

**"ОПІВНІЧНІ ДІТИ" САЛМАНА РУШДІ:  
ПОСТКОЛОНІАЛЬНИЙ РОМАН ЯК ПЕРЕКЛАД,  
ПОСТКОЛОНІАЛЬНИЙ РОМАН У ПЕРЕКЛАДІ**

*У статті зроблено огляд теорій, що трактують постколоніальну літературу як вид перекладу. Авторка досліджує, якими засобами досягається постколоніальний ефект в оригінальному романі, і зіставляє його з ефектом від різномовних перекладів.*

*Перекладацькі стратегії Салмана Рушді як постколоніального письменника порівнюються з питомо перекладацькими рішеннями української та російської перекладачок на рівні художньої мови.*

*Ключові слова: переклад, постколоніалізм, Салман Рушді, резистентний переклад.*

*The paper reviews theories treating postcolonial literature as a kind of translation. The author explores the devices used in the original novel to create postcolonial effect and contrasts it with the effect of the translated versions. Translation strategies of Salman Rushdie as a postcolonial author are compared with the practical decisions of the Ukrainian and Russian translators on the level of the creative language.*

*Key words: translation, postcolonialism, Salman Rushdie, resistant translation.*

Постколоніальна теорія, що виникла як науковий дискурс у 60-х рр. ХХ століття, ставила собі за мету переглянути національні культури, сформовані в умовах імперського панування. Постколоніалізм охоплює дослідження історії колишніх колоній та імперій, опору колоніальній владі, дисбалансу владних відносин між колонізатором і колонізованим. За своєю семантикою термін "постколоніальний" начебто стосується лише проблем національних культур після відходу імперської влади. Проте в останні два десятиліття цей термін розширився і тепер охоплює також дослідження культур, що зазнали впливу колонізаційних процесів, з моменту колонізації і дотепер [7, с. 1-2]. Постколоніальною називається література, що "виникла у своєму теперішньому вигляді з досвіду колонізації і стверджувалася через висунення на перший план напруженості в стосунках з імперською владою та наголошенні на своїй відмінності від припущень імперського центру" [7, с. 2]. Її самоствердження відбувається різними способами: через присвоєння і одивнення панівних мов (англійської, французької, португальської і т.д.), спростування євроцентричних стандартів, розміщення в центрі явищ маргіналізованих, наголошення на гібридній природі постколоніальних культур.

**Переклад як метафора постколоніальної літератури**

Виникнення нового типу літератури, писаної європейськими мовами, яку, проте, важко було зарахувати до європейських національних культур, вимагало нового теоретичного осмислення. Серед іншого, теоретики-постколоніалісти звернулися і до перекладознавчої термінології на основі порівняння постколоніальної літератури та художнього перекладу як різних видів міжкультурної писемної діяльності. Однією з перших, хто в кінці 80-х років спробував описати колонізацію у термінах перекладу та художнього письма, була літературний критик з Індії Гаятрі Співак. Вона визначала колонію як імітаційну та другорядну перекладну копію, чию пригноблену ідентичність написав колонізатор [15, с. 405]. Очевидно, щоб вийти з-під впливу нав'язаних імперією репрезентацій, постколоніальним письменникам довелося переписати свою культуру поза рамками імперського дискурсу. Не випадково постколоніальну літературу почали порівнювати з

перекладом, адже, стверджує перекладознавець Андре Лефеве, "переклад – це, мабуть, найрадикальніша форма переписування в літературі" [18, с. 241].

Спільні риси постколоніальної літератури та художнього перекладу як різних видів переписування розробляли як постколоніалісти (Співак [15], Гомі Бгабга [8]), так і перекладознавці (Теджасвіні Ніранджана [13], Марія Тимочко [16; 17]).

1. Як переклад, так і постколоніальна література знайомлять цільового читача з іншою мовою/ іншою культурою. Подібно до перекладача, який дбає не лише про перенесення слів, але й про відтворення цілого ряду культурних факторів, постколоніальний письменник представляє підпорядковану культуру аудиторії, що складається з читачів з іншої культури. Однак, якщо перекладач працює з визначеним текстом, постколоніальний письменник має справу з цілою культурою, яка слугує йому метатекстом.
1. Як оригінальний текст неможливо відтворити у перекладі без втрат, так і культуру неможливо повністю представити в літературному тексті. Перекладачі балансують між мовною відповідністю, формою, культурним змістом, тоді як письменники схильні спрощувати культурний фон, який вони описують. І письменники, і перекладачі змушені обирати, а їхній вибір заснований на інтерпретації. Постколоніальна теорія наголошує, що вибір того, що залишиться в остаточному тексті, неминуче ідеологічний.
2. Обидва види письма підважують існуючий розподіл влади. Колонізована культура завжди менш престижна, ніж імперська; а переклад завжди займає другорядне місце порівняно з оригіналом. Постколоніальна література намагається опротестувати імперську ієрархію, демаргіалізувати культуру і розпочати діалог на рівних з колишньою імперією. Подібним чином останні дослідження в перекладознавстві закликають вивести переклад з підлеглого положення через заперечення "плавних" форм перекладу та зробити постать перекладача помітнішою [18]. У політичному контексті прикладом опротестування культурної гегемонії може бути використання художнього перекладу з націоналістичною метою [2; 3; 6; 17]. У постколоніальній теорії підривна риса цих двох видів творчості виходить на передній план.
3. Перенесення тексту до читача/ читача до тексту. У перекладі чим вищий престиж культури оригіналу, тим легше піднести цільову аудиторію до тексту. У постколоніальній літературі чим більша популярність автора, тим менше він зобов'язаний роз'яснювати чужі культурні елементи.

З одного боку, використання перекладознавчого дискурсу, який розроблявся протягом століть, щоб теоретизувати набагато новіший вид художнього письма, може привести дослідників до цікавих висновків щодо того, що таке постколоніальна література. З іншого боку, таке порівняння відкриває нові цікаві перспективи дослідження перекладів постколоніальної літератури.

Мета статті – виявити, якими засобами досягається постколоніальний ефект в оригінальному романі, і зіставити його з ефектом від різномовних перекладів. Завдання аналізу – порівняти перекладацькі стратегії Рушді як постколоніального письменника з питоми перекладацькими рішеннями українського та російського перекладачів на рівні художньої мови.

Роман англо-індійського письменника Салмана Рушді "Опівнічні діти" (1981) класифікують як постколоніальний роман не лише тому, що він порушує питання нової індійської ідентичності чи розповідає про "зростання Індії; починаючи з її виняткового, талановитого дитинства і закінчуючи цілком звичайною, змарнілою зрілістю" [9]. Це ще й калейдоскоп із сотень мов півострова Індостан, репрезентованих в англійській мові роману.

Головний герой Селім Сінай пише історію свого життя, що переплітається з історією Індії. Одночасно з тим він читає її Падмі, своїй компаньйонці та працівниці маринадної фабрики

у Бомбеї. Текст Селімових спогадів і є романом "Опівнічні діти". Парадокс у тому, стверджує Джіліан Гейн [10, с. 587], що Рушді написав його англійською мовою. Малоймовірно, що бідна бомбейська робітниця володіє англійською достатньо, щоб розуміти та ще й дотепно коментувати цей текст. Гейн припускає, що під покривалом англійської мови криється версія на хінді/урду, адже це рідна мова Селіма, і нею говорить переважна більшість жителів Бомбею: "Неможливо, щоб Падма, знаючи зовсім трохи, а то й зовсім не володіючи англійською, розуміла той самий роман, який читаємо англійською ми. Або вона, або ми, очевидно, розуміємо "Опівнічних дітей" завдяки неймовірній здатності переноситися в іншу мову – текстуальному еквіваленту магічного радіо" [10, с. 588]. Те, що Гейн, слідом за Рушді, називає магічним радіо, в немагічній реальності можна концептуалізувати у термінах міжмовного перекладу. Якщо припустити, що Рушді-письменник перекладає англійською текст, написаний Селімом на хінді/урду, то видається можливим дослідити, якими перекладацькими прийомами він при цьому користується, більше того – порівняти їх потім із прийомами перекладачів на інші мови. Проаналізуємо уривок з роману "Опівнічні діти", де Рушді через англійську мову репрезентує хінді/урду, при цьому модифікуючи англійську. Для порівняння з оригіналом візьмемо український переклад Наталі Трохим (2009) та російський Анастасії Міролюбової (2006).

### **Постколоніальний роман як резистентний переклад**

Один із персонажів, у мові якого під англійською мовою приховано розмаїття місцевого діалекту хінді/урду, – Селімова тітка, актриса Пія Азіз. Модифікація англійської присутня в "Опівнічних дітях" і в інших персонажів, але мовлення Пії – це крайній вияв девіації. Погляньмо, чим мова боллівудської актриси в оригінальному романі відрізняється від її україномовної чи російськомовної версій у відповідних перекладних виданнях.

My mumani – my aunty – the divine Pia Aziz: to live with her was to exist in the hot sticky heart of a Bombay talkie. [...] 'Come on, boy, what are you shy for, holds these pleats in my sari while I fold.' [...] 'Boy, you know, I am great actress; I have interpreted several major roles! But look, what fate will do! Once, boy, goodness knows who would beg absolutely to come to this flat; once the reporters of Filmfare and Screen Goddess would pay black-money to get inside! [...] And I, nodding emphatically, no-naturally-nobody, while her wondrous skin-wrapped melons heaved and... [...] 'Yes, of course, you also want me to be poor! All the world wants Pia to be in rags! Even that one, your uncle, writing his boring-boring scripts! O my God, I tell him, put in dances, or exotic locations! Make your villains villainous, why not, make heroes like men! But he says, no, all that is rubbish, he sees that now – although once he was not so proud! Now he must write about ordinary people and social problems! And I say, yes, Hanif, do that, that is good; but put in a little comedy routine, a little dance for your Pia to do, and tragedy and drama also; that is what the Public is wanting!' [...] 'Shh, mumani, shh,' I beg, 'Hanif mamu will hear!' 'Let him hear!' she stormed, weeping copiously now; 'Let his mother hear also, in Agra; they will make me die for shame!' [...] 'Why that woman doesn't ask me to be shorthand typist?' Pia wailed to Hanif and Mary and me at breakfast. 'Why not taxi-driver, or handloom weaver? I tell you, this pumpery-shumpery makes me wild.' [14, с. 335 – 337]

Письменник-перекладач Рушді репрезентує рідну мову Пії через англійську за допомогою засобів міжмовного перекладу:

**Запозичення** переважно індіанізмів та місцевих реалій. При цьому англійською мовою транскрибується оригінальне звучання цих лексем: *these pleats in my sari*; 'Shh, *mumani*, shh,' I beg, 'Hanif *mamu* will hear! Важливо зауважити, що Рушді вживає індіанізми, на відміну від інших англомовних письменників, як-от Р. Кіплінг чи Е. М. Фостер, не з метою екзотизації, а органічно вписує їх у текст роману [10, с. 578], наче перекладач, який прагне впровадити цільового читача у культуру оригіналу. І вже цілком перекладацький прийом комбінованого перейменування спостерігаємо у вислові *my mumani-my aunty*, де пояснення запозиченого слова подається безпосередньо у тексті (більше прикладів комбінованого перейменування – [1, с. 249]).

В українській та російській версіях збережено чужий індійський компонент – *сарі, мумані*; хіба що в українському перекладі переставлено місцями слова-звертання: *маму Ханіф*. Це відображає українську традицію, де ім'я ставиться після родової назви, пор. *дядечко Ханіф* [5, с. 338 і далі]. Обидві перекладачки, Трохим і Міролюбова, зберігають комбіноване перейменування, замінюючи англійське пояснення відповідно українським та російським: *Моя мумані – моя тітонька/ Моя мумани, моя тетя*. Такі перекладацькі рішення зберігають чужість індійського компонента, описові перифрази роз'яснюють його семантику, але втрачають відчуття, що у процес також була залучена мова-посередник.

Моя мумані – моя тітонька – божественна Пія Азиз: жити з нею під одним дахом було те саме, що перебувати в самому гарячому липкому серці Бомбейського звукового кіно. [...]

Та що ти, хлопче, чого зашарівся, притримай-но мені краї сарі, поки я загорнуся. [...]

– Знаєш, хлопче, я – велика актриса; я зіграла кілька головних ролей! Але подумай лишень, що значить доля! Колись, мій хлопчику, Бог знає хто готовий був зробити що завгодно, щоб тільки потрапити в цю квартиру; колись репортери з "Фільмотеки" і "Богині екрана" платили валютою, щоб зазирнути сюди! [...]

І я поспішно киваю, ні-звичайно-ж-ніхто, а її нечувані дині із золотистою шкіркою здіймаються [...]

Так, звичайно, ти теж хотів би, щоб я була бідна! Усі на світі хочуть бачити Пію в лахмітті! Навіть він, твій дядечко, той, що пише свої нудно-занудні сценарії! О Боже, скільки я його просила вставити туди танці чи якісь екзотичні сцени! Зробити негідників справжніми негідниками, а героїв – справжніми героями! А він відповідає: ні, все це дурниці, аж тепер він це зрозумів – але колись, раніше, не був такий принциповий! Тепер він мусить писати про звичайних людей і про соціальні проблеми! І я кажу – так, Ханіфе, будь ласка, це чудово; тільки додай що-небудь комедійне, який-небудь танець для своєї Піі, щоб було де розвернутися, і дрібочку трагедії і драми також; того, що любить і чекає публіка! [...]

Чшш, мумані, чшш, – прошу я, – маму Ханіф почеу!

То хай собі чує! – вона вибухає плачем, тепер уже відкрито. – Нехай почеу також і його мати в Агрі; вони доведуть мене до смерти від сорому! [...]

Чому ця жінка не намовляє мене стати стенографісткою? – скаржилася Пія Халіфові (sic), Марії і мені за сніданком. – Чому не водієм таксі чи ткалею на ручному верстаті? Кажу вам, що мене просто бісить ця її станція-шманція! [5, с. 341 – 344]

**Калькування.** У міжмовному перекладі цей спосіб означає дослівне перенесення кожної морфеми іншомовного слова у цільову мову, в "Опівнічних дітях" – це вживання неприродних для англійської мови конструкцій, що є аналогами відповідних висловів на хінді чи урду. У реченні *once the reporters of Filmfare and Screen Goddess would pay black-money to get inside* словосполучення *black-money* відображає властивість хінді вживати прикметник "чорний", щоб висловити зневагу або образити. В індійському контексті *black money* – це незадекларовані і неоподатковані прибутки, так цей вираз визначає Оксфордський словник англійської мови. Український перекладач вирішує вдатися до культурно-контекстуальної заміни, коли перекладає "чорні гроші" – "валютою": *колись репортери з "Фільмотеки" і "Богині екрана" платили валютою, щоб зазирнути сюди!* У російському перекладі цей вислів також зазнає акультурації: *когда-то репортеры из "Филмфэар" и "Скрин Годдес" давали взятки, чтобы войти ко мне!* Цікаво, що обидва варіанти – валюта і взятки – походять з одного культурного поля, спільного для українців і росіян, при цьому зберігають негативну конотацію та значення незаконних прибутків.

Моя мумани, моя тетя, божественная Пия Азиз – жить рядом с ней значило находиться в самой сердцевине, горячей и липкой, – бомбейского кино. [...] "Подойди же, подойди, чего ты стесняешься, придержи эти складки на сари, пока я завернусь". [...] "Знаешь ли ты, что я – великая актриса; сколько раз я играла главные роли! А теперь взгляни, как повернулась судьба! Когда-то народ валом валил в эту квартиру; любой был готов на всяческие унижения, только бы проникнуть сюда; когда-то репортеры из "Филмфэар" и "Скрин Годдес" давали взятки, чтобы войти ко мне! [...]" И я выразительно киваю: нет-разумеется-никто – а ее изумительные, обернутые кожей дыни вздымаются и... [...] "О да, конечно, ты тоже хочешь видеть меня нищей! Все-все хотят видеть Пию в лохмотьях! И он тоже, твой дядя, который сидит и пишет

свои тягомотные-скучные сценарии! О Боже, Боже, говоришь ему-говоришь: вставь танцы или экзотику! Пусть злодеи будут черней черного, почему нет, пусть герои будут настоящими мужчинами! А он заладил: мол, это все хлам, теперь-де ему это ясно, а ведь раньше не был таким гордым! Теперь ему приспичило писать о простых людях, поднимать социальные проблемы! А я говорю ему: да, Ханиф, пожалуйста, хорошо; но вставь хоть чуть-чуть смешного, хоть немножко танцев для твоей Пии; добавь трагедии, да и драмы тоже; этого-то ведь и хочет публика! [...]

Тсс, мумани, тсс, – молю я, – Ханиф-маму услышит!

Пусть слышит! – бушует она, плача уже навзрыд. – Пусть и мамаша его слышит в своей Агре; из-за них я умру со стыда! [...]

Почему эта женщина не требует, чтобы я стала машинисткой-стенографисткой? – стенала Пия за завтраком, обращаясь к Ханифу, Мари и ко мне. – Почему не водителем такси или ткачихой? Говорю вам: этот бензин-керосин сведет меня с ума! [4, с. 165 – 166]

В інших місцях роману Рушді калькує й інші вислови: *piece-of-the-moon* [14, с. 3 і далі] (*окраєць місяця* [5, с. 11 і далі]/ *Месяц Ясный* [4, с. 2 і далі]), *ten-chip whopper* [14, с. 116, 582, 583, 585] (*величезне дитя, здоровань* [5, с. 166], *кльоцок на всі сто* [5, с. 587 і далі]/ *богатырь* [4, с. 80], *парень первый сорт* [4, с. 165 і далі]), коли говорить про величеньких новонароджених; *sister-sleeping/ sister-sleeper* [14, с. 306, 307, 444] як аналог індійського вульгаризму *bhaenchud*. В останньому випадку калькування вживається пліч-о-пліч з транслітерацією: *Tai Bibi leaning out of a window shouts, 'Hey, bhaenchud! Hey, little sister-sleeper, where you running? What's true is true is true...!'* [14, с. 444]. Цей вигук в українському перекладі звучить так: *Гей, bhaenchud! Гей, малий кровозміснику, куди ти тікаєш?* [5, с. 453], тут збережено англійське написання індійського слова, а англійський вульгаризм замінено евфемізмом. Російською мовою той же фрагмент перекладено дослівно, а іншомовне слово транскрибовано: "*Эй, бхэн-чод! Эй, малыш, переспавший с сестрой, куда же ты, куда? Что правда, то правда, то правда!..*" і супроводжується приміткою перекладача, де індійське слово перекладається поморфемно: "*Бхэн-чод (правильнее – бахин-чод) – употребивший свою сестру (из бахин – "сестра" и чодна – "совокупляются")*" [4, с. 221]. Українське видання також подає примітку у словничку іншомовних слів наприкінці книги: "*Поширена лайка, сенс якої пов'язаний із порушенням табу кровозмішення*" [5, с. 655], де дослівний переклад замінено евфемізмом і вказівкою, що його треба розуміти як лайку. В інших місцях роману означення *sister-sleeping* перекладено українською як *запльований* [5, с. 312] та *чортів* [5, с. 313], а в російському *гребаний* [4, с. 152, 153], тобто також евфемізовано. У цьому випадку український перекладач не порушує жодних норм художнього перекладу, а російський – лише частково. Ще один вид калькування – це дослівне перенесення лексичних повторів, притаманних хінді, в англійську мову: *your uncle, writing his boring-boring scripts*. У цьому контексті українська перекладачка зуміла зберегти повтор з модифікацією (*твій дядечко, той, що пише свої нудно-занудні сценарії*), а російська не зберегла редуплікацію (*твой дядя, который сидит и пишет свои тягомотные-скучные сценарии*). Пояснити таке рішення можна тим фактом, що для слов'янських мов повтори характерніші, ніж для англійської, а тому актуалізуються менше (детальніше про повтори та їх переклад – [1, с. 250]).

**Міжмовна інтерференція**, тобто відхилення від норм цільової мови у результаті її контактів із мовою оригіналу. Для Рушді – це інтерференція хінді/урду в англійській мові, яка в "Опівнічних дітях" набуває різних форм. Синтаксична інтерференція в мові Пії Азіз помітна в аномальних для англійської мови словосполученнях: *'Come on, boy, what are you shy for; goodness knows who would beg absolutely to come to this flat; they will make me die for shame;* чи у неправильному порядку слів: *Why that woman doesn't ask me to be shorthand typist?* Граматична інтерференція виявляється у неправильних формах дієслова чи вживанні перехідного дієслова як неперехідного: *'Come on, boy, what are you shy for, holds these pleats in my sari while I fold;* опусканні артикля: *Boy, you know, I am great actress;* неправильній аспектній формі дієслова: *that is what the Public is wanting!*

В українському перекладі такі відхилення від нормативного синтаксису і граматики знівельовано, усі вислови відповідають нормам цільової мови: *Та що ти, хлопче, чого зашарівся, притримай-но мені краї сарі, поки я загорнуся; Знаєш, хлопче, я – велика актриса; готовий був зробити що завгодно; того, що любить і чекає публіка; вони доведуть мене до смерти від сорому; Чому ця жінка не намовляє мене стати стенографісткою?* Те саме відбувається і в російському перекладі. Отже, знову спостерігаємо відповідність нормам цільової мови.

Окремою групою стоять авторські стилістичні прийоми, засновані виключно на **ресурсах цільової мови**. Це, зокрема, гра слів, можлива лише в англійській мові: *Make your villains villainous; I tell you, this pumpery-shumpery makes me wild*. Останній римований okazionalizm утворено за допомогою поширеної в англійській мові редуплікації з заміною першого звука другої морфеми зневажливим *sh-* (детальніше – [1, с. 251]). Інший характерний для англійської мови і улюблений Рушді синтаксичний прийом – голофрастичні конструкції: *I, nodding emphatically, no-naturally-nobody*. Виникає питання: чи це Пія Азіз вживає риму, редуплікацію, гру слів на урду, чи це Рушді перекладає їх на англійську мову? З погляду міжмовного перекладу залучення специфічних ресурсів цільової мови вживається для компенсації стилістичних засобів оригіналу, які не підлягають відтворенню іншими (зокрема і наведеними вище) способами. Тому можемо припустити, що рими, повтори чи дефісні вирази вживалися героями роману на урду чи хінді, а Рушді переклав їх англійською.

На наступному етапі, тобто при перекладі на українську чи на російську мову, перекладачі застосовують як схожі до Рушді методи, так і відмінні. Наприклад, повтор перекладається повтором, але ефект підсилюється у контексті перекладу. Пія дорікає своєму чоловікові-сценаристу: *Make your villains villainous, why not, make heroes like men! – Зробити негідників справжніми негідниками, а героїв – справжніми героями!/говоришь ему-говоришь: вставь танцы или экзотику! Пусть злодеи будут черней черного, почему нет, пусть герои будут настоящими мужчинами!* Це знову ж пов'язано з тим, що в українській та російській мовах повтори не мають такої сили, як в англійській.

Вислів *pumpery-shumpery* в романі стосується бензоколонки, яку свекруха радить купити Пії Азіз, щоб покинути акторство. Перекладачки Трохим та Міролюбова знаходять власні способи відтворення римованого жарту, кожна у своїй мові: *Кажу вам, що мене просто бісить ця її станція-шманція!/Говорю вам: этот бензин-керосин сведет меня с ума!* Таким чином перекладачки повторюють прийоми самого Рушді, бо компенсують іронічну риму ресурсами своїх мов.

Що ж до голофрастичних конструкцій, то в обох перекладних виданнях переважною стратегією їх відтворення є калькування зі збереженням дефісів: *ні-звичайно-ж-ніхто/нет-разумеется-никто*, хоча такі синтаксичні побудови нехарактерні ні для української, ні для російської мов, а тому створюють у перекладі ефект іншості.

Більшість наведених перекладацьких прийомів вкладаються у так звану резистентну стратегію перекладу, яка має на меті акцентувати в тексті перекладу його мовну та культурну чужість. На думку перекладознавців, опір або "іншування" є ключовими у постколоніальному контексті, оскільки вони покликані максимально сприяти міжкультурному діалогу та толерантності [11, с. 213]. У перекладах українською та російською мовами опірність тексту дещо послаблюється, хоча й різними засобами. Обидві мови мають тенденцію зводити нанівець граматичні і синтаксичні девіації, створюючи нормативний текст. При цьому Трохим в українській версії експериментує з дослівним лексичним перекладом, калькуванням та навіть перенесенням оригінального тексту без змін в український переклад. Натомість Міролюбова в тексті перекладу більше покладається на лексичні ресурси російської мови, але досягає ефекту іншості за допомогою численних посторінкових приміток, які тлумачать індійські вирази та реалії. Також українська перекладачка має тенденцію евфемізувати лайливі та вульгарні вислови,

тоді як російський переклад носить різкіший характер, а отже чинить опір загальноприйнятим літературним стандартам.

### **Висновки**

У силу культурно-політичних обставин, у відповідь на які твориться постколоніальна література, роман Салмана Рушді "Опівнічні діти" можна розглядати як переклад з різноманітних мов півострова Індостан на англійську мову. Прийоми, якими при цьому користується письменник, відповідають резистентній стратегії перекладу, коли присутність перекладача у тексті дуже помітна, а читач ні на мить не забуває, що текст, який він читає, походить з іншої культури.

Порівнявши українську та російську версію роману, можна стверджувати, що, навіть одомашнюючи певні елементи і зберігаючи вірність нормам цільової мови, українська перекладачка таки створює резистентний переклад, хоча й відмінними від Рушді способами. Російська перекладачка більше схиляється до нормативізації і одомашнення цільового тексту, у результаті чого переклад читається легко і без опору. Усю іншість оригіналу перекладач виносить за межі перекладного тексту – у примітки, таким чином надаючи цьому аспекту другорядне значення.

### **ЛІТЕРАТУРА**

1. Дитина Т. Способи перекладу лексичних новотворів роману Салмана Рушді "Опівнічні діти" (зіставний аналіз англійського оригіналу та українського перекладу) / Тетяна Дитина // Наукові записки Кіровоградського державного педагогічного університету. Серія: Філологічні науки (мовознавство). – Вип. 104 (1). – Кіровоград, 2012. – С. 247 – 251.
2. Зорівчак Р. Український художній переклад як націєтворчий чинник / Роксолана Зорівчак // Літературна Україна. – 2005. – 13 січ. – С. 7.
3. Зорівчак Р. Український художній переклад як націєтворчий чинник / Роксолана Зорівчак // Вісник Львівського університету. Серія: Іноземні мови. – Львів, 2005. – Вип. 12. – С. 8 – 23.
4. Рушді С. Дети полуночи / Салман Рушді; пер. с англ. А. Миролюбова. – С.-Пб.: Лимбус Пресс, 2006. – 760 с.
5. Рушді С. Опівнічні діти / Салман Рушді; пер. з англ. Н. Трохим. – Київ: Юніверс. – 2007. – 704 с.
6. Стріха М. Український художній переклад: між літературою і націєтворенням / Максим Стріха. – Київ: Факт, 2006. – 344 с.
7. Ashcroft B., Griffiths G., Tiffin H. The Empire Writes Back / Bill Ashcroft, Gareth Griffiths and Helen Tiffin. – London and New York: Routledge, 2008. – 284 p.
8. Bhabha H. The Location of Culture / Homi K. Bhabha. – London and New York: Routledge, 1994. – 408 p.
9. Blaise C. A Novel of India's Coming of Age [Electronic resource] / Clark Blaise // The New York Times. – April 19, 1981. – [Cited 2013, 15 March]. – Available from: [http://www.intralea.it/intra/ipermedia/ipergrimus/\\_private/sr/nytimes%5Cmid.htm](http://www.intralea.it/intra/ipermedia/ipergrimus/_private/sr/nytimes%5Cmid.htm)
10. Gane G. Postcolonial Literature and the Magic Radio: The Language of Rushdie's *Midnight's Children* / Gillian Gane // Poetics Today. – 2006. – 27:3. – p. 569- 596.
11. Gołuch D. Chinua Achebe Translating, Translating Chinua Achebe. *Things Fall Apart* in Polish and the Task of Postcolonial Translation / Dorota Gołuch // Chinua Achebe's *Things Fall Apart* 1958 – 2008. Ed. by David Whittaker. – Amsterdam – New York: Rodopi, 2011. – p. 197 – 218.
12. Lefevere A. Why waste our time on rewrites? / André Lefevere // The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation. Ed. by T. Hermans. – London and New York: Routledge, 1985. – p. 215 – 243.
13. Niranjana T. Siting Translation: History, Post-structuralism and the Colonial Context / Tejaswini Niranjana. – Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1992. – 205 p.
14. Rushdie S. *Midnight's Children* / Salman Rushdie. – London: Vintage. – 1995. – 464 p.
15. Spivak G. The Politics of Translation / Gayatri Chakravorty Spivak // The Translation Studies Reader. Ed. by L. Venuti. – London and New York: Routledge, 2000. – p. 397–416.

16. Tymoczko M. Post-Colonial Writing and Literary Translation / Maria Tymoczko // Post-Colonial Translation: Theory and Practice. Ed. by S. Bassnett and H. Trivedi. – London and New York: Routledge, 1999. – p. 19–40.
17. Tymoczko M. Translation in a Postcolonial Context. Early Irish Literature in English Translation / Maria Tymoczko. – Manchester: St. Jerome Publishing, 1999. – 240 p.
18. Venuti L. The Translator's Invisibility: A History of Translation / Lawrence Venuti. – London and New York: Routledge, 1995. – 362 p.