

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна
Філологічний факультет
Кафедра загального та прикладного мовознавства

До захисту

Завідувач кафедри

_____ Володимир ГУТОРОВ
(підпис) (ініціали, прізвище)

“ 23 ” листопада 2023 р.

Цензура в перекладі в умовах диктаторського режиму

Кваліфікаційна робота
здобувача(-ки) 2 курсу
другого (магістерського) рівня
спеціальності 035 Філологія
спеціалізації 035.10 прикладна лінгвістика
освітньо-професійна програма –
Прикладна лінгвістика та англійська мова
Бруньової Зої Олександрівни

Керівник
Ірина ФРОЛОВА,
професор закладу вищої освіти
кафедри загального та прикладного
мовознавства

Оцінка
за національною шкалою _____

Кількість балів: _____

Голова комісії _____

(підпис) (прізвище та ініціали)

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. ПОНЯТТЯ ЦЕНЗУРИ В ПЕРЕКЛАДАЦЬКИХ СТУДІЯХ	7
1.1. Вплив цензури на переклад	7
1.2. Вплив цензури на переклад в Італії 30х років ХХ сторіччя	17
Висновки до розділу 1.	28
РОЗДІЛ 2. МАТЕРІАЛ ТА ЕТАПИ ДОСЛІДЖЕННЯ ЦЕНЗУРИ В ІТАЛІЙСЬКИХ ПЕРЕКЛАДАХ ПЕРІОДУ ФАШИСТСЬКОЇ ДИКТАТУРИ	31
2.1. Історія Джойса та його роману «Портрета митця змолоду»	31
2.2. Переклади творів Джойса італійською мовою	35
2.3. Етапи дослідження	39
Висновки до розділу 2.	40
РОЗДІЛ 3. ЗАМІНИ ТА ВИЛУЧЕННЯ У ІТАЛІЙСЬКОМУ ПЕРЕКЛАДІ РОМАНУ Д.ДЖОЙСА "ПОРТРЕТ МИТЦЯ ЗМОЛОДУ"	41
3.1. Заміни у перекладі	41
3.2. Вилучення у перекладі	47
Висновки до розділу 3	52
ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ	54
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	56
АНОТАЦІЯ / SUMMARY	62

ВСТУП

В умовах диктаторського режиму цензура в перекладі стає важливим аспектом, що впливає на процес передачі інформації та змісту літературних творів. В контексті тоталітарних урядів або авторитарних систем, де контроль над інформацією є ключовим елементом впливу на суспільство, цензура в перекладі набуває нового рівня значущості.

Цензура в перекладі в умовах диктаторського устрою може виявлятися у вилученні чи зміні політично чутливих аспектів, відповідно до ідеології чи політичних пріоритетів режиму. Перекладачі можуть бути змушені самоцензуруватися або модифікувати текст з метою відповідності обмеженням влади. Така форма цензури в перекладі не лише обмежує доступ до інформації, але й впливає на розвиток та взаємодію культур, змушуючи перекладачів шукати компроміс між вірністю оригіналу та вимогами диктаторського режиму. Такий вплив може мати значущі наслідки для сприйняття та розуміння літературних творів у новому соціокультурному контексті.

Для нашого дослідження ми взяли для аналізу період фашистської диктатури в Італії в 1922–1943 роках. Особливістю цієї ситуації є феноменальна відкритість до інших культур і, на відміну від типової ситуації з цензурою за диктатури, описаної вище, в Італії в цей період розквітає період перекладів. Ми проаналізуємо, в якій формі існувала цензура в такій цікавій антиномії диктатури та відкритості.

Актуальність дослідження полягає в тому, що тема цензури в перекладі в умовах диктаторського режиму відображає вплив диктаторських урядів на свободу слова та обмеження інформації. У деяких країнах і сьогодні існують умови, де цензура продовжує обмежувати доступ до інформації та свободу слова. Дослідження цієї теми може надати контекстуальні знання для розуміння сучасних політичних реалій та впливу цензури на культурний обмін. В умовах цензури важливо вивчати, як

переклади піддаються впливу диктаторських режимів, щоб оцінити вплив цензури на культурні зв'язки та взаємодію.

Дослідження цієї теми допомагає проводити критичний аналіз перекладів та їх вплив на сприйняття текстів в різних культурних контекстах. Розуміння, як цензура формує та обмежує сприйняття текстів, важливо для розвитку літературознавства та культурології. Таким чином, тема цензури в перекладі в умовах диктаторського режиму залишається актуальною та важливою для наукових перекладацьких та соціокультурних досліджень.

Об'єктом дослідження є роман "Портрет митця змолоду" (*A Portrait of the Artist as a Young Man*) Джеймса Джойса (*James Joyce*) та його італійський переклад авторства Чезаре Павезе 1933 року.

Предметом дослідження є заміни та вилучення, здійснені Чезаре Павезе, в італійському перекладі обраного англійськомовного художнього твору.

Мета цієї роботи полягає у визначенні характеру, якого набуває цензура англійсько-італійських перекладів у період фашистської диктатури.

У ході дослідження задля досягнення поставленої мети було виконано наступні **завдання**:

- систематизувати наукові положення, що стосуються теми дослідження;
- проаналізувати характер фашистської диктатури в Італії та ставлення до перекладів в цей період;
- обрати автентичний англійськомовний художній твір та його італійський переклад;
- виявити значущі розбіжності між текстом оригіналу та перекладу;
- проаналізувати стратегії та трансформації, залучені перекладачем, відповідно до потреб культурологічної цензури.

Матеріал дослідження було обрано з оригінального англійськомовного тексту роману *A Portrait of the Artist as a Young Man*, автором якого є *James*

Joyce, та його італійського перекладу *Dedalus: Ritratto dell'artista da giovane*, виконаного *Cesare Pavese*.

Методами дослідження були такі:

- *метод аналізу та метод синтезу* для аналізу наукової літератури, виокремлення позицій, необхідних для нашого дослідження, та формування теоретичної бази цього дослідження;

- *метод довільного добирання* для вибору тексту оригіналу та його перекладу;

- *методу суцільного добирання* для формування прикладової бази дослідження;

- *метод порівняння тексту оригіналу та тексту перекладу* для виявлення фрагментів/елементів тексту оригіналу, які були вилучені з перекладу, і фрагментів, замінені іншими елементами італійської мови.

Наукова новизна дослідження полягає у тому, що в ньому вперше виявлено характеристики культурологічної цензури перекладів твору Д.Джойса в Італії періоду фашистської диктатури. Наукова новизна узагальнена в таких **положеннях, що виносяться на захист**:

1. За часів диктатури зазвичай зміст та форма перекладів піддаються впливу цензорів, які встановлюють певні стандарти та обмеження для адаптації змісту під вимоги диктаторського режиму.

2. Італійська влада періоду фашизму на початку заохочує приплив перекладу іншомовної літератури, але потім проходить дві хвили протестів проти дешевих перекладів та проти переважання кількості перекладів над автентичною італійською літературою.

3. Італійська цензура періоду фашизму фокусується не на змісті, а на кількості перекладів. Для Італії важливо підтримувати образ "колиски культури", а неконтрольована кількість перекладів починала створювати враження відсутності автентичної сучасної італійської літератури.

4. Основною стратегією перекладу за часів диктатури в Італії обирали "одомашнення", намагаючись замінами та вилученнями зменшити культурну

різницю між оригіналом та перекладом, наближуючи текст до італійського читача.

5. Чезаре Павезе у перекладі роману Джеймса Джойса "Портрет митця змолоду" проводить культурну адаптацію шляхом замінів та вилучень, впроваджуючи стилістичну "м'якість" та можливу цензуру, виражену у вилученні насмішливих фраз та інших елементів, вказуючи на стратегії, спрямовані на адаптацію тексту до італійського середовища та спрощення для читача.

Практична цінність роботи полягає у можливості використання її основних результатів і висновків у теоретичних курсах та спецкурсах з теорії та історії перекладу, а також у подальших дослідженнях студентів та аспірантів.

РОЗДІЛ 1. ПОНЯТТЯ ЦЕНЗУРИ В ПЕРЕКЛАДАЦЬКИХ СТУДІЯХ

1.1 Вплив цензури на переклад

Переклад – це процес передачі змісту або інформації з однієї мови на іншу таким чином, щоб зберегти сутність оригінального тексту і зрозуміти його в іншій мові. Він може включати в себе відтворення тексту з джерела на цільову мову, з урахуванням лексичних, граматичних та структурних особливостей обох мов. Переклад використовується для спілкування між людьми, які говорять різними мовами, для розповсюдження інформації та культурного обміну. Це складний вид діяльності, який вимагає високого рівня мовної та культурної компетенції [1, с. 8].

Існує багато вимог, які повинен виконати перекладач, щоб отримати хороший і зрозумілий текст. Зокрема, він повинен задовольняти наступні пункти: (1) повне знання мови джерела (ДМ), (2) повне знання цільової мови (ЦМ) (3) глибоке знання предметної області (4) повні знання з теорії перекладу [42, р. 156]. Та не зважаючи на необхідні компетенції у кожній із сфер, перекладачеві у будь-якому разі доводиться врешті-решт розставляти пріоритети і обирати стратегії перекладу в залежності від цілей.

Перекладач може підкоритися чи протистояти цінностям вихідної або цільової культури, і в залежності від цього він надає перевагу одній з можливих стратегій – очуження або одомашнення оригіналу.

Одомашнення та очуження – це дві важливі стратегії в перекладі, які впливають на спосіб передачі тексту і культурних аспектів. Терміни були введені американським теоретиком перекладознавства Л. Венуті. Одомашнення відзначається використанням плавного, зрозумілого стилю з метою зробити іншомовний текст більш доступним для читачів цільової мови, тоді як очуження передбачає свідоме порушення норм цільової мови з метою збереження чужинності оригіналу [56].

Згідно з Л. Венуті, доместикація – це природна тенденція перекладу, що полягає у плавному, ідіоматичному та прозорому відтворенні, яке стирає іноземні характеристики оригіналу і підлаштовується до потреб та цінностей вітчизняної/цільової культури. У результаті доместикації всі іноземні елементи асимілюються домінуючою культурою мови перекладу, таким чином позбавляючись характеристик, притаманних культурі оригіналу. Інакше кажучи, доместикація – це підхід, який акцентує та підкреслює культуру мови перекладу, або цільову культуру, наближаючи авторів літературного продукту до аудиторії [62].

Процес перекладу передбачає значні інтерпретаційні зусилля з боку перекладача, і це часто тягне за собою, за висловом Гадамера, "виразне пояснення": "Імператив вірності, який діє для будь-якого перекладу, не може приховати фундаментальні відмінності, що існують між різними мовами. Навіть коли ми маємо намір бути скрупульозно вірними, нам доводиться стикатися зі складною ситуацією, коли треба робити нелегкий вибір. Якщо ми хочемо підкреслити в мові перекладу певний аспект оригіналу, який здається нам важливим, це може статися лише тоді, коли ми відсуваємо на другий план або навіть стираємо інші аспекти, які присутні в тексті. Однак це саме те, що я називаю інтерпретацією. Переклад, як і будь-яка інтерпретація, є виразним поясненням" [25].

Про орієнтованість перекладу на цільову культуру в різних сферах говорить також ізраїльський дослідник Гідеон Турі в своїх роботах: "Переклад як телеологічна діяльність *par excellence* значною мірою зумовлений цілями, яким він покликаний служити, а ці цілі встановлюються в потенційній системі (системах) рецептивної культури. Отже, перекладачі діють насамперед в інтересах культури, на яку вони перекладають, а не в інтересах вихідного тексту, не кажучи вже про вихідну культуру" [60].

Умберто Еко підкреслює неминучість змін, які відбуваються в процесі перекладу, і наголошує на відсутності справедливого розподілу в процесах, що виникають при переході терміну з однієї мови в іншу: "Перекладаючи,

ніколи не можна сказати одне й те саме. Тлумачення, яке передує будь-якому перекладу, має встановити, скільки і які з можливих негативних наслідків, що їх передбачає термін, можна відкинути. Ніколи не будучи повністю впевненими, що ми не пропустили ультрафіолетовий відблиск, інфрачервону алюзію” [20].

У попередній цитаті Умберто Еко вже натякає на обережність, з якою має ставитися перекладач до своєї праці. Це стосується і того, наскільки ми вибираємо бути «вірними» тексту, і наскільки ми маємо, або навіть змушені, відповідати культурній реальності мови, на яку перекладаємо. Це певна алюзія на цензуру: самоцензуру або ж цензуру відповідними органами.

У галузі перекладознавства цензуру описують як явище, яке базується на політичних, моральних, релігійних, естетичних та соціокультурних нормах і впливає на різні аспекти процесу перекладу, такі як діяльність перекладачів, редакторів, перекладацьких агентств і таке інше. Цензура також стосується етики перекладу, включаючи уявлення про правила співвідношення між творчістю перекладача і точністю відтворення оригінального тексту [39].

Серед факторів цензури, якими керується перекладач, виділяють такі:

- зовнішні, які поділяються на зовнішні фізичні змінні, які не є частиною самого акту перекладу, але стають невід'ємною частиною події перекладу, і зовнішньо-внутрішні, які вже належать до самого акту перекладу і є проявом цього акту;

- внутрішні фактори – це змінні, які не мають фізичної природи, але становлять когнітивну основу для акту перекладу, де включаються два види ментальної діяльності, які накладаються одне на одного: розуміння (оригінального тексту) та продукування (перекладу) [40].

Відповідно, це є прикладами власне цензури і самоцензури. Цензура та переклад "позначають протилежні пункти на спектрі семіотики: якщо переклад сприяє знищенню меж між текстом і читачем, то цензура намагається укріпити ці бар'єри" [22]. З іншого боку, існує безліч місць, будь

то політичних, мовних чи культурних, де ці два аспекти можуть зустрітися і взаємодіяти. Це через те, що обидва їх можна визначити як "форму маніпулятивного переписування дискурсів однією агентською структурою над іншою, спрямовану на фільтрацію потоку інформації від одного джерела до іншої культури" [8], і через те, що як цензори, так і перекладачі можуть розглядатися як "вартові, що стоять на ключових точках контролю, контролюючи те, що входить і що залишається поза будь-якою конкретною культурною або мовною територією". Впливає, що в першому сценарії, де переклад "сприяє знищенню меж між текстом і читачем", а цензура "намагається укріпити ці бар'єри", перший може бути обмеженим чи забороненим останнім. До випадку з імплікаціями другого сценарію, де перекладач природно є також 'цензором' або 'вартовим', потрібно підходити з обережністю, бо існує важлива різниця між ними в процесі 'вартової' діяльності. У випадку цензора-вартового, одна сторона використовує маніпулятивну владу над роботою іншої сторони (наприклад, перевіряє та блокує потік 'небажаної' літератури іншого); в той час як в разі перекладача-вартового маніпуляція реалізується через перекладацький регулювальний вплив на роботу як іншої сторони (тобто автора) так і власну роботу перекладача (наприклад, через додавання, вилучення, модуляцію або зміни в процесі перекладу). Іншими словами, 'варта' у перекладача не така сама, як 'варта' у цензора, оскільки перекладач-вартівий, як правило, вирішує самоцензуруватися або змушений робити це наказами цензора-вартового, в той час як цензор-вартівий завжди спрямовує свою увагу на інші об'єкти, за винятком лише тих ситуацій, коли контроль чи регулювання уряду щодо системи власної видачі інформації також є актом цензури, оскільки більшість, якщо не всі, уряди в світі обмежують видачу інформації з міркувань "національної безпеки" або з інших причин, як для іноземних країн, так і для свого народу [58].

Тут представлений двоплановий аспект. По-перше, між цензурою та перекладом існує діалектичний зв'язок, в тому сенсі, що обидва вони

відмінні і однакові у своїх основних властивостях. По-друге, стосовно їхньої схожості, цю 'однаковість' потрібно ретельно відокремлювати на двох рівнях:

(а) телеологічно, 'вартування' у цензора означає перевірку та блокування потоку іноземної інформації, особливо інформації, яка вважається 'небезпечною' або 'потенційно небезпечною' для цільової культури, тоді як у перекладача це означає забезпечення того, щоб інформація з оригіналу (або якась її частина) врешті-решт потрапила до цільової культури;

(б) операційно, дія 'вартування' (у перекладі) для цензора включає в себе щось, що цензор накладає на перекладача, в той час як для перекладача це в основному є щось само накладеним [58].

Фролова І.Є. та Лапіна О.В. пропонують більш повне бачення чинників цензури. У своїй статті вони виокремлюють різні типи факторів цензури, які впливають на перекладача під час перекладу літературних творів для публікації [2, с. 42]:

Перший тип – об'єктивні фактори – включає в себе зовнішні фізичні змінні, що стосуються процесу перекладу, та зовнішньо-внутрішні, які вже є частиною акту перекладу. Об'єктивні фактори мають об'єктивну природу і не залежать від впливу перекладача.

Другий тип – відносно об'єктивні фактори – відображає усвідомлення перекладачем вимог цензури та його можливість вибору, наскільки суворо слідувати цим вимогам.

Третій тип – суб'єктивні фактори – описує вплив ідеології на процес перекладу з точки зору перекладача. Він/вона повинні бути обережними, враховуючи ідеологічні уявлення можливих читачів, а також свої власні етичні погляди та відношення до ідеології, що впливає на їхні рішення під час перекладу. Цей тип факторів вказує на те, що перекладач повинен самостійно визначати, як дотримуватися або ігнорувати ідеологічні вимоги у своїй роботі.

Історія свідчить про те, що ідеологія та цензура є двома поняттями, які, здається, нерозривно пов'язані з процесом перекладу. Хто перекладає, в яких обставинах і для яких цілей – це лише деякі з питань, які виникають, коли ми намагаємося дослідити процес перекладу, усвідомлюючи той факт, що "ідеологія перекладу міститься не лише у перекладеному тексті, але і в голосі та позиції перекладача, а також в його відношенні до аудиторії-реципієнта" [61, р. 183].

Лише з огляду історії перекладу в Європі можна заявити, що цензура активно застосовується вже споконвіків. Переклад Біблії сам по собі показує, як цензура може час від часу перетворюватися на офіційне вбивство – лише протягом одного десятиліття (1536–1546) Джон Тіндейл і Етьєн Доле були засуджені до смерті через їх несприятливу для уряду перекладацьку діяльність. З іншого боку, самі перекладачі не є невинними учасниками у всьому процесі перекладу. Вражаючий приклад цензури, накладеної перекладачем на автора, можна знайти у виправданні французького перекладача Ніколя Перро д'Абланкура за зменшення та зміну свого джерела тексту Луціана [33, с. 35–37]. Різниця між цими двома прикладами, безперечно, полягає у різниці між життям і смертю. Тому поняття цензури повинно бути визначене таким чином, щоб уникнути або надто широкого, і, таким чином, можливого змішування з маніпуляцією (де переклад постає як переписування у певному сенсі), або надто вузького, як це використовується, коли йдеться про інституційну цензуру (наприклад, у фашистських і комуністичних системах) [55].

Існує безліч прикладів, коли трансформація історичних подій та літературних текстів призвела до вилучення або спотворення інформації з ідеологічних та політичних міркувань. У передмові до українського перекладу [45] свого роману "Ферма тварин", Джордж Орвелл висловив своє розуміння того, що переклад не завжди може бути сприйнятий так, як це задумував автор твору. Можливо, саме з цієї причини, звертаючись до українських військовополонених поза межами Радянського Союзу, Орвелл

відчував необхідність пояснити своє ставлення до ситуації та досвід як світового мандрівника і захопленого читача. Окрім того, він визнав відсутність власного безпосереднього досвіду цієї країни: "І ось мені доводиться зупинитися, щоб описати своє ставлення до радянського режиму. Я ніколи не відвідував Росію, і моє знання її обмежується тим, що можна дізнатися з книг і газет" [45, р. 117].

Подібно до Орвелла, який здатний був бачити з вражаючою проникливістю політичний апарат, з яким він ніколи не мав особистого досвіду, сьогодні багато вчених збирають інформацію про невідомі їм місця, говорять про них, формують думки та ставлять питання щодо життєздатності їхніх лідерів та урядів. Ці дослідники оточені новинами та інформацією, які до них дістаються через різні медіа з різних куточків планети, як у оригінальній мові, так і, все частіше, в перекладі. Різниця між нашим часом і часами Орвелла, щодо можливості сприймати та обробляти інформацію, полягає не стільки в природі самої інформації, оскільки, в основному, в проблемі її передачі – чи вона вірна, псевдовірна чи спотворена – залишається незмінною. Те, що змінилося, це безліч джерел та негайність даних, які до нас потрапляють, з тим наслідком, що дисципліна перекладу, функціонуючи як засіб зробити інформацію доступною з однієї культури в іншу, мусила адаптуватися до цього багатства різних джерел та голосів [37].

Так, наприклад, Кармен Акуна Парталь досліджує історію європейських перекладів "Походження видів" Чарльза Дарвіна, щоб показати, як ідеологічна маніпуляція, цензура та стратегії видавництва вплинули на прийом перекладеного тексту. Як пояснює авторка, всесвітній успіх книги прийшов лише після смерті Дарвіна, навіть не дивлячись на те, що, здається, в англійській та інших мовах поширювалися маніпульовані, фрагментовані та незаконні видання, вже в складному книжковому ринку, який не був вільним від спустошень, спричинених цензурою або фальшивими комерційними інтересами. Аналіз автора дає значну інформацію щодо певних питань, що стосуються прийому класичних наукових текстів,

області, яка до тих пір залишалася практично не дослідженою в галузі перекладознавства [3].

Маркос Родрігес-Еспіноса відстежує біографії групи жінок (Пауліна і Аделіна Абрамсон, Ірен Фалькон, Марія Фортус, Ільзе Кульчар, Констансія де ла Мора, Лізе Ріколь і Лідія Купер), які працювали перекладачками під час Іспанської громадянської війни. Пізніше вони вирушили до Радянського Союзу, де отримали політичне виховання і лінгвістичну підготовку як перекладачі, і були залучені до Комінтерну, заснованого в 1919 році після радикальних політичних змін через Більшовицьку революцію 1917 року, для поширення власне цієї революції по всьому світу. Родрігес-Еспіноса пояснює, як Іспанська громадянська війна була для цих перекладачок унікальною можливістю використувати переклад на службу "останньої великої справи". Однак для більшості з них закінчення іспанського конфлікту в кінці кінців означало початок тривалого вигнання, не лише через поразку Республіки, але і через їхню дисиденцію від радянської ортодоксії. Стаття нагадує нам, що перекладачі завжди працюють в політичному вимірі, і коли їм доводиться мати справу з диктаторами, такими як Франко і Сталін, переклад стає буквально питанням життя і смерті [49].

Ракель Меріно-Альварес аналізує переклад імпортного театру в Іспанії під Франко в 1960-х роках, період, який, достатньо цікаво, відзначався політичною відкритістю в міністерстві, відповідальному за цензуру в театрі, а також часом інтенсивної діяльності на іспанській сцені. Звертаючи особливу увагу на зміни, які відбулися в іноземних п'єсах, таких як ті, що належать Едварду Албі та Теннессі Вільямсу, під час їх перекладу на іспанську мову, авторка вказує на те, що архіви цензури практично є єдиним джерелом інформації, яке ми маємо для дослідження історії перекладу в іспанському театрі. Меріно-Альварес показує, як тексти п'єс були оброблені при підготовці до ідеологічно спрямованого аналізу цензорами; вона демонструє, наскільки іноземні п'єси були інтегровані в іспанський театр навіть на тлі ідеологічного впливу та цензури [38].

Емілі Лайго досліджує долю літератури в перекладі в Радянському Союзі в роки Брежнєва, зокрема переклади, опубліковані в важливому тоді журналі "Новий світ" з 1965 по 1981 рік. У своєму аналізі Лайго показує, що хоча в період, що досліджується, відбулися зміни в перекладах, загальний процес перекладу не пережив стагнації. Як вона вказує, різні агенти в рамках радянського літературного процесу – члени Партії, редактори чи перекладачі – використовували переклад, щоб залучати свої особисті ідеї. Зокрема, Лайго демонструє різні і конкретні стратегії, які використовували редактори та перекладачі журналу для того, щоб пройти тексти цензорів, і проливає світло на баланс в "Новому світі" між перекладами з мов меншин СРСР та тими, що належали прорадянським чи нейтральним західним письменникам [35].

Отже, у дослідницькому світі існує великий інтерес до виявлення цензури при перекладі. Щоб виявити акт цензури, варто проаналізувати текст оригіналу і порівняти його з текстом перекладу. У певному роді цензором можна назвати будь-кого, хто стоїть між письменником і читачем. Видавець, який відкидає небажані рукописи, редактор, який допрацьовує дебют свого протеже, перекладач, який обирає слово "лазурний" замість "кобальтовий" – усі вони ризикують опинитися в одному ряду зі справжніми цензорами, які вирізають невітні згадки про короля, партію чи божество. Але – принаймні щодо превентивної цензури – переклади не перебувають у тому ж становищі, що і оригінали. Коли оригінал піддається цензурі перед публікацією, лише авторський рукопис показує, яким міг би бути готовий твір. Коли ж цензурується переклад, оригінал, готовий твір, майже завжди десь існує, і його можна порівняти, щоб виявити вплив цензора (тоді як багато режимів воліли б заперечувати, що цензура взагалі існує). Різні чернетки, які з'являються перед остаточною, опублікованою версією неперекладеного твору, також можна вивчати, але переважна більшість читачів сприймають остаточною версію як фінальну інстанцію. Зазвичай тільки фахівці дивляться далі. У випадку з перекладом авторитетний текст знаходиться не в кінці

ланцюга виробництва, а на початку процесу. Саме з вихідним текстом, вже обпаленим різними чинниками, будуть порівнювати переклади [34].

При аналізі і порівнянні текстів оригіналу та перекладу мовознавці виділяють інструменти та техніки, якими користувалися перекладачі.

Моліна і Альбір стверджують, що існує вісімнадцять технік перекладу, список яких надано нижче [41]:

1) Адаптація. Ця техніка використовується для заміни елементів джерельної мови (ДМ), культурних або соціальних елементів на елементи цільової мови для забезпечення гармонії цільового тексту (ЦМ).

2) Розширення. До тексту вносяться деталі, які не виражені в джерельній мові.

3) Запозичення. Слово або вираз прямо запозичується з іншої мови.

4) Калька. Це буквальний переклад іншомовного слова або фрази, і він може бути лексичним або структурним. Фраза позичається з іншої мови буквально або слово в слово.

5) Компенсація. Введення елемента інформації або стилістичного ефекту джерельної мови на інше місце в цільовій мові, оскільки його не можна відобразити на тому самому місці, що і в джерельній мові.

6) Опис. Техніку опису можна вважати заміною терміну або виразу описом його форми та функції.

7) Дискурсивне створення. Цю техніку використовують для перекладу заголовків.

8) Встановлений еквівалент. Ця техніка визнана перекладом / прийнятою стандартною технікою формального перекладу. Це використання терміну або виразу, визнаного (словниками або вживаною мовою) еквівалентом у цільовій мові.

9) Узагальнення. Ця техніка відома як нейтралізація.

10) Лінгвістичне розширення. Додавання лінгвістичних елементів часто використовується в послідовному перекладі і дублюванні.

11) Лінгвістичне стиснення. Синтез лінгвістичних елементів у цільовому тексті. Це часто використовується в одночасному перекладі та субтитрах. Ця техніка протилежна лінгвістичному розширенню.

12) Буквальний переклад. Переклад слова або виразу буквально.

13) Модуляція. Зміна точки зору, фокусу або когнітивної категорії щодо джерелової мови. Техніка модуляції може бути лексичною або структурною.

14) Уточнення. Використовування більш точного або конкретного терміну. Ця техніка протилежна узагальненню.

15) Скорочення. Скорочення інформації з джерелового тексту в цільовому тексті. Ця техніка протилежна розширенню.

16) Заміна (лінгвістична, паралінгвістична). Заміна лінгвістичних елементів на паралінгвістичні елементи (інтонація, жест) або навпаки.

17) Транспозиція. Заміна граматичної категорії дієслова в джерельному тексті на категорію іменника в цільовому тексті, дієслово в джереловому тексті стає прислівником і так далі.

18) Варіація. Заміна лінгвістичних або паралінгвістичних елементів (інтонація, жести), які впливають на аспекти лінгвістичної варіації.

При аналізі робіт та досліджень інших науковців, спостерігається тенденція виявлення саме технік скорочення та узагальнення при накладанні цензури на тексти [4]. У наступному підрозділі ми сконцентруємося на випадках цензури в італійських перекладах минулого століття.

1.2 Вплив цензури на переклад в Італії 30х років XX сторіччя

Взявши переклад іноземної літератури в Італії за більш специфікований приклад, ми проаналізуємо стан цензури в цій країні у 30х роках минулого сторіччя, коли державі довелося пройти крізь етап фашистської диктатури.

Критики загалом вказують на відкритість італійської культури до іншомовної літератури. Каттанео [13] зауважує, що саме за фашистського

режиму англійська література була представлена італійському світові у формі оригінальних текстів, перекладів, оглядів, підручників та бібліографій. В той же час Еліза Болкі [10] стверджує: «Хоча фашизм і був жорсткою та патріархальною диктаторською системою, сумнозвісною через власний виразний націоналізм, зведені бар'єри та цензуровану пресу, у фашистській Італії все одно існували форуми, де публікували, читали й обговорювали італійську та зарубіжну літературу. Дійсно, протягом 1930-х років (період, який Чезаре Павезе [47] пізніше назве «декадою перекладів»), італійський видавничий ринок зазнав надзвичайного припливу перекладів [12; 53]. З такою кількістю перекладів в обігу читачеві випав шанс познайомитися з багатьма класичними та сучасними зарубіжними авторами. Антоніо Грамші [27] та Каттанео дослідили парадокс фашистської культурної політики в літературі та мистецтві, яка піддала націю гегемонії чужоземців. Хоча диктаторський режим ніколи насправді й не заохочував перекладацьку діяльність, італійські версії іншомовних літературних творів переважали над кількістю вітчизняних продуктів, перекладених іншими мовами та опублікованих закордоном. Це знаменувало невдалу спробу досягти однієї з цілей режиму – стати чистим експортером культури [7, с. 138–160; 8, с. 42; 23, с. 39; 52, с. 72–74; 53, с. 3].

Згідно з Ферме [23] та Рандлом [54], вихідна позиція країни як чистого імпортера культури була частково зумовлена початковою невизначеністю з боку режиму. Спочатку іноземна література розглядалася ним як джерело інновацій та інструмент культурного обміну, але поступово диктатура почала боятися підривної сили перекладу і більше не могла утримуватися від посилення цензури заради захисту національної ідентичності. Те, що починалося як «мовчазна толерантність», врешті решт перетворилося на «активну ворожість до перекладів, що зародилася радше як ідея, аніж відповідна діяльність сама по собі» [59].

«Вторгнення хвилі перекладів» не помічали аж до 1929 року, коли видавець Мондадорі запровадив першу серію детективних історій за

низькими цінами, розповсюджену власниками газетних кіосків [54]. Цей новаторський спосіб продавати перекладені книги з успіхом поширився усією країною, прокладаючи шлях довгому списку романів та літературних праць. Серед так званих *libri gialli* («жовті книжки»), – детективи в Італії спочатку публікувалися під жовтими обкладинками, – були й переклади романів Агати Крісті. Їхня миттєва популярність стала причиною для занепокоєння, і врешті решт ці романи піддали цензурі [23].

Як реакція на цей зростаючий потік, у 1930-х роках розгорнулися дві кампанії проти перекладів: перша – у 1933-34 роках, друга – у 1936-38 роках. У першій письменники та інтелектуали скаржилися на "навалу перекладів", яка, на їхню думку, псувала ринок низькоякісними творами, погано перекладеними та опублікованими у неякісних виданнях. Друга кампанія, з іншого боку, мала більш ідеологічний характер, і її очолив Філіппо Томмазо Марінетті, тодішній голова Спілки авторів і письменників. Автори намагалися використати політичний клімат, створений санкціями, накладеними на Італію Лігою Націй після агресії проти Ефіопії, і просили режим зупинити потік іноземної літератури, застосувавши "культурну автаркію", подібну до тієї, що застосовувалася в економічній сфері. В обох кампаніях головною мішенню були видавці, яких звинувачували в тому, що вони надають перевагу іноземній літературі перед італійською, що явно суперечить політиці автаркії та патріотичному духу, який їх надихав [51].

Однак слід підкреслити, що – попри пропагандистські заяви Паволіні, який у дусі расистської риторики говорив про "безладний і отруйний імпорт" [51] – головною метою квотування було зменшення статистичного впливу перекладів, а не подолання небезпеки, яку переклади, як вважалося, становили для морального та духовного благополуччя італійського народу. Насправді, переклади з класичних мов, які, безумовно, не можна вважати загрозою чи культурним забрудненням, також були обмежені, але сприяли збільшенню статистичних даних про переклади.

Велика кількість недорогих перекладених творів, що циркулювала на ринку Італії протягом 1930-х рр., однак значно збільшила доходи видавців. «Ескапістська література», що переважно включала в себе пригодницькі та любовні романи або детективи і відволікала фермерів та робітників від монотонного життя, загалом не отримувала супротиву від режиму. Деякі видавці, наприклад Мондадори, Еінауді та Бомпіані, так само як і перекладачі, були залучені до невловимої культурної боротьби за дозвіл країні залишатися на зв'язку з сучасними європейськими та американськими мистецькими здобутками [7; 43; 51].

Перекладачі зіграли основну роль у виборі текстів та особливостей перекладу. Багато авторів, особливо Павезе, Монтале, Чеккі та Вітторіні, перекладали книги, спираючись на засади, які часто не підпадали під фашистську ідеологію. Зокрема Вітторіні був одним з найбільш залучених у політику інтелектуалів, що працював наперекір режиму. Його антологія перекладів американських авторів, *Американа*, викликала обурення у цензорів. Однак, оцінювання впливу цензурної політики у такому контексті є нелегким завданням. На той час в дії були й інші культурні, соціальні та історичні фактори, які часто змушували перекладачів самоцензуруватися ще до того, як робота дійде до офіційних цензорів. Перший італійський переклад книги «До маяка» Вірджинії Вульф, виконаний Джулією Челенца та опублікований Фрателлі Тревес Едіторі у 1934 році під назвою *Gita al faro* («Прогулянка до маяка»), є типовим прикладом цієї ситуації.

Рішення перекласти романи Вульф у тридцятих роках було прийнято не випадково. На думку Кальвані [11, с. 65], саме (відносний) комерційний успіх цих творів в Англії виправдав прихід її творів до Італії. Вона вже написала п'ять романів, включно з "До маяка", коли Карло Лінаті вперше представив її італійським читачам у статті, опублікованій в газеті "Corriere della Sera" 24 січня 1927 року, запитуючи "è dunque impressionista la Woolf?" ("То чи є Вульф імпресіоністкою?") [9]. У тридцятих роках вийшли три романи Вульф у перекладі. На момент публікації італійської версії "До маяка" у 1934 році вже

з'явилися переклади "Орландо" (1933) та "Змиву" (1934), які були прийняті режимом без видимого страху забруднити італійців своєю "чужістю" [11, с. 63].

Коли переклад нарешті з'явився, його високо оцінили критики. Наприклад, Альберто Консігліо [18] у періодичному виданні *Italia letteraria* писав про "її [Вулф] досконалу роботу", а Еміліо Чеккі та Паоло Еміліо Паоліні хвалили роботу Челенци за те, що вона переписала концепції Вулф своїми словами [9]. У своїй передмові до італійського видання "До маяка" Чеккі [15] похвалив переклад, тому що він вважав оригінал найскладнішим твором: "Forse, in *To the lighthouse*, la Celenza affronta il compito più difficile, per la stessa natura riflessa e composita della scrittura della Woolf" ["Можливо, в "До маяка" Челенца зіткнулася з найскладнішим завданням через віддзеркалений і композиційний характер письма Вулф"]. Однак він закінчив словами "noi vogliamo che *To the lighthouse* parli da sé al nostro lettore" ["ми хочемо, щоб "До маяка" говорив з нашими читачами сам за себе"].

Анна Чіпріані опублікувала дослідження того, як на перший італійський переклад модерністського роману «До маяка», створений Джулією Челенца у 1934 році за часів фашистської диктатури, вплинула взаємодія трьох різних типів цензури [16]. Перший походить від де факто «ідеалістичної або інтелектуальної цензури» [17; 50] або культурного впливу [27] ліберальної філософії Бенедетто Кроче (1902), який був прихильником класицизму та мистецтва *bello scrivere* («красивого письма») за традиційними естетичними засадами поезії. Другий тип цензури утворився внаслідок сепарації «модерністського» руху від католицької церкви у 1908 році. Третім типом була політична цензура за фашистської культурної політики, яка накладала заборону на культурну «форенізацію» перекладених текстів. В роботі стверджується, що ці три непов'язані, але однаковою мірою значущі типи «цензури» злилися задля захисту національних літературних норм та проти будь-якої форми виявлення модернізму. Дане дослідження показує,

наскільки ґрунтовно перший переклад роману був «доместикований» в своєму літературному та лінгвістичному аспектах.

На думку Перози [48], Вулф була оцінена в Італії завдяки перекладам, які повністю змінили її стиль, перетворивши її експериментальне письмо на більш спокійну прозу. Переклад "До маяка", здійснений Челенцою, приглушив "революційний експерименталізм" модерністського письма Вулф [14], щоб відповідати диктату режиму і заспокоїти літературних критиків, у яких домінували тогочасні естетичні канони.

Анна Чіпріані у своєму дослідженні з'ясовує, які саме відмінності були внесені до перекладу твору. Видавничі правила вимагали, щоб іноземні імена персонажів були замінені на італійські: так, у "Gita al faro" Чарльз, Пол, Роза, Пруденс, Ендрю та Роджер стали Карло, Паоло, Роза, Пруденца, Андреа та Руджеро відповідно. Переклад також використовує більш офіційний стиль і вищий реґістр, ніж модерністське письмо Вулф. На відміну від оригінального тексту, де різні реґістри використовуються для розрізнення соціального класу персонажів, у перекладі діалоги витримані в одному високому реґістрі, а слова з високим реґістром замінені більш демотичними. Наприклад, "uscio" використовується замість "porta" ["двері"], "ti levi" замість "ti alzi" ["ви встаєте"], "udendo" замість "ascoltando" ["слухаючи"], а архаїчним формам надається перевага в таких випадках, як "ell'era" замість "ella era" ["вона була"], "ove" замість "dove" ["де"] або "pei" замість "per i/per gli" ["для"] [16].

Ретельний аналіз Чіпріані підтвердив "одомашнення" "До маяка" Вулф. Результати показують, що перекладач намагався відкинути майже кожен британський аспект тексту, плекаючи образ поетичного роману. "Іноземні" риси не були передані, ймовірно, щоб уникнути проблем з різними видами цензури і щоб текст комфортно сприймався в культурі-реципієнті. Як наслідок, майже всі оригінальні модерністські аспекти стилю Вулф залишалися прихованими від італійського читача протягом десятиліть.

Інші два приклади впливу цензури на переклад в Італії за часів диктатури, це переклади, які розглядає в своїй статті дослідниця Еліза

Фортунато, були опубліковані в 1933 і 1934 роках. Вона проаналізувала переклади «Мандрів Гулівера», і на думку Елізи, вони значною мірою не відтворюють риторичне мистецтво Свіфта. Еліза вважає, що ці переклади знайшли місце в італійській перекладацькій індустрії тому, що були видані до посилення нагляду, а також тому, що за двадцять років фашистської диктатури інтерес до іноземної літератури знизився, і, як наслідок, павутиння цензури стало менш непроникним. Вивчення історії перекладів "Мандрів Гуллівера" може допомогти зрозуміти суперечливу на перший погляд систему нагляду та покарань, запроваджену фашистським режимом. Історія рецепції "Мандрів Гуллівера" Джонатана Свіфта в Італії сягає корінням у XVIII століття. "Рання рецепція Свіфта в Італії була частиною зростаючого захоплення політикою, економікою, мистецтвом і літературою Великої Британії – нового явища, нечуваного в попередні століття, яке отримало назву "англоманія" [28]. Перший переклад "Мандрів Гуллівера" був виданий у 1729 році венеціанським друкарем Джузеппе Коронаю, який опублікував перші дві книги "Віаджі дель Капітано Лемюеля Гуллівера на різних мовах" (*Viaggi del Capitano Lemuel Gulliver in diversi paesilontani*). Перекладач Франческо Мандзоні спирався на французький переклад "Le voyages de Gulliver", здійснений Дефонтемом [46].

Дефонтен і Мандзоні опускали або узагальнювали скатологічні деталі, що зустрічаються в творі, і докладали значних зусиль, щоб перетворити гіркий стиль Свіфта на м'яку і приємну французьку та італійську мову. Усі наступні переклади "Мандрів Гуллівера" італійською мовою протягом XVIII століття також видаються неповними, позбавленими властивої Свіфтові уїдливої сатири та гострого гумору, і в них відсутня остання книга – "Подорож до країни гуйнів": "Доля Свіфта у вісімнадцятому столітті в Італії належним чином підсумована у зауваженнях Маттео Борса "Del gusto presente in letteratura italiana" ("Про теперішній смак в італійській літературі", 1784), дослідженні занепаду літературного смаку в Італії та його причин" [28]. Як наслідок, протягом XIX століття італійський інтерес до Свіфта різко

знизився; не залишилося місця для прозової сатири в країні, де "римська відмова від неокласицизму, естетики та стандартів смаку вісімнадцятого століття означала відмову від тих авторів, які не вважалися "універсальними", а Свіфт був, можливо, надто актуальним, щоб не бути включеним до занепаду цих стандартів" [28].

Протягом усього дев'ятнадцятого століття скорочені переклади "Мандрів Гуллівера" використовувалися як дидактичний засіб у школах для вивчення англійської мови. Як наслідок, "Мандри Гуллівера" стали класикою дитячої літератури, втративши всю свою первісну нищівну силу: "Мандри Гуллівера" були понижені до рівня просто дитячої літератури. З іншого боку, слід підкреслити, що впродовж XIX століття перший прямий переклад "Мандрів Гуллівера" був перевиданий Гаetano Барб'єрі у 1842 році. Крім того, слід зазначити, що наприкінці століття критики починають виявляти захоплення творчістю Свіфта, хоча більшість з них, як показує розлоге есе "Песимісти" Андреа Ло Форте-Ранді, пов'язували своє прочитання творів Свіфта з його особистим життям і біографією. Тим не менш, цікаво, що саме наприкінці XIX століття "Мандри Гуллівера" починають вважати шедевром, а не просто дитячим твором [28]. Відтоді "Мандри Гуллівера" стануть романом, який повинні читати діти і дорослі в повному обсязі.

Двадцяте століття стало епохою відновлення інтересу до творчості Свіфта в цілому. Майже всі його памфлети, есе, вірші та романи були перекладені. Звісно, "Мандри Гуллівера" залишаються найбільш перекладеним і вивченим його твором. "Індустрія перетворення "Мандрів Гуллівера" на класику для дітей тривала протягом століття, в одних випадках даючи низьку якість, в інших – добрі або принаймні задовільні результати" [28]. Найцікавіше, що четверту книгу завжди викреслювали; її гірке і людиноненависницьке послання було надто важким для католицької освітньої [46]. "У цьому процесі "Мандри Гуллівера" буквально розділилися на два твори: один – грайливий і казковий, а отже, придатний для дітей, а інший – сатиричний, а отже, підлягав вилученню" [28].

1913 року Альдо Валорі випустив перший італійський переклад "Мандрів Гуллівера" у повному обсязі. Його переклад був маніпулятивним, повністю присвяченим стратегії ампліфікації, дифузії та непотрібного перевпорядкування. Багато уривків у версії Валорі демонструють тісний зв'язок з перекладом Дефонтена, часто не враховуючи у процесі роботи текст оригіналу. Дуже ймовірно, що Валорі використовував як англійський оригінальний текст, так і французьку версію Дефонтена, щоб пом'якшити деякі різкі пасажі, і що він вирішив слідувати "французькому гіпотактичному синтаксису і пунктуації замість більш паратактичного англійського" [28].

У 1933 році Мондадори опублікував переклад "Мандрів Гуллівера" Карло Формічі. "Текст Формічі є точнішим за будь-яку іншу публікацію, і його цілком можна назвати першою італійською версією "Мандрів Гуллівера", заснованою виключно на англійському оригіналі" [28]. Не дивно, що саме Мондадори став видавцем "Формічі", адже Арнольдо Мондадори був одним із найактивніших видавців у створенні "ринку перекладів" в Італії, а також тому, що Мондадори відкрито підтримував фашизм і підтримував добрі стосунки з режимом. Формічі чудово володіє обома мовами, хоча й стримує сатиричне жало тексту, яке не відповідало фашистському культурному проекту, що мав на меті створити образ вишуканого італійського смаку, який не мав бути брудним, вульгарним чи містити надмірно яскраві описи [24].

Другий повний переклад здійснив Луїджі Тароні, опублікувавши його у 1934 році у видавництві "Баріон". Він був гіршим, ніж переклад Формічі, і передруковував скорочену версію біографічного вступу Скотта. Видавництво "Баріон" було невеликим видавництвом, заснованим у 1908 році з метою публікації дешевої популярної художньої та дитячої літератури з використанням нових методів виробництва та розповсюдження. Це відповідало фашистській меті – зруйнувати вежу зі слонової кістки, в якій, згідно з фашистською риторикою, завжди була замкнена інтелігенція. Переклад "Мандрів Гуллівера" є частиною цієї політики (дешеве видання класики, "загальноновизнаної як така", видане для дітей і дорослих) [24].

Тароні, співзвучний духу фашизму, обирає стратегію одомашнення перекладу. Наслідуючи переклад Формічі, він змінює лексику Свіфта XVIII століття, використовуючи просту італійську мову XX століття, і перефразовує своєрідний паратак西斯 Свіфта на впорядкований італійський гіпотак西斯. Він ніколи не вимагає зусиль від свого італійського читача двадцятого століття, і таким чином будь-яка відстань у часі та просторі брутално стирається. Тароні перекладає імена та прізвища, втрачаючи всі каламбури та гру слів, які є фундаментальними для цікавого роману Свіфта.

Загалом, Формічі виявився сміливішим і точнішим перекладачем, ніж його колега. Однак обидва вони не переклали два паратекстуальні елементи роману: передмову "Звернення видавця до читача" та "Лист капітана Гуллівера до кузена Сімпсона". Ці елементи були написані Свіфтом, але підписані відповідно вигаданим Річардом Сімпсоном – двоюрідним братом Гуллівера – та містером Лемюелем Гуллівером особисто, або, радше, *indramatis personae*. Це літературні прийоми, за допомогою яких Свіфт заявляє про правдивість своєї історії, що є не лише сатирою на сучасну йому Англію, але й сатирою на людину, на історію та історичні розповіді, на романи та романи. Саме з цієї причини два італійські перекладачі вирішили жорстоко переробити цей твір, щоб не викликати невдоволення режиму – "залишки", пропуски і замовчування завжди мають вирішальне значення для розуміння роботи влади в перекладі і в культурі [26].

До тридцятих років люди, які працювали як у пресі, так і у видавничій справі, мали досить добре уявлення про те, що може образити можновладців. Отже, коли видавці стикалися з твором, який перебував у зоні ризику, бо стосувався теми інцесту, описував самогубство чи зображував італійців у негативному світлі, у них було два варіанти: або вилучити образливий матеріал і продовжити роботу, або звернутися за попередньою думкою до міністерства. Якщо статус тексту був таким, що вони могли вільно маніпулювати ним, вони без вагань видаляли все, що могло поставити підприємство під загрозу. Вони, очевидно, були чутливі до шкоди, яку могли

завдати твору, і остерігалися образити авторів і втратити права на потенційний бестселер, але ризик конфіскації тиражу, очевидно, був важливішим міркуванням [24].

Якщо, з іншого боку, важливість автора вимагала не ставити під загрозу контракт із видавництвом, роблячи багато несанкціонованих скорочень, або художній статус твору вимагав більшого, ніж зазвичай, рівня поваги, то видавець міг звернутися до міністерства, стверджуючи, що важливість твору та його автора є такою, що певні "недоліки" можна проігнорувати [54].

Вивчення перекладу в цей період підкреслює дивовижну проникність "тоталітарної" фашистської держави. Незважаючи на своє націоналістичне та партійне звеличення всього італійського, вона не змогла організувати ефективний опір вторгненню англо-американської культури, яку вона так глибоко не схвалювала. Ще одним дивовижним фактом, який впливає з цього дослідження, є небажання режиму визнати, що він здійснював будь-який контроль над тим, що публікувалося. Фашисти були дуже чутливі до світової громадської думки і прагнули підтримувати ілюзію працюючого і задоволеного народу, який купається у відблисках слави свого улюбленого вождя. Однак ця ж пропагандська влада зв'язала їм руки, оскільки будь-які радикальні цензурні заходи означали б також визнання того, що консенсус, яким користувався новий режим, не був таким одностайним і некритичним, як хотілося б їм думати.

Отже, для режиму проблема перекладів була насамперед проблемою політичного іміджу. Культурний обмін сам по собі міг бути прийнятним, але ситуація, коли Італія виглядала пронизаною іноземними культурами і не змогла виконати своє "вічне завдання опромінення, а не рецепції" [53, с. 150], не могла бути прийнятною. Слід зазначити, що це суто політична, а не літературна інтерпретація проблеми, де переклади набували значення більше через їхню символічну цінність, ніж через зміст, який вони передавали.

На завершення варто зупинитися на еволюції метафоричної мови, яку використовували в тогочасних перекладацьких дебатах і яка чітко відображала мінливий політичний контекст. На початку 1930-х років говорили про "вторгнення хвилі перекладів" – метафору, яка здебільшого виражала відчуття безсилля перед нестримним потоком перекладених текстів, що заповнювали італійський ринок. У період ефіопського вторгнення метафора еволюціонувала, і переклади стали розглядатися як зброя культурної експансії, за допомогою якої Італія повинна була проникнути в інші культури, тоді як всередині країни було запропоновано культурну автократію, щоб зупинити іноземну навалу. Зрештою, з поширенням антисемітської риторики в італійському суспільстві навіть переклади почали розглядати в расистських термінах, перейшовши від "іноземного загарбника" до "інфекції", "корупції" та "нездорового забруднення", створюючи відчуття тривоги, достатнє для політичного виправдання обмежень, на які раніше режим завжди не наважувався накладати. Таким чином, риторика щодо перекладів свідчить про дуже тісний зв'язок між політико-ідеологічним контекстом і літературною сферою.

Висновки до розділу 1

У цьому розділі ми розглянули, як цензура впливає на процес перекладу, де вибір стратегій, таких як "одомашнення" (зрозуміліший текст) чи "очуження" (збереження чужинності оригіналу), визначається культурними цінностями. Переклад не може бути ідентичним оригіналу через різниці між мовами та культурами. Це складний процес інтерпретації, де перекладачі враховують потреби цільової аудиторії, обираючи для передачі лише певні аспекти тексту.

Цензура стосується політичних, моральних, релігійних та соціокультурних норм і впливає на різні аспекти процесу перекладу. Серед факторів цензури виділяють зовнішні, внутрішні, об'єктивні та суб'єктивні,

що обумовлюють вибір перекладача в процесі перекладу. Цензура в перекладі може сприяти змішуванню або, навпаки, підсилювати межі між текстом та читачем, враховуючи різноманітність обставин, де ці аспекти можуть співіснувати. Розрізняють цензуру в контексті перекладу та самоцензуру, яка відбивається на рішеннях перекладача під час роботи з текстом.

Історія перекладу в Європі свідчить про активне використання цензури з давніх часів. Аналіз текстів оригіналів та їх перекладів стає ключовим методом виявлення цензури. Порівнюючи два тексти, можна виявити втручання цензорів та їх вплив на спосіб, яким відтворюється зміст. Деякі техніки перекладу, такі як скорочення чи узагальнення, можуть бути використані для приховування небажаних або заборонених даних. Також важливою стає можливість вивчення чернеток, різних версій перекладів, щоб розкрити еволюцію тексту під впливом цензури.

У 1930-і роки Італія переживала епоху фашистської диктатури, що створило складність для інтелектуального обміну та вільної культурної взаємодії. На переклад та поширення іноземної літератури в Італії мала впливати цензура.

Попри жорстку диктатуру, культурна сфера Італії виявляла відкритість до іншомовної літератури. У той період спостерігалася інтенсивна перекладацька діяльність, де багато іноземних творів було представлено італійському читачеві. Перекладачі, зокрема Павезе, Монтале, Чеккі та Вітторіні, відігравали важливу роль у виборі та передачі іноземних текстів. Спроба режиму стати експортером культури супроводжувалася суперечливим підходом: з одного боку, іноземна література дозволялася, а з іншого – цензура та контроль над перекладами посилювалися для збереження національної ідентичності.

Переклади стали широко поширюваними завдяки дешевим виданням, які приносили видавцям величезні доходи. У 1930-х роках в Італії відбулися дві кампанії проти перекладів. Перша критикувала "навалу перекладів" за

погану якість цих дешевих видань. Друга, ідеологічно спрямована, закликала до "культурної автаркії" через санкції проти країни. Обидві кампанії обвинувачували видавців у наданні переваги іноземній літературі, суперечачи національній політиці та патріотизму.

Зокрема, переклади таких творів як "До маяка" Вірджинії Вульф викликали суперечки та реакцію цензорів. Перші італійські переклади модерністських творів виправдовували прихід авторів до Італії, зважаючи на їхній відносний комерційний успіх за межами країни. Проте, переклади підкорялись різним типам цензури: ідеологічній, культурній та політичній. Перекладачі, змушені були самоцензуруватися або адаптувати тексти, щоб відповідати естетичним канонам тогочасної культури. Перший італійський переклад "До маяка" Вірджинії Вульф став типовим прикладом ситуації, коли переклад відображав спроби "доместикації" оригінального тексту, приховуючи його модерністські аспекти та адаптуючи під естетичні стандарти того часу.

Наприкінці варто зазначити, що проблемою перекладів було не лише цензурування культурних відмінностей, а і сама статистика їхньої кількості. Це суперечило образу Італії як лідера у створенні культури.

РОЗДІЛ 2. МАТЕРІАЛ ТА ЕТАПИ ДОСЛІДЖЕННЯ ЦЕНЗУРИ В ІТАЛІЙСЬКИХ ПЕРЕКЛАДАХ ПЕРІОДУ ФАШИСТСЬКОЇ ДИКТАТУРИ

Для добирання ілюстративних прикладів ми проаналізували текст оригіналу роману Джеймса Джойса "Портрет митця змолоду" ("A Portrait of the Artist as a Young Man") та переклад цього тексту Чезаре Павезе, здійснений у 1933 р. Нас зацікавило, як відобразилась цензура фашистського періоду на текстах перекладу цього автора, однак ми не взяли до аналізу твір, який вважають основною перлиною його творчості – "Улісс", оскільки саме цей текст автоматично вважається складним для перекладу, а отже потребує надмірної кількості трансформацій. Більше того, перший переклад цієї книги італійською з'являється вже в 1960 році, а отже не підпадає під період нашого аналізу перекладів часів фашистської диктатури. Тим часом, "Портрет митця змолоду" є більше прийнятним для аналізу, зберігаючи при цьому задатки особливого модерністського стилю Джойса.

1.1 Історія Джойса та його роману «Портрета митця змолоду»

Джеймс Августин Джойс, старший син Джона Станіслауса Джойса та Мері Джейн (Мей) Джойс, народився в Дубліні 2 лютого 1882 року. Він відвідував Клонгоуз Вуд Коледж, єзуїтську школу для хлопчиків у графстві Кілдер, доки його батько не втратив роботу збирача податків у 1891 році. Після короткого навчання в школі Християнських братів усі брати Джойси вступили до Бельведерського коледжу, єзуїтської денної школи для хлопчиків; на щастя, плата за навчання була скасована [21].

У 1894 році, коли фінанси Джойсів продовжували зменшуватися, сім'я переїхала вчетверте з моменту народження Джойса. Вони також продали свою останню власність у Корку. Незважаючи на зростаючу бідність і потрясіння, Джойс зумів виграти приз за відмінні результати на іспитах і

написав есе про Улісса, яке, можливо, посіяло насіння для однойменного шедедру Джойса 1922 року. У 1896 році Джойс став префектом Собору Пресвятої Діви Марії, побожного товариства.

У 1898 році Джойс почав вивчати сучасні мови в Королівському університеті (нині Університетський коледж Дубліна). Під час навчання в університеті Джойс опублікував кілька статей про літературу, історію та політику. Він також любляв відвідувати музичний зал [29]. Джойс особливо зацікавився творчістю норвезького драматурга Генріка Ібсена та ірландського письменника В. Б. Єйтса. У 1902 році під час візиту до Лондона Джойс познайомився з Єйтсом, який познайомив його з британським поетом і критиком Артуром Саймонсом. Того ж року Джойс зареєструвався для вивчення медицини в Королівському університеті, але вирішив покинути Дублін і вступити до медичної школи в Парижі. Паризькі дні Джойса були здебільшого проведені за читанням філософії чи літератури, а не за вивченням медицини. Повернувшись до Дубліна на Різдво, Джойс познайомився з Олівером Сент-Джоном Гогарті, однокурсником-медиком і поетом, якого згодом перетворив у Бака Маллігана в романі "Улісс" (1922). У січні Джойс повернувся до Парижа, але невдовзі покинув навчання. У 1903 році Джойс повернувся до Дубліна, щоб побути зі своєю хворою матір'ю, яка померла 13 серпня [21].

1904 рік став знаменним для Джойса. Він розпочав роботу над збіркою оповідань "Дублінці" (1914) та напівбіографічним романом "Стівен Герой", написав свою першу поетичну збірку "Камерна музика" (1907), а також есе під назвою "Портрет митця", яке згодом перетвориться на роман "Портрет митця в молодості" (1916). Невдовзі після того, як Джойс покинув сімейний дім, він познайомився з Норою Барнакл, покоївкою родом з Голуея. Джойс і Нора вперше зустрілися на побачення 16 червня 1904 року, в день, коли відбувається дія роману "Улісс". Через чотири місяці пара виїхала з Дубліна до континентальної Європи. Вони прибули до Цюріха, але невдовзі переїхали

до Польщі, оскільки Джойс отримав роботу викладача англійської мови в школі Берліца [21].

У 1905 році Джойс перевівся до школи Берліца в Трієсті. За винятком шести місяців, проведених у Римі, де він намагався стати банкіром, Джойс провів у Трієсті наступні одинадцять років. 27 липня 1905 року народився син Джойса, Джорджо. За ним народилася дочка Джойса, Лючія. Приблизно в той час, коли народилася Лючія, Джойс був госпіталізований з ревматичною лихоманкою і почав відчувати проблеми з очима, які будуть переслідувати його протягом усього життя. Незважаючи на слабе здоров'я і брак грошей, Джойс примудрявся насолоджуватися культурними принадами Трієста: випивкою, вечерею, ще випивкою, театром, популярною оперою, танцями, концертами і фільмами. Він також брав уроки співу; вчитель Джойса, Франческо Рікардо Сініко, "похвалив його голос, але сказав, що йому знадобиться два роки, щоб натренувати його належним чином" [36]. На жаль, Джойс не мав коштів, щоб продовжувати уроки протягом запропонованого часу. Тим не менш, вчитель співу Джойса явно справив на нього враження, оскільки він використав його ім'я для Капітана та Емілі Сініко у своєму дублінському оповіданні "Нещастя" [21].

У 1909 році Джойс подружився з Етторе Шмітцем (італійським письменником Італо Звево), який похвалив незавершені рукописи "Портрета митця в молодості" і переконав його закінчити роман.

У 1910-1913 роках Джойс переважно займався переробкою "Портрета митця в молодості" та боротьбою за публікацію в газеті "Дублінців". Щоб заробити грошей, Джойс читав лекції в Університеті; його цикл лекцій про Гамлета цілком міг надихнути Стівена на теорію Гамлета в епізоді "Сцилли і Харибди" в "Улісі". У 1914 році, завдяки ентузіазму колеги-модерніста Езри Паунда, "Дублінці" були опубліковані в літературному журналі "Егоїст". Пізніше того ж року "Дублінці" були нарешті опубліковані як роман Гранта Річардса. У той час як інші молоді люди йшли воювати на Першу світову

війну, Джойс почав плідно писати; в останні місяці 1914 року Джойс почав писати "Улісса" [36].

У 1915 році Джойс, Нора, Джорджо та Лючія виїхали з Триєста до нейтрального Цюріха. Протягом наступних кількох років, завдяки грантам від Королівського літературного фонду та Британського громадянського списку (забезпеченого Єйтсом і Паундом), Джойс продовжував стабільно писати. Джойс публікує "Портрет митця змолоду" у грудні 1916 року і, незважаючи на першу операцію на очах у серпні 1917 року, продовжував працювати над "Улісом". Перші примірники "Улісса" були опубліковані на сороковий день народження Джойса – 2.02.1922.

У 1933 році "Улісс" зіткнувся в Америці з судовим процесом про непристойність. Після обговорення суддя Джон М. Вулсі оголосив, що книга не є непристойною і може бути легально опублікована в США. Це рішення спричинило публікацію кількох версій "Улісса" протягом наступних кількох років, зокрема видання Random House (1934), видання Limited Editions Club з ілюстраціями Анрі Матісса (1935) та видання Bodley Head (1936). У 1938 році Джойс закінчив "Поминки по Фіннегану"; наступного року він був опублікований одночасно в Лондоні та Нью-Йорку. У вересні 1939 року розпочалася Друга світова війна, і родина Джойсів повернулася до нейтрального Цюріха. 13 січня 1941 року Джойс помер після операції на перфоративній виразці. Він був похований на цвинтарі Флюнтерн у Цюріху, відмовившись від католицького обряду. Нора померла через десять років і була похована окремо у Флюнтерні. Обидва тіла були перепоховані разом у 1966 році [21].

"Портрет митця змолоду", або "Дедал", – відомий роман Джеймса Джойса. Твір був опублікований у Нью-Йорку в 1916 році і вважається критиками та ентузіастами одним з найкращих романів 20-го століття.

Роман розповідає про події та роки становлення дитини на ім'я Стівен Дедал, тобто альтер-его Джойса. Стівен Дедал – ім'я, яке автор використовує для позначення, з одного боку, архітектора грецької міфології Дедала

(персонаж грецької міфології: великий архітектор, скульптор і винахідник, відомий насамперед як будівничий знаменитого лабіринту Мінотавра). І, з іншого боку, Стівен, який був натхненний християнським мучеником Святим Стефаном (тобто першим християнином, який пожертвував своїм життям, щоб свідчити про свою віру в Христа і поширювати Євангеліє).

Мова, прийнята Джойсом, спочатку проста, оскільки вона відноситься до світу дітей. Потім вона змінюється в міру дорослішання головного героя, стаючи більш складною. На це вказують майбутні літературні та філософські розмови, в яких згадуються такі імена, як Аристотель, Флобер, Тома Аквінський.

Роман є напів автобіографічним. Як і письменник, Стівен Дедал є учнем отців-єзуїтів. Так само, як і вони, він сприйнятливий до свого оточення і завжди готовий відстоювати свою автономію. Він обирає легшу альтернативу – мовчання, вигнання та хитрість.

Стівен Дедал також є головним персонажем роману Джеймса Джойса "Улісс". Більше того, деякі критики стверджують, що оповідачем перших трьох історій "Дублінців" є саме Стівен Дедал. Отже, фігура, описана у вибраному романі, пронизує значну долю творчості художника.

1.2 Переклади творів Джойса італійською мовою

Джойс має досить тісний зв'язок з італійською мовою. Умберто Еко навіть пише, що "Джойс був також італійським автором" [19]. Перед своїм п'ятирічним перебуванням у Цюріху та набагато довшим проживанням у Парижі, Джойс провів майже одинадцять років у Трієсті, з жовтня 1904 по червень 1915 року. Більшість часу, проведеного там у перші роки, була пов'язана з постійною боротьбою з бідністю, але в процесі він захопився галасливим адріатичним портом з його австро-угорською сумішшю конкуруючих мов і діалектів – італійської, трієстинської, словенської та німецької – з часів Австро-Угорщини. У Трієсті він нарешті зміг завершити

"Дублінців", написав "Портрет" і "Вигнанців", розпочав "Улісса" і мимохідь увібрав велику кількість мовної та культурної інформації, яка впливе на поверхню у трансформованому вигляді набагато пізніше у "Поминках по Фіннегану". Там він зав'язав низку важливих дружніх стосунків з місцевими письменниками, такими як Італо Звево, Сільвіо Бенко та Даріо де Туоні, і, як пише Еко, "деякі з його найвищих похвал на самому початку надійшли з італійського літературного середовища", від таких письменників, як Звево, Бенко та Еудженіо Монтале [19]. Незважаючи на це, італійські переклади Джойса розпочалися дуже повільно, видань у вигляді книжки не було до 1933 року. Першим італійським перекладом була версія "Вигнанців" Карло Лінаті, опублікована в міланському журналі "Il Convengo" протягом трьох місяців у 1920 році. Переклад Лінаті врешті-решт був опублікований і в книжковій формі, але лише через майже двадцять п'ять років, коли він з'явився в Мілані в липні 1944 року [44].

Окремі оповідання з "Дублінців" почали з'являтися в 1924 році з перекладом "Аравія", від Карло Лінаті, який також опублікував п'ятнадцятисторінковий переклад уривків з "Улісса" в "Il Convengo" у 1926 році. Два різних переклади "Нещастя" з'явилися з різницею в один рік: перший – Джакомо Прамполіні в червні 1928 року, другий – Ніна Руффіні в травні 1929 року. Евеліна Орефічі опублікувала переклади чотирьох оповідань з дублінців у "Корнер Падано" в Падуї: "Арабія" в листопаді 1928 року, "Пансіон" у грудні 1928 року, "Евеліна" в серпні 1930 року і "Сестри" в жовтні 1930 року. А Амалія Поппер Різоло, колишня студентка Джойса, опублікувала переклади трьох оповідань у Трієсті в Il Piccolo della Sera: "Маленька хмаринка" у жовтні 1929 року, "Мертві" у вересні та жовтні 1931 року та "Евеліна" в листопаді 1931 року. Альберто Россі опублікував переклад "Телемаху" в Il Convengo у жовтні 1931 року. Першим італійським перекладом у книжковій формі був "Gente di Dublino", версія "Дублінців" Енні та Адріано Ламі, яка з'явилася в Мілані в березні 1933 року. Згодом італійська мова мала б мати більше перекладів "Дублінців", ніж будь-яка

інша, але ця перша повна версія з'явилася на кілька років пізніше, ніж французька чи німецька, а також передувала російській, японській та шведській мовам. Два роки по тому добірка з п'яти оповідань "Дублінців" була опублікована в Трієсті в перекладі Амалії Поппер Різоло під назвою "Арабія", включаючи "Арабія" та "Партнери", а також три оповідання, які вона вже публікувала в *Il Piccolo della Sera*. Друга повна версія тексту Джойса, знову ж таки під назвою "Gente di Dublino", з'явилася в Турині в березні 1949 року в перекладі Франки Канконі, і ця версія стала вважатися стандартною принаймні на наступну чверть століття [44].

Перша італійська версія "Портрета митця замолоду", яка (як і перші італійські "Дублінці") також з'явилася в 1933 році, опублікована в Турині в травні під назвою *Dedalus: Ritratto dell'artista da giovane*, перекладена двадцятичотирьохрічним Чезаре Павезе. Як і у випадку з дублінцями, перший італійський "Портрет" не лише з'явився на кілька років пізніше, ніж його французькі чи німецькі аналоги, але й передував шведській, іспанській, чеській, польській та японській версіям. Переклад Павезе залишався єдиним італійським "Портретом" протягом сорока років. Павезе, зі свого боку, як повідомляється, насолоджувався перекладом "Портрета", але, очевидно, вважав, що переклад Джойса надто відволікає від його власної творчості, тому він відмовився від подальших перекладів [32; 57]. Троє інших італійських перекладачів набагато пізніше спробують свої сили в нових перекладах "Портрета": Версія Марини Емо Каподілісти була опублікована в Римі в 1973 році, Бруно Оддера – в Мілані в 1980 році, а Массімо Марані представив четвертий італійський "Портрет" у томі збірки Джойса "Romanzi e poesie" ("Романи та вірші") в 1995 році. Перший італійський "Улісс" з'явився з ще більшим запізненням, ніж "Дублінці" чи "Портрет". Три уривки з "Улісса" раніше з'являлися з великими інтервалами в італійських літературних журналах: Карло Лінаті, як уже зазначалося, переклав ранню добірку уривків у 1926 році, а Альберто Россі опублікував переклад "Телемаха" у 1931 році та уривки з "Тротея" у 1949 році.

Однак повний італійський переклад "Улісса" з'явився лише у 1960 році, більш ніж через три десятиліття після німецьких та французьких версій, і йому передували також переклади чеською, японською (двічі), іспанською, шведською, угорською, данською та сербською мовами. Початок перекладу був дещо бурхливим. Перекладачем був молодий флорентієць Джуліо де Анджеліс, викладач англійської мови в комерційній середній школі, який розпочав переклад для власної розваги п'ять років тому, у віці двадцяти дев'яти років, і, як повідомляється, подав його до видавництва Мондадори лише на настійне прохання друга. Мондадори, схоже, помітно нервував через публікацію такого серйозного перекладу молодого людини, для якої це була перша спроба надрукувати твір: переклад, у якому використано флорентійську версію італійської мови для відтворення дублінської версії Джойса англійською, спочатку був перевірений поетом Еудженіо Монтале, який схвалив його, а потім переданий на розгляд команді італійських фахівців з Джойса, а саме Глауко Камбона, Карло Іzzo та Джорджо Мелькіорі, під загальним керівництвом Джакомо Дебенедетті, і лише після цього вийшов друком у світ. На відміну від французької команди, яка допомагала Огюсту Морелю з перекладом, італійська команда, схоже, працювала значною мірою самостійно: Карло Іццо, як повідомляється, переробив близько п'ятдесяти сторінок чорнової версії де Анджеліса, перш ніж відправити їх Глауко Камбону, який потім переробив нову версію, перш ніж відправити її Джорджо Мелькіорі для остаточного редагування. Врешті решт, після такої складної процедури, "Улісс" з'являється в італійському просторі у 1960 році, і у 1961 році виходять нотатки автора до читання перекладу [44].

Найдивовижнішим аспектом італійської системи Джойса, однак, є майже нав'язливе захоплення "Дублінцями", яких існує не менше одинадцяти різних повних перекладів. "Портрет" знайшов ще трьох італійських перекладачів: у 1973 році його переклали Марина Емо Каподіліста, у 1980 році – Бруно Оддера, а в 1995 році – Массімо Марані [44].

1.3 Етапи дослідження

Загалом наше дослідження охоплює три етапи, цілі яких викладено далі. На першому етапі було сформовано теоретичну базу дослідження; зміст цього етапу викладено у першому розділі. Було розглянуто такі проблеми, як поняття художнього перекладу, важливість перекладацької творчості, вплив ідеології та цензури на переклад та місце та особливості італійського перекладу часів фашистської диктатури. На цьому етапі було використано метод аналізу та метод синтезу, для того щоб проаналізувати наукову літературу, виокремити позиції, необхідні для нашого дослідження, та об'єднати їх разом, сформувавши у такий спосіб теоретичну базу цього дослідження.

Другим етапом стало формування ілюстративного матеріалу дослідження. Спочатку методом довільного добирання ми обрали (користуючись власними уподобаннями) текст оригіналу та його переклади. Добираючи переклад, ми орієнтувалися на час його здійснення, а саме нас цікавив переклад доби фашистської диктатури в Італії (1922–1943), через відповідну наявність/відсутність цензурних обмежень. Текст оригіналу та текст перекладів цих розділів ми впорядкували у таблиці, а далі з цієї таблиці ми аналізували трансформації, залучені при процесі перекладу.

Далі, ми, керуючись вже описаним принципом, за допомогою методу суцільного добирання сформували прикладову базу дослідження. Її обсяг склав 30 одиниць аналізу. Основним у нашому дослідженні був третій етап. На цьому етапі ми використали головний метод перекладознавства – метод порівняння тексту оригіналу та тексту перекладу. За допомогою цього методу ми виявили:

- по-перше, фрагменти/елементи тексту оригіналу, вилучені з перекладу;

- по-друге, фрагменти/елементи тексту оригіналу, відтворені відмінними засобами італійської мови.

Висновки до розділу 2

Для вибору ілюстративного матеріалу ми звернулися до перекладів англomовних творів італійською, зроблених у період фашистської диктатури (1922–1943). Вибір пав на роман Джеймса Джойса "Портрет митця змолоду" та його переклад Чезаре Павезе 1933 року.

Джеймс Джойс (1882–1941) – ірландський письменник, який відомий своїми романами "Улісс" та "Портрет митця змолоду". Він використовував новаторські техніки письма (напр. потік свідомості), щоб зобразити внутрішній світ персонажів. Його творчість відзначається детальним вивченням мікрокосму повсякденного життя, а також унікальними новаторськими структурами та стилями письма. Джойс вплинув на розвиток літератури, змінивши традиційний підхід до творення та сприйняття текстів.

Загалом Джойс прожив одинадцять років в Італії, і його перші схвалення від літературних гуру сталися саме там – його роботи оцінили видатні італійські модерністи, такі як Італо Звево, Сільвіо Бенко та Даріо де Туоні.

Італія, для якої в часи фашистської диктатури характерна "хвиля перекладів", повноцінно почала приймати тексти Джойса в італійському середовищі з 1933 року, коли були видані у форматі книг переклади "Дублінців" та "Портрета митця змолоду". "Дублінці" викликали перекладацький інтерес у італійців і після того, і були перекладені близько 11 раз, в той час як "Портрет митця змолоду" після першого перекладу від Чезаре Павезе отримав інші версії ще три рази. Всесвітньовідомий "Улісс" вперше був перекладений аж у 1960 році, і те пройшовши довгий шлях переробки та допрацювань. Тож для аналізу ідеологічної та культурної цензури перекладів у фашистській Італії ми обрали роман "Портрет митця змолоду".

РОЗДІЛ 3. ЗАМІНИ ТА ВИЛУЧЕННЯ У ІТАЛІЙСЬКОМУ ПЕРЕКЛАДІ РОМАНУ Д.ДЖОЙСА "ПОРТРЕТ МИТЦЯ ЗМОЛОДУ"

Відповідно до розробленого плану роботи, у цьому розділі ми з'ясували трансформації, залучені у перекладі твору Джойса авторства Чезаре Павезе. Оскільки нас цікавить саме аспект цензури, ми зосередилися на перетвореннях, що відображають стратегію одомашнення та намагаються мінімізувати культурні відмінності. У теоретичній частині ми вже звернули увагу на те, що за часів фашистської диктатури Італія була досить відкритою до іноземних текстів, однак намагалася зберігати образ "колиски" культури Європи, а тому у цьому розділі ми фокусуємося, яким саме чином ці культурні відмінності мінімізувалися, а також які неприглядні для режиму частини модифікувалися або вилучалися.

Визначивши, що основними інструментами цензури та самоцензури є заміни та вилучення, ми розбили розділ на дві відповідні частини.

3.1 Заміни у перекладі

У багатьох перекладацьких рішеннях було помічено стратегію одомашнення, наприклад повна заміна певних елементів оригіналу адекватними для культури перекладу елементами. Наведемо приклади:

(1) *She played on the piano **the sailor's hornpipe** for him to dance.*

*Gli suonava sul piano **la tarantella** per farlo ballare.*

У англійському варіанті мати Стівена Дедала грала синові *the sailor's hornpipe*, традиційний танець на мелодію волинки, що походить з Королівського військово-морського флоту Великої Британії. Чезаре Павезе замість цієї мелодії називає *la tarantella* (*тарантела*) – традиційний південно італійський танець.

Цікаво, як після цього перекладач дещо змінює ономапоєю мелодії:

(2) <i>He danced:</i>	<i>Lui ballava:</i>
-----------------------	---------------------

<i>Tralala lala,</i> <i>Tralala tralaladdy,</i> <i>Tralala lala,</i> <i>Tralala lala.</i>	<i>Tralala lalla</i> <i>tralala lallara</i> <i>tralala lalla tralallà.</i>
--	--

Павезе регулює її так, щоб вона звучала подібно до звуків тарантели.

У тексті взагалі зустрічається багато випадків ономапопеї та словотвору, базованого на ній. Наприклад:

(3) *Once upon a time and a very good time it was there was a **moocow** coming down along the road and this **moocow** that was coming down along the road met a nicens little boy...*

*Nel tempo dei tempi, ed erano bei tempi davvero, c'era una **muuucca** che veniva giù per la strada e questa **muuucca** che veniva giù per la strada incontrò un ragazzino carino.*

Вживаючи цей прийом, автор намагається створити відчуття світогляду дитини, і перекладачеві важливо його зберегти. Павезе вдається теж до ономапопеї, але якщо в англійській **moocow** складається з ономапопеї та потім назви тварини (moo+cow), італійська мова дає можливість просто зробити акцент на ономапопеї *muu* вже всередині самого слова *mucca*.

Окрім ономапопеї, однією із найповторюваніших замін є заміна титулів адекватними для італійської культури:

<p>(4)—<i>Good morning, sir! Can I help you?</i></p> <p><i>The priest looked up quickly and said:</i></p> <p>—<i>One moment now, Mr Dedalus, and you will see.</i></p>	<p>— <i>Buon giorno, signore. Posso aiutarvi?</i></p> <p><i>Il sacerdote alzò il capo vivacemente e disse:</i></p> <p>— <i>Un momento, signor Dedalus, e vedrete.</i></p>
--	---

Тут як *sir*, так і *Mr* замінюється італійським *signore*. Навіть слово *gentleman* замінюється тим самим терміном.

(5) <i>And when Stephen had not</i>	<i>E quando Stephen non era</i>
-------------------------------------	---------------------------------

<p><i>been able to answer Nasty Roche had asked:</i></p> <p>—<i>What is your father?</i></p> <p><i>Stephen had answered:</i></p> <p>—<i>A gentleman.</i></p>	<p><i>riuscito a rispondere, Porco Roche aveva domandato:</i></p> <p>—<i>Cos'è tuo padre?</i></p> <p><i>Stephen aveva risposto:</i></p> <p>—<i>Un signore.</i></p>
--	--

Також, Павезе створює набагато м'якіший образ близьких для головного героя людей шляхом характерних для італійської мови зменшувальних, пестливих суфіксів.

(6) *Nice mother!*

Mamma bella!

Mother – стилістично нейтральне слово, і в італійській передавалось би як *madre*, але Павезе намагається відворити максимальну ніжність не лише взявши коротку форму *mamma*, а і додавши до неї зменшувальний суфікс *-in*.

Серед інших замін бачимо наступне:

(7) *The moocow came down the road where Betty Byrne lived: she sold lemon platt.*

La muuucca veniva per la strada dove abitava Betty Byrne, che vendeva filato di limone.

В англійській мові *lemon platt* має незрозуміле значення і, здається, використовувалося лише Джойсом. Можливо, це натяк на якісь солодощі зі смаком лимону. Павезе теж створює це відчуття загадковості, створюючи певне *filato di limone*, яке об'єктивно не існує, але натякає на щось схоже, і звучить більш типово для італійської культури.

Павезе замінює багато елементів, пов'язаних з їжею, на більш знайомі італійцям:

(8)... *I have a strong suspicion, amounting almost to a conviction, that my sister intended to make pancakes today for the dinner of the Donovan family.*

Ho un certo sospetto, che tocca quasi la certezza, che mia sorella avesse l'intenzione di preparare frittelle oggi, per il pranzo di casa Donovan.

Pancakes – реалія англомовного світу, з якою на той момент італійський читач ще не був знайомий, не дуже нагадують італійські *frittelle*, шматочки тіста, засмажені у великій кількості олії.

(9) *April 2. Saw her drinking tea and eating cakes in Johnston's, Mooney and O'Brien's.*

2 aprile. Visto lei che beveva tè e mangiava dolci da Johnston Mooney e O'Brien.

Тут Павезе застосовує генералізацію і вживає більш загальне *dolci*, яке може позначати будь-який вид солодощів.

У наступному прикладі невідомий італійцям *big plum pudding* (великий сливовий пудинг) Павезе замінює на *il pasticcio di frutta*, такий собі фруктовий пиріг.

<p>(10)...and when dinner was ended the big plum pudding would be carried in, studded with peeled almonds and sprigs of holly, with bluish fire running around it and a little green flag flying from the top.</p>	<p><i>e, quando la cena fosse finita, sarebbe entrato il pasticcio di frutta, lardellato di mandorle sbucciate e di stecchi d'agrifoglio, con una fiamma azzurrina scorrente intorno a una piccola bandiera verde in cima.</i></p>
---	--

Інші заміни, які здійснює Павезе, пов'язані з передачею лайливих прізвисьок, які Джойс дає деяким героям:

(11)—*I wouldn't stand it, Fleming repeated, from Baldyhead or any other Baldyhead. It's a stinking mean low trick, that's what it is. I'd go straight up to the rector and tell him about it after dinner.*

— *Io non lo permetterei — ripeté Fleming — né a Zucca Pelata né a qualunque altra zucca pelata. È una parte fetente e da vigliacco, ecco cos'è. Io andrei difilato dal rettore a dirglielo, dopo pranzo.*

Джойс дає префекту школи Стівена, священнику Долану, прізвисько **Baldyhead**. Baldy в англійській мові є недобррозичливою назвою того, хто втратив або втрачає волосся на голові. Павезе обирає для прізвиська ім'я персонажа, вже відомого в італійському фольклорі: **Zucca Pelata**, про якого

існує декілька пісеньок. Zussa буквально перекладається як гарбуз, але у переносному значенні натякає на пусту, нерозумну голову. Pelata – в даному контексті *лисий*. Тобто, "лиса гарбузова голова".

Прізвисько іншого персонажа Павезе теж підлаштовує під італійську мову, щоб передати читачеві сенс, закладений автором:

(12) *Nasty Roche had big hands.*

Porco Roche aveva le mani grosse.

Джойс для прізвиська героя на ім'я Roche обирає прикметник "nasty", тобто "огидний". Павезе ж підбирає іменник "porco", що означає "свиня".

Інше ім'я, яке змінює перекладач:

(13) *A boy named Fallon, in Belvedere, had often asked him with a silly laugh why they moved so often.*

A Belvedere un ragazzo, di nome Fulton, gli aveva domandato molte volte con un risolino idiota perché traslocavano tanto.

Ось яким чином Павезе працював з лайкою:

(14) — *Sons of bitches! cried Mr Dedalus.*

— *Farabutti! — esclamò il signor Dedalus.*

Вираз, використаний Джойсом, важчий і в італійській буквально передавався б як "figli di puttana". Тим часом Павезе застосовує набагато нейтральніше слово "негідники".

Деякі заміни Павезе здійснює недоречно, можливо, через брак певної інформації. Наприклад:

(15) *He saw the word Lotts on the wall of the lane and breathed slowly the rank heavy air.*

Vide una parola oscena sul muro del vicolo.

Павезе перекладає *word Lotts* як *parola oscena* ("буквально нецензурне слово"). В той час як "Lotts" – це не нецензурне слово, а просто назва вулиці. В Дубліні існує South Lotts Road.

Ось інший приклад вибору заміни від Павезе, в якому незрозуміло, чи стався він через помилку:

(16) *The night of the Whitsuntide play had come and Stephen from the window of the dressingroom looked out on the small grassplot across which lines of Chinese lanterns were stretched.*

La notte della recita dell'Ascensione era giunta e Stephen dalla finestra dello spogliatoio guardava fuori nel piccolo prato su cui erano appese file di lampioncini cinesi.

У оригіналі йдеться про *Whitsun* – це назва, яка використовується у Великій Британії та інших країнах англіканства на позначення християнського свята Святої трійці. Павезе ж перекладає його як *Ascensione*, тобто Вознесіння. Свята трійця святкується через 50 днів після Великодня, а Вознесіння Господнє – через 40 днів. Тобто мова йде про абсолютно інше свято.

Також Павезе доводиться проводити роботу з адаптуванням цитат такої собі "кухонної латини", яка була здебільшого іронічним способом імітації латинської мови:

<p>(17) <i>Credo ut vos sanguinarius mendax estis — said Cranly — quia facies vostra monstrat ut vos in damno malo humore estis.</i></p>	<p><i>Credo ut vos fantasticus mendax estis, — disse Cranly — quia facies vostra monstrat ut vos in spettaculoso malo humore estis.</i></p>
--	---

Переклад слів "sanguinarius" з "fantasticus" і "damno" з "spettaculoso" можна виправдати тим, що різні терміни створюють потрібний ефект у різних мовних контекстах (в англійській та італійській мовах відповідно).

Складнощі для перекладача завжди створює переклад віршованих форм, так як треба зберегти і сенс, і римований каркас:

<p>(18) <i>As Tyson was riding into Jerusalem He fell and hurt his Alec Kafoozelum.</i></p>	<p><i>Entrando in città sopra un bel cavallino Tyson cadde a terra e batté il sederino</i></p>
---	--

Тут герой Джойса створює віршик, де використовує риму, вже існуючу в англійському фольклорі: у пісні Kafoozalum римуються *Jerusalem* та

Kafoozelum. Але хлопчик Боланд, герой Джойса, за *Alec Kafoozelum* ховає за цим інше слово, вірогідно *seat*. Павезе прибирає незрозумілу італійському читачеві алюзію на англійський фольклор, вилучає слова *Jerusalem* та *Alec Kafoozelum*, і переводить останній натяк буквальним словом *sederino*.

Замінює Павезе і ряд інших фраз з власними назвами:

(19) — *Take that one, sir. That's the real Ally Daly.*

— *Prendete questo, signore. È quel che ci vuole.*

Для англомовного читача *Ally Daly* – це стандарт досконалості, заснований на якості молочних продуктів Alice Daly (поч. 19 ст.). Для Павезе немає сенсу зберігати цю метонімію і він пише просту фразу "*È quel che ci vuole*", що означає "Це те, що потрібно".

3.2 Вилучення у перекладі

Деякі речі, які б не були зрозумілі для італійського читача через відсутність фонових знань, Павезе вилучає. Наприклад:

(20) *And all over the playgrounds they were playing rounders and bowling twisters and lobs.*

E per tutto il campo provavano colpi.

Оригінал більш деталізований і стосується назв та ігрових прийомів, характерних для крикету: "they were playing **rounders and bowling twisters and lobs**" – "rounders" – різновид крикету, що нагадує бейсбол, в якому гравці (кожна команда по черзі) намагаються забити раунди, оббігаючи ігрове поле; "bowling twisters and lobs" стосується способу кидання м'яча, щоб обдурити гравця суперника, який повинен відбити його відповідною битою. Але точне розуміння можна отримати, лише знаючи правила гри в крикет, і це може пояснити вибір вилучення Павезе у перекладі.

Інші вилучення, які робить Павезе:

(21) — <i>I wouldn't stand it, Fleming repeated, from Baldyhead or</i>	— <i>Io non lo permetterei — ripeté Fleming — né a Zucca Pelata né a</i>
--	--

<p><i>any other Baldyhead. It's a stinking mean low trick, that's what it is. I'd go straight up to the rector and tell him about it after dinner.</i></p> <p>—Yes, do. Yes, do, said Cecil Thunder. (вилуч. в іт. версії)</p> <p><i>—Yes, do. Yes, go up and tell the rector on him, Dedalus, said Nasty Roche, because he said that he'd come in tomorrow again and pandy you.</i></p>	<p><i>qualunque altra zucca pelata. È una parte fetente e da vigliacco, ecco cos'è. Io andrei difilato dal rettore a dirglielo, dopo pranzo.</i></p> <p><i>— Sì, va'! Sì, va' su a raccontarlo al rettore, Dedalus — disse Porco Roche. — Ha detto che ritornerà domani a picchiarti ancora.</i></p>
---	--

<p><i>(22)A figure was crouching before the large grate and by its leanness and greyness he knew that it was the dean of studies lighting the fire.</i></p> <p>Stephen closed the door quietly and approached the fireplace. (вилуч. в іт. версії)</p> <p><i>—Good morning, sir! Can I help you?</i></p>	<p><i>Una figura si trovava accoccolata davanti alla grossa graticola e la magrezza e il grigiore gliela rivelarono per il decano degli studi che stava accendendo il fuoco.</i></p> <p><i>— Buon giorno, signore. Posso aiutarvi?</i></p>
---	--

<p><i>(23)—Goethe and Lessing, said Donovan, have written a lot on that subject, the classical school and the romantic school and all that. The Laocoon interested me very much when I read it. Of course it is idealistic, German, ultra-profound.</i></p>	<p><i>— Goethe e Lessing — disse Donovan — hanno scritto in quantità sull'argomento: la scuola classica, la scuola romantica e via dicendo. Il Laocoonte m'interessò molto quando lo lessi. Naturalmente è idealismo, roba tedesca, ultraprofonda.</i></p>
---	--

<p><i>Neither of the others spoke. Donovan took leave of them urbanely.</i> (вилуч. в іт. версії)</p> <p>—<i>I must go, he said softly and benevolently, I have a strong suspicion, amounting almost to a conviction, that my sister intended to make pancakes today for the dinner of the Donovan family.</i></p>	<p>— <i>Debbo andare — disse somnesso e benevolo. — Ho un certo sospetto, che tocca quasi la certezza, che mia sorella avesse l'intenzione di preparare frittelle oggi, per il pranzo di casa Donovan.</i></p>
<p>(24) —<i>There's real poetry for you, he said. There's real love.</i></p> <p><i>He glanced sideways at Stephen with a strange smile and said:</i></p> <p>—<i>Do you consider that poetry? Or do you know what the words mean?</i> (вилуч. в іт. версії)</p> <p>—<i>I want to see Rosie first, said Stephen.</i></p>	<p>— <i>Ecco la vera poesia che ci vuole per te — disse. — Ecco l'amore vero.</i></p> <p><i>Diede una sbirciata a Stephen con un sorriso strano e disse:</i></p> <p>— <i>Bisogna prima che veda Rosie — fece Stephen.</i></p>

(25) <i>No Irish woman ever did it!</i>	<i>Nessun irlandese l'ha mai fatto!</i>
--	---

У прикладі вище Павезе виключає слово **woman** (жінка) і залишає гендерно нейтральне *irlandese*, яке може відноситися як до жінки, так і до чоловіка ірландської національності.

Наступним вилученням Павезе дещо позбавляє написане ясності:

<p>(26) <i>History was all about those men and what they did and that was what Peter Parley's Tales about Greece and Rome were all about. Peter Parley himself was on the first page in a</i></p>	<p><i>La storia non parlava altro che di questi uomini e delle loro imprese e sempre a costoro si riferivano i «Racconti» di Peter Parley sulla Grecia e su Roma.</i></p>
--	---

<p><i>picture. There was a road over a heath with grass at the side and little bushes: and Peter Parley had a broad hat like a protestant minister and a big stick and he was walking fast along the road to Greece and Rome.</i></p>	<p><i>Peter Parley stesso era in una brughiera con erba e piccoli cespugli ai lati e Peter Parley aveva un cappello largo da pastore protestante e un grosso bastone e camminava in fretta sulla strada della Grecia e di Roma.</i></p>
---	---

Пітер Парлі – псевдонім Семюела Грізвольда Гудріча (1793–1860), американського письменника, автора книжок для дітей. Автор описує відповідно видання його казок, але Павезе вилучає фразу *Peter Parley himself was on the first page in a picture.* ("Сам Пітер Парлі був на першій сторінці на фото"), однак продовжує описувати це фото, створюючи проблему для розуміння.

Інше виключення, що призводить до редукції розуміння сенсу:

<p>(27)<i>He had known neither the pleasure of companionship with others nor the vigour of rude male health nor filial piety.</i></p>	<p><i>Non aveva conosciuto né il piacere né la pietà filiale.</i></p>
<p>Прибл. укр.. переклад: Він не знав ні радості спілкування з іншими, ні бадьорості грубого чоловічого здоров'я, ні синівської побожності.</p>	<p>Прибл. укр.. переклад: він не знав ні насолоди, ні синівської побожності.</p>

Окрім того, Павезе робить малопомітні вилучення на рівні слів:

(28) *His tormentors set off towards **Jones's Road**, laughing and jeering at him, while he, half blinded with tears, stumbled on, clenching his fists madly and sobbing.*

*I suoi aguzzini se n'andarono verso la **Jones Road** ridendo e beffeggiandolo, invece Stephen mezzo accecato dalle lacrime andò avanti incespicando, serrando i pugni furiosamente e singhiozzando.*

(29) — *I have to leave a message down in **George's Street**, he said to his father quickly. I'll be home after you.*

— *Debbo fare una commissione in **George Street** — disse in fretta a suo padre. — Sarò a casa dopo di voi.*

Тут перекладач позбувається "s" в назвах вулиць, щоб водночас залишити і атмосферу оригіналу, не перекладаючи буквально і дослівно, але при цьому прибираючи незрозумілий для італійського читача елемент.

Наприкінці твору Павезе робить вилучення цілого речення, яке може бути зумовлене самоцензурою:

<p>(30) <i>Asked me was I writing poems? About whom? I asked her. This confused her more and I felt sorry and mean. Turned off that valve at once and opened the spiritual-heroic refrigerating apparatus, invented and patented in all countries by Dante Alighieri. Talked rapidly of myself and my plans.</i></p>	<p><i>Mi chiese, scrivevo poesie? Su chi? le risposi. Questo la confuse ancor di più e mi dispiacque, mi insultai.</i></p> <p><i>Parlato in fretta di me e dei miei progetti.</i></p>
---	---

Речення, яке приблизно українською можна перекласти так: "*Негайно перекрив той вентиль і відкрив духовно-героїчний холодильний апарат, винайдений і запатентований у всіх країнах Данте Аліг'єрі*", відсутнє в італійському перекладі, можливо, для того, щоб уникнути потенційних насмішкуватих алюзій про Данте Аліг'єрі, найважливішого митця для італійської історії культури.

Висновки до розділу 3

У цьому розділі ми проаналізували оригінал твору Джеймса Джойса "Портрет митця змолоду" та його переклад Чезаре Павезе, виданий у 1933 році, під час так званого "вторгнення хвилі перекладів".

Ми виділили 30 фрагментів тексту оригіналу та 30 відповідних фрагментів тексту перекладу, які є одиницями аналізу, оскільки містять відмінності між оригіналом та перекладом; у ході дослідження ми зосередилися на замінах та на вилученнях, які ми кваліфікували як цензурно зумовлені.

Основними елементами для заміни ставали культурні специфічні характеристики. Часто перекладач, замість того, щоб залишити автентичну мовну одиницю і, наприклад, пояснити його у виносках, "одомашнював" невідомі для середньостатистичного італійського читача елементи. Він замінював назви фольклористичних ірландських елементів на типові італійські, англійські титули на італійські, англійські ониматопеї на адекватні для італійської мови. Окремо варто звернути увагу на заміни одиниць, пов'язаних з їжею та стравами. Невідомі на той час італійцям слова *pancakes*, *pudding* тощо замінюються іншими зрозумілими для читача елементами.

Щодо лайливих слів та прізвисьок, Павезе обирає м'якіші відповідники. Загалом у багатьох випадках, перекладач додавав такої собі "м'якості", приміром замінював стилістично нейтральне слово лексичною одиницею з пестливим суфіксом.

Павезе також здійснює заміни при перекладі "кухонної латини", яка була іронічним способом імітації латинської мови, аби наблизити закладений сенс до читача. Перекладач також працював над віршованими формами: іноді при перекладі віршованих форм та інших фраз було втрачено метафоричний вжиток Джойсом власних назв, які у оригіналі відсилають до англійського фольклору, а смисл пояснювався простими словами.

Щодо інших втрат та вилучень, Павезе вживав у перекладі деякі терміни незрозумілі для італійського читача, наприклад елементи гри в крикет. Також після цього слідує ряд вилучень, природа яких не зрозуміла, оскільки часто вилучені речення не несуть в собі якоїсь неприглядної для італійського середовища інформації та не викликають особливих проблем при перекладі. Очевидним цензурним ходом є вилучення насмішкливої фрази про Данте Аліг'єрі, якого вважають батьком італійської культури.

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

У цій роботі ми розглянули вплив цензури періоду фашистської диктатури в Італії на переклади англomовної літератури на прикладі аналізу перекладу роману Джеймса Джойса "Портрет митця змолоду" італійцем Чезаре Павезе у 1933 році.

У першому розділі розглядається вплив цензури на процес перекладу. Цензура, обумовлена політичними, моральними, релігійними та соціокультурними нормами, впливає на вибір стратегій перекладу, таких як "одомашнення" чи "очуження", що визначається культурними цінностями. Переклад завжди відрізняється від оригіналу через різницю між мовами та культурами. Це складний процес інтерпретації, де перекладачі враховують потреби цільової аудиторії, обираючи для передачі лише певні аспекти тексту.

У контексті перекладу виділяють зовнішні, внутрішні, об'єктивні та суб'єктивні фактори цензури, які впливають на вибір перекладача. Історія перекладу в Європі свідчить про активне використання цензури з давніх часів. Аналіз текстів оригіналів та їх перекладів є ключовим методом виявлення цензури, де можна виявити втручання цензорів та їх вплив на спосіб відтворення вмісту.

В італійському контексті фашистської диктатури цензура впливала на переклад та поширення іноземної літератури. Попри обмеження, культурна сфера Італії проявляла відкритість до іноземної літератури, що призвело до інтенсивної перекладацької діяльності. Переклади таких творів, як "До маяка" Вірджинії Вульф, викликали суперечки та реакцію цензорів. Перекладачі змушені були самоцензуруватися або адаптувати тексти під, перш за все, естетичні стандарти того часу.

У фашистській Італії переклади стали широко поширюваними завдяки дешевим виданням. Внаслідок вторгнення так званої хвилі перекладів, відбулося дві кампанії критики перекладів іноземної літератури. Перша –

1933–1934 проти дешевих неякісних видань, друга у 1936–1938 проти кількості перекладів. Основна проблема була не в тому, який сенс передавали перекладені твори, а саме в їхній кількості, що мало не переважала число автентичних італійських видань. Для Італії важливо було зберегти образ "колиски культури", а отже продукувати своє власне літературне надбання, що протистояло раптовому масовому захопленню іноземними текстами.

Для аналізу цензури у перекладі ми обрали роман Джеймса Джойса "Портрет митця змолоду" та його переклад Чезаре Павезе 1933 року. Було виділено 30 відмінностей між оригіналом та перекладом Чезаре Павезе, які головним чином полягають у заміні та вилученні елементів тексту.

Перекладач часто замінював культурно специфічні одиниці, обираючи більш зрозумілі для італійського читача елементи. Це включає заміну назв фольклористичних ірландських елементів на італійські, англійські титули на італійські, та інші заміни, які дозволяли зрозуміти зміст італійській аудиторії. Також важливим є підхід перекладача до лайливих слів, де він вибирав більш м'які еквіваленти. Павезе також змінював "кухонну латину" та віршовані форми, використовуючи більш зрозумілі для італійського читача вирази. Іноді це призводило до втрати метафоричного сенсу Джойсом власних назв у тексті оригіналу.

Серед вилучень в перекладі були елементи, що були незрозумілі для італійського читача, також були вилучені фрази, які, схоже, не несуть особливої важливої інформації для італійського контексту. Також спостерігалися вилучення, включаючи цензурні заходи, наприклад, вилучення насмішкуватої фрази про Данте Аліг'єрі, визнаного батька італійської культури.

Цей аналіз показує, що перекладач Чезаре Павезе здійснював активні заміни та вилучення, щоб зробити текст більш зрозумілим та придатним для італійської аудиторії, але це також призводило до втрати певних культурних та мовних відтінків, притаманних оригіналу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Ребрій О. В. Вступ до перекладознавства : конспект лекцій для студентів освітньо-кваліфікаційного рівня «Бакалавр» факультету іноземних мов. Харків: ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2016. 116 с.
2. Фролова І. Є., Лапіна О. В. Чинники ідеологічного впливу на переклад (на матеріалі українських перекладів роману Е. Гемінґвея «По кому подзвін» 1981 та 2018 рр.). *Вісник Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна. Серія “Іноземна філологія. Методика викладання іноземних мов”*. Харків: ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2021. Вип. 94. С. 40–46.
3. Acuña-Partal C. Notes on Charles Darwin’s thoughts on translation and the publishing history of the European versions of [On] The Origin of Species. *Studies in Translation Theory and Practice*. 2016. Vol. 24, issue 1. P. 7–21.
4. Afwah A., Nababan M. R., Djatmika D. Analysis of Censorship in Subtitle of American Pie 1–7. *International Journal of Multicultural and Multireligious Understanding*. 2019. № 6 (5). P. 201–211.
5. Ardi H., Refnaldi H., Savelia R., Harahap W. Comparison of Individual and Team-Based Project in Translating Anger Expression : Proceedings of the Unima International Conference on Social Sciences and Humanities (UNICSSH 2022) Advances in Social Science, Education and Humanities Research. https://doi.org/10.2991/978-2-494069-35-0_22.
6. Barrocal M. R. English-Spanish Translations and Censorship in Spain 1962–1969. *inTRAlinea*. 2010. URL: <https://www.intraline.org/specials/article/1658> (дата звернення: 18.09.2023).
7. Billiani F. Modes of Censorship and Translation: National Contexts and Diverse Media. Manchester : St. Jerome Publishing, 2007. 336 p.
8. Billiani F. National cultures and foreign narratives in Italy, 1903–1943. Basingstoke : Palgrave Macmillan. 2020.

9. Bolchi E. Il piano dell'anima: Virginia Woolf e Katherine Mansfield nelle riviste italiane tra le due guerre. *Chi stramalediva gli inglesi: la diffusione della letteratura inglese e americana in Italia tra le due guerre* / Cattaneo, A. (ed.). Milan : Vita e Pensiero, 2007. P. 65–77.
10. Bolchi E. The “Grand Lady of Literature”: Virginia Woolf in Italy under Fascism. *Virginia Woolf and the literary marketplace* / Dubino, J. (ed.). New York : Palgrave Macmillan, 2010. P. 199–208.
11. Calvani A. Virginia Woolf in Fascist Italy: the Italian translations of *Flush*, *Orlando* and *To the Lighthouse*. *Trans-Kom*. 2018. № 11(1). P. 63–86.
12. Carducci N. Gli intellettuali e l'ideologia americana nell'Italia letteraria degli anni trenta. Taranto : Lacaita Editore, 1973. 253 p.
13. Cattaneo A. Chi stramalediva gli inglesi: la diffusione della letteratura inglese e americana in Italia tra le due guerre. Milano : Vita e Pensiero, 2007. 181 p.
14. Caw M. A. A Virginia Woolf, with a French twist. *The reception of Virginia Woolf in Europe* / Caws M. A., Luckhurst, N. (ed.). London : Continuum, 2002. P. 60–67.
15. Cecchi E. Prefazione. *Traduzione di Giulia Celenza*. Milan : Treves, 1934. P. vii–xi.
16. Cipriani A. M. The impact of censorship on the translation and publication of Virginia Woolf in Italy in the 1930s. *Translation Matters*. 2020. № 2. P. 83–96. DOI:10.21747/21844585/tm2_2a5.
17. Coli D. La casa editrice di Benedetto Croce e la cultura europea : PhD diss. Florence : European University Institute, 1982. 328 p.
18. Consiglio A. Virginia Woolf. *L'Italia letteraria*. 1929. № 1(6). P. 6.
19. Eco U. The Aesthetics of Chaosmos: The Middle Ages of James Joyce : Trans. Ellen Esrock. Cambridge, MA : Harvard University Press, 1989. Xii. 87 p.
20. Eco U. Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione. Milano: Bompiani, 2003. 395 p.
21. Ellmann R. James Joyce. Oxford and New York, NY : Oxford University Press, 1959. 348 p.

22. Escolar M. Contaminating Conversions: Narrating Censorship, Translation, Fascism : Dissertation, 2011. URL: <https://escholarship.org/uc/item/0r7943w7> (дата звернення: 29.09.2023).
23. Ferme V. Tradurre è tradire: la traduzione come sovversione culturale durante il fascismo. Ravenna : Longo Angelo Editore, 2002.
24. Fortunato E. Translating Swift: Censorship and Self-Censorship during Fascism. *Literary Translation, Reception, and Transfer* / N. Bachleitner (Ed.). 2020. Vol. 2. P. 31–40. Berlin, Boston : De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110641998-003>.
25. Gadamer G. Dall'ermeneutica all'ontologia. Il filo conduttore del linguaggio. *Teoria della traduzione* / Salmon L. (ed.). Milano: Vallardi, 1960. P. 341–65.
26. Gentzler E., Tymoczko M. Translation and Power. Amherst and Boston : University of Massachusetts Press, 2002.
27. Gramsci A. Il materialismo storico e la filosofia di Benedetto Croce. Turin : Giulio Einaudi Editore, 1966. 217 p.
28. Gregori F. The Italian Reception of Swift. *The Reception of Jonathan Swift in Europe* / Ed. Hermann Josef Real. London : Bloomsbury Academic, 2013. P. 17–56.
29. Johnson J. A Chronology of James Joyce. *James Joyce, Ulysses*. Oxford and New York : Oxford University Press, 1993. P. lxiii-lxix.
30. Joyce J. A Portrait of the Artist as a Young Man. New York : B.W. Huebsch, 1916.
31. Joyce J. Dedalus ritratto dell'artista da giovane prefazione di Alberto Rossi versione di Cesare Pavese Frassinelli, Torino, 1933.
32. King M. Cesare Pavese: Reluctant Translator of James Joyce. *James Joyce Quarterly*. 1972. № 9. P. 374–82.
33. Lefevere A. Translating, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame. London and New York : Routledge, 1992.

34. Looby R. Review: [Untitled]. *Translation and Literature*. 2010. Vol. 19, No. 2. P. 254–61. URL: <http://www.jstor.org/stable/20789120> (дата звернення: 10.10.2023).
35. Lygo E. Between ideology and literature: Translation in the USSR during the Brezhnev period Perspectives. *Studies in Translation Theory and Practice*. 2016. Vol. 24, Issue 1. P. 48–58.
36. McCourt J. *The Years of Bloom: James Joyce in Trieste, 1904–1920*. Dublin : The Lilliput Press, 2001. 274 p.
37. McLaughlin M., Muñoz-Basols J. Ideology, Censorship and Translation. 2021. URL: <https://www.routledge.com/Ideology-Censorship-and-Translation/McLaughlin-Munoz-Basols/p/book/9780367609900> (дата звернення: 03.10.2023).
38. Merino-Álvarez R. The censorship of theatre translations under Franco: the 1960s Perspectives. *Studies in Translation Theory and Practice*. 2016. Vol. 24, issue 1. P. 36–47.
39. Merkle D. Censorship. *Handbook of translation studies* / Y. Gambier, L. v. Doorslayer (Eds.). Amsterdam, the Netherlands: John Benjamin Publishing Company, 2010. Vol. 1. P. 18–21.
40. Merkle D. External and internal pressures on the translation: Relation to censorship. URL: http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:mLVSHnt1_ioJ:www.ailcicla.org/2004/Denise%2520Merkle.doc+&cd=14&hl=ru&ct=-clnk&gl=uas. (дата звернення: 17.10.2023).
41. Molina L., Albir A. Translation Techniques Revisited: A Dynamic and Functionalist Approach. *Meta: Journal des traducteurs*. 2002 № 47. P. 498. DOI:10.7202/008033ar.
42. Nida E. Principi di traduzione esemplificati dalla traduzione della Bibbia. *Teorie contemporanee della traduzione* / Nergaard, Siri (ed.). Milan : Bompiani, 1995. P. 149–180.

43. Nottola F. The Einaudi publishing house and Fascist policy on translations. *Translation under Fascism* / Rundle C., Sturge, K. (ed.). Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2010. P. 178–200.
44. O'Neill P. Polyglot Joyce : fictions of translation. Toronto: University of Toronto Press, 2005. 301 p.
45. Orwell G. Animal farm. London : Penguin. 1945/1989.
46. Pagetti C. La fortuna di Swift in Italia. Bari: Adriatica Editrice, 1971. 327 p.
47. Pavese C. Saggi letterari. Turin : Einaudi, 1951.
48. Perosa S. The reception of Virginia Woolf in Italy. *The reception of Virginia Woolf in Europe* / Caws, M. A. and Luckhurst, N. (ed.). London : Continuum, 2002. P. 200–217.
49. Rodríguez-Espinosa M. “¡No Pasarán!”: Translators under siege and ideological control in the Spanish Civil War Perspectives. *Studies in Translation Theory and Practice*. 2016. Vol. 24, issue 1. P. 22–35.
50. Ruberto A. Benedetto Croce: biografia, pensiero, libri. 2019. URL: <https://www.studenti.it/benedetto-croce-biografia-pensiero-e-libri.html> (дата звернення: 29.10.2023).
51. Rundle C. Publishing translations in Mussolini's Italy: a case study of Arnoldo Mondadori. *Textus. Rivista dell'Associazione Italiana di Anglistica*. 1999. № 12(2). P. 427–442.
52. Rundle C. The censorship of translation in Fascist Italy. *The Translator*. 2000. № 6(1). P. 67–76.
53. Rundle C. Publishing translations in Fascist Italy. Bern : Peter Lang, 2010a. 256 p.
54. Rundle C. Translation in Fascist Italy: “the invasion of translations” *Translation under Fascism* / Rundle C., Sturge K. (ed.). Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2010b. P. 15–50.
55. Seruya T. Maria Lin Moniz. *Translation and Censorship in Different Times and Landscapes*. Newcastle, England : Cambridge Scholars Press, 2008. P. 308–318.

56. Shuttleworth M., Cowie M. Dictionary of Translation Studies. Manchester. UK : St Jerome Publishing. 1997. 350 p.
57. Stella M. La traduzione del Portrait di Joyce. *Studi e ricerche* 6. Roma : Bulzoni, 1977. P. 75–104.
58. Tan Z. Censorship in Translation: The Dynamics of Non-, Partial and Full Translations in the Chinese Context. *Meta*. 2017. № 62(1). P. 45–68. <https://doi.org/10.7202/1040466ar>.
59. Taronna A. Translating queerness in Italy's Fascist past: the intertwined stories of Radclyffe Hall, Vita Sackville-West and Virginia Woolf. *Foreign women authors under Fascism and Francoism: gender, translation, and censorship* / Godayol, P. and Taronna, A. (ed.). Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2018. P. 80–100.
60. Toury G. A Rationale for Descriptive Translation Studies. *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation* / Hermans T. (ed.). London; Sydney : Croom Helm, 1985. P. 16–41.
61. Tymoczko M. Ideology and the position of the translator: In what sense is a translator 'in between'? *Apropos of ideology: Translation studies on ideology – ideologies in translation studies* / M. Calzada Pérez (Ed.). Manchester : St. Jerome, 2003. P. 181–201.
62. Venuti L. The Translator's invisibility. London : Routledge, 1995. 317 p.
63. Yuliasri I. Translators' censorship in English-Indonesian translation of Donald Duck comics. *Indonesian Journal of Applied Linguistics*. 2017. № 7. P. 105–116.



АНОТАЦІЯ

Бруньова З.О. Цензура в перекладі в умовах диктаторського режиму

Об'єктом нашого дослідження є роман "Портрет митця змолоду" (A Portrait of the Artist as a Young Man) Джеймса Джойса (James Joyce) та його італійський переклад авторства Чезаре Павезе 1933 року. Предметом дослідження є заміни та вилучення, здійснені Чезаре Павезе, в італійському перекладі обраного англійськомовного художнього твору.

Метою цієї роботи було визначення характеру, якого набуває цензура англійсько-італійських перекладів у період фашистської диктатури.

Матеріал дослідження було обрано з оригінального англійськомовного тексту роману A Portrait of the Artist as a Young Man, автором якого є James Joyce, та його італійського перекладу Dedalus: Ritratto dell'artista da giovane, виконаного Cesare Pavese. У тексті було виділено та проаналізовано 30 вилучень та замінів, які зумовлені впливом цензури.

SUMMARY

Brunova Z.O. Censorship in Translation under Dictatorial Regime

The object of our research is the novel "A Portrait of the Artist as a Young Man" by James Joyce and its Italian translation by Cesare Pavese in 1933. The subject of the study encompasses the replacements and omissions executed by Cesare Pavese in the Italian translation of the selected English literary work.

The aim of this work was to determine the nature of censorship within English-Italian translations during the period of fascist dictatorship.

The material for the research was chosen from the original English text of the novel "A Portrait of the Artist as a Young Man" by James Joyce and its Italian translation, "Dedalus: Ritratto dell'artista da giovane," done by Cesare Pavese. Within the text, 30 omissions and replacements have been identified and analyzed as those conditioned by censorship.