі, соціальну проблему, епізод, вчинок героя тощо як в оригіналі.
- Образи авторського твору, на основі яких будується основний сюжет та розвиток теми твору. Темою може бути оточення, різноманітні дії героїв автора тощо.

Звичайно, у перекладах поетичних художніх творів велика роль належить відтворенню інших, крім названих, зовнішніх та внутрішніх елементів матриці віршованого твору [70].

Поетичний переклад – це переклад в основі якого лежить необхідність передати концептуальну та естетичні інформацію оригіналу та ідіостиль автора, намагаючись як можна точніше відтворити зовнішню та внутрішню матрицю поетичного твору. Переклад поезії можна вважати одним із найскладніших, оскільки він вимагає від перекладача не тільки знання мови, але й поетичного чуття та, одночасно, здатності залишатися перекладачем оригіналу, не перетворюючи свій переклад на власний, новий поетичний твір.

Однак дуже важко зберегти ідіостиль автора в такому перекладі. Треба брати до уваги усі деталі. Кількість рядків, характер римування, тип рими, віршовий розмір тощо. Індивідуальний стиль автора віршованого твору полягає не лише у змісті всього твору, чи окремого рядка і прагматичному підтексті. Ідіостиль поета також передається за допомогою форми, яку він обирає для відображення змісту. Збереження зовнішньої матриці віршованого, римованого твору є дуже складним оскільки потрібно, не спотворивши зміст врахувати усі тонкощі і правильно підібрати риму, чи якимось чином компенсувати її.

## Висновки до Розділу 1

Дослідження понять «ідіостиль» та «ідіолект», що за своєю суттю пов'язані між собою, почалося відносно нещодавно, тому про наявність точних визначень не може

йти мови. Деякі дослідники навіть заперечують їх існування. За відсутністю точних дефініцій даних понять, лінгвісти по різному інтерпретують їх співвідношення. Деякі дотримуються думки, що поняття ідіостиль ширше за ідіолект, деякі, навпаки, вважають, що ідіолект – гіперонім, а ідіостиль його гіпонім. У даному дослідженні ми підтримуємо теорію тих мовознавців, що вважають поняття ідіолект ширшим, таким, що включає в себе поняття ідіостиль.

Підходів до вивчення ідіостилю також існує багато: лінгвістичний, лінгвокогнітивний, лінгвокультурологічний, лінгвопоетичний, кількісний, якісний, семантико-стилістичний, системно-структурний, комунікативний, естетично-маркований, образно-композиційний, комунікативно-когнітивний, адресно-діяльнісний, функціонально-домінантний тощо.

Кожен з цих підходів по різному розглядає ідіостиль, тому для більш повного аналізу індивідуального стилю конкретного письменника вважаємо за доцільне комбінувати різні підходи.

Поняття індивідуального стилю надзвичайно важливе і у теорії перекладу, адже перед перекладачем художньої літератури стоїть дуже важке завдання – зберегти ідіостиль автора, адаптувавши текст оригіналу так, щоб донести до читача перекладу той самий прагматичний зміст, що його несе в собі оригінал, тобто зберегти своєрідний баланс між ідіостилем автора та власним, при цьому, якщо мова йде про поетичний переклад, намагаючись як можна точніше зберегти компоненти внутрішньої та зовнішньої матриць твору.

## РОЗДІЛ 2. СПЕЦИФІКА ІДІОСТИЛЮ ЙОРГОСА СЕФЕРІСА

### *2.1 Формування індивідуального стилю Йоргоса Сеферіса*

Українському читачу грецька література відома насамперед завдяки «Іліаді», «Одіссеї», трагедіям Есхіла тощо, тобто завдяки взірцям античної культури. Проте Греція – це не тільки Гомер, Софокл чи Сапфо. Греція – це не лише Парфенон, демократія, безліч філософів та війни з персами. Сучасна Греція – це не тільки те, що залишила після себе Давня Греція, їй також є чим пишатися. Сучасна Греція має двох нобелівських лауреатів у галузі літератури – Йоргоса Сеферіса та Одісеаса Елітиса. Одним із завдань даної роботи є аналіз індивідуального стилю Йоргоса Сеферіса, і першим кроком буде – розглянути етапи його формування.

Як було зазначено у попередньому розділі, виділяють такі фактори формування ідіостилу: 1) світогляд та життєвий досвід; 2) соціально-історичні умови; 3) співвіднесення традицій та новацій у авторській творчості; 4) жанрові характеристики твору; 5) стан особистості письменника (уява, емоції, настрої тощо). Розглянемо постать нобелівського лауреата по усім пунктам.

Перш за все необхідно зазначити, що Йоргос Сеферіадис (справжнє прізвище письменника) народився у Смірні у 1900 за двадцять два роки до найтрагічнішої події в історії сучасного еллінізму – Малоазійської катастрофи. Він став одним з багатьох вигнанців з Малої Азії, серед яких було чимало інших видатних письменників таких як Дидо Сотиріу, Стратис Міривіліс та інші. Ці події значно вплинули на життя вигнанців, на творчість письменників. Сеферіс був вигнаний зі своєї батьківщини і навіть в Афінах не почував себе на своєму місці. Звідси й пішли мотиви блукань, чужини і самотності.

Він народився у сім'ї відомого юриста та спеціаліста з міжнародного права Стеліоса Сеферіадіса. Його батько також мав поетичний хист, іноді публікував власні вірші та переклади твори античних трагіків на новогрецьку мову. У 1910 році маленький Йоргос був присутній у виставі "Цар Едіп" у старовинному театрі

старого Клазомена, неподалік Смірни. П'єсу переклав Стеліос Сеферіадіс. Сім'я виховувала повагу до традицій, до слави Іонічної Греції, що дало світові великих філософів і поетів і навіть зневажала Афіни як учнів.

Однак, крім грецької, Сеферіадіси дуже шанували новітню європейську культуру. Батько поета навчався і захищав дисертацію в Парижі. Все його життя було пов'язане з Францією, де він знайшов свій останній притулок. Життя Йоргоса Сеферіадіса не багате на зовнішні події.

Закінчив класичний ліцей в Афінах і вступив до університету на навчання в Париж. Йоргос Сеферіс залишався там до літа 1924 р., займаючись літературою: перекладами, читаннями французьких класиків та написанням віршів. В освіті йому довелося піти по стопах батька: насправді, в 1924 році Джордж отримав диплом юриста в Сорбоні, хоча неохоче вивчав право і більше захоплювався поезією. Він був у літературному центрі Парижа, подружився з відомими французькими поетами Жулем Лафогром та Полем Валері, перекладав їх поезії грецькою мовою.

Перші друковані роботи Джорджа Сеферіадіса – це переклади Валерії (1928). Випускник університету, Сеферіадіс протягом року стажувався в Англії, для вдосконалення англійської мови з огляду на іспити в Державному департаменті. Хоча він намагався, врешті-решт відмовився від спроби отримати докторську ступінь [66, с. 470].

Потім почав працювати в грецькому МЗС, потім в Афінах, потім на дипломатичних постах за кордоном. У травні 1931 р. він був призначений заступником консула, а потім директором Грецького Генерального консульства в Лондоні, де пробув до 1934 р. Напередодні Другої світової війни працював у прес-службі Міністерства закордонних справ. В січні 1935 р. розпочав співпрацю з виданнями «Неа Граммата», перевидавши «Цистерну».

У жовтні 1936 р. його призначили консулом у Кориці, де він перебував до жовтня 1937 р., Коли його перевели в Афіни на посаду начальника відділу преси та інформації МЗС: він заперечував причетність до внутрішньої цензури преси, але відповідав за контакти з іноземними дипломатичними представництвами та іноземними кореспондентами. 13 лютого 1937 року він опублікував у "Неа

Граммата" свій лист про димотику. Грецький фашистський диктатор Метаксас взагалі не симпатизував демократичній родині Сеферіадісів, але не вдавався до прямих репресій.

У день нападу на гітлерівську Німеччину Йоргос Сеферіадіс виступив на прес-конференції. "Ми знаємо, – сказав він, – що зараз в Європі існує так званий новий порядок. Ми знаємо, що це означає: винищення слабких, використання найпідліших методів брехні для виправдання різанини, систематичного знищення малих народів».

Сеферіадіс був мобілізований до армії. З нею він спочатку відійшов на острів Крит, а потім – в Африку. Там він продовжував виконувати дипломатичні функції під евакуйованим грецьким урядом на посаді проконсула в Преторії, а згодом і в Каїрі. 10 квітня 1941 р. Йоргос Сеферіс одружився з Марією Занноу, а 22 квітня подружжя пішло за грецьким урядом, розміщеним на Криті в Ханья, де він працював секретарем Ніколаудіса та контролював публікацію її першого Аркуша Уряду після відходу грецького уряду. 16 травня він прибув до порту Єгипту в порту Порт-Саїд і залишився в Олександрії [69, с. 430].

У серпні Йоргос Сеферіс супроводжував принцесу Фредеріку та її двох дітей, Софію та Костянтин, до Йоганнесбурга, а звідти до Преторії, де вона служила в грецькому посольстві до 1942 року. У квітні 1942 року вони повернулися до Каїру, але через рішення закрити там посольство Греції та консульство Греції в Олександрії вони виїхали до Єрусалиму.

Він повернувся до Каїру в червні 1942 року, а 22 вересня був офіційно призначений директором преси на Близькому Сході. Під час евакуації він відчуває себе вигнанцем. У його віршах є ненависть до політиків, які навіть використовують національну катастрофу для власного збагачення.

Наприкінці 1944 року Сеферіадіси повернулися до Афін разом з урядом. Дипломатичні обов'язки привели його в Анкару, Лондон, Бейрут. Працюючи в Бейруті, він мав можливість відвідати Кіпр.

Цей острів справив на поета незабутнє враження. Ніколи раніше стриманий Йоргос Сеферіадіс не був так захоплений. Він присвятив свої найпалкіші вірші

Кіпру, а потім виступив в ООН як захисник прав кіпрського народу. У 1962 році Йоргос Сеферіадіс залишив дипломатичну діяльність і повернувся до Афін.

Про світогляд видатного грецького поета та дипломата яскраво говорить його промова, яку він проголошував під час отримання Нобелівської премії з літератури:

«Я належу малій країні. Скелестому виступові у Середземному морі, єдиними скарбами якого є звитяга його народу, море та світло сонця. Наш край малий, однак його традиції - неймовірно великі, вони дійшли до нас нерозривно. Грецька мова ніколи не припиняла звучати з вуст нашого народу. Вона зазнала змін, яких зазнає під час розвитку все живе, але ці зміни не породжують прірву. Іншою ознакою цієї традиції є любов до людського, законом якого є справедливість. У прискіпливо побудованій давньогрецькій трагедії людина, яка переступає межу, має бути покарана Ериніями. Той самий закон діє навіть, коли йдеться про царство природи.

«Сонце не наважиться дозволити переступити, - каже Геракліт, - бо ж Еринії, оборонниці Правди, викриють переступ такий». На мою думку, не виключено, що і сучасному ученому дещо видається корисним у цій думці іонійського філософа. Мене ж зворушує розуміння того, що значення справедливості настільки глибоко укорінилося в грецькій свідомості, що перетворилося на закон фізичного світу. Один з моїх учителів (я маю на увазі Макріянніса) на початку минулого сторіччя вигукнув: «... ми пропали, бо пішли проти правди...». Він був людиною неписьменною, опанував мистецтво письма лише у тридцять п'ять років. Однак у сьогоднішній Греції усна традиція занурюється у минуле настільки ж глибоко, як і письмова. Це ж справедливо і для (сучасної) грецької поезії. Для мене видається знаменним те, що Шведська Академія вирішила вшанувати не лише цю поезію, але поезію загалом, хай і б'є вона ключем серед малого народу. Адже я вірю, що сучасний світ, в якому панує жах та неспокій, потребує поезії. Її виток у людському диханні, і чим би ми стали, якби нам забракло подиху? Поезія є актом довіри, і хто знає, чи нинішніми бідами ми не завдячуємо її відсутності? [...]

У нашому світі, межі якого все меншають, кожен з нас дедалі більше потребує всіх інших. Нам слід шукати Людину скрізь, де б ми не перебували. Коли Едіп на шляху до Феб зустрів Сфінкс і вона загадала йому свої загадки, його відповіддю

було: «Людина!» Це просте слово знищило потвору. На нас чекає знищення ще багатьох монстрів. Давайте замислимося над словами Едіпа!» [74, с.364]

Отже його світогляд, сформований завдяки його життєвому досвіду, безперечно сформував його особливий індивідуальний стиль.

Другим фактором, що впливає на формування ідіостилю автора називають соціально-історичні умови.

Життя іменитого письменника прийшлося на важкі часи як для усього світу загалом так і конкретно для Греції. Перша світова війна, перевороти і повстання всередині країни, Малоазійська катастрофа, Друга світова війна, громадянська війна, військовий переворот. До розгубленості та незадоволення, що вирували в європейській літературі додавалися й грецькі мотиви.

На початку Першої світової війни Греція проголосила нейтралітет, але правлячий монарх німецької крові мав пронимецькі настрої. Однак тиск Великобританії (і висадка в Салоніки 150 000 англо-французьких солдатів) змусила Грецію зайняти проанглійську позицію. Про британський прем'єр-міністр Елефтеріос Венізелос прийшов до влади, а в 1917 році пронимецький король зрікся престолу. У 1919 р. Грецькі війська під прикриттям ескадрильї Антанти висадились у Смірні. 25 липня греки захопили Адріанополь. Після закінчення війни Греція була серед переможців і поширила свій вплив на південну Фракію та східне узбережжя Егейського моря (Смірна).

Однак грекам не вдалося закріпити свій успіх. Відносини з Антантою охололи, посилилася внутрішня боротьба партії, чим скористались турецькі націоналісти Кемаля. У 1921 році вони розгромили греків під Інону, після чого відбулася перемога в битві при Сакарії та битві при Думлупинарі. У вересні 1922 р. Грецькі війська були змушені евакуюватися зі східного узбережжя Егейського моря, а на землях, окупованих турками, відбувся геноцид греків та обмін грецько-турецьким населенням [68, с. 50].

Невдачі сприяли поваленню королівської влади в Греції під час військового перевороту Пластираса, що призвело до створення Другої республіки в 1924 р. 1 березня 1935 р. Відбувся військовий переворот Коділіса, що відновив монархію в

Греції на чолі з Георгом II. Однак з 1936 року реальною владою в країні володіє Іоанніс Метаксас. Коли сталася Друга світова війна, він відповів на ультиматум Муссоліні своїм знаменитим «Ні». Спочатку греки успішно відбивали натиск італійців, що вторглися на територію Албанії, але незабаром Метаксас загинув, і в квітні 1941 року німецько-болгарські війська вторглися в Грецію. На окупованій території була створена грецька держава.

У роки німецької окупації в Греції народився і зміцнився комуністичний партизанський рух, однак за домовленістю Сталіна з Черчиллем Греції не судилося стати комуністичною державою. Для боротьби з німцями британські підрозділи висадилися в Греції, яка підпорядкувала місцеву адміністрацію своїй владі (офіційно влада в Греції належала королю, який знаходився під контролем британців). Британський командує в Афінах висунув ультиматум щодо роззброєння збройного ополчення, яке брало участь у боях з німцями. 3 грудня 1944 р. між досвідченими партизанами та греко-британськими силами відбулося збройне зіткнення.

Однак комуністи не вживали активних заходів проти британських інтервентів. Греко-британські сили почали полювати на комуністів. Непримиренне крило партизанів об'єдналося в Демократичну армію Греції (під командуванням Вафіадіс) і продовжило громадянську війну. У 1947 році США надали підтримку грецькому уряду в боротьбі з комуністами. США не могли дозволити Греції приєднатися до соціалістичного табору. Повітряні сили США та військові інструктори США долучились до боротьби з партизанами. Позбавлені будь-якої зовнішньої підтримки, комуністи зазнали поразки.

У 1967 р. репресивний націоналістичний, правий режим «чорних полковників» захопив владу в Греції після державного перевороту. Після двох років, ознаменованих широкою цензурою, політичними арештами та тортурами, Й. Сеферіс виступив проти режиму. 28 березня 1969 року він виступив із заявою у Всесвітній службі Бі-Бі-Сі, при цьому копії одночасно розповсюджувались у кожній газеті в Афінах. Авторитетно та безсумнівно він заявив: "Ця аномалія повинна закінчитися".



Й. Сеферіс не дожив до кінця хунти в 1974 році в результаті вторгнення Туреччини на Кіпр, що було спричинене спробою хунти скинути президента Кіпру, архієпископа Макаріоса. Він помер в Афінах, 20 вересня 1971 р [65, с. 90].

На його похоронах величезні натовпи слідували за його труною вулицями Афін, співаючи вірш Й. Сеферіса «Заперечення» (тоді заборонений) покладений на музику Мікісом Теодоракісом; він став популярним героєм за свій опір режиму.

Третім фактором є традиції та новаторство в авторській творчості.

Поетичний доробок Й. Сеферіса порівняно невеликий. Він дебютував у 1931 році зі збіркою "Поворот". Містка форма його коротких віршів, нова поетика та автентичний ліризм привернули увагу читачів. Найвпливовіший класик нової грецької літератури – Костіс Паламас сприйняв "Поворот" як значну подію. Новим досягненням Й. Сеферіса була збірка 1935 р. «Міфи та історії». "Міфи та історії" відрізняються від попередніх праць Сеферіса та поетики. Тут він вперше вводить вільні вірші.

Усі останні роботи Сеферіса були опубліковані під назвою «Вахтовий журнал». Поет сам пояснює цю назву. Він хоче, щоб його поезія мала таку ж об'єктивну доказову цінність, як і бортові журнали, в яких не завжди грамотні капітани невеликих кораблів не завжди старанно, а іноді і наївно відзначають кожну подію, яка сталася під час плавання.

Сеферіс не стилізує народні пісні, але настрої його віршів їм дуже близький. Серед народних пісень Греції велика частина пісень про чужину та самотність. Це зрозуміло: Греція - бідна гірська країна, оточена морем, вона не може годувати своїх дітей. Сотні греків щороку змушені емігрувати або вступати до флоту. І тому люди співають трагічну у своїй простоті "Одіссею" без Итаки. Звичайно, це впливає на літературу як Греції в цілому так і зокрема на поезію Сеферіса.

Поетика Сеферіса сформувалася в результаті взаємодії двох сил: грецької традиції від античності через критську літературу 16-17 століть, народні пісні та твори Константиндоса Кавафіса (1863-1933), з одного боку, та західноєвропейської поезії - з іншого.

Він вивчає культуру слова в Малларме, класичну ясність та досконалість висловлювання у Валері, бере до арсеналу своїх засобів місткий верлібр Томаса Еліота, повний цитат та літературних асоціацій. Це дозволяє Сеферісу бути надзвичайно "економним" у поезії. Наприклад, в антифашистській поемі «Останній день», де поет засуджує паліїв нової війни, згадка давньогрецькою мовою «наших жінок біля чужих джерел» викликає у читача цілу сцену та настрій прощання Гектора та Андромахи, і слово "каменяр" повинно викликати в пам'яті історію Фукідіда про невдалий похід афінян на Сіракузи, коли сіракузяни використовували полонених афінян як рабів у каменярях.

Глибоко поважаючи своїх учителів – сучасних французьких та англійських поетів – Сеферіс відрізняється не лише мовою та художніми засобами, але перш за все своєю індивідуальністю. Для нього характерний серйозний, сумний і щирий ліризм, поєднаний з іронією. Сеферіс підняв грецьку поезію на рівень сучасності.

Наступним фактором є жанрові характеристики твору. В основному Йоргос Сеферіс писав поезію.

Одним з найбільших досягнень поетів "покоління 1930-х" було надання літературного статусу розмовній новогрецькій мові – димотиці, мові бульварів, площ, ринків, таверн і портів, в яких жива сила "цього маленького світу – Безмірного". Використовуючи димотику, поети «покоління» надають поетичний статус багатьом речам, які раніше вважалися непоетичними, навіть антипоетичними. Вони розширюють можливості перевірки грецької мови, збагачуючи її новими ритмами та мелодіями, наприклад, використовуючи елементи димотичної поезії в структурі верлібру.

Тому найважливішим завданням поезії, на думку Й. Сеферіс – запобігти знеціненню СЛОВА, оскільки багато антилюдських тенденцій сучасного світу призводять до втрати значення слів, перетворюючи їх у порожні оболонки, які можуть означати що завгодно. Пошук форм мистецтва, здатних врахувати сучасний світогляд, став одним із головних завдань митців, що належать до «покоління тридцятих років», і спонукав до тривалого інтересу Сеферіса до ідеї щодо організації поетичного значення та його втілення в поетичному дискурсі.

Вирішення цієї проблеми ускладнилось, з одного боку, нагальною необхідністю зруйнувати багато стереотипів, які вважалися частиною (а часто невід'ємною) грецької культурної традиції, і, з іншого боку, повернутися до її витоків, переосмислити структури та доміанти. Основною проблемою грецької поезії початку 20 століття, на думку Й. Сеферіса, були "низькі горизонти" і "поетична втрата слуху". Ці недоліки поет пов'язує з домінуванням у літературних колах творчого стилю К. Каріотакіса, який був механічно зайнятий своїми епігонами, внаслідок чого буква знищила дух.

Й. Сеферіс приходить до висновку, що стрижнем його творчості є формування нового сприйняття часу, включаючи складний характер часового виміру та метод "віднайдення та здобуття", що ставить поета серед найбільших філософів та митців сучасності. Насправді різні форми просторово-часової міфології пов'язують Сеферіса з творчістю Кавафіса. Орієнтація на розмовний характер димотики є в певному сенсі реакцією на глибокий конфлікт інтерпретації грецької культурної традиції.

П'ятий фактор – стан особистості письменника (уява, емоції, настрої тощо), що мав неабиякий вплив на формування індивідуального стилю грецького Нобелівського лауреата.

Йоргос Сеферіс – Одиссей без Итаки (принаймні до першого відвідування Кіпру). Він позбавлений батьківщини і увесь час знаходиться у русі, у пошуках чогось, своєї Итаки, себе. Він зневажає сучасну йому «людину».

Поезія Сеферіса є гімном людству, і це, мабуть, одне з найбільших суперечностей творчості поета, бо, прославляючи Людське – людське тіло, людську мову, людські почуття, поет з болем у душі говорить про людину, про свого сучасника, ім'я якого ніколи не будуть писати з великої літери, бо у світі, який належить лише йому, він добровільно обирає долю чужинця, у світі, де можна жити по правді, він обирає шлях кривди.

Ліричний герой Й. Сеферіса часто постає в образі Ельпенора – епізодичної фігури у світі Гомера, яку сучасне суспільство з його культом особистості, відчуження, споживання перетворило на свого типового представника. «Саме ці невинні люди»,

як каже поет, «часто через свої добрі наміри є найкращими носіями зла, походження яких зовсім інше».

І в цьому світі з «бідними ідіотами Ельпенорами», які через відсутність справжності, відсутність емоцій час від часу запускають "механізми руйнування", змушуючи Ериній – древніх богинь помсти – "нудьгувати, нікому не даючи прощення ", єдине джерело, що може повернути життя людині, щоб запобігти її перетворенню в статую, – це, з одного боку, велична і вічна зовнішня природа, перш за все природа батьківщини поета, з якою він ототожнює концепцію людства, а з іншого боку – унікальна внутрішня людська природа, яку Й. Сеферіс розглядає як людську мову: "... ми говоримо тією самою мовою, що і Гомер, і ця мова зрозуміла нам не тільки розумом, але також серцем. Наша мова, якщо хочете, була викривлена тисячолітньою еволюцією, але вона залишилася вірною собі. Вона закарбувала в собі світське існування нашого народу, так що давньогрецькі тексти нам зрозуміліші порівняно з людьми в інших країнах. Це не питання етнічної приналежності – я ненавиджу расові теорії. Ми живемо в одній країні, милуємось тими самими горами, що обриваються над морем... ”.

Мова допомагає нам зрозуміти світ і в той же час самим стати зрозумілими світові. Саме завдяки мові людина приєднується до традиції, стає її частиною і тим самим поєднує минуле і майбутнє через призму своєї природи. Саме завдяки словам людина знаходить можливість протистояти тиранії традицій у формі свавілля суспільства та його інститутів, які, засліплені міфологією Золотого віку, прагнуть перетворити на минуле все майбутнє.

Зразковий характер Античності в очах європейців, на думку Й. Сеферіса, був чинником, який у грецькому контексті змусив постійно розмірковувати над питанням "Що означає бути греком?" яке призводило до безплідного кружляння або тупцювання на одному місці, тоді як виходом з цього порочного кола було питання: "Що означає бути греком існувати у світі, який народжується з протилежностей і породжує суперечності".

У своєму щоденнику Й. Сеферіс пише: «З плином часу та подій я все більше відчуваю, що ми не перебуваємо в Греції, і конструкт, про який щодня говорять

стільки поважних людей, не має нічого спільного з нашою місциною; це як зтяжний поганий сон, який ледве проникає під сонячне світло, що також наповнює нас важким почуттям туги. Немає нічого гіршого, ніж відчуття ностальгії за країною, в якій, тим не менш, ти зараз живеш ... "

На ідіостиль Сеферіса вплинув також Т. С. Еліот. Останній надихнув поета остаточно зупинитися на певних важливих переконаннях (ні Лафорт, ні Валері не могли цього зробити):

- 1) що поет повинен користуватися мовою, маючи велике почуття відповідальності перед сучасниками та майбутніми поколіннями;
- 2) що можливості мови слід максимально розвивати, уникаючи крайнощів, які можуть загрожувати її соціальному функціонуванню;
- 3) що музика поезії повинна бути музикою, властивою дискурсу того часу.

Саме сукупність усіх цих факторів сформувала Йоргоса Сеферіса як особистість та як митця. У його індивідуальному стилі ясно прослідковуються його світогляд, життєвий досвід, соціально-історичні реалії, традиції та новаторство, стан його особистості.

## ***2.2 Характерні ознаки ідіостилю Сеферіса***

Тематика Сеферіса, звичайно, змінилася, але деякі мотиви залишились головними впродовж усього життя. Перш за все, це тема мандрів, яка нагадує подорожі Одисея, з якими поет неодноразово ототожнював себе. Але до зустрічі з Кіпром, він був Одисеєм без Ітаки, його подорожі були безцільними та повними суперечностей, як парадокс Зенона, який визначав рух і нерухомість.

Друга тема, яка проходить через усі твори Сеферіса, пов'язана з першою. Це тема батьківщини, Греції, проте античної, а не сучасної. Сучасність часто насичена для Сеферіса чужим змістом, і вони воюють між собою. З теми приречених мандрів виходить відчуття самотності. Звідси асоціації з образом Ельпенора. У Гомера, п'яний Ельпенор, який так любив Кірку, що він не хотів їхати додому, впав з даху і скрутив в'язи. У Сеферіса він оживає у своїх численних нащадків.

Самотність поета серед буржуазних ельпенорів підкреслюється пейзажем. Каміні, дерева, море – справжні друзі ліричного героя Сеферіса. Вони ніколи не відмовляються підтримати поета і повернути йому сили. Пейзаж Сеферіса завжди грецький і глибоко ліричний. У палітрі пейзажу спочатку переважають кольори осені та зими, вечірнього або нічного освітлення. Кіпр, навпаки, також асоціюється з сонячним світлом у ландшафті.

Жінка, кохання постає в поезії Сеферіса найчастіше ідеалізовано. Жінка – Афродіта, небесна мрія, нездійсненна і недоступна. Улюблений образ Сеферіса – жінка-Горгона (амулет на носі старовинних кораблів), згадка про таємничу силу і таємничу жіночу природу збереглася у фольклорі про Горгону, сестру Олександра Македонського, яка марно чекала брата з походу.

Соціальні теми в поезії Сеферіса спочатку дуже приховані, вони представлені через античні асоціації.

Таким чином, зовнішнє сприйняття та відчуття старовини накладають на грецьке духовне бачення сліпе упередження, яке починає практикувати очищення традиції від чужорідних елементів, хоча вони є невіддільними частинами її природи. Грецьке, пройшовши крізь тигель візантійського всесвіту, не може існувати без одночасного злиття з анатолійським, слов'янським, західноєвропейським.

Однак таке злиття не обертається поглинанням, про яке пристрасно говорили прихильники націоналістичної "Великої ідеї", яка мала відродити Еллінську християнську імперію, яка захищала б Захід та його "вічні" цінності.

На думку поета, оновлення – це формування такої органічної єдності сьогодення з минулим, яке визначить майбутній шлях, заснований не стільки на необхідному, скільки на бажаному, що вимагає гармонійного порядку та усвідомлення багатовимірності внутрішнього світу.

У галузі літератури це призводить до того, що, з одного боку, в "Еротокриті" голос гомерівського епосу звучить і може бути почутим природним шляхом, а з іншого боку, в гомерівських віршах існує можливість появи «Еротокриту»; коли особливість голосу поета полягає в тому, що він перегукується з усіма, хто

торкається його текстів, а оригінальна конфігурація компонентів поетики породжує нові інтерпретації.

Ось чому поезія Й. Сеферіса містить стільки літературних натяків, які свідчать як про індивідуальну подорож як поета, так і про його розуміння того, що органічно для його власної культури, одним із найтриваліших поетичних образів є образ "виклику душ померлих" сучасного Одісея. Так, Бодлер, Валері, Беррілій, Верлен, Геракліт, Гесіод, Гомер, Данте, Евріпід, Еліот, Есхіл, Кавафіс, Кальвос, Клодель, Корнарос, Лафорга, Мореас, Паламас, Фунт, Платон, По, Пруст, Сикельянос, Соломос тощо набувають нових форм існування у плоті грецького слова.

Сучасність відчувається в його віршах під час війни та в кіпрській збірці. Творчість поета пронизана любов'ю до батьківщини, своїх почуттів і, як єдності землі, людей та історії, але ніде ці потаємні почуття не набувають банального звучання.

Для початку розглянемо його першу збірку поезій «Поворот».

Оригінальна назва збірки "Строфі" поєднує в собі кілька значень:

- 1) сам поворот,
- 2) строфа як елемент поетичного тексту
- 3) строфа як елемент театрального дійства в античній драмі.

З одного боку, така назва відображає важкий стан душі поета, який переживає розрив з коханою дружиною і починає працювати в Міністерстві закордонних справ, яке вносить суттєві корективи у його творчі проекти.

З іншого свідчать про значну увагу, яку Й. Сеферіс приділяв у той час формі поетичного твору та техніці поезії. Деякі критики вбачали у його поезії потяг до герменевтичної непрозорості через захоплення французькими символістами, зокрема ранніми творами П. Валері та Ж. Мореаса.

«Поворот» Йоргоса Сеферіса, поворот, зроблений до нових горизонтів для сучасної грецької поезії, – це книга, призначена знищити, викликати гнів, насмішки, різку критику, захоплені оплески, надії, тремтіння критичного розуму, тобто має всі ознаки твору мистецтва, що виходить за рамки усталених звичних рутин і має

неспокійну тенденцію до поширення, домінування, розширення, до подальшого створення нових естетичних цінностей.

Однією з характерних рис ідіостилю Сеферіса можна назвати місткість, яку ми бачимо уже в самій багатозначній назві збірки. Більшість поезій у даній збірці коротенькі, проте можуть багато чого сказати про стан поета.

Можемо вважати зміст та назву першої поетичної збірки Сеферіса пророчими, оскільки його пізніші досягнення у галузі вказували на розрив поета з традиційною поезією.

Окрім поеми "Стиль дня", всі інші, здебільшого – це вірші традиційного стилю у формі, організовані в катрени. Усі без винятку. Для прикладу розглянемо «Заперечення»:

Στο περιγιάλι το κρυφό  
κι άσπρο σαν περιστέρι  
διψάσαμε το μεσημέρι·  
μα το νερό γλυφό.

Πάνω στην άμμο την ξανθή  
γράψαμε τ' όνομά της·  
ωραία που φύσηξεν ο μπάτης  
και σβήστηκε η γραφή.

Με τί καρδιά, με τί πνοή,  
τί πόθους και τί πάθος  
πήραμε τη ζωή μας· λάθος!  
κι αλλάξαμε ζωή.

Κατρени – чотиривірші. В даній збірці переважає кільцеве римування його можна побачити у таких поезіях як Στροφή (χέρι – αγαπήσει – δύση – περιστέρι), Αργά μιλούσες (ήλιο – σκοτάδι – υφάδι – Μπίλιω), Η λυπημένη (υπομονής – βράδυ – μαυράδι – πονείς), Αυτοκίνητο (αγκαλιά – διαβήτη – χήτη – κοιλιά), Άρνηση (κρυφό – περιστέρι – μεσημέρι – γλυφό), Οι σύντροφοι στον Άδη (παξιμάδια – κακοκεφαλιά – ακρογιαλιά –



γελάδια) , є також вірші з перехресним, наприклад, Το ύφος μιας μέρας (τόπο – Κυρίου – κόπο – Σεπτεμβρίου), Σχόλια (σκοτεινιάσει – βιάση – φωλιάσει – εξομολόγηση), Εισ μνήμην (σιγή – ρύζι – φυγή – γυρίζει), в деяких римування неповне, як от у Fog (τους – ομίχλες – πιάναν – τσίχλες), Ρουκέτα (βλέφαρα – αντένες – ζαλισμένες – ουρανό), Ρίμα (σταφύλι – ταξιδεύεις – δείλι – ερέβη).

Характерними ліричними відхиленнями від усталених критеріїв традиційної поезії у даній збірці є неоднакова кількість складів у вірші, зіяння, перенесення та часто невдала рима.

Вірш «Поворот», як і вся однойменна збірка Сеферіса, вносить зміни до сучасної грецької поезії, оскільки у них поет намагається звільнитися від способів вираження минулого.

Поет не відчуває потреби висловити свої переживання зрозуміло чи чітко зазначити конкретну тему. Важливим є передача домінуючого почуття, але воно не пов'язане з чітко заданою подією.

Цей еліптичний запис досвіду виконує подвійну протилежну функцію, оскільки, з одного боку, вірш важко зрозуміти, він не дозволяє реконструювати початкову подію, досвід, а з іншого боку, він відкритий для багатьох інтерпретацій, даючи можливість ширшій аудиторії пізнати його.

Отже, читаючи цей вірш, ми розуміємо, що ми не можемо чітко визначити ту подію, що викликала у поета емоції, які він фіксує, і це фактично штовхає нас на необхідність читати його тексти за допомогою емоцій, а не логіки.

Таким чином, на відміну від віршів минулого, коли поети творили у сфері конкретного, ми стикаємось з поетичним дискурсом, який намагається контактувати з читачем на більш суттєвому рівні, аніж сувора та часто відокремлена логіка.

Поет вимагає від читача відчути, прийняти його слова як прояви своєї душі, а не як холодні логічні форми.

У той же час читач покликаний прийняти свою нездатність повністю зрозуміти досвід поета, оскільки спільності людської душі, по суті, недостатньо для повного розуміння іншого.

Вірш «Заперечення» – це ліричний, символічний вірш. Оскільки він насичений символами, його можна інтерпретувати більш ніж одним способом. Мова Сеферіса тут простонародна, без зайвих прикрас.

Міра – ямб у п'ятнадцять складів, а римування – кільцеве. Строфи мають неоднакову кількість складів, вона варіюється у кожному рядку від 6 до 9. Стиль вірша серйозний і продуманий, з невеликою дозою іронії.

З одного боку це вірш про кохання, але також вірш, який може включати в себе одну з улюблених тем Сеферіса – трагедію людини.

Ліричний герой починає з мрій, з бажань, а також із життєвої пристрасті, але в якийсь момент він усвідомлює, що його життя – фатальна помилка. Він йде не тим шляхом і вирішує змінити своє життя.

Алюзії на Давню Грецію присутні у багатьох творах. Розглянемо для прикладу *Οι σύντροφοι στον Άδη* [Див. Додаток 1.1]. Сама назва наптовхує на згадку про Підземне царство Аїда, куда потрапляють душі померлих. Епіграфом до даного твору є уривок з «Одіссеї» Гомера написаний давньогрецькою

νήπιοι, οἱ κατὰ βοῦς Ὑπερίονος Ἡελίοιο  
ἦσθιον· αὐτὰρ ὁ τοῖσιν ἀφείλετο νόστιμον ἦμαρ.

Що в перекладі означає:

З'їли, безумні, волів вони Гелія Гіперіона,

Що понад нами, — за те дня повернення він їх позбавив.

У вірші Ρουκέτα [Див. Додаток 1.2] згадується Горгона:

Δεν μπορώ να ζω  
όλο με παγόνια  
μήτε να ταξιδεύω μερόνυχτα  
μέσα στα μάτια της γοργόνας.

У поезіях цієї збірки багато згадок про море та воду, що не дивно, оскільки вони – частина Грецького пейзажу, грецької природи глибоко шанованої Сеферісом.

Потім виходить збірка "Міф-історія". Ось, що насправді є "поворотом" для новогрецької літератури. Перехід від французької символіки ("Поворот") до англосаксонської (Т. С. Еліот) сугестивної та драматичної пластики.

Перехід від традиційних форм вірша з «зовнішнім» та «ліричним» ритмом, її метрики до вільного, розмовного вірша у прозовому стилі з його суворим, однак, «внутрішнім» ритмом. Поетичний ритм засвоюється, вірш виявляє свої зовнішні орнаменти, одночасно розкриваючи простий і «скромний» поетичний метод, сповнений покірності та трагізму.

Такий поетичний стиль виражає новий, епічний (тобто вигаданий) вимір сучасної грецької колективної свідомості. Усі поеми даної збірки написані верлібром.

ΚΓ΄

Λίγο ακόμα

θα ιδούμε τις αμυγδαλιές ν' ανθίζουν

τα μάρμαρα να λάμπουν στον ήλιο

τη θάλασσα να κυματίζει

λίγο ακόμα,

να σηκωθούμε λίγο ψηλότερα.

"Міфи та історії" – наче сцена, на яку літературні та історичні постаті йдуть одна за одною – Орест, син Агамемнона, і чернець із "Закинтянки" Соломоса, Ельпенор з "Одіссеї". Перед нами - різноманітний світ, кожен житель якого має свій голос. Ми чуємо приспів, монолог, сумну історію, зізнання. Вся збірка об'єднана темами мандрів та роздумами про долю Греції.

Наприклад, третім віршем збірки вважається драматичний "початок міфу". «Давня драма» першого вірша починається знову, через парадоксальну і напівомріяну зустріч поета з мармуровою головою, яку він знаходить у своїх руках. Поема не має назви, як і більшість поем збірки, але вона написана віршем з Хоефорів Есхіла.

Це заклик Ореста до батька Агамемнона. Орест, разом з Електрою, стоять над могилою батька і закликають дух вбитого Агамемнона дати їм сили помститися.

Заклик до загубленого батька, можливо, до загубленої батьківщини (узбережжя Малої Азії) або до загубленого ніцшеанського бога. У будь-якому випадку, це закликання пам'яті до світу мертвих з метою відновлення архаїчного типу справедливості.

Поетичне "Я", яке не обов'язково ототожнюється з поетом, але може виражати більш колективне, розповідне "Я", прокинувшись, має мармурову голову в руках. Його вага виснажує, вона втомлює оповідача і змушує задуматися. Він не знає, куди її діти.

Зустріч відбулася на межі світу мрій: той потрапив у сон, тобто у сферу романтичного міфу та ідеалізації. Він виходив зі сну, тобто повертав контакт з історичною реальністю після остаточної поразки Великої Ідеї. Таким чином, у цьому розриві між мрією та реальністю, міфом та історією об'єдналася доля поета-оповідача та доля мармурової голови.

Біля цієї книги за настроєм і формою знаходиться збірка "Гімнопедія" (1936) – так звані фестивалі в давній Спарті, в яких урочисто співали хорові пісні.

Перший том «Вартового журналу» містить вірші, написані в 1938-40 роках. Це монолог поета, який бачить, як наближаються хмари війни.

Про другий том цієї збірки сам поет говорить так: «Іноді мені здається, нібито написане тут мною - це малюнки, які татуюють у себе на шкірі, в'язні чи моряки».

Третій том «Вахтового журналу» поет присвятив "світові Кіпру". Для Сеферіса «світ Кіпру» - це світ Гомера, світ Одиссея, теплий і безпосередній далекий від сучасних комерційних Афін. Тут він ніби знайшов свою Ітаку. Як заявляє Ентоні Дракопулос, географічним ландшафтом Сеферіса є грецький світ з певними посиленнями з давньогрецького світу, тоді як є "інший" - це Європа. Кіпр можна розглядати як нову Грецію, яку Сеферіс почав відкривати. У листі до своєї сестри Іоанни Сеферіс писав не лише про свою любов до Кіпру та кіпрського народу, а й про те, що він бачив на острові елементи грецької традиції, яких він не міг побачити в інших частинах Греції:

«Я полюбив це місце. Можливо, тому, що я знайшов там речі, які все ще живуть, які були загублені в тій іншій Греції ... можливо, тому, що я відчуваю, що цей народ потребує всієї нашої любові та всієї нашої підтримки».

У цій збірці він намагається висловити це чіткіше. Змінюється тон його поезій. Поет знаходить те, що варто захищати. Він наказує людям: ми не повинні забувати жахів війни, таке не забувають і не прощають, ми повинні боротися за справедливість.

Якщо застосувати кількісний підхід до аналізу ідіостилю Сеферіса, то побачимо, що слово найчастіше використовуються такі слова як:

- море тобто «θάλασσα» та його похідні застосовані в його поезіях вісімдесят вісім разів;
- рука – «χέρι» – сімдесят вісім разів;
- світло – «φως» – шістдесят вісім разів;
- ніч – «νύχτα» – шістдесят сім разів;
- день – «μέρα» – п'ятдесят дев'ять разів;
- «кормі» (тіло) – п'ятдесят шість разів
- сон, «ύπνος» – п'ятдесят один раз;
- дорога – «δρόμος» – сорок два рази;
- місяць – «φεγγάρι» – тридцять разів,

Дані підрахунки тільки підтверджують те, що головні мотиви поезій Сеферіса є самотність, мандри, любов до природи та моря.

Тепер розглянемо ідіостиль Сеферіса за допомогою системно-структурного підходу. Існує тісний взаємозв'язок між літературним жанром та індивідуальним стилем автора. Як вже було зазначено, Сеферіс поет.

Його перша збірка містила в собі поезію більш традиційної форми, римовані вірші, що складаються з катренів, повних символізму та почуттів.

Вони короткі за формою та місткі за змістом. Лаконічно та коротко автор передає свої почуття через слова вільні для будь-якого прочитання та інтерпретування в залежності від людини, та її душевного стану під час ознайомлення з цією збіркою.

У своїй наступній визначній збірці «Міф-історія» Йоргос Сеферіс відступає від традиційних поетичних форм і звертається до верлібру. Він відмовляється від рамок, що сковують його, він мандрує, як Одисей у пошуках не лише Ітаки, але й підходящої форми, за допомогою якої він зміг би у повній мірі передати свої почуття та погляди.

## Висновки до розділу 2

Йоргос Сеферіс – багатогранна особистість і його індивідуальний стиль чітко прослідковується в усіх його творах. На формування специфічного ідіостилу вплинуло багато факторів.

Його життєвий досвід, світогляд, виховання в сім'ї де культивувалося мистецтво та любов до Справжньої Греції минулого а також до сучасної європейської культури, його життя в студентські роки закордоном, товаришування з французькими символістами.

Сеферіс добре знав літературне та культурне минуле. Нобелівський лауреат був головним чином грецьким поетом, який дуже добре знав грецьку класику. Він вивчав Есхіла, Гомера і Софокла, і його життєва філософія відповідала його класичній спадщині. Деякі ідеї, висловлені в його поезії, натякають на класичних авторів та значення порядку, миру та справедливості.

Сеферіс – один з тих поетів, який не використовував жодних безглузких абстракцій, тоді як його вірші втілюють збагачені образи історії та особистого міфу. Він часто натякає на «деталі грецького ландшафту», як, наприклад, з Кіпром. Те, що робить Сеферіса «національним поетом», – це його любов до близькості з людством загалом, що характерно для його поезії.

Історичні події, які він пережив також мали великий вплив на будь-яку людину світу – його сучасника, та особливо на греків, які окрім двох світових воєн пережили жакхливий геноцид, декілька переворотів, війну всередині країни.

Поет був позбавлений своєї батьківщини внаслідок Малоазійської катастрофи і поневірявся, як Одисей без Ітаки, з яким себе сам асоціював. Гуманіст в душі, він

зневажав сучасність повну лиха та безчестя, його захоплювала античність, у своїх творах він через призму саме через призму давності, міфології висміював сучасних йому політиків.

Характерними рисами індивідуального стилю Сеферіса є мотиви блукань та мандрів у пошуках Ітаки (успішного для Сеферіса, оскільки він знайшов її на Кіпрі), тема батьківщини, великої, могутньої Давньої Греції, світу Гомера та Есхіла, бо сучасна Греція, комерційні Афіни чужі йому, внаслідок чого з'являється тема самотності.

Мотиви кохання у Сеферіса ідеалізовані. Кохання – це Афродита – давньогрецька богиня. А образ жінки часто представлений через Горгону.

Почуття представлені в збірках Сеферіса знайомі майже кожній людині у певний період життя, не відтворені поетом банально.

Хоча Сеферіса іноді вважали поетом-націоналістом, його «Еллінізм» був пов'язаний з тим, що він визначав об'єднуючу низку гуманізму в наступності грецької культури та літератури.

Ідіостиль Сеферіса особливий тим, що він апелює до емоцій, дозволяючи читачам інтерпретувати його твори в залежності від їх життєвого досвіту. Лаконічно він може сказати набагато більше, чим більшість людей у двохгодинних промовах.

### РОЗДІЛ 3. СПЕЦИФІКА ІДІОСТИЛЮ ЙОРГОСА СЕФЕРІСА В УКРАЇНСЬКИХ ПЕРЕКЛАДАХ

#### *3.1 Збереження зовнішньої та внутрішньої матриць поетичного твору в українських перекладах поезії Сеферіса*

Переклади Йоргоса Сеферіса як і узагалі переклади творів новогрецької літератури, не дуже широко представлені українському загалу. У вільному доступі є переклади античної літератури, «Іліада», «Одіссея», трагедії Есхіла, діалоги Платона, лірика Спафо тощо, однак знайти переклади новогрецької літератури на полицях книжкових магазинів чи в мережі Інтернет навіть зараз майже неможливо. Проте, звичайно, є елліністи, що все ж займаються подібними перекладами і видають книги, антології тощо.

У 2013 році нарешті була видана збірка вибраних поезій першого грецького нобелівського лауреата в області літератури, переклади яких виконали Ірина Бетко, Іван Драч, Світлана Йовенко, Марина Марищук, Олександр Пономарів, Лариса Скирда, Тетяна Чернишова, та Андрій Савенко. У даній роботі наведено аналіз перекладів саме з цієї збірки.

Одним із завдань даного розділу роботи є не просто проаналізувати переклади поезій Йоргоса Сеферіса з точки зору збереження усіх елементів внутрішньої та зовнішньої матриць віршованого твору, але й дослідити по-перше, в якій мірі у цих перекладах відтворений індивідуальний стиль автора, по-друге переклади виконані різними перекладачами, щоб порівняти їх підходи до перекладу поезій загалом та до відтворення ідіостилю автора зокрема, проаналізувати, хто з перекладачів, приборкав свій індивідуальний стиль на користь автора, а хто – не зміг передати ідіостиль автора, демонструючи читачам власний.

Найперша збірка Сеферіса, «Поворот» була видана 1931 року. У збірці вибраного вона представлена перекладами двох поетичних творів Сеферіса «Αρνίστη» (що у



перекладі має назву «Заперечення») та «Н λυπημένη» (у перекладі – «Засмучена»). Переклади обох віршів у даній збірці були виконані Іваном Драчем та Тетяною Чернишовою.

Спочатку проаналізуємо твір «Ἀρνήση» [Див. Додаток 1.3], «Заперечення» [Див. Додаток 2.1]. Спочатку необхідно дослідити точність відтворення зовнішньої матриці твору (а саме еквілінеарність, збереження віршового розміру, характеру римування, типу рими тощо). Аналіз показує, що як першоджерело так і переклад містять у собі три катрени, тобто дванадцять рядків (три чотиривірша), тобто еквілінеарність (рівна кількість рядків) наявна. Бачимо, що вірш «Заперечення» у Йоргоса Сеферіса не має чіткого віршованого розміру.

Як вже зазначалося у попередньому розділі, поезія Сеферіса у збірці «Поворот» більш близька до звичної віршованої форми, через наявність рими, однак кількість складів не рівна, тут то там проглядається ямб проте не чітко.

Однак у перекладі можна чітко виділити трьохстопний анапест. Характер римування у «Ἀρνήση» Сеферіса кільцеве, рима вокалічна (περιστέρι – μεσημέρι) окрім της – πλατής і λάθος – πάθος. Жіноча рима чергується з чоловічою (κρυφό – γλυφό, περιστέρι – μεσημέρι). Однак у перекладі українською мовою римування стає неповним. Розглянемо перший катрен.

Στο περιγιάλι το κρυφό  
κι άσπρο σαν περιστέρι  
διψάσαμε το μεσημέρι  
μα το νερό γλυφό.

На пустельному березі білому,  
мов голубка свята, безборонна,  
шерхлі губи у спразі розкрили ми,  
а вода, а вода ж солона.

У даному випадку хіба що безборонна – солона можна вважати римою. Як зазначалося у минулому розділі, Сеферіс у своїй першій збірці у більшості поезій ще вживає риму, проте є й поезії з неповною римою.

Щодо внутрішньої матриці твору, а саме змісту окремого рядка, то він все ж дещо змінений.

Оригінал вирізняється лаконічністю і простотою, яка тим не менш має в собі глибину, в той час як переклад перенасичений різними епітетами метафорами та

додаваннями. Порівняємо буквальний переклад першого катрену та переклад Івана Драча та Тетяни Чернишової:

На прихованому узбережжі  
білому наче голуб  
спрагу відчули ми по обіді  
та вода – солона

На пустельному березі білому,  
мов голубка свята, безборонна,  
шерхлі губи у спразі розкрили ми,  
а вода, а вода ж солона.

Бачимо, що у перекладі з'явилися епітети до голубки (свята, безборонна), та у третьому рядку додали інформацію (шерхлі губи у спразі розкрили ми), у другому та третьому катрені також присутнє зловживання епітетами та трансформаціями змісту:

На білому піску  
Ми написали ім'я її  
Добре, що подув морський бриз  
І стер цей напис

На піску написали на білому  
ім'я спраги - в чеканні завмерли.  
Хвиля вдарила вогкими крилами  
ім'я стерлося, море стерло.

«В чеканні завмерли» - додавання перекладачів, цього в оригіналі не було. Також вони одали метафору (хвиля вдарила вогкими крилами).

Загалом усі образи оригіналу були передані, та створені нові (вогкі крила, спрага, шерхлі губи). Щодо тропів, то в перекладі їх набагато більше. Однією з характерних рис індивідуального стилю Сеферіса, що особливо помітна у збірці «Поворот», – це його здатність передавати багато сенсу, говорячи мало слів.

Даний переклад «Заперечення» безперечно дуже поетичний і яскравий, проте він більше говорить про ідіостиль перекладачів, а не самого Автора.

Як вже зазначалося вище, Йоргос Сеферіс у своїх поезіях робить акцент саме на почуттях, а не подіях і робить він це для того, щоб кожен читач зміг по своєму інтерпретувати прочитане.

При порівнянні оригіналу та перекладу здається, що перекладачі намагаються нав'язати своє прочитання поезії читачу, не залишаючи місце для інших інтерпретацій.

На ідіостиль автора дуже помітно накладається ідіостиль перекладачів. Однак враховуючи той факт, що один з перекладачів – відомий український письменник, це не викликає здивування.

«Н λυπημένη» [Див. Додаток 1.4], «Засмучена» [Див. Додаток 2.2] – ще один вірш даної збірки, його переклад також виконали Іван Драч та Тетяна Чернишова. «Засмучена» складається з чотирьох катренів. У перекладі даного ліричного вірша Йоргоса Сеферіса збережена еквілінеарність (шістнадцять рядків).

Знову ж таки чітко визначити віршовий розмір «Засмученої» в оригіналі складно, періодично простежується ямб, однак у перекладі чітко визначається п'ятистопний ямб.

В оригіналі римування кільцеве, у перекладі кільцеве чергується з перехресним. Перший та третій катрен мають в перекладі кільцеве римування, а другий та четвертий – перехресне:

κι είχες στα χείλια τη γραμμή  
που είναι γυμνή και τρέμει  
σαν η ψυχή γίνεται ανέμη  
και δέουνται οι λυγμοί·

Окрилля неслухняних твоїх губ  
оголено так, виклично тремтіло.  
Ходив навшпиньках вітер-легкоступ,  
і прагнуло ридання твоє тіло.

μα της καρδιάς σου ο σπαραγμός  
δε βόγκηξε κι εγίνη  
το νόημα που στον κόσμο δίνει  
έναστρος ουρανός.

Ти стрималась, ковтнувши всі жалі,  
усмішкою ридань накривши гроно...  
Такого ж сенсу надає землі  
в холодних зорях синява бездонна

Рима в оригіналі в основному вокалічна за винятком υλομονής – πονείς та σπαραγμός – ουρανός.

У перекладі консонантна рима зустрічається лише у другому катрені у не зовсім звичному вигляді (губ - легкоступ).

У Сеферіса перший та останній рядок катрена закінчуються чоловічою римою (наприклад: σπαραγμός – ουρανός), а другий та третій – жіночою (βράδυ – μαυράδι).

У перекладі перший та третій катрен мають жіночу риму в першому та четвертому рядку (присіла – доспіла), та чоловічу в другому та третьому (землі – чолі). А у другому та четвертому навпаки (перший та третій: жалі – землі, другий та четвертий: гроно – бездонна).

Внутрішня матриця твору представлена змістом окремого рядка. Загальний сенс рядків було загалом передано в перекладі. В деяких моментах змінено рядки в межах одного чотиривірша, наприклад:

με του ματιού σου το μαυράδι	страждання зайнялося на чолі,
δείχνοντας πως πονείς·	і чорнота очей твоїх доспіла.

Так само переданий і загальний зміст, і прагматичний підтекст, однак частіше за все абсолютно не тими засобами, якими користувався поет. Образи передано усі, однак додано ще й ті, яких в першоджерелі не було. Наприклад, страждання, вітер-легкоступ, туга, галузка, усмішка ридань, бездонна синява.

Тропів у цьому перекладі так само як і в попередньому набагато більше ніж в оригіналі.

Στην πέτρα της υλομονής	Терпляче ти на камені присіла,
κάθισες προς το βράδυ	а вечір примостився на землі,

Буквальний переклад цих рядків:

На камені терпіння  
сиділа ти ввечері

Маємо в оригіналі епітет «камінь терпіння», що відсутній у перекладі, а в перекладі маємо метафору «вечір примостився на землі»

σαν η ψυχή γίνεται ανέμη	Ходив навшпиньках вітер-легкоступ,
και δέουνται οι λυγμοί·	і прагнуло ридання твоє тіло.

При перекладі буквального бачимо що в оригіналі

Ніби душа стала вітром  
І потребувала ридань

Знову бачимо в перекладі додавання метафори («ходив навшпиньках вітер легкоступ»). Також бачимо трансформацію генералізацію (душа стала тілом).

Загалом у перекладі забагато метафор, відсутніх у тексті першоджерела, проте на загальний зміст тексту вони не впливають.

Наступний твір – Міф-історія або Міт-історема. Він поданий в двох перекладах – Андрія Савенка та Ірини Бетко.

Розглянемо четвертий вірш «Αργοναύτες» [Див. Додаток 1.5] «Аргонавти» [Див. Додаток 2.3]. Вже з самої назви збірки «Міф-історія» зрозуміло, що провідним мотивом, що поєднує усі вірші збірки Сеферіса є саме міфологія.

Кожна поезія Міф-історії написана верлібром і «Аргонавти» не виключення, тому із зовнішньої матриці твору нас цікавить тільки еквілінеарність, що збережена лише у перекладі Савенка (сорок один рядок), тоді як у перекладі «Аргонавтів» [Див. Додаток 2.4] Ірини Бетко їх п'ятдесят чотири.

Щодо змісту окремого рядка, то форма верлібру зазвичай дозволяє зберігати при перекладі і зміст окремого рядка і загальний сенс, так само як і прагматичний підтекст, проте перекладачі пішли на деякі перетворення. Розглянемо для початку переклад Ірини Бетко

ούτε από τον κάματο ούτε από τη δίψα	На втому,
ούτε από την παγωνιά	На спрагу,
	На спеку...

Перш за все, один рядок оригіналу у перекладі перетворися на три. Другий момент вже стосується самого змісту. Ούτε από την παγωνιά при буквальному перекладі означає «ні від холоду», зміна структури речення була досить вмотивованою, тому у перекладі мало б бути «на холод», проте не «на спеку».

όταν περάσαμε το ερημόνησο με τις	Коли ми на захід пливли
αραλοσυκιές	Повз острів самітній,
κατά τη δύση, πέρα από τον κάβο των	Де злючі гарчали хорти
σκύλων	
που γαβγίζουν.	

По-перше у перекладі опущено *με τις αραποσυκιές*, тобто з опунціями(квітами), по-друге застосована конкретизація, тобто замість собак – хорти, що не є вмотивованим використанням даної трансформації.

Περάσαμε κάβους πολλούς πολλά  
νησιά τη θάλασσα  
που φέρνει την άλλη θάλασσα,  
γλάρους και φώκιες.

Повз нас промайнуло безліч  
Островів,  
Мисів,  
Заток...  
Нас проводжали чайки,  
Дельфіни,  
Тюлені...

Знову не збережена кількість рядків оригіналу. Замість двох рядків – сім. Також у перекладі, перенесення суб'єкта дії з «нас» (бо «ми проплили багато мисів...») на «острови» («повз нас промайнуло безліч...») тощо, додано «дельфінів», яких не було в оригіналі, а відсутня частина де «море, за яким було ще море», дуже важлива частина, що вказує на нескінченність їх мандрів. Опущення цієї частини не є вмотивованим.

κι άλλες αγριεμένες γύρευαν το  
Μεγαλέξαντρο  
και δόξες βυθισμένες στα βάθη της  
Ασίας.

А то – як навіжені!-викликали  
Олександра Македонського –  
Віродити  
Славу поховану в глибинах Азії,

Дані рядки перекладаються як «й інші, розлючені, шукали Олександра Великого і славу, заховану в глибинах Азії». При відтворенні оригіналу саме таким чином було спотворено головний зміст даних рядків.

Αράξαμε σ' ακρογιαλιές γεμάτες  
αρώματα νυχτερινά

Вабили казкові острови  
Нічними пахощами

Знову один рядок перетворився на два. До того ж *αράξαμε σ' ακρογιαλιές* перекладається як «причалили до берегів». Про казкові острови в оригіналі не йде мова.

με τ' αυλάκι του τιμονιού

με το νερό που έσπαζε τη μορφή τους.

У перекладі Бетко звучить як:

Бронзою, яка розмивала риси їхніх

Облич...

Ці два рядки точніше у своєму перекладі передав Савенко:

із пазом для стерна,

з водою, що розбивала їхні силуети.

Далі розглянемо переклад Андрія Савенка. Його переклад більше відповідає оригіналу, має однакову кількість рядків, більш точно відображає зміст та відтворює ідіостиль автора, однак також має певні перетворення:

Κάποτε τραγούδησαν, με χαμηλωμένα

μάτια

Затягували часом пісню, схиливши

долу голови

В оригіналі, у Йоргоса Сеферіса вони «співали, з опущеними очима», це не обов'язково означає, що вони «схиляли долу голови».

κατά τη δύση, πέρα από τον κάβο των

σκύλων

που γαβγίζουν.

який поріс опунціями на західному

боці,

за мисом під неспинне скавчання

псів

В перекладі застосована трансформація додавання, а саме «неспинне», як характеристика гавкоту собак.

У даному перекладі усі образи були чітко передані. Так само як і тропи, за невеликим винятком. Українські перекладачі тяжіють до додавання троп, яких немає в оригіналі.

Якщо взяти переклад Ірини Бетко, то у ньому ідіостиль перекладача перекриває ідіостиль автора.

Сам переклад читається легко і як самостійний твір він дуже поетичний, однак, якщо розглядати його саме як переклад поезії Сеферіса то не можна закривати очі на

спотворення змісту у багатьох рядках, не кажучи вже про збереження принаймні кількості цих рядків.

Переклад Савенка хоч і ближчий до оригіналу, також повний особливим ідіостилем саме перекладача, хоча й ідіостиль Сеферіса також є в ньому.

Даний переклад є досить вдалим балансуванням на межі між індивідуальним стилем автора та перекладача.

Далі розглянемо вірш з цієї ж збірки. Він не має назви, лише порядковий номер «Г'» [Див. Додаток 1.6] тобто «III» [Див. Додаток 2.5 та 2.6].

Оригінал складається з двох строф з чотирьох рядків і однієї з двох (усього десять рядків).

У перекладі Бетко рядків чотирнадцять і вони не розбиті на строфи. Щодо змісту окремих рядків, то він переданий не точно, перш за все через те, що більшість рядків оригіналу розбиті на декілька.

που μου εξαντλεί τους αγκώνες και δεν ξέρω πού να τ' ακουμπήσω.

У буквальному перекладі звучить як «яка обтяжує лікті і я не знаю де її торкнутися», а в перекладі Бетко це по-перше не один рядок, а два, і по-друге звучить так:

Од її ваги терпнуть руки

Що ж мені з нею робити?...

Можна сказати, що даний переклад був виконаний за допомогою трансформації модуляція. Загальний сенс передано, однак зовсім іншими засобами. Те ж саме можна сказати і про наступні рядки:

έτσι ενώθηκε η ζωή μας και θα είναι πολύ δύσκολο να ξαναχωρίσει.

Переклад цього рядка – так з'єдналися наші життя і нам буде дуже важко розлучитися. Офіційний переклад, представлений у збірці вибраного, представляє такий переклад:

Так наші долі з'єднались навик.

В принципі загальний зміст передано, однак не в повній мірі, деякі моменти опущені.



Образи першоджерела передані у перекладі у досить повній мірі. Те ж саме можна сказати про стилістичні засоби твору, проте загальний зміст твору переданий у перекладі зовсім іншим способом ніж це зробив автор оригіналу.

Переклад Савенка також не має еквілінеарності. Даний переклад розбитий на строфи, як і оригінал, проте містить більшу кількість рядків (а саме дванадцять рядків).

Внутрішня матриця оригіналу Йоргоса Сеферіса у повній мірі відтворена у даному перекладі, однак у деяких випадках за допомогою засобів, що відрізняються від засобів використаних в оригіналі. Наприклад:

τα χέρια μου χάνουνται και με	Мої правиця і лівиця губляться
πλησιάζουν	й наближуються
ακρωτηριασμένα.	скалічені до мене.

В оригіналі маємо «мої руки», однак у перекладі «мої правиця і лівиця». Також у даному перекладі можна виявити забагато пишномовних та поетичних слів наприклад «ланіти», «відаю», «правиця», «лівиця», «вуста» тощо.

З першого тому збірки «Вахтовий журнал» проаналізуємо «Η τελευταία μέρα» [Див. Додаток 1.7] – «Останній день» [Див. Додаток 2.7]. Переклад даного вірша виконала Людмила Скирда. Він написаний верлібром. Еквілінеарність у перекладі присутня, він розбитий на строфи як і першоджерело.

Зміст окремого рядка загалом чітко переданий, не без змін, звичайно:

«Οι στρατιώτες παρουσίαζαν όπλα σαν άρχισε να ψιχαλίζει».

Буквально перекладається як :

Солдати діставали зброю так ніби починає мрячити.

У перекладі Скирди звучить:

«У нас почався тихий, кволий дощ, а вояки десь віддавали честь».

Загальний зміст, прагматичний підтекст було передано чітко і в повній мірі. Усі образи, та тропи точно відображені у перекладі. Зовнішня та внутрішня матриця даного віршованого твору майже повністю відповідає оригіналу.

Наступна збірка – Вахтовий журнал II. Розглянемо переклад «Θεατρίνοι, Μ.Α.» [Див. Додаток 1.8]. «Комедіянти» [Див. Додаток 2.8] – переклад виконаний Світланою Йовенко.

Першоджерело – римований вірш, з двадцяти чотирьох рядків, еквілінеарність у перекладі збережена. Віршовий розмір не чіткий в оригіналі, такий же нерівномірний розмір присутній і у перекладі.

Характер римування у першоджерелі – суміжний у кожній строфі (χαλνούμε – βρεθούμε – σκηνικά – νικά). Такий самий характер римування зберігається і у перекладі (рими – грими – тіла – змела), окрім останньої строфи, в якій римування взагалі відсутнє:

Глянь, наше серце, губка неначе,  
 шлях обмітає й базари - не плачно,  
 всмоктує кров і жовч - гарячково –  
 і намісника, і розбійника...

В оригіналі Сеферіса жіноча рима (перші два рядки строфи) чергується з чоловічою (третя й четверта), окрім четвертої строфи, там перші два рядки мають чоловічу риму, а інші два – жіночу. Те ж саме спостерігаємо і у перекладі, проте в одній строфі у перших рядках маємо пропарокситон:

Але захльостує декорації,  
 знищує доля маски й овації,  
 знищує доля його й мене,  
 однак — музикант чи антрепренер.

Переважаю у першоджерелі зустрічається вокалічна рима, проте є й консонантна (μουσικούς – βιαστικούς, κραυγές – χαρσυγές, εμάς – πας, χορδές – Δες). Однак у перекладі бачимо лише вокалічну риму.

Загалом можна сказати, що зовнішня матриця твору передана у перекладі майже досконало, за невеликим винятком.

Тепер щодо внутрішньої матриці. Зміст окремого рядка переданий не чітко, іноді зміст одного рядка переданий в іншому, часто й не у межах однієї строфи, інколи зміст взагалі викривлено.

Наприклад:

Στήνουμε θέατρα και τα χαλνούμε  
όπου σταθούμε κι όπου βρεθούμε  
στήνουμε θέατρα και σκηινικά,  
όμως η μοίρα μας πάντα νικά

Де б не спинялися, де б не були ми,  
зводим театри, зойки і рими,  
зводим театри й руйнуємо їх  
під бутафорний насильницький сміх.

Бачимо, що буквальный переклад такий:

Ми зводимо театри і руйнуємо їх  
Там, де залишаємося, і де знаходимось  
Зводимо театри та декорації  
Однак наша доля завжди перемагає.

Отже у перекладі бачимо, що зміст першого рядка переданий у другому, а останній не має жодного відношення до змісту твору. Те ж саме є й в наступних строфах.

ριγμένα ανάκατα μαζί μ' εμάς  
(πες μου που πάμε; πες μου που πάς;)  
πάνω απ' το δέρμα μας γυμνά τα νεύρα  
σαν τις λουρίδες ονάγρου ή ζέβρα

Кинуті, зболені, змішані з нами  
нерви відкриті – відкриті шрами,  
смути онагра чи ліри струни –  
живий, волаючий, вічний струміль.

Що буквально перекладається як:

...кинули вперемішку з нами  
(скажи мені, куди ми йдемо? скажи, куди ти йдеш?)  
над нашою шкірою оголені нерви  
як смужки оногру або зебри

У перекладі у даній строфі йде інформація з минулої строфи оригіналу, а один з рядів першоджерела (πες μου που πάμε; πες μου που πάς;) відсутній у перекладі даної строфи, проте є у наступній. Останній рядок перекладу (живий, волаючий, вічний струміль) – відсутній в оригіналі.

Ще одна строфа, переклад якої викликає сумніви, також кількість рядків у строфі відрізняється від їх кількості в оригіналі Сеферіса:

γυμνά κι ανάερα, στεγνά στην κάψα  
 (πότε μας γέννησαν; πότε μας θάψαν;)  
 και τεντωμένα σαν τις χορδές  
 μιας λύρας που ολοένα βουίζει. Δες  
 και την καρδιά μας ένα σφουγγάρι,

Послівний переклад такий:

голі й безтілесні, сухі від спеки  
 (коли ми народились? коли були поховані?)  
 і тягнулися, як струни  
 ліри, яка завжди гуде. Подивитися  
 а серце наше – губка,

Єдиний рядок перекладу Світлани Йовенко, що точно відповідає даній строфі у першоджерелі Йоргоса Сеферіса – це «коли породили нас, коли ховали?», та відображений він не в тому ж місці, що ін. має в оригіналі. Інші рядки – не співпадають зі змістом ні даній строфі оригіналу зокрема ні взагалі зі змістом усього тексту першоджерела.

Не зважаючи на це, загальний зміст твору, а також прагматичний підтекст у перекладі передано досить чітко. Однак у перекладі забагато нових образів, яких не було в оригіналі. Забагато зайвих деталей, що знову ж таки перенасичують текст і залишають читачу менше шансів для власного інтерпретування.

Далі розглянемо переклад «Μνήμη, β'» [Див. Додаток 1.9] (у перекладі «Пам'ять II» [Див. Додаток 2.9]) з третього тому «Вахтового журналу». «Пам'ять II», як переклав його відомий мовознавець, та перекладач Олександр Пономарів.

Цей вірш також написаний верлібром, еквілінеарність у перекладі присутня (тридцять рядків як в оригіналі так і в перекладі). Зміст кожного рядка переданий чітко за винятком одного моменту:

Είναι παντού το ποίημα. Η φωνή σου  
 καμιά φορά προβαίνει στο πλευρό του  
 σαν το δελφίνι που για λίγο  
 συντροφεύει

Хто ми, куди ми йдемо, скажи мені,  
 комедіянти, люди без імені?  
 Коли породили нас, коли ховали?  
 Глянь, та не тішся бездумним жалем.

Яка краса навколо! Голос твій  
 подеколи кружляє коло нього,  
 немов дельфін, який наздожене  
 вітрильник,

μαλαματένιο τρεχαντήρι μες στον ήλιο

και πάλι χάνεται. Είναι παντού το

ποίημα

що золотом виблискує на сонці,

і зникне знов. Яка краса навколо!

«Всюди поезія» замінено на «Яка краса навколо!». За винятком цього усе точно відтворено при перекладі. Загальний зміст, прагматичний підтекст, образи, тропи – усе відтворено без значних змін в ідіостилі автора. Тобто даний переклад майже збігається з оригіналом з точки зору зовнішньої та внутрішньої матриці.

### ***3.2 Збереження ідіостилю Йоргоса Сеферіса та ідіостилі його перекладачів***

Збереження не тільки зовнішньої та внутрішньої матриці поетичного твору, а також характерних рис індивідуального стилю автора дуже непросте завдання для перекладача, оскільки, як кожна людина має власний ідіолект, так і кожен автор(включно з перекладачем, бо перекладач є автором, що продукує переклад) має свій ідіостиль. Тому дуже важливо не дати власному ідіостилю домінувати у перекладі над ідіостилем автора, чого нажаль у своїх перекладах може досягти не кожен перекладач.

Перекладачу необхідно знайти баланс між власним індивідуальним стилем, та ідіостилем автора, бо найчастіше перекладачі намагаються не просто перекласти оригінал але й продемонструвати свій талант та показати читачам багатство своєї мови та власні художні здібності, що з одного боку не погано, оскільки збагачує культуру та літературу народу, мовою якого твір перекладається, однак з іншого боку, суть перекладу у тому, щоб донести автора оригіналу, його задум, його прагматичний підтекст до читача, а не адаптувати оригінал так, щоб він «красивіше» звучав.

У попередньому підрозділі було проаналізовано переклади поезій Сеферіса в плані відтворення зовнішньої та внутрішньої матриць поетичного твору. У даному ж

підрозділі розглядатимуться ті ж самі поезії з точки зору збереження індивідуального стилю Йоргоса Сеферіса.

Першим проаналізованим віршем був «Заперечення». Іван Драч та Тетяна Чернишова створили чудовий поетичний твір, з чітким віршовим розміром, ритмом, майстерно застосувавши усі доступні засоби виразності (метафори, епітети, тощо), показуючи усю красу української мови.

Однак, у погоні за естетичністю був втрачений неповторний індивідуальний стиль Йоргоса Сеферіса. Його лаконічний спосіб вираження, що дає читачам простір для фантазії, був перевантажений тропами та власним сенсом. Διψάσαμε το μεσημέρι – чітко та лаконічно, у перекладі – шерхлі губи у спразі розкрили ми. Занадто багато конкретики, якої не має в оригіналі.

Πάνω στην άμμο την ξανθή

γράψαμε τ' όνομά της·

ωραία που φύσηξεv ο μπάτης

και σβήστηκε η γραφή.

На піску написали на білому

ім'я спраги - в чеканні завмерли.

Хвиля вдарила вогкими крилами

ім'я стерлося, море стерло.

В оригіналі немає нічого про те, що ліричні герої «в чеканні завмерли» – перекладачі знову вказали у перекладі свою інтерпретацію. «Ім'я спраги» - знову забагато конкретики. У першоджерелі маємо «її ім'я», «вона» – можна інтерпретувати як завгодно, проте переклад не дає читачам шансу це зробити.

В наступному рядку йдеться про те, як добре, що подув морський бриз, та стер надпис, проте в перекладі «хвиля вдарила вогкими крилами...море стерло», по-перше додалась ще одна метафора, по-друге змінився сенс.

В оригіналі надпис стер вітер, в перекладі це зробило море.

Наступний катрен:

Με τί καρδιά, με τί πνοή,

τί πόθους και τί πάθος

πήραμε τη ζωή μας· λάθος!

κι αλλάξαμε ζωή.

З тугими вітрилами, з гарячими  
крилами

серце в пристрасті мчало наосліп.

Були юні ми. Стали дорослі.

Ми змінили життя - плин змінили ми.

«З яким серцем, з яким натхненням» – говорить перший рядок, знову ж таки лаконічно. Перекладачі перетворили це на «з тугими вітрилами, з гарячими крилами», представивши читачу українського перекладу свою інтерпретацію змісту, ігноруючи ідію автора.

Рядок «проживали життя не правильно і змінили життя» у художньому перекладі також перетерпів значні зміни – «Були юні ми. Стали дорослі. Ми змінили життя - плин змінили ми». У даних рядках також маємо забагато додавання, та занадто вільне прочитання сенсу.

З приводу перекладу даного поетичного твору можна зробити висновок, що перекладачі знехтували характерними особливостями ідію Сеферіса, для створення більш конкретного, більш розгорнутого, інтерпретованого творіння, перенаситивши його метафорами та епітетами. За даним перекладом можна аналізувати індивідуальний стиль перекладачів, а не автора.

Наступний твір – «Засмучена», переклад якого також здійснили Тетяна Чернишова та Іван Драч. Загальний зміст даного твору переданий більш точно ніж у «Запереченні», проте відтворенням ідію автора у перекладі знову ж таки було знехтувано. Майже кожний рядок перекладу відтворює зміст оригіналу, проте містить у собі забагато засобів виразності, різних метафор та епітетів.

а вечір примостився на землі,  
страждання зайнялося на чолі,  
і чорнота очей твоїх доспіла.

Кожен рядок перекладу містить елементи відсутні в першоджерелі, тобто перекладачі і в даному перекладі перекривають ідію Сеферіса власним.

«Міф-історія» у даній збірці представлена двома перекладами Ірини Бетко та Андрія Савенка. У роботі були розглянуті поеми «Аргонавти», а також третій вірш збірки.

Ці вірші написані верлібром, тому із зовнішньої матриці зберегти потрібно було лише кількість рядків, однак у перекладі Бетко еквілінеарність відсутня в обох віршах, а у Андрія Савенка кількість рядків співпадає в Аргонавтах і відрізняється у третьому вірші.

Розглянемо спочатку «Аргонавтів». З точки зору відтворення ідіостилю переклад Бетко містить в собі багато елементів, яких не було в оригіналі, тобто характерних ознак власного ідіостилю перекладача, що робить даний переклад досить легким для сприймання (те, що він розбитий на більшу кількість рядків, тобто кожен рядок виглядає коротше, що значно полегшує сприйняття тексту) тоді як переклад Андрія Савенка більш точно зберігає та відтворює індивідуальний стиль Йоргоса Сеферіса. Ірина Бетко не лише не зберігає особливості зовнішньої матриці твору-оригіналу, але й змінює внутрішню матрицю, у багатьох випадках ігноруючи індивідуальний стиль Йоргоса Сеферіса і проявляючи власний ідіостиль.

Для порівняння:

Οι ψυχές τους έγιναν ένα με τα κουπιά	Душі моїх товаришів
και τους σκαρμούς	Позросталися з веслами,
με το σοβαρό πρόσωπο της πλώρης	Суворим образом на форштевні,
με τ' αυλάκι του τιμονιού	Борозною, яка розмивала риси їхніх
με το νερό που έσπάζε τη μορφή τους.	Облич...

В оригіналі бачимо анафору(με το σοβαρό..., με τ' αυλάκι..., με το νερό...) якою автор намагався підсилити почуття передані даним фрагментом, проте вона відсутня у художньому перекладі Бетко.

Переклад Савенка «Аргонавтів» більш точний як з точки зору відтворення зовнішньої та внутрішньої матриці твору, так і з точки зору збереження ідіостилю, проте й тут не обійшлося без нашарування індивідуального стилю перекладача на ідіостиль автора, наприклад:

και τα κουπιά χτυπούσαν το χρυσάφι	і веслами трошили червлене злото
του πελάγους	моря
μέσα στο ηλιόγεμα.	на схилі дня.

Перекладач додав «*червлене* золото моря», а також замінив «захід сонця» на «схил дня». Загальний зміст, звичайно, такими додаваннями та модуляціями не спотворено, однак якщо автор не використовує епітетів, і вживає саме таке значення слова, це означає, що автор хотів сказати саме те, що він сказав. Форма вірша – верлібр, дозволяє зберігати повністю зміст та специфіку ідіостилю автора, на відмінну від



римованих творів, де часто допускаються додавання чи опущення, для збереження зовнішньої матриці твору.

З приводу обох перекладів треба додати ще один момент. Перші п'ять рядків першоджерела – це алюзія на Платона та Бодлера. Перші рядки написані давньогрецькою, однак у жодному з перекладів це жодним чином не відображено. В оригіналі маємо:

Καὶ ψυχὴ  
εἰ μέλλει γνῶσεσθαι αὐτὴν  
εἰς ψυχὴν  
αὐτῇ βλεπτέον:  
τον ξένο και τον εχθρό τον είδαμε στον καθρέφτη.

У перекладах читаємо:

Андрій Савенко	Ірина Бетко
Душа,	І душа
якщо себе саму пізнати схоче,	що воліє пізнати себе, зазирнути у
ув иншу душу	душу
їй слід поглянути:	Мусить душа:
чужинця й ворога побачили ми в	Ворога і чужинця ми бачили в
люстрі.	дзеркалі.

Автор навмисно записав ці рядки давньогрецькою, і у перекладі це можна було компенсувати використавши елементи старослов'янської, наприклад, чи за допомогою використання пишномовних слів, однак обидва перекладачі вирішили цього не робити.

Третій твір збірки «Міф-історія» був переданий перекладачами близько до оригіналу, хоча обидва знехтували кількістю строф та рядків оригіналу, проте зміст було передано точно, хоча й трохи іншими засобами.

Характерною рисою ідіостилю Сеферіса є використання димотики, так званої народної мови, що передбачає відсутності пишномовних та занадто поетичних слів, які любить застосовувати у своїх перекладах Андрій Савенко.

Можна сказати, що використання таких слів – характерна риса ідіостилю перекладача, проте не поета, твори якого він перекладає.

Далі було розглянуто «Останній день» з першого тому збірки поезій «Вахтовий журнал» Йоргоса Сеферіса. Даний переклад виконала Людмила Скирда і дуже вдало, оскільки усе: зовнішня та внутрішня матриці віршованого твору та характерна специфіка індивідуального стилю Йоргоса Сеферіса були відтворені максимально близько до оригіналу, за винятком одного рядка.

Однак з поміж інших перекладів, у даному більшою мірою простежується ідіостиль автора, замість ідіостилю перекладача, тобто можна сказати, що головна задача була на сто відсотків виконана перекладачкою.

Наступним проаналізованим твором став вірш «Комедіянти» з другого тому збірки «Вахтовий журнал». Цим перекладом займалася Світлана Йовенко. Даний твір написано у римованій формі, майже усі особливості зовнішньої матриці твору були точно відтворенні при перекладі. Так само як і загальний зміст твору, та прагматичний підтекст, однак зроблено це зовсім іншими засобами.

Зокрема у перекладі додано ще більше образів та забагато зайвої інформації, якої не було в тексті оригіналу написаного Сеферісом.

Розглянемо одну зі строф:

και τα σαρώνει και μας σαρώνει	Але захльостує декорації,
και τους θεατρίνους και το θεατρώνη	знищує доля маски й овації,
υποβολέα και μουσικούς	знищує доля його й мене,
στους πέντε ανέμους τους βιαστικούς.	однак — музикант чи антрепренер.

Загальний зміст строфи переданий, однак забагато нових образів та зайвих деталей та художніх засобів, які не були наявні у тексті першоджерела, з'являється у перекладі.

З третього тому «Вахтового журналу» ми розглядали вірш «Μνήμη, β'», тобто «Пам'ять II». Цей переклад виконав Олександр Пономарів. Його робота як і переклад Людмилою Скирди «Останнього дня» - є взірцем того, як перекладач повинен, ігнорувати власний індивідуальний стиль виявляючи на першому плані читачу ідіостиль автора, що його створив.

### Висновки до Розділу 3

Загалом можна сказати, що при відтворенні віршованих творів, що не мають чіткого розміру та рими (тобто верлібру) іноземною мовою набагато легше відтворити індивідуальний стиль автора, так, щоб перекладач по мінімуму проявляв власний ідіостиль, оскільки при перекладі римованих творів, відтворення деяких особливостей зовнішньої матриці віршованого твору (що у свою чергу також є однією з особливостей індивідуального стилю автора) може призвести до того, що перекладач знехтує внутрішньою матрицею чи відтворенням інших особливостей індивідуального стилю автора оригіналу. Або навпаки, перекладач може більш точно відтворити внутрішню матрицю першоджерела, та знехтувати зовнішньою.

Аналіз перекладів поезії Йоргоса Сеферіса показав, якою складною справою для перекладачів є відтворення індивідуального стилю автора і приховування власного ідіостилю. Переклад римованих творів частіше за все проявляє індивідуальний стиль перекладача і приховує – автора, оскільки в основному головне, що намагаються для початку відтворити перекладачі – не лише головний зміст, але й елементи зовнішньої матриці. Головною ознакою українських перекладів римованих творів Сеферіса (а якщо точніше, то основною ознакою ідіостилю Івана Драча та Тетяни Чернишової) є те, що вони намагаються «вирівняти» нерівномірний розмір віршових творів Сеферіса, а також наситити їх великою кількістю епітетів та метафор. В їх перекладах у співвідношенні ідіостиль автора – ідіостиль перекладача, більший відсоток належить саме індивідуальному стилю перекладачів.

З римованих творів Сеферіса також був проаналізований переклад «Комедіанти» виконаний Світланою Йовенко, вона на відмінну від попередніх перекладачів зберегла особливий, не чіткий віршовий розмір і вдало передала загальний зміст і прагматичний підтекст, проте також із застосуванням великої кількості непотрібних деталей, що спотворюють індивідуальний стиль Сеферіса, та демонструють її власний

При відтворенні віршів написаних верлібром іноземною мовою у перекладачів є більше можливостей зберегти особливості ідіостилю письменника, оскільки їм не треба слідкувати за відтворенням зовнішньої матриці поетичного твору, однак це не означає, що індивідуальний стиль перекладача не буде проглядатися у перекладах. Прикладом цього можуть слугувати два переклад «Міф-історії», які виконали Ірина Бетко та Андрій Савенко. Переклад Ірини Бетко у багатьох випадках навіть не зберігає єдиний елемент зовнішньої матриці, який мав би бути наявний – еквілінеарність. У її перекладі забагато трансформацій у змісті та прагматичному підтексті, забагато перекладача і замало автора. Переклад Савенка більше наближений до відтворення ідіостилю письменника, усі елементи як внутрішньої, так і зовнішньої матриці повністю відтворені проте в деяких випадках трохи іншими засобами. Переклад Андрія Савенка хоч і є майже максимально наближеним до збереження індивідуального стилю Йоргоса Сеферіса, проте в ньому також дуже помітні специфічні елементи ідіостилю самого Савенка.

З усіх проаналізованих перекладів, найбільш точними у відтворенні обох матриць віршованого твору та збереженні особливостей ідіостилю автора були переклади «Останнього дня» та «Пам'яті II», виконані Людмилою Скирдою та Олександром Пономарівом відповідно.

## ВИСНОВКИ

В ході дослідження було виконано усі завдання, виконання яких передбачала мета роботи.

Існує багато досліджень, що почалися відносно нещодавно з приводу понять «ідіостиль» та «ідіолект» і їх визначення, однак у багатьох випадках вони суперечать один одному, тобто чітких дефініцій вони не мають. Так само і їх співвідношення у різних дослідженнях інтерпретуються по різному. Деякі вчені ототожнюють ці два поняття. У західній лінгвістичній традиції, наприклад, рідко коли відокремлюють індивідуальний стиль від ідіолекту.

Частина лінгвістів дотримується думки, що з цих двох понять ширшим є ідіолект. Вони наголошують, що ідіолект це реалізація певної мови індивіда, тобто сукупність текстів, породжуваних мовцем, в той час як поняття «ідіостиль» позначає внутрішньо пов'язану систему засобів і форм мовленнєвого вираження застосованих у цих текстах.

Інша частина мовознавців навпаки дотримується думки, що ідіостиль це сукупність усіх мовних засобів вираження письменника, тоді як компонентами ідіолекту є найголовніші риси ідіостилю. Ідіолект вважається етапом формування ідіостилю, який в свою чергу має елементи з обмеженою впорядкованістю, більшу системність та ієрархічну організованість.

В ході дослідження було вирішено підтримувати тих дослідників, що називають ідіолект ширшим поняттям, а ідіостиль його гіпонімом.

Підходів до вивчення ідіостилю автора художнього твору існує багато. Наприклад кількісний, лінгвопоетичний, когнітивний, естетично-маркований, лінгвістичний, лінгвокогнітивний, семантико-стилістичний, системно-структурний тощо. Усі вони з різних сторін досліджують характерні риси індивідуального стилю окремого автора, тому для більш повного вивчення характерних елементів ідіостилю письменника художніх творів найраціональнішим рішенням є комбінування різних підходів.

Загалом виділяють такі фактори, що формують індивідуальний стиль: соціально-історичні умови; співвіднесення традицій та новацій у авторській творчості; жанрові характеристики твору; стан особистості письменника (уява, емоції, настрої тощо); світогляд та життєвий досвід.

З ідіостилем автора тісно пов'язаний також і ідіостиль перекладача. Це поняття є ще менш дослідженим як у сфері лінгвістики так і у галузі перекладознавства. Кожна людина має свій ідіолект, свій індивідуальний стиль, що виражається у тому, як ми говоримо, як виражаємо свої думки, як усно так і на папері, так само і перекладач, має свою характерну специфіку ідіостилю, яка однак не повинна спотворювати індивідуальний стиль автора, чий твір перекладається.

Це надзвичайно складне завдання особливо якщо мова йде про переклад поетичних римованих творів, адже кожна деталь, включно з характером римування, типом рими тощо у своїй сукупності представляють собою особливості індивідуального стилю автора, тобто при перекладі даних творів необхідно не тільки відтворити внутрішню матрицю поетичного твору, тобто загальний зміст, прагматичний підтекст, образи та тропи тощо, але й зберегти зовнішню матрицю (наявність (або відсутність) еквілінеарності, вокалічна або консонантна рима, чоловіча чи жіноча рима, характер римування, збереження чи незбереження кількості строф, повторення тощо).

В ході дослідження були вивчені основні етапи формування ідіостилю Йоргоса Сеферіса. Його життєвий досвід, світогляд, історичні події, традиції та новаторство у його творах тощо усе це сформувало його специфічний індивідуальний стиль, який і було досліджено у роботі.

Специфіка його тематики сформована його емоційним станом, та подіями у світі та Греції хоч і змінюється впродовж життя проте певні теми залишаються. Теми мандрів, пошуку, самотності, кохання прослідковуються впродовж усього його творчого шляху. Його унікальний стиль виражений лаконічністю та чіткістю, апелюванням до емоцій читачів, є в чомусь традиційним та одночасно новаторським для грецької літератури. Його індивідуальний стиль – справжній «поворот» для

літератури його країни. Кількісний аналіз показав, що найуживаніші слова у його поезіях це саме ті, що стосуються мандрів, грецьких пейзажів, самотності.

Наступним завданням роботи був аналіз перекладів українською мовою поезій Йоргоса Сеферіса виконаних такими перекладачами-елліністами як Ірина Бетко, Іван Драч, Світлана Йовенко, Марина Марищук, Олександр Пономарів, Лариса Скирда, Тетяна Чернишова, та Андрій Савенко. Вони були проаналізовані з точки зору відтворення зовнішньої та внутрішньої матриці віршованого твору та збереження ідіостилю автора.

Лише у першій збірці Йоргоса Сеферіса вірші римовані, у наступних збірках він використовує верлібр. У аналізованій збірці перекладів збірка «Поворот» Сеферіса представлена перекладами двох віршів «Заперечення» та «Засмучена». Їх переклали Іван Драч та Тетяна Чернишова.

При аналізі цих поезій було виявлено, що перекладачі тяжіють до використання різних троп та художніх засобів, що відсутні в оригіналі, а також до певного вирівнювання віршового розміру, який у Сеферіса зазвичай нерівномірний. У своїх перекладах вони схильні до відображення власної інтерпретації творів Сеферіса, що є прямим нехтуванням ідіостилю Сеферіса.

Переклад Ірини Бетко «Мфі-історії» – ще один приклад того, як перекладач дозволяє власному індивідуальному стилю домінувати над ідіостилем автора. В той час як переклад Андрія Савенка більш точно відтворює специфіку ідіостилю Йоргоса Сеферіса.

Проаналізовані були також переклади поезій зі збірки «Вахтового журналу». З першого тому був проаналізований «Останній день». Даний переклад виконала Людмила Скирда. Даний вірш написаний верлібром, тому відтворити різні особливості ідіостилю автора в такому випадку набагато простіше ніж при перекладі римованих творів. Перекладачка скористалася цією перевагою, тому даний переклад найбільш точно відтворює специфічні елементи індивідуального стилю Йоргоса Сеферіса включно із зовнішньою та внутрішньою матрицею поетичного твору.

«Комедіанти» з другого тому «Вахтового журналу» має римовану форму, як і ліричні твори першої збірки. Даний переклад виконала Світлана Йовенко, досить

вдало передавши зовнішню матрицю твору, однак, як і Іван Драч та Тетяна Чернишова, Йовенко дозволила своєму індивідуальному стилю домінувати над автором, застосувавши надто багато художніх засобів і додавши образів, які були відсутні у першоджерелі.

Переклад «Пам'ять II», який виконав Олександр Пономарів, так само як і переклад «Останнього дня» Скирди, найбільш точно відтворює індивідуальний стиль автора. Дані перекладачі найменше виявляють власний індивідуальний стиль, даючи читачам насолоджуватися ідіостилем автора.

Творчий доробок Йоргоса Сеферіса не можливо переоцінити. Дане дослідження показує, що у вивчені, як його поезій, так і її перекладів є багато перспектив. Також дана робота є певним внеском у теорію мовознавства та перекладознавства, що можна застосовувати при навчанні практичного курсу перекладу у закладах вищої освіти.



**СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

1. Альошина М. Д. Критерії та принципи визначення адекватності відтворення ідіостилю автора в перекладі / Марина Дмитрівна Альошина // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. – Сер.: Філологія. – 2018. – №37. – С. 54–57.
2. Арнольд И. В. Стилистика. Современный английский язык: Учебник для вузов / Ирина Владимировна Арнольд. — [8-е изд., испр. и доп.]. — М.: Флинта: Наука, 2006. — 384 с.
3. Ахманова О. С. Словарь лингвистических терминов / О. С. Ахманова. – М.: Изд-во «Сов. энцикл.», 1969. – 608 с.
4. Болотнова Н. С. Коммуникативная стилистика текста: словарь-тезаурус / Нина Сергеевна Болотнова. – М.: Флинта: Наука, 2009. – 384 с.
5. Бондаренко А.І. Художній текст в інтерпретаційному вимірі (лінгвостилістичний аспект): Посібник / І.А. Бондаренко – Ніжин: Видавництво НДУ ім. М. Гоголя, 2008. – 226 с.
6. Будагов Р. А. Человек и его язык. / Рубен Александрович Будагов – [2-е изд., расшир]. – М.: Изд-во МГУ. – 1976. – 429 с.
7. Виноградов В.А. Идиолект // Русский язык. Энциклопедия / Гл. ред. Ю.Н. Караулов. — [2-е изд., перераб. и доп.]. — М.: Большая Российская энциклопедия; Дрофа, 1998. — С. 144–145.
8. Виноградов В. В. О художественной прозе / Виктор Владимирович Виноградов. – М., Л.: Госиздат, 1959. – 654 с.
9. Виноградов В. В. О языке художественной прозы / Виктор Владимирович Виноградов. – М.: Наука, 1980. – 360 с.
10. Головченко Н. І. Література модернізму: художній стиль, методика вивчення: навч. посібник. / Ніна Іванівна Головченко. – К.: Освіта України, 2011. – 236 с.
11. Горченко О. Проблематика підходів до дослідження ідіостилю / О. Горченко // Науковий вісник Чернівецького університету : Германська філологія. - 2015. - Вип. 751. - С. 73-79.

12. Григорьев В.П. Грамматика идиостиля: В. Хлебников./ Виктор Петрович Григорьев. – М.: Языки русской культуры, 2000. – С. 57–205
13. Григорьев В.П. Из прошлого лингвистической поэтики и интерлингвистики. / Виктор Петрович Григорьев. – М.: Наука, 1993 – 175 с.
14. Гриценко П. Ідіолект і текст / П. Гриценко // Лінгвостилістика: об'єкт — стиль, мета — оцінка; Збірник наукових праць, присвячений 70-річчю від дня народження проф. С.Я. Єрмоленко / Відп. ред. академік НАН України В.Г.Скляренко. — К., 2007, с.16—43.
15. Данік Л. В. Адекватність відтворення ідіостилю: кореляція стилів перекладача і автора при перекладі фразеологічного рівня тексту / Л. В. Данік, К. В. Година-Арютіна // Наукові записки [Ніжинського державного університету ім. Миколи Гоголя]. Філологічні науки. - 2015. - Кн. 2. - С. 35-40.
16. Жайворонок В. В. Національна мова та ідіолект / В. В. Жайворонок // Мовознавство. – 1998. – № 6. – С. 27–34.
17. Іваницька М. Мовна особистість перекладача як об'єкт лінгвістичних досліджень / М. Іваницька // Українське мовознавство. КНУ ім. Тараса Шевченка, 2011. – Вип. 41/1. – С. 97–101.
18. Караулов Ю. Н. Русский язык и языковая личность / Юрий Николаевич Караулов. — М. : Наука, 1987. – 363 с.
19. Кияк Т. Теорія і практика перекладу / Т. Кияк, А. Науменко, О. Огуй. – Вінниця : Нова книга, 2006. – 592 с.
20. Кокіна В. В. Статистичний аналіз дієслівної лексики в авторському стилі / В. В. Кокіна // Мова і культура. – 2003. – Вип. 6. – Т. 3/2. – С. 63–69.
21. Колесник Р. С. Відтворення комічного у художньому перекладі (на матеріалі перекладів творів німецькомовних авторів ХХ століття) [Текст] : дис.... канд. філол. наук : 10.02.16 / Руслана Сергіївна Колесник; Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка, Ін-т філол. – К., 2011. – 259 с.
22. Комиссаров В. И. Перевод и языковое посредничество / В. И. Комиссаров // Тетради переводчика. – М. : Высшая школа, 1984. – С. 19–22.

- 23.Коптілов В. В. Актуальні питання українського художнього перекладу / В. В. Коптілов. – К. : Дніпро, 1971. – 132 с.
- 24.Костецька О. Індивідуальне мовлення автора як об'єкт лінгвістики та підходи до його дослідження / О. Костецька // Наукові записки [Нац. ун-ту «Острозька академія»]. Серія: Філологічна. – 2014. – Вип. 49. – С. 196–199.
- 25.Коткова Л. І. Ідіостиль, індивідуальний стиль і ідіолект: проблеми розмежування / Л. І. Коткова // Наукові записки [Ніжинського державного університету ім. Миколи Гоголя] – Сер. : Філологічні науки. - 2012. - Кн. 2. - С. 26-29.
- 26.Кубрякова Е. С. Язык и знание: На пути получения знаний о языке: Части речи с когнитивной точки зрения; Роль языка в познании мира. / Е.С. Кубрякова. – М.: Языки славянской культуры, 2004. — 560 с.
- 27.Кульчицький І. Ідіолект, ідіостиль, індивідуальний стиль. Тотожне чи різне? / І. Кульчицький, І. Ліхнякевич, Ю. Калимон. // Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Мовознавство. – 2014. – № 5. – С. 226-229.
- 28.Кухаренко В.А. Интерпритация текста : Учеб. пособие для студентов пед. ин-тов по спец. № 2103 «Иностр.яз.». — 2-е изд., перераб. / В.А. Кухаренко — М.: Просвещение, 1988.— 192 с.
- 29.Ларин Б.А. Эстетика слова и язык писателя [Текст] : избранные статьи / Б.А. Ларин. – Л.: Худож. лит. – 1974. – 288 с
- 30.Леденева В.В. Особенности идиолекта Н.С.Лескова: средства номинации и предикации: дисс. доктора філол. наук: спец. 10.02.01 «Русский язык» / В.В. Леденева. – М., 2000. – 481 с.
- 31.Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии / Ю. М. Лотман. – СПб: Искусство-СПБ, 1996. – 848 с
- 32.Лютикова В. Языковая личность: идиолект и діалект : дис. ... д-ра філол. наук : 10.02.01: «Филологические науки». – Екатеринбург, 2000. – 316 с.

- 33.Мазур О. Дослідження творчої особистості перекладача у світлі теорії контекстів / О. В. Мазур // Теорія та практика перекладу. – 2011. – №6 (ч. 2). – С. 65-71.
34. Медведкова Е. С. Идиостиль и идиолект автора исторического романа (на примере произведений В. И. Костылева) // Вестник Волжского университета им. В. Н. Татищева. – 2016. – Т. 1. № 1. – С. 124-132.
- 35.Муратова В. Ф. Феномен ідіолекту та проблема його перекладу / В. Ф. Муратова // Наукові записки [Ніжинського державного університету ім. Миколи Гоголя]. – Сер. : Філологічні науки. - 2014. - Кн. 3. - С. 119-122.
- 36.Муратова В. Індивідуальний стиль Патріка Зюскінда та ситуація постмодерну (на матеріалі роману "Контрабас") / В. Муратова // Наукові записки [Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка]. – Сер. : Філологічні науки. - 2009. - Вип. 81(3). - С. 362-366.
- 37.Науменко А. М. Від рецепції через інтерпретацію до аналізу. / А.М. Науменко // Нова філологія. – Запоріжжя: ЗДУ, 2000. – № 1. – С. 305–319.
- 38.Новикова М. Проблемы индивидуальности стиля в теории художественного перевода: Автореф. дис... д-ра филол. наук: 10.02.19. – Ленинград : ЛГУ им. А. Жданова, 1980. – 26 с.
- 39.Підгорна А. Б. Лінгвальні засоби актуалізації авторських моделей світу в романах сестер Бронте : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.04 “Германські мови” / А.Б. Підгорна; Одес. нац. ун-т ім. І. Мечникова. – О., 2008. – 20 с.
- 40.Потебня О. О. Эстетика і поетика слова: збірник [пер. з рос.] / упоряд., вступ. ст., приміт. І. В. Іваньо, А. І. Колодної. – К. : Мистецтво, 1985. – 302 с.
- 41.Пятаева, Н. В. Антропоцентрический принцип современного языкознания и понятия картины мира / Н. В. Пятаева // Филологический класс. – 2004. – №2 (12). – С. 47-54.

- 42.Селиванова О.О. Актуальні напрямки дослідження сучасної лінгвістики (аналітичний огляд) / О.О. Селіванова. – К.-Видавництво Українського фіто соціологічного центру, 1999. – 148 с.
- 43.Семенюк О.А. Ідіостиль автора як відображення його картини світу. / О.А. Семенюк. // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. – Сер.: Філологія. – 2019. – №39. – С. 82–85.
- 44.Сидоренко І. Підходи до вивчення ідіостилю у лінгвістичних дослідженнях художнього тексту / І. Сидоренко // Наукові записки [Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського]. Серія : Філологія (мовознавство). - 2015. - Вип. 21. - С. 298-303.
- 45.Солганік Г.Я. Стилистика текста: учеб.пособие / Г.Я. Солганік. – [9-е изд.]. – М.: Флинта: Наука, 2009. – 256 с.
- 46.Сологуб Н. М. Поняття «індивідуальний стиль письменника» в контексті сучасної лінгвістики /Н. М. Сологуб // Науковий вісник Чернівецького університету. Вип. 117-118 – Слов'янська філологія: зб. наук. праць. – Чернівці: Рута, 2001. – С. 34–38.
- 47.Ставицька Л. Про термін ідіолект / Леся Ставицька // Українська мова, К., 2009. – № 4. – С. 3-7.
- 48.Стельмах Б. Індивідуальний стиль як об'єкт лінгвостилістичних досліджень / Б. Стельмах // Вісник Уман. Педуніверситету : зб. наук. пр. / голов. ред. В. Г.Кузь. – К. : Знання України, Серія: Філологія (мовознавство) – 2004. – С. 228–233.
- 49.Тарасова И.А., Поэтический идиостиль в когнитивном аспекте / И.А. Тарасова. – М.: ФЛИНТА. – 2017. – 196 с.
- 50.Федотова М.А. К вопросу о разграничении понятий идиостиль и идиолект языковой личности. / М.А. Федотова // Записки з романо-германської філології. – 2013. – Вип. 1. – С. 220-226.
- 51.Чернышева Т. А. Идиостиль: Лингвистические контуры изучения. / Т. А. Чернышева // Вестник Череповецкого государственного университета. – 2010. – № 1. – С. 30–34.

- 52.Шум О. В. Співвіднесення ідіостилю автора і стилю перекладача (на матеріалі перекладу роману Ю. Андруховича "Рекреації" німецькою мовою) / О. В. Шум // Наукові записки Національного університету "Острозька академія". – Серія : Філологічна. - 2015. - Вип. 54. - С. 308-310.
- 53.Bloch B. A set of postulates for phonemic analysis./B. Bloch // Language XXIV, 1948 – p. 3–46.
- 54.Bloomfield L. Language / L. Bloomfield. – London : George Allen and Unwin, 1973. – 566 p
- 55.Chomsky N. New Horizons in the Study of Language and Mind / N. Chomsky. – Cambridge: Cambridge University Press, 2000. – 230 p.
- 56.Dastjerdi H. V. Translation of Poetry: Towards a Practical Model for Translation Analysis and Assessment of Poetic Discourse / Hossein Vahid Dastjerdi, Haadi Hakimshafaai, Zahra Jannesaari. – Journal of Universal Language 9(1), 2008. – pp. 7–40.
- 57.Dittmar N. Explorations in ‘Idiolects’ in Robin Sackmann and Monika Budde (eds) / N. Dittmar // Theoretical Linguistics and Grammatical Description: Papers in honour of Hans-Heinrich Lieb. – Amsterdam : Benjamins. – P. 109–129.
- 58.Eken, F. Do multilingual speakers have one single underlying idiolect or multiple idiolects bound to specific languages / Fabiënne Eken. – Radboud University, 2019. – p. 64
- 59.Fauconnier G., Turner M. Conceptual Integration and Formal Expression // Journal of Metaphor and Symbolic Activity. 1995. Vol.10 (3). Pp. 183-204.
- 60.Gerard Ch. The Individual and His Language: Idiolect, Idiosemy, Style./Ch. Gerard. – Philologie im Netz, 2010 – pp. 1–40.
- 61.Hazen K. Idiolect / K. Hazen // Keith Brown. (Editor-in-Chief) Encyclopedia of Language & Linguistics, Second Edition. – Vol. 5. – 2006. – P. 512–513.
- 62.Holmes J. Translated. Papers on Literary Translation and Translation Studies. – Amsterdam: Rodopi, 1988. – 117 p
- 63.Jakobson R. Studies on Child Language and Aphasia / R. Jakobson. – The Hague : Mouton, 1971. – 104 p.

- 64.Labov W. Sociolinguistic Patterns / W. Labov. – Univ. of Pennsylvania Press, 1972. – 344 p
- 65.Mackridge, P. George Seferis. Waiting for the Angel. A Biography / Peter Mackridge, Roderick Beaton. – New Haven and London: Yale University Press, Byzantine and Modern Greek Studies, 29(1), 2005. – pp. 89-91.
- 66.Salzman Z. Language, Culture, and Society: An Introduction to Linguistic Anthropology / Salzman Z., Stanlaw J., and Adachi N. – Westview Press, 2011. – p. 448
- 67.Δασκαλόπουλος Δ. Σεφέρης Γιώργος, Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό / Δημήτρης Δασκαλόπουλος . – Εκπαιδευτική Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια, Εκδοτική Αθηνών, том. 9Α, 1988. – σελ. 246-247.
- 68.Δασκαλόπουλος Δ. Γιώργος Σεφέρης. Εκφραστής του ποιητικού μοντερνισμού και στοχαστικός διπλωμάτης, στο: Βασίλης Παναγιωτόπουλος (επίμ.), Πρόσωπα του 20ου αιώνα. Έλληνες που σημάδεψαν τον 20ο αιώνα / Δημήτρης Δασκαλόπουλος. – Τα Νέα-Νέα Σύνορα-Α.Α. Λιβάνης, Αθήνα, 2000. – σελ.467-472.
- 69.Σινόπουλος Γ., "Τό 'κλειστό' και τό 'άνοιχτό' ποίημα στόν Γ. Σεφέρη", στό: Βραδιά Σεφέρη / Γ. Σινόπουλος. Δημόσια συζήτηση στήν Αθήνα, 1971. – σ. 42-55.
- 70.Χατζόπουλος Θ. Γιώργος Σεφέρης:Το θεϊκό στην αναζήτηση του ανθρώπινου / Θανάσης Χατζόπουλος. – Νέα Εστία, том.157, 2005. – σελ.428-438

### СПИСОК ЕЛЕКТРОННИХ РЕСУРСІВ

- 71.Яблуновська К. До питання відтворення жанру в поетичному перекладі / К. Яблуновська [Електронний ресурс] // XVIII Міжнародна науково-практична інтернет-конференція «Проблеми та перспективи розвитку науки на початку третього тисячоліття у країнах СНД». – Режим доступу: <http://oldconf.neasmo.org.ua/node/3073>

72. Barthes R. Elements of Semiology. Hill and Wang [Electronic resource] / R. Barthes. – New York, 1968. – Mode of access : <http://ebookbrowse.net/barthes-roland-elements-of-semiology-pdf-d180133779>.
73. Nordquist, Richard. "Idiolect (Language)." ThoughtCo, Aug. 26, 2020, [thoughtco.com/idiolect-language-term-1691143](http://thoughtco.com/idiolect-language-term-1691143).
74. Wright D. Idiolect. / D. Wright. – In obo in Linguistics, 2018. – Mode of access <https://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780199772810/obo-9780199772810-0225>.

### **СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ**

75. Сеферис Й. Вибране: поезії й літературно-критичні статті. / Упорядкування О. Пономарів, А. Савенко; переднє слово А. Савенко, Т. Чернишова; переклади А. Савенко, І. Бетко та ін. — К. : Журнал «Всесвіт», 2013. – 400 с.



## ΔΟΔΑΤΚΙ

### Додаток 1

#### Додаток 1.1

Οι σύντροφοι στον Άδη  
νήπιοι, οἱ κατὰ βοῦς Ὑπερίονος Ἡελίοιο  
ἦσθιον· αὐτὰρ ὁ τοῖσιν ἀφείλετο νόστιμον ἦμαρ.

#### ΟΔΥΣΣΕΙΑ

Αφού μας μέναν παξιμάδια  
τί κακοκεφαλιά  
να φάμε στην ακρογιαλιά  
του Ἡλίου τ' αργά γελάδια  
  
που το καθένα κι ένα κάστρο  
για να το πολεμάς  
σαράντα χρόνους και να πας  
να γίνεις ἥρωας κι ἄστρο!  
Πεινούσαμε στις γης την πλάτη,

σα φάγαμε καλά  
πέσαμε εδώ στα χαμηλά  
ανίδεοι και χορτάτοι.

#### Додаток 1.2

#### Ρουκέτα

Δεν είναι ούτε η θάλασσα

δεν είναι ούτε ο κόσμος  
το γαλάζιο αυτό φως  
στα δάχτυλά μας

κάτω από τα βλέφαρα  
χίλιες αντένες  
ψάχνουν ζαλισμένες  
τον ουρανό  
κόκκινο γαρούφαλο

μοναχό στη γλάστρα  
στάθηκες σαν έγγραφα  
μπρος μου σαν αγάπη  
ήταν μια ελαφίνα  
κίτρινη σα θειάφι

κι ήταν ένας πύργος  
από χρυσάφι  
μέτρησαν τα χρόνια τους  
πέντε κοράκια  
μάλωσαν και σκόρπισαν

σαν πεντάλφα  
τα μαλλιά της όμορφης  
τ' άσπρισαν τα κρίνα  
στο κορμί της όμορφης  
έγραψα βιβλία.

Δεν μπορώ να ζω  
όλο με παγόνια

μήτε να ταξιδεύω μερόνυχτα  
μέσα στα μάτια της γοργόνας.

### Додаток 1.3

#### Άρνηση

Στο περιγιάλι το κρυφό  
κι άσπρο σαν περιστέρι  
διψάσαμε το μεσημέρι·  
μα το νερό γλυφό.

Πάνω στην άμμο την ξανθή  
γράψαμε τ' όνομά της·  
ωραία που φύσηξεν ο μπάτης  
και σβήστηκε η γραφή.  
Με τί καρδιά, με τί πνοή,

τί πόθους και τί πάθος  
πήραμε τη ζωή μας· λάθος!  
κι αλλάξαμε ζωή.

### Додаток 1.4

#### Η λυπημένη

Στην πέτρα της υπομονής  
κάθισες προς το βράδυ  
με του ματιού σου το μαυράδι  
δείχνοντας πως πονείς·

κι είχες στα χείλια τη γραμμή

που είναι γυμνή και τρέμει  
 σαν η ψυχή γίνεται ανέμη  
 και δέονται οι λυγμοί·  
 κι είχες στο νου σου το σκοπό

που ξεκινά το δάκρυ  
 κι ήσουν κορμί που από την άκρη  
 γυρίζει στον καρπό·  
 μα της καρδιάς σου ο σπαραγμός  
 δε βόγκηξε κι εγίνη

το νόημα που στον κόσμο δίνει  
 έναστρος ουρανός.

#### Додаток 1.5

Αργοναύτες

Και ψυχή

ει μέλλει γνώσεσθαι αὐτήν

εἰς ψυχὴν

αὐτῇ βλεπτέον:

τον ξένο και τον εχθρό τον είδαμε στον καθρέφτη.

Ήτανε καλά παιδιά οι συντρόφοι, δε φωνάζαν  
 ούτε από τον κάματο ούτε από τη δίψα ούτε από την παγωνιά,

είχανε το φέρσιμο των δέντρων και των κυμάτων

που δέχονται τον άνεμο και τη βροχή

δέχονται τη νύχτα και τον ήλιο

χωρίς ν' αλλάζουν μέσα στην αλλαγή.

Ήτανε καλά παιδιά, μέρες ολόκληρες  
 ίδρωναν στο κουπί με χαμηλωμένα μάτια

ανασαίνοντας με ρυθμό  
 και το αίμα τους κοκκίνιζε ένα δέρμα υποταγμένο.  
 Κάποτε τραγούδησαν, με χαμηλωμένα μάτια  
 όταν περάσαμε το ερημόνησο με τις αραποσυκιές  
 κατά τη δύση, πέρα από τον κάβο των σκύλων  
 που γαβγίζουν.

Εί μέλλει γνώσεσθαι αὐτήν ἔλεγαν  
 εἰς ψυχὴν βλεπτόν, ἔλεγαν  
 και τα κουπιά χτυπούσαν το χρυσάφι του πελάγου  
 μέσα στο ηλιόγευμα.

Περάσαμε κάβους πολλούς πολλά νησιά τη θάλασσα  
 που φέρνει την άλλη θάλασσα, γλάρους και φώκιες.

Δυστυχισμένες γυναίκες κάποτε με ολολυγμούς  
 κλαίγανε τα χαμένα τους παιδιά  
 κι άλλες αγριεμένες γύρευαν το Μεγαλέξαντρο  
 και δόξες βυθισμένες στα βάθη της Ασίας.

Αράξαμε σ' ακρογιαλιές γεμάτες αρώματα νυχτερινά  
 με κελαηδίσματα πουλιών, νερά που αφήνανε στα χέρια  
 τη μνήμη μιας μεγάλης ευτυχίας.

Μα δεν τελειώναν τα ταξίδια.

Οι ψυχές τους έγιναν ένα με τα κουπιά και τους σκαρμούς  
 με το σοβαρό πρόσωπο της πλώρης  
 με τ' αυλάκι του τιμονιού  
 με το νερό που έσπαζε τη μορφή τους.

Οι σύντροφοι τέλειωσαν με τη σειρά,  
 με χαμηλωμένα μάτια. Τα κουπιά τους  
 δείχνουν το μέρος που κοιμούνται στ' ακρογιάλι.

Κανείς δεν τους θυμάται. Δικαιοσύνη.

Додаток 1.6

Γ΄

Μέμνησο λουτρῶν οἷς ἔνοσφίσθης  
 Ξύπνησα με το μαρμάρينو τούτο κεφάλι στα χέρια  
 που μου εξαντλεί τους αγκώνες και δεν ξέρω πού να τ' ακουμπήσω.  
 Έπεφτε στο όνειρο καθώς έβγαινα από το όνειρο  
 έτσι ενώθηκε η ζωή μας και θα είναι πολύ δύσκολο να ξαναχωρίσει.

Κοιτάζω τα μάτια· μήτε ανοιχτά μήτε κλειστά  
 μιλά στο στόμα που όλο γυρεύει να μιλήσει  
 κρατώ τα μάγουλα που ξεπέρασαν το δέρμα.  
 Δεν έχω άλλη δύναμη·

τα χέρια μου χάνονται και με πλησιάζουν  
 ακρωτηριασμένα.

Додаток 1.7

Η τελευταία μέρα

Ήταν η μέρα συννεφιασμένη. Κανείς δεν αποφάσιζε  
 φυσούσε ένας αγέρας αλαφρύς: «Δεν είναι γρηγορός είναι σιρόκος» είπε κάποιος Κάτι λιγνά  
 κυπαρίσσια καρφωμένα στην πλαγιά κι η θάλασσα  
 γκρίζα με λίμνες φωτεινές, πιο πέρα.

Οι στρατιώτες παρουσίαζαν όπλα σαν άρχισε να ψιχαλίζει.  
 «Δεν είναι γρήγορός είναι σιρόκος» η μόνη απόφαση που ακούστηκε  
 Κι όμως το ξέραμε πως την άλλη αυγή δε θα μας έμενε  
 τίποτε πια, μήτε η γυναίκα πίνοντας πλάι μας τον ύπνο  
 μήτε η ανάμνηση πως ήμασταν κάποτες άντρες,  
 τίποτε πια την άλλη αυγή.

«Αυτός ο αγέρας φέρνει στο νου την άνοιξη» έλεγε η φίλη περπατώντας στο πλευρό μου κοιτάζοντας μακριά την άνοιξη που έπεσε ξαφνικά το χειμώνα κοντά στην κλειστή θάλασσα, Τόσο απροσδόκητα. Πέρασαν τόσα χρόνια. Πώς θα πεθάνουμε;»

Ένα νεκρώσιμο εμβατήριο τριγύριζε μες στην ψιλή βροχή Πώς πεθαίνει ένας άντρας; Παράξενο κανέναν δεν το συλλογίστηκε.

Κι όσοι το σκέφτηκαν ήταν σαν ανάμνηση από παλιά χρονικά της εποχής των Σταυροφόρων ή της εν - Σαλαμίνι – ναυμαχίας. Κι όμως ο θάνατος είναι κάτι που γίνεται- πώς πεθαίνει ένας άντρας, Κι όμως κερδίζει κανείς το θάνατό του, το δικό του θάνατο, που δεν

ανήκει σε κανέναν άλλον και τούτο το παιχνίδι είναι η ζωή,

Χαμήλωνε το φως πάνω από τη συννεφιασμένη μέρα, κανείς δεν αποφάσιζε.

Κι όσοι το σκέφτηκαν ήταν σαν ανάμνηση από παλιά χρονικά της εποχής των Σταυροφόρων ή της εν - Σαλαμίνι – ναυμαχίας.

Την άλλη αυγή δε θα μας έμενε τίποτε» όλα παραδομένα μήτε τα χέρια μας, κι οι γυναίκες μας ξενοδουλεύοντας στα κεφαλόβρυσσα και τα παιδιά μας στα λατομεία.

Η φίλη μου τραγουδούσε περπατώντας στο πλευρό μου ένα τραγούδι σακατεμένο:

«Την άνοιξη, το καλοκαίρι, ραγιάδες ...»

Θυμότανε κανείς γέροντες δασκάλους που μας άφησαν ορφανούς.

Ένα ζευγάρι πέρασε κουβεντιάζοντας:

«Βαρέθηκα το δειλινό, πάμε στο σπίτι μας πάμε στο σπίτι μας ν' ανάψουμε το φως».

#### Додаток 1.8

Θεατρίνοι, Μ.Α.

Στήνουμε θέατρα και τα χαλνούμε  
όπου σταθούμε κι όπου βρεθούμε  
στήνουμε θέατρα και σκηνικά,  
όμως η μοίρα μας πάντα νικά

και τα σαρώνει και μας σαρώνει  
 και τους θεατρίνους και το θεατρώνη  
 υποβολέα και μουσικούς  
 στους πέντε ανέμους τους βιαστικούς.

Σάρκες, λινάτσες, ξύλα, φτιασίδια,  
 ρίμες, αισθήματα, πέπλα, στολίδια,  
 μάσκες, λιογέρματα, γόοι και κραυγές  
 κι επιφωνήματα και χαραυγές

ριγμένα ανάκατα μαζί μ' εμάς  
 (πες μου πού πάμε; πες μου πού πας;)  
 πάνω απ' το δέρμα μας γυμνά τα νεύρα  
 σαν τις λουρίδες ονάγρου ή ζέβρα

γυμνά κι ανάερα, στεγνά στην κάψα  
 (πότε μας γέννησαν; πότε μας θάψαν;)  
 και τεντωμένα σαν τις χορδές  
 μιας λύρας που ολοένα βουίζει. Δες

και την καρδιά μας: ένα σφουγγάρι,  
 στο δρόμο σέρνεται και στο παζάρι  
 πίνοντας το αίμα και τη χολή  
 και του τετράρχη και του ληστή.

Додаток 1.9

Μνήμη, Β'

Μιλούσε καθισμένος σ' ένα μάρμαρο



που έμοιαζε απομεινάρι αρχαίου πυλώνα·  
 απέραντος δεξιά κι άδειος ο κάμπος  
 ζερβά κατέβαιναν απ' το βουνό τ' απόσκια:  
 «Είναι παντού το ποίημα. Η φωνή σου  
 καμιά φορά προβαίνει στο πλευρό του  
 σαν το δελφίνι που για λίγο συντροφεύει  
 μαλαματένιο τρεχαντήρι μες στον ήλιο  
 και πάλι χάνεται. Είναι παντού το ποίημα  
 σαν τα φτερά του αγέρα μες στον αγέρα  
 που άγγιζαν τα φτερά του γλάρου μια στιγμή.  
 Ίδιο και διάφορο από τη ζωή μας, πως αλλάζει  
 το πρόσωπο κι ωστόσο μένει το ίδιο  
 γυναίκας που γυμνώθηκε. Το ξέρει  
 όποιος αγάπησε· στο φως των άλλων  
 ο κόσμος φθείρεται· μα εσύ θυμήσου  
 Άδης και Διόνυσος είναι το ίδιο».  
 Είπε, και πήρε το μεγάλο δρόμο  
 που πάει στ' αλλοτινό λιμάνι, χωνεμένο τώρα  
 πέρα στα βούρλα. Το λυκόφως  
 θα 'λεγες για το θάνατο ενός ζώου,  
 τόσο γυμνό.

Θυμάμαι ακόμη·

ταξίδευε σ' άκρες ιωνικές, σ' άδεια κοχύλια θεάτρων  
 όπου μονάχα η σαύρα σέρνεται στη στεγνή πέτρα,  
 κι εγώ τον ρώτησα: «Κάποτε θα ξαναγεμίσουν;»  
 Και μ' αποκρίθηκε: «Μπορεί, την ώρα του θανάτου».

Κι έτρεξε στην ορχήστρα ουρλιάζοντας:

«Αφήστε με ν' ακούσω τον αδερφό μου!»

Κι ήταν σκληρή η σιγή τριγύρω μας  
 κι αχάραχτη στο γυαλί του γαλάζιου.

## ДОДАТОК 2

### Додаток 2.1

#### Заперечення

На пустельному березі білому,  
мов голубка свята, безборонна,  
шерхлі губи у спразі розкрили ми,  
а вода, а вода ж солона.

На піску написали на білому  
ім'я спраги - в чеканні завмерли.  
Хвиля вдарила вогкими крилами  
ім'я стерлося, море стерло.

З тугими вітрилами, з гарячими крилами  
серце в пристрасті мчало наосліп.  
Були юні ми. Стали дорослі.  
Ми змінили життя - плин змінили ми.

### Додаток 2.2

#### Засмучена

Терпляче ти на камені присіла,  
а вечір примостився на землі,  
страждання зайнялося на чолі,  
і чорнота очей твоїх доспіла.

Окрилля неслухняних твоїх губ  
оголено так, виклично тремтіло.

Ходив навшпиньках вітер-легкоступ,  
і прагнуло ридання твоє тіло.

В душі твоїй вже туга пробриніла,  
і сліз її дочікувала мла...  
Гнучкою ти галузкою була,  
що хоче плід гойднути, осміліла.

Ти стрималась, ковтнувши всі жалі,  
усмішкою ридань накривши гроно...  
Такого ж сенсу надає землі  
в холодних зорях синява бездонна.

### Додаток 2.3

Аргонавти

Душа,

якщо себе саму пізнати схоче,

ув іншу душу

їй слід поглянути:

чужинця й ворога побачили ми в люстрі.

Супутці були що треба хлопцями, не нарікали

ні на роботу, ні на спрагу, ні на холод.

Дерев манери мали й хвиль,

відкритих повсякчас дощеві й вітру,

нічним світилам, сонцю,

незмінних серед стількох змін.

Були що треба хлопцями, цілодобово

на веслах упрівали, долу опустивши очі,

ритмічно дихаючи,

і їхня кров ятрила слухняну шкіру.  
 Затягували часом пісню, схиливши долу голови,  
 як пропливали ми пустельний острів,  
 який поріс опунціями на західному боці,  
 за мисом під неспинне скавчання псів.  
 Якщо себе саму пізнати схоче, казали  
 у душу слід поглянути, казали,  
 і веслами трошили червлене злото моря  
 на схилі дня.

Ми пропливли повз безліч островів,  
 повз безліч мисів, морем, що за собою інше море тягне,  
 веде чайок, тюленів. Інколи повз безутішних матерів,  
 що голосили за своїми втраченими дітьми,  
 та повз жінок, які, розлючені, шукали Олександра Великого  
 і славу, заховану в глибинах Азії.  
 Кидали якір біля берегів вщент сповнених нічними пахощами  
 зі співом птаства та води,  
 що на руках лишала згадку про велике щастя.  
 Але шляху не припиняли, щоб лишитись.  
 Злилися їхні душі з веслами та кочетами,  
 з поважним ликом на кормі,  
 із пазом для стерна,  
 з водою, що розбивала їхні силуети.  
 Супутці почергово на березі лишались,  
 долу опустивши очі. Їхні весла –  
 вказівка місця, де вони спочили.

Ніхто вже їх не пам'ятає. Справедливість.

## Додаток 2.4

## Аргонавти

І душа

що воліє пізнати себе, зазирнути у душу

Мусить душа:

Ворога і чужинця ми бачили в дзеркалі.

Вони були добрі хлопці, товариші

Мої - не нарікали

На втому,

На спрагу,

На спеку...

Були як дерева, як хвилі,

Стрічали вітер і дощ,

Стрічали день і ніч

І не мінялись у навколишніх змінах,

Вони були добрі хлопці - вдень і вночі

Упрівали на веслах, потупивши очі,

Дихали ритмічно,

І запікалася кров на обвітреній шкірі.

Часом співали, потупивши очі,

Коли ми на захід пливли

Повз острів самотній,

Де злючі гарчали хорти.

-... що воліє пізнати... - співали,

-... зазирнути у душу. ... - співали,

Розбиваючи веслами золото моря

При заході сонця.

Повз нас промайнуло безліч

Островів,

Мисів,  
Заток...  
Нас проводжали чайки,  
Дельфіни,  
Тюлені...  
Часом нещасні жінки  
Голосили над мертвими.  
А то - як навіжені! – викликали  
Олександра Македонського  
Відродити  
Славу, поховану в глибинах Азії,  
Вабили казкові острови  
Нічними пахощами, співочим  
Птаством, водою,  
Що лишала на долонях пам'ять небувалого  
щастя...  
Та мандри не кінчались.  
Душі моїх товаришів  
Позросталися з веслами,  
Суворим образом на форштевні,  
Борозною, яка розмивала риси їхніх  
Облич...  
Хлопці вмирили по черзі,  
Потупивши очі. Потрощені весла,  
Єдині на узбережжі, вартують місця,  
Де вони поснули...  
Ніхто їх не пам'ятає. Справедливість.

## Додаток 2.5

## III

Згадай купальню,... де ти вбитий був.

Я пробудивсь із мармуровою цією головою в руках,  
що лікті так виснажує, й не відаю, на що їх сперти.

До сну ввійшла, як він мене лишав,  
так і злились наші життя, і буде неабияк важко  
їх розлучити знов.

Дивлюсь ув очі - ні зрячі, ані засліплі,  
мовлю до вуст, які все марно прагнуть сказати щось,  
торкаюся ланит, що шкіри вік пережили.

Мене знесилено.

Мої правиця і лівиця губляться  
й наближуються  
скалічені до мене.

## Додаток 2.6

## III

Батьку, згадай страшний купіль (Есхіл «Хоефори»)

Прокидаюсь з мармуровою головою

В долонях.

Од її ваги терпнуть руки

Що ж мені з нею робити?.

Вона засина, коли я прокидаюсь, -

Так наші долі з'єднались навек.  
 В очі дивлюсь - не сліпі,  
 Та й не зрячі.  
 Промовляю до вуст, що прагнуть  
 Порушити мовчання.  
 Торкаю обличчя - воно вже без шкіри.  
 Сили більше не маю.  
 На якусь мить руки мої зникають,  
 А повертаються відрубані.

### Додаток 2.7

#### Останній день

Похмурий день. Не варто щось вирішувать.  
 Вітерець лоскотав. Це не грего – це сироко, – мовив хтось.  
 Поперед нас розп'яті кипариси на схилах скель і море,  
 байдужо сіре, бо лиш озера ясністю багаті.  
 У нас почався тихий, кволий дощ, а вояки десь віддавали честь  
 «Це не грего-це сироко», – безтурботно лунало в повітрі.  
 Хоч знали ми, що ранком світ збідніє на нас  
 і на жінок, що поряд з нами співають сон,  
 на спогади, що ми були давно колись чоловіками.  
 Наступний ранок готував - ніщо...

«Цей вітер нагадав мені весну, казала подруга,  
 що йшла поруч зі мною, еством своїм уся удалечінь.  
 Весну, що почалась раптово, взимку. А море замкнено.  
 Вона прийшла зненацька. Минуло стільки років. Де ж бо смерть?..»

Марш траурний блукав попід дощем.



Як гине чоловік? Чомусь тоді ніхто про це не думає.  
 А хто замислювався, то в згадці мандрував в старий літопис  
 Часу хрестоносців чи битви, що струснула Саламін.  
 Та смерть:- це те, що поруч з нами, тут. Як зникне чоловік?  
 В житті - приваба, що кожен з нас одержить смерть свою,  
 яка нікому більше не належить.

Згасало світло над похмурым днем. Чи варто долю нам тепер вирішувать  
 Наступний ранок поховає все, і навіть руки...  
 Жінку закують рабинею біля чужих джерел і діти  
 будуть там, у каменярях ".

Моя кохана йде поруч зі мною, співаючи згвалтовані пісні:  
 «РАБИ... ВЛІТКУ... НАВЕСНІ...

Хтось згадував старих учителів, що залишили сиротами нас.  
 Якесь подружжя спрагло шепотіло:  
 «Мені набридли сутінки, набридли.  
 Ходім додому й засвітімо світло».

## Додаток 2.8

### Комедіянти

Де б не спинялися, де б не були ми,  
 зводим театри, зойки і рими,  
 зводим театри й руйнуємо їх  
 під бутафорний насильницький сміх.

Але захльостує декорації,  
 знищує доля маски й овації,  
 знищує доля його й мене,  
 однак — музикант чи антрепренер.

Блазня й суфлера, світанки і рими,  
 і заходи сонця, линви і грими,  
 і деревини, й оздоби, й тіла  
 доля, все доля змітає... Змела.

Кинуті, зболені, змішані з нами  
 нерви відкриті – відкриті шрами,  
 смуги онагра чи ліри струни –  
 живий, волаючий, вічний струмись.

Хто ми, куди ми йдемо, скажи мені,  
 комедіянти, люди без імені?  
 Коли породили нас, коли ховали?  
 Глянь, та не тішся бездумним жалем.

Глянь, наше серце, губка неначе,  
 шлях обмітає й базари - не плачно,  
 всмоктує кров і жовч - гарячково –  
 і намісника, і розбійника...

## Додаток 2.9

### Пам'ять II

Він мовив, сидячи на мармуровій брилі,  
 яка скидалася на залишок старої брами.  
 Праворуч сталося безмежне поле,  
 ліворуч простягалась тінь гори:  
 «Яка краса навколо! Голос твій  
 подеколи кружляє коло нього,  
 немов дельфін, який наздожене вітрильник,

що золотом виблискує на сонці,  
і зникне знов. Яка краса навколо!

Мов крила вітру в вітровінні  
до крил чайних доторкнулися на мить.

Однакове й відмінне все в житті;  
мінється обличчя і лишається тим самим,  
немов оголене жіноче тіло. Те знає  
кожен, хто кохав; у світлі інших  
пеується світ. Але не забувай:  
Діонісі Аїд у сутності те саме».

Сказав і рушив у далеку путь-дорогу,  
колишню пристань, що розбурхана  
шаленими вітрами. Те надвечір'я,  
наче смерть самотньої тварини,  
Таке сумне. Я пам'ятаю досі.

як мандрував він мушлями порожніми театрів іонійських,  
де тільки ящірка по каменях сухих плазує.

Я запитав його, чи буде знову це колись заповнене?

Він відповів: «Можливо, у годину смерти »

і скочив в оркестрову яму, зойкнувши:

«Дайте мені почути свого брата! »

Навколо нас стояла непорушна тиша,  
сповита склом безмежної блакиті.