

Міністерство освіти і науки України
Чорноморський національний університет імені Петра Могили

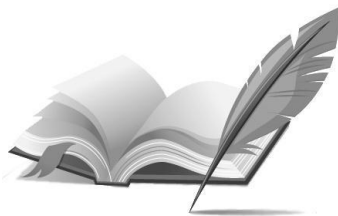
А. М. Науменко

Зібрання творів

Том 8

*Об'єктивна неминучість
глобальних розбіжностей між
оригіналом і перекладом*

(посібник з теорії та практики перекладу
на матеріалі української, російської, білоруської,
німецької та англійської мов)



Миколаїв – 2017

Рекомендовано до друку рішенням вченої ради Чорноморського національного університету ім. Петра Могили (протокол № 3 від 20.10.2016).

Рецензенти:

Корольова Т. М., д-р філол. наук, професор, декан факультету іноземних мов, завідувача кафедрою перекладу і прикладної лінгвістики Одеського Південноукраїнського Національного педуніверситету ім. К. Д. Ушинського

Кияк Т. Р., д-р філол. наук, професор, завідувач кафедри перекладу з німецької мови Київського Національного університету ім. Тараса Шевченка;

Гудманян А. Г., д-р філол. наук, професор, завідувач кафедри англійської філології і перекладу Київського Національного авіаційного університету;

Глущенко В. А., д-р філол. наук, професор, завідувач кафедру загального, германського і слов'янського мовознавства Слов'янського держпедуніверситету

Н 34

Науменко А. М.

Зібрання творів : у 8 т. / А. М. Науменко. – Миколаїв : Вид-во ЧДУ ім. Петра Могили, 2015.

ISBN (Заг.) 978-966-336-318-9

Том 8. Об'єктивна неминучість глобальних розбіжностей між оригіналом і перекладом. – 2017. – 268 с.

ISBN (Том 8) 978-966-336-366-0

Запропоноване читачеві зібрання наукових та художніх творів А. М. Науменка із восьми томів структуровано за концепцією акту філософського пізнання: спочатку автором аналізується рівень логічного й фонового досвіду суб'єкта (том 1: «Навчаннязнавство»), потім – уміння суб'єкта користуватись мовою (том 2: «Мовознавство») та розуміти її вербальний результат (том 3: «Текстознавство»), далі подається аналіз найвищого типу тексту – перекладу (том 4: «Перекладознавство») та інших менш складних типів висловлювання (том 5: «Літературознавство»), запропоновано два томи красного письменства (том 6: «Мистецтвознавство – Поезія, проза, драма та інше») і том 7: «Мистецтвознавство – Поезія, проза, драма та інше»), а на завершення (том 8: «Об'єктивна неминучість глобальних розбіжностей між оригіналом і перекладом»).

УДК 81'25(06)



Науменко Анатолій Максимович

ЗМІСТ

Довідка про автора	6
Розділ 1. Вступні міркування	9
Розділ 2. Необхідність нового підходу до теорії та практики перекладу	11
Розділ 3. Оригінал як текст і типи останнього	37
Розділ 4. Чинники розбіжностей між оригіналом і перекладом	65
Розділ 5. Індивідуальний стиль лінгвістичного перекладача як чинник всебічного руйнування оригіналу	71
Розділ 6. Неадекватність так званих «адекватних засобів перекладу» під час лінгвістичного перекладу	93
Розділ 7. Прозовий переклад поезії	98
Розділ 8. Філософський, психологічний, лінгвістичний і літературознавчий аспекти перекладу та його практичні типи (вільний, прикрашаючий, дослівний, адекватний, коментуючий)	101
Розділ 9. Фундаментальні засади концептуального перекладу	112
Підрозділ 9.1. Концептуальний переклад як поняття і як термін	112
Підрозділ 9.2. Культурологічна база концептуального перекладу	115
Підрозділ 9.3. Концептуальний переклад як система і структура	132
Розділ 10. Перекладознавча специфіка оригіналу	141
Розділ 11. Редагування та критика перекладу	143
Розділ 12. «Фауст» Гете у східнослов'янських перекладах	151
Підрозділ 12.1. Вступні зауваження	151
Підрозділ 12.2. Творчі принципи Гете у «Фаусті» та перекладах	158

Підрозділ 12.3. Поетика літературних напрямків у «Фаусті» та перекладах	169
Підрозділ 12.4. Історія Фауста як театральна гра у Гете та перекладах.....	171
Підрозділ 12.5. Мотив парі у Гете та перекладах.....	179
Підрозділ 12.5. Мотив пізнання у Гете та перекладах	194
Висновки	206
Посилання та примітки	208
Додатки	234
Додаток 1. Переклади давньоєврейського тексту (перше речення Біблії).....	234
Додаток 2. Переклади українського тексту	235
Додаток 3. Переклади російського тексту	239
Додаток 4. Переклади німецького тексту	255
Додаток 5. Переклади французького тексту.....	261

ДОВІДКА ПРО АВТОРА

Науменко

Анатолій Максимович

Дата народження: 02.10.1941.

Місце народження: с. Піщане Мелітопольського району Запорізької області, Україна.

Науковий ступінь: доктор філологічних наук (шифр 10.01.04 – література зарубіжних країн), 1991 р.; **вчене звання:** професор кафедри німецької філології (шифр 10.02.04 – германські мови), 1991 р.

Загальна характеристика наукової діяльності: перекладознавець, германіст, літературознавець, методист. Друкується з 1974 р. російською (Росія, Україна), українською (Україна), німецькою (Австрія, Голландія, Німеччина, Швейцарія) мовами, перекладався удмуртською (Росія) та німецькою (Австрія). Викладав німецьку філологію, переклад та зарубіжну літературу в декількох вищих навчальних закладах Росії та України; зараз працює завідувачем кафедри теорії та практики перекладу Чорноморського державного університету імені Петра Могили (м. Миколаїв).

Головною тематикою декількох сотень його власних розвідок та десятків наукових праць, що вийшли за його редакцією, є німецькомовна філологія, а проблематикою – національна специфіка та філософія мови, соціальні і національні закономірності літературного процесу, ідіостиль митця, майже стовідсоткова неадекватність лінгвістичного перекладу і через це – тотальна необхідність перекладу концептуального, сутність художнього образу в белетристиці, філологічний підхід до навчання студента та ін.

Крім того, він є науковим керівником аспірантів і докторантів із чотирьох фахів: перекладознавство, германські мови, загальне мовознавство, зарубіжна література. У своїх публікаціях виступає за синтез усіх наук, що займаються словом, до єдиної цілісності – філології; такий синтез він назвав у 1988 р. «лінгвопоетикою», на базі якої розробив низку дослідних напрямів (ворожнеча культур, світомоделювання у слові, лінійність та цілісність художнього образу, лінгвопоетичний аналіз тексту, лінгвістичний переклад як обробка тощо) і став організатором міжнародної перманентної щодворічної конференції «Нові підходи до філології у вищій школі» (1992, 1994, 1996, 1998, 2000, 2002 рр.) та укладачем, науковим редактором і

співавтором збірок її матеріалів, які з № 9 (2000 р.) ВЯК України визнала всеукраїнським фаховим науковим журналом **«Нова філологія»**.

З № 21 (2005 р.) у зв'язку з переїздом А. М. Науменка до м. Миколаїв журнал видається під новою назвою **«Новітня філологія»** (до шести номерів на рік обсягом до 30 друкованих аркушів, статті різними європейськими мовами), хоча Запорізький національний університет, де раніше працював А. М. Науменко, продовжує видавати збірку тез і статей під назвою **«Нова філологія»**, запропоновану А. М. Науменком ще в 1997 р.

Освіта: вища; закінчив у 1967 р. Московський державний університет імені М. В. Ломоносова, філологічний факультет, спеціальність «німецька мова і література». Шам само навчався в аспірантурі і захистив кандидатську дисертацію (1976 р.), а також закінчив докторантуру і захистив докторську (1991 р.).

У студентстві, аспірантурі й докторантурі набирався навчального й наукового, а також життєвого досвіду у провідних учених-викладачів Радянського Союзу (професорів вказаного факультету), за підручниками та науковими монографіями яких навчалося тоді майже півсвіту:

– у галузі німецької філології – у доктора філологічних наук К. Я. Левковської, за теоретичними й практичними працями якої навчалися студенти всього Радянського Союзу та інших країн світу;

– у галузі англійської філології – у доктора філологічних наук О. С. Ахманової, світової величі англістиці й загальної лінгвістиці;

– у галузі теорії літератури – у «батька» радянської літературної теорії, доктора філологічних наук Г. М. Поспелова та його найуспішнішого учня: доктора філологічних наук І. Ф. Волкова;

– у галузі історії зарубіжних літератур – у царськоросійського засновника цієї науки, доктора філологічних наук С. І. Радцига, та не менш талановитого його учня: доктора філологічних наук Р. М. Самаріна;

– у галузі перекладу – у талановитого практика перекладу і не менш евристичного його теоретика А. В. Карельського.

Кандидатську дисертацію захистив у 1976 р. в Московському держуніверситеті ім. М. В. Ломоносова на тему «Шворчий метод К. Крауса-драматурга», відкривши нею для радянських літературознавства і читача незнайому творчість цього всесвітньо відомого австрійського сатирика (шифр 10.01.04 – література зарубіжних країн).

Докторську дисертацію захистив у 1991 році в Московському держуніверситеті ім. М. В. Ломоносова на тему «Жанрові особливості австрійської драматургії 1918–1938-х рр.» (шифр 10.01.04 – література зарубіжних країн). Це була перша в Радянському Союзі наукова монографія про історію австрійської драми за два попередні сторіччя. Саме тому

її головним опонентом був академік Національної академії України Д. В. Затонський, автор першої в Радянському Союзі монографії про австрійську літературу взагалі.

Наукові напрями: хронологічно першим результатом його наукових розвідок стала російськомовна стаття 1974 р. «Література и критика». На сьогодні (після понад 40 років наукової творчості) кількість його публікацій сягає більше ніж 350 одиниць. Усі вони легко укладаються в п'ять дослідних напрямів, які вже можна назвати усталеними науковими школами:

а) у галузі перекладознавства (загальна кількість публікацій – близько 100): теорія концептуального перекладу як макроперекладу, як перекладу тексту (а не слова), як перенесення задуму оригіналу з одного культурного середовища в інше (тобто з однієї національно забарвленої мовної картини світу в іншу), на відміну від традиційного, лінгвістичного, перекладу як мікроперекладу, перекладу автономної лінгвістичної одиниці, перенесення оригіналу з однієї мови в іншу (тобто збереження лише стилістики оригіналу за умови втрати його задуму);

б) у галузі германістики (загальна кількість публікацій – майже 100): національні варіанти німецької мови як наслідок ментальних розбіжностей на рівні мовних картин світу (на відміну від традиційної лінгвогеографії, яка бачає розбіжності лише на рівні фонетики, лексики, граматики);

в) у галузі теорії літератури (загальна кількість публікацій – близько 50): цілісний, філологічний (= лінгвопоетичний) аналіз художнього тексту як всебічне оцінювання художньої функції кожної одиниці тексту, на відміну від лінгвістичної рецепції, яка перераховує лише конкретний реєстр лінгвістичних одиниць тексту, залишаючи осторонь їх образність, та літературознавчої інтерпретації, яка описує лише загальні екстралінгвістичні чинники тексту, забуваючи про його мовленнєві особливості;

г) у галузі історії літератури (загальна кількість публікацій – понад 50): естетичний та соціальний ідеал (тобто принцип зображення людини та буття) як рушій літературного процесу, на відміну від панівної сьогодні оцінки белетристики як засобу беззмістовного самовираження автором своїх евристичних знахідок;

д) у галузі методики (загальна кількість публікацій – близько 30): новий тип підручника з іноземної мови для вищої школи (і, відповідно, нова система вивчення іноземної мови) як заглиблення студента майже виключно в професійний текст, з якого через дискусії щодо його змісту та мовлення вичерпуються студентом лінгвоукраїнознавчі знання.

Ім'я А. М. Науменка внесено до міжнародного довідника особистостей «*Dictionary of International Biography*» (Cambridge, England, 1999, p. 289).

РОЗДІЛ 1.

Вступні міркування

Прошу вибачення у моїх читачів, що звертаюся до них не у традиційній мовленнєвій формі від третьої особи однини, а від першої, яка личить, як справедливо вважає світова стилістика, художньому (або публіцистичному) тексту, але ж ніяк не науковому, в принципах якого зроблено цю розвідку.

Але чому ж «ніяк»? Якщо вчений розробив гіпотезу, котру до нього ніхто не стверджував і ніхто не заперечував, то чому він не може заявити, що це ВІН її знайшов?! Саме так я тлумачу відому легенду про давньогрецького мислителя Архімеда, який, занурившись у ванну, щоб помитись, і побачивши, що він виплеснув з ванни певну кількість води, закричав «Еврика», що на давньогрецькій мові означало «Я знайшов!».

Сьогодні неможливо визначити, де в цьому крику Архімеда треба ставити фразовий наголос: «Я знайшов» чи «Я знайшов». Але біографічно, історично і ситуативно цілком зрозуміло, що тут два названі наголоси повністю рівноправні.

Отже: треба майже завжди використовувати в науковому стилі мову від третьої особи однини або синтаксичну конструкцію у пасивному стані: не «Я вважаю, думаю, стверджую» тощо, а «Вважається, що...», «Стверджують, що...», «Існує думка, що...».

Але на початку цього дослідження я не міг використати наведені вище дипломатичні мовленнєві формули, бо тут йдеться про таке вирішення перекладознавчих (та й загальнофілологічних) проблем, які до мене НІХТО об'єктивно не досліджував.

Вже декілька десятиріч я вивчаю ще зовсім або майже не проаналізовані чи занадто дискусійні проблеми загального перекладу: наприклад, його філософську сутність та історію, його етнічні школи, його теоретичні й практичні моделі, його національні схеми, індивідуальні гіпотези про нього тощо. Під час цих досліджень хоч і на матеріалі лише європоцентричного перекладу я дійшов декількох теоретично й практично вагомих і, як мені здається, загальнотеоретичних висновків, які і стали методологічною базою цього посібника.

Під європоцентричним перекладом я розумію переклад у країнах, які виникли на руїнах тих культур, котрі не тільки вплинули на сьогоденне європейське світосприйняття, а й випестували його: шумерська,

іудейська, грецька, римська тощо). Такими країнами є християнські держави на всьому просторі Землі, які я і називаю європоцентристськими.

Фундаментальні підвалини історії й теорії європоцентричного перекладу вже викладені мною в десятках теоретичних статей і наукових монографій (дивись посилання 3 та 4), тому у цьому виданні я зосереджуюсь більше на його практичних аспектах. Такими є:

- об'єктивна необхідність зовсім нового підходу до теорії та практики сучасного перекладу;
- оригінал як текст і типи останнього;
- чинники розбіжностей між оригіналом і перекладом;
- індивідуальний стиль перекладача як чинник всебічного руйнування оригіналу;
- неадекватність так званих «адекватних засобів перекладу» (тобто модифікацій, трансформацій тощо) під час лінгвістичного перекладу;
- автопереклад (власний переклад оригіналу його автором);
- прозовий переклад поезії;
- філософський, психологічний, лінгвістичний і літературознавчий аспекти перекладу;
- практичні типи перекладу (вільний, прикрашаючий, дослівний, адекватний, коментуючий);
- лінгвістична та концептуальна моделі перекладу як дві головні у межах європоцентричного перекладу;
- перекладознавча специфіка оригіналу;
- редагування перекладу.

РОЗДІЛ 2.

Необхідність нового підходу до теорії та практики перекладу

Якщо порівнювати з оригіналом результат традиційного перекладу (тобто лінгвістичного, про який мова детально піде нижче) на будь-яку іноземну мову і у будь-якому її функціональному стилі, то практично завжди бачиш, як далеко відстоять вони (переклад і оригінал) один від одного і за змістом, і за формою, і за – як прийнято вважати деякими перекладознавцями сучасності й минулого, починаючи з англійця А. Тайтлера далекого від нас кінця XVIII ст. – тим враженням, яке породжують вони у читача.¹ І хоча багато практиків лінгвістичного перекладу і навіть деякі з його теоретиків часто-густо звертали увагу своїх сучасників на об'єктивну неможливість зберегти загальну специфіку оригіналу для іншомовного читача, творчий перекладознавчий процес у галузі його лінгвістичної практики й мовознавчої теорії йшов безупинно вперед, не звертаючи уваги, як ліричні персонажі «Гренади» російського поета Михайла Светлова, на «втрату бійця», тобто на вбивчо великі й немінучі розходження між оригіналом і перекладом.

Саме тому між теорією та практикою лінгвістичного європоцентристського перекладу (тобто, як вже вище було мною сказано, в християнізованих державах Європи, деяких країнах Азії, Африки, Латинської Америки, а також в США та Австралії) давно вже виникла глибока й широка прірва: лінгвістичні теоретики аргументовано вказують на можливість збереження оригіналу для іншомовного читача, а практики лінгвістичного перекладу наочно показують, що точно перекласти неможливо практично нічого. Більш за те: дидактика такого перекладу в усьому європоцентристському світі успішно рапортує студенту, що лінгвістично точний переклад є завжди можливий, хоч самі студенти постійно під час своєї виробничої практики відчувають його неспроможність, але, вимуштровані викладачами, помилково вважають, що це вони ще не накопичили достатнього професійного досвіду, і – як наслідок – отримують комплекс власної професійної непридатності.

Саме через це до перекладу (як до процесу і як до результату) необхідно підходити сьогодні зовсім з іншого боку: із концептуального, а не з лінгвістичного, бо європоцентристські прихильники останнього

помилково стверджують, що при наявності двомовних словників точний переклад є об'єктивно, а отже і постійно можливий. Таке логічно й фактологічно хибне уявлення базується на стовідсотково помилковій християнській доктрині монізму, на якій стоять європоцентристська теософія, філософія, соціологія, футурологія, лінгвістика тощо в їхніх релігійних, ідеалістичних та матеріалістичних оформленнях: один єдиний космос, один Господь, одна його подоба-людина, одна його соціальна історія, одне його майбутнє, одна прामова тощо.

Саме тому лінгвістичний переклад треба назвати мікроперекладом, який дійсно може бути точним, якщо мати на увазі той випадок, коли лексема вказує на один денотат (річ або явище, яке номінується словом), котрий, до речі, навіть у цьому випадку може мати зовсім різний обсяг значення у мові оригіналу та мові перекладу. Але, крім того, семантична структура слова значно багатша й складніша: крім денотативної сфери, вона має ще і конотативну (додаткове переносне значення), і контекстуальну (додаткове можливе значення в конкретному тексті), і авторську (суб'єктивне наділення слова значенням, яке відсутнє в попередніх трьох сферах), які частіше за все залишаються поза межами лінгвістичного перекладу.

Саме тому потрібний зовсім інший підхід до перекладу: філософський, плюралістичний, концептуальний, національно забарвлений, тобто макропереклад, щоб передати не форму, не зміст, не враження і т. ін., а прагматику оригіналу, тобто задум творця, його концепцію. До речі: багато перекладознавців йшло завжди саме цим шляхом (достатньо згадати хоча б римського Ціцерона із I ст. д. н. е. з його максимом перекладати не слово, а думку), а найвеличніші з них, відмовляючись сприймати термін «*адекватний переклад*» як переклад точний, вводили нові за формою і трюхи нові за змістом терміни: *еквівалентний, динамічний, функціональний* тощо і пропонували нові моделі (принципи) перекладу.

Так, наприклад, Американське Біблійне Товариство, яке виникло у середині ХХ ст., вирішило тоді ж оновити всі попередні переклади Святого Письма християн і перекласти його на нові, навіть мало-використовані мови. Воно звернулося до провідних лінгвістів і перекладознавців світу із пропозицією розробити нову теорію перекладу, бо стара, тобто лінгвістична (мікропереклад на словниковому рівні), не дозволяла іншомовному читачеві зрозуміти слово християнського Бога через відсутність у світосприйнятті цього читача еквівалентів та аналогів християнської ментальності.

Саме тоді всесвітньо відомий американський філолог Ю. Найда, не без впливу «*батька*» трансформативної граматики Н. Хомського,

запропонував перекладати Біблію за принципом національної, тобто логічної подібності: якщо, наприклад, у етноса, на мову якого перекладається Святе Письмо, немає поняття «*more*», але є поняття «*болото*», то морські пригоди Йова зі Старого Заповіту треба замінити на пригоди «*болотні*».²

Чи має рацію Ю. Найда у цьому конкретному випадку – справа дискусійна, але не можна не привітати теоретичної платформи американського вченого: перекладати не зміст, не його лінгвістичне оформлення, а лише намір автора. Це і є методологічна засада концептуального перекладу, розгляду якого присвячено дев'ятий розділ цієї книги, окремі змістові фрагменти задуму якої я почав друкувати з 1992-ого року,³ але до її науково-логічного завершення дійшов лише через майже два десятиріччя, надрукувавши за цей період велике розмаїття статей і монографій.⁴

Щоб аргументовано розібратись у названій вище новітній перекладознавчій тенденції, треба спочатку вирішити найголовнішу загальнофілологічну проблему – побачити в оригіналі текст і відповіді на запитання «А що таке текст?». Об'єктивна відповідь на це запитання є не однозначною, а системно-структурною (тобто цілісністю багатьох «*відповідей*») і починається з тлумачення змісту та форми сьогоденного європоцентристського висловлювання. А сьогодні в ньому (тобто в європоцентристських науках, і перш за все у філологічних) не тільки поширена, а й панує псевдотермінологізація, коли використана вченим лексема втрачає точний сенс і стає або полісемантичною, або беззмістовною, і тому важко стало розуміти думку псевдонауковця, бо вона стала псевдотермінологічною.⁵

Ну, що, наприклад, крім словесної еквілібристики-нісенітниці, може означати набір лексем у одного із сучасних українських докторів філологічних наук: «*Кортеж – це група комунікаторів, залучених у фрейм певного мовного акту*»? (Детальний аналіз цього лінгвістичного опусу зроблено в моїй монографії «**Філологічний аналіз тексту: Основи лінгвопоетики**» 2005-ого року⁶).

Через таку псевдонауковість (тобто перенасиченість незрозумілими лексичними новаціями, частіше – запозиченнями) навіть відносно прості речі в будь-якому функціональному стилі, а не тільки у філології, отримують зарозуміле тлумачення. В одному з канцелярських текстів початку 2013-ого року, часто цитованих українською рекламою, можна було знайти наступну нісенітницю: «*Не використовуйте смайликів, які дозволять хедхантеру викинути Ваше резюме у кошик для сміття*». Спочатку можна подумати, що тут йдеться про звіт працівника своєму працедавцю. Але насправді тут лише надається

порада не писати у заяві про працевлаштування необов'язкову і занадто особистісну інформацію, і тому статтю, з якої взято цю лексичну нісенітницю, нормальною українською мовою треба б було назвати так: «Помилки в заяві, які не дозволять Вам працевлаштуватись», хоч вона називається інакше і зовсім незрозуміло навіть для освіченого читача: **«Не використовуйте смайликів, які дозволять хедхантеру викинути Ваше резюме у кошик для сміття».**

Вказана псевдонауковість стосується і суті перекладу.

Чи може словесна дія у перекладі бути адекватною словесній дії оригіналу? Всі теоретики і практики перекладу, який треба назвати «лінгвістичним» і про який мова піде нижче, вважають, що може: один з «батьків» лінгвістичної моделі перекладу росіянин Я. І. Рецкер навіть стверджував у 1950-тому році, що така адекватність є «закономірною». А інші прихильники цієї концепції трохи пізніше визначили навіть термінологічно ці «закономірності»: так, росіянин А. В. Фьодоров запропонував «еквівалент», «аналог», «запозичення»;⁸ американець російського походження Р. Якобсон – «еквівалент», «синонім», «опис», «парафраз»;⁹ німець О. Каде – «субституція» (інші знаки з тим же значенням: наприклад, *Tisch* – **стіл**), «інтерпретація» (знаки з різними значеннями: наприклад, *Hand* – **рука**), «парафраз» (знаки з різними денотатами: наприклад, *S-Bahn* – як **«міська залізниця»**, а не як **«залізниця як громадський транспорт у межах міста»**);¹⁰ французи Ж.-П. Віне та Ж. Дарбельне – «запозичення» (наприклад, *dollar* – **долар**), «калькування» (передання морфемної структури слова: наприклад, *Schutzbundler* – **шуйцбундовець**), «транспозиція» (заміна частини мови: наприклад, *der gestiefelte Kater* – не як **очоботований кіт**, хоч морфологія української мови таке словосполучення дозволяє, а за стилістичними нормами української мови як **кіт у чоботях**), «модуляція» (зміна значення: наприклад, оцінка «5» в німецькій школі як «1» в українській), «еквівалент» (зміна ідіоматики: наприклад, *Katzensprung* – як **рукою подати**, а не дослівно як **стрибок кішки**), «адаптація» (заміна ситуації: наприклад, *Der Garten lag im vollen Mondlicht* – як **Повний місяць світив над садом** – тобто дію виконує місяць, – а не дослівно **Сад стояв у повному місячному світлі** – тобто дію виконує сад).¹¹

І це – ще не всі пропозиції щодо «закономірностей» при перекладі. Так, англієць М. А. К. Хеллідей, вичленовуючи в структурі тексту 5 «рангів» (тобто рівнів, одиниць синтагматики: морфему, слово, групу слів як член речення, клаузу як елементарне просте речення – або підрядне, або зворот, – речення як синтаксичну одиницю з двох і більше клауз), називає п'ять можливих перекладацьких «закономірностей»:

морфемну, або морфемний ранг (такий переклад він вважає беззмстовним), словесну, або словесний ранг (такий переклад він вважає алогічним), групову, або груповий ранг (буквальний переклад), клаузову, або клаузовий ранг (еквівалентний переклад).¹² Англієць Дж. К. Кетфорд знаходить «закономірності» лише на рівні типів перекладу: за обсягом – «повний та частковий», за спрямованістю – «тотальний та обмежений», за рангом (одиницею інформатики) – «зв'язний та незв'язний».¹³

«Закономірності» на рівні типів перекладу знаходить і американець Ю. А. Найда: залежно від естетичного завантаження оригіналу (тобто від того, що в ньому важливо: зміст чи форма), намірів автора та перекладача (автор-філософ та перекладач-філософ будуть акцентувати в своїх текстах зовсім інше, ніж автор і перекладач-поети, від чого, наприклад, твір Ф. Ніцше буде перекладатись по-різному в залежності від галузі професійних знань перекладача), комунікативного характеру адресата (для дітей «Робінзона Крузо» Д. Дефо або «Гулливера» Дж. Свіфта перекладають інакше, ніж для дорослих); він визначає два типу перекладацької еквівалентності: «формальну» (збереження змісту і форми оригіналу) та «динамічну» (перенесення ефекту від оригіналу).¹⁴ Німець Г. Егер акцентує дві «закономірні» перекладацькі еквівалентності: «комунікативну» (збереження прагматики оригіналу) і «функціональну» (збереження всіх аспектів значення й форми: «актуального сигніфікативного значення, актуального членування та внутрішньомовного прагматичного значення»).¹⁵

Німці А. Нойберт і К. Райс витлумачують перекладацькі «закономірності» на рівні тексту. Перший з них встановлює ці «закономірності» на базі прагматики чотирьох типів оригіналу: науковий текст, технічний, рекламний (прагматика оригіналу може пристосовуватись до прагматики мови перекладу); тексти законів, преси, об'яв (прагматика оригіналу панує в перекладі); белетристичні тексти (прагматика оригіналу підкоряється прагматиці мови перекладу і водночас загальнолюдській прагматиці); тексти для зарубіжного читача (панує прагматика мови перекладу).¹⁶ Друга з них (К. Райс) класифікує тексти за пануючою в них категорією: зміст (оформлення його за нормами мови перекладу), форма (акцент на мові оригіналу), звернення (відтворення ефекту оригіналу).¹⁷

Звичайно, що всі наведені висловлювання і десятки ненаведених думок про невідворотні «закономірності» під час перекладу є хоч і різними, але вузькосуб'єктивними судженнями, бо оспівують (бажають цього їхні автори чи ні – це не має значення) міф, про який яскраво свідчить наступна стародавня іудейська легенда.

На початку третього сторіччя до нашої ери іудеї, захищаючись проти погромів, вирішили принести римському імператору найдорожчий (на

їхній погляд) подарунок: переклад «Тори», давногєбрейського Святого письма, тобто «П'ятикнижжя Мойсєєве». Це дійсно був «царський» подарунок, бо, за іудейськими законами, ніхто, часто-густо навіть равїни (іудейські жерці), не мали права читати «Тору» і навіть торкатись її (а тільки коментар до неї, названий «Галмудом»), не говорячи вже про іноземців. І тут раптом іудейське Святе письмо самі іудейські жерці добровільно дарують людині не іудейської релігії, та й ще перекладають його на мову, знайому цій людині (на давньогрецьку, а не на латину, бо знання давньогрецької було в Римі ознакою високої освіченості).

Легенда розповідає, що іудейські жерці зібрали 72 перекладача, розташували їх у 72 келіях на безлюдному острові і примусили їх працювати над перекладом 72 доби, не обговорюючи його з іншими перекладачами. Коли через 72 доби порівняли всі переклади, щоб знайти найкращий, то побачили, що всі вони слово в слово однакові. Переклад назвали «Септуагінта» (від грецького *septuaginta* = *сімдесять*). І він є найкращою пам'яткою історії перекладу.

Красива легенда. Але вона не відповідає перекладацькій дійсності. І не випадково Цвіллінг М. Я. сказав ще у далекому 1977-ому році (і його думка не втратила і сьогодні своєї наукової цінності), що процес перекладу є евристичний (непередбачений) і тому не вкладається ні в які задані формальні процедури.¹⁸

Змістовно (філософське, культурологічно, психологічно, лінгвістично) найглибшу і аргументативно найяскравішу ілюстрацію щодо сутності перекладу надав німецький геній доби Просвітництва Й. В. фон Гете у своїй поемі «Фауст»: у сцені перекладу Фаустом біблійного «Євангелія від Іоанна» Фауст, представник європейської культури у її німецькому вимірі, дискутуючи з автором цього «Євангелія» апостолом Христа Іоанном, прихильником зовсім іншого світо-сприйняття і етносу, пропонує не тільки власне тлумачення оригіналу, а й власний його переклад (скоріш за все Гете дискутує тут з перекладом німця М. Лютера, з перекладом, який був найбільш поширеним у лютеранській Німеччині за часи Гете). І хоч ані персонаж Фауст, ані його автор Гете не думали у цьому фрагменті про сутність перекладу, вони створили об'єктивний приклад-зразок для теоретиків і практиків перекладу, бо сам Гете часто висловлював глибинні теоретичні думки про філософську сутність і не лінгвістичну, а культурологічну вагомість перекладу. Наприклад: «Переклад повинен не просто служити замість оригіналу, а повністю замінити його».¹⁹

J. W. von Goethe, **Faust-1** (1808)

*Geschrieben steht: «Im Anfang war das Wort!»
Hier stock ich schon! Wer hilft mir weiter fort?*

*Ich kann das Wort so hoch unmöglich schätzen,
Ich muss es anders übersetzen,
Wenn ich vom Geiste recht erleuchtet bin.
Geschrieben steht: «Im Anfang war der Sinn».
Bedenke wohl die erste Zeile,
Dass deine Feder sich nicht übereile!
Ist es der Sinn, der alles wirkt und schafft?
Es sollte stehn: «Im Anfang war die Kraft!»
Doch auch indem ich dieses niederschreibe,
Schon warnt mich was, dass ich dabei nicht bleibe.
Mir hilft der Geist! auf einmal sehe ich Rat
Und schreibe getrost: «Im Anfang war die Tat!»*

Що – за змістовною й логічною суттю – відбувається у цій сцені? По-перше, тут формулюється фундаментальна максима сутності перекладу, що його треба оцінювати не як результат, а як процес, який складається з трьох обов'язкових структурних компонентів, перетворюючи їх на системну єдність: оригінал – перекладач – результат. Тим самим наочно показується і аргументативно стверджується (зрозуміло: без відповідних термінів, які зараз будуть використані), що об'єктом дослідження у перекладознавстві не можуть бути виокремленні (автономні) вказані складові – тобто оригінал, перекладач, переклад (результат), – як це часто-густо роблять деякі сучасні критики перекладу і майже всі студенти перекладацьких відділень, а тільки вся вказана тріада як єдність: оригінал – перекладач – результат.

По-друге, Фауст своїми діями об'єктивно вказує на те, що в оригіналі неминуче повинен бути зміст, зрозумілий хоча б для ідеального читача, бо беззмістовний оригінал перекласти неможливо принципово, тому що він незрозумілий. Залишаючи зараз осторонь занадто спірну проблему про можливу наявність беззмістовного оригіналу (для концептуального перекладу такого бути не може!), зосередимось на запитанні, чи можна у межах лінгвістичного перекладу перекласти, наприклад, наступні, з дозволу сказати, тексти:

– *Хайль семенкових*
І хайль кохайль альсе комих
І хай месен михсе охай
О, Семенко Михайль!
О, Михайль Семенко! (Михайль Семенко)

– *В перебіжнім шумовинні*
Ланки-брузки марсельез,
Хай загине, хай загине
Мрінновтома сонних плес. (В. Чумак)

Не використовуйте смайликів, які дозволять хедхантеру викинути Ваше резюме у кошик для сміття. (Реклама)

– *Глокая кудра штеко будланула бокра и кудрячит бокренка.*
(Л. В. Щерба)

– *Пирарара – пирурруру!*

Леолола буароо!

Вичеоло сесесе!

Вичи! Вичи! Иби-би!

Зизазиза изазо!

Эпсь, Апс, Эпс!

Мури-гури рикоко!

Мио, мао, мум!

Эп! (Велемір Хлебніков)

– *Дыр бул щил убещур скум вы со бур л эз.* (О. Кручюних)

Молочное видо – это сисло потненько (фінальне речення пост-модерністського опусу російського письменника В. Сорокіна «Гаманець»).

– *Згономезя сЗптиза – ли100над*

О5 раз2ивает о100в 1окій.

АсиммеЗчные неи100вством 40и

Рас5е Зумфально 100порят. (О. Шепетчук)

– *Schwarze Milch der Frühe wir trinken sie...* (П. Целан)

Забігаючи наперед, треба сказати, що процитовані опуси не можна перекласти лише у принципах лінгвістичного перекладу, тобто за допомогою словника, але це є цілком можливим у межах перекладу концептуального, якщо зрозуміти, як ці опуси зроблено: наприклад, сума красивих лексем у В. Чумака, кожна з яких має своє денотативне значення, але поєднана з іншою не за логікою семантики, а за законами морфології та синтаксису так, що загального сенсу не виникає; варіації складів у М. Семенка на базі його ім'я та прізвища; у Л. В. Щерби – морфологічно й синтаксично правильний набір лексем, кореневі морфеми яких не існують в російській мові, але які сполучені із закінченнями та суфіксами, в цій мові існуючими.

Нижче наведено приклад концептуального перекладу фрази Л. В. Щерби німецькою мовою, зробленого автором даної розвідки за вказаним вище принципом неіснуючих в (німецькій) мові корневих морфем плюс існуючих закінчень та суфіксів:

– *Glone Kuzdrin budlante Biecker sleks und dudret Biekerchen.*

Аналогічно можна «розкласти» і всі інші процитовані лінгвістичні ребуси, а потім і легко перекласти їх на будь-яку іноземну мову, за винятком, мабуть, мов ієрогліфічних: набір лексем у В. Хлебнікова та О. Кручюних, побудованих з таких морфем, які не існують в

російській мові; створення В. Сорокіним беззмістовних неологізмів («*видо*», «*сисло*») і поєднання їх з традиційними лексемами за рахунок не семантики, а граматики; аналогічне поєднання таких слів у О. Шепетчука, в складі яких є яка-небудь цифра. Саме тому його текст

ЗгономеЗя сЗптиза – ли100пад

О5 раз2ивает о100в 1окий.

АсиммеЗчные неи100вством 40и

Рас5е Зумфально 100порят.

Треба читати за орфографією тільки так:

Тригонометрия стриптиза – листопад

опять раздваивает остов одинокий

асиметричные неистовством сороки

Распяты триумфально стопорят.

А перекладати їх треба лексемами, до семантичного вмісту яких не входить не лише головний, а навіть і частковий зміст оригіналу, але в літерний склад яких обов'язково входить збіг літер (не складів і не морфем!), який МОРФЕМНО нагадує лексему із таблиці множення. Наприклад: переклад першого рядку «*Und 4tel 2felt 3st...*» = «*Und Viertel zweifelt dreist*»); аналогічне поєднання слів у П. Целана.

Повернемось до перекладацької сцени з «**Фауста**» Гете. Вже було вище сказано, що, за Фаустом-Гете, переклад можливий лише тоді, коли оригінал принципово зрозумілий. Але це зовсім не означає, що він буде зрозумілим для будь-якого перекладача: не треба забувати про відповідні фонові знання останнього. Так, можна бути стовідсотково впевненим, що мало хто з читачів цієї книги зможе перекласти наступне німецьке речення, яке на перший погляд сприймається як змістовно прозоре, хоч логічно і не зовсім зрозуміле:

– *Die Tippmamsell stottert im Graben.*

Двомовний словник легко допоможе перекласти всі три головні лексеми, один службовий прийменник та означений артикль: «**Друкарка заїкається у канаві**». Така ситуація може бути в дійсності, але бентежить тут дієслово «*заїкається*»: скоріш за все друкарка в канаві повинна кричати або стогнати. І бентеження виправдане, бо це речення є солдатським сленгом і означає: «**Кулемет веде вогонь з окопу**».

Повертаючись до аналізу перекладацької сцени у гетевському «**Фаусті**», треба до двох вже зроблених вище висновків (про об'єкт дослідження у перекладознавстві і про зрозумілість оригіналу) додати ще два – третій (об'єктивний сенс оригіналу перекладач може сприйняти, оцінити і перекласти ЛИШЕ суб'єктивно: Фауст пропонує чотири варіанти перекладу ключової лексеми оригіналу – «*логос*»: «**Wort**», «**Sinn**», «**Kraft**», «**Tat**») і четвертий (Фауст робить це, дискутуючи при

цьому з автором «Евангелія від Іоанна» щодо лексеми «*логос*», тобто перекладач ОБОВ'ЯЗКОВО коментує оригінал!).

Геніальність Гете полягає тут в тому, що цей висновок про необорну психологічну (людську, суб'єктивну) складову перекладу теорія європоцентристського перекладу зробить лише майже через одне сторіччя, коли у 1891 році німецький класичний філолог Ульріх фон Віламовітц-Мьоллендорфф у своїй монографії про сутність перекладу «**Що таке переклад?**» висловить глибинно справедливую думку про вагоме значення суб'єктивізму перекладача.²⁰ «У кожній мові» – напише він, – «*може існувати (принаймні теоретично) будь-яка кількість перекладів одного і того ж твору, кожний з яких має право претендувати на самостійне художнє значення*». ²¹ Це парадоксальне твердження можна переоформити так: «*Скільки професійних перекладачів, стільки і точних перекладів*».

Через двадцять років після У. фон Віламовітц-Мьоллендорффа (1910) інший німець, Г. фон Вартенслебен, в роботі «**Роздуми про психологію перекладу**», підкреслюючи найвагомішу, головну роль перекладача, аргументовано доведе обов'язкове руйнування ним форми й змісту оригіналу.²²

Що робить перекладач Фауст у Гете? Він спробує спочатку зрозуміти оригінал і відразу наштовхується на, як він справедливо вважає, змістовну помилку попереднього німецького перекладача. Як вже було сказано вище, таким перекладачем, скоріш за все, був М. Лютер, бо саме у нього перше речення Іоанна перекладено синтаксично й лексично саме так, як це робить Фауст («*Im Anfang war das Wort!*»), щоправда, зі зміною першої лексеми – прийменника «*in*», тоді як Лютер і деякі інші німецькі перекладачі використовують у цьому випадку прийменник «*an*». Більш за те: Фаусту не подобається і лютерівська лексема «*Wort*», якою той замінив іоаннівську давньогрецьку «*λόγος*» («*логос*»). Щоправда, зараз важко встановити, яким текстом «**Євангелія від Іоанна**» користувався Фауст-Гете: давньогрецьким оригіналом чи «**Вульгатою**» (латинським перекладом Ієроніма Софроніка). Але там і там виписано одну і ту ж саму лексему «*логос*»: «*Ἐν ἀρχῇ ἦν σ λόγος*» у Іоанна і «*A principio erat logos*» у Ієроніма.

І зрозуміло, чому: *логос* як поняття означав у греків «*буття, сповнене розуму*» (тобто «*розумна природа*»). Зовсім не випадково вони наділяли всі речі і явища природи яким-небудь божеством (тобто розумом). Римляни пішли ще далі: вони наділили всі явища і речі буття двома божествами і тому не відкинули поняття і лексему «*логос*».

Такий язичеський підхід до всесвіту не міг влаштувати моністичне християнство, яке відділило і віддалило світ божеств від людського

життя і звело всіх божеств до одного єдиного Бога (точніше: до поняття Божої Тріади Бог-Отець, Бог-Дух, Бог-Син, яке тут нічого принципіально не змінює, бо все одно є єдністю). Через свій теософський монізм християнство войовничо відмовилось від поняття і лексеми «*логос*». І тоді християнські перекладачі задумались, як же їм перекладати іоаннівський «*логос*», тим більше, що «*батько*» християнського перекладу Ієронім все ж таки зберіг у своїй «*Вульгаті*» (повний латинський переклад Біблії) цю язичеську лексему, а папська курія схвалила її. І перекладачі уважно вдумались у біблійний зміст першого речення «*Євангелія від Іоанна*»: «*На початку був логос, і логос був у Бога, і логос був Богом*». І згадали, що на початку Біблії стоїть висловлене бажання Бога «*Хай буде світло!*», і зробили логічний лінгвістичний висновок, що перше речення «*Євангелія від Іоанна*» треба перекладати так: «*На початку було Слово, і Слово було у Бога, і Слово було Богом*».

При цьому християнські перекладачі (зокрема М. Лютер) чомусь-то не помітили, що у Ієроніма стоїть лексема «*logos*», хоча лексема «*verbum*» («*слово*») в латинській мові його часів існувала і активно використовувалась. А Гете-Фауст «*помітив*!» І став дискутувати і з перекладачами «*Євангелія від Іоанна*», і з самим його автором. Спочатку він відмовляється від лютерівської лексеми «*Wort*» («*слово*»): «*Ich kann das Wort so hoch unmöglich schätzen, ich muss es anders übersetzen*» («*Я не можу цінувати слово так високо, я мушу перекласти оригінал інакше*»). Потім він починає знаходити аргументи і проти теологічної концепції Іоанна, підбираючи інші (крім «*Wort*») синоніми до вже не іоаннівських лексем і поняття «*logos*», а до їхнього загально-грецького філософського і етичного розуміння: «*Sinn*» («*почуття*»), а також «*prozum*»), «*Kraft*» («*сила*»), «*Tat*» («*діяння*»). Але якщо в Іоанна «*logos*» може бути тільки у Бога, то всі синоніми у Фауста багатозначні у філософському і етичному сенсі: вони можуть бути Божими, а можуть бути і людськими.

Тим самим Фауст-Гете визнає не тільки право, а й необхідність суб'єктивної оцінки (тобто переоцінки!) оригіналу перекладачем.

Це і є сутність перекладу взагалі.

Звісно, що про неминучість суттєвих втрат у перекладі красномовно свідчать теоретичні праці як перекладознавчого, так і спорідненого характеру не тільки останніх років, а й давно минулих часів: В. Гумбольдта у Німеччині початку XIX ст.,²³ Е. Сепіра у США 1930-х років,²⁴ Р. А. Будагова в Росії 1970-х,²⁵ Н. Кімури в Японії 1990-х²⁶ та ін. В одній Україні останніх років можна навести прізвища десятків дослідників нової формації, які вважають руйнуючі оригінал втрати

під час лінгвістичного перекладу об'єктивно неминучими. Це В. І. Говєрдовський з Харкова,²⁷ В. В. Мірошніченко із Запоріжжя,²⁸ А. Е. Левицький із Житомиру,²⁹ В. П. Андрієнко із Симферополя,³⁰ І. Вороновська зі Львова³¹ та ін. А за межами України це – Ф. Боденхаймер з Німеччини,³² Е. Крайк з Англії,³³ К. Фабріціус-Ханзен з Норвегії³⁴ та ін.

Про об'єктивну неминучість втрат суттєвих якостей оригіналу при їхньому лінгвістичному перекладі свідчать і теоретичні положення методологічно споріднених наук. Так, видатний російський теоретик літератури Л. І. Тимофєєв вказував,³⁵ як і до нього В. М. Жирмунський,³⁶ на те, що слово у тексті є *«самостійною одиницею розповіді»*, а це практично означає, що порушення у перекладі однієї текстової одиниці може призвести до зміни сенсу всього оригіналу. Про перекручення змісту оригіналу через граматичну невідповідність перекладу яскраво і аргументовано писав Р. Якобсон.³⁷

З погляду на те, що мовний оригінал є вербальним втіленням певної інформації, можна до теорії його перекладу (тобто *«перетворення»*, передання інформації) застосувати математичну модель категорії *«інформація»*, запропоновану ще у 1965 році (для розуміння роботи штучного інтелекту) провідним математиком світу російським академіком А. М. Колмогоровим,³⁸ який стверджував, що кількість інформації втрачається під час передання останньої від адресанта до адресата. Та й самі сучасні перекладачі вважають, що досягти адекватності в лінгвістичному перекладі неможливо, хоч і сподіваються на щось подібне. Так, сучасний провідний український практик і теоретик перекладу П. В. Рихло стверджує: *«Зрозуміло, що жоден поетичний переклад не може бути цілковито адекватний оригіналові, оскільки вони (переклад і оригінал) виникають і функціонують у різних мовних світах та культурних контекстах. Однак вектори силового поля кожного перекладу повинні бути спрямовані – в ідеальному випадку – на досягнення якомога більшої ідентичності»*.³⁹

Отже, сучасне перекладознавство знає два когнітивних полюси відштовхуючих один одного зарядів (можливість і неможливість повноцінного лінгвістичного перекладу), і в ньому не припиняються спроби звести їх до цілісної гармонії, якщо навіть вона і буде лише удаваною. Так, у 1970 році значний майстер практики і непоганий дослідник теорії перекладу росіянин В. В. Левік заявив стосовно цих полюсів: *«Мистецтво перекладача, як і мистецтво фокусника-ілюзіоніста, ґрунтується на обмані. Перекладач створює зовсім інше, зовсім несхоже на оригінал, але обманює нас ілюзією повної схожості»*.⁴⁰

Але крім названого вище суб'єктивного аспекту перекладацького свавілля (тобто бажання перекладача не перекласти, а обробити

оригінал), проблема перекладацького «свавілля» має ще одну, об'єктивну рису – культуртрегерську: перекладач прагне показати своєму читачу-співвітчизнику інше, іномовне мислення, друге світосприймання, чужинну художню образність тощо. У цьому випадку суб'єктивне «свавілля» стає об'єктивною потребою і більш привабливішим, ніж так звана лінгвістична «адекватність».

Коли у 1823 р. французи де Сор і де Сен-Женьє видали том гетевських **«Приміток до «Племінника Рамо»**, дуже кардинально переробивши їх, щоб підпорядкувати їхній зміст цілям пропаганди своїх ліберальних політичних ідей, то Гете оцінив це свавілля перекладачів позитивно, бо вважав, що головну (культуртрегерську) функцію перекладу вони все ж зберегли, бо змогли *«передати кожній нації (німецькій і французькій) хоча й обмежене, але все ж таки уявлення однієї про другу»*.⁴¹

Дивовижним, але цілком закономірним є той факт, що багато людей (також і ті, що знають мову оригіналу) читає гарний переклад навіть з більшою втіхою, ніж сам оригінал, бо культуртрегерська функція перекладу (точніше: пекельна праця перекладача) доносить до них те художнє багатство стилістики першоджерела, яке під час читання оригіналу значною мірою зникає навіть для читача, який непогано знає його мову. Н. Асеев у статті 1956 р., яку він назвав **«Нове життя «Фауста»**, писав з цього приводу, що він до Б. Пастернака, хронологічно останнього (на час створення цієї книги) перекладача гетевського **«Фауста»** російською мовою, ніколи не міг дочитати до кінця переклад цього твору М. О. Холодковським, бо його переклад здавався М. Асееву дуже довгим, сухим, млявим тощо, і М. Асеев не бачив навіть і в інших перекладах **«Фауста»** (тобто до Пастернаківського) *«переносних значень слова, відтінки котрих не збагнеш простою словниковою відповідністю»*, а ось переклад Б. Пастернака, він сприйняв, так би мовити, за один подих, бо *«перекладач, легко почувавши себе у словникових і змістових особливостях гетевської поезики, легко і сильно оволодів мовою Гете, його засобами висловлення, його культурою»*.⁴²

Можна зараз не торкатися оцінки М. Асеевим перекладу Б. Пастернака (чи правильна вона), але треба підкреслити справедливість його думки про культуртрегерську функцію перекладу (дивись останнє слово цитати з М. Асеева, наведеної вище, яке тут треба тлумачити не у вузькому змісті *«культура Гете»*, а в широкому – *«мислення Гете як вияв загальнонаціональної культури»*).

Отже, адекватність – це, насамперед, як було сказано вище, проблема теоретична: чи можна знайти перекладацькі прийоми збереження концепції оригіналу, тобто єдність ідейного змісту та

художніх засобів його втілення. Зберегти цю єдність лінгвістичним шляхом неможливо і в першу чергу практично, бо, крім потрібної, неминучої, непереборної і автономної оцінки оригіналу перекладачем (як окремим індивідумом, як професійним філологом і як читачем-коментатором), обов'язково виникає ще і єдність вказаної тріади компонентів індивідуального стилю перекладача, тобто неминуче свавілля перекладача як митця, який переносить оригінал в інше мовно-мисленнєве, тобто культурне середовище.

Зберегти цю єдність лінгвістичним шляхом неможливо навіть у восьми рядках гетевської **«Нічної пісні мандрівника»**, про що детально йдеться далі, а що ж тоді казати про переклади таких літературних гігантів, як **«Війна і мир»** Л. М. Толстого, **«Зачарована душа»** Р. Роллана, **«Сага про Форсайтів»** Дж. Голсуорсі, **«Йосиф та його брати»** Т. Манна та ін.?!

Про неможливість адекватного перекладу лінгвістичним шляхом найкраще знають, мабуть, самі автори оригіналів. Так, у 1939 р. В листах до К. Тренте німецький драматург Ф. Вольф жалкував: *«Боже, як я нудьгую за театром! За німецьким театром, німецькою мовою!»*⁴³ Підтекст його нудьгування є цілком зрозумілим: Ф. Вольф вже сім років на чужині, а його кращі драматичні твори публікуються й ставляться лише в перекладах: **«Професора Мамлока»** поставлено єврейською мовою у Варшаві в 1934 р., **«Троянського коня»** – російською у Москві в 1937 р., **«Бомарше»** вперше побачив світло рампи в 1939 р. У російському перекладі тощо.

Т. Манн мав на увазі те ж саме, коли у 1942 р. у зв'язку з відкриттям у Мексиці німецького емігрантського книжкового видавництва **«Вільна книга»** казав: *«Я дуже добре знаю той болісний і неприродний настрій, який охоплює письменника, коли його книжки видаються лише у перекладах»*.⁴⁴

Про право перекладача на свідомий відхід від оригіналу казав і Б. Пастернак,⁴⁵ і перекладознавець С. С. Прокопович⁴⁶ та ін., а серед західних дослідників можна назвати австрійського компаративіста М. Вандрушку⁴⁷ та ін. Всі вони оцінюють лінгвістичний переклад як мовознавчу обробку, як суб'єктивну інтерпретацію, яка має свої причини і свої види.

Так, В. Комісаров⁴⁸ називає чотири причини виникнення перекладацької інтерпретації: контекст, довідники, самостійність перекладача, зумовлені текстом здогадки. Але головне тут полягає не в причинах, які можуть бути й іншими, а в їхньому наслідку: *«лінгвістичні»* перекладачі, як і *«лінгвістичні»* критики, своєю інтерпретацією перекручують, спотворюють, зіпсовують оригінал, обробляють його,

на що не раз вказували дослідники практики перекладу.⁴⁹ Та не треба забувати, що критик при інтерпретації свідомо відмовляється від збереження художніх засобів оригіналу (він замінює їх описом), зосереджуючись лише на передачі ідейного задуму, тоді як «лінгвістичний» перекладач є впевненим щодо того, що він правильно передає і художні засоби, й ідейний задум.

Свою формою ці дві інтерпретації, звісна річ, різняться одна від одної: поняття, наукові образи, переказ ідеї та її засобів у критика та інтуїція, художні образи, саморозвиток ідеї та її засобів у перекладача. Оцінюючи цю проблему взагалі, можна сказати: оригінал є багатозначним, а перекладацька лінгвістична інтерпретація є однією з багатьох можливостей його прочитання (збагнення, осмислення) як і інтерпретація критика, читача, актора, режисера та ін. Але кожна з таких інтерпретацій є завжди порушенням (а іноді, навіть, і зруйнуванням) концепції оригіналу, яка гіпотетично може бути виведена мовою перекладу як синтез усіх можливих інтерпретацій (що, зрозуміло, практично не може бути зроблено на шляху лінгвістичного перекладу; та й теоретично теж, про що детально буде сказано нижче).

Справжній адекватний переклад зробити лінгвістичним шляхом неможливо. Його недосяжність стверджували і самі перекладачі: В. А. Жуковський (що перекладач віршів є завжди суперником автора оригіналу), О. К. Толстой (що треба перекладати не зміст або форму, а лише *враження*), В. Я. Брюсов (що треба вибирати в оригіналі тільки один, але головний компонент художнього багатства і доводити лише його до читача) та ін. Лінгвістичний переклад з будь-якою мірою наближення до оригіналу (на відміну від дослівного перекладу) є завжди обробкою, яка від справжньої (тобто офіційної, самим перекладачем заявленої) різниться лише тим, що перекладач запевнює себе (та й то не завжди), що він перекладає, а не оброблює, хоч насправді він є теж «оброблювач».

Закони, згідно з якими суб'єктивне бажання перекладача перекласти адекватно породжує об'єктивно обробку оригіналу, дуже складні: тут і філософія (дійсність та її художнє відбиття), і естетика (специфіка художньої творчості), і психологія (белетристика як мовний і комунікативний акт), і лінгвістика (закони мов оригіналу та перекладу), і літературознавство (позамовні компоненти художнього образу) тощо, про що я детально писав у своїх попередніх працях⁵⁰ і про що буде ще сказано нижче.

Якщо стати на точку зору лінгвістів, що всі мови світу призначені для спілкування між людством та земним буттям, яке, на їхній погляд, однотипне у своїй суті для будь-якого етносу (мовляв, у всіх людей є

народження, кохання, сім'я, праця, смерть тощо), то тоді чинники і можливості адекватності обов'язково повинні знаходитися в самих зіставлених перекладом мовах. Вважається, що мова спроможна втілити власними засобами будь-яку чужорідну думку; проблематичним, щоправда, залишається запитання: «Наскільки повно?». Та й у цьому напрямі абсолютної перешкоди для адекватного перекладу лінгвістика не бачить, бо те, що сьогодні вона спроможна перекласти лише частково, завтра – після активних міжмовних й міжкультурних контактів – вона вбере у повноцінний одяг (наприклад, культурологічна модель перекладу француза Ж. Мунена).

Отже, з мовознавчого боку адекватність, як помилково вважають лінгвісти, є категорією історичною, тобто невпинно еволюціонуючою до своєї повноти, на що ще в середині ХХ ст. помилково вказав щойно названий Ж. Мунен і що підтвердила, як помилково вважає багато вчених, практика множинності перекладів.

Так виглядає ситуація у перекладознавстві, якщо на нього дивитися очима лінгвіста, котрий звик бачити у тексті суму лінгвістичних одиниць, кожна з яких може бути перекладена еквівалентом (повним відповідником) чи аналогом (частковим відповідником) або ж – у разі їхньої відсутності – запозичена з мови джерела чи роз'яснена потрібною довжиною перекладацького коментаря. Такий підхід до оригіналу треба назвати, як вже було сказано вище, мікроперекладацьким, бо кожній одиниці мови оригіналу (тобто як відносно автономному мовному мікроявищу) лінгвістика дійсно знаходить словниковий відповідник у мові перекладу. На цьому мікроперекладацькому принципі, до речі, і будуються всі двомовні словники.

Але у тексті (тобто мовленнєвому макроявищі) автономна мовна одиниця стає невід'ємним мовленнєвим компонентом текстового цілого, втрачаючи свою словникову автономію і отримуючи нерозривні зв'язки як із сусідніми одиницями, так і з усім висловлюванням-текстом. Такий підхід до оригіналу треба назвати макроперекладацьким, бо на його просторі діють вже зовсім інші чинники, які перетворюють адекватність на феномен, невлловимий для лінгвістичного перекладу. І немає ніякого наукового сенсу заплющувати очі на цю проблему, називаючи її сьогодні «забобоном», як колись радянські перекладознавці охрещували її «доказом буржуазної ідеології». Треба згадати наведений вище стародавній зовсім не дурний перекладацький вислів «*traduttori – traditori*» («перекладачі – зрадники»), звернутися до безлічі практичних прикладів до нього і спробувати оцінити їх об'єктивно.

Про об'єктивну неминучість втрат суттєвих якостей оригіналу при їхньому лінгвістичному перекладі свідчать приклади з останньої

двохсотрічної практики лінгвістичного європоцентристського перекладу. На початку XIX ст. в Росії велися запеклі дискусії щодо можливості вивчати Байрона за перекладами його творів чи необхідності знайомитись з ним тільки в оригіналі; точної відповіді тоді не знайшли, хоч більшість схилилася до другої точки зору. Через 150 років в одній європейській країні було влаштовано творчий конкурс на переклад листа пушкінської Тетяни до Онегіна, щоб, як вказували в умовах конкурсу його організатори, донести до читача відсутні в існуючих перекладах крилату та виразну легкість, яскравість, особливу ритміку, надзвичайну образність оригіналу. Наслідки конкурсу виявилися занадто сумними: з 241 варіанту перекладів, виконаних як професійними, так і аматорськими перекладачами й поетами, журі конкурсу не визначило жодного повноцінного, котрий заслуговував би на першу премію.

Наприкінці цього розділу наведено два десятки перекладів українською, російською та білоруською мовами проаналізованої сцени з «Фауста» Гете і надано вправи до них, щоб читач зміг встановити, у межах якого перекладу (лінгвістичного чи концептуального) діяли відповідні перекладачі.

Вправи для розуміння оригіналу та оцінки перекладів:

А. Перевірте у словниках повний набір сем кожної лексеми оригіналу, щоб встановити, чи не втрачено у перекладі головний варіант значення слова у контекстуальних умовах першоджерела.

Б. Під час порівняння гетевського «Фауста» із перекладами особливу увагу зверніть увагу на наступне:

- наявність архаїзмів та неологізмів;
- семантичну відповідність українських, російських та білоруських слів німецьким «Wort», «Sinn», «Kraft», «Tat», а також «Geist»; особливо акцентуйте полісемію «Sinn» («відчуття»), а також «свідомість», «розум» і т. п.) та «Geist» («дух, думка, те, що наповнює людину», а також «дух, примара, те, що знаходиться поза людиною»);
- збереження логічно яскравого і семантично прозорого синонімічного словосполучення «wirkt und schafft»;
- повтор порядку слів у висловах «Im Anfang war...», де у Гете змінюється лише останній член речення;
- збереження розділових знаків, які в оригіналі яскраво й значуще оформлюють думки автора.

В. Порівняйте концепцію оригіналу і перекладів, її вербальне втілення та специфіку так званого «поетичного синтаксису»: звукопис, інтонація, ритм, поетичний розмір, рима.

Г. Зіставте наведені переклади між собою і встановіть, де криються перекладацькі труднощі: в оригіналі, у професійності перекладача, у лінгвальних особливостях обох мов.

Д. Зверніть увагу на хронологічну відстань між перекладами, щоб з'ясувати, **що** впливає на розбіжності у перекладі: чинник часу, відповідна перекладацька теорія доби, індивідуальний стиль перекладача.

Е. Зважаючи на те, що всі творці наведених перекладів є письменниками й перекладачами високого гатунку, аргументуйте, чим викликані перекладацькі розбіжності: складністю оригіналу, індивідуальним стилем перекладача, специфікою порівнюваних мов.

J. W. von Goethe, **Faust-1** (1808)

*Geschrieben steht: «Im Anfang war das Wort!»
Hier stock ich schon! Wer hilft mir weiter fort?
Ich kann das Wort so hoch unmöglich schätzen,
Ich muss es anders übersetzen,
Wenn ich vom Geiste recht erleuchtet bin.
Geschrieben steht: «Im Anfang war der Sinn».
Bedenke wohl die erste Zeile,
Dass deine Feder sich nicht übereile!
Ist es der Sinn, der alles wirkt und schafft?
Es sollte stehn: «Im Anfang war die Kraft!»
Doch auch indem ich dieses niederschreibe,
Schon warnt mich was, dass ich dabei nicht bleibe.
Mir hilft der Geist! Auf einmal sehe ich Rat
Und schreibe getrost: «Im Anfang war die Tat!»*

Перекладознавчий коментар тексту оригіналу

Перш за все перекладачеві треба зрозуміти контекстуальні обставини цієї сцени, про які Гете пише доволі прозоро: Фауст перекладає перше речення християнського «Євангелія від Іоанна», яке (особливо його перше речення) було дуже відомо всім віруючим у наступному перекладі: «*На початку було Слово, і Слово було у Бога, і слово було Богом*», хоча в оригіналі не було лексеми «слово», а стояла лексема «логос», яка була багатозначною – *розум, мисляча природа, життя* тощо.

Саме тому Гете починає сцену лексемою «*geschrieben*», натякаючи нею на текст «Євангелія», яку (як і її змістовні варіації «*Es sollte stehn*» тощо) не всі перекладачі зберігають. Саме тому Фауст і не погоджується перекладати «логос» як «слово».

Друга перекладацька трудність – це лексема «*Geist*», яка в німецькій мові (як і у Гете) має два значення: «*щось внутрішнє, дух, душа*» і «*щось зовнішнє, привід*». Третя – слово «*Sinn*», яке теж двозначне: по-перше, воно лівовою часткою має семантику «*п'ять людських почуттів на*

відміну від розуму», а по-друге, в словах «*Scharfsinn, scharfsinnig*» воно значить вже «розум: дотепний, гострий на язик».

Остання значна трудність має суто стилістичний характер: використання Фаустом двох яскравих синонімів «*wirkt und schafft*», які мало хто з перекладачів зміг зберегти.

Українські переклади

Франко І. Я., **Фавст** (1882)

*Написано стоїть: «Вначалі було слово!»
Вже ось і запинка! Яков тут йти дорогов?
Та ж слово годі так високо класти.
Не так се мушу перекласти,
Сли лиш правдиво дух мій прояснивсь.
Написано стоїть: «Вначалі була мисль».
Обдумай добре все, що дух говорить,
Щоб, пишучи, рука не заблудила!
Чи тільки мисль все двигает і творить?
Повинно б бути: «Вначалі була сила».
Но й се, заким ще написав я,
Вже щось ми шепче, щоб на тім не став я.
Га, просвітив мя дух! Нараз ми зазоріло.
І сміло пишу я: «Вначалі було діло».*

Загул Д. Ю., **Фавст** (1919)

*Написано: «В началі слово бі!»
Вже й тут не йде! – Хто поміч дасть тобі?
На «слово» я б не міг ваги такої класти.
Інакше мушу перекласти,
Дух осінив думки мої слабі.
Написано: «В началі розум бі».
Обдумай добре першу стрічку,
Не квапся, забувай колишню звичку!
Чи ж розум пан всесвітніх таємниць?
Повинно б так: В почині була міць.
Але й тепер, коли це слово пишу,
Я знаю вже, що так його не пишу.
Господь поміг! Відразу просвітліло;
Напишу сміливо: «В почині було діло».*

Улезко М. Т., **Фауст** (1926)

*Стоїть в письмі: «Було в почині слово».
Вже й став. Хто ж поміч далі дасть мені?*

*Не можу слову дати такої я ціни,
Інакше треба цю перекладати мову, –
Й як мене дух тут дійсно освінув –
Стоїть в письмі: «В почині помисл був».
Про перший стих обачно треба міркувати,
Щоб не пішло перо себе ж переганяти!
Чи ж помисел все діє і творить?
Стояти мусило: «Була в почині сила».
Та от, як пишу, знов щось мене держить
Й остеріга, щоб я при цім не зостававсь...
Дав поміч дух! Ось я вже догадавсь,
І сміло пишу: «Було в почині діло!»*

Лукаш М. О., **Фауст** (1955)

*Написано: «Було спочатку Слово!»
А може, переклав я зразу помилково?
Зависоко так слово цінують!
Інакше треба зміркувать,
Так внутрішнє чуття мені говорить.
Написано: «Була спочатку Мисль!»
Цей перший вірш як слід осмисль,
Бо ще перо біди тобі натворить.
Хіба ж то мисль і світ і нас створила?
А може, так: «Була спочатку Сила!»
Пишу – і сумнів душу огорнув:
Я, мабуть, знову суті не збагнув...
Та світ свінув – не зрадила надія,
І я пишу: «Була спочатку Дія!»*

Іван Дамар'їн, **Фауст** (2003)

*Написано: «Було спочатку слово».
Чи маю рацію? Хто допоможе знову?
Не можу слово так я цінувати!
Інакше мав перекладати,
Якби був розум вільним від сміття.
Написано: «Спочатку – відчуття!»
Та думай, Фауст, що ти наробив
Й перо навіщо так поторопив!
Хіба ж то відчуття усе нам народило?
Повинно б так: «Була спочатку сила!»
Та ні, хоча рука завершення жадає,*

*Мій сумнів іншу відповідь чекає.
Та ось блиснув мій розум сміло –
І я пишу: «Було спочатку діло!»*

Російські переклади

Губер Е. І., **Фауст** (1838)

*Писание гласит: «В начале было слово!»
Но вот уж для меня препятствие готово:
Так высоко я слова не ценю...
Но чем и как я слово заменяю?
Проникнут мыслию иною.
Я напишу: «В начале мысль была!»
Не торопись над первою строкою,
Чтоб истина тебя до цели довела.
Одна ли мысль творит и созидает?
Не «силой» ли ее мне заменить?
Но и она не всё нам выражает!
Не знаю, как мне заключить.
Но истина снимает покрывало: –
В деянии заключено начало.*

Струговщиков О. М., **Фауст** (1856)

*Написано: в начале было слово.
Что разуметь под словом Слово?
Уразумев, как выразить его,
Начало, свет и жизнь всего?
Скажу ли: Разум, Сила сил,
Все не придам достойного названья,
Зане в себе совокупил
С причиной первое деянье...
Скажу ль...но, между тем, как слово излетает,
Опять внезапное сомненье возникает...
Но не с началом ли сливается конец?
И я пишу: в начале был Творец!*

Трунін П. В., **Фауст** (1882)

*Написано: «В начале было Слово» –
Вот я и стал. Кто знает, как сказать?
Я слову не могу значенья столько дать –
Переводить мне надо снова!
Коль Духа речь, душа, ты верно поняла –*

*Я должен написать: «В начале Мысль была»;
Но не спеши перо, мой ум, не увлекайся
И первую строку обдумать постарайся.
Иль Мысль лишь действует? Она ль все сотворила?
Нет, надобно сказать: «Была в начале Сила».
Однако же, пока пишу я те слова,
Иной им перевод готовит голова...
Помог мне Дух! Вот истины сиянье:
«В начале было»... да, я так пишу – «Деянье»!*

Фет А. А., **Фауст** (1882)

*Написано: «В начале было слово».
Вот я и стал! Как продолжать мне снова?
Могут ли слову я воздать такую честь?
Иначе нужно перевесть!
Коль верно озарен исход тяжелых дум,
То здесь написано: «В начале был лишь ум».
На первой строчке надо тициться,
Чтобы перу не заблудиться!
Ум та ли власть, что все, подвинув, сотворила?
Поставлю я: «Была в начале сила».
Но в миг, как собралась писать рука моя,
Предчувствую, что все не кончу этим я.
Вдруг вижу свет! Мне дух глаза открыл!
И я пишу: «В начале подвиг был».*

Голованов М., **Фауст** (1889)

*Написано: «В начале было Слово», –
И вот уже преграда мне готова.
Могут ли слову я такое дать значенье?
Его переменить я должен без сомненья,
Коль понят смысл как должно мной.
Не лучше ли сказать, что Разум был в начале? ...
Одумайся над первую строкой,
Чтоб избежать ошибок дале:
Не разум созидает и творит;
Верней сказать: «Была в начале Сила».
Но снова что-то сердцу говорит,
Что это мысль в себе не совместило...
Но я прозрел! Мне ясно все опять,
И «дело» я решаю написать.*

Холодковський М. О., **Фауст** (1890)

*Написано: «В начале было Слово» –
И вот уже одно препятствие готово.
Я слово не могу так высоко ценить:
Да, в переводе текст я должен изменить.
Я напишу, что Разум был в начале.
Но слишком, кажется, опять я стал спешить –
И мысли занеслись и в заблужденье впали:
Не может Разум все творить и созидать.
Нет, Силу следует началом называть!
Пишу – и вновь берет меня сомненье:
Неверно мне сказало вдохновенье.
Но свет блеснул – и выход вижу я:
В Деянии начало бытия!*

Холодковський М. О., **Фауст** (1912)

*Написано: «В начале было Слово» –
И вот уже одно препятствие готово:
Я слово не могу так высоко ценить.
Да, в переводе текст я должен изменить.
Когда мне верно чувство подсказало,
Я напишу, что Мысль – всему начало.
Стой, не спеши, чтоб первая строка
От истины была не далека!
Ведь Мысль творить и действовать не может!
Не Сила ли начало всех начал?
Пишу – и вновь я колебаться стал.
И вновь сомненье душу мне тревожит...
Но свет блеснул – и выход вижу я:
В Деянии начало бытия!*

Холодковський М. О., **Фауст** (1922)

*Написано: «В начале было Слово» –
И вот уже одно препятствие готово.
Я слово не могу так высоко ценить:
Да, в переводе текст я должен изменить.
Я напишу, что Разум был в начале.
Но слишком, кажется, опять я стал спешить –
И мысли занеслись и в заблужденье впали:
Не может Разум все творить и созидать.
Нет, силу следует началом называть!*

*Пишу – и вновь берет меня сомнение:
Неверно мне сказало вдохновение.
Но свет блеснул – и выход вижу я:
В Деянии начало бытия!*

Соколовський Н. Л., **Фауст** (1902)

Написано: «В начале было Слово». – Вот я и остановился! Кто поможет мне идти дальше? Постичь как следует смысл выражения «Слово» я не могу. Если ум озаряет меня правильно, то следует перевести иначе: «В начале был Разум» – вот настоящий смысл написанного! Обдумай, однако, хорошенько первую строчку, и не давай слишком торопиться перу. Точно ли все творит и все устраивает Разум? Следовало бы сказать: «В начале была Сила». Но, однако, пока я это пишу, кажется мне, что нельзя остановиться и на этом. Ум, впрочем, помогает! Я прозрел и, успокоясь, пишу: «В начале было Деяние».

Вейнберг П. И., **Фауст** (1902)

Написано: «В начале было Слово». Ну, вот я уже и остановился. Кто поможет мне продолжать? Я никак не могу придавать такую высокую цену Слово; надо перевести это иначе. Если дух надлежащим образом просветил меня, то здесь написано: «В начале была Мысль». Обдумай хорошенько первую строку; пусть твое перо не слишком торопится! Мысль ли все творит и всем правит? Следовало бы сказать: «В начале была Сила». Однако, в то время, как я пишу эти слова, что-то предостерегает меня не остановиться на них... Но дух пришел мне на помощь! Наконец я понял и убежденно пишу: «В начале было Дело».

Брюсов В. Я., **Фауст** (1928)

*Написано: «В начале было Слово!»
Уж затруднение! Кто поможет снова?
Я слову не могу воздать такую честь,
Иначе должно перевести.
Коль разум правильно мне светит в глуби дум,
То здесь написано, что «Был в начале Ум».
Обдумай первую строку глубоко,
И пусть перо не пишет раньше срока!
Умом ли создано, сотворено все было!
Должно стоять: «Была в начале Сила».
Но вот, пока пером я это выводил,*

*Как что-то требует, чтоб вновь я изменил.
Дух руководит мной! Решенье вижу. Смело
Пишу: «В начале было Дело!»*

Пастернак Б. Л., **Фауст** (1953)

*«В начале было Слово». С первых строк
Загадка. Так ли понял я намек?
Ведь я так высоко не ставлю слова,
Чтоб думать, что оно всему основа.
«В начале мысль была». Вот перевод.
Он ближе этот стих передает.
Подумаю, однако, чтобы сразу
Не погубить работы первой фразой.
Могла ли мысль в созданье жизнь вдохнуть?
«Была в начале сила». Вот в чем суть.
Но после небольшого колебанья
Я отклоняю это толкованье.
Я был опять, как вижу, с толку сбит:
«Сперва даянье было» – стих гласит.*

Іван Дамар'їн, **Фауст** (1999)

*Написано: «В начале было слово!»
Да прав ли я? Попробую-ка снова?
Неверен к слову лестный столь подход,
Иной тут нужен перевод,
Пусть разум мой работает искусно.
Написано: «Вначале было чувство!»
Подумай-ка над тем, что сотворилось,
Чтобы перо не слишком торопилось!
Ведь разве чувство всё нам породило?
Должно быть так: «Была в начале сила!»
Но и сейчас, хоть написал я это,
Сомнение во мне иного ждет ответа.
Но вот мой разум дал совет мне смело,
И я пишу: «В начале было дело!»*

Білоруський переклад

Сьомуха В., **Фауст** (1976)

*Написана: «Было спачатку Слова!»
Ці так? Ці ясна? Ці не памылкова?
Лічу, для Слова гонару зашмат, –*

*Перекладу я лепи на іншы лад,
Натхнёны згадкаю магічнай.
«Была спачатку Думка!» – Так лагічнай.
Але без спеху толькі, з першых фраз
Каб я у бясээнсіцы не ўграз, –
Бо хіба ж Думка што-небудзь тварыла?
Скажу яснай: «Была спачатку Сіла!»
Пішу, а сэрца кроіць пачуццё,
Што не, не Сілай творыцца быццё.
Чакай, – мо Воля, Розум, Дзеянне, Парыў?
Так, «Дзеяннем сусвет пачаты быў!»*

Вправы для перекладацкай работы на матэрыялі арыгіналу і перекладаў:

Є. Напішіть рецензію на переклади із власнімі варыянтамі іх редагування.

Ж. Зробіть власний переклад гетевскаго фрагменту із записом на диктофон, дайте її іншому студенту для прослухання та письмової рецензіі із детальным редагуванням та професійною оцінкою.

З. Знайдіть іншы украінскы та чужомовны переклады вказаного арыгіналу, вызначте перекладача, рік створення, оцінкі крытыкою.

И. Виступіть перекладачем у двомовній (телефонній або жывій) беседі із проблем художняго перекладу.

І. Влаштуйте міжнародну дыскусію-гру штодо проблем художняго перекладу (або лише перекладу «**Фауста**» Гете) із выкарыстанням матэрыялів цього підрозділу за схемою: вступне слово Головы конференціі, доповідь асновного референта, рецензіі 2–3 офіційных опонентів (одна – украінскаю, іншы німецкаю, іх переклад), виступы та запітання перекладачів рзнімы мовамы (іх переклад), підсумкове слово Головы).

РОЗДІЛ 3.

Оригінал як текст і типи останнього

За звичаєм під термінами «оригінал» та «переклад» розуміють словесне втілення думки, а під перекладацькою діяльністю – перенесення сенсу такого оформлення або з однієї мови до іншої (лінгвістичний переклад), або з одного культурного середовища в інше (концептуальний переклад).

І тому виникає потреба у з'ясуванні питання, що таке текст (лат. *textus* – «тканина», «паутиння»).

У будь-якій науці, а тим більше у побуті є багато понять, які зрозумілі всім людям зі здоровим глуздом і тому використовуються всіма однаково точно, але зміст яких визначити конкретно не може ніхто, лише частково. Що таке, наприклад, дружба, кохання, сім'я, щастя, навіть наука, мистецтво тощо? Належать подібні поняття до однозначних чи полісемантичних, повинні вони бути гомогенними чи синтетичними, про це дискутували завжди: наприклад, про «науку» та «мистецтво» (у хронологічній черзі за останні більше ніж 200 років), поет Ф. Шиллер, філософ Г. Спенсер, літературознавець Б. фон Візе, перекладознавець В. Д. Радчук, наполягаючи на першому рішенні, другому або третьому, а згоди так і не доходили. Тому сьогодні до таких ще не визначених, поетичних понять належить і текст.

Як лінгвістичне явище він вивчався вже за часи стародавнього індійського філолога Паніні (V–IV ст. до н. е.), як літературознавче – за часи античного Арістотеля (IV ст. до н. е.), але його активне вивчення розпочалось лише у 1970-ті роки: як літературознавчого явища у працях структуралістів Р. Барта, А. Греймаса, Ю. Крістєвої, Цв. Тодорова та ін., а як лінгвістичного феномена – у розвідках Р. О. Будагова та О. І. Москальської в Радянському Союзі, П. Гартмана в Німеччині, М. А. К. Хеллідея в Англії та ін., які започаткували нову філологічну науку – лінгвістику тексту і спровокували справжню лавину текстоцентричних досліджень.

Так, лише за часи існування України як незалежної держави в ній щороку захищалось біля 100 дисертацій з філології, серед яких нараховувалось 65–70 % з реальних проблем тексту (останні – з абстрактних категорій мови). Отже, майже 2000 наукових праць (!), а сутність поняття «текст» залишається і сьогодні науково не витлумаченою у вітчизняній філології.

І не тільки в українській.

Дійсно, якщо взяти декілька дитячих кубиків і на кожній їхній поверхні написати одну лексему у словниковій формі, а потім кинути їх додолу, то випаде якась сума слів. Постає питання: чи буде вона текстом? Не треба поспішати з відповіддю, шановний читачу, бо морфологічні зв'язки, які вагомі для однієї мови (наприклад, української), можуть не відігравати майже ніякої або значної ролі в іншій (наприклад, в китайській або англійській).

Отже, домовимось, що у нашому філологічному експерименті випало (з урахуванням морфології відповідної мови): «*wir – trinken – Milch – in – der – schwarzen – Frühe*» в німецькій, «*о – сум – осені – осанна – осанна*» в українській, «*потому – зима – что – каблук – оставляет – следы*» в російській. Тут, мабуть, кожний погодиться, що маємо текст (речення). А якби випало інакше: «*Milch – der – schwarzen – Frühe – trinken – wir*», «*осені – о – осанна – сум – осанна*», «*потому – следы – что – каблук – оставляет – зима*»? Тут деякі будуть стверджувати, що випав текст, а інші – що нісенітниця. А тепер третій варіант: «*schwarze Milch der Frühe wir trinken*», «*осанна осені о сум осанна*», «*потому что каблук оставляет следы зима*».

Тут вже важко не погодитися з думкою, що тексту не випало, хоча три останні речення є рядками із віршів всесвітньо відомих поетів ХХ ст.: австрійця П. Целана, українки Л. Костенко, росіянина І. Бродського. Трохи пізніше треба буде обов'язково повернутись до процитованих сполучень, щоб пом'якшити закид їхнім талановитим авторам у створенні не тексту, а набору слів. Але лише щоб пом'якшити, а не зняти зовсім, так що попередній висновок про відсутність там традиційного змісту залишається поки що відносно справедливим.

Отже, одиницею тексту не може бути лексема, і тому немає сенсу перекладати насамперед її, бо, як підказує логіка, не всякий набір слів є текстом. Не може бути з тієї ж причини одиницею тексту морфема або фонема, як і, з іншого боку, синтагма чи навіть речення. Взагалі лінгвістичним або структурним шляхами цієї проблеми не вирішити, бо на них сьогодні, починаючи з ХХ ст., панує чисто формальний принцип, згідно з яким може бути сполученням, синтагмою, реченням, а отже, і текстом випадковий збіг не лише слів, а навіть і складів та літер, наприклад, набір лексем у російських римоплетів: «*Чарари! Чурари! Чурель! Чарель! Чареса и чуреса. И чурайся и чаруйся*» (В. Хлебніков), «*...серце моє зубр арбр урбр хлрпр крпр трпр*» (О. І. Введенський), «*Дыр бул щил убещур скум вы со бур л эз*» (О. Кручюних), або в українця М. Семенка («*Хайль семенкових І хайль*

кохайль альсе комих I хай месен михсе охай О, Семенко Михайль!), опус німця Тіма Ульріхса, в якому німецьку літеру «е» розташовано у квадраті 625 разів, хоч і у різних положеннях (і більше нічого!) і т. ін.

Цікаво запитати себе: а чи можна ці опуси перекласти іншою мовою? Цілком зрозуміло, що у принципах лінгвістичного перекладу цього зробити неможливо, бо семантика всіх лексем у В. Хлебнікова, О. Кручоних та М. Семенка, друга половина лексем у О. І. Введенського є повністю незрозумілою. А в опусі Т. Ульріхса неможливо встановити, яку українську фонему означає німецька літера «е»: «е» чи «є». Але у межах концептуального перекладу всі ці, з дозволу сказати, «творчі забаганки» легко можна передати будь-якою мовою: достатньо лише зрозуміти принцип їхньої побудови.

Так, В. Хлебніков бере дві поширені російські лексеми «чары» і «чураться» і створює на базі їхніх кореневих морфем та існуючих в російській мові суфіксів та закінчень нові і семантично (але не граматично!) беззмістовні лексеми, які легко відтворюються в українській та німецькій мовах: «Чарарі! Цурарі! Цурель! Чарель! Чареса і Цуреса. І цурайся і чаруйся». Так, М. Семенко розкладає свої ім'я та прізвище на морфеми і поєднує ті у беззмістовній черзі.

За логічно спорідненими принципами побудовані і інші з наведених вище опусів.

Про те, що деякі сучасні дослідники вважають такі нісенітниця текстом, свідчить занадто висока оцінка інсталяції Т. Ульріхса українцем Б. В. Сторохою: «Вірш (?! – Н.А.М.) демонструє ризоматичне розгортання простору, рух фрактальної кривої, взаємодію магнітних полей, парадигму обертальних рухів чи просто насолоду артикуляцією, яка коріниться у персональному досвіді автора». ⁵¹ Залишається стовідсотковою таємницею, як цей молодий полтавський літературознавець угледів у названому опусі Т. Ульріхса таке «багатство» простору (та ще й у ризоматичному розгортанні!), рух кривої (та ще й фрактальної!), взаємодію полей (та ще й магнітних!), парадигму рухів (та ще й обертальних), насолоду артикуляцією (та ще й персональною)?!

Взагалі Б. В. Стороха не скнариться на гіпердифірамічні щедротивхваляння подібного безглуздя, яке він вважає найновітнішим вагомим етапом у світовій поезії: «Бажання істини, шукання беззаперечного Логосу, поруч з яким усі інші слова втрачають довершеність, сенс, тривожать поетичну душу, штовхають до пошуків у царині синкретизму, де слова «втавровані у речі» (М. Фуко). Такими є витoki візуальної, конкретної поезії». ⁵² Тут майже після кожного слова треба ставити знак питання («Що це таке?»)? «Звідки взялось?»),

«Де аргументи?» і т. ін.) і водночас знак обурливого оклику («Бездоказово!», «Помилково!», «Не відповідає дійсності!» тощо).

Бездоказові і беззмістовні дифірамби Б. В. Сторохи – не поодинокі явище в мистецтвознавчій критиці. Так, на виставці живопису 1915-ого року демонструвався опус Малевича «**Чорний квадрат**», про який провідний критик О. Бенуа тоді ж пророкуюче сказав, що футуристи обов'язково зроблять «**Чорний квадрат**» своєю іконою, якою замінять всесвітньо відомий шедевр Рафаеля «**Мадонна**». І яку глибинну й панорамну рацію мав О. Бенуа! Майже через сторіччя, у 2012-ому році, інший речник беззмістовних опусів самовираження А. Хрустальов так оспівав «**Чорний квадрат**»: «*"Чорний квадрат" у Малевича виїшов страхітливим і абсолютно виправданим передчуттям ХХ ст. В ликі його Мадонни (Де вона в мазанині Малевича?! – А.М.Н.) – і сталінізм, і фашизм, і атомна бомба, і озонова дірка над Антарктикою, і всі інші плоди безоглядної віри людства у власні сили*».⁵³

Якось великий російський критик В. Г. Белінський сказав про М. В. Гоголя щодо його обіцянок зобразити Чічікова у другому томі «**Мертвих душ**» занадто привабливим персонажем: «*Так багато наобіцяно, що і не знаєш, звідки це все можна взяти*». Ця думка критика повністю належить і до опусу шойно процитованого А. Хрустальова, якого не врятовує навіть його аргументація, що картину було створено у 1913-ому році як декорацію до опери О. Кручюних (лібрето) і М. Матюшина (музика), яка (декорація) повинна була символізувати полонене сонце і його замітника – електрику, бо в самій картині ніякого натяку на ці символи не існує.

Не можна не зрозуміти, що подібні критики дотримуються думки, що життя є лінійним прогресом і тому сприймають все хронологічно нове як геніальне. А в дійсності все значно простіше й банальніше: на зміну генію змісту (зображення Буття за рахунок загальнонаціональної і навіть загальнолюдської семантики) приходить графоман форми (тиражування самовираження за рахунок граматики або беззмістовності), який ніякої мистецької вагомості й професійної трудності для перекладознавства не має.

І знову, як і у випадку з рядками П. Целана, Л. Костенко, І. Бродського, можна дійти висновку, що безглуздя панує і тут, але є у процитованих опусах ще щось таке, що дозволить повернутися до них, хоч і зовсім на іншому рівні.

Так що ж таке текст? Широко відоме визначення тексту, яке запропонував ще майже півсторіччя тому корифей радянської лінгвістики І. Р. Гальперін і на яке активно спираються деякі сучасні лінгвісти, не може задовольнити вдумливого філолога, бо є багато-

слівним, непрозорим, занадто звуженим, навіть помилковим і може належати (лише частково) до таких же багатослівних, непрозорих, занадто звужених, навіть помилкових, але претендуючих на істину в останній інстанції релігійних текстів, типу іудейської Тори, християнського Нового Заповіту, мусульманського Корану і т. ін., які, скоріше за все, і вплинули на гальперінське тлумачення тексту.

Ось воно: [Текст – це] *«витвір мовленнєвотворчого процесу, який є завершеним, об'єктивованим у формі письмового документа, літературно обробленим відповідно до типу цього документа, витвір, який складається з назви (заголовка) і низки основних одиниць, об'єднаних різними типами лексичних, граматичних, логічних, стилістичних зв'язків, і має певну цілеспрямованість та прагматичну настанову»*.⁵⁴

Неважко бачити, що через брак у цьому визначенні посилання на середовище, яке оточує нас і нашу мову, воно легко може бути віднесено і до тих опусів, які було розглянуто вище і було названо не текстом, а безглуздою сумою слів. Більш за те: воно є занадто звуженим, бо викреслює із поняття *«текст»* усне мовлення взагалі і фольклор зокрема, а також будь-яку писемну пам'ятку, якщо вона фрагментарна і не має заголовка.

Зовсім протилежну позицію займає всевітньо відомий французький структураліст Р. Барт, розширяючи межі цього поняття через змішування двох різних категорій (аналізу як об'єктивного сприйняття та рецепції як сприйняття суб'єктивного): для нього головний зміст тексту (у термінології Р. Барта – *«культурний код тексту»*) полягає не у самому тексті, а в *«уписуванні тексту до вже існуючих текстів»*.⁵⁵ Аналогічної позиції, але майже безмірно розширеної так, що вона зміщує (навіть підмінює) дві різні думки (*«ідея, яка поки що лише витає, відчувається у повітрі»* та *«ідея, яку вже реалізовано у вербальному тексті»*), дотримується і не менш славнозвісний французький мислитель К. Леві-Стросс: *«...джерела тексту існують не лише до тексту, але й після нього»*.⁵⁶

А провідна російська представниця сучасної когнітивної лінгвістики О. С. Кубрякова вважає разом з О. В. Олександровою, що поняття *«текст»* взагалі не можна визначити: *«Чим глибше рівень розуміння тексту, тим більше кількості різних напрямів у його інтерпретації він відкриває. (...) уявлення про текст (...) і не повинні бути вичерпаними жорсткими дефініціями, вони не укладаються у межі суворих категорій»*.⁵⁷ Так впевнено і також не безперечно відстоював колись американський батько генеративної граматики Н. Хомський твердження, що *«мова не є точно визначеним поняттям лінгвістичної науки»*.⁵⁸

Українські філологи Л. А. Мурач та Н. А. Полежаєва взагалі відмовляють тексту у власному змісті і розглядають його лише як наслідок відносин між текстами, хоча залишається незрозумілим, як може беззмістовність мати відношення до іншої беззмістовності і при цьому породжувати сутність: *«Сутність тексту полягає не у тексті як такому, а в його міжтекстовому характері»*.⁵⁹ Через таке витискування соціального і об'єктивного змісту з поняття *«текст»* та наповнення його волонтаризмом реципієнта відомий російський структураліст Ю. М. Лотман помилково стверджував, що *«тексти для більшості є незрозумілими і підлягають витлумаченню»*,⁶⁰ *«бо художній ефект в цілому виникає із зіставлень тексту та складного компоненту життєвих і ідейно-естетичних уявлень»*.⁶¹

Чи не через це вже цитований англієць М. А. К. Хеллідей стверджував у 1976 році, що під текстом треба розуміти одиницю мови під час її використання, а через 10 років Ч. Філлмор підтримав цю думку, заявивши, що термін текст *«використовується для визначення будь-якого цілісного продукту мовної спроможності людини»*.⁶² Але ж безглуздий набір таких одиниць є також використанням та цілісним продуктом мовної спроможності людини, та чи буде він текстом? Як справедливо вказує М. К. Бісimalієва, *«в цьому випадку ми будемо мати справу вже не з текстом, а з набором або послідовністю часто не пов'язаних за змістом, але граматично правильних речень»*.⁶³

Але німець Е. Оккель і через 22 роки після М. А. К. Хеллідея впевнений, що будь-яка сума мовних одиниць створює текст: *«Текстом є для мене будь-яке зібрання речень, слів або складів, яке поділено на члени і оформлено, завершено і логічно скріплено»*.⁶⁴

Отже, поняття і термін *«текст»* за останні десятиріччя, особливо після появи терміна *«дискурс»*, стали розмитими настільки, що у Німеччині змогла навіть з'явитися монографія про танок як *«текст руху»*.⁶⁵

Але, як сказано на початку цього розділу, текст є для здорового глузду звичайним і зрозумілим поняттям і, отже, нісенітниця, яку продемонстровано прикладами, наведеними вище, текстом бути не може. І здоровий глузд має рацію, бо на рівні підсвідомості людина відчуває, що мові притаманно багато інших і більш головних функцій, крім традиційного спілкування. У протилежному разі поширений український анекдот про буцімтокомунікативність був би зразковим символом сутності (точніше: пустоти) будь-якої мови: *«Куме, ти по рибу? – Ні, я по рибу. – А я вважав, що ти по рибу»*.

Отже, одиницею тексту є на рівні змісту думка, а на рівні форми – висловлювання, яке може втілюватися в одну лексему (наприклад,

«причинна» як назва поеми Т. Шевченка або «*gefunden*» як назва поезії Й. В. Гете), у поширене речення (наприклад, фразеологізм «*хїба ревуть воли, як ясла повні?*») як назва роману П. Мирного або «*kleiner Mann – was nun?*») як назва роману Г. Фаллади) чи навіть у цілий епізод (наприклад, фрагмент «*Ідуть доці...*» з повісті М. Коцюбинського «*Fata morgana*» або фінальний монолог Галілея «*In meinen freien Stunden...*» у п'єсі Б. Брехта «*Життя Галілея*»). А це означає, що текстом треба вважати лише такий набір слів і граматичних категорій, в якому є вербально і логічно оформлена думка про людське середовище.

Звісно, що думка про дійсність може бути різною за змістом та стильовим оформленням, що потребує вирішення наступної проблеми про різновиди тексту.

Тепер є сенс повернутися до прикладів щодо нісенітниць О. Кручюних, П. Целана, Л. Костенко та ін. Чи є у процитованих з їхніх виробів рядках думка про людське середовище, тобто чи можна їх оцінити як тексти? Звичайно, є, але вона впливає не з семантики використаних ними слів, як у класичній поезії, а з типу зв'язку між лексемами, який є однаковим для будь-якого опусу будь-якого ремісника вказаного безглуздя: не логіка поєднання слів, а лише морфологія (і частково синтаксис), котра і символізує абсурдність (так вважає творець опусу) навколишнього світу або його занадто герметичну складність для розуміння.

Констатація абсурдності соціального буття або його незрозумілої ускладненості і є думкою про наше середовище, але вона подається автором настільки узагальненою, що немає сенсу шукати в її втіленні у конкретного автора будь-які додаткові нюанси (наприклад, не слово, а звук або склад є сировиною поезії – це у О. Кручюнихта А. Введенського, не думка, а звукопис є суттю поезії – це у Л. Костенко, не семантика, а графіка є сенсом поезії – це у Т. Ульрікса, не прозорість думки, а її герметичність є принципом поезії – це у П. Целана та Й. Бродського тощо).

Типи тексту. Оскільки під текстом розуміється лише словесно втілена думка про навколишній світ, оскільки видів тексту може бути велике розмаїття в залежності від рівня пізнання (часткове чи цілісне), ступеня впливу (нейтральний чи емоційний), зрілості адресата (дитина чи дорослий), форми мовлення (усна чи письмова) і т. ін. Серед такої безлічі текстових видів можна і треба виділити головні, які є суттєвими для перекладознавства. Логічно буде класифікувати їх за пануванням в них однієї з головних функцій мови: науковий (панує функція пізнання), діловий (функція інформативна), публіцистичний (вплив), художній (естетична), побутовий (спілкування).

У стилістиці такі типи тексту звуться функціональними стилями і підрозділяються на підтипи (або жанри) залежно від додаткової активності в них ще однієї з мовних функцій. Так, зокрема, К. Е. Зоммерфельдт та Г. Шрайбер вичленовують з публіцистичного стилю жанри «об'яви, реклами, інструкції»⁶⁶ тощо, а київські укладачі «Програми з теорії і практики перекладу» для вищої школи ще більше деталізують жанровий підхід, розмежовуючи тексти «газетно-інформаційний», «суспільно-політичний», «економічний», «науково-технічний», «науково-популярний», «художній», «міжнародно-дипломатичний», «юридичний» і т. ін.⁶⁷

Для перекладознавства така ретельна класифікація значної ролі не відіграє, бо труднощі йому приносять саме функціональні стилі, а не їх гібриди та підстилі: зокрема, наприклад, термінологія наукового типу тексту, конотативність публіцистичного, поетичність (контекстуальність) художнього, ситуативність побутового і т. ін.

Функціонально-стильовий підхід, запропонований зараз для перекладознавчої класифікації типів тексту, притаманно багатьом сучасним філологам. З боку перекладознавства важко (та і несуттєво) встановлювати ціннісну ієрархію між вказаними типами тексту, але немає сумніву, що самим вагомим і через це найскрутнішим для перекладу є текст художній, бо лише в ньому не тільки активно діють усі 5 головних функцій, але й присутні всі інші типи тексту. Не випадково ж російський теоретик перекладу А. В. Фьодоров справедливо писав ще півсторіччя тому, що теорія та історія європейського перекладу складалася практично як еволюція перекладу художнього.

Типи художнього тексту. З перекладознавчого боку треба розмежовувати три типи художнього тексту: традиційний (класичний), новий (постмодерністський), новітній (гіпертекст). Для розуміння їхньої сутності й особливостей треба згадати про значеннєву структуру слова, яка має чотири головних прошарки: *денотативний* (постійне і зрозуміле для всіх мовців певного етносу вказання на річ, явище, подію тощо, зафіксоване в національних тлумачних словниках), *конотативний* (загальноприйняте всіма мовцями певного етносу вказання на додаткове значення лексеми, зафіксоване в національних тлумачних словниках), *контекстуальний* (варіативне значення лексеми залежно від конкретного тексту і тому незафіксоване ні в яких словниках), *авторський* (несподіване використання лексеми у незрозумілому змісті, який не базується ані на денотативному, ані на конотативному, ані на контекстуальному прошарках і через це не може бути дешифрованим ніким, навіть самим автором, хоч той помилково і вважає, що використав лєсему у конкретно певному значенні).

Класичний тип тексту, який існує вже багато тисячоліть, пов'язує слова за законами логіки, веде постійний прозорий діалог з читачем за рахунок денотативного, конотативного і контекстуального значення своїх одиниць, нав'язуючи читачеві одне єдине логічне тлумачення свого змісту. Постмодерністський (або самовираження) пов'язує слова лише за законами граматики, веде постійну незрозумілу гру з читачем за принципом «Вгадай, що я хотів сказати?» за рахунок авторської семантики своїх мовних (не текстових!) одиниць, яка ніколи ніким дешифрована бути не може, дозволяючи тим самим читачеві будь-яке суб'єктивне розгадування свого ребусного вмісту.

Літературознавець легко згадає хронологію такого самовираження: «вчена поезія» александрійців (III ст. н. е.), «темний стиль» деяких провансальських трубадурів (X–XII ст.), культуранизм в Іспанії XVII ст., символізм кінця XIX ст. Але всі ці названі літературні явища завжди були периферійними, кількісно і якісно незначними (крім, частково, символізму). А в першій половині XX ст. цей слабенький струмочок перетворюється на велику річку, щоб затопити у другій половині XX ст. і особливо у XXI ст. весь європоцентристський літературний регіон, тому цей другий тип тексту самовираження можна ще назвати постмодерністським.

Третьюму типу художнього тексту – *гіпертексту* – треба приділити особливу увагу. Не зайвим буде тут ще раз нагадати, що два розглянуті вище комплекси текстів (класичний, або колективістський, та постмодерністський, або самовираження), хоч і породжують кожний свої особливі труднощі для перекладача, все ж таки принципових, непереборних перешкод йому не ставлять, бо об'єктивний аналіз класичного тексту завжди залежить від філологічного досвіду та фонових знань творця перекладу, а дешифрування ним постмодерністських опусів може бути або вдалим, або не здійснитися зовсім у випадку герметичної нісенітності оригіналу.

Обидва комплекси текстів не ставлять перекладачу непереборних перешкод через те, що активно використовують мовну функцію спілкування: перший – на рівні постійного діалогу автора з читачем, другий – на рівні спочатку діалогічного поштовху автором читача (тобто адресант лише провокує реципієнта на роздуми), а потім вже виключно «*монологічного діалогу*» (тобто реципієнт постійно запитує себе, що може означати інсталяція адресанта, бо сам автор постмодерністського виробу відповіді на це запитання дати не може, тому що і сам її не знає).

Однак наприкінці XX ст. активно заявив про себе третій комплекс текстів, який базується майже виключно на мовній функції повідом-

лення і який більшість дослідників одностайно назвала «гіпер-текстом», але повклала у цей термін таке розмаїття смислів, що він відразу ж перетворився на багатозначний поетизм. І хоча для перекладознавства він не став складною й важкою категорією, бо є сумою фрагментів з двох попередніх комплексів, розглянути цей феномен все ж таки треба, тому що його – на відміну від класичного та постмодерністського – перенасичено такими важливими перекладацькими перепонами, як ремінісценція, алюзія, цитування тощо.

Серед вказаного розмаїття смислів лексеми «гіпертекст» легко вичленувати дві тематичні групи: філологічну і логічну. «Батьки» та прихильники першої йдуть поверховим шляхом від етимології префікса *гіпер-* (гр. *hyper-*, тобто «зверху, занадто» тощо) і зуть гіпертестом будь-який надвеликий текст, розуміючи під останнім не обсяг конкретного тексту, а його змістовне співвідношення з тематично спорідненими текстами: наприклад, усі юридичні тексти як «правовий гіпертекст», усі дані про яке-небудь явище як «довідниковий гіпертекст» тощо.

Про помилковість такого сьогодні поширеного (перш за все серед лінгвістів) підходу до тексту писав ще на початку 1980-х років провідний російський філолог Р. О. Будагов: «Раніше казали, що суттєвими є не слова, а речення, тепер вже стверджують, що більш суттєвими є сполучення багатьох речень, будь-який текст, художній твір (...). Розміри подібного тексту теж безупинно збільшуються. Текст "Братів Карамазових" Достоевського, наприклад, виявляється вже недостатнім і треба говорити про зібрання творів цього автора, і навіть про всю російську літературу минулого століття. Через це починають стиратися грані між лінгвістикою, з одного боку, та історією літератури, історією культури, історією суспільної думки – з іншого. Виникає не взаємодія наук – важлива проблема нашого часу! – а їх повне зміщення».⁶⁸

Трохи інакше (не за суттю, а лише за формою) дивляться на гіпертекст літературознавчі структуралісти, і тому їх теж треба віднести до першої тематичної групи. Вони вбачають у сучасному тексті явні або приховані – незалежно від задуму його творця – посилання на попередників, через що він у них змістовно «розбухає» настільки, що становиться текстом-монстром, дійсно «зверхтекстом», тобто гіпертестом. Таку здібність сучасного тексту до безмежного змістовного розбухання за рахунок посилань-зчеплень з текстами інших авторів структуралісти називають інтертекстуальністю, розуміючи під нею не, як вже було вказано раніше, обов'язково свідомі ремінісценції або алюзії його автора, а наявність у першотворі розхожих усталених кліше мислення, поведінки, висловлювання тощо.

Таке розуміння сутності гіпертексту притаманно майже всім структуралістам, хоча терміни тут можуть бути у них різними: у «батьків» інтертекстуального аналізу Ю. Крістевой та Р. Барта конкретний текст зветься відповідно «фено-текст» і «твір», а його «розбухлий» варіант – «гено-текст» і «текст»;⁶⁹ у Ю. М. Караулова⁷⁰ – «текст» і «прецедентний текст», у О. С. Кубрякової⁷¹ її «множинність просторів та світів» теж повинна розумітися як структуралістська інтертекстуальність і т. ін.

Неважко бачити, що такий гіпертекст, щоб там не казали його творці та дослідники, не може бути новиною, відкриттям лише останнього часу, бо його архітектонічний стрижень (явне або приховане цитування) існував у словесному творі завжди, ще у давньофольклорну добу первісного суспільства. Тому він є принципово перекладним, бо потребує лише відповідного рівня фонових знань перекладача. Зовсім іншу картину пропонує нам друга тематична група, засновники і розроблювачі якої підходять до лексеми «гіпертекст» з логічного, тобто не кількісного, як працівники першого, філологічного угруповання, а якісного боку, оцінюючи вказане поняття як змістовну й формальну новизну, притаманну лише другій половині ХХ ст. як добі комп'ютерних засобів масової інформації. Зовсім не випадково, а закономірно у 1998 році австрійська спілка прикладної лінгвістики провела теоретичний семінар щодо нових засобів суспільного спілкування, які вона назвала гіпертекстом, розуміючи під ним теж обсяг конкретного тексту, але не кількісний, а якісний, тобто такий об'єм, який є змістовно нескінченним, хоч і існує тільки у межах двох книжкових обкладинок (або однієї комп'ютерної програми).

Історія такого парадоксального явища (тобто фізично обмеженого тексту, який чомусь має безліч варіантів прочитання; щось на зразок дитячого калейдоскопу, де невелика кількість кольорових камінців породжує нескінченну палітру неповторних мозаїчних панно) розпочалася у 1980-ті роки (в усякому випадку вона лише тоді впала у вічі сучасникам). Так, у бесіді двох видатних німецьких письменників В. Кеппена та Г. Кунерта у 1985 році було висловлено побоювання, що традиційні мовлення і алфавіт як символи й знаряддя багатотисячолітньої писемної культури людства відмирають через прогресуюче збіднення словесного спілкування.⁷²

Через два роки після цієї публічної співрозмови В. Флуссер, європейський відомий соціолог та теоретик засобів масової комунікації, висловився щодо причин вказаного побоювання та відмирання: у своєму есе під багатозначущим підзаголовком «**Чи буде письмо у**

майбутньому?» він відмовляє письму і читанню у майбутньому житті, бо вважає, що інформативна революція вже зробила абетку майже зайвою і незабаром витисне її зовсім з людського вжитку, поставивши на її місце поки що «незнану систему знаків», яка занадто швидко переможе традиційне лінійне письмо, а разом з ним і «лінійне мислення», а отже, і пов'язане з цим наше «історичне, причинове, процесуальне, просвітительське і, врешті-решт, критичне мислення і спілкування». ⁷³ У своїх наступних працях В. Флуссер уточнив, але не конкретизував цей ледве народжений не лінійний, а «новий, позамовний тип мислення у посталфавітному коді». ⁷⁴

На жаль, В. Флуссер не протиставив терміну «лінійний» ніякого антоніма, хоч і дав зрозуміти, що нове читання-спілкування буде, так би мовити, всебічним у прямому розумінні цього слова: не лінійним, а у всі боки. Не зробив цього і один із співбатьків світової комп'ютерної павутини Р. Кейліо, коли у 2000 році, наляканий лавиноподібним розширюванням Інтернету, сказав у Відні на електронному симпозиумі «Майбутнє інформації», що людство рухається до чогось такого нового, що залишить позаду себе не тільки галактику Гутенберга (винахідника друкарства), а й, врешті-решт, світове комп'ютерне павутиння, але котре він описати не в змозі; він лише знає, що папір з надрукованими на ньому літерами вже ніякої участі у цьому новому брати не буде. ⁷⁵

В. Флуссер і Р. Кейліо помилялись, не знаходячи для нового комплексу текстів відповідного терміна. Помілялись і тому, що новий комплекс давно активно існував, і через те, що термін для нього теж було знайдено вже здавна. Як риторично стверджував-запитував К. Россбахер у 2000 році, який більш детально розповів про ці та інші факти з історії гіпертексту, хіба сьогодні у міжнародних аеропортах та на таких же вокзалах система знакової інформації є алфавітною і хіба це заважає іноземцю і навіть неписьменній людині розуміти її піктограмність? Але всупереч своїм же справедливим роздумам цей войовничий захисник алфавітного письма чомусь вважає, що ані сучасна умовно-рисункова форма спілкування, ані зверхмодна «комп'ютерна література» («*Netzliteratur*»), яка побудована на принципах гіпертексту, бо створюється користувачем комп'ютера через Інтернет за вказівками автора змістовного ядра майбутнього тексту, не спроможні витиснути з людського користування лінійний текст. ⁷⁶

Але його віру руйнують деякі ще кількісно незначні, та потенційно занадто вибухові факти. Так, у 1970 році провідний австрійський письменник А. Окопенко створив роман-гіпертекст «Енциклопедія сентиментальної подорожі до зустрічі експортерів у Друдені», який

складався з великої кількості автономних сюжетних фрагментів та з неменшого розмаїття вказівок на послідовність їхнього зв'язку (тобто читання); зрозуміло, що через безліч цих послідовностей текст «роману» читався й сприймався вже не лінійно, а гронувано, бо створений був за задумом автора і створювався за реалізацією читача як виноградна китиця.

А в американця М. Джойса з'явився на початку 1990-х роман «Ополудні», який російський дослідник О. Геніс назвав «гіпер-текстом»,⁷⁷ бо той, як і витвір А. Окопенка, складався не лише із суми сюжетних фрагментів (до речі: 539 умовних сторінок), а ще й з 951 вказівок-зчеплень цих фрагментів між собою. Та головне, що відрізняє текст М. Джойса від попередніх споріднених виробів, це неможливість читання його без комп'ютера, бо лише той в змозі вказані сторінки та зчеплення (а також і нові – за «бажанням» самого комп'ютера) вибудувати у щось нескінченно цілісне.

Неважко зрозуміти, що тексти А. Окопенка та М. Джойса репрезентують новий тип читання і сприйняття – гронovidний. Тоді ж, у 1990-ті роки, в Росії відкрився і «гронovidний театр» («гіпер-театр»): так, режисер А. Васильєв зробив виставу за «Бісами» Ф. М. Достоевського у звичайному багатоповерховому будинку, в кожному приміщенні якого різні актори одночасно грали різні сцени, а глядач мандрував будинком і власною послідовністю сприйняття, як і читач вказаних вище гіпертекстів, сам собі складав гіпервидовище. Через декілька років у США з'явився «гіперфільм», хід сюжету якого глядачі новітнього гіперкінотеатру, кожне місце в котрому обладнано дистанційним електронним керуванням, можуть у будь-яку мить змінити на інший, якщо таке бажання центральний комп'ютер кінотеатру нарахує у 51 % присутніх.

А у ХХІ ст. винаходять і «гіперживопис»: у 2006-ому році три китайських майстри Даї Дуду, Лі Тіезі та Занг Ан малюють «комп'ютеризовану картину». На ній зображено жанрову сцену на набережній порту з майже півсотнею персонажів (портретів світово відомих особистостей політики, культури, спорту тощо від стародавнього Єгипту до нашого часу), які, ретельно вимальовані в класичному реалістичному стилі, зайняті кожен своєю функціонально суттєвою справою. Новаторська цінність картини, її «гіперможливість» полягає в тому, що за допомогою мишки комп'ютера можна не тільки змінювати розміри картини та деталізувати будь-який її фрагмент, а й отримати повну візуальну і слухову інформацію про кожного персонажа.

Справжнім літературним засновником гіпертексту можна і треба вважати англійського письменника ХVІІІ ст., який так і залишився до

сьогодні незрозумілим для дослідників і читачів, хоч і вважається найяскравішим представником сентименталізму. Це – Л. Стерн з його чудернацьким романом «**Життя і думки Трістрама Шенді, джентльмена**» (1759–1767), в якому немає зв'язної оповіді та архітекτονіки, логічної послідовності епізодів, зате є забагато бесід з читачем, відступів і т. ін., так що наприкінці 9-го розділу книжки Стерн зміг довести біографію свого головного героя лише до п'ятирічного віку. Що ж це за життя і думки джентльмена, який навіть через багато сотень сторінок тексту так і не дозрів до такого етичного й соціального статусу?!

А справа тут в тому, що свій твір Стерн, випереджаючи літературний процес на 2,5 сторіччя, скомпонував у манері тоді ще невідомого асоціативного письма, яке за своєю суттю (випадковість розташування епізодів, волонтаризм творця над персонажами і сюжетом, нескінченність оповіді тощо) є спорідненим сучасному гіпертекстному письму з його гроновидною схемою. Саме на це, а також на назву другого роману Стерна («**Сентиментальна подорож у Францію та Італію**», 1768) і натякав своїм романом-енциклопедією А. Окопенко, а Д. В. Затонський, найзначніший український літературознавець, не випадково сказав, що «*життя і думки Трістрама Шенді*» (читай: принципи асоціативного письма у Л. Стерна – Н.А.М) «*не призначені щось упорядковувати і ще менше покликані створювати рух у напрямку до будь-якої "Цілі"*»;⁷⁸ а саме безцільність та неупорядкованість руху думки автора і є головним архітектонічним принципом сучасного гіпертексту, який акцентує через це мовну функцію не спілкування, а повідомлення, що і породжує специфічні проблеми для перекладача, пов'язані з активною девальвацією загальнословникової семантики слова, шаблонізацією (і через це пустопорожньою фразеологізацією) сьогоденного мовлення, з котрого невпинно й нестримно витікає, як у пісок, світомоделююча функція – головне знаряддя перекладу.

Коли Р. Барт і М. Фуко розпочинали кампанію про смерть автора у сучасній літературі, вони мали на увазі інтертекстуальність, яка, на їхній погляд, з одного боку, мало що залишає власній оригінальності автора тексту, а з другого боку, дозволяє читачу сприймати текст як завгодно, але зовсім не так, як планував автор під час творіння. Але навряд чи вони думали тоді про те, що говорять насправді про шалений наступ нової для реципієнта психологічної доби не лінійного, а гроновидного, асоціативного мислення, а з ним і сприйняття (читання) тексту як гіпертексту.

Чи спроможний той замінити традиційний земний лінійний текст? Через брак достатніх фактів відповіді однозначної тут немає, але не

можна не згадати деякі з багатьох епізодів в історії людства, коли воно майже одноставно пророкувало велику майбутність чомусь занадто новому і тотальне забуття старому – та нове не приживалось, а старе не знищувалось. Так, у 1856 році значні французькі письменники брати Гонкури, прочитавши фантастичні, наукові та детективні новели американця Е. По у французькому перекладі Ш. Бодлера, записали у свій щоденник: ці новели побудовано «до прозорості ясно», але в них немає «ніякої поезії», всі вони – «передвістя літератури [наступного] ХХ ст.», але це вже – «література хвороблива».⁷⁹

Гонкури, на щастя, помилилися. Будемо сподіватися, що помиляються і адепти гіпертексту.

А завершити розгляд проблематики категорії «текст» треба вдалим за змістом дифірамбом традиційному текстові, який нещодавно проспівала йому українська філологиня С. Н. Денисенко, хоч і перевагала свою оцінку зайвим акцентуванням функції спілкування: «Лише в тексті як завершеному комунікативному творі розкриваються соціально-прагматична та контекстуально-естетична сутність перекладу як акту спілкування та одного із (...) способів виявлення в різних мовах таких одиниць, які здатні виконувати однакові комунікативні функції у висловлюванні».⁸⁰

Якщо будь-який текст взагалі є вербальним оформленням думки про наше середовище, то текст художній є обов'язково іносказанням про людське буття. Світова історія словесного мистецтва (фольклору й письма) свідчить про те, що художній текст мав, має і, скоріш за все, буде ще довго мати два види: класичний (коли слова пов'язуються один з одним за законами семантики й граматики, створюючи логічно зрозумілий образ) і самовираження (коли лексеми з'єднуються лише за законами морфології й синтаксису, породжуючи логічну нісенітницю).

Контрольні вправи

Вправа 1. Спробуйте перекласти надані нижче тексти не класичного, а постмодерністського характеру (тобто самовиразу), в яких, як вказувалось вище, панує не логіка думки, а беззмістовний набір слів, хоча і побудований за певною схемою автора.

Знайдіть цю схему і «заповніть» її власним лінгвістичним матеріалом.

Як методична допомога далі надається можливе дешифрування деяких з цих опусів.

– Хайль семенкових

І хайль кохайль альсе комих

*І хай месен михсе охай
О, Семенко Михайль!
О, Михайль Семенко!* (Михайль Семенко)

– *В перебіжнім шумовинні
Ланки-брузки марсельез,
Хай загине, хай загине*

Мрінновтома сонних плес. (В. Чумак)

*Не використовуйте смайликів, які дозволять хедхантеру викинути
Ваше резюме у кошик для сміття.* (Реклама)

– *Глокая кудра штеко будланула бокра и кудрячит бокренка.*
(Л. В. Щерба)

– *Пирарара – пируруру!*

Леолола буароо!

Вичеоло сесесе!

Вичи! Вичи! Иби-би!

Зизазиза изазо!

Эпсь, Апс, Эпс!

Мури-гури рикоко!

Мио, мао, мум!

Эп! (Велемір Хлебніков)

– *Дыр бул щил убежур скум вы со бур л эз.* (О. Кручьоних)

Молочное видо – это сисло потненько (фінальне речення постмодерністського опусу російського письменника В. Сорокіна «Гаманець»).

– *ЗгономеЗя сЗптиза – ли100пад*

О5 раз2ивает о100в 1окій.

АсиммеЗчные неи100вством 40и

РасСе Зумфально 100порят. (О. Шепетчук)

Вправа 2: Порівняйте оригінал і його переклад. Знайдіть розходження між ними та обґрунтуйте їх. Як методичну допомогу застосуйте при цьому наданий коментар до оригіналу та перекладу.

P. Celan, **Todesfuge**

(1) *Schwarze Milch der Frühe wir trinken sie abends*

(2) *wir trinken sie mittags und morgens wir trinken sie nachts*

(3) *wir trinken und trinken*

(4) *wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng*

(5) *Ein Mann wohnt im Haus der spielt mit den Schlangen der schreibt*

(6) *der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland dein goldenes Haar*

Margarete

(7) *er schreibt es und tritt vor das Haus und es blitzen die Sterne er*

pfeift seine Rüden herbei

- (8) *er pfeift seine Juden hervor läßt schaufeln ein Grab in der Erde*
(9) *er befiehlt uns spielt auf nun zum Tanz*
(10) *Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts*
(11) *wir trinken dich morgens und mittags wir trinken dich abends*
(12) *wir trinken und trinken*
(13) *Ein Mann wohnt im Haus der spielt mit den Schlangen der schreibt*
(14) *der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland dein goldenes Haar*
Margarete
(15) *Dein aschenes Haar Sulamith wir schaufeln ein Grab in den Lüften*
da liegt man nicht eng
(16) *Er ruft stecht tiefer ins Erdreich ihr einen ihr andern singet und spielt*
(17) *er greift nach dem Eisen im Gurt er schwingts seine Augen sind blau*
(18) *stecht tiefer die Spaten ihr einen ihr andern spielt weiter zum Tanz auf*
(19) *Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts*
(20) *wir trinken dich mittags und morgens wir trinken dich abends*
(21) *wir trinken und trinken*
(22) *ein Mann wohnt im Haus dein goldenes Haar Margarete*
(23) *dein aschenes Haar Sulamith er spielt mit den Schlangen*
(24) *Er ruft spielt süßer den Tod der Tod ist ein Meister aus Deutschland*
(25) *er ruft streicht dunkler die Geigen dann steigt ihr als Rauch in die Luft*
(26) *dann habt ihr ein Grab in den Wolken da liegt man nicht eng*
(27) *Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts*
(28) *wir trinken dich mittags der Tod ist ein Meister aus Deutschland*
(29) *wir trinken dich abends und morgens wir trinken und trinken*
(30) *der Tod ist ein Meister aus Deutschland sein Auge ist blau*
(31) *er trifft dich mit bleierner Kugel er trifft dich genau*
(32) *ein Mann wohnt im Haus dein goldenes Haar Margarete*
(33) *er hetzt seine Rüden auf uns er schenkt uns ein Grab in der Luft*
(34) *er spielt mit den Schlangen und träumet der Tod ist ein Meister aus*
Deutschland
(35) *dein goldenes Haar Margarete*
(36) *dein aschenes Haar Sulamith.*

Перекладознавчий коментар тексту оригіналу

Щодо музичності цього вірша треба сказати відразу, що вона трохи штучна, бо визначає не стільки фонетичний бік тексту (цебто не стільки звукопис у ньому, який, безумовно, у вірші є), скільки кількісну розтягнутість рядків і змістовну неприродність повторів: назвавши свій витвір «*фугою*», автор змушений був і будувати його за законами музики, а не лірики (мотив, лейтмотив, їхні варіювання

тощо). Через це лексична тавтологія повинна була час від часу з'являтися у вірші і вступати при цьому у несподівані для читача і самого автора змістовні прозорі й непрозорі зв'язки, зрозуміти які не завжди можливо. Це і робить музичність вірша трохи штучною, бо повтори тут менше «звучать» (на що, мабуть, сподівався автор і що потребує звукопис як поетичне явище), а більше «значать» (на що автор, найімовірніше, зовсім не розраховував, якщо брати до уваги всі семантичні шари його трохи настирливих повторів).

З музичністю вірша, навіть з його трохи штучною настирливістю перекладачі в цілому можуть впоратись, якщо мати на увазі не кожний конкретний рядок, а вірш як цілокупність.

З іншого боку, назвавши свій витвір «*фугою смерті*», Целан вимушений був використовувати лексеми та їхні сполучення, які або мають цю семантику вже в загально національному словнику, або породжують її лише в тексті, або, на думку поета, натякають на неї через імпліцитні конотації своїх текстових зв'язків. Тому у вірші багато слів із семою «*смерть*» за їхнім денотативним, прямим значенням («*Grab, Schlangen, Tod, er trifft dich mit bleierner Kugel, aufhetzen, er schenkt uns ein Grab in der Luft*» тощо) та конотативним і контекстуальним («*schaufeln, Margarete, Rüden, Juden, spielt, greift nach dem Eisen, dann steigt ihr als Rauch in die Luft, seine Augen sind blau*» тощо).

Але не менше є слів у вірші, які можуть сприйматися за їхнім значенням як синонімічні до лексеми «*смерть*», та ніхто (тобто автор) і ніщо (тобто текст) не гарантує, що таке дешифрування їхнього змісту буде правильним: наприклад, «*schwarze Milch der Frühe*» (дослівно: «*чорне молоко рані*»), «*dein aschenes Haar Sulamith*» («*твоє попілове волосся, Суламифь*») та ін.

Отже, в лексичі вірша П. Целана не можна не встановити чотири групи слів та сполучень з різними рівнями прозорості (зашифрованості) семантики: денотативна (загальноконвенціональна), контекстуальна (оказіональна для даного тексту), підтекстна поверхова (авторська, суб'єктивно асоціативна, але така, що дозволяє хиткий можливий вибір одного, магістрального, тлумачення з декількох можливих), підтекстна глибинна (авторська, суб'єктивно асоціативна настільки, що не дозволяє жодного тлумачення з безлічі можливих).

Перший шар лексики (денотативний) складностей для іпостасі дослідника в особистості перекладача не створює, хоча загальний принцип штучності, пишномовності письма у постмодерністів взагалі і у П. Целана зокрема залишає для нього і тут деяке своє шумовиння: «*mit bleierner Kugel*» («*свинцевою кулею*»). А якщо б було «*мідною*», «*залізною*» тощо? П. В. Рихло переклав точно: «*свинцевою кулею*»),

«er schenkt uns ein Grab in der Luft») («він дарує нам могилу в повітрі»). А якби було «дає», «пропонує» тощо? До речі: П. В. Рихло переклав як «дає», втративши сарказм інтонації саме через відсутність у його варіанті контекстуальної урочистості семантики оригіналу) і т. ін.

Трохи більш зашифрованим, але відносно легким для розгадування є другий, контекстний шар лексики у П. Целана (як наочний аргумент далі наводяться слова із семою «смерть», головною для вірша): «*schaufeln*» – у контексті всього твору, а зовсім не з першої своєї появи, це слово можна сприйняти як натяк на гітлерівські концтабори, де в'язнів примушували самих копати могилу для себе; «*Margarete*» – можливий натяк на гетевську Гретхен, «вбиту» жорстокосердям Фауста; «*Rüden*» – алюзія з нацистських часів, коли есесівці цькували в'язнів концтаборів собаками; «*spielt*» – алюзія з тих же часів, коли одних в'язнів примушували грати на музичних інструментах під час катування інших; «*er greift nach dem Eisen*» – ремінісценція з популярної у Третьому Рейху п'єси «Шлагетер» (1933) нацистського письменника Г. Йоста, в якій головний персонаж висловив думку, що стала ідеологічною максимом гітлерівського міністра Геббельса та його пропаганди: «*Коли я чую слово культура, я знімаю свій револьвер із запобіжника*»; «*dann steigt ihr als Rauch in die Luft*» – алюзія з гітлерівської доби, коли в'язнів «перетворювали» в крематоріях на дим; «*seine Augen sind blau*» – ремінісценція з Ніцше щодо його характеристики надлюдини як «білявої бестії» з блакитними очима і водночас алюзія з гітлерівського періоду, коли справжнім арійцем, який мав право й обов'язок цькувати, вбивати та «перетворювати на дим» усіх неарійців, могла бути тільки ця білява бестія з блакитними очима.

З цим лексичним шаром перекладач теж успішно впорався, хіба що з невеликим в одному змістовно значному місці: ремінісценція з п'єси соціал-націоналістичного драматурга і з улюбленого вислову Геббельса пов'язана зі словом «*greift*» («*хапається*»), яке свідчить (у першотворі) про атакуючий характер гітлерівського тоталітаризму, тому переклад його П. В. Рихлом як «*вийма*» не тільки суттєво пом'якшує ситуацію, а й утруднює шлях українського читача до вказаної ремінісценції.

Ще більш герметичним виступає третій, так би мовити, підтекстно поверховий шар лексики у вірші П. Целана, бо дозволяє досліднику-перекладачу вибрати одне з багатьох тлумачень його семантичного поля, але не дає для цього вибору об'єктивних (тобто текстових) аргументів. Так, словосполучення «*dein aschenes Haar Sulamith*» лише через фонові знання дослідника може бути сприйнято як опис смерті, але таке тлумачення є повністю бездоказовим. За бажанням дослідника

можна побачити в лексемі «*Sulamith*» (іудейське жіноче ім'я, яке вжито у «**Старому Заповіті**» для означення коханої Соломона) натяк на євреїв у нацистській Німеччині, у «*Haar*» – на волосся замордованих в'язнів гітлерівських концтаборів, котре, як широко відомо, спеціально накопичувалося там для наступних промислово-виробничих потреб Рейху, в «*aschenes*» – на попіл з нацистських крематоріїв тощо.

Але вдумливий дослідник-перекладач не може при цьому не відмітити, що П. Целан створює для свого неозначеного виразу прикметник «*aschen*» («**попіловий**») від іменника «*Asche*» («**попіл**»), але точно встановити його зміст неможливо, бо сему «*фарба як попіл*» має німецька лексема «*aschblond*», а сему «*перетворення на попіл*» – лексема «*aschig*», хоча звичайно неологізм П. Целана все ж таки за своєю семантикою ближче до другого прикметника, ніж до першого. Отже, лише власні асоціації та творчі рішення читача можуть перетворити целанівське словосполучення «*dein aschenes Haar Sulamith*» на художню алюзію з трагічної історії євреїв у фашистському Третьому Рейху, до складу якого входила і Австрія, один з багатьох притулків великоградно поета-мігранта П. Целана.

До речі: П. В. Рихло два слова з цього сполучення «*aschenes*» та «*Haar*» переклав лексемами з асоціативно для українського читача меншими та іншими можливостями, ніж надає оригінал для читача німецькомовного: «*твоя попеляста коса Суламіт*». Неважко зрозуміти, що лексема «*коса*» через своє семантичне укорінення в українському фольклорі навіє читачеві, найімовірніше, асоціації з дівчиною-красунею, що розчісує або заплітає свою косу, чекаючи на свого судженого, а слово «*попелястий*» через свою пряму словотвірну семантику збудить спогади про подібність волосся до кольору попелу, а не про перетворення волосся на попіл, як це, мабуть, має місце у відповідній лексемі оригіналу.

Отже, вже третій лексичний шар «**Фуги смерті**» виявився для перекладача міцним горішком, який він зміг «розкусити» лише частково.

Але асоціативні здібності читача можуть перетворити всі аналізовані вислови (та й всі інші) на будь-який натяк, образ, символ. І тоді «**Фуга смерті**», за законами поетики постмодернізму, відкинувши об'єктивний сенс традиційної (класичної) белетристики, замінить його на безглуздий ребус мас-літератури, про що яскраво свідчать перші чотири лексеми вірша «*schwarze Milch der Frühe*» (дослівно: «**чорне молоко рані**»), які треба віднести до четвертого, підтекстно глибинного шару целанівської лексикі і які проklamують саме цю ребусність, герметичність і ту штучність змісту й форми тексту, котра просто впадає у вічі.

Прокламують і нав'язують її читачу і досліднику-перекладачу із самого початку як єдиний підхід до сприйняття твору. Сполучення

«*schwarze Milch der Frühe*» є повною нісенітницею, бо його подвійний і безмежний за значенням оксюморон «*schwarze Milch*» та «*schwarze Frühe*» (дослівно: «**чорне молоко**» та «**чорна рань**», але за змістом щось зарозуміле: ніч-ранок? чорне минуле? білий туман забуття? щось інше?) зводить нанівець будь-яке змістовне тлумачення цього виразу, можливо, запозиченого Целаном з вірша 1939-ого року його землячки буковинки Рози Ауслендер, де цей вираз теж втілює авторський підтекст, тобто логічне безглуздя: «*Sie speist mich (...) mit schwarzer Milch*» («**вона годує мене чорним молоком**»), яке контекст її вірша розтлумачити не допомагає.

Навряд чи Целан запозичив цей оксюморон у іншого буковинця А. Маргула-Шпербера, який у поезії «**Далекий гість**» теж 1939 року використав трохи інший варіант – «*der dunklen Milch*» («**темного молока**»), бо у його автора вказане метафоричне словосполучення ще легко асоціюється з молоком матері, яка присипає своє дитя. Щоправда, і зображення матері натякає тут на Богородицю, і дитя вже доросла людина, і приспання змальовано як перехід від грішного земного життя до безгріховного потойбічного існування, але все ж таки оксюморон А. Маргула-Шпербера ще більш або менш зрозумілий.

Тому і знаходить П. В. Рихло (який, до речі, наштовхнув мене на компаративістський екскурс від «*schwarze Milch*» П. Целана через «*schwarze Milch*» Рози Ауслендер до «*dunkle Milch*» А. Маргула-Шпербера) для його перекладу українські лексеми, які неускладнені за змістом і навіть поетичніші за формою, ніж відповідне слово оригіналу: «**вищий молока, темного, як ніч**». Зовсім інша ситуація у нього з перекладами оксюморонів Р. Ауслендер і П. Целана: якщо для першої він відразу знаходить пряму відповідність «**чорним молоком**», то для другого він коливається між декількома варіантами. Так, у перекладі 1993 року він зупиняється на варіанті «**чорне молоко**»,⁸¹ у перекладах 1998⁸² та 2000⁸³ року повторює його, але вже у перекладі 2001 року змінює його на менш зрозуміле, але за своїм складовим ритмом більш наближене до мелодики оригіналу «**чорне дійво**»,⁸⁴ хоч у передмові до антології, де розташовано цей його хронологічно останній переклад «**Фуги смерті**», він ще продовжує, по інерції аналітичної логіки й традиційного художнього сенсу, цитувати себе попереднього: «*Целанівський оксюморон "чорне молоко"...*».⁸⁵

Хіба це не є яскравим прикладом до наведеної вище тези про беззмістовність постмодерністської літератури, яка не тільки (навіть не стільки) дозволяє, а й просто примушує перекладача використовувати будь-яку лексику задля покриття, приховування пустопорожнечі оригіналу?!

До речі: цей целанівський чотирислівний за формою, двочастинний за архітектонікою і нульовий за змістом оксюморон («*Schwarze Milch der Frühe*» – **«чорне молоко рані»**) виявився не по зубах багатьом перекладачам, на що вказав сам П. В. Рихло у своїй статті 1998 року: «Л. Гінзбург перекладає його як "черная жижа рассвета", О. Парін – як "черная влага истоков", О. Татарінові – як "черное млеко рассветной зари"». ⁸⁶ Не кращою є ситуація і з українськими перекладачами: так, В. Стус запропонував «чорне молозиво ранку», М. Бажан – «чорне молоко світання», В. Колодій – «досвітку чорне молоко».

Звичайно, настирливий дослідник-перекладач має право звернути увагу перш за все на слово «*Frühe*» (**«рань»**) у цьому виразі і згадати, що воно у сполученні «*in aller Frühe*» («з **раннього ранку**») може означати початок часу, а у лексемі «*früher*» (**«раніше»**) – минуле, потім подивитися уважніше на лексему «*schwarze*» (**«чорна»**; мабуть, вона натякає на чорні мундири есесівців?) та «*Milch*» (денотативно – **«молоко»**, але конотативно – щось алогічно загадкове: **«туман пам'яті»?** **«туман забуття»?**) – і тоді весь цей вираз він найімовірніше забажає тлумачити як **«згадки про наше есесівське минуле у гітлерівській Німеччині»**.

Але сам текст не дає жодного аргументу для такого сприйняття аналізованого виразу (як, до речі, для його інших тлумачень всіма згаданими вище перекладачами), котрий можна тлумачити і як **«забуття нашого чорного минулого»**, і як **«темний туман ранку»**, і як безглуздий набір слів **«чорне молоко раннього часу»** тощо. Аналогічне можна і треба сказати і про інші лексеми четвертого семантичного шару з вірша Целана: наприклад, про словосполучення, котрі оточують лексему «*Maß*» (**«чоловік»**), дешифрувати які кожен читач і дослідник-перекладач зможе лише на власний розсуд, як це зробив П. В. Рихло, побачивши тут (не без зрозумілих логічних й асоціативних підстав) ситуацію з роману французького письменника-традиціоналіста Р. Мерля **«Смерть – моє ремесло»** (1952): садистський комендант концтабору та покірні в'язні. ⁸⁷

Ребусно зашифровано і лексему «*Schlangen*» (**«змії»** чи **«черги»**)? Як і чому? Щось інше?). Не вгадати ніколи, як в реченні «*der schreibt...*» розуміти дієслово «*schreibt*»: **«пише»** чи **«малює»**, і взагалі, навіщо «*der*» (**«той»**) так робить. Це тільки П. В. Рихло, не без можливого впливу вказаного роману Р. Мерля, розтлумачив назване речення як опис традиційної для Третього Рейху і психологічно для белетристики майже романної (себто «виробничо-любовної») ситуації: **«Отже, він пише листа (чому «листа», а не «цидулку», не «офіційного паперу», не «службового звіту» тощо? – А.М.Н.), навіть любовного листа (де,**

в якому неприхованому куті або навіть потаємному місці целанівської «Фуги» знайдено аргументи для такого сміливого твердження?! – А.М.Н.) після «виснажливого» робочого дня в концтаборі (де текстові докази і для «тіся», і для «виснажливого»? З історії гітлеризму звісно, що концтабори були у веденні есесівців, а ті працювали часто-густо і після робочого дня, а знущання над в'язнями не вважали за виснажливу працю. – А.М.Н.), і в цьому якраз і полягає найжахливіше». ⁸⁸

А от читач простий, тобто у літературному світі кількісно пануючий, для котрого протягом майже п'яти тисячоліть (якщо рахувати від перших сказань про Гільгамеша) і створюється белетристика і котрий своїм здоровим глуздом (до речі: саме той породив красну словесність) звик робити художні висновки, лише спираючись на текст відповідного твору, ніяк і нізащо не зможе зрозуміти, чому персонаж «Фуги» **Він** (*Er*) стає (*tritt*) перед домом (*vor das Haus*) і що це за «Haus» – «дім-будинок»? «дім-династія»? «дім-родина»? І так – до нестями! А перекладачу П. В. Рихлу все зрозуміло (точніше: він, жаліючи головоньку бідного читача, робить все занадто спрощеним: «він виходить надвір»).

Отже, зрозуміти на лексичному рівні целанівський текст можна лише не набагато більше, ніж пропонує семантика його назви: фуга смерті в'язнів у Третьюму Рейху. Запитується: навіщо ж було використовувати 369 слів (а саме стільки лексем у «Фузі»), коли одне слово назви вірша (в оригіналі стоїть одна складна лексема) розкриває повніше зміст (точніше: відсутність змісту) твору, ніж його майже чотири сотні лексичних складових?!

Можлива бездоказова відповідь другої іпостасі перекладача – творця-поета: «Складна думка не може бути втіленою у просту за семантикою лексику». Аргументована самим текстом вірша відповідь лінгвопоетика, до якої не може не приєднатися третя іпостась перекладача – критик: «Коли сказати нічого, а заявити громаді про себе хочеться, використовують якомога більше незрозумілих за значенням слів».

Постмодерністський принцип герметичної ребусності целанівського вірша найбільш повно втілює себе на рівні граматики (перш за все – синтаксису). Колись Л. М. Толстой, наполягаючи на вагомості саме синтаксису у художньому тексті, стверджував, що стиль – це єдина форма фрази, у котру вмщує себе дана думка. І тоді виходить, що на рівні творіння, за народною мудрістю, пава (себто форма) виступає такою, яким є сам Сава (тобто зміст), а на рівні аналізу твору синтаксис форми зумовлює зміст думки.

А «зарозумілість» синтаксису П. Целана (нелогічність повторів однорідних членів речення та відсутність розділових знаків, через що

не встановиш не тільки, де закінчується одна синтагма і починається інша, а й те, в ролі якого члена речення використано те чи інше слово та словосполучення) призводить до того, що завдяки запланованим автором можливостям різного, але, на його помилкову думку, цілеспрямованого тлумачення читачем синтаксичної форми виникає незаплановане протилежне розмаїття думок перекладача-дослідника щодо її змісту.

Так, повтор обставини часу у перших двох рядках вірша («*wir trinken sie abends, mittags, morgens, nachts*») і дослівне чотирикратне повторення цього повтору протягом вірша (але у трохи зміненій послідовності, хоча тричі все без тієї ж часової логічності і лише один раз – за природним хронологічним ланцюжком: тобто не «ранок-опівдні-вечір-ніч», а як Целану забажається) свідчать про те, що перелік найменувань складових доби у будь-якій послідовності і його лексичне оформлення повинні означати лише одне – «*завжди*». Але ж про завжди говорить у Целана також речення «*wir trinken und trinken*», яке стоїть поруч означених обставин часу і теж повторюється чотирикратно. Так навіщо ж 8 пишномовних речень з 87-ма блідими ребусними лексемами замість однієї яскравої і точної «*завжди*»?! Коментар, як кажуть у таких випадках дипломати, є зайвим.

Лексичне збереження повторів цих двох сполучень (обставин часу і тавтологічного речення) не могло бути утрудненням для перекладача-творця у психологічній особистості П. В. Рихла, бо українська мова має відповідні часові еквіваленти, але в скрутний стан він не міг не попасти через ритміко-інтонаційне і морфологічне навантаження сполучень у П. Целана: талановито знайдені перекладачем лексичні відповідності є, на жаль, еквівалентами лише семантичними, але не фонетичними і не морфологічними, що для мелодики, та й концепції, «**Фуги**» має неабияке значення.

Так, німецькі обставини часу «*abends*», «*mittags*», «*morgens*», «*nachts*» є лексемами двоскладовими (крім останньої) з наголосом на першому складі, тоді як українські знахідки П. В. Рихла («*вечорами*», «*вдень*», «*зрання*», «*уночі*») є лексемами різноскладовими (одна з них навіть чотирьохскладова, а друга має три склади) і з різними наголосами. Якщо додати сюди ще й те, що німецьке дієслово «*trinken*» має наголос на першому складі, а український відповідник («*п'ємо*») – на другому, то стане зрозумілим: лексичний, а через це і інтонаційний та мелодійний повтор, котрий є провідним способом творіння однотоємової й багатоголосної фуги як музичного жанру і створення «**Фуги**» П. Целана, у перекладі звучить значно слабкіше і менш музичніше, ніж в оригіналі.

Лише один приклад: речення з проаналізованими вище обставинами часу і дієсловом «*питу*» варіюється в оригіналі тричі повністю і один раз майже повністю, але при цьому наголосно-складові основи всіх варіантів залишаються абсолютно тотожними, що і породжує фугову музикальність. Зовсім інакше ведуть себе українські відповідники: різні наголоси, різні кількості складів, різні фонемі – і як наслідок: в оригіналі і перекладі різні паузи, різні ритми, різні асонанси і алітерації, різні інтонації, різні мелодики. Якщо розташувати один під другим вказані чотири повтори П. Целана і П. В. Рихла, а поруч показати їхні фонетичні бази, то тільки що сказане отримає свою наочну аргументацію:

1. *Wir trinken sie mittags und morgens wir trinken sie nachts.*
Ми н'ємо його вдень і зрання ми н'ємо його уночі.
2. *Wir trinken dich morgens und mittags wir trinken dich abends.*
Ми н'ємо тебе зрання і вдень ми н'ємо тебе вечорами.
3. *Wir trinken dich mittags und morgens wir trinken dich abends.*
Ми н'ємо тебе вдень і зрання ми н'ємо тебе вечорами.
4. *Wir trinken dich abends und morgens wir trinken und trinken.*
Ми н'ємо тебе вечорами і зрання ми н'ємо і н'ємо.

Якщо порахувати склади і наголоси, то можна побачити, що фонетична схема кожного рядка оригіналу нараховує 15 складів (тільки перший рядок – 14, але це суттєвих змін не породжує) з обов'язковою цезурою після дев'ятого складу. У кожному напіввірші склади утворюють правильну трискладову стопу з наголосом на середньому складі, тобто П. Целан використав класичний амфібрахій, традиційності якого не заважає навіть опущення – лише одного разу! – в другому напіввірші першого рядка останнього ненаголошеного складу: багатотисячорічна практика європейської лірики це собі завжди дозволяла. Зовсім інші інтонаційні засади має переклад П. В. Рихла: перший рядок нараховує 17 складів, три останні – по 18; цезура робиться у перших трьох рядках, як і в оригіналі, після дев'ятого складу, у четвертому – після 12-ого; різні наголоси у словах не дозволяють створитися нормативним стопам і тому у кожному напіввірші часто різні трьохскладові стопи (тобто з різним розташуванням наголошеного складу) заступають склади двоскладові і навпаки. Отже, в перекладі не повторюється ритм не тільки рядка, але й напіввірша та стопи, що робить мелодику перекладу принципово іншою, ніж в оригіналі, і до того ж не фуговою. Не забудьмо, що П. Целан писав свою поезію саме в ритмі музичної фуги.

Багато рядків «*Фуги*» целанівської через відсутність розділових знаків можна інтонаційно прочитати по-різному, залежно від цього

отримати іншу синтаксичну структуру і, отже, легко змінити їхній семантичний зміст. Так, рядок «*wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng*» дозволяє декілька прочитань, наприклад: «*Wir schaufeln ein Grab. In den Lüften da liegt man nicht eng*» («**Ми копаємо могилу. У повітряних сферах там лежати не тісно**»). Зважаючи на те, що постмодерністи принципово відмовляються від мовних й мовленнєвих правил, порушення порядку слів у другій частині його рядка цілком допустимо) або «*Wir schaufeln ein Grab in den Lüften. Da liegt man nicht eng*» («**Ми копаємо могилу [для зльоту] у повітряні сфери. Там лежати не тісно**»).

Ще один приклад: рядок «*der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland dein goldenes Haar Margarete*» (дослівно: «**той випишує коли сутінки йдуть у Німеччину твоє золоте волосся Маргарито**») можна прочитати як «*der schreibt, wenn es dunkelt, nach Deutschland. Dein goldenes Haar Margarete*» («**Той випишує, коли сутінки йдуть, у Німеччину. Твоє золоте волосся, Маргарито**»), а можна і як «*der schreibt, wenn es dunkelt nach Deutschland, dein goldenes Haar Margarete*» («**Той випишує, коли сутінки йдуть у Німеччину, твоє золоте волосся, Маргарито**»).

До речі, різні перекладачі по-різному і прочитали це речення: так, М. Бажан використав другий з вище названих варіантів («*він пише коли темніє в Німеччині...*»), так само зробив і В. Стус («*пише, коли над Німеччиною примеркає*»), а П. В. Рихло – перший («*він пише коли сутеніє в Німеччині...*» – так у перекладах до 2001 року і «*він пише в Німеччину смерком...*» у хронологічно останньому перекладі). Аналогічно і у В. Колодія: «*...і пише він коли темніє в Німеччину...*».

І таких рядків у вірші – три десятки, деякі з них дозволяють безліч синтаксичних (і, отже, змістовних) прочитань. Так, рядок «*Er ruft stecht tiefer ins Erdreich ihr einen ihr andern singet und spielt*» (дослівно: «**Він кричить входить [або «входіть»] глибише у земний Рейх ви перші ви другі співає [або «співайте»] і грає [або «грайте»]**») через рясно представлену в ньому морфологічну омонімію третьої особи однини і другої особи множини можна прочитати як «*Er ruft, stecht tiefer ins Erdreich: "Ihr einen, Ihr andern!", singet und spielt*». («**Він кричить, входить глибише у земний Рейх: "Ви – перші, ви – другі!" – співає і грає**»; тобто сам все робить), або як «*Er ruft: "Stecht tiefer! Ins Erdreich, Ihr einen, Ihr andern! Singet!" und spielt*». («**Він кричить: "Входіть глибише! У земний Рейх, ви – перші, ви – другі! Співайте!" – і грає**»; тобто він робить не все), або як «*Er ruft: "Stecht tiefer ins Erdreich, Ihr einen, Ihr andern! Singet! Und spielt!"*» («**Він кричить: Входить глибише у земний Рейх, ви – перші, ви – другі! Співайте! І грайте!**»; тобто вже самі в'язні роблять усе), або ще якимось інакше.

І знову: через відсутність в українській мові вказаної морфологічної омонімії, через інший синтаксис та інші семантичні об'єми і асоціативні поля лексики переклад цього рядка у П. В. Рихла постає однозначно зрозумілим: *«Він гукає ви перші копайте-но глибше ви другі співайте і грайте»*.

Отже, і на рівні граматики у П. Целана функціонує той же постмодерністський принцип зашифрування пустопорожнечі. Тому, констатуючи у його **«Фузі»** ущільнення думки за рахунок алюзій, ремінісценцій та полісемії, не можна погодитися з твердженням П. В. Рихла, висловленим ще у 1993-ому році і частково повтореним у 1998-ому, що П. Целан змальовує тут *«пам'ять і забуття, жорстокість і гуманізм, варварство і милосердя, звіра і людину»*. (Рихло П. Мак забуття і полин пам'яті / Петро Рихло. – Чернівці : Золоті литаври, 2002. – С. 8–9).

Ні, не змальовує П. Целан, а лише натякає, і натяк цей настільки неоднозначний, так суб'єктивно зашифрований, що розтлумачити його сутність принципово неможливо і, отже, принципово неможливо побачити у вірші велич форми й змісту, про яку твердить його перекладач (Рихло П. Мак забуття і полин пам'яті / Петро Рихло. – Чернівці : Золоті литаври, 2002. – С. 8–9).

П. В. Рихло, **Фуга смерті**

- (1) *Чорне дійво світання ми п'ємо його вечорами*
- (2) *ми п'ємо його вдень і зрання ми п'ємо його уночі*
- (3) *ми п'ємо і п'ємо*
- (4) *ми копаєм могилу в повітрі там лежати нетісно*
- (5) *В цьому домі живе чоловік він змії приручає він пише*
- (6) *він пише в Німеччину смерком твоя золотиста коса Маргарито*
- (7) *він пише отак і виходить надвір і виблискують зорі він*
посвистом псів своїх кличе
- (8) *він свистить і кликає євреїв своїх і велить їм копати могилу в*
землі
- (9) *він наказує нам грайте хутко до танцю*
- (10) *Чорне дійво світання ми п'ємо тебе уночі*
- (11) *ми п'ємо тебе зрання і вдень ми п'ємо тебе вечорами*
- (12) *ми п'ємо і п'ємо*
- (13) *В цьому домі живе чоловік він змії приручає він пише*
- (14) *він пише в Німеччину смерком твоя золотиста коса Маргарито*
- (15) *Твоя попеляста коса Суламїт ми копаєм могилу в повітрі там*
лежати нетісно
- (16) *Він гукає ви перші копайте-но глибше ви другі співайте і*
грайте

- (17) він вийма з кобури залізяку він розмахує нею очі його голубі
(18) глибше вганяйте лопати ви перші ви другі продовжуйте грати
до танцю
- (19) Чорне дійво світання ми п'ємо тебе уночі
(20) ми п'ємо тебе вдень і зрання ми п'ємо тебе вечорами
(21) ми п'ємо і п'ємо
(22) в цьому домі живе чоловік твоя золотиста коса Маргарито
(23) Твоя попеляста коса Суламіт він змії приручає
(24) Він гукає смерть потребує ніжнішої гри смерть це з Німеччини
майстер
- (25) він гукає жагливіш водіте смичками тоді ви полинете димом в
повітря
- (26) тоді ви могилу дістанете в хмарах там лежати нетісно
(27) Чорне дійво світання ми п'ємо тебе уночі
(28) ми п'ємо тебе вдень смерть це з Німеччини майстер
(29) ми п'ємо тебе вечорами і зрання ми п'ємо і п'ємо
(30) смерть це з Німеччини майстер очі його голубі
(31) він поцілить свинцевою кулею прямо в серце тобі
(32) в цьому домі живе чоловік твоя золотиста коса Маргарито
(33) він спускає на нас своїх псів він дає нам могилу в повітрі
(34) він змії приручає і марить смерть це з Німеччини майстер
(35) твоя золотиста коса Маргарито
(36) твоя попеляста коса Суламіт.

РОЗДІЛ 4.

Чинники розбіжностей між оригіналом і перекладом

Глибинні розбіжності (тобто філософічні, психологічні та філологічні у межах лінгвістики, літературознавства, перекладознавства тощо) між оригіналом та перекладом будуть панорамно й деталізовано розглянуті у розділі 9 про концептуальний переклад, а тут треба просто уточнити думку англійця А. Тайтлера (1791) про різносистемність мов оригіналу і перекладу, через що, як він справедливо вважав, точний лінгвістичний переклад є неможливим, і тому пропонував зберігати в перекладі не стилістику оригіналу, не її семантику, а лише «враження», яке оригінал викликає у читача.⁸⁹

І дійсно: на лексичному рівні значення структура лексеми у будь-якій мові є ідентичною: денотат (речове, загальнонаціональне, словникове значення), конотат (додаткове, випадкове в історичному сенсі, але теж загальнонаціональне, словникове значення), контекстуальне (додаткове, випадкове, прив'язане тільки до конкретного тексту, незагальнонаціональне, несловникове) значення, авторська семантика (використання мовцем будь-якої лексеми у новому, несловниковому, несподіваному сенсі, який не має ніякого відношення до денотативного, конотативного, контекстуального вмісту лексеми і через це ніколи ніким – навіть самим мовцем! – не може бути дешифрований).

Ну, що, наприклад, може логічно означати набір слів у світово відомих реченнях німця Г. Штейнталя «*Dieser runde Schreibtisch ist viereckig*» (= «**Цей круглий письмовий стіл є чотирикутним**»); росіянина Л. В. Щерби «*Глокая куздра штеко будланула бокра и кудрячит бокрѣнка*?!»; американця Н. Хомського «*Colourless green ideas are sleeping stormy*» (= «**Безкольорові зелені ідеї сплять бурхливо**»)?

Повторюю: значення структура слова у будь-якій мові є ідентичною, але її семантична наповненість завжди залишається національно та авторськи забарвленою і дуже рідко може в чомусь співпадати в різноструктурних мовах. Навіть тоді, коли денотати в таких мовах будуть ідентичними, їхній семантичний обсяг або морфологічна валентність (тобто вміння поєднувати себе з іншими частинами мови) можуть бути значно різними: так, наприклад, українське дієслово «*іхати*» повністю відповідає на денотативному

рівні німецькому «*fahren*». Але німецькою можна сказати «*Durch den Wald fahren*» («**Їхати лісом**»), а можна і «*Ein Auto fahren*» («**Керувати автомобілем**»), тоді як в українській мові перекладач у цьому випадку замість одного німецького слова «*fahren*» повинен використати два різних і семантично по-іншому завантажених українських дієслова «*їхати*» та «*керувати*».

Навіть тоді, коли денотати перекладених слів будуть ідентичними, конотати можуть бути різними, не кажучи вже про контекстуальні значення. Так, українська лексема «*бик*» повністю відповідає на денотативному рівні німецькій лексемі «*Ochs*», але на конотативному рівні – це зовсім різні лексеми: «*унперта істота*» в українській мові і «*дурна істота*» – в німецькій.

Якщо на граматичному рівні порівнювати мови, які названі і аналізовані в цій книзі, то в очі впадає велика кількісно і якісно значеннева різниця морфологічних категорій: наприклад, відсутність артикля та багатства часових форм дієслова в українській мові і – навпаки – наявність в ній категорії вида у дієслова, відсутність якої в німецькій мові призводить часто-густо до перекладацького глухого кута при передачі таких рис українського дієслова, як повторність дії, її раптовість або ж постійність, її багаторазовість тощо. У сфері синтаксису наявність деяких особливостей речення в одній мові та їхню відсутність в іншій призводять до непереборних перекладацьких невідповідностей: так, наприклад, Гете у своєму філософському вірші «*Gefunden*» («*Еврика*» = «*Знайшов*») використав латинізовану синтаксичну конструкцію німецької мови «*accusativus cum infinitivo*» («**знахідний відмінок з інфінітивом**»), яка відсутня в українській мові: «*Im Schatzen sah ich ein Blümchen stehn*» («**У тіні я побачив квітку**»).

Гете треба було для втілення своєї філософської концепції про невід’ємне право будь-якої істоти на власне життя поєднати в одному реченні два суб’єкти і дві їхні дії, але так, щоб суб’єкти діяли, залишаючись водночас синтаксично різними: підметом для одного і об’єктом (але діючим об’єктом!) для другого.

У простому німецькому реченні таке зробити неможливо, бо тоді об’єкт перестане діяти на синтаксичному рівні. Але це дозволяє зробити вказана вище латинізована синтаксична конструкція німецької мови «*accusativus cum infinitivo*» («**знахідний відмінок з інфінітивом**»).

В українській мові (як, до речі, і в російській) такої конструкції бракує, і тому українські та російські перекладачі не могли не зробити із філософського вірша Гете побутово-пейзажну замальовку: ліричний герой приносить з лісу додому яскраву квітку (тоді як в оригіналі: ліричний герой, як колись давньогрецький мислитель Архімед,

несподівано для себе відкриває головний закон життя – мирне співіснування різних космосів, через що, згадуючи Архімеда, не може, як і той, не сказати «Еврика» (німецькою – «*Gefunden*»), українською – «Знайшов!»).

Аналогічні перекладацькі труднощі можна знайти і у фонетичній сфері, але тут ситуація є значно легшою, бо – на відміну від лексичного і граматичного рівнів, де все ще перекладачі продовжують ревниво зберігати у перекладі стилістику оригіналу, – давно вже відмовились від перенесення у переклад фонетичної копії оригіналу і зберігають лише її прагматичну функцію. Так, наприклад, можна, звичайно, шевченківський звуковий повтор «га-» («*Гармидер, гамір, гам у гаї*») повторити у будь-якій мові, але чи збережеться при цьому звукопис Шевченка: звуковий образ крикливих птиць серед дерев?!

Подібне відбувається і зі звукописом у вірші австрійського сатирика К. Крауса «*Raben*»: «*Immer waren unsre Nahrung, die hier, die um Ehre starben*». Якщо вслухатись у ці два рядки, то не можна не почути, як повтор звуку «r» разом з «a» нагадує войовничі крики стервятників-вбронів, які злітілись на трупи загиблих. Але ж вірш Крауса так і називається – «*Вброни*»! Отже, знову тільки що наведені твердження і запитання: передати цей фонетичний повтор (алітерація «r» та асонанс «a») можна у будь-якій мові, але чи буде збереженою при цьому лексика краусівського звукопису, яка відіграє тут головну змістовну роль?!

Подібна ситуація і з російською народною мудрістю «*Сам с сошкою – семеро с ложкой*», повтор приголосного «с» в якій (так звана «консонантна рима» середньовічної поезії в багатьох країнах) можна легко відтворити у будь-якій мові, але чи буде в такому випадку збереженою лексика народного звукопису, яка відіграє тут головну змістовну роль?!

Давно вже у наукознавстві стало усталеним фактом, що будь-яка наука може народитися, існувати і розвиватися лише за умови двох достатніх чинників: об'єкта дослідження та методу аналізу. Але не менш відомо і те, що плідно існувати вона може тільки при наявності ще декількох необхідних джерел: непорушності (тобто аксіоматичності, бездоказовості – точніше: недоказовості, – наочній вірогідності) теоретичної бази та недослідженості низки відповідних проблем.

Сьогоднішній стан перекладознавства в Україні зокрема та у світі взагалі свідчить про те, що наука про переклад ще не відвоювала собі права і сенсу на творче буття, бо в ній майже всі названі чинники та умови ще не визначені, ще не усталені, ще дискусійні. Так, об'єктом її дослідження повинна бути тріада оригінал-перекладач-наслідок, але

багато хто із сучасних перекладознавців вважає за такий лише останній член названої тріади (наслідок), перетворюючи теорію і практику перекладу (залежно від акцентування у тексті мовного, позамовного чи знакового аспекту) на лінгвістику, літературознавство, семіотику, або визначає об'єктом дослідження лише останні два члени (перекладач-наслідок), уподібнюючи тим самим теорію та практику перекладу звуженому творчому акту, що дозволяє відносити перекладознавство до психолінгвістики, лінгвістики когнітивної тощо.

Аналогічні дискусії точаться і на терені методології перекладознавства. Звісно, що у неї може бути лише один метод – оцінне (тобто аналітичне, філологічне, лінгвопоетичне) порівняння наслідку та оригіналу, але вивчення наслідку проводиться багатьма дослідниками із зовсім інших позицій: загальної стилістики, контрастивного або порівняльного мовознавства, психолінгвістики, теорії літератури тощо. Як результат – практика перекладу поширюється безмежно (сьогодні беруться за лінгвістичний переклад будь-якого тексту), теорія давно вже стала бадьоро-оптимістичною (вона сліпо вірує і фальшиво-блискуче доводить, що перекласти можна все), але якщо хто-небудь спробує порівняти переклад та оригінал, то він обов'язково схопиться за голову, бо суттєві розходження між ними зустрине на кожному кроці: від ляпсусів перекладача до прикладів об'єктивної неспроможності мови перекладу втілити ключові поняття мови оригіналу.

Такими ж дискусійними виступають сьогодні сфера дослідженості тематики й проблематики, з одного боку, і – з іншого – теоретична база перекладознавства (його аксіоми, тобто положення, які для своєї вірогідності не потребують ніякого логічного обґрунтування і котрі багатьма сучасними перекладознавцями перетворені на теореми, цебто твердження, які вже для своєї істинності вимагають аргументованих доказів). Так, після оригінальної і науково вагомої розвідки німця Ульріха Віламовітц-Мьоллендорфа (1891, «**Що таке переклад**») аксіомою повинен був стати постулат, що точних перекладів одного оригіналу може бути стільки, скільки є його перекладачів, бо кожен з них (перекладачів) не може не залишити у перекладі свого суб'єктивного сліду. Але і сьогодні перекладознавці на кількісно значному, але змістовно помилковому матеріалі безупинно спробують довести, що цей перекладач щось недопереклав і що це обов'язково виправить перекладач наступний.

Вказана дискусійність, неусталеність головних понять сучасного лінгвістичного перекладознавства проковує вчених на те, щоб вони розглянули «*адекватність*» – головну категорію теорії та практики перекладу – майже всебічно: у діахронії та синхронії, у

зв'язку із сутністю перекладу та його формами, типами тощо (що і було зроблено нами у попередньому розділі), бо, наприклад, поезію українця М. П. Старицького 1865-ого року «*Темна ніч вершини / Сном оповила, / По німій долині / Морем стала мла. / Не курить за ставом, / Не тремтять листи... / Почекай – небавом / Одітхнеш і ти!*» або вірш М. Ю. Лермонтова 1841 року «*Горные вершины / Спят во тьме ночной, / Тихие долины / Полны свежей мглой; / Не пылит дорога, / Не дрожат листы... / Подожди немного, – / Отдохнешь и ты!*» у будь-якій перекладознавчій праці буде оцінено як блискучий лінгвістичний переклад гетевської мініатюри 1780 року «*Нічна пісня мандрівника*» («*Über allen Gipfeln / Ist Ruh, / In allen Wipfeln / Spürest du / Kaum einen Hauch; / Die Vögelein schweigen im Walde. / Warte nur, balde / Ruhest du auch*»), хоча після лінгвістичного (повторю: лінгвістичного, а не концептуального) порівняння німецького шедевр з українським та російським ніхто об'єктивно не зможе знайти у східнослов'янських переспівах ані Гете, ані перекладу, хіба що чесний український філолог відзначить, що М. Старицький українізував не гетівський оригінал, а лермонтовське концептуальне наслідування геніальному німцю.

В антології 2002 року про німецькомовну лірику Буковини відомий український перекладач і літературознавець П. В. Рихло називає поезію українського минулого то «загубленою арфою», то «затонулою поетичною Атлантидою».⁹⁰ І хоча цими двома означеннями він окреслює сьогоденну забутість дослідниками і читачами колись пишно квітучого красномовного осередка буковинської літератури, все ж після знайомства з його збіркою здається, що їх треба використати не у прямому авторському, а такому переносному змісті, який має для перекладознавства загально теоретичний і вагомий практичний характер: а чи не загублюється «арфа» оригіналу під час його лінгвістичного перекладу, чи не поглинають «води» лінгвістичного перекладу «Атлантиду» першотвору?

Неважко почути, що у наведеному запитанні акцент ставиться не на перекладачеві (все одно, буде він конкретною людиною або ідеальною абстракцією), а на обмеженості найтрадиційнішого (лінгвістичного) перекладу, а зважаючи на те, що П. В. Рихло є одним з не кількісних в європоцентристському світі і одним з якісних в Україні прихильників монографічного перекладу, поставити питання саме так буде цілком справедливим.

Копіткий порівняльний аналіз перекладу і оригіналу завжди свідчить про велику кількість суттєвих розбіжностей між ними (про формальні розбіжності мова тут не йде, бо і так зрозуміло, що вони

просто повинні бути через національну забарвленість усіх мовних рівнів): різні стилістики, різні змістовні асоціації, різні національні мотиви, різні творчі мотивації тощо. Тому вже зараз можна сказати, що *«арфа»* першоджерела дійсно загублюється, але не нащадками, а через лінгвістичний переклад; що *«поетичну Атлантиду»* оригіналу справді затоплюють, але не водами забуття, а лінгвістичною водою перекладу. Зрозуміло, що тут проблема не у перекладачеві, а у суті традиційного лінгвістичного перекладу взагалі, з одного боку, і у сенсі перекладацького текстотворення, з другого. Зовсім же не випадково перекладач часто-густо навіть покращує оригінал, бо без цього нісенітниці автора першотвору будуть читачем сприйняті як безглуздя самого перекладача.

Лише тоді *«арфа»* оригіналу не буде втраченою, а його *«поетична Атлантида»* залишиться незатопленою.

РОЗДІЛ 5.

Індивідуальний стиль лінгвістичного перекладача як чинник всебічного руйнування оригіналу

Уточнимо спочатку термінологічну базу проблеми. Категорія «індивідуальний стиль перекладача» зовнішньо подібна до терміна «індивідуальний стиль письменника» (письменника, звичайно, традиційного, класичного, який працює на рівні лексичної семантики й граматичного значення, а також логічного діалогу з читачем, а не, з дозволу сказати, сучасного літероплета, який створює свій опус із такої суми слів, складів, літер, в якій немає ніякого логічного і навіть денотативного сенсу), хоч внутрішньо це принципово різні явища: перше складається з чотирьох професійних компонентів «оригінал – його оцінка перекладачем – створення перекладу – порівняння створеного перекладу з оригіналом для відшліфовування перекладу», тоді як друге є єдністю лише трьох зовсім інших складових «задум – реальність – реалізація задуму».

Але до цих двох категорій мають безпосереднє відношення два споріднені терміни: «ідіостиль» та «ідіолект». Деякі вчені вважають їх синонімами (наприклад, В. П. Григор'єв), деякі – різними термінами. Так, О. В. Чичерін розуміє під «індивідуальним стилем» літературознавчу категорію (сюжет, пафос тощо), а під «ідіостилем» – категорію лінгвістичну (композиційно-мовленеві форми тощо). На цій же точці зору стоять Г. Н. Поспелов, О. С. Кухар-Онишко та ін. А стилістка М. П. Брандес оцінює, навпаки, «індивідуальний стиль» як мовну категорію. Дуже складно тлумачить «індивідуальний стиль» І. К. Білодід: як синтез індивідуальної літературної манери і певного функціонального стилю. Для І. І. Ковтунова «ідіостиль» ширше «ідіолекту», бо означає вербальну манеру всієї творчості певного письменника, тоді як «ідіолект» – лише окремого твору.

Для нашої проблеми немає ніякої різниці між «індивідуальним стилем перекладача», «ідіостилем перекладача» та «ідіолектом перекладача», і тому можна оцінювати всі три терміни як синоніми, як плеонастичний повтор.

Логіка підказує, що перекладач у своїй діяльності має багато функцій, серед яких головними є три; тобто він має три іпостасі,

зрозуміло, в дійсності неподільні, цілісні, між собою синтетично поєднані, але все ж таки аналітично окремо існуючі і діючі: дослідника (коментатора оригіналу), творця (перекладу), критика (порівнюючого оригінал і переклад). Перш за все детально треба висвітлити найбільш продуктивну іпостась перекладача – дослідницьку, відразу ж паралельно його не менш вагому іпостась творця перекладу і – лише винятково з потреби завершення думки – іпостась критика перекладу у нього (бо це третє «лице» перекладача занадто складне для аналізу і повинно бути об'єктом особливої розвідки). Лише після цього можна буде перейти до з'ясування чинників, які зумовлюють, спрощено кажучи, *недо-* або *перепереклад* оригіналу і допомагають відповісти на запитання, чому виникають перекладацькі невідповідності та в чому полягає змістовна специфіка індивідуального стилю перекладача.

Ці причини мають суб'єктивно-об'єктивний характер: суб'єктивні вони через те, що, за логічною суттю лінгвістичного перекладу як іншомовного переоформлення оригіналу, їх не повинно бути у перекладі; об'єктивними вони є тому, що не можуть не впливати на переоформлення і не залишати свого впадаючого в очі відбитка на перекладі. Отже, категорія «*індивідуальний стиль перекладача*» – це не лише немінуча, але й необхідна складова частина перекладу. Звичайно, що вона відчувається в будь-якому функціонально-стильовому перекладі, але виразно унаочнити її можна лише на значному й найскладнішому текстовому матеріалі. Та й на ньому активніше буде діяти перекладацька іпостась перекладача, а не митця, бо рівень художності в усіх функціональних стилях, крім белетристичного, занадто низький. Тому наступні приклади взято з красивого письменства.

Для того, щоб не тільки відчути «*дух*» індивідуального стилю перекладача, а перш за все зрозуміти й сформулювати основні принципи останнього, треба просто побачити його у конкретних проявах. Обсяг цього посібника, спрямованого на студента, не дозволяє кількісно значного цитування, тому тут треба використати комплексний підхід і обмежитись декількома найяскравішими прикладами. Комплексність проявить себе тоді, коли для аналізу буде вибрано стиль декількох різномовних перекладачів, найяскравішість – тоді, якщо оригіналом буде світовий шедевр, а його мовними перетворювачами – значні професійні перекладачі й письменники.

Те, що переклад як процес та результат неможливий без участі перекладача, сприймалось всіма з давніх-давен як сама собою зрозуміла істина: ще у добу існування тільки усного перекладу перекладача у багатьох мовах називали тюркською лексемою «*dilmaç*» («*тлумач*»), позначаючи тим самим його необхідність та немінучу

активну участь у донесенні інформації оригіналу до розуміння її сприймаючого співбесідника. Ця лексема означала тоді зовсім не те, на що сьогодні вказує нейтральний український термін «перекладач» або російський – «переводчик», або ж німецький – «übersetzen», бо всі вони мають на увазі тільки семантику просторового перенесення тексту із одного місця (тобто мови) в інше (тобто іншу): укр. *пере-класти*, рос. *пере-вести*, нім. *über-setzen* (*пере-садити*). А тоді ця лексема сприймалась як вказівка на активну творчу, тобто індивідуальну діяльність посередника-перекладача, який повинен був *тлумачити*, тобто досліджувати, коментувати, роз'яснювати оригінал для його зрозумілого сприйняття слухачем. Саме це первісне значення зберіглося і сьогодні в німецькому «*dolmetschen*», українському «*тлумачити*», російському «*растолковывают*».

І хоч вже в писемну добу перекладачі активно акцентувала вагомість своєї ролі у процесі перекладу, все ж таки перекладач як структурний компонент перекладу не сприймався теоретиками перекладу. Всі вони знали, що він є, але визнавати його головну змістовну роль у перекладацькому процесі не наважувались, бо єдиним об'єктом перекладознавства вважали лише оригінал (або ж сам переклад), а не тріаду «*оригінал-перекладач-результат*».

Можна навести ціле розмаїття думок перекладачів про вагому власну роль у перекладі, але не можна знайти до самого кінця XIX ст. їхніх суджень про перекладача як головну (повторюю: як *головну!*) складову частину перекладацької діяльності, настільки головну, що вона нещадно руйнує оригінал.

Ще давньоримський Цицерон (I ст. до н. е.), найбільш відомий майже перший європоцентристський теоретик і популярний практик перекладу, як вже було вказано вище, стверджував, що він (тобто не взагалі будь-який перекладач, а саме він) завжди намагався перекладати не слова, а думку (тобто, інакше кажучи, акцентував у перекладі себе, своє сприйняття змісту оригіналу і своє стилістичне втілення цього змісту).

Так, Еріугена, Ірландія, перша половина IX ст., перекладаючи на латинську мову твори давньогрецького філософа Діонісія Ареопагіта, акцентував свою неможливість зрівняти мовні системи оригіналу й перекладу, бо грецька мова, на його розсуд, мала більш точну термінологію для втілення богословських й філософських понять, ніж латина, на яку через це вони не завжди могли бути перекладені із тією ж точністю.

Так, Ельфрік, Англія, кінець X – початок XI ст., перекладаючи «**П'ятикнижжя Мойсееве**», стверджував, що для змістовної прозорості перекладу він обов'язково як можна далі відходить від оригіналу,

маючи на увазі мову та розуміння власного читача: тобто, на думку Ельфріка, чим простіше, буденніше його переклад, тим він доступніше для широкого читацького загалу.

Так, Бекон Р., Англія, XIII ст., вважав що перекладачеві неможливо зберегти особливі якості мови оригіналу. Так, Данте А., Італія, XIV ст., стверджував, що перекладач руйнує всі краси оригіналу, тому що гармонію й музичність останнього він не може передати своєю мовою. Так, М. де Сервантес, Іспанія, XVII ст., заявляв вустами Дон Кіхота, що переклад подібний фламандським гобеленам, але лише з їхнього зворотного боку, бо перекладач перенасичує фігури оригіналу «нитками», які руйнують ці фігури і не показують їх дійсну красу й завершеність. Так, Дідро Д., Франція, кінець XVIII ст., наголошував на тому, що всі поетичні особливості оригіналу неминуче руйнуються перекладачем; Шляєрмахер Ф., Німеччина, кінець XVIII ст., аргументував свою думку, що у перекладача є тільки дві можливості перекласти оригінал: або він, забуваючи про автора, веде читача до нього, або ж навпаки: він забуває про читача і веде до нього автора оригіналу; В. фон Гумбольдт, Німеччина, початок XIX ст., стверджував, що будь-який переклад виявляється всього лише невдалою спробою перекладача вирішити питання, яке вирішити неможливо; Потєбня О. О., Росія, кінець XIX ст. вважав, що думка, яку передають іншою мовою, отримує від перекладача нові нюанси, які несуттєві лише з точки зору її первинної форми, але не її змісту; Брюсов В., Росія, початок XX ст. був впевнений, що перекладач не може передати витвір поета з однієї мови на іншу; Кімура Н., Японія, кінець XX ст., порівнюючи всі японські переклади «**Фауста**» Гете, дійшов висновку, що через свавілля перекладача краще читати Гете в оригіналі.

Але, як сповіщалося вище, лише наприкінці XIX ст. німецький філолог Ульріх фон Віламовіц-Мьоллендорф у своїй монографії про сутність перекладу (1891) вперше теоретично обґрунтував стародавню тезу, що кожний перекладач, залишаючись суб'єктивно (тобто за його оптимальними намірами) перекладачем точним, адекватним, об'єктивно (тобто за результатом своєї перекладацької діяльності) неминуче змінює оригінал, бо має власну думку про всі його прикраси та вади. Названу яскраву й парадоксальну тезу цього німецького фахівця з класичної філології можна оформити у коротку і об'єктивну максиму: «*Скільки професійних перекладачів – стільки ж і точних перекладів*». Але німецький філолог, на превеликий жаль, не сказав нічого про змістовну структуру індивідуального стилю перекладача.

Спробуємо детально розібратись у складній суті цієї максими, бо вона відповідає об'єктивній тисячорічній практиці європоцентристської школи

перекладу і допомагає висвітлити заявлену тему про складові частини індивідуального стилю перекладача.

По-перше, перекладач із самого початку своєї професійної діяльності виступає так само, як будь-який інший суб'єкт сприйняття певного об'єкту (тобто оригіналу) і діє за схемою об'єкт – суб'єкт – копія (тобто створення результату сприйняття певного об'єкту). Логіка та й практика всіх земних цивілізацій свідчить про те, що у цій копії обов'язково повинні бути присутніми два компоненти: об'єкт та суб'єкт. Інша справа, у якій пропорції.

До середини ХХ ст. (тобто майже 2500 років) європоцентристська наука справедливо вважала, що в копії привалює об'єкт, і тому звалась об'єктоцентричною. Але перша половина ХХ ст. показала, що невраховування суб'єкту веде не тільки до помилкового сприйняття об'єкту, але й – у соціальному плані – до його фізичного знищення (згадаймо про тоталітарні режими Спарти, Священної Інквізиції, молодих рабовласницьких США, колоніальній Великобританії, сталінсько-берійвського Радянського Союзу, гітлерівської Німеччини, фашистських Італії, Іспанії. Чилі та інших країн). Саме тому європоцентристська наука перенесла акцент на суб'єкта і стала суб'єктоцентричною, знайшовши для себе термін *«рецепція»*, тобто оцінку, яка максимально залежить від намірів та смаків сприймаючого.

Змістовно можна лише частково погодитися з цією суб'єктоцентричністю, боуцімто новою науковою парадигмою, бо на істориному і тим більше на філософському рівні вона є театральною реанімацією давно і аргументовано надійно похованої помилкової тези про агностицизм (Юм, Кант та інші провідні ідеалістичні мислителі ХVІІІ ст.), тобто про непізнаванність світу.

Отже, як коротке резюме із сказаного: перекладач як необхідний учасник аналітико-психологічного процесу сприйняття оригіналу як об'єкту довікля обов'язково повинен бути присутнім у тексті перекладу. І це (тобто перекладач як суб'єкт сприйняття) є перша складова частина індивідуального стилю перекладача, в межах якої перекладач виступає як особистість з різноманітними іпостасями (ликами): як істота етнографічна, історична, соціальна, етнічна та ін.

Ось приклад, де автор оригіналу виступає як християнин, а його перекладачі – як язичники то російського складу, то українського, то японського, то давньоримського тощо.

Оригінал: Гете, **«Нічна пісня мандрівника»**:

Über allen Gipfeln

Ist Ruh;

In allen Wipfeln

*Spürest du
Kaum einem Hauch;
Die Vögelein schweigen im Walde.
Warte nur, balde
Ruhest du auch.*

Аналіз цього оригіналу та порівняння його з перекладами будуть зроблені нижче, а зараз наводяться іншомовні переклади цієї мініатюри з різним філософським вмістом (тобто з різними дослідницькими платформами), що створює першу змістовну складову індивідуального стилю перекладача. Детальний аналіз оригіналу і перекладів буде зроблено наприкінці цього розділу, а також у розділі про культурологічну базу концептуального перекладу, а тут надається лише змістовне порівняння.

Ось сюжетно інший (ніж оригінал) переклад росіянина М. Ю. Лермонтова (1841):

*Горные вершины
Спят во тьме ночной;
Тихие долины
Полны свежей мглой;
Не пылит дорога,
Не дрожат листы...
Подожди немного, –
Отдохнешь и ты!*

Ось українізований текст М. Старицького (1865):

*Темна ніч вершини
Сном оповила,
По німій долині
Морем стала мла.
Не курить за ставом,
Не тремтять листи...
Почекай – небавом
Одітхнеш і ти!*

Ось підрядник національно насиченого японського тексту (кінець XIX ст.):

*Тиша у павильйоні із нефриту.
гави летять мовчки до засніжених вишневих дерев
У місячному світлі.
Я сиджу і плачу.*

Ось інтерконтекстуалізований (тобто насичений цитатами з давньо-римських творів або ж натяками на них) переклад німцем Л. Енглертом на латинську мову (1959):

*Dormiunt montes, minime moventur
arbores summae, volucres silesunt
per nemus, perfer! paritet guies te
tox recreabit.*

Підрядковий переклад українською мовою:

*Сплять гірські пасма, занадто мало руху
у дерев верховіттях, літаючі замовкли
в лісі. Потерпи! Поступово спокій в тобі
швидко відновиться.*

Ось занадто поетичний переклад росіянина Б. Пастернака (1930-ті або 1960-ті роки):

*Мирно высятся горы.
В полусон
Каждый листик средь бора
На краю косогора
Погружен.
Птичек замерли хоры.
Подожди: будет скоро
И тебе угомон.*

Ось «відредагований» до сухості переклад українця Івана Дамар'їна (1999):

*Над верховинами вже спокій,
І жоден лист не шелестить;
Замовкли всі птахи у лісі.
Зажди – і спокій маєш ти.*

Але перекладач, крім тільки що описаної дослідницької, так би мовити, філософсько-коментуючої істоти, є ще й істотою професійною, яка має власні уподобання до прийомів перекладу (наприклад, вибір певної лексеми із низки її синонімів, використання тільки улюбленої морфологічної категорії або синтаксичної конструкції тощо).

Повернімося знову до вірша Гете і вслухаємось у мелодійний спокій його ритму, вдивимось у нейтральність його кореневої (тобто національно суттєвої) лексики (Гете використав лише одну – тобто 1 – похідну лексему!), винайдемо ремінісценції з «Біблії», спробуємо зрозуміти не тільки пейзажний сенс вірша (вечірнє затухання

природи), але й його глибинний філософський (частка цілого не може прагнути до самостійної автономії) і порівняємо все це із сухістю форми та звуженням змісту у перекладі Івана Дамар'їна (ну, так зручніше перекладати Івану Дамар'їну!) або із занадто поетичним перекладом Б. Пастернака (ну, звик він саме так перекладати!).

І ці лінгвістичні, професійні пристрасті є другою, творчою, складовою індивідуального стилю перекладача.

Але більш того: перекладач, залишаючись в своїй фізіолого-психологічній основі істотою дослідницько-філософською і випестувавши в собі ще й істоту творчо-лінгвістичну, професійну, зберіг в собі, я впевнений, ще на генному рівні, стародавню звичку тлумачити оригінал на власний смак. Мова зараз не йде про помилковість сприйняття перекладачем оригіналу, бо така помилковість теоретично завжди може бути подоланою наступним перекладачем. Зараз йдеться про об'єктивні чинники руйнування оригіналу перекладачем, про такі чинники, які не можуть бути подолані будь-яким творцем перекладу.

Ну, бачить, наприклад, перекладач в оригіналі його (оригіналу) перш за все музичність як головний компонент твору іноземного автора і забуває через це про проблематику й поетику оригіналу; наприклад, переклад М. Бажаном процитованої вище мініатюри Гете):

*На всі вершини
Ліг супокій...
Вітрець не лине
В імлі нічній.
Замовк пташиний грай.
Не чути шуму бору.
Ти теж спочинеш скоро, –
Лиш зачекай.*

Або оцінює перекладач, наприклад, оригінал як яскраве мовлення, як блиск стилю й ритму і тому насичує свій переклад складними, інколи майже герметичними поетизмами, які аж ніяк не відповідають прозорому та традиційному стилю та сюжету оригіналу. Наприклад, переклад вказаної мініатюри Гете Марією Губко:

*На гірських вершинах
Спить сніг.
Вітерець в долинах
Затих.
Тиша без краю, без меж.
Змовкнув пташиний галас.
Почекай – зараз
Ти заснеш теж.*

Або переклад П. Тичиною вірша М. Ю. Лермонтова «Белеет парус одинокий»

М. Ю. Лермонтов, **Парус:**

Белеет парус одинокой (так у Лермонтова – Н.А.М.)
В тумане моря голубом!...
Что ищет он в стране далёкой?
Что кинул он в краю родном?...
Играют волны – ветер свищет,
И мачта гнётся и скрипит (так у Лермонтова – Н.А.М.) ...
Увы, – он счастья не ищет
И не от счастья бежит!
Под ним струя светлей лазури,
Над ним луч солнца золотой ...
А он, мятежный, просит бури,
Как будто в бурях есть покой!

П. Тичина, **Вітрило:**

Одне лише вітрило мрітне
У мрінні моря маревен...
Чого блукає кругосвітнє?
Кого лишило там ген-ген?
Нахлине вітер, глиб подасться,
І щоглу з свистом натяга...
Гей-гей, воно й не прагне щастя,
І не від щастя одбіга!
Під ним струміння блакитнясте,
Над ним одсончин золочин.
Воно ж все рветься в поринасте,
Немов у бурях є спочин.

І така формально-змістова, суб'єктивно-критична оцінка оригіналу перекладачем є третьою складовою частиною індивідуального стилю перекладача.

Чи можна уникнути руйнуючої діяльності вказаних трьох складових?

У лінгвістичному перекладі – ні, нізащо, ніколи. В ньому їх можна лише притишити, бо лінгвістичний переклад без цих трьох компонентів індивідуального стилю перекладача є неможливим.

Контрольні вправи:

Уважно проаналізуйте зміст (задум) нижче наведених оригіналу і його перекладів та з'ясуйте, якими засобами індивідуального стилю

користувався перекладач. Як методична допомога до оригіналів надається аналітичний коментар.

Текст 1 для самостійного опрацювання: Н. Heine. «**Ein Fichtenbaum...**»

*Ein Fichtenbaum steht einsam
Im Norden auf kahler Höh.
Ihn schläfert: mit weißer Decke
Umhüllen ihn Eis und Schnee.
Er träumt von einer Palme,
Die, fern im Morgenland,
Einsam und schweigend trauert
Auf brennender Felsenwand.*

Перекладознавчий коментар тексту

Щоб під час порівняння першоджерела з його іншомовними поетичними переробками дійти об'єктивного висновку про їхню адекватність, треба спочатку розібратись із художнім змістом оригіналу. На перший (та й на другий) погляд здається: вірш Гейне є занадто простою, навіть скоріше не поетичною, а майже прозовою замальовкою на тему трагічної долі закоханих, а вся його художність зводиться до того, що замість Ганса та Грети автор змалював два дерева.

При такій оцінці вірша його дійсно перекласти неважко. Але якщо звернути філологічну увагу на прозовість ритму, на практично 100 %-ову відсутність яскравих тропів (і це у поезії про кохання?!), на лексеми, що характеризують суворе дерево півночі та красуню півдня, на зображення їх середовища, то картина буде суттєво іншою. Отже, почнемо її розгляд з традиційних точок зору: мовознавчої та літературознавчої.

Лінгвістична реценція

Фонетичний рівень буде досліджено нижче, у фрагменті «**Літературознавча інтерпретація**».

Лексичний рівень. Вражає перш за все скупість автора у виборі слів з багатійшою вже за його часи скарбниці німецької мови: в аналізованій поезії немає жодного омоніма, архаїчного вислову або новоутворення, взагалі тих «красивостей», які графоманами звалися поетизмами і перенасичували тогочасні віршовані опуси-тексти. Словниковий склад мініатюри Гейне вражаюче простий, нейтральний (у традиційному значенні цього терміна, тобто в ньому відсутні емоційно забарвлені лексеми): з кількісно міцних лексичних шарів поетом застосовано

лише два – антоніми й синоніми, але зате ними насичено кожен з обох строф, щоб зіставити та протиставити їх змістовно. Так, словосполучення «*im Norden*» («**на півночі**») першої строфи за своєю словниковою та контекстуальною семантикою неприховано антонімічно обставинні місця «*im Morgenland*» («**у східній країні**», точніше: на Близькому Сході, тобто на півдні) зі строфи другої і водночас їй контекстуально синонімічно (у них є загальна сема «*десь, у якомусь краї*»).

З іншого боку, іменник «*Höh*» («**пагорб**») контекстуально синонімічний складеній лексемі «*Felsenwand*» («**сторчова скеля**»), тому що до значення обох слів входить сема «*височінь*»; контекстуально синонімічні і їхні епітети «*kahl*» та «*brennend*» (відповідно – «**голий**», тобто без жодної рослини, та «**пекуча**», тобто випалена) з їх загальною семою «*дика, жорстока природа*». Контекстуально синонімічно також лексичне наповнення синтаксичних моделей двох опозиційних строф: «*Ein Fichtenbaum steht einsam*» («**Кедр стоїть самотинний**»), «*ihn schläfert*» («**йому дрімається**»), «*er träumt*» («**він мріє**») в першій строфі для Кедр і «*die einsam und schweigend trauert*» («**котра тужить самотинна й мовчазна**») у другій для Пальми.

Тим самим на рівні лексики Гейне зіставляє два ліричні персонажі («*Fichtenbaum*» і «*Palme*» – «**Кедр**» і «**Пальма**»), стверджуючи подібність їхньої життєвої ситуації, що виявляє себе у ворожості до них навколишнього середовища. Але для чого це зроблено автором, лінгвістичний опис лексики відповіді не дає.

Морфологічний рівень. Помітно прагнення автора активно використовувати іменники: з 24 слів самостійних частин мови 9 (38 %) – це іменники (*Fichtenbaum, Norden, Höh, Decke, Eis, Schnee, Palme, Morgenland, Felsenwand*), навіть 3 складних лексеми побудовано з повноцінних іменників, а не наполовину з інших частин мови (*Fichten-Baum, Morgen-Land, Felsen-Wand*). До цього треба додати ще 4 займенникові лексеми (*ihn, ihn, er, die*), які замінюють іменники, та 4 означальних (*einsam, kahl, weiß, einsam*), і тоді навіть без урахування артиклів та числівників загальна кількість іменних лексем сягне 75 %.

Враховуючи відомий стилістичний факт, що імена мають значення стану, тоді як дієслова – значення дії, можливо стверджувати, що у вірші Гейне панує іменний стиль, який вказує на статику, а не на динаміку.

Навіть дієприкметники «*schweigend*» і «*brennend*» («**мовчазна**» і «**пекуча**»); дослівно, щоб зберегти дієприкметникову форму, названі німецькі лексеми перевести українською не можна) за своєю семантикою і синтаксичною роллю, хоч і не належать до класу імен, «працюють» на ситуацію, а не на дію. Стає зрозумілим, що автору

мініатюри важливо показати тривалість, майже вічність, застиглу одноманітність, без усякого натяку на зміну, на процес, на активну дію. Але навіщо він зробив це, морфологія сказати не може.

Синтаксичний рівень. Простою й традиційною є будова речень у вірші Гейне. Перша строфа складається з двох самостійних речень: у першому і другому рядках – просте поширене «*Ein Fichtenbaum steht einsam im Norden auf kahler Höh*» з прямим порядком слів, який підкреслює подвійну обставину місця «*im Norden auf kahler Höh*» і актуалізує лексему «*einsam*», що виступає в подвійній синтаксичній ролі означення до підмета і обставини способу дії, а в третьому та четвертому рядках – складнопідрядне безсполучникове «*Ihn schläfert: mit weißer Decke umhüllen ihn Eis und Schnee*» зі значенням причини, друга частина котрого має зворотний порядок слів для підкреслення знов-таки обставини способу дії «*mit weißer Decke*».

Через це весь синтаксис першої строфи (з урахуванням безособового головного речення «*ihn schläfert*») спрямовано на акцентування в підметі (у суб'єкта удаваної дії) стану, застиглого положення, що, до речі, вже показав опис морфологічного рівня. Друга строфа є одним поширеним складнопідрядним сполучниковим реченням, котре легко розпадається на три частини (в першій строфі теж є три синтаксичних одиниці, і це може свідчити про симетричність у синтаксичній структурі тексту, хоча незрозуміло, навіщо вона, крім зовнішньої краси будови).

Перша частина – це головне речення «*Er träumt von einer Palme*» з прямим порядком слів (як і у першій строфі), щоб підкреслити прийменниковий додаток «*von einer Palme*»; друга частина – це відокремлена обставина місця «*fern im Morgenland*», котра за своєю синтаксичною роллю може бути розглянута як вставне речення, яке акцентує місце проходження дії (точніше: місце стану); третя частина – це підрядне означальне речення «*die einsam und schweigend trauert auf brennender Felsenwand*», в якому двічі порушено «нормативний» порядок слів (перший раз – вставною, відокремленою обставиною місця, а в другий раз – розриванням присудком своєї рамкової конструкції в підрядному реченні: він займає не останнє, а передостаннє місце), щоб виділити – знов-таки! – обставину місця, на цей раз потрійну: «*fern – im Morgenland – auf brennender Felsenwand*».

Виділений синтаксичний паралелізм у побудові обох строф (три одиниці, прямий порядок слів у першій частині, переважна актуалізація одного і того ж члена речення – обставини) дозволяє дійти висновку щодо прагнення автора зіставити *Fichtenbaum* (**Кедр**) і *Palme* (**Пальма**) як два головних суб'єкти дії в тексті, щоб заявити про їхню подібність.

Але про яку і навіщо – на ці запитання синтаксис відповіді не дає.

Результат опису лінгвістичних рівнів тексту. Таким чином, лексичний, морфологічний і синтаксичний аспекти вірша Гейне дають матеріал лише для висновку щодо синонімії в ситуативному описі двох провідних підметів тексту, двох його логічних суб'єктів, двох його художніх фігур. Концептуальна ціль, заради якої це робиться автором, лінгвістикою не досягається.

Літературознавча інтерпретація

Поетична форма. Звісно, що аналізований вірш входить до складу циклу «Ліричне інтермеццо» з поетичної збірки Гейне «Книга пісень». І хоча в цьому циклі він знаходиться в оточенні більш-менш традиційних ліричних творів, принципи породження котрих зводяться в основному в галузі змісту до зображення протиборства двох поки що у поета слабо виражених етико-філософських начал Він-Вона та до створення натуральної (тобто невигадливої) мелодійності поезії в галузі форми, не можна не бачити (і, звичайно, не можна не чути), що мініатюра «**Ein Fichtenbaum**» вже несе в собі наслідки деяких з тих нових формальних й змістових знахідок, які складуть стилістику й поетику наступного циклу «**Повернення додому**».

Увагу дослідників не може не привернути навмисна прозаїзація ритму, що досягається за рахунок відмови поета від алітерацій і асонансів, від рівномірного чергування наголошених та ненаголошених складів, від не тільки повної, а й взагалі «нормальної» рими та від її кількісного накопичення, внаслідок чого важко встановити відразу (принаймні, до четвертого рядка першої строфи), чим є текст: прозою чи віршем.

Так, у перших трьох рядках мініатюри взагалі неможливо встановити розмір (дво- чи трискладовий) через численність слів з нерівномірно повторюваними наголошеними та ненаголошеними складами:

-/'-/'-/'-/'-/'-

-/'-/'-/'-/'-/'-

‘-/'-/'-/'-/'-/'-

(де [-] означає склад ненаголошений, а ['-] – наголошений). І лише з четвертого рядка ритм налагоджується, а розмір заявляє про себе: ямб тристопний.

Прозаїзації вірша сприяє і рима (точніше: її практично повна відсутність): непарні рядки не римуються взагалі (а b c b), а парні в першій строфі виказують занадто слабку фонетичну (точніше: швабську діалектну) риму («*Höh* – *Schnee*») і тільки в другій строфі – повну орфографічну й фонетичну, але не творчу, не поетичну, а

полегшено морфологічну, тобто з однієї частини мови («*Morgenland – Felsenwand*»).

Тропи. За своєю суттю принцип навмисної прозаїзації вірша є в цьому творі не лише формальним, але й змістовим, якщо прозаїзацію розуміти глибинно й широко як епізацію лірики, як створення високохудожнього образу не за рахунок поетизмів мовлення (зрештою і в поезії одними словесними красотами значного змісту не створиш, але вони в ній все ж таки є доречними), а за рахунок ємного сюжету та вагомого конфлікту між персонажами, з одного боку, і поміж ними та обставинами, з іншого (і в цьому сенсі Гейне виступає предтечею трьох великих реформаторів літературного процесу вже наступного ХХ ст.: австрійця Крауса, росіянина Маяковського і німця Брехта). Адже Гейне відмовляється в цій мініатюрі повністю від традиційних мальовничих атрибутів своїх попередніх поезій (видінь, примар, казкових фігур тощо) і частково від тропів: як скупю (лише за необхідністю!) він використовує тепер епітети, метафори, порівняння, гіперболи; та й вони у нього настільки бліді, бляклі, що ледве сприймаються як тропи.

Так, на шість іменників першої строфи припадає всього-навсього лише два епітети «*kahl*» («**голий, без рослинки**») і «*weiß*» («**білий**»), та й ті занадто традиційні, практично позбавлені художньої виразності; трохи яскравішим, але теж майже безобразним є метафорично застосоване дієслово «*schlafen*» («**дрімати**»). Лапідарність художніх засобів вражаюча, якщо врахувати, що в попередніх циклах поет не скнарився на них. Щоправда, друга строфа трохи багатша на тропи (а втім, теж на неяскраві та нечисленні, хоч і більш ваговиті, ніж у першій строфі), немовби інерція традиційної стилістики в циклі «**Ліричне інтермеццо**» нагадала, нарешті, про себе: тут вже зустрічаються і гіперболічний епітет «*brennend*», і два уособлення «*träumt*» та «*trauert*», і метафора «*schweigend*».

Можна детально поговорити ще також про композицію вірша (але не в її класичному розумінні як «*зав'язка – кульмінація – розв'язка*», а як його **рух** від чогось до чогось): панорама північного пейзажу – зовнішній стан Кедрів – його внутрішній світ – панорама південного пейзажу – зовнішній стан Пальми – її внутрішній світ; можна оцінити персонажів вірша як істот, котрі мріють про кращу і, мабуть, спільну долю. Тільки що це дає розумінню задуму автора, якщо не враховувати лінгвістичного матеріалу, котрий втілює всю названу екстралінгвальність?!

Адже так недовго провести паралель тотожності між цим шедевром німецької ментальності (зрозуміло, у концептуальному оформленні

Гейне) і шедевром російської ментальності – фольклорною піснею про Дуба та Горобину («*Но нельзя Рябине к Дубу перебраться, зная судьба такая, век одной качаться*») і заявити, що їхні концепції схожі.

Та ні!

Доки літературознавство не прийметься за ґрунтовний аналіз художньої функції лінгвістичних засобів у белетристичному тексті (поки що воно лише іноді та поверхово описує їх, констатує їх наявність, а не функціональність), воно не добереться до концепції твору, а буде постійно й невпинно породжувати численне буяння суб'єктивних (тобто обмежених) інтерпретацій. Якщо ж воно до такого аналітично-наукового стану дійде, то тоді воно вже буде не літературознавством, а лінгвопоетикою.

Лінгвопоетичний аналіз

Отже, не можна в гейневському вірші не побачити, що традиційна художня виразність лірики відходить у поета на задній план, поступаючись місцем виразності «внутрішній», концептуальній. Навмисно прозаїзуючи свою поезію, автор створює художній образ засобами вузькоконтекстуальних контрасту та зіставлення і ширококонтекстуальних ремінісценції та алозії. Саме тому в очі філологічного дослідника впадає насамперед паралелізм композиції: кожен строфу присвячено зображенню одного з персонажів одними й тими ж прийомами.

Так, Кедр («*Ein Fichtenbaum*») знаходиться самотньо («*einsam*») в місцевості, котра ворожа до нього («*Norden*», «*kahl*», «*Höh*», «*Eis und Schnee*», «*umhüllen*»), хоча він і здіймається над своїм оточенням, немовби нехтує ним, зневажає його («*auf Höh*», «*ihn schläfert*»). Така ж саме ситуація і в другій строфі: Пальма («*Eine Palme*») теж самотня («*einsam*») і теж знаходиться в місцевості, котра ворожа до неї («*brennend*», «*Felsenwand*»), хоча Пальма і здіймається над своїм оточенням («*auf Felsenwand*»), немовби, як і Кедр, ставлячись до нього з презирством («*schweigend*»).

Обидва персонажі заглиблені у стан соннабулізму («*ihn schläfert*», «*er träumt*») – це про Кедр, а щодо Пальми – («*trauert*»), вони не приймають свого оточення, а тягнуться до чогось спорідненого. І «містком» від Кедра до Пальми слугує дієслово «*träumen*» («*мріяти*»), яке зв'язує обидва персонажі в єдине ціле конфлікту трагічного кохання. «Кохання», тому що Він тягнеться до Неї, та й Вона сумує самотньо, а «трагічного» – не стільки тому, що умови існування цієї пари не дозволяють ніякої можливості зближення фізичного (просторово-географічного, ботанічного, врешті-решт! Як художньо

вдало використав Гейне навіть персоніфікацію осіб рослинного світу! Не можуть же дерева реально пересуватися!), скільки тому, що поет змальовує перед читачем одвічний побутовий і дуже складний, майже символічний трикутник кохання: Він в Неї закоханий, Він тягнеться до Неї як до своєї єдиної рятівниці від трагічного тягара буття, яка близька Йому своєю нещасливою долею і – так, в це вірить Він, повинно бути! – спорідненою душею, але Вона (котра дійсно близька до Нього своєю трагічною долею і яка дійсно змогла б у Його присутності і разом з Ним – як і Він у Її присутності і разом з Нею – протиставити пеклу зовнішнього існування рай почуттів кохання) лише тужить, але по кому або за чим, в мініатюрі не сказано ані слова.

А які величні плани закоханого поєднання з Пальмою будує Кедр! Достатньо звернути увагу на дві лексеми в їхній контекстуальній семантиці: «*Decke*» і «*Morgenland*». Перша з них (особливо з доданим означенням «*weiß*»), називала в далеке європейське Середньовіччя ту білу накидку з великим хрестом, яку християнські лицарі одягали поверх своєї металевої «зброї», коли відправлялись на далекий (у Гейне – «*fern*») Близький Схід (у Гейне – це друга з названих лексем: «*Morgenland*») визволяти Гроб Господен, котрий, як і гейневська Пальма, теж «*einsam und schweigend trauert auf brennender Felsenwand*» (говорячи словами з точного перекладу З. Гіппіус цієї частини фрази, «*грустить самотньо і молча на раскаленной скале*»).

Ось таким лицарем-хрестоносцем, що уявляє себе Рятівником для Пальми, вимальовує Кедр контекстуальна семантика слів, які його оточують, та всі його плани залишаються виключно в сфері мрій; синтаксична пасивність Кедра (безособове речення «*ihn schläfert*», в якому Кедр виступає не підметом, а додатком, на який спрямовано дію) та його пасивність лексична (ну, яку дію можна знайти в семантиці двох дієслів «*steht*» та «*träumt*»), котрі виступають присудками при підметі «Кедр»?!) необхідна Гейне, щоб вже тут, у сфері ранньої інтимної, а не майбутньої гостро-соціальної лірики зафіксувати свій наскрізний мотив «*сонливості німецького Міхеля*», як він політично зневажливо характеризував німецький народ.

Щоправда, в цій мініатюрі мотив пасивності скрашено і «ботанічністю» сюжету (ну не може ж насправді дерево мандрувати за власним бажанням!), і – головне – філософічністю конфлікту: Він завжди тягнеться до Неї, а Вона мріє не про Нього. От вже дійсно згадана вище зовнішньо подібна російська народна пісня про Дуба і Горобину – це, так би мовити, «*зовсім інша опера*», тому що російська Вона не уявляє себе без Його підтримки, тоді як гейневська Вона – зовсім навпаки.

Отже, контраст персонажу та обставин, з одного боку, зіставлення персонажів і обставин між собою, з іншого, а також активне використання слів з багатою контекстуальною семантикою для створення вказаних контрасту й зіставлення дозволили Гейне мінімумом традиційного поетичного матеріалу і оптимумом нових художніх засобів циклу «**Ліричне інтермецо**» не тільки сказати в своїй мініатюрі про неможливість любовного щастя у зв'язку з тим, що дійсність ворожа до нього, але й заявити про вічний трагізм кохання без взаємності через незбагненність суті жіночого Я.

Поодинокий випадок любовної драми (Кедр і Пальма) подати як притчу про любовну трагедію людства і зробити це протягом восьми рядків занадто скупими лінгвістичними (але не художньо скупими!) засобами – це, безсумнівно, поетичний подвиг, який свідчить про те, що його творець починає вершити стильову реформу ліричного роду белетристики (під художнім стилем тут розуміється відбір формальних засобів для втілення змістовності авторського задуму). Прозаїзація вірша як наслідок зрощення не лише епосу з лірикою, а й белетристики з публіцистикою – ось новаторський шлях Гейне, що привів поета до всесвітнього визнання сучасниками і до художньої невмирущості у нащадків.

І не побачити цього в аналізованому оригіналі, не перенести це у мову перекладу означає знищення першоджерела як шедевра і створення йому на заміну графоманської цидулки. Не випадково ж М. Ю. Лермонтов, перший східнослов'янський переспівувач мініатюри Гейне (1841), який повністю відчув у цій поезії безмежний масштаб творчого хисту автора, але не знайшов у тогочасній російській літературі адекватних засобів для його втілення (та й об'єктивно не міг ще знайти зрілості у ледве народженому красному письменству своєї нації), переробив її у неповторний шедевр вітчизняної лірики.

Щоправда, на превеликий жаль для масштабності гейневської концепції, але зовсім не для художнього блиску задуму М. Ю. Лермонтова, він (як і деякі наступні інтерпретатори, зокрема В. Вондрачек наприкінці ХХ ст.) побачив у гейневському вірші лише тугу самотності, а не трагічний сум кохання без взаємності і тому різні граматичні роди лексем для героїв Гейне (і, отже, їх різні статі) переніс у свій текст одним родом. І хоч потім росіянин Ф. І. Тютчев (1852) та українець М. П. Старицький (1865) виправили морфологічний відхід М. Ю. Лермонтова від першоджерела, вказаної величі оригіналу вони все одно зберегти не змогли.

Але це вже окрема й складна тема.

Українські переклади:

Старицький М. (1865)

*На півночі млистій, в заметах у кризі,
Один собі кедер дріма,
Куняє у срібній, пуховистій ризи, –
В яку його вбрала зима.
І марить той кедер про південь блискучий,
Де мліє палка сторона,
Де теж в самотині, в пустелі пекучий,
Красується пальма сумна.*

Франко І. (1882)

*На півночі сосна самотня
стоїть на безлюдній горі,
дрімаєсь її... снігом і льодом
зима оповила її.
І сниться її пальма зелена,
Що ген десь у южній землі
Стоїть, і дрімає, і в 'яне
На голій, жаруїцій скалі.*

Кобилянський В. (1918)

*Дрімає сосна в самотині
На півночі голім штилі,
Холодною вкрили габою
Сніги та морози її.
І сниться їй пальма далека
В південній країні німій.
Що спить, утомившись від спеки,
На скелі гарячій, сухій.*

Загуд Д. (1930)

*Самотній кедр півночі
на голім стоїть верху,
сповитий білою млою,
дрімає в льоду, в снігу.
Він снить про горду пальму
в південній стороні
що мовчки й самотньо тужить
на кручі, пекуїцій стіні.*

Первомайський Л. (1946)

*На півночі кедр одинокий
Стоїть на страшній вишині
І, сніжною млою повитий,
Дрімає і мріє вві сні.
Він мріє про пальму чудову,
Що десь у південній землі
Самотньо і мовчки сумує
На спаленій сонцем скалі.*

Первомайський Л. (1956)

*На півночі кедр одинокий
В холодній стоїть вишині
І, сніжною млою повитий,
Дрімає і мріє вві сні.
Він мріє про пальму чудову,
Що десь у східній землі
Самотньо і мовчки сумує
На спаленій сонцем скалі.*

Первомайський Л. (1972)

*Самотній кедр на стромині
В північній стоїть стороні,
І, кригою й снігом укритий,
Дрімає і мріє вві сні.
І бачить він сон про пальму,
Що десь у південній землі
Сумує в німій самотині
На спаленій сонцем скалі.*

Іван Дамар'їн (2003)

*Північ. Кедр. Гола верховина.
Тут самотою весь вік
Дрімає кедр. Накидкою білою
Вкрили його лід і сніг.
Марення в нього постійне:
Пальма, де сонцю зійти,
На скелі палкій, крутогорій
Сумує про щось в самоті.*

Російські переклади:

Підрядковий переклад Івана Шишкіна: *Сосна стоит одиноко / на севере на холодной вершине. / Она дремлет, белым покрывалом /*

окутывают её лёд и снег. / Она мечтает о пальме, / которая далеко на востоке / одиноко и молча печалится / на пылающей скале.

Лермонтов М. (1841 – первый вариант)

*На холодной и голой вершине
Стоит одиноко сосна,
И дремлет... под снегом сыпучим,
Качаясь, дремлет она.
Ей снится прекрасная пальма
В далекой восточной земле,
Растущая тихо и грустно
На жаркой песчаной скале*

Лермонтов М. (1841 – другой вариант)

*На севере диком, стоит одиноко
На голой вершине сосна.
И дремлет, качаясь, и снегом сыпучим
Одета, как ризой, она.
И снится ей всё, что в пустыне далекой,
В том крае, где солнца восход,
Одна и грустна на утесе горючем
Прекрасная пальма растёт.*

Тютчев Ф. (1852)

*На севере мрачном, на дикой скале
Кедр одинокий под снегом белеет,
И сладко заснул он в инистой мгле,
И сон его вьюга лелеет.
Про юную пальму всё снится ему,
Что в дальних пределах Востока,
Под пламенным небом, на знойном холму
Стоит и грустит одинока.*

Фет А. (1881–?)

*На севере дуб одинокий
Стоит на пригорке крутом.
Он дремлет, сурово покрытый
И снежным и льдяным ковром
Во сне ему видится пальма,
В далекой восточной стране
В безмолвной глубокой печали,
Одна на горячей скале.*

Вейнберг П. (1901–?):

*На северной, голой вершине
Дуб одинокий стоит;
Он дремлет – и льдом, и снегами,
Как саваном белым, покрут.
И бедному грезится пальма,
Что в дальний, восточной земле
Нема, одиноко горюет
На солнцем сожжённой скале.*

Гіппіус З. (1938)

*На севере кедр одиноко
На голой вершине растёт.
Он спит: одеялом белым
Укрыл его снег и лёд.
Он видит сон о пальме,
Что в дальней восточной земле
Грустит одиноко и молча
На раскаленной скале.*

Іван Дамар'їн (1988)

*Север, кедр, голая вершина.
Там одиноко весь век
Дремлет кедр: панцирем белым
Покрыли его лёд и снег.
Грёза у него всё та же:
На самом востоке страна,
Скала, как стена, обожженная,
Там – пальма, печальна, одна.*

Переклади ХХ ст., дати яких не встановлено.

Альона Алексеева:

*На голом и скользком утёсе,
На севере где-то, без сна
Одна-одинёшенька, слёзы
Замёрзли, под снегом, – сосна.
И грёзыеё лишь о юге.
В далёкой и жаркой стране,
В горах раскалённых, упругий,
Там кедр грустит в тишине.*

Товій Хархур:

*На севере кедр одинокий
Стоит на вершине нагой –
Забылся, укутанный снегом,
Закованный в креп ледяной.
Он грезит о пальме далёкой,
Что в крае, где солнце встаёт,
В безмолвной тоске, одиноко,
На скалах горячих растёт.*

Павлов И. П.:

*Незыблимо кедр одинокий стоит
На Севере диком, суровом,
На голой вершине, и чутко он спит
Под инистым снежным покровом.
И снится могучему кедру Она –
Прекрасная пальма Востока,
На знойном утёсе, печали полна,
И так же, как он, одинока.*

РОЗДІЛ 6.

Неадекватність так званих «адекватних засобів перекладу» під час лінгвістичного перекладу

Зважаючи на об'єктивну неможливість уникнути під час лінгвістичного перекладу значних суттєвих розбіжностей між перекладом та оригіналом, практика і теорія цього перекладу поступово розробили цілу систему прийомів для зменшення, притишення, усунення вказаних розбіжностей, назвавши її по-різному, але синонімічно: «адекватні засоби перекладу», «трансформації», «модифікації» тощо. При цьому ця система складалась від 3–4 прийомів до декілька десятків, але легко систематизувалась у три групи: формальні засоби, змістовні, аналітичні, хоч їхньої назви могли бути (і є сьогодні) семантично різними.

Так, як вже було раніше сказано про адекватні засоби перекладу (я дозволю собі повторити тут ті мої думки, пам'ятаючи про те, що «повторення є матір'ю навчання»), росіянин Я. І. Рецкер першим на теоретичному рівні визначив у 1950-ому році всі такі прийоми як «закономірні відповідності»,⁹¹ а другий росіянин А. В. Фьодоров склав через три роки першу систему таких відповідностей: «еквівалент, аналог, запозичення, опис».⁹² Після нього кількість і назва «закономірностей» стала збільшуватись лавиною: так, тільки з мови оригіналу німець У. Вайнрайх (1953) переніс у мову перекладу *іншомовний неологізм, запозичення, кальку, чужеземну цитату* тощо; англієць Дж. Кетфорд (1965) запропонував систему перекладацьких прийомів в залежності від обсягу тексту (*повні або часткові*), мовного рівня (*тотальні або обмежені*), одиниці тексту (*зв'язані або вільні*) тощо; а американець (російський емігрант) Р. Якобсон пішов ще далі, запропонувавши у 1966 *запозичення, кальку, неологізм, парафраз, зміну семантики* і т. ін.

У тому ж році англієць М. А. К. Хеллідей визначив прийоми перекладу на рівні морфеми, лексеми, синтагми, клаузи (структурної частини складного речення), речення, відмітивши, що, правда, при цьому, що переклад на рівні морфеми є беззмістовним, на рівні лексеми – алогічним, на рівні синтагми – помилковим, на рівні клаузи – вірним і лише на рівні речення – еквівалентним. Не можна не сказати, що М. А. К. Хеллідей має рацію лише у сфері лінгвістичного перек-

ладу, бо у царині перекладу концептуального всі названі М. А. К. Хеллідеєм прийому будуть спрацьовувати блискуче. Як інакше перекласти «Глокую куздру» Л. В. Щерби, якщо не морфемно?! Як інакше перекласти речення Г. Штейнталя «*Dieser runde Schreibtisch ist viereckig*» або фразу Н. Хомського про зелені безкольорові ідеї, якщо не за синтагмами та лексемами?!

Оцінимо об'єктивно адекватність найбільш класичної (традиційної) системи перекладацьких прийомів, яка зветься «*адекватні засоби перекладу*», про яку йшлося на початку цієї книги і яка легко, логічно й аргументативно укладається у три групи: формальні, змістовні та аналітичні засоби перекладу.

Першу групу будують три підгрупи: *кількісні зміни, морфологічні, синтаксичні*.

Кількісні – це збільшення чи зменшення кількості слів оригіналу, хоч мова перекладу і дозволяє зберегти відповідне число та мовна традиція наполягає на змінах: так, на офіційних українських дверях висять таблички «*До себе*» або «*Vid себе*», тоді як у Німеччині – все на одно слово менше: «*Ziehen*» або «*Drücken*», хоч німецька мова дозволяє тут теж використати по два слова, але традиційне (ситуативне) мовлення наполягає на одній лексемі. Якщо розглянути цей приклад навпаки, то замість зменшення кількості слів у перекладі ми отримаємо їхнє збільшення: одне – в німецькій мові і два – в українській.

Морфологічні зміни – це заміна в перекладі частини мови, хоч відповідна частина мови оригіналу в мові перекладу існує, але мовленева традиція наполягає на її заміні: «*Der gestiefelte Kater*» перекладається як «*Кіт у чоботях*», хоч на рівні морфології та лексики можна сказати і «*очоботований кіт*». Сказати можна, але мовна традиція не дозволяє цього зробити.

Синтаксичні зміни – це порушення синтаксису оригіналу: форми речення, довжини речення, типу зв'язку між частинами речення, синтаксичної функції членів речення, зміни порядку слів тощо. «*Es frühlingt*» як німецьке типове безособове речення ніяк не перекласти українським безособовим, бо українське мовлення не дозволяє створити від іменника «*весна*» дієслів «*весніти*», «*веснувати*» тощо. Отже, перекласти німецький оригінал можна різними реченнями: «*Починається весна*», «*Наближається весна*», «*Іде весна*» тощо. Але не можна не відчувати, що процес весни в оригіналі вже почався, а в перекладі він ще затримується – і, отже, «*адекватний засіб перекладу*» дає у цьому випадку значний змістовний збій.

Другу групу («*змістовні зміни*») складають теж три підгрупи: *зміна обсягу значення лексеми, антонімічний переклад, заміна причини на наслідок і навпаки*.

Зміна обсягу значення лексеми – це розширення або ж звуження її змістовного наповнення. В романі А. Зегерс «Транзит» є речення: «*Mistral war*». Перед перекладачем стояло не занадто важке, але й не зовсім просте завдання: як перекласти німецьку лексему «*Mistral*», яка є назвою не зовсім приємного для людини вітру, і зберегти при цьому синтаксичну й лексичну лапідарність ідіолекту письменниці, який створює в цьому епізоді відповідний психологічний настрій. Може, перекласти дослівно («*Був містраль*» чи «*Містраль був*»)? Тоді буде незрозуміло українському читачеві, що це таке «*містраль*». Додати до дослівного перекладу коментуючи лексему «*вітер*», а разом з нею – і метеорологічний коментар до неї? Щезне лапідарність стилю... І перекладач вибирає: «*Дув містраль*». Цілком зрозуміло, що обсяг значення дієслова в оригіналі («*war*») і обсяг значення дієслова в перекладі («*дув*») зовсім різні, але аналог (тобто щось подібне) знайдено. Інша справа, що разом з цим «*адекватним засобом перекладу*» суттєво змінився зміст фрагменту: «*Mistral war*» і «*Дув містраль*» – це метеорологічно й психологічно різні ситуації.

Антонімічний переклад – це переклад позитивного твердження його антонімом, але (за законами математики) із запереченням останнього: «*eine ältere Frau*» – («*alt*» = «*старий*», його антонім – «*молодий*», його заперечення – «*немолодий*», отже переклад – «*немолода жінка*»; «*Das Mädchen schief weiter*» – «*Дівчина не просиналась*».

Заміна причини на наслідок і навпаки – це використання перекладачем законів логіки дії: кожна дія має причину і наслідок, і практика й теорія перекладу дозволяє їх замінювати одне на одне. Тобто причину в оригіналі перекладати наслідком і навпаки: «*Повний місяць стояв над садком*» – «*Der Garten lag in vollem Mondlicht*»; «*Er ist auf eine Miene gelaufen*» – «*Він підірвався на міні*». Неважко зрозуміти, що і в цих випадках «*адекватний засіб перекладу*» зберігає мало що «*адекватного*».

Третю групу («*аналітичні засоби перекладу*») створюють дві підгрупи: «*адекватна заміна*» та «*компенсація*».

«*Адекватна заміна*» – це пошук і використання слова або сполучення, які часто-густо не є не тільки еквівалентом, а навіть аналогом до оригіналу, але нічого кращого мова перекладу запропонувати не може. Як правило, це стосується так званої «*безеквівалентної лексики*»: реалій, фразеологізмів, гри слів тощо – «*тут недалеко: рукою подати*» («*Da ist nicht weit – ein Katzensprung*»); «*Äpfel braten*» («*бити байдики*», рос. «*бить баклуши*»).

«*Компенсація*» – це повна лексична, морфологічна або синтаксична заміна оригіналу через брак відповідних можливостей на всіх мовних рівнях: «*Das war der Dichter, meine Herrschaften!*» («*Це був справжній*

поет, панове!»), «Hi, я прочитав цю книжку!» (*Doch, ich habe das Buch bis zu Ende gelesen!*).

Підсумуємо тему щодо неадекватності так званих «адекватних засобів» лінгвістичного перекладу на конкретному повноцінному прикладі: вірші російського письменника середини XIX ст. О. К. Толстого «**Гакон Слепой**», який він сам переклав німецькою мовою. Подивимось, чи зміг автор перекласти адекватно ВЛАСНИЙ твір, використовуючи «адекватні засоби перекладу», які в практиці перекладу існували задовго до нього, хоч ані він, ані теорія перекладу не знали цього терміна.

Отже, розглянемо тему так званих адекватних засобів перекладу на матеріалі автоперекладу.

А. К. Толстой. Гакон Слепой (1869–1970)

*«В деснице жива еще прежняя мочь,
И крепки по-прежнему плечи;
Но очи одела мне вечная ночь –
Кто хочет мне, други, рубиться помочь?
Вы слышите крики далече?
Схватите ж скорей за поводья коня
Помчите меня
В кипение сечи!»*
*И отроки с двух его взяли сторон,
И, полный безумного гнева,
Слепой между ними помчался Гакон
И врезался в сечу, и, ей опьянен,
Он рубит сердь гула и рева
И валит ряды, как в лесу бурелом,
Крестит топором
И вправо и влево.*

Вправи для розуміння оригіналу:

А. Зверніть увагу на лексичне наповнення вірша старослов'янськими лексемами, які виступають як архаїзми і надають віршу середньовічну військову, соціальну, та й побутову атмосферу: «деснице», «мочь», «очи», «други», «рубиться», «далече», «сечи», «отроки», «сечу», «рубит», «крестит».

Б. Зверніть увагу на відсутність просторіч, фонетичної редукації, мовленнєвої евфонії (благозвуччя), побутового синтаксису тощо, через що оригінал предстає як нормативний літературний текст з історичним забарвленням.

В. Зверніть увагу на зв'язок частин речення одним і тим же самим сполучником «и» (так звана риторична фігура «асіндетон»), яка надає тексту характер «високого стилю».

О. К. Толстой. *Naco der Blinde* (1870)

*«"Noch fühl" ich im Arme die frühere Macht,
Bin stark und gesund im Gedränge;
Doch decket mein Aug' eine ewige Nacht –
Wer hilft mir, Genossen, zu haun in der Schlacht?
Ihr höret die kriegerischen Klänge?
So fasst meinen Rappen am Zaume geschwind,
Führt mich; wie der Wind;
Ins Waffengemenge!»
Und die Knappen entführten den König – und bald
Sind sie wo die Schwerter blinken,
Da wütet der Blinde mit Sturmesgewalt,
Und wie vor dem Wetter der krachende Wald
Vor ihm die Reisigen sinken;
Er schmettert drauf los wie der Donnerkeil
Und haut mit dem Beil
Zur Rechten und Linken.*

Вправи до оцінки перекладу та до порівняння його з оригіналом:

А. Оцініть лексичний склад перекладу, знайдіть в ньому лексеми, які надавали б йому історичного колориту.

Б. Зверніть увагу на переповнення перекладу фонетичною редукцією («*fühl*», *Aug*, *haun*, *fasst*, *drauf*, *haut*»), евфонією («*decket*, *kriegerischen*»), розмовним синтаксисом («*Bin stark und gesund im Gedränge*») тощо. Оцініть семантичну розбіжність між рядком оригіналу «*Но очи одела мне вечная ночь*» та його перекладом «*Doch decket mein Aug...*». Що призвело до такої грубої змістовної помилки?

В. Чи можна дійти висновку, що переклад написано не в патетичній манері (як оригінал), а в побутовій, що його лексичне наповнення (особливо слово «*König*» – ahd.: *kuning*) натякає російському читачеві на стародавній літопис «**Повість часових літ**» з гіпотезою про заснування Русі скандинавськими варягами («*кунінгами*»), про яку і згадки немає в оригіналі?

Г. Знайдіть усі трансформації оригіналу під час його автоперекладу і обґрунтуйте їх адекватність/неадекватність. Наприклад, у першому рядку: «*В деснице жива ещё прежняя мочь*» – «*Noch fühl*» *ich im Arme die frühere Macht*». Зверніть увагу на наступні лексичні пари: *деснице* – *Arme*, *жива* – *fühl*. Можна заявити, що ці пари пов'язані «адекватними засобами перекладу? Якщо – так, то якими? А можна стверджувати, що переклад адекватний? Проаналізуйте аналогічним засобом усі інші приклади модифікацій у перекладі О. К. Толстого. Можна дійти висновку, що адекватні засоби перекладу дійсно адекватні?

РОЗДІЛ 7.

Прозовий переклад поезії

Те, що поезію грішно, тобто ніколи не треба перекладати прозою, зрозуміло будь-якому читачеві, бо мелодичність і стилістична (тобто фонетична, лексична, морфологічна і синтаксична) яскравість лірики втрачається стовідсотково у її прозовому оформленні. Але деякі перекладачі і частка теоретиків перекладу аргументовано доводять, що багато формальних і змістовних яскравостей поезії втрачаються у їхньому перекладі настільки, що їхній автор не сприймається читачем перекладу як талановитий поет.

Звісно, наприклад, що французький письменник першої половини XIX ст. Віктор Гюго відомий у всьому світі як талановитий романіст і нікчемний лірик, тоді як у себе на батьківщині він сприймається перш за все як талановитий поет і посередній прозаїк. Виникнув цей оціночний перекис ще за життя письменника через те, що переклад (не перекладачі!) не міг зберегти у своїх переспівах стилістичне багатство його поезії. Не зміг і до сьогодні!

Аналогічна історія і з поезією американського письменника середини XIX ст. Едгара По: весь світ знає його як «батька» різних новелістичних жанрів (зокрема детективного, фантастичного, історичного, містичного тощо, а американці поцінують його перш за все як найяскравішого лірика.

Ще один аналогічний приклад: Hans Wehr, Німеччина, 1961, довів, що арабською мовою зроблено лише один переклад «**Фауста**», але такою прозою, що її зміст неможливо зрозуміти без порівняння з першоджерелом.

І все ж таки бувають, хоч і рідко, блискучі винятки. Так, всі перекладознавці знають, що «**Фауст**» Гете існує у декількох французьких віршованих перекладах XIX і XX ст., але найкращим перекладом вважається прозовий переклад, зроблений поетом Жеромом де Нервалем ще у першій половині XIX ст. (1828–1840); перша частина цього перекладу отримала високу оцінку самого Гете.

Розберемось у проблемах прозового перекладу поезії на тому конкретному прикладі з «**Фауста**» Гете (і на багатьох інших прикладах):

J. W. von Goethe, **Faust-1** (1808)

Geschrieben steht: «Im Anfang war das Wort!»

Hier stock ich schon! Wer hilft mir weiter fort?

*Ich kann das Wort so hoch unmöglich schätzen,
Ich muss es anders übersetzen,
Wenn ich vom Geiste recht erleuchtet bin.
Geschrieben steht: «Im Anfang war der Sinn».
Bedenke wohl die erste Zeile,
Dass deine Feder sich nicht übereile!
Ist es der Sinn, der alles wirkt und schafft?
Es sollte stehn: «Im Anfang war die Kraft!»
Doch auch indem ich dieses niederschreibe,
Schon warnt mich was, dass ich dabei nicht bleibe.
Mir hilft der Geist! auf einmal sehe ich Rat
Und schreibe getrost: «Im Anfang war die Tat!»*

Перекладознавчий коментар тексту оригіналу

У Розділі 1 вже вказувалось, що перш за все перекладачеві треба зрозуміти контекстуальні обставини цієї сцени, про які Гете пише доволі прозоро: Фауст перекладає перше речення християнського «Євангелія від Іоанна», яке (особливо його перше речення) було дуже відомо всім віруючим у наступному перекладі: «*На початку було Слово, і Слово було у Бога, і слово було Богом*», хоча в оригіналі не було лексеми «слово», а стояла лексема «логос», яка була багато-значною – *розум, мисляча природа, життя* тощо.

Саме тому Гете починає сцену лексемою «*geschrieben*», натякаючи нею на текст «Євангелія», яку (як і її змістовні варіації «*Es sollte stehn*» тощо) не всі перекладачі зберігають. Саме тому Фауст і не погоджується перекладати «логос» як «слово».

Друга перекладацька трудність – це лексема «*Geist*», яка в німецькій мові (як і у Гете) має два значення: «*щось внутрішнє, дух, душа*» і «*щось зовнішнє, привід*». Третя – слово «*Sinn*», яке теж двозначне: по-перше, воно лівовою часткою має семантику «*п'ять людських почуттів на відміну від розуму*», а по-друге, в словах «*Scharfsinn, scharfsinnig*» воно значить вже «*розум: дотепний, гострий на язик*».

Остання значна трудність має суто стилістичний характер: використання Фаустом двох яскравих синонімів «*wirkt und schafft*», які мало хто з перекладачів зміг зберегти.

Соколовський Н. Л., **Фауст** (1902)

Написано: «В начале было Слово». – Вот я и остановился! Кто поможет мне идти дальше? Постичь как следует смысл выражения «Слово» я не могу. Если ум озаряет меня правильно, то следует

перевести иначе: «В начале был Разум» – вот настоящий смысл написанного! Обдумай, однако, хорошенько первую строчку, и не давай слишком торопиться перу. Точно ли все творит и все устраивает Разум? Следовало бы сказать: «В начале была Сила». Но, однако, пока я это пишу, кажется мне, что нельзя остановиться и на этом. Ум, впрочем, помогает! Я прозрел и, успокоясь, пишу: «В начале было Деяние».

Вейнберг П. И., **Фауст** (1902)

Написано: «В начале было Слово». Ну, вот я уже и остановился. Кто поможет мне продолжать? Я никак не могу придавать такую высокую цену Слову; надо перевести это иначе. Если дух надлежащим образом просветил меня, то здесь написано: «В начале была Мысль». Обдумай хорошенько первую строку; пусть твое перо не слишком торопится! Мысль ли все творит и всем правит? Следовало бы сказать: «В начале была Сила». Однако, в то время, как я пишу эти слова, что-то предостерегает меня не остановиться на них... Но дух пришел мне на помощь! Наконец я понял и убежденно пишу: «В начале было Дело».

Перше, що впадає в очі, – це стилістика тексту: якщо у Гете вона є яскравою літературно-розмовною і створює мовленнєвий портрет вченої й інтелігентної людини (на початку поеми вік Фауста, ченця і вченого, нараховує багато-багато десятиріч), то в обидвох перекладачів Фауст розмовляє як майже неписьменний чиновник-канцелярист. По-друге, всі перекладацькі труднощі, на які вказано в лінгвопоетичному коментарі, залишилися неподоленими.

РОЗДІЛ 8.

Філософський, психологічний, лінгвістичний і літературознавчий аспекти перекладу та його практичні типи

Лінгвістичний переклад з будь-якою мірою наближення до оригіналу (на відміну від дослівного та концептуального перекладів) є завжди, як вже було сказано, сюжетною обробкою, яка від справжньої (тобто офіційної, самим автором заявленої) різниться лише тим, що перекладач запевнює себе (та й то не завжди), що він перекладає, а не оброблює на свій лад, хоч насправді він є теж *«оброблювачем»*.

Закони, згідно з якими суб'єктивне бажання перекладача перекласти оригінал адекватно породжує об'єктивно його обробку, дуже складні: тут і філософія (дійсність та її художнє відбиття), і естетика (специфіка художньої творчості), і психологія (белетристика як мовний акт), і лінгвістика (закони мов оригіналу та перекладу), і літературознавство (позамовні компоненти художнього образу) тощо.

Осмилення цих законів є прерогативою перекладознавця-теоретика, головним завданням якого сьогодні виступає вирішення питання про можливість зберегти у перекладі ідейну концепцію оригіналу. І тут основоположними будуть філософські, психологічні, лінгвістичні, літературознавчі та інші закони художньо-перекладацької діяльності, в якій треба виділяти та одну від одної відокремлювати (зрозуміло, лише для цілей аналізу) дві сфери: творчість художню і творчість перекладацьку. І хоча ці обидві сфери в перекладацькій діяльності практично є злитими в єдиний процес, теоретично все ж треба оцінювати їх окремо.

Філософський аспект законів створення класичного художнього тексту (а не сучасного опусу беззмістовного самовираження!) полягає в тому, що художній образ створюється автором і сприймається читачем як модель сучасної автору дійсності та позачасової цілісності навколишнього світу, тобто як головний інструмент пізнання людиною буття, точніший, ніж наука. Їхній естетичний аспект зводиться до того, що художній твір будується за принципами краси, тобто не має нічого зайвого. Психологічний аспект цих законів висвітлює той факт, що художній задум знаходиться в голові автора (класичного мистецтва!) ще до початку безпосередньо явної, тобто чуттєво сприйманої роботи

над твором, ще до втілення ідейної концепції у відповідний «будівельний» матеріал мистецтва (тобто у слово в белетристиці, у звук в музиці, у фарбу в живописі, у мармур у скульптурі тощо). Однак діалектика створення художнього образу призводить до того, що ця концепція, яка існує на рівні усвідомлення вже до початку явної (зримої) роботи, реалізує себе лише під час художнього втілення і на рівні зрозуміння не існує, поки не завершиться цей процес її втілення.

Тим самим автор (оригіналу) створює компоненти свого майбутнього художнього образу не за принципом випадковості, а під неминучим тиском і невсипущим контролем концепції, внаслідок чого ці компоненти будуть не математичною сумою, не набором «будівельних» деталей, які можна переставляти або замінювати на зразок дитячого «**Конструктора**»; ці компоненти будуть єдиною цілісністю, синтезом, взаємопроникненням до такої межі, що «*укорочування*» або «*розтягування*» будь-якого з них також смертельно для художнього образу, як і «*пригонка*» людини давньогрецьким розбійником Прокрустом під розміри свого ліжка.

У законів художньої творчості є ще декілька важливих аспектів, без знання яких перекладачем не буде йому зрозумілою і сутність перекладацького акту. Один з них – аспект лінгвістичний, другий – літературознавчий. Перший пов'язується з «будівельним» матеріалом белетристики, тобто словом. І хоч вибір слова зумовлюється думкою автора, і хоча воно є в белетристиці однією з форм втілення концепції (є ще й інші, наприклад, черговість появи слів у тексті), все ж таки зв'язок між словами та, зрозуміло, й форма і зміст втіленої концепції підпорядковуються значною мірою законам мови, а не лише філософським, естетичним і психологічним законам творчості, про які мова йшла вище. І якщо інші закони породжують та обмежують мовне новаторство письменника, то лінгвістичні утримують автора в межах національних традицій.

Туди ж націлений і літературознавчий аспект художньої творчості, але не на мовні новації й традиції (про це дбає лінгвістичний чинник), а на суто літературні: сюжет, принцип побудови персонажа та конфлікту, предметну деталізацію, жанровий зміст тощо.

Ті ж самі аспекти зумовлюють і сферу художнього перекладу, бо він теж є творчістю. Але тут вони ускладнюються оригіналом, заради якого переклад і створюється. Парадокс перекладацької діяльності полягає у тому, що для її успіху є бажаним, навіть обов'язковим відречення від оригіналу (як це, наприклад, мало місце у перекладацькій творчості В. Жуковського або М. Лермонтова, М. Старицького

та інших). Головних причин у цього парадокса теж п'ять, бо вони відповідають п'яти зазначеним вище аспектам художньої творчості.

По-перше, у перекладача суттєво змінюється філософський аспект творіння. Якщо автор оригіналу реалізує у творі свою і тільки свою художню правду, роблячи тим самим твір інструментом і джерелом пізнання дійсності (хай і переробленої суб'єктивним сприйняттям письменника), то автор перекладу повинен реалізувати у своєму творі вже дві правди, дві дійсності: свою особисту й ту, що в оригіналі.

Навіть у тому суто гіпотетичному випадку, коли душі перекладача та автора оригіналу споріднені, співзвучні, проблема двох правд, двох дійсностей не розв'язується й не усувається, бо, з одного боку, спорідненість і співзвучність все одно не дають тотожності, а з другого, тут починають діяти ще й інші аспекти, про які мова піде далі. Отже, вже на рівні філософії лінгвістичного перекладу виникає викривлення концепції оригіналу.⁹³

По-друге (естетичний аспект лінгвістичного перекладу), у кожного перекладача як у індивідуума та представника якоїсь національної культури є своє уявлення про те, що таке краса (тобто «*зайве-незайве*» у художньому творі), і це уявлення ніколи не збігається з уявленням автора оригіналу про красу, бо його автор теж є індивідуумом і представником якоїсь, на цей раз іншої національної культури. Отже, на рівні естетики лінгвістичного перекладу виникає додаткове (до філософського аспекту) викривлення концепції оригіналу.

По-третє (і це вже рівень психології лінгвістичного перекладацького акту), вже до початку своєї творчої праці перекладач – на відміну від автора оригіналу – має (спочатку перед собою у прямому розумінні цього словосполучення, тобто в оригіналі, а після його прочитання – вже в собі, тобто у своєму уявленні) втілену в слові та композиції концепцію свого майбутнього твору. Тим самим його праця відрізняється від творчості автора оригіналу своєю яскраво виявленою (і тому ним зрозумілою) обмеженістю. Справа в тому, що до написання свого твору (до створення свого оригіналу) його автор вже має в своїй уяві задум свого майбутнього творіння, і воно поступово і майже неуклінно втілює себе у вербальну форму, доки його творець свідомо не поставить в ній останню крапку в прямому і переносному сенсі, хоч на рівні художньої підсвідомості він і не знає, яку і коли.

Кажучи образно, Тетяна Ларіна у О. С. Пушкіна у процесі її створення ще могла «*вискочити за генерала*», як дивувався з приводу такої поведінки своєї героїні її творець (Емма Боварі в романі Г. Флобера «**Мадам Боварі**» ще могла несподівано для її творця наїстися миш'яку, а Анна Кареніна у Л. М. Толстого ще могла раптово

для її автора кинутись під потяг; можна навести ще десятки подібних прикладів); у перекладача ж названих творів персонажам такі кроки вже не дозволені. В. Жуковський не мав рації, коли стверджував, що перекладач лише у прозі є рабом оригіналу, а в поезії він, мовляв, є його суперником; насправді лінгвістичний перекладач є рабом завжди, є рабом за своєю суттю, бо він повинен вічно служити Його Величності Оригіналу.

Зрозуміло цілком, що служба ця є добровільною: якщо хочеш бути вільним – будь ласка, але тоді ти вже не лінгвістичний, а концептуальний перекладач. Як сказав колись провідний російський поет другої половини ХХ ст. Андрій Вознесенський про непередбачуваність (прагматичну, сюжетну, ідейну тощо) творчого процесу: *«По наитию дуешь к берегу: ищешь Индию – найдешь Америку»*.

Про непередбачуваність творчості людство знало з давніх-давен, хоч осмислило її теоретично лише наприкінці ХХ ст. Так, у **«Бутті»**, першій книзі **«Старого Заповіту»** (створена 3,5 тисячоліть тому), є фрагмент, який яскраво свідчить саме про непередбачуваність творчого процесу: Господь створює Всесвіт протягом шести днів – і в кінці опису кожного з них йде речення *«І побачив Господь, що це гарно»*. Не можна не запитати самого себе (і, якщо ти віруючий, самого Бога!): *«А що, всезнаючий і всемогутній Господь будував всесвіт без усякого плану і не знав шість днів із шести, що він може будувати гарно?!»* Відповідь зрозуміла, бо лежить на поверхні: батьки-автори цього епізоду вклали в нього менш релігійний смисл, більш філософський та естетичний – мистецтво, створювання, творчість є непередбачуваними; цей смисл вже потім переріс у чисто релігійну сентенцію, яку віруючи помилково сприймають лише спрямованою на людину, хоч у дійсності вона спрямована перш за все на нездібність Господа передбачувати наслідок своїх дій: *«Шляхи Господні непередбачувані»*.

Отже, виходить, що класичний митець красного письменства створює свій текст не тільки за певним когнітивно-психологічним задумом, а й за відносно суворим планом, який він відчуває психологічно, неусвідомлено, хоч і може робити деякі відходи від нього, але лише ті, які той дозволяє. З іншого боку, як вже було сказано вище, перекладач – на відміну від автора оригіналу – має на своєму письмовому столі ще до початку своєї творчої праці оригінал, тобто втілену в слові та композиції концепцію свого майбутнього твору і тому не може відійти від неї як перекладач. Але він теж є творцем (перекладу) і тому теж підпорядковується психологічному закону непередбаченості творчого процесу, бо після прочитання оригіналу в його творчому уявленні виникає його задум перекладу, в

якому, за психологічними принципами творчості, він до її кінця не знає, яку в своєму задумі поставити останню крапку і коли.

Лінгвістичний перекладач, якщо застосувати порівняння, може будувати лише з даху вниз, тоді як автор оригіналу творить із фундаменту вгору і не розуміє ще при цьому, в яку височінь йому доведеться піднятися.

Це протиріччя (змістовне, ідейне, стилістичне тощо) між задумом оригіналу і задумом перекладу неминуче призводить до перекручення перекладачем концепції оригіналу.

Тільки що заявлене не протирічить тому, що казалось вище про цілковиту залежність автора оригіналу від своєї концепції. Звичайно, той теж залежить, але ця залежність діалектична, взаємна: концепція породжує оригінал, самовтілюється в ньому: тобто частини оригіналу, народжуючись (тим більше вже народжені), впливають на концепцію, зумовлюють її наступні складові, синтезують оригінал як цілісність. У художньої концепції немає іншого способу знайти собі текстову плоть.

Але психологічний аспект законів художньої творчості лінгвістичного перекладача виявляє себе не лише у тому, що перекладач розуміє межі своєї діяльності (автор оригіналу їх лише усвідомлює), а й у неминучості протиріч між концепцією оригіналу як цілісністю та її частковою реалізацією в окремому епізоді перекладача. Працюючи над будь-яким епізодом, перекладач психологічно не може поєднати всю концепцію з художнім матеріалом конкретного епізоду, бо та є водночас матеріальною як суттєвість першоджерела, який уже лежить перед перекладачем, і ідеальною (тобто не відчутною та дотик) як суттєвість перекладу, який ще не зроблено. А кожний конкретний епізод оригіналу, який належить перекласти, є відчутним на дотик, відмежованим, оформленим художнім матеріалом.

Ось чому перед лінгвістичним перекладачем завжди стоїть дилема, тобто дві біди, вибрати з яких треба меншу (справа тут, щоправда, ускладнюється тим, що обидві біди є рівновеликими): передати епізод так, як цього потребує його конкретний художній матеріал, чи у першу чергу реалізувати в перекладі епізоду ту концепцію оригіналу, яка ще ідеальна, абстрактна, але вже є для перекладача, так би мовити, рушійною силою.

Поєднати ці дві цілі неможливо: цілісність художнього образу, як було сказано вище, створюється лише лінійно, тобто за рахунок черговості епізодів, які виникають у процесі творчості (оригінальної чи перекладацької – це вже не має значення). Тим самим на рівні психології перекладу концепція оригіналу неминуче не лише скривлюється, а й підмінюється концепцією перекладу, навіть коли вона правильно

збагнена перекладачем. Що ж тоді казати про ті випадки, коли оригінал тлумачиться перекладачем помилково?

Аналогічні твердження можна знайти й у інших перекладознавців. Так, Н. Л. Галєєва, аналізуючи проблему поєднання епізоду та всього твору, доходить висновку, суть якого можна висловити так: перекладачі часто-густо не відбивають окремі моменти оригіналу, які дозволяють глибше зрозуміти ідейно-художній намір автора.⁹⁴

По-четверте (лінгвістичний аспект перекладу), думка перекладача, хоча вона і прагне реалізувати себе за законами мови перекладу, не може не нести на собі відбитків мови оригіналу. Справа тут не в глибині цих відбитків, а у принциповій неможливості для перекладача уникнути впливу іншої мовної атмосфери. Цей вплив мови оригіналу породжується тим, що мислення перекладача одночасно повинно функціонувати у двох мовних системах, синтезом яких і виступає склад, мовний стиль перекладача. Чи не через цей злам стилю великий англійський прозаїк Дж. Джойс, прочитавши пушкінську **«Капітанську дочку»** в англійському перекладі, образливо й помилково сказав, що ця метушлива історія здібна зацікавити хіба що учнів, хоч інший великий прозаїк, М. В. Гоголь, вірно оцінив цю повість як неперевершений зразок російської прози?

Але ця *«нечистота»*, *«забрудненість»* мови перекладу, яка призводить його читача до спотвореного уявлення про склад, мовний стиль автора оригіналу, є ще не найголовнішим аспектом лінгвістичних законів перекладацької діяльності. Справа тут ще й в тому, що слово перекладу, навіть якщо воно за своїм предметним, речовим змістом є прямою відповідністю до необхідного слова оригіналу, входить у такі контактні (тобто безпосередні), а тим більше у дистантні (тобто опосередковані) зв'язки з іншими словами перекладу (або порушує у читача такі асоціації), які відсутні в оригіналі й тому змінюють його концепцію.

А постійно утримувати на активно працюючому лезі пам'яті все змістове багатство кожного слова, яке перекладач використовує у будь-який момент (тим більше всіх уже використаних), перекладач не в змозі.

Така ж ситуація, може тут хтось заперечити, і у автора оригіналу. Така, та не зовсім: не треба забувати, що у нього цілісність художнього образу виникає лише як наслідок об'єктивної самогри вищевказаного змістового багатства використаних слів, їхніх взаємозв'язків та асоціативних можливостей (тобто як наслідок закінченого творчого процесу), а перекладачу ця цілісність уже надана оригіналом, який лежить перед ним, у його лексичному, морфологічному, синтаксичному й

іншому мовному (та й не лише мовному) оформленні, хоч об'єктивно цілісність перекладеного художнього образу все одно виникне як самогра слів закінченого перекладацького процесу.

Тим самим і на рівні лінгвістики перекладу концепція оригіналу та мовні засоби її втілення викривлюються, бо життя слів у перекладі об'єктивно не може бути відповідним до життя слів в оригіналі. Перекладознавець Д. Б. Ольховіков, порівнюючи різні мовознавчі рівні оригіналу та перекладу, теж робить висновок про те, що ці рівні є неадекватними, що вони перекручують концепцію оригіналу; але, бажаючи врятувати ідею адекватного лінгвістичного перекладу, він суперечить сам собі, бо пропонує брати за одиницю перекладу художній образ, який, мовляв, тільки й можна перекласти адекватно.⁹⁵

Д. Б. Ольховіков не помічає при цьому, що його пропозиція відбиває суть обробки, а не адекватності, бо перекласти художній образ можна лише за рахунок зруйнування його складових частин та втілення їх в іншу художню плоть.

І, нарешті, останній головний аспект законів перекладацького акту – літературознавчий: усі категорії художнього змісту та художньої форми будь-якого твору мають національну специфіку, забарвленість, так що перекладач і тут не може «стрибнути вище голови». Саме на це натякав відомий іронічний жарт про перекладацьку долю С. Я. Маршака, що він так і залишився Маршаком (бо не зміг зберегти жанру балади, в якому творив Р. Бернс і який був майже непритаманний російській ліриці), тоді як Роберт Бернс, якого він перекладав (і, до речі, непогано на змістовному й стилістичному рівнях), був і залишився поетом:

*При всём при том,
При всём при том,
При всём при том и этом
Маршак остался Маршаком,
А Роберт Бернс поэтом.*

Отже, під впливом проаналізованих законів художньої творчості та їхнього ускладнення у сфері лінгвістичної перекладацької діяльності наслідок цієї діяльності завжди відрізняється від свого першоджерела найменшою мірою трьома незбігами: нетотожністю сюжетної реальності, неадекватністю ідейного змісту, невідповідністю художніх засобів. Неважко побачити, що ці незбіги не будуть чимось другорядним для оригіналу, орнаментально-прикрашальним обрамленням його сутності, а є саме ця сутність, тобто його ідейно-художня концепція.

Думку про те, що лінгвістичний переклад спотворює концепцію оригіналу і тому за своєю сутністю є його обробкою, можна зустріти в багатьох перекладознавчих працях минулого і – особливо – кінця

XX ст.,⁹⁶ коли у світі піднялась велика хвиля перекладацьких досліджень.

У зв'язку з цією проблемою можна згадати статтю Е. Зісельман, в якій, на перший погляд, не залишається й камінця від міцної платформи неадекватності лінгвістичного перекладу та його сутності як обробки оригіналу.⁹⁷ Авторка статті, проаналізувавши декілька перекладів з французької мови, які відрізняються один від одного формою та деяким змістом, але за сюжетом та ідеєю один з одним споріднені, доходить висновку, що вони є перекладами одного вірша, і навіть знаходить цей вірш – IX ямб Барб'є. Крім того, так би мовити, мимохідь, вона порівнює декілька безіменних перекладів і знаходить їх справжнього автора.

Здається, що може аргументованіше підтвердити поширене в нашій критиці перекладу переконання, що лінгвістичний переклад – це не обробка, а адекватність? Та все ж треба тут заявити, що ця стаття не підтверджує названого переконання, тому що в ній підмінюються суттєво різні поняття: проблему зберігання в перекладі принципів створення художнього образу оригіналу (а цю проблему і вирішує справжній – тобто концептуальний – адекватний переклад) витиснено проблемою спорідненості художніх образів (а це є літературна подібність, типологія, але ні в якому разі не адекватність!).

Тим самим об'єктивно, а не за наміром Е. Зісельман, у її статті йдеться про те, що лінгвістичний переклад є неадекватною обробкою, яку часто-густо не усвідомлює і сам її творець.

Отже, як головний практичний висновок з наведених вище теоретичних думок: в залежності від акцентування перекладачем одного (або декількох) з перерахованих змістовних компонентів оригіналу (філософський, психологічний, лінгвістичний або літературознавчий аспект) обов'язково формується один із практичних типів перекладу (вільний, прикрашаючий, дослівний, адекватний, коментуючий). Цілком зрозуміло, що зміст цих перекладацьких типів повністю розкривають їхні назви: «*вільний*» означає відхід перекладача від сюжетного змісту і стилістичного оформлення оригіналу; «*прикрашаючий*» замінює грубі і неясні місця та фрагменти оригіналу на стилістично і сюжетно більш ефектні; «*дослівний*» є перекладом словниковим, коли всі лексеми оригіналу сприймаються перекладачем і передаються без їхнього конотативного і контекстуального значень; «*адекватний*» означає «*точний, подібний*», бо в ньому весь фонетичний, лексичний, морфологічний і синтаксичний склад оригіналу замінюється іншомовним, але рівноцінним матеріалом.

Найбільш складним серед практичних типів перекладу є переклад «*коментуючий*». Відверто кажучи, будь-який перекладач у будь-якому

типі перекладу завжди коментує оригінал, якщо під коментуванням мати на увазі суб'єктивно виражене ставлення перекладача до оригіналу. Так, наприклад, у Пушкіна є речення «Ямицик сидит на облучке...», яке Рильський переклав зовсім інакше: «Візник сидить на ...», прокоментувавши слово «ямицик» як «візник». І хоча лексема «ямицик» має сему «візник», лексема «візник» не має семи «ямицик», через що обсяг значення у них зовсім різний. Слово «ямицик» принесла із собою татаро-монгольська навала IX–X ст., створивши на території Русі поштові відділення, які вона назвала ямами і наділила кінями та ямицями (тобто не просто візниками, а робітниками ями).

Але є і класичний «коментуючий переклад» як особливий тип практичного перекладу, хоча він і зустрічається занадто рідко, бо нагадує читачеві не переклад, а наукову або публіцистичну статтю про відповідний оригінал.

Нижче наводиться приклад такого «коментуючого перекладу»:

J. W. von Goethe, **Faust-1** (1808)

*Geschrieben steht: «Im Anfang war das Wort!»
Hier stock ich schon! Wer hilft mir weiter fort?
Ich kann das Wort so hoch unmöglich schätzen,
Ich muss es anders übersetzen,
Wenn ich vom Geiste recht erleuchtet bin.
Geschrieben steht: «Im Anfang war der Sinn».
Bedenke wohl die erste Zeile,
Dass deine Feder sich nicht übereile!
Ist es der Sinn, der alles wirkt und schafft?
Es sollte stehn: «Im Anfang war die Kraft!»
Doch auch indem ich dieses niederschreibe,
Schon warnt mich was, dass ich dabei nicht bleibe.
Mir hilft der Geist! auf einmal sehe ich Rat
Und schreibe getrost: «Im Anfang war die Tat!»*

Струговщиков О. М., **Фауст** (1856)

1. *Написано: в начале было слово.*
2. *Что разуметь под словом Слово?*
3. *Уразумев, как выразить его,*
4. *Начало, свет и жизнь всего?*
5. *Скажу ли: Разум, Сила сил,*
6. *Все не придам достойнаго названья,*
7. *Зане в себе совокупил*
8. *С причиною первое деянье...*
9. *Скажу ль...но, между тем, как слово излетает,*

10. *Опять внезапное сомнение возникает...*
11. *Но не с началом ли сливается конец?*
12. *И я пишу: в начале был Творец!*

Лінгвопоетичний коментар тексту перекладу

Якщо перший рядок перекладу О. М. Струговщикова («*Написано: в начале было слово*») ще можна назвати майже стовідсотково адекватним першому рядку оригіналу (*Geschrieben steht: «Im Anfang war das Wort!*»), а п'ятий рядок («*Скажу ли: Разум, Сила сил*») ще можна признати адекватним лише частково, бо в ньому уточнення «*Разум, Сила сил*» хай і частково, але ж поєднує вміст двох лексем оригіналу *Sinn* та *Kraft*», то весь останній текст свого «перекладу» Струговщиков буде як активну дискусію з автором оригіналу.

І починає він цю дискусію з коментування ключового слова *Wort* у німецькому перекладі М. Лютера (з якого скоріш за все Гете-Фауст і робить своє перекладацьке тлумачення «Євангелія від Іоанна»). Щоб вказана дискусія стала зрозумілою для студента-читача цієї книги, треба сказати йому, як починається давньогрецький оригінал «Євангелія від Іоанна». А починається він так (у перекладі українською мовою): «*На початку був логос, і логос був у Бога, і логос був Богом*». Лексема «логос» означала в давньогрецькій філософії природу, яка вміла мислити і розмовляти. З тим же значенням лексема увійшла і в латинську мову. Саме тому перекладач «Біблії» на латину Ієронім Софронік (IV ст. н. е.) використав саме її, коли дійшов до «Євангелія від Іоанна»: «*In initia erat logos*» переклав він, хоча лексема «*verbum*» (= «слово») існувала в латинській мові.

І лише майже через тисячу років, коли в Європі піднялась велика хвиля національних перекладів Біблії, лексему «*logos*» переклали як «слово».

Фауст у Гете не погоджується з таким канонічним перекладом «Євангелія від Іоанна» і пропонує декілька варіантів для лексеми «логос», поки не зупиняється на лексемі «*Tat*» (= «діяння»), стверджуючи тим самим право людини, а не лише Бога, на діяння.

Проти такого еритичного висновку Фауста бунтує перекладач О. М. Струговщиков, але описує свій бунт не як емоційне заперечення, а як інтелектуальну дискусію, як аргументований коментар. І починає він свій виступ з іоаннівського тлумачення лексеми «логос-слово» як Бога (згадайте текст Іоанна: «*На початку було Слово, і Слово було у Бога, і Слово було Богом*»). Не випадково перекладач використовує дві орфографічно подібні лексеми «*словом*» та «*Слово*» у зовсім різних

значеннях: «словом» з малої літери як «лексема» і «Слово» з великої літери як «Бог».

Саме тому його дискусійний коментар, який не має ніякого формального зв'язку з текстом оригіналу, побудовано як риторичні запитання (тобто вони не вимагають відповіді, бо вона вже закладена в них і завершує фрагмент: «Творець!»):

*Что разуметь под словом Слово?
Уразумев, как выразить его,
Начало, свет и жизнь всего?
Скажу ли: Разум, Сила сил,
Все не придам достойнаго названья,
Зане в себе совокупил
С причиной первое деянье...
Скажу ль... но, между тем, как слово излетает,
Опять внезапное сомненье возникает...
Но не с началом ли сливается конец?
И я пишу: в начале был Творец!*

РОЗДІЛ 9.

Фундаментальні засади концептуального перекладу

ПІДРОЗДІЛ 9.1.

Концептуальний переклад як поняття і як термін

На самому початку цієї науково-методичної розвідки стверджувалось, що концептуальний переклад є не тільки новим, а й найсучаснішим явищем у перекладознавстві. І це правильно, але лише як термін і як об'єкт дослідження, бо як поняття, протилежне перекладу лінгвістичному, концептуальний переклад існував, хоч це і лунає неочікувано й парадоксально, завжди.

Як об'єктивні докази я дозволю собі повторити вже раніше наведені мною висловлювання тих особистостей сивої давнини і яскравого сьогодення, які займались практикою й теорією перекладу. Але повторити їхні думки зовсім в іншому сенсі – як творців концептуального перекладу:

– Коли стародавній римлянин Лівій Андронік (III ст. до н. е.) взявся донести до своїх римських співвітчизників практичну, духовну і естетичну велич їхніх давньогрецьких попередників, він сміливо переодягнув грецьких персонажів з їхньої національної туніки в зрозумілу для римського читача національну тогу, активно змінюючи при цьому їхні прізвиська, міста та події. При цьому він, не знаючи цього, діяв як зразковий творець концептуального перекладу.

– Коли видатний давньоримський політик, ритор, письменник і значний теоретик і практик перекладу Цицерон (I ст. до н. е.) стверджував, що він у своїх перекладах *«зважував»* не слова, а думки, він, не знаючи цього, діяв як зразковий творець концептуального перекладу.

– Коли Еріугена, Ірландія, перша половина IX ст., перекладаючи на латинську мову твори давньогрецького філософа Діонісія Ареопагіта, акцентував неможливість зрівняти мовні системи оригіналу й перекладу, бо грецька мова, на його розсуд, мала більш точну термінологію для втілення богословських й філософських понять, ніж латина, на яку через це вони не завжди могли бути перекладені із тією ж точністю, він, не знаючи цього, діяв як зразковий творець концептуального перекладу.

– Коли Ельфрік, Англія, кінець X – початок XI ст., перекладаючи «П'ятикнижжя Мойсєєве», стверджував, що для змістовної прозорості перекладу обов'язково треба як можна далі відходити від оригіналу, маючи на увазі мову та розуміння власного читача (тобто чим простіше, буденніше переклад, тим він доступніше для широкого читацького загалу), він, не знаючи цього, діяв як зразковий творець концептуального перекладу.

– Коли Р. Бекон, Англія, XIII ст. стверджував, що неможливо особливі якості однієї мови зберегти у мові іншій і що саме через це чудовий твір однієї мови неможливо перекласти на мову іншу, він, не знаючи цього, діяв як зразковий творець концептуального перекладу.

– Коли А. Данте, Італія, XIV ст., заявляв, що переклад руйнує всі краси оригіналу, тому що гармонію й музичність останнього неможливо передати іншою мовою, він, не знаючи цього, діяв як зразковий творець концептуального перекладу.

– Коли М. де Сервантес, Іспанія, XVII ст., глузував, що переклад подібний фламандським гобеленам, але лише з їх зворотного боку, бо фігури ті ж самі, але перенасичені нитками, які руйнують ці фігури і не показують їх дійсну красу та завершеність, він, не знаючи цього, діяв як зразковий творець концептуального перекладу.

– Коли Імператор Росії Петро Перший у своєму листі до науково-технічного перекладача Зотова писав 25.02.1709, що треба перекладати не форму оригіналу, а його зміст стилістикою мови перекладу, він, не знаючи цього, діяв як зразковий творець концептуального перекладу.

– Коли Ж. Б. Дюбо, Франція, XVIII ст., оцінюючи переклад одного сьогодні маловідомого твору, заявив, що судити про оригінал лише за його перекладом – це те ж саме, що і судити про картину великого митця лише за її естампом, в якому, зрозуміло, зруйновано не лише колорит, але й малюнок, він, не знаючи цього, діяв як зразковий творець концептуального перекладу.

– Коли Д. Дідро, Франція, кінець XVIII ст., був впевнений, що всі поетичні особливості оригіналу неминуче щезають у перекладі, він, не знаючи цього, діяв як зразковий творець концептуального перекладу.

– Коли А. Тайтлер, Англія, кінець XVIII ст., аргументовано доводив, що будь-яка мова – це неповторна система, і тому неможливо перекласти ані зміст, ані форму, а треба перекладати *враження*, він, не знаючи цього, діяв як зразковий творець концептуального перекладу.

– Коли Ф. Шлеєрмахер, Німеччина, кінець XVIII ст., парадоксально, але об'єктивно стверджував, що є тільки дві можливості перекласти оригінал: або перекладач, забуваючи про автора, веде читача до нього, або ж навпаки: перекладач забуває про читача і веде

до нього автора оригіналу, він, не знаючи цього, діяв як зразковий творець концептуального перекладу.

– Коли В. фон Гумбольдт, Німеччина, початок XIX ст., заявляв, що будь-який переклад виявляється всього лише невдалою спробою вирішити питання, яке вирішити неможливо, він, не знаючи цього, діяв як зразковий творець концептуального перекладу.

– Коли П. Меріме, Франція, початок XIX ст., виходячи із себе, крикливо запитував, що він повинен перекладати: сюжет п'єси «**Ревізор**» чи мову Гоголя, він, не знаючи цього, діяв як зразковий творець концептуального перекладу.

– Коли О. О. Потєбня, Росія, кінець XIX ст. дійшов висновку, що думка, яку передають іншою мовою, отримує нові нюанси, які несуттєві лише з точки зору її первинної форми, але не її змісту, він, не знаючи цього, діяв як зразковий творець концептуального перекладу.

– Коли Д. Петров, Росія, кінець XIX ст., сумував, що коли думаш про переклади деяких поетичних творів, то у голову приходять парадоксальна думка: чи не простіше було б їх взагалі не робити, бо, хоч праця перекладача неймовірно важка, потребує величезної кількості відомостей й закоханого проникнення у суть перекладу. всеж часто-густо ця праця не вдається і навіть у найкращому випадку породжує всього лише неточну копію, він, не знаючи цього, діяв як зразковий творець концептуального перекладу.

– Коли В. Брюсов, Росія, початок XX ст., зрозумів, що передати витвір поета з однієї мови на іншу неможливо, він, не знаючи цього, діяв як зразковий творець концептуального перекладу.

– Коли Н. Кімура, Японія, кінець XX ст., порівнявши всі японські переклади «**Фауста**» Гете, дійшов висновку, що краще читати Гете в оригіналі, він, не знаючи цього, діяв як зразковий творець концептуального перекладу.

– Коли У. Еко, Італія, 2003, стверджуючи, що перекладач, будучи об'єктивно не в змозі відтворити те ж саме, що є в оригіналі, спробує висловити майже теж саме, він, не знаючи цього, діяв як зразковий творець концептуального перекладу.

Чи мають рацію перераховані автори у їхніх конкретних випадках – справа дискусійна, але не можна не привітати теоретичної платформи, на якій автори стоять: перекладати не зміст, не його лінгвістичне оформлення, а лише намір письменника.

Це і є методологічна засада концептуального перекладу.

Отже: концептуальний переклад як явище (точніше: як потяг до нього) існував з давніх-давен (так, перших – зрозуміло, усних перекладачів, бо тоді ще не існувало писемності, – у багатьох

стародавніх мовах називали, як вже було сказано, тюркською лексемою *толмач*, тобто *роз'яснюючий, коментуючий*), але як термін він виник зовсім нещодавно: у 1992-ому році я надрукував перше своє повідомлення про необхідність розробки теорії концептуального перекладу,⁹⁸ у 1995-ому році я виступив на одній з регіональних конференцій з доповіддю на цю тему, в наступні роки (до 2013) надрукував багато статей про концептуальний переклад,⁹⁹ а у 1999-ому видав про нього німецькою мовою цілу монографію, в якій на значному фактографічному матеріалі обґрунтував сутність цього поняття.¹⁰⁰ Сьогодні я творчо продовжую принципи тієї монографії й показую вже шляхи досягнення концептуального перекладу.

ПІДРОЗДІЛ 9.2.

Культурологічна база концептуального перекладу

Вище вже вказувалось, що традиційний (тобто лінгвістичний) переклад базується на двомовних словниках (точніше, на помилковій максимі: якщо вони є або їх можна укласти, то лінгвістичний переклад можливий), а також на не менш помилковому методологічному постулаті, що переклад є перенесенням інформації з одного **мовного** середовища в інше. Саме через це його можна і треба назвати *мікроперекладом*, бо він прагне переносити в іншомовне середовище головним чином лише мовну одиницю як автономну частину мовної системи оригіналу, спробуючи зберегти при цьому стилістику цієї одиниці.

Але оригінал (як будь-який тип висловлювання) є за своєю суттю перш за все не просто мовне явище, а таке, яке обов'язково несе в собі менталітет свого етносу. І тоді переклад треба розуміти як перенесення інформації з одного **культурного** середовища в інше. Саме через це переклад можна і треба назвати *макроперекладом*, перекладом концептуальним, бо він повинний переносити в інокультурне середовище лише концепцію оригіналу, одягаючи її при цьому у стилістику цільової мови.

Історія європоцентристського перекладу розвивалась теоретично від мовної концепції (від сивої давнини до XX ст.) через літературознавчу (XX ст.) до культурологічної (кінець XX ст. – XXI ст.). Ще у 1988-ому році М. Снель-Хорнбі (M. Snell-Hornby) обґрунтувала необхідність відмовитись від однодисциплінарних підходів до перекладу і взяти на озброєння «*міждисциплінарний*» підхід,¹⁰¹ і цю її максиму можна назвати першою ластівкою культурологічного (концептуального)

перекладу. А у 2011-ому році О. Кальниченко справедливо, хоч і обмежено, стверджував: «*явище перекладу неможливо визначити лише в поняттях мови чи типів тексту, а необхідно зважати також і на культуру*». ¹⁰² Обмеженість полягає тут у тому, що концептуальний переклад прозростає перш за все на культурологічному підґрунті.

У цьому зв'язку можна згадати про той лінгвістичний факт, що багато стародавніх і сьогодні вже мертвих мов мали лексеми, які об'єднували в своїй семантиці прямо протилежні значення. Хіба можна перекласти ці лексеми за допомогою двомовних словників?! Так, в давньогрецькій мові слово «*adam*» означало «*подібний Богу*» і «*глина*»; в латині «*altus*» – «*високий*» і «*глибокий*»; «*anxius*» – «*сповнений турботи*» і «*той, хто приносить турботу*»; «*caecus*» – «*той, хто не бачить*» (тобто «*сліпий*») і «*той, кого не видно*»; «*luctuosus*» – «*те, що приносить сум*» і «*той, хто сумує*»; «*molestus*» – «*той, хто обтяжує*» і «*той, хто примушує*».

Ось декілька простих (за формою й за змістом) прикладів не лінгвістичного, а культурологічного наповнення оригіналу, який можна лексично перекласти за допомогою двомовних словників, але повністю втративши при цьому його концепцію. У німецького письменника першої половини ХХ ст. Г. Манна є роман «**Professor Unrat**», повний значеннєвий обсяг назви якого не змогли передати перекладачі російською та українською мовами, бо, по-перше, німецьке слово «*Professor*» має значення не тільки «*професор вищого навчального закладу*», а й «*провідний вчитель гімназії*»; і по-друге, лексемі «*Unrat*» складено з двох частин – слова «*Rat*» («*радник*») і морфемі-заперечення «*un*», так що лексема «*Unrat*» отримує відразу два протилежних значення: «*не-радник*» (тобто «*поганий радник*») і «*бавно, нечистоти*», за рахунок чого Г. Манн буде саркастичну гру слів (наприклад: «*Unrat wittern*»), яка насичена таким розмаїттям змісту, що її перекласти неможливо принципово («*помітити вчителя Унрата*», «*помітити Поганого Радника*», «*відчути щось недобре*», «*відчути запах нечистот*» тощо).

У 1885-ому році у Франції з'явився роман Гі де Мопассана під назвою «**Bel ami**», який було через сім років перекладено німецькою мовою як «**Der schöne Georg**»; через майже сто років (1978) його в Німеччині перевидали знову, але вже під новою назвою «**Bel ami**», бо стара назва, індивідуалізуючи і тим самим возвеличуючи персонажа, нейтралізувала задум французького письменника про новий тип чоловіка-повії.

У 1985-ому році німецький письменник П. Зюскінд надрукував роман «**Das Parfum**», який було перекладено на багато мов світу, але з

різним лексичним наповненням, бо об'єм значення назви і змісту оригіналу є занадто складним. Так, українською мовою – «*Запахи*» (І. Фрідріх, 1993), російською – «*Аромат*» (О. Дрождін, 1995) і «*Парфюмер*» (С. Венгерова, 1996). А німецька лексема «*parfüm*» від французького «*parfume*» означає «*те, що гарно пахне*». І роман П. Зюскінда розповідає саме про злочинні пошуки головним персонажем гарного запаху.

Аналогічні семантичні розбіжності є навіть між близькоспорідненими мовами. Наприклад, український «*мешканець міста*» і російський (на перший погляд стовідсотковий синонім) «*житель города*»: не можна не побачити в українському оригіналі і в його російському аналозі (лінгвістичний перекладознавець навіть скаже – «*повному еквіваленті!*») різні мовні картини світу – українська лексема «*мешканець*» означає тимчасову людину, тоді як російська «*житель*» назива постійну; українським словом «*місто*» називають будь-який населений пункт, будь-яке заселене людьми географічне місце, а російським словом «*город*» можна назвати лише велике поселення, обов'язково огорожене (проти нападників) непробивною (на думку мешканців цього місця = міста) захисним муром.

Аналогічна ситуація і з іншою лексичною парою «*селянин*» – «*крестьянин*»: українська лексема означає всього лише географічного мешканця («*житель села*», а не, наприклад, міста; при цьому це може бути і пан, і шинкар, і лікар, і вчитель, і, звісно, батрак або ж інший оброблювач землі, тоді як російське слово вказує перш за все на соціальний статус цього жителя – тільки підневільний оброблювач землі, який долею вимушений нести свій тяжкий хрест (російське слово «*крестьянин*» походить від лексеми «*крест*» и, отже, несе в собі конотативну – додаткову – сему релігійності, християнства, якої немає в українському «*селянин*»).

Через вказаний різний обсяг денотативного й конотативного значень у лексемах «*крестьянин*» та «*селянин*» не можна не побачити значну невідповідність перекладу М. Т. Рильським двох рядків з пушкінського «*Евгения Онегина*»:

*Зима. Крестьянин, торжествуя,
На дровнях обновляет путь.*

*Зима! Радіючи в гринджоли
Конячку селянин запряг.*

Тут навіть можна і не звертати уваги на те, що український перекладач вставляє зайвий знак оклику після слова «*зима*», замінює величність стильового забарвлення лексеми «*торжествуя*» на нейтральне

«радіючи», відшукує інший тип саней (замість прозорого для будь-якого російського читача слова «дровни» вводить незрозумілий для пересічного українця діалектизм «тринджоли»). На все це можна не звертати уваги, хоч воно і змінює суттєво психологічну атмосферу замальовки. Але не звернути уваги на велику різницю в обсязі значень «крестьянина» і «селянина» неможливо.

Якщо російська лексема «крестьянин», маючи в своїй семантичній базі першу сему «крест», не може не нести релігійного забарвлення другої семи «мужик, т. е. человек из простого народа, работающий на земле и живущий от ее плодов и своих трудов», то українська лексема «селянин» не має ані релігійної, ані соціальної семи, а наповнена лише семою географічною: «людина, яка живе в селі».

Ще декілька прикладів на неможливість лінгвістичного перекладу текстової одиниці (текстової, а не словникової!).

Російський письменник Юрій Ритхеу, ненець за походженням, сказав якось, що ані він сам, ані його етнічні співвітчизники не могли перекласти і через це не могли зрозуміти зміст російських революційних лозунгів «За землю!», «За волю!», бо у ненців в тундрі землі так багато, що воювати за неї нікому не треба, та й відстоювати свою волю не було ніякої необхідності, бо всі ненці завжди були вільними.

В англійського письменника Дж. Голсуорсі в п'єсі «Правосуддя» є епізод, в якому герой, отримавши чек на 9 фунтів, підроблює його, дописавши всього лише дві літери, щоб вийшло 90 (*nine + ty*). Російська мова не дозволяє так легко підробити чек, бо спочатку в лексемі «девять» треба знищити дві кінцеві літери (*ть*), а потім додати ще п'ять літер («носто»), щоб отримати число **90**. І російський перекладач йде на кількісну підробку: він «примушує» свого персонажа в чекі відразу поставити **8**, щоб потім герой-підроблювач тільки дописав «десять», нічого не стираючи. Таким чином перекладач «вкрав» у свого персонажа десять фунтів, але зберіг легкість ситуації фінансової підробки.

Росіянин Б. Пастернак видав у другій половині ХХ ст. збірку своїх віршів під назвою «Моя сестра жизнь». Чеський поет Йозеф Хор вирішив перекласти її, але так і не зміг перекласти її назви, бо чеське слово «жизнь» (*život*) є іменником чоловічого роду, і через це не може бути «сестрою». Аналогічна ситуація і з українсько-німецькою лексичною парою *смерть-Tod*, члени якої належать різним морфологічним родам і створюють з деякими словами такі змістові сполучення, які перекласти лінгвістично можна, а культурологічно – ні. Наприклад: *Смерть – стара карга з косою* тощо. Як культурологічно перекласти німецькою

мовою назву роману російського письменника «У війні не женское лицо», якщо в німецькій «Krieg» («війна») – чоловічого роду?!

У російського поета-співака О. Розенбаума є перекладацьки цікава строфа:

- (1) В душу-мать их декреты,
- (2) Из винтов по Советам
- (3) Мы ударим со Стёпкою.
- (4) Комиссарского тела
- (5) Мать моя захотела –
- (6) Из десятка неробкого.

Про що йдеться в рядках 4 та 5? Про сексуальні домагання матері? Тоді навіщо її психологічна характеристика в рядку 6? І яке відношення має вона (мати) до слів, понять і явищ «декрети» та «Советам»? І взагалі до «комиссарского тела», і чому вона повинна при цьому бути «десятка робкого» чи «десятка неробкого»? На всі ці запитання лінгвістичний переклад відповіді не дає, бо легко переносить їх в будь-яку іншу мову за рахунок двомовного словника, залишаючи на читача проблему розв'язування логічного вмісту тексту. А в останньому ми маємо не таку й вже рідкісну ситуацію з важливою перекладацькою категорією «широкий контекст»: співак О. Розенбаум натякає у своїй пісні на відповідну сцену з відомої в Радянському Союзі драми В. Вишневського «Оптимістична трагедія», коли комісар-більшовичку спробує звалтувати один з анархістських матросів-бунтівників, а вона застрілює його зі словами «Хто ще бажає комісарського тіла»? І серед натовпу тільки що сміливих чоловіків не знаходиться жодного з десятку небоязливих!

Саме тому, що у Вишневського зображено колізію «вона-комісар – він-матрос, налаштований проти Рад та їх декретів», співак вибрав подібну колізію, змінивши лише біологічний рід: «він-комісар – вона-матір, налаштована проти Рад та їх декретів».

Як це перекласти, як зберегти в перекладі вказану ремінісценцію? На рівні лінгвістики – занадто легко, але читачеві перекладу буде незрозумілою логіка використаної стилістики, бо навряд чи знайдеться в мові перекладу людина, яка добре знає ситуацію з Вишневським. Отже, треба «включати» переклад концептуальний: перекласти з натяком на щось змістовно відповідне, але за формою вітчизняне.

До речі: неможливість передати граматичні (а з ними і стилістичні й змістовні особливості оригіналу) практики перекладу відчували завжди: так Константин Філософ (засновник давньослов'янської літератури і перекладач першого слов'янського Євангелія на початку 860-х років) у передмові до свого перекладу пише, що для нього

переклад був занадто важким через невідповідність граматичних рівнів оригіналу і перекладу, бо в грецькій мові лексеми «річка» і «зірка» є чоловічого роду, а у слов'янській – жіночого, через що в перекладі Євангелія від Матфея (Розділ 7, вірші 25 і 29) шезає символіка зіставлення річок з демонами, а зірок з ангелами.

Саме тому американці Сепір та Уорф, батьки гіпотези про принципову неможливість перекладу, аргументовано стверджували у 1940–1950-ті роки, що люди користуються мовами із занадто різними граматиками, через що оцінюють своє буття, яке зовнішньо подібне у всіх етносів, суттєво й формально зовсім по-різному.

Про справедливість їхньої гіпотези свідчать багато прикладів: від різного змісту навіть рухів (наприклад, болгарське кивання головою означає заперечення, а хитання – погодження, тоді як в українській ментальності ці рухи мають зовсім протилежне значення). Так, біле вбрання української нареченої буде сприйнято в Японії як траур, бо японська наречена сприймає саме чорне вбрання як радість.

І хоч східнослов'янська народна мудрість стверджує, що в житті зі своїм статутом в чужий монастир не ходять, у сфері концептуального перекладу використовувати свій «статут» не тільки можна, а ще й треба. Так, наприклад, російський перекладач японського тексту, дійшовши до фрагменту про зустріч колишніх полюбовників, який дослівно лунає в оригіналі як *«Побачивши тебе у морі як рибалку, яка покинула наш світ, сподіваюсь, що ти пригостиш мене хоча б морською травою»*, вирішив переосмислити і переоформити його на слов'янський звичай, бо для нього цілком справедливо слов'янська жінка, якщо вже покидала наш світ, то обов'язково йшла у монастир, а не у рибалки, і при зустрічі з колишнім коханцем – якщо вже щось і дарувала, то – не жменю морської трави, а щось значно вагомніше: *«Покинувшею мир монахиней тебя увидев, надеюсь я, что подарюшь мне хоть нежный взгляд»*.

Не випадково видатний російський письменник В. Набоков, вирішивши перекласти для своєї доньки Ані казку англійця Л. Керрола **«Аліса в країні див»** спочатку йшов лінгвістичним шляхом, зберігаючи сюжет і стилістику оригіналу, а потім, зрозумівши, що так він не донесе до російської дитини художню велич англійського оригіналу, змінив стилістику Керрола і навіть сюжет його твору, перенісши весь зміст його казки в російську реальність і російську стилістику.

Мешканець сонцем висушеної пустелі, цим першим ворогом його життя, не розуміє пестливого звернення представників *«непустельних»* регіонів до сонця (і відповідно до коханої людини) *«сонечко»*. Тоді як цю лексему перекласти для його розуміння: *«моя шановна верблюдиця»*

або «*моя люба криниця*»?! А як перекласти для африканського бушмена, який живе в пустелі і не знає, що таке море і риба, оповідання Е. Хемінгуея «**Старий і море**» або українську народну пісню з рядком «*Я ж тебе, рибонько, аж до хатиночки сам на руках віднесу*»?

Для підтвердження справедливості вищесказаного треба навести і повторити частку вже наведених (щоправда, з інших міркувань) тверджень теоретиків й практиків європоцентристського перекладу про тотальну неможливість перекладу лінгвістичного (тобто про необхідність перекладу концептуального, хоча, зрозуміло, тодішні перекладознавці цих двох термінів – «*лінгвістичний переклад*» та «*концептуальний переклад*» – ще не використовували, але поняття про них вже мали):

– італійський чернець Святий Джероламо (раннє Середньовіччя, вважається в Італії заступником і захисником перекладачів), задовго до психологічної концепції англійця А. Тайтлера, маючи на увазі, скоріш за все, поширену латинську максиму «*tradutori – traditori*» («**перекладачі – зрадники**»), стверджував, що перекладати треба не слово за словом, а почуття за почуттям;

– Еріугена, Ірландія, перша половина IX ст., перекладаючи на латинську мову твори давногрецького філософа Діонісія Ареопагіта, акцентував неможливість зрівняти мовні системи оригіналу й перекладу, бо грецька мова, на його розсуд, мала більш точну термінологію для втілення богословських й філософських понять, ніж латина, на яку через це вони не завжди могли бути перекладені із тією ж точністю;

– Ельфрік, Англія, кінець X – початок XI ст., перекладаючи «**П'ятикнижжя Мойсееве**», стверджував, що для змістовної прозорості перекладу обов'язково треба як можна далі відходити від оригіналу, маючи на увазі мову та розуміння власного читача: тобто чим простішим, буденнішим є переклад, тим він доступніший для широкого читацького загалу;

– Бекон, Англія, XIII ст., вважав, що неможливо особливі якості однієї мови зберегти у мові іншій і що саме через це чудовий твір однієї мови неможливо перекласти на мову іншу;

– Данте, Італія, XIV ст., був впевнений, що переклад руйнує всю красу оригіналу, бо гармонію й музичність останнього неможливо передати іншою мовою;

– Сервантес, Іспанія, XVII ст., вустами Дон Кіхота заявляв, що переклад подібний фламандським гобеленам, але лише з їхнього зворотного боку: фігури ті ж самі, але перенасичені нитками, які руйнують ці фігури і не показують їх дійсну красу та завершеність;

– російський імператор Петро Перший в листі до свого військового перекладача Н. Зотова писав у 1709-ому році, що треба перекла-

дати, говорячи сучасною науковою мовою, не лексичний і синтаксичний рівень оригіналу, а його задум, але стилістикою мови перекладу;

– Дюбо, Франція, XVIII ст.: оцінюючи переклад одного сьогодні маловідомого твору, він сказав, що судити про оригінал лише за його перекладом це те ж саме, що і судити про картину великого митця лише за її естампом, в якому, зрозуміло, зруйновано не лише колорит, але й малюнок;

– Дідро, Франція, кінець XVIII ст., дотримувався думки, що всі поетичні особливості оригіналу неминуче щезають у перекладі;

– Тайтлер, Англія, кінець XVIII ст., доводив, що будь-яка мова – це неповторна система і тому неможливо перекласти ані зміст, ані форму, а треба перекладати лише враження;

– Шляєрмахер, Німеччина, кінець XVIII ст., захищав позицію, що є тільки дві можливості перекласти оригінал: або перекладач, забуваючи про про автора, веде читача до нього, або ж навпаки: перекладач забуває про читача і веде до нього автора оригіналу;

– Гумбольдт, Німеччина, початок XIX ст., жалкував, що будь-який переклад виявляється всього лише невдалою спробою вирішити питання, яке вирішити неможливо;

– Меріме, Франція, початок XIX ст., бідкувався, бо не знав, що він повинен перекладати: сюжет п'єси «Ревізор» чи мову Гоголя;

– Потєбня, Росія, кінець XIX ст., стверджував, що думка, яку передають іншою мовою, отримує нові нюанси, які несуттєві лише з точки зору її первинної форми, але не її змісту;

– Петров, Росія, кінець XIX ст., оцінюючи переклади деяких поетичних творів, доходив сумного висновку: чи не простіше було б їх взагалі не робити, бо праця неймовірно важка, потребує величезної кількості відомостей й заоханого проникнення у суть перекладу, але часто-густо вона не вдається, породжуючи навіть у найкращому випадку всього лише неточну копію;

– Брюсов, початок XX ст., стояв на тому, що передати витвір поета з однієї мови на іншу неможливо;

– Кімура, Японія, кінець XX ст.: порівнюючи всі японські переклади «Фауста» Гете, він дійшов висновку, що краще читати Гете в оригіналі.

В якості підтвердження (ілюстрації) об'єктивності сказаного про глухокутність лінгвістичного перекладу і необхідність його заміни перекладом концептуальним я наведу лише два змістовно вагомих і яскравих приклади, один з яких буде вельми поважним за формою, а інший – занадто курйозним. Спочатку буде надано беззмістовний набір лексем, морфем, синтагм та моделей словотворення із неіснуючої у

сучасному світі мови, придуманою мною як раз для такого випадку, яку я жартівливо назвав BeMLiPe із французьким наголосом на останньому складі, щоб злегка заплутати прихильників лінгвістичного перекладу; неважко зрозуміти у цій буцімто термінологічній лексемі аббревіатуру із слів «*без*змістовна *мова* *лінгвістичного* *перекладу*». Більш за те: я вибрав для цієї фантастичної мови графіку латиниці, але із фонетикою російського мовлення, щоб ще більше засмутити прибічників лінгвістичної моделі перекладу.

Я міг би, як колись Л. В. Щерба у своїй славнозвісній в усьому світі «*глокій куздрі*», навести десятки вказівок на морфологічні та синтаксичні категорії використаних мною слів, але обмежусь лише незначним коментарем, бо вважаю, що все це буде зрозумілим і без мого активного підказу, а по-друге, не вони грають у моєму тексті вирішальну роль.

Через це у мене немає жодного сумніву, що всі рівні мого придуманого тексту – лексичний (повторюваність), морфологічний (рід, число, відмінок, афіксація при словотворенні), синтаксичний (довжина і тип речення, його члени), фонетичний (ритм і розмір синтагм) легко дозволять читачеві зробити об'єктивний висновок про те, який існуючий оригінал зараз буде процитований на неіснуючій мові.

LAKA

Nodabruk gul laku. Robasluk laka don-gudon. Tapuk gul warun laku: warut-nowarut, slo rowarun ki purum. Baduk gul dulu. Gul bi laku, dula bi gula: warum-nowarum, slo rowarun ki purum. Baduk dula kodu. Gul bi laku, dula bi gula, koda bi dulu: warum-nowarum, slo rowarun ki purum. Baduk koda tobu. Gul bi laku, dula bi gula, koda bi dulu, tob bi kodu: warum-nowarum, slo rowarun ki purum. Baduk tob lotu. Gul bi laku, dula bi gula, koda bi dulu, tob bi kodu, lota bi toba: warum-nowarum, slo rowarun ki purum. Baduk lota miku. Gul bi laku, dula bi gula, koda bi dulu, tob bi kodu, lota bi toba, mika bi lotu: warum-nowarum – rowaruki laku.

Словник і морфологія:

laka (іменник, жіночий рід, називний відмінок, однаина) – *laku* (іменник, жіночий рід, родовий відмінок, однаина),

gul (іменник, чоловічий рід, називний відмінок, однаина) – *gula* (іменник, чоловічий рід, родовий відмінок, однаина),

dula (іменник, жіночий рід, називний відмінок, однаина) – *dulu* (іменник, жіночий рід, родовий відмінок, однаина),

koda (іменник, жіночий рід, називний відмінок, однаина) – *kodu* (іменник, жіночий рід, родовий відмінок, однаина),

tob (іменник, чоловічий рід, називний відмінок, однаина) – *tobi* (іменник, чоловічий рід, родовий відмінок, однаина),

lota (іменник, жіночий рід, називний відмінок, однаина) – *lotu* (іменник, жіночий рід, родовий відмінок, однаина),

mika (іменник, жіночий рід, називний відмінок, однаина) – *miku* (іменник, жіночий рід, родовий відмінок, однаина);

-uk (закінчення дієслова, минулий час, третя особа, однаина, чоловічий рід),

-up (закінчення неозначеної форми дієслова),

-ut (закінчення дієслова, теперішній час, третя особа, однаина, чоловічий рід),

-um (закінчення дієслова, теперішній час, третя особа, множина),

-uki (закінчення дієслова, минулий час, третя особа, множина).

ЛАКА

(фонетична транскрипція кирилицею)

Нодабрук гул лаку. Робаслук лака дон-гудон. Тапук гул варун лаку: варут-новарут, сло роварун ки пурум. Бадук гул дулу. Гул би лаку, дула би гула: варум-новарум, сло роварун ки пурум. Бадук дула коду. Гул би лаку, дула би гула, кода би дулу: варум-новарум, сло роварун ки пурум. Бадук кода тобу. Гул би лаку, дула би гула, кода би дулу, тоб би коду: варум-новарум, сло роварун ки пурум. Бадук тоб лоту. Гул би лаку, дула би гула, кода би дулу, тоб би коду, лота би тоба: варум-новарум, сло роварун ки пурум. Бадук лота мику. Гул би лаку, дула би гула, кода би дулу, тоб би коду, лота би тоба, мика би лоту: варум-новарум – роваруки лаку.

Читач не може не здогадатися, що на неіснуючій у світі мові цитувався сюжет відомої російської казки «**Ріпка**».Тоді як може бути точним лінгвістичний переклад, якщо він дозволяє собі навіть у семантично безглуздій *лакi* знайти словесний шедевр народу-генія?!

А ось тепер обіцяні два приклади істинно концептуального перекладу.

На початку вересня 1780-ого року вже тоді європейський відомий німецький письменник Гете, відпочиваючи у незначній вітчизняній таверні після вечірнього сходження на гору Кікельган, записав зневажливо олівцем на дерев'яній стіні таверни восьмирядкове віршоване захоплення від побаченого: природа, умиртоврено стихаюча на ніч.

Über allen Gipfeln

Ist Ruh;

*In allen Wipfeln
Spürest du
Kaum einem Hauch;
Die Vögelein schweigen im Walde.
Warte nur, balde
Ruhest du auch.*

Він і не підозрював, що через декілька років його лірична мініатюра під назвою «**Нічна пісня мандрівника**» обійде весь світ у сотнях і тисячах перекладів не лише на різні мови, а навіть на одну. Так, наприклад, тільки українською мовою її перекладали більше, ніж 20 разів, а російською – більше 30. Ось блискучий лінгвістичний, майже дослівний переклад українця Івана Дамар'їна (1999 рік):

*Над верховинами вже спокій,
І жоден лист не шелестить;
Замовкли всі птахи у лісі.
Зажди – і спокій маєш ти.*

На жаль, важко встановити точно, коли шедевр Гете було перекладено японською мовою, але у 1903-ому році французький дослідник японської поезії знайшов текст японського перекладу і, не впізнавши в ньому гетевського оригіналу, переклав його французькою як яскравий зразок японської лірики. У 1911-ому році німецький дослідник японської поезії наштотхнувся на цей французький текст і, сприйнявши його як переклад японської мініатюри, а не гетевського оригіналу, переклав його німецькою мовою. Таким чином гетевський шедевр повернувся на батьківщину в японсько-французько-німецькому вбранні. Перекладознавчо вельми цікаво, чи можна упізнати в ньому першоджерело?

Нижче буде процитовано німецько-французько-японський текст цього поетичного «*мандрівника*», а потім і його підрядковий переклад, а читач повинен спробувати відповісти на дуже важливе запитання: чи є цей текст перекладом гетевського твору чи це вже зовсім інший витвір.

Японський текст німецькою мовою:

*Stille ist im Pavillon aus Jade.
Krähen fliegen stumm zu beschneiten Kirschbäumen
Im Mondlicht.
Ich sitze und weine.*

Ось його український підрядник:

*Тиша у навільйоні із нефриту.
Гави летять мовчки до засніжених вишневих дерев
У місячному світлі.
Я сиджу і плачу.*

Можна бути впевненим на всі 100 %, що читач на попереднє запитання, чи є цей текст перекладом гетевського твору чи це вже зовсім інший витвір, відповідь: це не переклад гетевського шедевра, це навіть не його обробка, це просто зовсім інший вірш. І така відповідь буде найглибшою філософською помилкою, бо тільки що процитований японський текст (точніше: японський переклад французького перекладу німецького оригіналу) є геніальним, але японським втіленням гетевського задуму, тобто це – блискучий зразок концептуального перекладу.

Щоб аргументувати це судження, необхідно лінгвопоетично, тобто філологічно, цілісно, проаналізувати концепцію гетевського шедевра.

Про що, по суті, веде мову його автор? Та про те, що, захоплюючись умиротвореною красою стихаючої на ніч природи, він не зміг не оцінити і блискучого задуму її Творця. Саме тому всі її (природи) компоненти – від космосу через Землю та її мешканців (світ рослин та світ тварин) до вінця творіння (людини) Гете сприймає як єдність, цілісність, з якої лише людина чомусь-то бажає вирватися, щоб себе, вінця творіння, зробити не її часткою, а другим Творцем. Саме тому, будучи суб'єктивно не християнином, а пантеїстом, Гете все ж об'єктивно не зміг відійти від християнської теософії і заклав у свою ліричну мініатюру натяки-ремінісценції на її міфологію, на відому притчу про шість днів творення Всесвіту: спочатку створив Господь *Космос* (у Гете його втілює лексема «*über*» – «*над*»), потім *Землю твердь* (у Гете – «*Gipfel*», «*гори*»), потім – *рослинний світ* (у Гете – «*Wipfel*», «*крони дерев*») та світ тварин (у Гете – «*Vögelein*», «*пташки*»), завершивши процес творіння створенням *людини* (у Гете – «*du*», «*ти*»).

При цьому всі компоненти гетевського Всесвіту, крім людини, умиротворені, пов'язані в єдність (це виражається у формі кон-текстуальної синонімії: спокій царює над Землею та на поверхні її тверді, немає ані подуву у кронах, замовкли навіть маленькі пташки), і лише людина чомусь-то бунтує. Саме до нього і звертається ліричний герой: «*Warte nur, balde ruhest du auch. – Зажди – і спокій маєш ти*».

Неважко зрозуміти, що концепція гетевської мініатюри полягає у рішенні проблеми співвідношення цілого та частини. До речі: тій же проблемі частини і цілого, але в якісно й кількісно іншому масштабі (особистості і суспільства, цивілізації і природи тощо) присвячено – за її суттю – і сьогодні не зовсім зрозумілу велику драматичну поему Гете «*Фауст*», над котрою він посилено працював більш, ніж 60 років, не знаючи, чим її завершити (тобто не знаючи, як вирішити вказану проблему частини і цілого), і тому створюючи безліч епізодів масштаб-

ного й титанічного задуму і тут же викидаючи їх у комору художньої пам'яті: «Прафауст», «Фрагмент» як початкові варіанти поеми.

І наскільки легко, образно, наочно, прозоро, геніально просто і з яким естетичним блиском втілено її у восьми рядках мініатюри «Нічна пісня мандрівника»!

Я упевнений, що, якби Гете нічого більше, крім цього шедевра, не написав, він все одно залишився б геніальним поетом Німеччини, Європи та світу.

А реалізував він концепцію свого вірша чисто по-європейськи, за принципами християнського монізму: один задум, одна можливість його прочитання, одне текстове значення кожного слова, плюс зображення конкретного явища як загального поняття. Так, гори у нього не конкретні, а гори взагалі, хоч у дійсності він підіймався на одну із вершин німецьких старих гір під назвою **Тюрінгський Ліс**; кроні у Гете не конкретного дерева, а взагалі; птахи не конкретного виду, а взагалі і т. і.

Тепер подивимося на японську мініатюру. По-перше, тут зовсім інша, неєвропейська стилістика: *павільйон із нефриту* може дійсно бути будовою із благородного каміння зеленого кольору, але може означати і альтанку у садочку під покривом зеленого листя; *засніжені вишневі дерева* можуть бути дійсно присипані снігом, а можуть означати їхнє цвітіння білими пелюстками. Як бачимо, для японця важливим є не сам факт, а лише натяк на нього, щоб все останнє дофантазувати самому.

По-друге, японському читачеві дуже потрібна символіка, але у вельми конкретизованій формі. Саме тому гетевські птахи стають у цьому ліричному шедеврї гавами, які уособлюють в японській міфології мудрість та вічність, а гетевські дерева перетворюються на конкретний символ японського щастя – *сакуру*, та ще й *квітчасту*. І ніч повинна бути для японця *повномісячною*, а не просто темною порою доби.

Після з'ясування вказаних стилістики й символіки неважко зрозуміти і концепцію японської мініатюри: умиротворення розпростерло свої крила над пишнотою природи і всі її мешканці – рослинний й тваринний світи – теж умиротворені. І лише *людина* сидить перед своїм садочком із піску та каміння і відчуває себе віддаленою від усієї цієї благоліпності і через це плаче, сподіваючись, що незабаром і сама стане частиною цього умиротвореного цілого.

Не важко зрозуміти, що японська мініатюра базується на гетевській концепції частини і цілого. А яка різна поетика, національно

забарвлена, але утворююча те ж саме чудо-філософську концепцію оригіналу?!

Ось тепер можна відповісти на запитання, яке, можливо, виникло у читача: чому на початку цього підрозділу було використано для перекладу гетевського вірша українською мовою мало кому відомий текст Івана Дамар'їна з 1999-ого року, а не вельми популярний текст Старицького з 1865 року? Та тому, що переклад Івана Дамар'їна є більш зразком лінгвістичного перекладу, ніж концептуального, тоді як текст Старицького, найяскравішого українського драматурга другої половини XIX ст., – це геніальне свідцтво перекладу концептуального:

*Темна ніч вершини
Сном оповила,
По німій долині
Морем стала мла.
Не курить за ставом,
Не тремтять листи...
Почекай – небавом
Одітхнеш і ти!*

Оскільки Старицький перекладав не Гете, а переклад росіянина Лермонтова (нижче це буде аргументовано доведено), то спочатку декілька слів про російський переклад:

*Горные вершины
Спят во тьме ночной;
Тихие долины
Полны свежей мглой;
Не пылит дорога,
Не дрожат листы...
Подожди немного, –
Отдохнешь и ты!*

Якщо цей переклад оцінювати тільки лінгвістично, то необхідно згадати про те, що він був створений у рік загибелі Лермонтова (1841), коли російський поет давно вже став, як і пророкував великий російський літературний критик В. Г. Белінський, «*поетом з Івана Великого*», тобто найвищою дзвіницею у тодішній Росії. І чомусь-то цей європейські відомий поет, ледве не найкращий стиліст російської мови, зміг «*втиснути*» у вісім рядків свого перекладу (як, до речі, і Старицький у свій переклад) безліч, на перший, лінгвістичний, погляд зайвих слів, як неприторенний графоман!

Ну, хіба ніч не є тьмою? Тоді навіщо писати «*во тьме ночной*»?! (до речі: те ж саме і у Старицького: «*Темна ніч*»). А хіба нічю не сплять? Тоді навіщо ж писати «*спят во тьме ночной*»?! (у

Старицького – «ніч сном оповила»). І хіба нічю мла не свіжа? Тоді навіщо писати «полны свежей мглой»? І звідкіля виникла у Лермонтова «дорога», та ще й «непыльная» (у Старицького – «ставок», за яким «не курить»), якщо нічого подібного у німецькому оригіналі немає?! І чому за рядком «Не дрожат листы» (у Старицького – «не тремтят листи») йдуть три крапки, на які навіть натяку в оригіналі немає?! І ще багато різних «Навіщо?».

На початку 1980-их років, коли я ще не додумався до моєї сьогоденної теорії концептуального перекладу, я написав про цей переклад Лермонтова розгромну статтю, і я вельми вдячний редакції київського журналу «**Теорія та практика перекладу**» за те, що цю статтю не було надруковано. Лише зараз я розумію, що розгром лермонтовського шедевр можна було здійснити лише із позицій лінгвістичного перекладу, тому що в дійсності переклад Лермонтова (як і переклад Старицького) є геніальним зразком перекладу концептуального.

Російський і український поети добре усвідомлювали, що гетевська відсилка-ремінісценція до біблійного міфу творіння не спрацює у голові східнослов'янського читача, який, як справедливо стверджує народна мудрість, починає вірити у Бога, лише коли життя стає нестерпно важким («Грім не гримне – мужик не перехреститься»), а ікону шанує лише у церкві («Годится – молиться, не годится – горшки накрывать»), та й до батьків церкви належить вельми скептично, створюючи в'їдливі антипопівські сатиричні тексти (наприклад, «**Казку про попа та його робітника Балду**») і навчаючи навіть малих дітей співати про священнослужителів комічні куплети («Був собака у попа, / Піп його любив. / З'їв собака шматок м'яса – / Піп собаку вбив...»).

Саме тому Лермонтову треба було знайти східнослов'янський, точніше: чисто російський символ для втілення проблеми частини й цілого, і він геніально вирішив це завдання: він почав свій переклад із перерахування того, що російський мандрівник бачить із вікна своєї кибитки (тут і гори, і долини, і, зрозуміло, свята-святих російського життя – шлях як символ російської широчині, і куці по його боках, і багато ще чогось, яке поет міг би ще довго перераховувати. Але навіщо? Неосяжна широчинь Росії вже намальована, тому перерахування можна і обірвати, замінивши його трьома крапками і поставивши *людину* у центр цієї широчині, задавши їй (людині), раз вже вона хоче панувати над цією нестримною широчинню, два традиційно російських й водночас загальнолюдських запитання: «Що робити?» і «Хто винний?» А відповідь на них поету вже давно відома: почекай трохи – і ти станеш частиною цієї цілісної широчині.

Хіба це не концепція гетевського оригіналу?! А яка міць зовсім іншої стилістики!

Те ж саме і у Старицького. Неважко зрозуміти, як вже було сказано, що він перекладав не Гете, а Лермонтова, позичивши у нього і шлях (це імпліцитно закладено у нього у словосполучення «*не курить за ставом*»), і куряву, і тремтіння листя, і відмову від християнських ремінісценцій, і багато чого іншого. Але як блискуче вловив він концептуальний підхід Лермонтова до німецького оригіналу: передати не зміст, а задум, втілюючи його у національну стилістику! Саме тому з'являються у Старицького український *ставок* і, зрозуміло, *море*, хай навіть не справжнє, а *море мли*, але українська тематика вже намальована, вже втілена, і українському читачеві неважко до неї додуматися: море, куди чумаки їздили за сіллю, ставок, у якого вони розташувалися на ночівлю-відпочинок, варячи свій куліш та споглядаючи виблискуючу на небі зіркову плеяду – **Чумацький шлях**.

І знову, як і у японського перекладача і як у російського, виникає національний символ цілісності – широкополий український степ з його вічністю й непорушністю, а в його центрі – *людина*, яка вважає себе, а не його центром Всесвіту: «*Почекай – небавом одітхнеш і ти!*»

І останній приклад концептуального перекладу гетевської мініатюри. У 1959-ому році німець Енглерт переклав її латиною:

*Dormiunt montes, minime moventur
arbores summae, volucres silescent
per nemus, perfer! paritet guies te
tox recreabit.*

Підрядковий переклад українською мовою:

*Сплять гірські пасми, занадто мало руху
у дерев вершинах, літаючі замовкли
у лісі. Потерпи! Поступово спокій у тобі
незабаром відновиться.*

Неможливо не звернути уваги на стилістику перекладу: його автор вісім рядків оригіналу передав тільки чотирма, відмовившись від рими, віршованого розміру і змінивши ламаний гетевський хорей на яскравий античний гекзаметр, а майже розмовний гетевський ритм – на величне ораторське мовлення. Навіщо? Та для того, щоб вписати шедевр Гете в одвічний поетичний мотив загасання нічної природи, запропонований ще у VII ст. до н. е. давньогрецьким поетом Алкманом:

*Сплять вершини високіх гір і безодні провалин,
сплять стрімчаки й міжгір'я,
змії, скільки їх чорна всіх земля не годує,*

*густі рої бджіл,
тварини гір високих
і чудовиська у багряній глибині морській,
солодко спить і плем'я
швидко літаючих птахів.*

Мотив глибокого сну природи зустрічається після Алкмана у багатьох поетів до Гете (на що й натякає переклад Енглерта): у Вергілія, Овідія, Аріосто, Тассо, Мільтона та інших, але ні у кого він не набрав такої філософської глибини, як у Гете.

На завершення розмови про культурологічну базу концептуального перекладу надається другий, зовнішньо жартівливий приклад, який за своєю суттю є навіть більш ефектним, ніж гетевський.

У середині 1990-х років російський майор міліції Олександр Сидоров переклав на мову блатних, на феню, багато творів світової класики.¹⁰³ Зараз буде процитовано дещо з його перекладів, а читач хай спробує відгадати оригінал (відповіді надаються після всіх цитат):

1. *Пахан и шобла – это ж два братана –
Кому из них шестерить пошел бы?
Мы говорим – шобла, подразумеваем пахана,
Мы говорим – пахан, подразумеваем шоблу!*
2. *Мой дядя, падла, вор в законе...*
3. *Без конвоя выломлюсь по трассе...*
4. *Уж если ты готовишь мне кидняк,
Свали теперь, когда мне всё не в жилу.
Пусть это будет мой глухой форшмак,
Но уж во всяком случае не виль!*

ВІДПОВІДІ

1. Це, зрозуміло, Маяковський, його поема «**Владимир Ильич Ленин**» (= «**Картавый пахан**»: *Партия и Ленин – близнецы-братья – / кто более матери-истории ценен? / Мы говорим – Ленин, подразумеваем – партия, / мы говорим – партия, подразумеваем – Ленин*).

2. А це – Пушкін, «**Євгеній Онсгін**» («*Мой дядя самих честных правил*»).

3. Без сумніву – це Лермонтов, «**Выхожу один я на дорогу...**»

4. А це – маловідомий у нас сонет Шекспіра, озвучений декілька років тому Аллою Пугачовою:

*Стань самой горькой из моих потерь,
Но только не последней каплей горя.*

ПІДРОЗДІЛ 9.3.

Концептуальний переклад як система і структура

Модель концептуального перекладу є за своєю суттю (тобто формою та її вмістом) значно вагомішою, ніж лінгвістичний переклад, і повністю залежить від об'єкту дослідження у перекладознавстві: від тріади «оригінал – перекладач – переклад», яка є системою і структурою. Обидва названі терміни прийшли у лінгвістику тексту з логіки, де «система» означала цілісність, а «структура» – взаємозв'язок складових цієї цілісності. Саме тому тріада «оригінал – перекладач – переклад» породжує структурну єдність, в якій кожен із трьох названих компонентів – в свою чергу – існує й функціонує лише за рахунок підлеглих категорій: оригінал створюється через філософію тексту, його модальність і семантику (і саме таким шляхом повинен оцінюватись перекладачем у процесі осмислення), перекладач під час своєї творчої діяльності «народжується» як наслідок злиття трьох іпостасей в його натурі (філософської істоти, професійної та коментуючої), переклад як результат виникає під тиском аналогічних категорій, як і оригінал (філософії, модальності та семантики), але вже не тексту оригіналу, а тексту самого перекладу.

Про структуровану системність індивідуального стилю перекладача детально йшлося в «Розділі 5», так що немає сенсу говорити тут про це ще раз. А оскільки логічний вміст структурних компонентів оригіналу і перекладу є тотожним, то його можна викласти об'єднано, зосередивши аналітичну увагу на наступному:

– філософія художнього тексту – це система засобів для створення складного іноказання як специфічної сутності цього типу тексту, в якому головному змістотвірну роль виконують характер, обставини і тип відношення між ними;

– модальність художнього тексту – це система голосів його мовців для створення неповторної моделі художнього світу; число цих голосів є завжди константним (4 або 3, залежно від композиції та сюжету твору): Автор, Розповідач (якщо він є), Оповідач, Персонаж;

– семантика художнього твору – це система складових змістовної структури слова для створення неосяжної об'ємності змісту, в яку (систему) автор може вкласти всі чотири існуючих структурних рівні змісту (денотативний, конотативний, контекстуальний, авторський), а може лише деякі з них, але обов'язково денотативний та конотативний.

Будь-який аналіз не може не покоїтися на засадах, що вбачаються його творцю правильними бездоказово. Як справедливо вказував

провідний російський філолог А. Ф. Лосев, «...нічого не можна побудувати на одних доказах: необхідні також попередні бездоказові настанови безпосереднього досвіду».¹⁰⁴ Для белетристичного тексту головних аксіом можна нарахувати чотири.

Такою першою аксіомою-настановою для об'єктивного розгляду художнього твору виступає філософське положення, що мистецтво (класичне! Тобто побудоване на семантичному зв'язку слів, а не сьогочасне графоманство самовираження, яке виникає на підставі лише граматичного поєднання безмістовних фонем, морфем, лексем тощо) є цілісним збагненням світу на відміну від науки, яка дає фрагментарне уявлення про нього, релігії, яка нав'язує людині алегорію світу (тобто занадто узагальнене й тому непрозоре тлумачення буття) і здорового глузду, об'єктивність якого обмежена й звужена до просторово і змістовно малого побутового оточення людини.

Другою аксіомою є естетичний постулат про художній образ як цілісну модель світу на відміну від розуму і відчуттів, які допомагають створювати інші, нехудожні образи для узагальнення лише частки людського існування (під естетичним, як вже вказувалось, розуміється побудова твору за законами краси, тобто без зайвих компонентів).

Третя аксіома є суто філологічною: слово виступає універсальним знаряддям мистецтва, бо на відміну від сировини інших видів мистецтва (звуку в музиці, голосу в співі, фарби в малюванні, руху тіла у танці тощо) повнота відбиття нашого зовнішнього й внутрішнього середовища підвладна лише йому, оскільки воно ще до початку створення художнього образу вже несе в собі світомоделюючу функцію, вже виступає як образність (тобто будівельний матеріал образу), тоді як у інших видах мистецтва їхня сировина стає образністю лише після початку творчого процесу.

Четверта аксіома є найбільш парадоксальною і стосується подвійної суті його автора як людини і як митця: Текст створює не проста людина, а професійний (наділений талантом) митець, і тому особисті риси людини подавляються, майже витискуються вказаним хистом митця. Так, є людина Тарас Григорович Шевченко, але немає такого письменника, бо той зветься Тарас Шевченко. І коли ти узнаєш, що в Національній Академії Наук України є Інститут літератури імені Тараса Григоровича Шевченка, то дивиєшся тому, що наші славетні академіки так і не виправили цієї грубої помилки 1930-тих років.

Так, є французька письменниця Жорж Санд, але людину звали Аврора Дюпен (Дюдеван); аналогічна ситуація і з українською письменницею Марко Вовчок (Марія Олександрівна Вілінська-Маркович) і з багатьма іншими.

Скільки можна навести прикладів колосальної змістовної різниці між образом письменника-митця і іміджем письменника-людини! Той же українець Тарас Шевченко, росіянин О. С. Пушкін, англієць Дж. Г. Байрон, французенка Жорж Санд і багато інших! На цій основі часто-густо робляться значні фактографічні помилки, коли письменника-людину оцінюють як митця, а письменника-митця – як людину! Один із хронологічно останніх вітчизняних прикладів – це книга Олеса Бузини «**Тайная история Украины-Руси**» (2007), в якій змальовано цілу низку історичних постатей України як людей, а не як відомих діячів культури й політики. Так, Марко Вовчок предстає інтриганкою і майже повією (якою вона, до речі, і була), а не видатним прозаїком української літератури. Так, П. Куліша зображено підлим заздрісником літературним успіхам своїх колег і приятелів (таким він, до речі, і був), а не реформатором української літературної мови.

Помилково уявляти собі класичний художній образ як копію дійсності. Він відтворює реальність, це безперечно, але саме цілісне, естетичне відтворення накладає на нього певну вагу умовності: не об'єктивне копіювання, а суб'єктивне узагальнення метасуб'єктивної дійсності, тобто особисте моделювання надособистого світу. Так, в оповіданні А. П. Чехова «**Ванька Жуков**» йдеться про лист Ваньки до свого дідуся: колишнє сільське дитинча розповідає, як його покарала господиня за те, що він чистив оселедця не з голови, а з хвоста. Читач, який не знав такої кухарської премудрості, буде тепер знати, як треба правильно чистити оселедець. Але хіба ж для цього створено письменником цю драматичну замальовку про бідолашну працю дитини-сироти?!

Ось чому традиційний пошук у художньому образі пізнавальної, виховної та розважальної функції є помилковим, бо цілісність естетичного світомоделювання він зводить до – відповідно – філософського, морального та психологічного узагальнення, тобто лише до фрагментарності. У художньому висловлюванні панує лише функція естетична, а аспекти пізнання, виховання та розваги притаманні йому як неголовні компоненти. Цілісність буття проходить через уявлення митця і перетворюється на естетичну модель, яка зовнішньо може мати життєподібні форми, а може їм протистояти. Але її сутність не може не бути подібною до суті тієї реальності, яку митець бажає збагнути. А суть нашого суспільного буття (іншого ми взагалі не знаємо) можна виразити через взаємини соціальних рухів та оточуючих обставин.

Цей взаємозв'язок людини та її оточення (людини як частки громадського руху, а оточення як зліпка з умов загальносуспільних) і осягає митець за рахунок двох компонентів художньої поетики:

характеру та обставин. Отже, лише модель світу, в якій взаємовідносини характеру й обставин відповідають взаємовідносинам соціальних рухів та їхніх умов, може бути художнім образом; решта моделей буде образами науковими, публіцистичними, побутовими тощо, але не художніми.

Читач (простий недосвідчений або підготовлений літературний критик) має хоч би слабке уявлення про вищезазначені соціальні закономірності життя. Інша справа, про магістральні чи периферійні. Своє уявлення він накладає на твір, який читає, і погоджується з автором або суперечить йому. У цих погодженнях та суперечках і полягають пізнавальний, виховний та розважальний аспекти естетичної функції.

Треба ще раз наголосити, що в белетристиці, тобто в художньому образі, а не в образах інших епархій, про які мова йшла вище, немає жодного зайвого слова (моделювання ж за законами краси!) і що, по-друге, він будується лінійно, тобто чергою використаних лексем, і тому їхня сума, яка безсумнівно, відіграє певну, а інколи навіть і значущу роль у створенні й сприйнятті художнього тексту, не може все ж таки оцінюватися як головне джерело його виникнення, бо слову, яке стоїть у тексті раніше, і випадає важка й солодка доля породження образу.¹⁰⁵

Отже, взаємозв'язок характеру та обставин, тип їхніх відносин (тобто що на кого, або хто на що впливає) – ось що повинен вбачати філолог-аналітик у художньому тексті насамперед, а не набір лінгвістичних одиниць з фонетичним, семантичним, морфологічним, синтаксичним та – за традиційним розподілом мови – стилістичним значенням, не копію дійсності, тим більше не саму дійсність, не виховне знаряддя в руці суспільства, не засіб розважання громади та індивіда; все це є в тексті, але воно стоїть не на першому місці. Інакше кажучи, лінгвопоетик повинен бачити соціальні і художні аспекти тексту, але акцентувати останні, тоді як простий читач бачить і рецепіюне або інтерпретує, залежно від своїх освітніх можливостей й смаків, лише чинники соціальні або естетичні.

Більш за те: серед художніх аспектів тексту аналітик-філолог не може не помітити складності його мовленнєвої архітектоніки, коли, кажучи лінгвістично, три адресанти (автор, оповідач, персонаж) або чотири (в деяких текстах ще й Розповідач: наприклад, пасечник Рудий Панько у «Вечорницях на хуторі біля Діканьки» Гоголя), то зливаючись до цілісності, то поєднуючись парами, то розпадаючись на окремі автономії, доносять до адресата приховану художню прагматику тексту. І хоч об'єктивно точка зору митця у тексті є завжди цілісною

сферою художнього образу, все ж таки не буде зайвим для теорії та практики лінгвопоетики виділити в цій «кранці» її тришарову структуру: позицію персонажу, позицію оповідача, позицію автора (у вузькому розумінні останнього поняття: особиста оцінка автором того, що ним змальовується в кожному конкретну мить), як це було поверхово констатовано раніше. Тепер тут і далі – детальніше про це.

Такий філологічний підхід до художньої думки митця дозволяє повніше дослідити і єдність його творчої платформи, бо охоплює її суттєву багатогранність, акцентуючи при цьому в позиції (або голосі) персонажу те, про що розповідається в тексті (тобто тематичне оформлення дії), в позиції (голосі) оповідача – те, як про це розповідається (тобто словесне оформлення дії), а в позиції (голосі) власне автора (у тому вузькому розумінні, про яке сказано вище) – те, в якій послідовності все це розповідається (тобто естетичне оформлення дії як побудова художньої думки в кожному епізоді конкретно і в усьому тексті взагалі).

Ці постулати мають узагальнене значення, бо спрацьовують у будь-якому типі белетристичного тексту, хоч, звичайно, найбільш яскраво вони виступають у художній прозі від третьої особи в жанрі справжньої, класичної розповіді (наприклад, «Декамерон» Боккаччо, «Повісті Белкіна» Пушкіна, «Вечори на хуторі біля Діканьки» Гоголя тощо). Але й у прозі від третьої особи, де розповідача формально немає (наприклад, «Зневажені і скривджені» Достоевського, «Процес» Кафки, «Жовтий князь» Василя Барки тощо), або навіть від першої особи (наприклад, «Робінзон Крузо» Дефо, «Вугляр» Франка, «Мотрине подвір'я» Солженіцина тощо), а також у драмі (античній у Есхіла, класицистичній – у Мольєра, епічній – у Брехта, експериментальній – у Іюнеско та ін.) і у поезії (від першої до третьої особи, від вірша до поеми) не можна не почути цих трьох голосів персонажу, оповідача та автора. Зрозуміло, що є художні тексти, в яких один або навіть два з цих трьох голосів накладаються один на одного, і найчастіше це трапляється з голосами оповідача та автора.¹⁰⁶

Накреслена чотиришарова структура мовленнєвої архітекτονіки художнього висловлювання значно відрізняється в кращій бік від пануючої вже декілька десятиріч у вітчизняному літературознавстві платформи щодо твору словесності як наслідку діалогу між автором і читачем. Цей запозичений у М. М. Бахтіна постулат обмежує прозорливість його «*батька*» і зводить її нанівець, виставляючи цього провідного теоретика європейського і навіть світового рівня пересічним аналітиком з помилковими твердженнями.¹⁰⁷ В дійсності М. М. Бахтін, вивчаючи романи Ф. М. Достоевського, висловив ще в 1929 році геніальний здогад про белетристичний твір як художній результат

поліфонічної дискусії, але його послідовники реалізували цей задум лише частково, зупинившись на півдорозі, бо звели поліфонію дискусії тільки до діалогу автора з читачем.

Проте, історія європейської літератури свідчить, що цей діалог не є обов'язковим компонентом красного письменства, бо часто-густо автор пише для себе, не маючи на увазі ніякого читача. Хіба є він у ліричного роду словесності? у сповідальній літературі? Хіба Бодлера, Флобера та багатьох інших не спробували судити офіційно за «порушення моральних підвалин», тобто за відсутність у їхніх творах опертя на читача? Хіба Ф. Кафка не протестував проти публікації його творів?! Об'єктивно і тим більше суб'єктивно (тобто за задумом автора) читач був конче потрібний автору лише в ті літературні часи, коли на порядок денний висувалася суспільством виховна функція мистецтва (класицизм, Просвітительство, соцреалізм тощо) або автором – фактура сировини мистецтва (тобто літера у белетристиці, фарба у живопису, лінія у графіці, об'єм у скульптурі тощо), а не семантика образу (це сталося в добу модернізму і – особливо – постмодернізму, що і вплинуло на концепцію М. М. Бахтіна).

Але коли об'єктом художнього аналізу ставала сама дійсність (внутрішній та зовнішній світ людини), а не етика персонажу і не фактура «будівельного матеріалу» художнього образу (романтизм, соціальний реалізм XIX–XX ст., віртуалізм кінця XX ст. тощо), то ніякого читача автору потрібно не було, навіть якщо останній і використовував формально у своєму творі шаблонне словосполучення «шановний читачу».

І не помітити цього може лише людина, для якої головним критерієм істини є пустопорожнє теоретизування, а не плідна практика. А остання вказує на те, що белетристика є завжди «дитиною» обов'язкового полілогу трьох творців (автор, оповідач – інколи ще й розповідач, як, наприклад, у «Герої нашого часу» М. Ю. Лермонтова, і тоді він є другою іпостассю оповідача, – персонаж) і – інколи – факультативного діалогу цих трьох «батьків» з удаваним адресатом.

Більш того: вона аргументовано доводить, що європейська література включно до доби романтизму виводила на перше місце автора, і цей гегемон тексту ламає, трощить, коли йому це потрібно, і оповідача, і персонажа, тобто раптово і алогічно змінює їх натуру, ним же самим вимальовану. Хіба, наприклад, не має це місця в багатьох сценах «Фауста» Гете, в яких заголовний персонаж Генріх бажає діяти за суттю свого парі з Мефістофелем (тобто об'єктивно воліє, щоб мить зупинилась), а Сатана не кричить про свою перемогу, а перетягує Фауста за «наказом» автора до наступної сцени?!

Звісно, що романтизм на передній план художнього твору висунув персонажа, зливши його з автором та оповідачем, а модернізм і постмодернізм – оповідача, поглинувши ним і автора, і персонажа. І лише у соціальних реалістів XIX та XX ст. автор-деміург дозволяє існувати всій трійці, але теж «зламує» заявлені ним характери оповідача і персонажа, коли це вигідно його, як казав Добролюбов,¹⁰⁸ «теоретичному мисленню»: Базаров у Тургенева, герой у соцреалістів тощо.

І все ж ніколи ці три голоси не тотожні один одному, не зливаються протягом усього тексту, і завжди в ньому можна знайти місця, де вони лунають автономно.

Згадаємо, наприклад, шевченківський «Садок вишневий коло хати ...» Голос Персонажа тут безпосередньо відсутній, але він існує як голос Спостерігача (у даному випадку – Ліричного героя), який оспівує тему вірша. Голос Оповідача приховано серед конкретних вербальних засобів: «вишневий», а не, наприклад, «яблуневий» чи «грушевий» тощо; «коло», а не «біля, поруч, за» і т. ін.; «хати», а не «сарай», «хлів», «палац». Голос Автора владно лунає при логічно красивому розгортанні панорамної й соціально глибинної думки-ідеї вірша: є своя хата, свій садок, є мати, є її працюючі й життєлюбні діти, є вільне й радісне родинне життя, яким і повинний бути, на думку Автора, істинний сільський побут.

У С. Єсеніна є вірш про лист від матері, в якому стара і неписьменна селянка описує сину своє буденне життя. Цікаво вслухатись в голосове оформлення листа, щоб почути і чітко виділити голоси Персонажа, Оповідача і Автора:

- (1) Уж скоро в поле выгонят скотину,
- (2) Зазеленеет веселая листва,
- (3) А под окном кудрявую рябину
- (4) Отец срубил по пьянке на дрова.
- (5) По вечерам зеленым косогором
- (6) Плывет, качаясь, бледная луна,
- (7) По вечерам поют девчонки хором
- (8) И по тебе скучает не одна.

Рядки (1) – (4) повністю є голосом Героїні-Персонажа (за виключенням слів-епітетів «веселая» та «кудрявую», які випадають зі стильової манери неписьменної селянки): вона звикла до праці у сільському господарстві, радіє життєносній весінній порі року і жалкує за всім, якщо воно робиться даремно, без глузду («по пьянке»). А рядки (5) – (6) є вже повністю голосом Оповідача, причому поета, який полюбляє красивості: «зеленым косогором», «плывет, качаясь», «бледная луна». Рядки (7) – (8) наповнені голосом Персонажа. А Автор

ховається у черговості думок: весна, батько, дівчата – життя не зупинилось, воно йде, як і раніше, але, на жаль, синку, вже без тебе.

У Р. Й. Бехера є вірш «Трава» («Gras»), в якому зовсім незначною кількістю слів надано велику й яскраву палітру думок, яку важко зрозуміти (й відповідно перекласти) без об'єктивної оцінки вказаної вище системи голосів:

- (1) *Ich neige mich vor dir, dem Gras.*
- (2) *Lass mich zu dir, dem Grase, betten.*
- (3) *Verzeih mir, dass ich dich zertreten,*
- (4) *Und dass ich dich, das Gras, vergaß.*
- (5) *Ich neige mich vor dir, dem Gras.*
- (6) *Ich neige mich vor dir, dem Gras.*
- (7) *Sind wir auch noch so hoch gestiegen,*
- (8) *Wir kommen unter dich zu liegen.*
- (9) *Und nichts ist so gewiss als das:*
- (10) *Es wächst das Gras. Es wächst das Gras.*
- (11) *Ich neige mich vor dir, dem Gras.*

Голос Персонажа (Ліричного героя) чуєш в темі поезії: в описі неосмисленого буденного і осмисленого філософського ставлення його до трави. Голос Оповідача – в палітрі фонетичних (алітерації та асонанси, наприклад, в рядку три, які створюють звукопис: шелестіння трави, яку ростоптують), лексичних (тавтологічний повтор в рядках 1, 5, 6, 11 і 10), синтаксичних (ускладнене допустове підрядне речення в рядку 7) мовних засобів зображення цих відношень. Голос Автора пробивається через «ключові слова»: від «*neige*» через «*betten, zertreten, vergaß, gestiegen, liegen*» до двох ключових речень: «*Und nichts ist so gewiss als das: Es wächst das Gras*». І всі ці «ключі» відкривають замок у дверях до концепції вірша: людина звикла підкорятись позахмарним і неправдивим принципам, не помічаючи близ і навкруг себе простих маленьких життєвірних істин, велич яких вона усвідомлює лише наприкінці свого життя.

Якщо знати про те, що автор цього вірша був творцем гімну Німецької Демократичної Республіки і як другий (!) комуніст в цій країні (точніше: член Соціалістичної Єдиної Партії Німеччини) повинний був «*молитись*» лише на партію (тобто славити її, а не траву!), голос Автора у вірші «Трава» почувеш ще голосніше.

І ще один (останній і скорочений) яскравий приклад на «голосову партитуру» художнього тексту:

- (1) *Я у бабушки живу, я у дедушки живу...*
- (2) *Стало модным одного мальчика иметь всего,*
- (3) *Да и то подкинуть старикам...*

- (4) *Что же будет на земле через сто ближайших лет,*
(5) *Если мода на детей совсем пройдет.*

Не важко почути в цьому монолозі, який (за сюжетом) висловлює мала дитина, дитячий голос лише в рядку 1, а всі останні не можуть належати дитині (тобто Персонажу) через занадто «недитячі» стилістику, думку і логіку: так, рядки 2 і 3 лексемами «модным», «подкинуть», словосполученням «да и то» належать Оповідачеві, а 4 та 5 – Автору (як ідейне резюме всього тексту).

У цілому ж для того, щоб почути й дешифрувати названі голоси в тексті, треба погодитись з чотиришаровою структурою семантики будь-якого слова та з наявністю двох типів художнього образу, про які мова вже трохи йшла, а детальніше йдеться далі (тобто про класичний та самовираження). Отже, чотири семантичні шари слова породжують чотири компоненти структури тексту: денотативний (річковий, предметний) і конотативний (додатковий предметно-якісний) будують прототекст, що виникає як наслідок гри словом (тобто його зв'язку з іншими словами за законами загальнонаціональної логіки, договірного значення), контекстуальний (тобто використаний в конкретному тексті) породжує контекст як наслідок гри використанням слова (тобто зв'язку слів за законами валентного і переносного значення), авторський (тобто надання слову не денотативного, не конотативного, не контекстуального значення, а автором надуманого сенсу) створює оказіональний підтекст як наслідок гри словоформами (тобто зв'язку слів за законами граматичного, але беззмістовного значення).

Звісно, що найвагомішого фігурою в галузі денотативної семантики художнього слова був Бальзак, контекстуальної – Джейс, оказіональної – автори опусів беззмістовного самовираження..

Без урахування цієї чотиришарової семантики слова і через це також і тексту (прототекстна, контекстна, підтекстна) не буде зрозумілою референтна (тобто філософська) специфіка висловлювання взагалі (його віднесеність до реальної дійсності).

РОЗДІЛ 10.

Перекладознавча специфіка оригіналу

Хоч назва цього підрозділу зовнішньо (формально) стосується лише оригіналу, внутрішньо (змістовно) вона, зрозуміло, має на увазі водночас і переклад, бо ця розвідка досліджує перекладознавство, а для нього оригінал має значення не сам по собі, а лише у порівнянні з перекладом. Перекладач для своєї об'єктивної діяльності повинен спочатку зрозуміти концепцію першоджерела і лише потім займатись її перенесенням в інокультурне середовище. Як казав Гете стосовно аналогічної проблеми:

*Wer das Dichten will verstehen,
Muss ins Land der Dichtung gehen;
Wer den Dichter will verstehen,
Muss in Lande Dichters gehen.*

В українському перекладі:

***Хто хоче зрозуміти поезію.
Той повинен йти у країну поезії;
Хто хоче зрозуміти поета,
Той повинен йти у країну поета.***

Щоправда, безпосередній специфіці оригіналу присвячено попередній підрозділ, але й тут, під час аналізу оригіналу, важливо постійно пам'ятати про переклад і перш за все про те, що ця лексема має в українській мові два значення: «*процес*» (тобто перекладацька діяльність) і «*результат*» (тобто її наслідок). Оскільки переклад у першому розумінні є змістовою й формальною переробкою оригіналу, остільки треба спочатку визначити сутність оригіналу як джерела перекладацької праці, котра з цього боку повинна оцінюватись як когнітивна й вербальна дія перекладача. У другому розумінні переклад є матеріалізованим результатом вказаної дії і характеризується вже скоріше не як наслідок словесної роботи перекладача (бо це і так зрозуміло і тому не зовсім вагомо для перекладознавства), а як відповідність оригіналу.

Кажучи принципово, така відповідність може бути тільки подвійною: «*відповідає*» – «*не відповідає*». Але традиційно практика і теорія лінгвістичного перекладу виділяють ще і третій рівень – так би мовити, своєрідну «*золоту середину*»: «*відповідає частково*». У термінах перекладознавства ці три рівні визначаються як

«адекватний» (відповідає), «вільний» (не відповідає), «дослівний» (відповідає частково). При цьому можна забути зараз про принципову другорядність цілого легіону синонімів до трьох названих термінів: «еквівалентний», «повноцінний» тощо для адекватного перекладу, «прикрашаючий», «авторизований» і т. ін. для вільного, «буквальний», «підрядковий» і т. п. для дослівного.

Але пам'ятати треба про те, що практика перекладу давно вже зафіксувала як незаперечний факт: залежно від того, як перекладач сприймає статус (прагматику) оригіналу, суттєво змінюється кількісний (та й якісний) бік трьох названих вище рівнів: лінгвістичний переклад (при одному й тому ж рівні адекватності, вільності, дослівності) може бути *словниковим* або *текстовим*, *частковим* або *повним*, *комунікативним* (*прагматичним*), *фреймовим* (*ситуативним*), *інформативним* (*констатуючим*), *концептуальним* (*аналітичним*), а також *функціональним*, *дискурсним*, *рецептивним*, *інтерпретаційним* тощо.

Отже, якість перекладу (взагалі, а не конкретного) залежить не тільки – та й не стільки – від здібностей оптимального професійного перекладача, а й від об'єктивної зрозумілості оригіналу, від його спроможності надавати вказаному типу перекладача незалежні від останнього підстави своєї перекладності. Саме про оригінал як перекладацьку категорію і йдеться у цьому розділі під особливим кутом зору: текст оригіналу як джерело перекладацьких дій.

РОЗДІЛ 11.

Редагування та критика перекладу

Справедливо вважається, що редагування будь-якого тексту є корекцією цього самого тексту. Але парадокс вичитування перекладу полягає в тому, що воно обов'язково повинно починатись із редагування оригіналу: якщо в ньому є логічні, мовні або стилістичні помилки (помилки, а не суб'єктивні риси ідіолекту автора оригіналу!), їх треба спочатку «*відкорегувати*» (тобто врахувати) і лише потім переходити до виправлення самого перекладу. Так, у вірші Тараса Шевченка «**Заповіт**» сказано:

*Як умру, то поховайте
Мене на могилі,
Серед степу широкого,
На Вкраїні милій...*

Більше про могилу нічого не сказано, але багато перекладачів цього вірша додали інформацію, яка експліцитно в оригіналі відсутня і на перший погляд (та й на другий і третій!) суттєво перекичує його зміст.

Росіянин О. Твардовський:

*Как умру, похороните
На Украине милой,
Посреди широкой степи
Вройте могилу,
Чтоб лежатъ мне на кургане...*

Білорус Я. Купала:

*Як памру я, похавайце
На Ўкрайне мілай,
Сярод стэпу на кургане...*

Німка Г. Ціннер:

*Wenn sch sterbe, sollt zum Grab ihr
Den Kurgan mir bereiten...*

Англієць Дж. Вір:

*When I die let me buried
In my beloved Ukraine,
My tomb upon a grave-mound high...*

Як бачимо, всі процитовані перекладачі використали лексему «*курган*»: О. Твардовський – «*Чтоб лежатъ мне на кургане*»,

Я. Купала – «*Сярод стэпу на кургане*», Г. Ціннер – «*sollt zum Grab ihr Den Kurgan mir bereiten*», Дж. Вір – «*My tomb upon a grave-mound high*».

Ця лексема відсутня у Т. Шевченка і вносить у переклади історично, політично й біографічно патетичну фальшиву фактографію, що, мовляв, я ліричний герой-українець належу до великого етносу скифів, предків українців й інших народів, яких ховали після смерті не в примітивно заглибленій могилі, як в інших варварських народів, а на високому кургані!

Але перекладачі мали право (навіть повинні були!) внести цю лексему, бо автор оригіналу зробив двічі (!), не помітивши цього, грубу логічну помилку, коли написав:

*Як умру, то поховайте
Мене НА могилі, (а не У могилі!)*

І додав:

*Щоб лани широкополі,
І Дніпро, і кручі
Було видно, було чути,
Як реве ревучий.*

Невже зріла людина Тарас Григорович Шевченко (тобто освічена людина, а не письменник Тарас Шевченко!) не розумів, що українці ховають своїх померлих не на могилі, а у могилі, і що – за всіма законами шкільної геометрії Євкліда! – ніяк не можливо, знаходячись у глибокій могилі на площині (у Шевченка «*Серед степу широкого*»), бачити «*лани широкополі, І Дніпро, і кручі*»?!

Цілком зрозуміло, що його перекладачі, щоб уникнути звинувачень критиків перекладу у нелогічності перекладацького сюжету, свідомо йшли на змістовне редагування оригіналу, не помічаючи при цьому їхні «*вбивства*» національної концепції першотвору. До речі: на це їх штовхали не тільки семантика використаних Тарасом Шевченком лексем, а й морфологія його тексту, бо будь-який неписьменно-нормативний українець часів Тараса Шевченка завжди казав: «*Поховайте мене у могилі*», а Тарас Шевченко вирішив бути помилковим оригіналом.

Отже, якщо редагування будь-якого авторського тексту є пристосуванням тексту до нормативів мови, якою він написаний, то корекція перекладу є його пристосуванням до задуму оригіналу.

Взагалі сучасна критика перекладу зробила в галузі художнього перекладу ще мало чого позитивного, бо вона рідко порівнювала ідейно-художні концепції оригіналу та перекладу, без чого про неї як науку говорити важко. Вона завжди аналізувала фонетичні, лексичні та

граматичні пасажі або окремі складові частини тексту,¹⁰⁹ при цьому не у співвідношенні з концепцією оригіналу, а лише з нормами мови перекладу.

Так, А. Цветаєва писала про переклад М. О. Холодковским «**Фауста**» Гете як про найвище досягнення російської мови,¹¹⁰ М. Вільмонт – те ж саме про переклад цього твору Б. Пастернаком,¹¹¹ А. Зарицькі стверджував, що переклад В. Сьомухою «**Фауста**» Гете є найвищим досягненням білоруської мови,¹¹² О. Білецький – що переклад цього твору М. Лукашем є шедевром української мови.¹¹³ Подібні думки з приводу перекладів інших творів висловлюються багатьма критиками.¹¹⁴

Тому й висновки такої критики є морально-смакові («*добре-погано*», «*подобається-ні*» тощо), а не наукові («*переклад або обробка*», «*збережена концепція чи ні*» тощо); зрозуміло, що вони допомагають ремеслу перекладача, його майстерності, але дуже мало професіоналізму й ще менше – теорії перекладу.

Значніші успіхи мають інші сфери перекладознавства: теорія загального перекладу, психологія перекладу, переклад технічної літератури та документів, усний і військовий переклад. Але тут, як і взагалі, критика перекладу повинна займатися висвітленням причин успіхів або неуспіхів перекладача, а не вихвалюванням чи осудженням його праці.

Але ж переклад треба порівнювати з оригіналом як дві цілісності, а не за їхніми окремими компонентами (фонетика, лексика, граматика, епізоди тощо). Критик повинен встановити, чи зберіг перекладач ідейно-художню концепцію оригіналу, а не лише її окремість, а якщо критик і буде займатися ними, то лише як конкретним втіленням названої концепції. На матеріалі таких висновків і розв'язуватимуться всі практичні та теоретичні питання критики перекладу.

Головна користь від порівняння перекладу та оригіналу полягає у вирішенні питання про принципову можливість-неможливість збереження ідейно-художньої концепції оригіналу. Друга користь є чисто літературознавчою: суму всіх перекладацьких інтерпретацій оригіналу можна розглядати як наслідок його художньо-образної багатозначності і тим самим уточнювати літературознавче тлумачення першотвору.

Але множинність перекладів є явищем неоднозначним. Тут треба розмежовувати перекладачів-фахівців і перекладачів-поетів: перші працюють заради читача, другі – лише для себе. Причини множинності у них різні. У фахівців вони полягають у неможливості зберегти в перекладі ідейно-художню концепцію оригіналу (зараз мова не йде про

так звані підробки під переклад, бо у такому випадку причина множинності зовсім інша – халтура), бо фахівець завжди наївно вірить, що його переклад буде кращим, ніж усі попередні, буде, так би мовити, самою істиною в останній інстанції; він упевнений, що, як колись сказав теоретик перекладу М. Морозов, *«завжди можна досягти ще більшої подібності з оригіналом, знайти більш виразні риси»*.¹¹⁵

Причина множинності перекладів у поетів уже зовсім інша.

Західнонімецький драматург Т. Дорст, який зробив чимало перекладів з Мольєра, Дідро, О Кейсі та ін., сказав про це наприкінці 1970-х років: *«Чому я перекладаю н'еси старих майстрів? Щоб прилучитися до існуючих творінь та щоб, безумовно, мати для моєї творчості користь з того, перед чим я схиляюсь»*.¹¹⁶

Отже, критика перекладу, якщо вона зможе вказувати на плюси та мінуси попередніх перекладачів, на їхні хиби при інтерпретації концепції оригіналу, буде допомагати робити нові переклади з мінімумом помилок і втрат. Але вона повинна при цьому розв'язувати ще й таку проблему: а чи звучить переклад як творіння мови оригіналу. На увазі мається не традиційний (і, як гадає більшість перекладознавців, лише єдиний) підхід до перекладу: чи порушені у ньому звичайні закономірності мови перекладу (у такому випадку немає проблеми: якщо не порушені, то й балакати нема про що, а якщо порушені, то перекладач є неписьменною людиною). На увазі тут мається зовсім інше, дійсно складне питання, без вирішення якого переклад буде завжди сприйматися читачем (та й критиком) як оригінальний твір мовою перекладу (тобто новим твором на відомий сюжет), але зовсім не перекладом з іншої мови.

Проблему цю можна окреслити так: чи повинен переклад звучати як представник іншої мови, іншого мислення, інших звичаїв, іншого побуту тощо, тобто звучати так, щоб читач одразу зміг впізнати *«іноземне обличчя»* автора, а не тлумачити твір як іноземний сюжет рідного (за мовою) письменника-співвітчизника. Це і є справжньою проблемою (не про екзотику теми тут, звичайна річ, йдеться): переклад звучить літературно своєю мовою, але водночас крізь його ідейно-художню концепцію виразно проступають пануючі ознаки світо-сприймання носіїв мови оригіналу (ознаки змісту та форми).

Проблема ця давня (ще В. Гумбольдт на початку минулого століття вимагав зберігати у перекладі іншомовний, *«чужинний»* відтінок), але й сьогодні спірна. Так, С. С. Прокопович теж вважає, що *«переклад повинен бути адекватним, тобто сприйматися як оригінальний твір своєю мовою, і водночас бути твором чужинним»*,¹¹⁷ хоча інші бачать в цій *«чужинності»* брак перекладу.¹¹⁸

Тому цілком зрозуміло, чому неможливо прийняти постулат Б. Пастернака, висловлений ним з приводу своїх перекладів шекспірівських трагедій: «*Як і оригінал, переклад повинен справляти враження життя, а не словесності*».¹¹⁹ Б. Пастернак тут не має рації двічі: як перекладач, бо переклад все ж таки повинен справляти враження словесності, а не життя, при цьому іншомовної словесності, і як митець, бо оригінал, якщо це справжнє творіння белетристики, повинен теж справляти враження не життя, а словесності (гарні були б ми замолоду, коли б замість реального кохання відчували лише його ідеальний сурогат, тобто читаючи пастернаківський переклад «**Ромео та Джульєтта**»!).

Такі проблеми має предметна структура критики перекладу. Щодо жанрової: основоположним жанром повинен стати концептуальний аналіз перекладу (тобто зіставлення ідейно-художніх концептів оригіналу та перекладу), але мобільним жанром – компонентний аналіз (тобто різне зіставлення одного з компонентів цієї концепції; але не фіксація окремих знахідок, успіхів або помилок перекладача, а зведення їх у систему, базою якої є індивідуальний стиль перекладача та співвідносність цієї системи з загальною концепцією перекладу, а тієї – з концепцією оригіналу).

При цьому не треба забувати і про те, що у перекладу є три грані, які повинна висвітлювати його критика: переклад як об'єкт сприйняття читачем; як наслідок діяльності перекладача; як предмет теоретичного аналізу. У першому випадку критик займається оцінкою питання, чи синтезувалися творчі принципи перекладача, закони мови перекладу та художнє мислення автора оригіналу у цілісну єдність, яку і звать перекладом, чи то перед читачем знаходиться обробка, самостійний твір. У другому випадку критик цікавиться причинами успіхів та втрат перекладача, а у третьому розробляє методологію та методику перекладу і його аналізу як гносеологічного, психологічного, художньо-естетичного й лінгвістичного акту.

Але адресатів у критиці перекладу не три, як може здатися на перший погляд (тобто читач, перекладач, критик у широкому розумінні цього слова), а 8: один непрофесіональний читач і три фахівці (перекладач, критик у вузькому розумінні, теоретик); при цьому кожна з цих чотирьох категорій ділиться на два типи: той, хто знає мову оригіналу, і той, хто її не знає. Тому необхідною й неминучою, є, з одного боку, тематична, понятійна і термінологічна диференціація публікацій (від популяризаторства у рецензії для масового літературного видання до «герметизації» у фахових дослідженнях для перекладознавців), а з іншого, потрібне постійне

балансування на зіставленні мов оригіналу та перекладу для читача, який знає мову оригіналу (інакше всі аргументи критика будуть бездоказовими), та на максимально можливому описі наслідків цього зіставлення лише мовою перекладу для читача, який мови оригіналу не знає (бо інакше для нього все теж буде бездоказовим; а таких читачів – більшість навіть серед перекладознавців).

Немає потреби аргументувати думку, що названі грані й категорії важко виділити у чистій сутності і що вони існують лише як тенденції, але враховувати їх все ж необхідно, хоч, можливо, і не так прямолінійно, як це робить, наприклад, К. Ю. Амбрасас-Саснава¹²⁰ (там, зрозуміло, інші грані та категорії, але суть справи від цього не змінюється).

Звісно, що перекладачі цінують аналіз успіхів і невдач, коли він стосується концепції оригіналу, а не окремостей перекладу, бо для перекладача дуже важливим є «входження» в художню атмосферу тексту (ритм, авторське ставлення до слова, національний колорит тощо), щоб тим самим зберегти в перекладі іншомовне «обличчя» оригіналу. Саме це призводить часто-густо до суперечок з редактором, який твердить: «Так нашою мовою не пишуть, не кажуть, не мислять». Про такі проблеми мова завжди йде, коли перекладознавці збираються за «круглим столом».¹²¹ Критик повинен не брати на себе функцію такого редактора, а розібратися у тому, де іншомовність перекладу є художньо виправданою (і як це перекладачеві вдалося зробити), а де вона є потворним наростом на мові перекладу (і чому це скоїлось).

Та, з іншого боку, «буквалізм» (тобто дослівний переклад, підрядник) інколи буває не лише кращим за поганий небуквальний переклад, а й просто необхідним (наприклад, «**Пісня про Гільгамеша**», «**Беовульф**», «**Пісня про Роланда**», «**Слово о полку Ігоревім**», «**Пісня про мого Сіда**», «**Пісня про Нібелунгів**» та ін.: тут через багато «темних» місць у самому оригіналі доречним є навіть буквалізм у точному розумінні цього терміна, тобто перенесення оригіналу по буквах; див., зокрема, праці О. О. Сулейменова про «**Слово**»).

Гете, який у своїй концепції світової літератури багато уваги надавав перекладові, взагалі вважав підрядних не лише доречним, а й необхідним. Так, у «**Примітках**» до свого «**Західно-східного дивану**» він писав: «*Переклад, який прагне бути ідентичним оригіналові, має точність підрядника і безмежно наближає нас до оригіналу*».¹²² Так, для автора цієї книги (і як читача, і як літературознавця, і як фахівця, який займається філологічними проблемами перекладу, і як мовознавця) переклад М. О. Холодковським гетевського «**Фауста**», за який

він, до речі, був у 1927 р. відзначений Повною Пушкінською премією Російської АН і який дуже наближається до підрядника (тобто грішить буквалізмом), є точнішим, адекватнішим, кращим за переклад Б. Пастернака, який (переклад), безумовно, є більш поетичним, ніж у М. Холодковського, але тому і менш точним. Аналогічна ситуація і з українськими перекладами «Фауста» у І. Франка та М. Лукаша.

Таким чином, там, де вільний переклад призводить до втрат у ідейній концепції оригіналу, дослівний переклад є незамінним. Інша справа, хто є при цьому адресат перекладу. Якщо це – непрофесійний читач, то для нього формально чудовий переклад навіть зі змістовими втратами буде приємнішим, ніж підрядник; якщо ж це читач професійний (тобто коли він цікавиться якістю першотвору), то все повинно бути навпаки.

Але є буквалізм і іншого гатунку, тобто окрема помилка в повноцінній тканині перекладу; тож вона на то і окремість, щоб не робити з неї «*спотворювання шедевр*», як це інколи так класифікують деякі критики;¹²³ тут треба краще працювати редакторів. Про третій вид буквалізму – халтуру – нема чого й казати, бо він до творчості немає ніякого відношення.

Звичайна річ, що всі названі вище проблеми сама критика перекладу як мобільна галузь перекладознавства розв'язати не може, бо тут потрібне поглиблене дослідження предмета, а потім – об'єкта пізнання. Тому необхідна ще одна галузь – теорія критики перекладу, тобто його філософія, яка дозволить встановити зв'язки критики перекладу з іншими науками. А зв'язки ці повернуться у жанрову різноманітність критики перекладу як поширення та поглиблення практики перекладу. Подібне розподілення пропонувалось часто, зокрема В. Я. Комісаровим,¹²⁴ але до його реалізації справа не дійшла.

І починати тут треба з усвідомлення перекладацького акту як явища комплексного. Якщо не знати про філософський аспект мови (що мова є насамперед ставленням її носіїв та творців до оточуючої їх дійсності), то з критики та практики перекладу легко зникає національний аспект мислення, який часто-густо веде до неперекладності ідейно-художньої концепції оригіналу (і тоді переклад виступає не як іншомовне явище, а як черговий твір мовою перекладу). Тому молоді критики та перекладачі повинні читати праці про мову та мислення, філософію перекладу, соціолінгвістику тощо.

Якщо не знати про специфіку художнього образу в белетристиці (що він створюється лише за рахунок лінійної черговості слів, тобто як вони з'являються у творі, а не за рахунок їх сумарної кількості), то легко ввести себе в оману, яка поширена серед теоретиків, критиків і

практиків перекладу, що переклад може бути адекватним оригіналові, коли втрати в одному місці «компенсувати» додатками в іншому. Тому молоді критики та перекладачі повинні читати праці про філософію естетики, відношення дійсності та мистецтва, сутність мистецтва та беллетристики, про окремі категорії літератури.

Це стосується і праць про психологію словесного мистецтва: автора та читача.

Цілком зрозуміло, що знати треба не лише сучасні погляди, а й класику філології: дослідження Потебні про образність, Виготського про психологію творчості, Мелетинського про міф, Лосева про символ тощо.

Лише тоді зрозумілою стане сутність перекладу й наук про його критику та редагування.

РОЗДІЛ 12.

«Фауст» Гете у східнослов'янських перекладах

ПІДРОЗДІЛ 12.1. Вступні зауваження

У цьому фрагменті посібника на матеріалі майже цілої сотні перекладів трагедії Й. В. фон Гете «**Фауст**» українською, російською та білоруською мовами ілюструється теоретичний матеріал попередніх розділів і підрозділів розвідки стосовно неможливості лінгвістичного перекладу досягти адекватності і необхідності через це замінити його перекладом концептуальним. Буде показано, що справжній адекватний переклад за своєю суттю є перш за все не пристосуванням до нормативів мови перекладу, не приглушенням індивідуального стилю перекладача, не відбором одного або декількох ресурсів з інтерпретаційного багатства оригіналу, а важким пошуком еквівалентності перекладу концепції першоджерела.

Щоб об'єктивно довести цю тезу, щоб унаочнити її, в наступних підрозділах пропонується панорамний і глибинний аналіз змістовного і естетичного багатства гетевської трагедії, а також його збереження/незбереження у перекладах. Дослідження першоджерела і порівняння оригіналів з ним базуються на новій текстоаналітичній методології – лінгвопоетиці, яка є синтезом лінгвістики, літературознавства, логіки, естетики, філософії мови та слова та ін., концепція якої розроблялась мною з 1990 року, а перша моя значна публікація з'явилась у 2004-му;¹²⁵ зразки цієї концепції були вже наведені у попередніх розділах під час дослідження перекладу і оригіналу («**Лінгвопоетичний аналіз**» у «**Коментарі до тексту**»).

Саме вказаний лінгвопоетичний (тобто філологічний) підхід до тексту дозволив дійти висновку, що всі (ВСІ! Майже сто!) проаналізовані східнослов'янські переклади «**Фауста**» є перекладами лінгвістичними, бо не змогли зберегти концепцію гетевського твору, через що залишились тільки обробками, лише оригінальними витворами на той же сюжет.

Важливим компонентом гетевської фаустіани є дослідження перекладів «**Фауста**», до яких (досліджень) належить багато значних публіка-

цій в різних країнах світу: Німеччині (Arne Bohnenkamp, Gerhard Kaiser), Франції (Enea Balmas, Piere Gamarra), Італії (Luigi Reitani, Renato Saviane), Польщі (Piotr Rogiski), Угорщині (Antal Mádl), Нідерландах (Hans de Leeuwe), США (Stuart Atkins, John Gearey, Irmin Allner), Японії (Naoji Kimura; Hasimoto Takashi), країнах Близького Сходу (Kamal Radwan), південно-східної Азії (Adrian Hsia) та ін.¹²⁶

У цілому їх треба оцінити позитивно, але переклади в них оцінюються лівовою часткою лише як блискучий зразок (або його протилежність) мови перекладу, за що перекладача критики або розхвалюють, або ж нещадно картають.

Так, наприклад, Stuart Atkins, США, розхвалює всіх українських перекладачів «**Фауста**»;¹²⁷ Леонід Рудницький, Німеччина,¹²⁸ та Яким Ярема, Україна,¹²⁹ – Івана Франка; Юрій Бойко, Німеччина,¹³⁰ та Лев Копелев, Росія,¹³¹ – Миколу Лукаша; Ніколай Вільмонт, Росія,¹³² та Gerd Rüge, Німеччина,¹³³ – Бориса Пастернака; Анастасія Цветаєва, Росія,¹³⁴ – Ніколая Холодковського; Аляксей Зарицкі, Біларусь,¹³⁵ – Василя Сьомуху.

Ось який дифірамп написала А. Цветаєва про російський переклад М. Холодковського: *«Взагалі важко уявити, що це дійсно є лише переклад, що ці поетичні рядки можуть в іншій мові лунаати краще! Прочитані по-російськи, з вибором саме цих слів для цих відтінків значення, вони лунають зовсім не як перекладені думки, а як віри, створений російською мовою»*.¹³⁶ Л. Копелев так розхвалює російський переклад Б. Пастернака: *«За своєю поетичною й стильовою силою це є блискуче російське перетворення «Фауста», (навіть) краще, ніж оригінал»*.¹³⁷ Той же Л. Копелев пише про український переклад М. Лукаша: *«Гетевський «Фауст», перекладений українською мовою, збагачує як українську літературу, так і світову фаустіану»*.¹³⁸ А. Зарицкі висловився так про білоруський переклад В. Сьомухи: *«Своєрідний і поетичний, геніальний Гете пролунав по-білоруськи з новою силою»*.¹³⁹ Г. А. Габрічевський так оцінив російський переклад В. Брюсова: *«Переклад В. Я. Брюсова є великим кроком вперед»*.¹⁴⁰

А ось, наприклад, як активно критики картають перекладача: Олександр Білецький, Україна,¹⁴¹ Миколу Улезка, Тамара Мотильова, Росія,¹⁴² і Володимир Жила, Німеччина,¹⁴³ – Бориса Пастернака, Ніколай Асеев, Росія,¹⁴⁴ і Вільма Поль, Німеччина,¹⁴⁵ – Ніколая Холодковського і т. ін.

Отже виходить, що одного і того ж перекладача за один і той же результат його професійної діяльності різні «лінгвістичні» критики то захвалюють, то різко картають. Інколи переклад «**Фауста**» критики характеризують як відповідність або невідповідність його певних мовних та змістових одиниць їх еквівалентам в оригіналі, щоб

встановити, чи зберіг перекладач ці складові оригіналу; і якщо в таких випадках критик помічає непереборні перекладацькі труднощі, то обов'язково стверджує, що ці перешкоди є тимчасовими і будуть подолані наступними перекладачами. Так висловлюється Marta Langkavel про французькі переклади «**Фауста**»,¹⁴⁶ Віктор Жирмунський – про російські,¹⁴⁷ Dimiter Statkov – про болгарські¹⁴⁸ тощо.

Ще рідше аналізується переклад як наслідок пере-кладу, тобто чи «пере-слав» перекладач концепцію гетевського твору з «берега» німецької мови на «берег» своєї рідної; швидше тут стверджується, як вже було сказано вище, що першоджерело породжує складні професійні перекладацькі труднощі, які з часом будуть осилени. Так ведуть себе Володимир Жила в Німеччині,¹⁴⁹ Александр Яценко в Росії,¹⁵⁰ Надія Бондаренко в Україні,¹⁵¹ Krzysztof Lipinski в Польщі,¹⁵² Naoji Kimura в Японії¹⁵³ та ін.

Але занадто рідко в перекладацькій критиці йдеться про те, що ці труднощі є постійними і непереборними, що розв'язати їх лінгвістичним шляхом принципово неможливо. Такої ж думки дотримуються Wilma Pohl¹⁵⁴ і Klaus Briegleb¹⁵⁵ в Німеччині, С. Прокоповіч¹⁵⁶ в Росії, Erich Heller¹⁵⁷ у США та ін. Хоча деякі зі східнослов'янських перекладачів часто висловлювали думку, що гетевський оригінал неможливо перекласти адекватно через його змістовні й поетичні складності (див., наприклад, твердження перших російських перекладачів «**Фауста**» Е. Губера¹⁵⁸ та А. Овчінікова.¹⁵⁹).

І дійсно: якщо перший російський перекладач п'єси «**Шакунтала**» індійського поета Калідаси С. Ейтес стверджував ще у 1893-му році, що гетевський «**Фауст**» подібний до цієї санскритської драми,¹⁶⁰ і якщо німецький літературознавець Gerhard Kurz у 1994-му році вельми об'єктивно і з великою аргументативною базою доводив, що навіть їжа та пиття у «**Фаусті**» насичені глибинним й багатозаровим вмістом,¹⁶¹ то що вже тоді казати про інші головні персонажі й мотиви у Гете, які є ще складнішими.

А що стане наслідком перекладу «**Фауста**», якщо глибинний і багатозаровий зміст гетевського твору буде оцінено перекладачем помилково? Або якщо цей зміст буде сприйнятий перекладачем як за своєю суттю суперечливий? Про останнє, до речі, свідчать два німецьких гетезнавці Albrecht Schöne¹⁶² та Christoph Müller¹⁶³ своєю дискусією про те, чи є Гретхен відьмою.

Саме тому метою цього розділу є порівняння концепції гетевського твору з концепціями перекладів, бо так «**Фауст**» і його переклади ще не вивчались, хоча відповідна тема про переклади цього твору піднімалась у світовій фаустіані неодноразово. Так, В. М. Жирмунський,

Росія, ще у 1932-му році у своїй солідній і соціологічно спрямованій праці про Гете¹⁶⁴ і пізніше, у 1937-му, в книзі щодо цього питання,¹⁶⁵ наповненій цитатами, але занадто ідеологізованою,¹⁶⁶ дослідив всі російські переклади «**Фауста**», щоправда, лише іноді порівнюючи їх з оригіналом та поміж собою, щоб довести не їх адекватність, а лише те, що вони інтерпретували гетевській твір лише з естетичних позицій різних літературних напрямків: романтизму, реалізму, символізму тощо.¹⁶⁷

На базі такого висновку В. М. Жирмунського Wilma Pohl (1962)¹⁶⁸ і Franz Leschnitzer (1964)¹⁶⁹ в Німеччині, а також Александр Яценко в Росії (1964)¹⁷⁰ написали науково цікаві дисертації про головні російські та радянські переклади «**Фауста**».

У Білорусі є лише провідна праця про білоруські переклади гетевського твору – передмова А. Зарицького, 1976, до перекладу В. Сьомухи.¹⁷¹

Українська «фаустіана», про фактографію якої детально написав у 2013 році А. С. Дворніков,¹⁷² з дисертації котрого запозичені деякі, нижче наведені дані, починається із середини XIX ст., коли у 1850-ті рр. поет К. Думитрашко зовсім невдало стилістично (багатослівність всупереч гетевській лапідарності) і методологічно (в поетичних принципах романтизму на відміну від просвітницького реалізму Гете) переклав «**Молитву Гретхен**». Першим перекладачем, який переклав повністю перше частину «**Фауста**» і частково другу, був І. Я. Франко, над якими він працював у 1875–1881 рр. (перша частина) і до 1899 р. (друга). Цей переклад, за власними словами І. Я. Франка, «*рясніє галицизмами*», які той відстоює, бо «*натепер вони, живучі в устах значної часті нашого народу, мають право домагатися горожанства і в літературі, а особливо в поезії, де на них іменно полягає значна часть краси і багатства нашої ритміки*».¹⁷³ І хоч з такими доказами І. Я. Франка погодитись неможливо (перекладати не на загальнонаціональну літературну українську мову, а на її західний варіант) треба все ж таки високо оцінити його переклад за те, що він увів у вітчизняну літературу світовий шедевр. Щоправда, деякі тогочасні українські критики оцінили цей переклад як невдалий, а Цезар Білило, відомий тоді критик і перекладознавець, додав, що існувала і об'єктивна причина невдачі: «*невиробленість української мови*».¹⁷⁴

Поет П. Грабовський у 90-х роках XIX ст. переклав декілька невеличких фрагментів з гетевської поеми: «**Пісня Маргарити**», «**Король Фульський**», «**Блоха**», «**Криса**», «**Молитва Маргарити**». Тоді ж фрагменти з «**Фауста**» перекладали Б. Грінченко, М. Старицький, Г. Коваленко.

У XX ст. «**Фауста**» перекладали Д. Загул (перша частина), М. Улезко (перша частина), Т. Вернивода (перша частина), Х. Алчевська (уринок

під назвою «Верни мені той час щасливий»), М. Голубець (уривок з V дії II частини під назвою «Смерть Фауста»).

Отже, до 1955 року, тобто до М. Лукаша, в Україні не було видано повного перекладу «Фауста».

Стосовно критики про українські переклади: якщо не враховувати фрагментарні перекладознавчі висловлювання у передмовях до українських перекладів цього твору Д. Загулом (1919, автор передмови І. М.¹⁷⁵), М. Улезком (1926, автор передмови М. Йогансен¹⁷⁶), М. Лукашем (1955, автор передмови О. Білецький¹⁷⁷), то залишаться тільки декілька поважних публікацій на вказану тему: Й. Ярема, Україна, 1956, про переклад І. Франка,¹⁷⁸ Н. Бондаренко, Україна, 1962, про переклад Д. Загула,¹⁷⁹ Л. Копелев, Росія, 1965, про переклад М. Лукаша,¹⁸⁰ Л. Рудницький, Німеччина, 1974, про переклад І. Франка,¹⁸¹ Ю. Бойко, Німеччина, 1986, про переклад М. Лукаша,¹⁸² В. Жила, Німеччина, 1989, про всі українські переклади «Фауста».¹⁸³

Зрозуміло, що у всіх вказаних розвідках іноді порівнюються східнослов'янські переклади «Фауста», але лише на кількісно незначному матеріалі певних рядків, щоб показати або довести красоти перекладу чи його невідповідність оригіналу. Вказаним дослідженням бракує концептуального, системного порівняння. Інакше кажучи, у східнослов'янській фаустіані ще не з'ясовано, з чим знайомиться читач: з адекватними перекладами «Фауста», чи з оригінальними обробками, як це, наприклад, добре зробили Hans-Peter Naumann для шведських перекладів, 1970,¹⁸⁴ Krzysztof Lipinski для польських, 1990,¹⁸⁵ Adrian Hsia для китайських, 1993.¹⁸⁶

Це стосується і декількох інших країн. Так, Sh. Kishitani, Японія, 1960, порівняв з оригіналом і між собою два існуючих тоді японських переклади «Фауста» і дійшов висновку, що один з них, зроблений прозою, передає лише сюжет, а не ідейний зміст оригіналу, а другий, намагаючись зберегти поетичні красоти першоджерела, переносить в японську мову лише стилістику оригіналу. Hans Wehr, Німеччина, 1961, довів, що арабською мовою зроблено лише один переклад «Фауста», але такою прозою, що її зміст неможливо зрозуміти без порівняння з першоджерелом.

Цікавим у світовій фаустіані є той факт, що прозовий переклад «Фауста» французькою мовою, який зробив Gerard de Nerval ще у першій половині XIX ст. (1828–?) вважається у Франції найкращим перекладом цього твору, бо його поетичні переклади не в змозі (через національну специфіку французької мови) донести до читача ідейне багатство німецького оригіналу.

Все вищесказане потребує зробити в цьому розділі наступне:

– зіставити переклади різними мовами, щоб встановити, наскільки якість перекладу залежить від лінгвістичних особливостей мови перекладу;

– порівняти переклади різних перекладачів у межах навіть однієї мови, щоб дійти висновку, як впливає світосприйняття перекладача і його індивідуальний стиль на адекватність перекладу;

– відібрати для аналізу переклади найвидатніших перекладачів, щоб уникнути критичних зауважень щодо перекладацьких помилок як наслідку низького професійного рівня перекладача;

– знайти переклади з великою хронологічною відстанню між ними, щоб побачити можливий вплив на переклад часового чинника й відповідних перекладознавчих тенденцій, а також рівня лінгвістичних і літературознавчих теорій.

Для об'єктивного вирішення вказаних вище проблем було знайдено 84 східнослов'янських переклади «**Фауста**» українською, російською та білоруською мовами, які прийшлося систематизувати у три групи: авторський переклад, зроблений одним перекладачем; сумарний переклад, складений з трьох-чотирьох текстів різних перекладів; фрагментарний переклад, в якому представлено лише який-небудь певний епізод з гетевського оригіналу.

Зрозуміло, що не всі знайдені 84 переклади є творами однакового художнього гатунку. Деякі з них зроблені неякісною прозою, а інші інколи відстоють від оригіналу настільки далеко, що ніякого порівняння з оригіналом не витримують. Особливо стосується це інсценувань «**Фауста**», які суттєво змінюють не тільки мову, систему персонажів, кількість епізодів і т.ін, але й архітектоніку гетевського сюжету. Як найбільш яскравий у цьому сенсі приклад можна навести обробку «**Фауста**» для театру М. Струговицьким, 1903.¹⁸⁷

Саме через це для об'єктивного аналізу у цій розвідці було відібрано лише авторські (повноцінні) східнослов'янські переклади «**Фауста**»: з 29-и російських авторських перекладів,¹⁸⁸ 9-и сумарних¹⁸⁹ і 29-и фрагментарних¹⁹⁰ взято лише 2 – М. Холодковського (1878)¹⁹¹ і Б. Пастернака (1950–1953);¹⁹² з 7-и українських авторських,¹⁹³ одного сумарного¹⁹⁴ та 5-и фрагментарних¹⁹⁵ було взято також два – І. Франка (1882–1899)¹⁹⁶ та М. Лукаша (1955);¹⁹⁷ з 4-ьох білоруських (два авторських і два фрагментарних)¹⁹⁸ – лише один В. Сьомухи (1976).¹⁹⁹

Між відібраними першим і останнім перекладами пролягло майже сторіччя (1878–1976); всі п'ять перекладачів оцінюються як вагомі теоретики, критики і практики перекладу і є насправді провідними перекладознавцями (так, багато шедеврів світової літератури переклали російською мовою Н. Холодковський і Б. Пастернак, а українською –

І. Франко і М. Лукаш; так, Б. Пастернак надрукував декілька значних теоретичних праць щодо теорії та практики перекладу²⁰⁰); деякі з відібраних перекладачів є великими поетами в їх національних літературах (так, Б. Пастернак був відзначений Нобелівською премією, а І. Франка висували кандидатом на неї). Невипадково перекладацький талант М. Холодковського багато критиків оцінювало позитивно як майже дослівний, але точний, а Б. Пастернака – теж позитивно, але як безмежно поетично-вільний.

Головним аналітичним завданням у цьому розділі буде не повне порівняння «**Фауста**» з відібраними п'ятьма перекладами, а зіставлення лише деяких головних компонентів концепції оригіналу і її перекладів. Такими у Гете є: творчі принципи, архітектоніка твору, філософська сутність головних персонажів, алегоричні фігури як «*драматично-гумористична нісенітниця*» (так їх назвав сам Гете²⁰¹) та дещо інше.

Але спочатку про концептуальність всього «**Фауста**» як цілісності, яка існує вже 180 років, а з урахуванням начерків і фрагментів – більше 200. Здається, що цього часу цілком досить для того, щоб об'єктивно і більш-менш остаточно витлумачити і задум німецького генія і його (зудуму) реалізацію. Але в східнослов'янському фаустознавстві довгі десятиріччя панувала (зустрічається і зараз) дихотомія (подвійність) оцінок цього гетевського шедевра: дифірамби «**Фаусту-1**» і філіппіки «**Фаусту-2**». Невипадково російською мовою першу частину гетевського твору перекладено 24 рази повністю²⁰² і 29 разів фрагментарно,²⁰³ тоді як другу частину – відповідно – тільки 14²⁰⁴ і 7²⁰⁵ разів, при чому 6 разів як короткий прозовий переказ.²⁰⁶ У цілому серед східнослов'янських перекладів «**Фауста**» нараховується лише 6 авторських повних перекладів двох частин.²⁰⁷

Чим обумовлено занадто негативне відношення до другої частини «**Фауста**» і інколи критичне до першої? Так, у цілому високо (хоч і не без деяких «*якби не*» та «*але*») оцінили тільки першу частину росіяни В. Г. Белінський,²⁰⁸ Н. П. Огарьов,²⁰⁹ Л. М. Толстой,²¹⁰ В. В. Стасов,²¹¹ українець І. Я. Франко²¹² та інші.²¹³ Другу частину «**Фауста**» деякі східнослов'янські критики й перекладачі спочатку сприйняли негативно, але потім змінили свою точку зору на протилежну: перший російський перекладач німецького оригіналу Е. Губер (1838),²¹⁴ росіяни А. Фет, В. Брюсов, українець І. Франко та ін.

Так, А. Фет, перекладач всього «**Фауста**», спочатку відмовлявся перекладати другу частину твору через насиченість її «*філософією*», як він презирливо називав ідейний зміст другої частини («*Гете вбив другу частину "Фауста" своєю філософією*»²¹⁵), але пізніше він став цінити її настільки високо, що віддавав їй перевагу над першою.

Або В. Брюсов: у 1906-му році він заперечував художню цінність другої частини (*«Нічого, крім алегорій»*), та під час перекладацької роботи над твором у 1919–1920 роках він повністю змінив свою оцінку: *«Поступово я зрозумів, що друга частина гетевського «Фауста» значно вище за першу»*.²¹⁶

Подібну еволюцію пережив і українець І. Франко.²¹⁷

Але були і такі, які, оцінив негативно другу частину **«Фауста»** вже ніколи не змінювали своєї думки. Так, російський письменник, світово відомий романіст і драматург Максим Горький висловився наприкінці 1920-ого року (тобто у зрілому творчому віці) про гетевський твір: *«Перша частина «Фауста» є реалістичним твором, а другу частину не читають. І правильно роблять: у будь-якій збірці фольклору є в тричі більше глибини й сенсу, ніж у цій заумній нісенітниці»*.²¹⁸

Відомий український гетезнавець Б. Б. Шалагінов писав про **«Фауста»** Гете у 1999-му році: *«Поетові так і не пощастило прийти до переконливого синтезу обох частин»* (Вікно в світ. – 1999. – № 1. – С. 68). Де шукати причину таких суджень? Вважати винними лише їх авторів, які не змогли зрозуміти глибину й височинь гетевського творіння? Чи причину треба шукати в самому оригіналі, автор якого, працюючи над ним 60 років, так і не зміг знайти завершену художню форму для свого задуму, через що його віршована трагедія змістовно й естетично не закінчена. «недошліфована», хоч і вражає, зворушує й приголомшує читача величчю й красою своїх потенцій.

Сказав же Гете після сорока років роботи над **«Фаустом»**: *«Над «Фаустом» працюється вже декілька років, а він все не хоче даватись»*.²¹⁹

ПІДРОЗДІЛ 12.2.

Творчі принципи Гете у **«Фаусті»** та перекладах

Під час вирішення проблеми, заявленій у цьому підрозділі, не можна не спиратись на тезу провідного російського теоретика й історика літератури. Ф. Волкова про те, що **«Фауст»** Гете не лише як шедевр художньої практики, а й як наслідок теорії красною письменства є перехідне явище від літературної доби Просвітництва до епохи реалізму, через що все в ньому є в становленні, в розвитку, у незатверділому, незавершеному стані.²²⁰

І вчений має рацію: незавершеність змісту, флуктуація форми є суттю гетевського творіння, бо, говорячи образно, *«будівельною*

сировиною» у Гете були вода, а не крига, ртуть, а не залізо, порох, а не каміння, і лише одвічна магія художнього слова змогла зафіксувати для читача текучі й зникаючі відразу після народження образи трагедії. Саме тому «**Фауст**» є водночас завершеним твором (як втілення вказаної перехідної еволюції) і незакінченим (як об'єктивна неможливість реалізувати на письмі в художніх нормах однієї з вище названих літературних епох (або ж взагалі в якій-небудь художній «перехідній формі»)) творчий задум, породжений однією добою і постійно змінюючийся під тиском іншої.

Цим і зумовлена вся складність гетевської трагедії, вся її суперечливість, навіть помилковість, вся «*заумна нісенітниця*» її автора. На жаль, багато східнослов'янських гетезнавців оцінюють названі творчі принципи часто як брак поетичної майстерності.²²¹ Саме про ці два названі творчі принципи Гете (незавершеність і флюктуація персонажів у творі) свідчить «**Посвята**», початок «**Фауста**», в її перших чотирьох рядках:

*Ihr naht euch wieder, schwankende Gestalten,
Die früh sich einst dem trüben Blick gezeigt.
Versuch ich wohl, euch diesmal festzuhalten?
Fühl ich mein Herz noch jenem Wahn geneigt?*²²²

Хиткіі образи («*Schwankende Gestalten*»), які колись («*einst*») з'являлись («*gezeigt*») перед помутнілими очима («*dem trüben Blick*»); тут це сполучення означає не «**похмурий погляд**», а «**затуманені, помутнілі очі**») ліричного героя-розповідача («*ich*») і які важко було утримати («*festhalten*») тоді і, скоріш за все, важко («*Versuch ich wohl?*») утримувати зараз («*diesmal*») через те, що все це є несамовитістю («*Wahn*»), на яку, можливо, вже і не здібно його серце («*Fühl ich mein Herz noch jenem Wahn geneigt?*») – так характеризує Гете у 1797-му році свій задум і засоби його наочного втілення.

І все це стверджується після того, як вже були створені такі значні частини концепції майбутнього «**Фауста**», як «**Прафауст**» (1775, чернетка початкової частини трагедії), та «**Фауст-фрагмент**» (1790, чернетка першої частини), а також деякі суттєві сцени першої частини, які відсутні у двох названих нарисах.

Більш за те: 01.05.1815 в листі графу Брühl Гете висловлює ту саму думку про «**хиткість**» («*Schwanken*») і «**несамовитість**» («*Wahn*») свого задуму, хоча вже були написані і перша частина, і багато що з частини другої.²²³ Саме тому чотири перших рядки «**Посвяти**» (як і вся «**Посвята**») є не тільки жанровою даниною пануючій тоді літературній моді, а й вагомою складовою загального естетичного плану «**Фауста**», змістовним введенням читача у концепцію першої частини трагедії, архітектонічним початком всього творіння, який

підготовлює читача до об'єктивного сприйняття ним незвичайного і змістовно складного світу персонажів Гете.

Щоб унаочнити естетичний принцип флюктуації і разом з ним багатозначності, поліфункціональності поетичних образів та художніх засобів їх створення у Гете, треба проаналізувати лише гетевське ключове слово «*Wahn*» («*несамовитість*»). У своєму діалозі «*Федр*» античний мислитель Платон визначив сутність поезії («*художнє мовлення*») як наслідок поетичного екстазу, який мав тоді багато значень і тому міг бути описаним німецьким словом «*Wahn*», а українським – «*несамовитість*».²²⁴

Можна припустити, що Гете використав лексему «*Wahn*», щоб показати спорідненість своєї естетики з естетикою Платона. З іншого боку, не треба забувати, що «*Посвяту*» написано у 1797-му році, тобто у той для Гете новий естетичний час Веймарської класики, який розпочався після активної участі Гете в німецькому літературному русі «*Бурі і натиску*» у 1770-ті роки. Через це перші рядки «*Посвяти*» можна (і треба!) інтепретувати цілком хронологічно: «*früh*» («*в минулому*») означає в цьому випадку добу «*Бурі і натиску*», «*diesmal*» («*зараз*») – добу Веймарської класики.

І тоді лексема «*Wahn*» отримує додаткове хронологічно-літературне значення: «*Wahn*» («*несамовитість*») «*Бурі і натиску*» у протиставленні спокою, витонченності і гармонії Веймарської класики. В цьому випадку виявляється, що ліричне «*Я*» «*Посвяти*» протиставляє два світи, дві поетики, два світосприйняття: Серце і Я, Почуття і Розум, Сентименталізм і Просвітницький класицизм як два символи, дві головні естетичні категорії в літературних рухах «*Бурі і натиску*» та «*Веймарської класики*».

Сказане означає, що лексема «*Wahn*» у Гете є щонайменше тричі навантаженою семантично: змістовно як ключове слово поетичного натхнення, естетично як посередник між Гете та Платоном, літературознавчо як синонім до творчих принципів «*Бурі і натиску*».

Тільки що розгорнутий методологічний принцип багатозначності створює і всі інші ключові слова гетевського чотиривірша. І не тільки ключові лексеми, а й всі мовні одиниці вірша, про що мова піде трохи нижче. Більш за те: цей принцип флюктуаційного і через це багатозначного мислення впливає не лише на слова «*Посвяти*», а й на її зміст. Так, вона водночас виступає і як традиційна жанрова складова трагедії, і як детальний та автобіографічний опис того, як створювався «*Фауст*», і як естетичне кредо Гете, і як багато ін.

Щодо кредо поета: легко можна зрозуміти, що він змістовно стоїть міцно на ґрунті матеріалізму і реалізму, але формально дотримується принципу образної флюктуації: персонажі «*Фауста*» є створіннями

поетичної фантазії, але зроблені з «об'єктивного» матеріалу (лексема «*Gestalten*» походить від дієслова «*gestalten*», тобто «*надавати чомусь-то завершенисть, творити щось матеріальне*»), але водночас вони є плінними, безформними («*schwankend*»), сприйняття яких теж мінливе (очі Розповідача є «*trüb*»), образи він не може «*festhalten*», тому що все, що відбувається, є «*Wahn*»); сприйняття і художня фіксація подій як несамовитість, як поетичне піднесення керуються у Гете двома компонентами людської істоти, які символізують у Розповідача почуття і розум («*Herz*» та «*Ich*») і які притаманні будь-якому віку («*wieder*», «*einst*», «*diesmal*», «*jenem Wahn*» тощо).

Отже, не тільки слова в «*Посвяті*», а й всі описи в ній мають декілька змістовних рівнів, а їх синтез створює цілісність, яка зветься художнім твором. Це і є поетика Гете, його творчі принципи, які багато гетезнавців справедливо назвали змішенням, злиянням, сплавом.²²⁵ Саме через це переклад тільки одного рівня або навіть лише декількох (тобто використання помилкової так званої «*гіпотези про інтерпретаційні ресурси оригіналу*», поширеної в теорії і практиці перекладу у другій половині ХХ ст. і дозволяючій перекладачеві переносити в переклад лише частку змісту багатозначного оригіналу), а не їх синтетичної єдності (цілісності) призводить обов'язково до того, що в перекладі з'являється не Гете, навіть не його тускла й бліда копія, а лише яскраве обличчя перекладача.

Щоб встановити, чи зберегли перекладачі вказаний зміст гетевської «*Посвяті*», треба констатувати, чи перенесли вони всі його ключові слова або всі його ключові думки. Подивимось, як з цим обстоють справи у східнослов'янських перекладачів (аналіз йде за хронологічним принципом, щоб встановити вплив попереднього перекладача на наступний переклад).

М. Холодковський:

Вы вновь со мной, туманные виденья,

Мне в юности мелькнувшие давно...

Вас удержу ль во власти вдохновенья?

*Былым ли снам явится вновь дано?*²²⁶

Щоб аналіз став нагляднішим і наочнішим, зробимо не поетичний, а підрядковий зворотній переклад перекладу М. Холодковського:

Ihr seid wieder mit mir, nebelige Visionen,

Die längst in der Jugend vor mir vorbeigehuscht...

Vermag ich euch in der Macht der Begeisterung festzuhalten?

Können sich die ehemaligen Träume wieder erscheinen lassen?

Не можна не побачити суттєвої різниці між німецьким текстом Гете і зворотнім перекладом тексту М. Холодковського.

Вже перший рядок у Холодковського є змістовно помилковим, бо «*со мной*» означає результат того процесу зближення поета і його

художніх створень, який в оригіналі ще тільки розпочинається. Інакше кажучи: біографічний аспект гетевського змісту перекладено правильно, а поетичне кредо автора не перекладено зовсім.

Ще значнішою є різниця між гетевськими «*schwankende Gestalten*» та їх перекладацьким аналогом «*туманные виденья*»: якщо прийменник Холодковського «*туманные*» ще можна – хоч і зі значними обмежуваннями й додатками – сприйняти як аналог гетевського «*schwankende*» (хоч німецьке «*schwankend*» вказує на форму, спосіб дії, тоді як російська лексема «*туманные*» торкається вже суті явища, оцінює його «*сировину*»), то іменники «*Gestalten*» (щось матеріальне) та «*виденья*» (щось нематеріальне: примара, привид) ні в якому разі не відповідають один одному, бо, як вище було вже сказано, гетевські «*Gestalten*» є матеріальними речами, тоді як «*виденья*» Холодковського є породженнями ідеалістичного світу.

Знову приходиться констатувати, що поетичного кредо Гете в перекладі не збережено.

Другий рядок у Холодковського нічого не каже про «*dem trüben Blick*» у ліричного героя Гете (а в оригіналі це словосполучення є важливим компонентом гетевського поетичного кредо); крім того, гетевське «*sich gezeigt*» є змістовно значно багатше, ніж «*мелькнувшие*» у Холодковського, тому що дієприкметник (das Partizip II) «*gezeigt*» як незмінна частина німецького присудка, означає дію в минулому, але в особливій формі німецького минулого (das Perfekt), яка називає не просто минулу дію, а таку, котра відбулася в минулому, але її наслідки ще діють і в сучасному часі. А це означає, що гетевські «*schwankende Gestalten*» не тільки з'являлись ліричному герою «*früh einst*», а й до «*diesmal*» живі у пам'яті Розповідача.

Більш за те: російська лексема «*мелькнувшие*» означає лише часовий аспект дії в минулому без її наслідків у теперішньому часі. Зверх того: німецьке дієслово «*zeigen*» описує постійну або ж довготривалу дію, тоді як російське «*мелькать*», від якого походить дієприкметник «*мелькнувшие*», вказує тільки на миттєву, моментальну дію. А це вже не тільки різні види наповнення (змісти) дієслова (тобто доконаний і недоконаний вид російського дієслова, відсутній в німецькій граматиці), а й зовсім різні поетичні кредо.

Отже, у перекладі Холодковського не збережено багато чого із сюжету та з поетичного кредо Гете частково через змістовні помилки (ситуація з лексемами «*gezeigt*» – «*мелькнувшие*»), частково через непереборні граматичні розбіжності німецької та російської мов (ситуація з німецьким минулим часом Perfekt та з категорією вида в українському дієслові).

Третій рядок, який у Гете логічно прозорий і стилістично нейтральний, отримав у перекладача забагато емоційності та експресії: підсилююча частка «ль», яка є експресивнішою за німецьке модальне слово «wohl», яке стоїть в оригіналі, тому що вона обмежено використовується лише в російському питальному реченні, а також метафора «во власти вдохновения», відсутня у Гете, а сама лексема «вдохновение» в російській мові є поетично забарвленою.

Крім того, в перекладі відсутнє слово «diesmal», і це означає, що третій рядок у Холодковського той творчій настрій, який гетевське ліричне «Я» переживало «früh einst» і в прихід якого воно сьогодні сумнівається, описує вже як безперечно можливу реальність. Через це в перекладі втрачається багато нюансів естетичного кредо Гете.

Ще в більшій мірі цей висновок стосується четвертого рядка перекладу: в ньому відсутні найвагомші компоненти гетевської поетики – *Ich* (розум), *Herz* (почуття), *Wahn* (ремінісценція з Платона і з літературного руху «**Буря і натиск**»). Більш за те: сутність поезії визначена у Холодковського як ідеалістичні «сны», що взагалі не відповідає реалістичним творчим принципам Гете.

Звичайно можна після поверхового порівняння цих чотирьох рядків Гете і у Холодковського стверджувати, що лексеми «вдохновение» та «сны» натякають на деякі аспекти платонівського вчення про мистецтво, але таке твердження буде помилковим, тому що за часи Гете ідея Платона в діалозі «Федр» про творчий стан поета як психологічну ненормальність була перекладена німецькою мовою лексемою «Wahn», а за часи Холодковського – не російськими словами «вдохновение» і «сны» (як у Холодковського), а у різних перекладачів синонімами «исступление», «мания», «безумие».

І це означає, що освічений російський читач, знайомлючись з гетевською «Посвятою» в перекладі Холодковського, ніколи не згадає про Платона, тоді як відповідний німецький читач під час знайомства з «Посвятою» Гете може подумати і про Платона.²²⁷

Підсумовуючи, можна сказати, що перекладач М. Холодковський, провідний російський вчений, «батько» світової паразитології,²²⁸ прагнув зберегти лише очевидну і для науки вагому фактографію і тому зробив дослівно майже точний переклад, перенісши в російський текст тільки біографічний аспект із загального змісту гетевської «Посвяти», а естетичний і літературно-історичний залишив нерозкритими.

І. Франко:

Ви знов явились, привиди хиткий!

Так, як являлись здавна, мов з-за мгли.

Чи вдержу ж вас тепер? Чи давні мрії

*Ще й досі живо з серцем ся зжили?*²²⁹

Зворотній переклад:

*Ihr seid wieder erschienen, schwankende Gespenster!
So, wie Ihr seit langem wie aus der Dunkelheit mehrmals erschienen wart.
Vermag ich, euch diesmal festzuhalten?
Sind die alten Träume auch heute im Herzen lebendig?*

Не можна не побачити (і не почути), що Франко використовує не загальноукраїнську літературну мову, а її західний варіант. Але це не має вагомого перекладознавчого значення. Інша справа – збереження (чи незбереження) Франком концепції оригіналу.

Так, в першому рядку Франко повторює помилку Холодковського, на переклад якого він часто спирається; його лексема «*явились*» акцентує результат дії, тоді як гетевське «*naht euch*» підкреслює її постійність; франковські «*привиди*» вказують на ідеалістичне джерело художніх образів, тоді як гетевське «*Gestalten*» підкреслює їх матеріальну сутність.

У другому рядку Франко робить помилку, яку пізніше повторить російський перекладач Б. Пастернак: франковське «*являлись*», як і пастернаківське «*тревожившие*», означає дію, яка повторюється, тоді як Гете лексемою «*gezeigt*» бажає описати лише одноразову дію. Крім того, зміст словосполучення «*мов з-за мглі*» не відповідає змісту «*dem trüben Blick*» не лише через те, що у них різний об'єм значення, а перш за все тому, що франковський варіант вказує на об'єктивний, від ліричного героя не залежний процес, тоді як гетевський вираз зображає суб'єктивну, психологічну, дію.

І знову, як і у Холодковського, ключова лексема «*Wahn*» залишається без перекладу: її заміна на слово «*мрії*» нічого не сповіщає про методологічну сутність поезії у Гете, про Платона і про «**Бурю і натиск**».

Четвертий рядок у Франка підкреслює, що ліричне «*Я*» творить тепер серцем, а не розумом і почуттями, як це має місце у Гете.

Проведений аналіз перекладу Франка зовсім не свідчить про те, що той нічого з оригіналу не зберіг. Так, ним знайдено прекрасний еквівалент «*хиткої*» до гетевського «*schwankende*»; точно передано зміст третього рядка («*Чи вдержу ж вас тепер*») як повну адекватність до гетевського «*Versuch ich wohl, euch diesmal festzuhalten?*» тощо. Але найважливіше полягає тут не в тому, зберіг чи ні Франко деталі оригіналу, а в тому, що концепція його «**Посвяти**» не відповідає гетевській.

Б. Пастернак:

*Вы снова здесь, изменчивые тени,
Меня тревожившие з давних пор.*

*Найдется, наконец, вам воплощение,
Или остыл мой молодой задор?*²³⁰

Зворотній переклад:

*Ihr seid wieder hier, die Schatten, die sich ständig verändern
Und mich seit langem beunruhigt haben.
Könnt Ihr endlich verkörpert werden,
Oder ist mein junger Eifer abgekühlt?*

Поет Пастернак,²³¹ на відміну від Холодковського-вченого і Франка, українізувавши свій переклад, пішов прямо протилежним шляхом, хоча часто спирався на текст Холодковського: перекладати не те, що безпосередньо сказав Гете, а те, що він мав на увазі імпліцитно – ось ядро перекладацького кредо Пастернака. Щопрада, тут неминуче виникає запитання, чи правильно він розумів імпліцитні думки Гете.

У Пастернака, як і у двох його попередників, у першому рядку описується не процес (як це має місце в оригіналі: «*Ihr naht euch*»), а його завершення («*Вы снова здесь*»); неправильно оцінено поетичне кредо Гете, тому що перед ліричним героєм Пастернака замість гетевських об'єктивних, матеріальних створінь («*Gestalten*») з'являються лише їх «*тени*», а замість їх мінливої форми («*schwankend*») панує водночас флуктуація їх форми та змісту («*изменчивые*»).

Часовий характер думок у другому рядку оригіналу Пастернак, на перший погляд, переклав точно і яскраво. Але вже на другий погляд розумієш, що російська лексема «*тревожившие*» як дієприкметник від перехідного дієслова «*тревожить*» лише частково покрива значення німецького зворотного дієслова «*sich zeigen*», який стоїть в оригіналі: по-перше, відповідна дія в німецькому тексті є просто постійною, тоді як в російському вона багаторазова, постійно повторюється; по-друге, дія німецького дієслова спрямована на себе (тобто суб'єкт виконує її насамперед для себе самого, не звертаючи уваги на спостерігача, на ліричне «*Я*»), і хоч в оригіналі є об'єкт у давальному відмінку «*dem Blick*», його значення є для лексичної, морфологічної і синтаксичної семантики цього дієслова другорядним, тоді як російське дієслово «*тревожить*» і його похідний дієприкметник «*тревожившие*», який використав Пастернак, змальовують таку дію суб'єкта, яка спрямована безумовно і насамперед на об'єкт, тобто на ліричне «*Я*»); по-третє, лексичне значення словесної пари «*sich gezeigt*»–«*тревожившие*» не є рівноцінним або подібним, бо німецька лексема втілює зовнішній процес, тобо щось, що може бути сприйнято оком, тоді як російська вказує на процес психологічний, внутрішній, який можна сприйняти й оцінити лише відчуттям.

У Пастернака не перекладено і гетевське словосполучення у другому рядку «*dem trüben Blick*». Крім того, у нього в третьому рядку

виникає зайва модальна частка «наконець» (її семантика відсутня у Гете навіть на імпліцитному рівні) як вказівка на можливість остаточно подолати «*тіньові*» образи та втілити їх у відповідні слова, тоді як у Гете зображено прямо протилежний підхід до виникаючих створінь.

Крім того, слово «*воплощение*» підкреслює у Пастернака наслідок творчого процесу, тоді як його німецьке джерело («*festhalten*») вимагає від читача звернути увагу лише на сам процес, оскільки тодішній Гете ще не знав, як (у який зміст і у яку форму) він буде втілювати свої образи.

У четвертому рядку, який у Гете підбиває головні підсумки строфи, Пастернак торкається лише поверхового змісту оригіналу, не перекладаючи його концептуальної суті: у нього відсутні (як і у Холодковського і Франка) посилання на Платона і на німецький літературний рух «**Буря і натиск**», а слово «*задор*» як пастернаківський синонім до гетевського «*Wahn*» забарвлено побутово (чого не має в оригіналі); перекладач передає не зміст, не стилістику гетевської «**Посвяти**», а лише біографічний аспект. Лексема «*задор*» означає в пастернаківському перекладацькому контексті темперамент, а епітет «*молодой*» підсилює бравий характер російського ліричного «*Я*»; у Гете ж, як вже було декілька разів сказано, відповідна лексема «*Wahn*» означає світоглядну категорію.

Не важко через це зрозуміти, що Пастернак логічний наголос переносить з гріхих та зрілих роздумів гетевського ліричного «*Я*» про те, як нелегко художньо унаочнити життєвий досвід, на психологічний аспект творчого натхнення (тобто на необхідність вірити, що поет в змозі у будь-якому віці необмежено творити).

Така віра у безмежні можливості поетичного натхнення могла бути притаманною лише Гете періоду «**Бурі і натиску**», але у 1797-му році, коли була написана «**Посвята**», Гете давно вже вислобонив себе від ілюзій та хибних думок «*бурних геніїв*» 1770-их років, до яких («*геніїв*») він і сам належав і під тиском методології й поезики яких писав деякі сцени «**Фауста**» і формулював цілісність його майбутньої концепції.

Вказані невідповідності між гетевським оригіналом і пастернаківським перекладом виникають через те, що Пастернак кожен думку чотиривірша «**Посвяти**» змістовно редагує за рахунок не відразу помітних змін у семантичному об'ємі слова, так що вони потім разом із семантичними змінами в інших думках суттєво перекручують весь концептуальний зміст оригіналу.

М. Лукаш:

*Знов близитесь ви, поstattі туманні,
Що вже мені з'являлися колись.*

*Чи вдержу вас? Чи знову тій омані
Мої чуття прихильно піддалися?*²³²

Зворотній переклад:

*Ihr naht euch wieder, nebelige Gestalten,
Die mir schon irgendwann mehrmals erschienen.
Halte ich euch fest? Haben jener Täuschung
Meine Gefühle wieder gehorsam nachgegeben?*

На перший (поверховий) погляд можна подумати, що український (і взагалі європоцентристський) читач врешті-решт все ж таки отримав не тільки точний, а й ідеальний переклад, бо, здається, що кожне слово, кожна морфологічна одиниця і кожна синтаксична конструкція, кожна думка і кожний її нюанс в оригіналі перенесені Лукашем в українську мову адекватно і з любов'ю.

Але так можна подумати лише на перший погляд, якщо не враховувати концепції оригіналу, бо матеріальні образи Гете стають у Лукаша ідеалістично «туманними», а це означає, що ліричне «Я» у Лукаша не може зрозуміти їх сутність, тоді як у Гете йдеться лише про їх незрозумілу для ліричного героя форму. Так, лексема «з'явилися» описує у Лукаша дію в минулому, яка повторювалась, тоді як у Гете йдеться про одноразову минулу подію з наслідками у теперішньому часі; слово «омані» зовсім не відповідає німецькому «Wahn» як в денотативному, так і в конотативному сенсі; лексема «чуття» до свого семантичного кола включає і значення гетевського поняття «Herz», але своїм змістом не повністю відповідає ментальності діячів «Бурі і натиску», яку мав на увазі Гете; дієслово «піддалися» у Лукаша акцентує почуття як синтаксично діючу особу, тоді як в оригіналі діє ліричне «Я».

Через це як наслідок автор «Посвяти» постає в лукашівському перекладі як діяч «Бурі і натиску», охоплений сильними й обманливими почуттями, замісто тверезого поета літературного періоду «Веймарської класики», як це має місце у Гете.

В. Сьомуха:

*Вы знов са мноюу, дарагія здані,
Знов вабице в минулаіе мой зрок,
Йано мне мройіцца, нібы в тумане,
Але ці здольны я на дзьорзкі крок?*²³³

Зворотній переклад:

*Ihr seid wieder mit mir, teure Geschöpfe,
Wieder zieht Ihr meinen Blick in die Vergangenheit an,
Sie scheint mir wie im Nebel, –
Bin ich aber imstande, diesen dreisten Schritt zu machen?*

Легко побачити й зрозуміти, що у Сьомухи лише початковий рядок чотиривірша є на лексичному рівні трохи подібним до оригіналу (як і у Холодковського, переклад якого Сьомуха активно використовував під час своєї роботи над «**Фаустом**»), але на змістовому рівні він ще менше походить на гетевський рядок і зовсім не відповідає на рівні концептуальному.

Навіть у своєму першому рядку Сьомуха дозволяє собі значний відхід від оригіналу: як і Холодковський, він описує не процес («*Ihr naht euch wieder*» – так у Гете; «*Вы вновь со мной*» – так у Холодковського), а його результат («*Вы знов са мнойу*», так у Сьомухи); гетевські *Gestalten* перетворюються у нього на *здані*, і залишається зовсім незрозумілим, з якого джерела вони виникли (тільки з мрій ліричного «Я», тобто з його внутрішнього світу, чи із зовнішнього буття), тоді як *Gestalten* у Гете є творчим породженням обох світів.

І як останній мазок пензля на картину порівняння Гете і Сьомухи – декілька слів про епітет Сьомухи «*дарагія*» до іменника «*здані*» (тобто *створення*): він показує лише емоціональне відношення ліричного «Я» до своїх образів, а не їх якісну оцінку, як відповідний епітет в оригіналі.

Останні три рядки у Сьомухи далеко відстоять від німецького тексту лексично, змістовно, концептуально: замісто вельми конкретної причини (*sich gezeigt*) перекладач змальовує слабку подібність наслідку (*вабіце в минулайе*), замісто гетевських тільки *schwankende Gestalten* у Сьомухи «*хитким*» стає вже все минуле ліричного «Я», при цьому названий гетевський епітет «*schwankend*» (знову як і у Холодковського) замінено на змістовно зайву лексему *туманний* («*ІІано мне мройіцца, нібы в тумане*», так у Сьомухи); замісто гетевського концептуально глибинного, панорамного й світоглядного «*Wahn*» в перекладі Сьомухи з'являється побутове й етичне «*дзьорзкі крок*», яке за своїм сенсом й задумом автора зовсім не пасує до роздумів гетевського ліричного «Я».

Навіть біографічний аспект оригіналу не збережено у Сьомухи, не кажучи вже про літературознавчий і естетичний. Це зумовлено тим, що білоруський перекладач намагався насамперед перенести поверховий зміст гетевської «**Посвяти**», тобто лише радість ліричного «Я» від того, що він знову бачить поетичні образи своєї юності. І Сьомуха блискуче наблизив до білоруського читача цю радість, повністю забувши про глибинні ключові думки першого чотиривірша гетевської «**Посвяти**».

А такими ключовими думками у Гете є:

– його неспроможність навіть у 1797-му році зрозуміти й словесно викласти концепцію «**Фауста**»;

- ілюзорна надія коли-небудь все ж таки втілити їх у відповідну художню форму;
- жагуча готовність знову й знову пускатись у цю несамовиту поетичну пригоду, щоб будь-яку мить творчого піднесення все ж таки «одягти» у відповідне вербальне вбрання.

ПІДРОЗДІЛ 12.3.

Поетика літературних напрямків у «Фаусті» та перекладах

Концептуальний характер перших чотирьох рядків гетевської «Посвяті» (а вони є і для їх автора, і для його читача першими, а отже змістоносними, текстотвірними рядками всього «Фауста») зберегти не вдалось ані Сьомухі, ані чотирьом вище проаналізованим перекладачам (ані ще 79-и іншим східнослов'янським).

Естетична сутність згаданої вище концепції полягає в тому, що кінцевий, остаточний «Фауст» виникав як багаторічний результат складного художнього процесу, в якому всі у слово одягнені миттєвості («*die festgehaltenen*» = «утримані», говорячи словами Гете) творчого неспокою («*Wahn*» в оригіналі) повинні були злитись у художню цілісність. Питання про те, чи змогли б «утримані» миттєвості дійсно злитись у художню єдність, є методолічно неважливим, тому що «Фауст» і є результатом художнього існування окремих миттєвостей і просто не міг мати ніякого іншого втілення.

У цьому посібнику немає можливості (та й необхідності) надати повну систему аргументів, які підтверджують таку оцінку гетевського шедевра: для цієї теми треба було б обрати зовсім інший об'єкт дослідження, який, до речі, панорамно висвітлив вже згаданий І. Ф. Волков.²³⁴ Тому зараз можна і треба дійти наступного висновку: для кожного перекладача «Фауста» було занадто важливим постійно під час художньої переробки твору Гете знаходитись на «лезі» плинних творчих принципів, які автор оригіналу проголосив у своїй «Посвяті». Інакше кажучи: перекладач повинен був бути на «лезі» тієї флуктуації змісту і форми, про що йшлося раніше.

Знаходячись на вказаному «лезі», перекладач повинен був намагатись не покращувати «темні» епізоди у Гете, не робити їх «світлими», а також не робити складні думки геніального автора подібними до, так би мовити, «нормальних» фрагментів тексту. Коротко кажучи: перекладач повинен був зберігати оригінал «Фауста» як вередливе мінливе дитя перехідної доби.

Зрозуміло, що такі вимоги до перекладача будуть випрадані лише тоді, якщо під перекладом розуміти намагання зберігти цілісність

концепції оригіналу, а не бажання створити напівсамостійний твір на той же самий сюжет. Через це цілком справедливим буде твердження, що позитивне рішення цієї практичної проблеми означає також і розробку теоретичного питання про те, чи можна в принципі перенести іншомовний художній твір в іншу мову: тобто, якщо вже можна зберегти в перекладі флуктуацію художнього задуму оригіналу (а може, ще і його вербальне оформлення), то тоді які труднощі можуть виникнути під час перекладу «застиглих» фрагментів тексту?!

Складність гетевського «**Фауста**» (флуктуація змісту, перехідність творчих принципів тощо), яка провокує перекладача на облагороджування оригіналу (тобто на так зване «дописування», яке ніколи не може бути позитивним, а тільки руйнуючим, бо у випадку з Гете воно не створює гармонії форми і змісту, а спрощує текст оригіналу), призводить до втрати його багатозначності, багатозаровості. І це – лише один бік тієї перекладацьки «смертельної» загрози, яку гетевський шедевр підготував для перекладача.

Але крім вказаної, так би мовити, Сцілли, на перекладача чекає ще й Харібда: еволюція гетевського світосприйняття і поетики. І хоч друга трудність (еволюція) тісно пов'язана з першою (складність оригіналу) – можна навіть сказати, що вони обумовлюють одна одну, – аналізувати їх треба поодино, бо їх художні наслідки є різними: незрозумілість, незавершеність змісту і його відповідної форми у першому випадку і наявність хронологічно різних прошарків стилю (тобто стильових норм різних літературних течій в Німеччині XVIII і XIX ст., які хронологічно чергуються у «**Фаусті**») у другому.

Не треба забувати, що Гете працював над своїм «**Фаустом**» все своє творче життя, майже 60 років.²³⁵ А це означає, що соціальні, філософські, естетичні, літературні, природознавчі та інші погляди письменника суттєво змінювались, говорячи трохи гіперболізовано, від першої частини до другої, від акту до акту, від сцени до сцени, (тут треба згадати, що «**Фауста**» написано в жанрі класичної трагедії зі сценами та актами), у зв'язку з чим постійно змінювався і стиль автора як на лінгвістичному рівні, так і на літературознавчому.²³⁶ Від експресивності літературного періоду «**Бурі і натиску**» через «*благородну простоту і тиху велич*» (так німець Й. Й. Вінкельманн, попередник Гете) «**Веймарської класики**» до багатозарової єдності просвітницького реалізму у Гете першої третини XIX ст.

Про цей бік складності «**Фауста**» забувають часто не тільки його перекладачі, створюючи в одній стильовій манері свої інтерпретації на його сюжет, які зумовлені, зрозуміло, мовними нормами того часу, в який вони творили, а й дослідники літератури, спрямовуючи свою

аналітичну увагу лише на зв'язок у «**Фаусті**» різних функціональних стилів німецької мови (зокрема, побутового, наукового, офіційно-ділового та ін.),²³⁷ що є правдою лише частковою.

Бо такі вчені не розуміють при цьому того, що зв'язок різних літературних (а не функціональних!) стилів надає гетевському оригіналу неповторність, винятковість, самобутність, образну мовну терпкість, а також фіксує той біг часу, епох, історії, який письменник ухопив і зобразив відповідними словами.

І це повинно бути збереженим у перекладі!

Але, на жаль, не збережено.

Залишається лише підбити загальний порівняльний стильовий баланс між оригіналом і його східнослов'янськими перекладами: нікому з 84 перекладачів не вдалось зберегти стильового розмаїття німецького оригіналу як і не вдалось знаходитись постійно на «лезі» плінних творчих принципів Гете.

ПІДРОЗДІЛ 12.4.

Історія Фауста як театральна гра у Гете та перекладах

Отже, як вже тільки що було сказано, плінність гетевських творчих принципів не була сприйнята східнослов'янськими перекладачами як засадницька, як фундаментальна риса його поетики і через це залишилась неперекладеною концептуально. До такого ж висновку можна дійти, досліджуючи зображення головного конфлікту в оригіналі і в перекладах. Тут навіть не треба описувати проведений (до друку цього підручника) детальний порівняльний аналіз, достатньо навести його найголовніші результати.

Широко відомим є той факт, що Гете жив і творив у час, який був складним у соціальному, філософському і літературному сенсі і який пронизували й переповнювали три головні епохальні закономірності: по-перше, занепад і крах феодальної системи як державно-ієрархічного і як ідеологічного явища; по-друге, тріумф товарно-грошових відносин (капіталізму), а також визрівання деяких початкових рис його історичної нестабільності; по-третє, перші активні паростки робітничого соціально-перебудовного руху.

І якщо гетевська молодість і його зрілий вік висвітлені буржуазно-демократичними революціями у Північній Америці і Франції, то останні роки його життя сусідують з першими значними політичними повстаннями робітничого класу як нової соціальної сили в Англії та Франції.

Подібні процеси відбувались і у сфері європейських філософських доктрин (від просвітницького механістичного раціоналізму до гегелівської діалектики), а також у галузі літературно-естетичних вчень (класицизму, побутового реалізму і сентименталізму у Просвітництві, романтизму і соціального реалізму у XIX ст.).

Аристократія, яка прокламувала своє світосприйняття як кредо соціальної касты, освяченої Богом; буржуазія, яка своїм прагматичним егоцентризмом разом з буремним технічним прогресом породжувала неминучі життєві трагедії для суспільства й індивідуума; робітничий клас, який войовничо пропагував принцип загального блага – все це впливало на гетевський задум «**Фауста**».

Але до вже сказанного треба ще додати, що названі закономірності проявляли себе в Німеччині за часи Гете занадто повільно, загальмовано, щільно поєднаними одна з одною, що створювало особливі форми напівреволюцій в мистецтві, філософії, естетиці, літературі тощо.

Саме тому головні питання про сутність і рух життя в усіх його аспектах (від космічно-геологічного до індивідуально-приватного) стали постійними супутниками гетевського творчого генія. Для задуму «**Фауста**», який проявив себе вже у фрагментах трагедії і породив її остаточний варіант, це практично означало наступне:

- «переплавити» долі Німеччини, Європи і земного світу в одну єдину долю конкретного індивідуума;
- зобразити в сюжетній біографії головного героя життя людства, хід історії, навіть еволюцію Землі;
- вирішити або показати, або ж у крайньому випадку поставити міради споріднених проблем зі сфер природничих наук, філософії, релігії, мистецтва, політики, моралі тощо;
- надати цьому величиму задуму художнє безсмертя у відповідній величній формі.²³⁸

У 1771-му році 22-річний поет,²³⁹ який ще не розуміє величі своєї епохи (бо гетевська перехідна доба знаходиться ще у стадії виникнення!), хоч вже усвідомлює її незвичність, неповторність, вперше спробує втілити давньонімецьку легенду про чорнокнижника Йоганна Фаустена у жанр драматургічного твору і пише першу версію трагедії, так званий «**Прафауст**» (1772–1775, надруковано у 1887-му році).

Якщо об'єктивно оцінити цю творчу дію молодого Гете з хронологічних й естетичних височинь «**Фауста**» заключного 1832-ого року, то не можна не здивуватись тому факту, що весь «**Прафауст**» повністю ввійшов до остаточної версії трагедії (мова зараз не йде про те, що деякі доповнення і архітектонічні перестановки Гете змінили

хід – але не суть! – конфлікту у «**Фаусті**»). Ще більш дивуєшся тому, що молодий Гете знайшов для свого колосального творчого задуму враз й остаточно необхідний сюжет і незамінний мотив мандрів головного героя.

Вказаний мотив подорожі, за допомогою якого авантюрний головний герой рухається спочатку через простір,²⁴⁰ а потім і через час,²⁴¹ дозволяє автору переносити свого Фауста з одного епізоду в інший, з однієї конфліктної ситуації в наступну, з одного кола проблем в чергове і тим самим за допомогою магії художнього слова «*zatrümmung*» («*festhalten*») миттєвості твору.

Але таке перенесення повинно бути для Гете обумовлено сюжетом, так як це мотивовано в народному сказанні про Йоганна Фаустена за рахунок його пакту з дияволом. І хоч Гете названий договір суттєво змінює (він змальовує не продаж душі, який призводить до неминучої поразки індивідуума наприкінці диявольської угоди, а парі, яке надає людині право як на поразку, так і на перемогу), все ж таки мотив угоди з дияволом в гетевському «**Фаусті**» залишається.

Через це у Гете виникає необхідність ввести у свій твір не лише диявольські персонажі, а й різні релігійні образи (говорячі словами самого Гете, «*diesen dramatisch-humoristischen Unsinn*»²⁴² = «**цю драматично-гумористичну нісенітницю**»), що з композиційної причини і спровокувало потребу «**Пролога на небесах**».

Саме тому немає рації Р. Michelsen (як і багато інших гетезнавців), коли він 1994 заявив, що гетевський «**Пролог у театрі**» треба оцінити як початок всього «**Фауста**».²⁴³ Насправді ж «**Пролог у театрі**» треба розуміти лише як вступ, як коментар до «**драматично-гумористичної нісенітниці**» (про що детально йдеться трохи далі), тоді як справжньою прелюдією до «**Фауста**» є все ж таки «**Пролог на небесах**» з його ідеєю парі (такої думки дотримуються і деякі інші фаустознавці²⁴⁴).

Без сумніву, Гете в цьому «**Пролозі**» (як і в усій трагедії) дискутує з бароковою традицією європейської літератури взагалі та в німецькомовній драматургії свого часу, зокрема, зображати людину як одвічно трагічну, гріховну й приречену істоту, і тому йому (Гете) потрібно вимальювати в своїй поемі-трагедії барочні реквізити: реалістичний раціональний світ людства, потойбічну містичну «нелюдську» сферу, три космічні складові (релігійні Небо, Земля, Пекло), щоб потім пов'язати їх одним сюжетом.

Головний акцент при цьому він підкреслено ставить не на релігійному прошарку, а на людському: Гете-пантеїст, який у своїй антиклерикальній боротьбі доходив до атеїзму, бажає не тільки всю «**цю драматично-гумористичну нісенітницю**» зробити обумовленою

сюжетом, а й мотивувати головний конфлікт свого твору її художньою функцією, щоб тим самим виправдати себе перед читачем, що він (Гете) використовує всю «цю нісенітницю» як необхідний художній прийом, як образний наслідок філософської ідеї, а не як відзеркалення релігійних поглядів своїх сучасників.

Так виникає необхідність написання «**Прологу у театрі**», в якому Гете вустама Директора недвозначно пропонує читачеві все зображене після тетрального Прологу сприйняти як алегорію, як притчу, як символ, тільки як філософську казку, в якій автор постійно говорить натяками. Ця промова Директора є другою складовою ключових думок у концепції «**Фауста**» (після вже проаналізованої першої строфи «**Посвяти**»), і тому є сенс порівняти його (гетевські) слова із східнослов'янськими перекладами.

Гете:

*Drum schonet mir an diesem Tag
Prospekte nicht und nicht Maschinen!
Gebrauchet das groß' und kleine Himmelslicht,
Die Steine dürftet ihr verschwenden;
An Wasser, Feuer, Felsenwänden,
An Tier und Vögeln fehlt es nicht.
So schreitet in dem engen Bretterhaus
Den ganzen Kreis der Schöpfung aus.
Und wandelt mit bedächtger Schnelle
Vom Himmel durch die Welt zur Hölle!²⁴⁵*

Суттєвий зміст процитованого фрагмента знаходиться в останніх чотирьох підкреслених мною рядках, а всі попередні є лише підготовчим коментарем до них. При цьому:

– «*schreitet ...aus*» змальовує скрупульозний, майже педантичний процес, а не конкретний наслідок, який демонструють всі п'ять східнослов'янських переклади; пізніше Гете розширить цю думку у філософській, етично глибинній і за художньою формою блискучій сцені перекладу «**Євангелія від Іоанна**»: «*Im Anfang war die Tat!*»²⁴⁶ («**На початку була дія!**»);

– «*in dem engen Bretterhaus*» має в оригіналі не менше двох значень (одне пряме і друге переносне), тому що це словосполучення назива, по-перше, особливий тип німецького (точніше: західноєвропейського) народного театру за формою будівлі і за жанровою сутністю репертуару,²⁴⁷ а по-друге, вказує на те, що все наступне у «**Фаусті**» треба сприймати лише як притчу, бо у маленькому майданному театрику («*im engen Bretterhaus*») буде показано все біблійне коло творіння («*den ganzen Kreis der Schöpfung*»);

– «*den ganzen Kreis der Schöpfung*» поєднує всі діючі особи трагедії від Бога (*Herr*) до Фауста і розповідає про ті біблійні події (творчі вчинки Господа), які породили Всесвіт від темряви і світла через світ земний і через пекло до рая і людини;

– «*vom Himmel durch die Welt zur Hölle*» показує, що гетевський Космос має сувору теологічну ієрархію, яка збудована вертикально (Небо – Земля – Пекло, або Бог – Людина – Диявол); водночас цей рядок свідчить про напрямок у розвитку сюжету: пролог на небі-життя Фауста-фінал трагедії.

Як обстоять справи з цим чотиривіршем у східнослов'янських перекладачів? Зміг хто-небудь з них зберегти адекватно його ключові думки?

М. Холодковський:

*Весь мир на сцену поместите,
Людей и тварей пышный ряд –
И через землю с неба в ад
Вы мерной поступью пройдите!*²⁴⁸

Зворотній переклад:

*Stellt die ganze Welt auf die Bühne,
Der Menschen und der Tiere üppige Reihe, –
Und durch die Erde vom Himmel in die Hölle
Kommt gemessenen Ganges!*

Словосполучення «*весь мир*» у Холодковського двозначне: по-перше, воно може означати весь Космос, а по-друге, – лише одну Землю і на перший погляд може бути змістовно подібним до гетевського «*den ganzen Kreis der Schöpfung*». Але наступний рядок «*людей и тварей*²⁴⁹ *пышный ряд*» розставляє всі акценти: «*весь мир*» виявляється у Холодковського занадто вузьким – лише органічна природа, та й та редукована: тільки люди і тварини без птахів, риб, флори тощо. Більш за те: органічна природа Холодковського виключає формально й змістовно релігійні Небо й Пекло як представників «*драматично-гумористичної нісенітництва*».

Крім того, в перекладі порушена логіка думки автора оригіналу. Так, синтаксичну функцію другого рядка у Холодковського важко встановити: або це перелічення (тобто: «*Ви повинні показати на сцені весь світ, а також людей і тварин*»), або це уточнення («*Ви повинні показати на сцені весь світ, тобто: людей і тварин*»). А у Гете синтаксична функція рядка прозора (обставина місця), а її зміст зрозумілий (біблійне коло творіння за 6 днів: Всесвіт, Земля, рослинний світ, тваринний світ, людина).

Отже виходить, що матеріалістично-раціональний Холодковський-вчений не впустив в оригінал релігійну «*драматично-гумористичну нісенітницю*».

Крім того, не важко зрозуміти, що Гете вустами Директора пропонує розпочати двозначне дійство («*so schreitet...aus*»), яке він оцінює, з одного боку, як повтор біблійного кола творіння, а з іншого, – як інсценування власного, театрального, «*кола творіння*» (тобто від «Прологу на театрі» до кінця другої частини «Фауста»), тоді як Холодковський описує лише однозначну подію. Однозначну, тому що російська дієслівна форма «*поместите*» має не тільки сему граничності (в оригіналі дієслово «*schreiten*» означає безграничність дії), а й доконаний вид, який німецькому дієслову взагалі не притаманий.

Треба також підкреслити, що гетевська будова Всесвіту Холодковским зруйнована через синтаксичну інверсію: його рядок «*И через землю с неба в ад*» може лише на поверховий погляд означати теж саме, що і у Гете, якщо сприйняти цей рядок в його нормативному, просторовому оформленні: «*И с неба через землю в ад*», але рядок Холодковського може приховувати і зовсім інший зміст, якщо вказану інверсію сприйняти за її логікою – через землю треба пройти спочатку до неба, розташованого поруч, і лише потім рухатись до пекла, яке знаходиться нижче, тоді як архітектоніка Космосу у Гете є теологічно вивіреною (Небо – Земля – Пекло).

І останнє зауваження (останнє за розташуванням у чотиривірші, а не за значенням, бо воно є найголовнішим в ньому): Пекло у Гете не є ціллю й метою ані головного героя, ані його творця; воно є лише віхою в розвитку сюжету (як, до речі, Небо і Земля), тоді як у Холодковського воно названо кінцевою ціллю твору; російський прийменник «*в*» перед лексемою «*ад*» підкреслює семантику кінцевої мети автора російського «Фауста», оскільки цей прийменник означає знаходження усередині чогось, а Гете використовує прийменник «*zu*» зі значенням лише напрямку руху, наближення до чогось-то. А це означає, що Гете вже на початку свого твору сповіщає читача, що Диявол програє парі із Фаустом, який не попаде в Пекло, хоч і буде постійно наближатись до нього.

Франко:

*На дощаним тісненькім полі
Весь круг природи ви пройдіть,
Ведіть нас, кваплючись поволі,
Із неба в пекло через світ.*²⁵⁰

Die Rückübersetzung:

*Auf dem schmalen Bretterboden
Geht den ganzen Kreis der Natur durch,
– Führt uns, langsam eilend,
Aus dem Himmel in die Hölle durch die Welt.*

Концептуально ключовим рядком у Франка є другий, але його «Круг природи» виключає (з точки зору атеїстичного читача) всі небесні і диявольські сили, а з наукового боку означає лише еволюцію природи, тоді як у Гете цей рядок натякає тільки на розвиток біблійних і сюжетних подій.

І знову, як і у Холодковського, зруйновано релігійну ієрархію Космосу («Из неба в пекло через світ», тобто Небо – Пекло – Земля, а не «vom Himmel durch die Welt zur Hölle», тобто Небо – Земля – Пекло, як це у Гете), а Пекло стає тільки кінцевою ціллю сюжету («ведить нас в пекло» – так у Франка, а не «їдить до пекла» – як у Гете).

Пастернак:

*В дощатом этом балагане
Вы можете, как в мирозданье,
Пройдя все ярусы подряд,
Сойти с небес сквозь землю в ад.*²⁵¹

Зворотній переклад:

*In dieser Bretterschaubude
Könnt ihr, wie im Weltall,
Alle Ränge nacheinander durchgehend,
Vom Himmel durch die Erde in die Hölle hinuntersteigen.*

На перший погляд здається, що Пастернак повністю зберіг релігійний зміст словосполучення оригіналу «den ganzen Kreises der Schöpfung», бо в його перекладі є не тільки багата на нюанси, влучна, точна лексема «мирозданье», а й не менш значне словосполучення «все ярусы», яке цю лексему доповнює і в останньому рядку чотиривірша може сприйматись як визначення Божого, людського і Дияволового рівня релігійного Всесвіту.

Якщо ж аналітично вчитатись у переклад Пастернака, то не можна не дійти висновку, що перший погляд, хоч він і не повністю вводить в оману, все ж таки примушує сприймати цей переклад не зовсім об'єктивно, тому що зміст другого, третього і четвертого рядків через порівняння «как в мирозданье» стає двозначним, чого не дозволяє помітити «перший погляд».

Через це виникають питання, на які текст Пастернака відповісти не може. Які «яруси» має на увазі перекладач: ті, що є у «дощатом балагане» (а вони у театрі є!), чи ті, що існують в релігійному «мирозданье» (а вони там теж є, на думку віруючої людини)?

Яким змістом наповнено останній рядок чотиривірша: прямим (тобто Директор пропонує показати глядачу Небо, Землю і Пекло релігійного Всесвіту) чи переносним (Директор пропонує показати «небо», «землю» та «пекло» балаганного театру, розуміючи під ними райські, гріховні та караючі відношення його співробітників)?

Лише на поверховий погляд такі запитання можна оцінити як зайві, помилкові й непотрібні. Але з урахуванням дискусії щодо функцій театру, яку активно ведуть Директор, Поет і Комічний Актор, ці запитання перетворюються на складі й вагомій проблеми.

І знову, як і у Холодковського, Пекло у Пастернака перетворюється з гетевської віхи художнього сюжету на його кінцеву ціль («*ad*» у Пастернака та «*do adu*» у Гете).

Лукаш:

*Так розміркуйте ж все дотепно,
На сцені всесвіт уместить
І швидко й бережно пройдіть
Із неба через землю в пекло.*²⁵²

Зворотній переклад:

*Also denkt darüber scharfsinnig nach,
Stellt auf die Bühne das ganze Weltall
Und geht schnell und behutsam durch
Aus dem Himmel durch die Erde in die Hölle.*

Другий рядок Лукаша може відповідати змісту гетевського «*Schöpfungskreis*» (= «коло творіння»), хоч і у зменшеному семантичному обсязі: не релігійний Всесвіт, а лише реальний світ (бо в перекладі бракує пояснень, який Всесвіт мається на увазі).

На таку оцінку наштовхує той факт, що Гете у своєму «**Фаусті**» лексему «*Schöpfungskreis*» наповнює такими значеннєвими нюансами, як «*релегійність*», «*величність*», «*поетичність*» тощо, тоді як лукашевський «*всесвіт*» нічого такого не означає і лише у подальшому контексті отримує подібний зміст (тобто після, а не до останнього рядка чотири-вірша, що для читача перекладу має велике психологічне значення).

Сказане дозволяє дійти висновку, що всю поетичну красу другого рядка лукашевського перекладу аналітичний читач повинен оцінити зайвою і руйнуючою концептуальний зміст оригіналу.

Останній рядок лукашевського перекладу повторює ту ж саму помилку, яку вже до нього зробили Холодковський, Франко і Пастернак: зміна художньої функції Пекла як віхи концепції (у Гете) на кінцеву ціль сюжету (у Лукаша).

Сьомуха:

*У чесных вмесцыце рамі
Жівьолны свет і свет людскі
І праз дзівосы напразткі
Ідзіце да пьакельнай брамі.*²⁵³

Зворотній переклад:

Stellt in den engen Rahmen

*Die Tier – und Menschenwelt
Und durch alle Wunder geradeaus
Geht bis zum Höllentor.*

У Сьомухи є розмаїття невідповідностей й неточностей у порівнянні з оригіналом, але найбільша різниця знаходиться у другому рядку, в якому «*драматично-гумористичну нісенітницю*» Гете виключено із його змісту, і хоч Сьомуха і вказує на неї у четвертому рядку лексею «*тъакельнай*», залишається все ж таки незрозумілим, чи буде вона діючою особою у творі. Але білоруський перекладач став єдиним серед східнослов'янських, який зміг зберегти напрям сюжету в гетевському оригіналі: «*до Пекла*», а не «*в Пекло*», як в інших перекладачів.

Не можна не поставити запитання, чому всі п'ять видатних східнослов'янських перекладача не змогли зберегти концепції «**Пролога у театрі**» (як, до речі, і «**Посвяти**»), а лише більш-менш наблизилась до неї? Зрозуміло, що у кожному конкретному випадку певну роль відіграють інші чинники (так, наприклад, суб'єктивна інтерпретація оригіналу Сьомухою або об'єктивні закономірності німецької і російської мов у Пастернака тощо), але всі ці чинники стоять на загальному теоретичному і практичному непорушному фундаменті лінгвістичного перекладу: якщо перекладач щось зберігає, він обов'язково вимушений щось втратити.

І у лінгвістичного перекладача, як вірно стверджували неодноразово провідні перекладознавці XVIII–XXI ст. просто немає іншого шляху, а проблема полягає лише в тому, зберігає перекладач найсуттєвіше і втрачає другорядне чи навпаки.

Детальніше про це йдеться в іншому підрозділі.

ПІДРОЗДІЛ 12.5.

Мотив парі у Гете та перекладах

Парі між Господом і Мефістофелем, з одного боку, і між Мефістофелем та Фаустом, з іншого, а також мотив мандрів крізь простір і час, який (мотив) робить необхідним й неминучим показ, говорячи словами Мефістофеля, спочатку *малого світу*,²⁵⁴ а потім і *великого*,²⁵⁵ – все це є творчими будівельними риштованнями трагедії та водночас найважливішим естетичним прийомом їх (парі та мотиву) художнього перевтілення в сюжетний і ідейний зміст «**Фауста**». Саме цей прийом (під активним впливом часового чинника, який змінював світосприйняття й стилістику Гете) породжує плінність, флуктуацію

гетевських творчих принципів, яка найяскравіше проявляється у першій частині поеми у таких її сюжетних лініях, як парі між Фаустом і Мефістофелем, Фауст і процес пізнання, Фауст і всі «драматично-гумористичні нісенітниці» (а тут перш за все – Фауст і Мефістофель), Фауст і Гретхен.

Перша колізія (парі між Фаустом і Мефістофелем) є серед них концептуально ведучою. Розглянемо її в оригіналі та в перекладах.

Все художнє існування Фауста у Гете як сюжетного персонажа і як ідейного образу визначається фаустівським девізом світопізнання «*Im Anfang war die Tat*» («**На початку була дія**»). Вже в перших рядках першої частини Фауст жадібно прагне до істини, при чому не як до особистої і навіть не як до загальнолюдської життєвої мети, а як до сенсу самого Буття. «*Wo faß ich dich, unendliche Natur? Euch Brüste, wo? Ihr Quellen alles Lehens?*» – песимістично й водночас з великою надією запитує він у сцені «**Ніч**», коли розглядає знак Макрокосмосу. Детальний аналіз цього двовірша буде надано в наступному підрозділі, а тут треба лише підкреслити, що, говорячи словами значного німецького романіста Л. Фейхтвангера, *тяжкий шлях пізнання* є головною ідеєю і сюжетом гетевського твору.

Саме тому для Гете було важливо, щоб його герой не продав Дияволу своєї душі, а лише підписав би з ним договір-парі; мотив парі є концептуальною засадою «**Фауста**», тому що він (мотив) не визначає ані кінцевої мети художньої дії, ані її заключної сцени, а зображує процес пізнання як непередбачену розумову й етичну поведінку Фауста.²⁵⁶

Вказаний мотив парі (парі ввагалі як протиставлення договору з відомим наперед фіналом) є для Гете настільки принциповий, що письменник закладає його навіть у дискусію Бога і Мефістофеля у «**Пролозі на небесах**», потім у договір між Фаустом і дияволом і в третій раз – у другу частину «**Фауста**» (сцена 2.1). В тому, що у сцені підписання пакту між Мефістофелем і Фаустом, йдеться саме про парі, згодні всі провідні фаустознавці: Benno von Wiese,²⁵⁷ Jakob Steiner²⁵⁸, Hermann August Korff²⁵⁹, Heinrich Rickert²⁶⁰ та ін. З іншими двома сценами договору не все так прозоро. Проаналізуємо уважно ці три фрагменти, бо східнослов'янські перекладачі перетворили гетевський нетрадиційний для світової літератури договір-парі майже у звичайну, породжену народним сказанням угоду про продаж душі людиною дияволу.

Гете, «**Пролог на небесах**»:

Mephistopheles:

Was wettet Ihr? den sollt Ihr noch verlieren,

*Wenn Ihr mir die Erlaubnis gebt,
Ihn meine Straße sacht zu führen!*

(...)

Der Herr:

*Nun gut, es sei dir überlassen!
Zieh diesen Geist von seinem Urquell ab
Undführ ihn, kannst du ihn erfassen,
Auf deinem Wege mit herab.
Und steh beschämt, wenn du bekennen mußt:
Ein guter Mensch in seinem dunklen Drange
Ist sich des rechten Weges wohl bewußt.*

Mephistopheles:

*Schon gut! nur dauert es nicht lange.
Mir ist für meine Wette gar nicht bange,
Wenn ich zu meinem Zweck gelange,
Erlaubt Ihr mir Triumph aus voller Brust.*²⁶¹

Треба підкреслити, що Гете в цій бесіді Бога і Диявола двічі використовує поняття «Wette»: у формі дієслова «wetten» у першому рядку процитованого фрагмента і у формі іменника «Wette» в другому рядку останньої репліки Мефістофеля. І хоч Бог безпосередньо не підтримує Диявола, він не каже і слова «Ні» і будує свої речення так, що вони дозволяють проявитись двозначності його позиції, його невпевненості в тому, хто ж виграє парі. Його звернення до Диявола «*Und führ ihn, kannst du ihn erfassen*» означає, що Мефістофель може подолати Фауста і тим самим виграти парі (або ж не подолати і програти, але обидва варіанти оцінюються як можливі!).

Ця невпевненість Бога, ця його двозначна позиція стає ще помітнішою в його реченні «*Und steh beschämt, wenn du bekennen mußt*», тому що Гете використовує в ньому синтаксичну омонімію у формі підрядного речення умовного і часу водночас, що забарвлює речення двозначністю: або Диявол програє парі, і тоді він буде стояти присоромлений (часове значення сполучника «*wenn*», тобто «коли»), або ж він виграє парі і буде повними грудьми насолоджуватися своїм тріумфом (умовне значення сполучника «*wenn*», тобто «якщо»).

З тим, що між Богом і Дияволом йдеться про парі, погоджуються і інші гетезнавці,²⁶² але не всі.²⁶³

Позиція Мефістофеля є теж неоднозначною, хоч він постійно і висловлює свою впевненість у власній перемозі: «*den sollt Ihr noch verlieren*», «*nur dauert es nicht lange*», «*mir ist für meine Wette gar nicht bange*» тощо. Лише в одному єдинному його реченні «прокльовується» невпевненість, коли він, як і Господь, використовує синтаксичну

омонімію – у реченні «*Wenn ich zu meinem Zweck gelange*», яке водночас, як і у Господа (що було показано вище), означає часову дію (*Коли я досягну своєї мети*) і дію умовну (*Якщо я досягну своєї мети*).

Холодковський:

Мефистофель:

Бьюсь об заклад: он будет мой.

Прошу я только позволения, –

Пойдёт немедля он за мной.

(...)

Господь:

Тебе позволено: иди

И завладей его душою

И, если можешь, поведи

Путём превратным за собою, –

И посрамлён да будет сатана!

Знай: чистая душа в своём исканье смутном

Сознаньем истины полна!

Мефистофель:

Сознаньем слабым и минутным!

Игра мне эта не страшна,

Не проиграю я заклада;

Но только знайте: если мне

Поддастся он, пусть будет мой вполне.

Триумф победы – вот моя награда!²⁶⁴

Зворотній переклад:

Wette um ein Pfand: Er wird mein sein.

Ich bitte nur um Ihre Erlaubnis, –

Und er folgt mir, ohne zu zögern, nach.

Der Herr:

Es ist dir erlaubt:

Und nimm seine Seele ein

Und, falls du kannst, lass ihn

Deines irrigen Weges gehen, –

Und Satan wird beschämt sein!

Du sollst doch wissen: eine reine Seele ist in ihrem dunklen Suchen

Mit dem Bewusstsein der Wahrheit vollgefüllt!

Mephistopheles:

Mit dem Bewusstsein, das schwach und minutenlang ist!

Ich habe vor diesem Spiel keine Angst,

Ich verliere nicht mein Pfand;

*Ihr aber sollt nur wissen: falls er mir
Nachgibt, so sei er völlig mein.*

Der Siegestriumph – das ist meine Belohnung.

На поверховий погляд переклад Холодковського здається гарним, бо він, здається, зберіг зміст ключової лексеми оригіналу *Wette* навіть тричі: двічі у формі російського (на жаль, лише контекстуального, а не абсолютного!) еквівалента «*заклад*» і ще раз у формі контекстуально синонімічного уточнюючого слова «*игра*» в рядку «*Игра мне эта не страшна*». Але тут не може не виникнути суттєвого запитання: «Що мається на увазі під словом "заклад"?» Душа теж є закладом, тоді як парі – це змагання лише двох точок зору.

Після вдумливого прочитання процитованого фрагмента не можна не дійти висновку, що в перекладі всі акценти оригіналу зміщені, бо у Холодковського підкреслюється не поняття парі, а мотив продажу душі і невідвортної поразки диявола.

Саме тому треба насамперед звернути увагу на позицію Господа у Холодковського: він говорить як справжній суворий й неблаганний Бог Авраама із «**Старого Заповіту**», який знає й передбачає все наперед і який, хоч і використовує речення, котрі формально вказують на його невпевненість («*И завладей его душою И, если можешь, поведи...*»), все ж таки контекстуально, змістовно, особливо після своєї тріумфальної думки «*И пострамлён да будет сатана!*», яка відсутня у Гете, цілком впевнений, що переможе саме він.

Майже таку ж впевненість висловлює в перекладі і Мефістофель, бо Холодковський робить акцент не на його самовихваляння, як це має місце в оригіналі, а на його філософські антагоністичні заяви, що людина є лише маріонеткою в руках Диявола. Перекладач навіть вводить у свій текст висловлення Мефістофеля, яке відсутнє у Гете: на твердження Господа, що людина у своїх пошуках сповнена усвідомлення правильного шляху, Мефістофель презирливо кидає репліку, що ця усвідомленість є слабкою й короткочасовою.

Ця репліка забарвлює дискусію Бога і Сатани у філософські фарби, через що у Холодковського замісто гетевського спору про парі, партнери якого повинні аргументовано відстоювати свої сумнівні позиції, з'являється гостра й войовнича полеміка двох самовпевнених антагоністів. Невипадково ж гетевський «*ein guter Mensch*» (тобто гріхозна, але не безнадійна людина) стає в перекладі «*чистою душею*» (тобто безгріховною істотою), що не відповідає біблійним картинам. Те ж саме стосується і двозначної самовпевненості Мефістофеля в оригіналі (що він зможе осилити Фауста вже протягом зовсім незначного часу: «*Schon gut! nur dauert es nicht lange*»), яка у Холодковського перетворюється на миттєву перемогу: «*Пойдёт немедля он за мной*»).

Отже у Холодковського не йдеться про парі у точному розумінні цього слова. Трохи інакше, але за суттю аналогічно зробили й інші східнослов'янські перекладачі.

Так, у Франка Мефістофель у своєму спорі з Господом не так впевнений у власній перемозі, як у Холодковського:

Мефістофель:

*О що зложитесь, що ні?
Ино позвольте ви мені
Легесенько на свій го путь звести.
(...)*

Господь:

*Ну добре, най буде по твому!
Стрібуї його від світла відвернути
И хитро обмотавши в пута
Манути го й тягти ид злоти, –
А з встидом мусиш сам відтак пізнати,
Що добрий чоловік, хоть блудить в темноті,
Все праву стежку вміє відшукати.*

Мефістофель:

*Ну, ну, – лиш най стоїть на своїй правоті!
О заклад свій я крихти не боюся.
Но як при своїм я опруся,
То вже позвольте ми натішитись, як слід.²⁶⁵*

Die Rückübersetzung:

Mephistopheles:

*Was verpfändet Ihr, was nicht?
Nur erlaubt mir,
Ihn meines Weges ein bisschen gehen zu lassen.*

Der Herr:

*Nun gut, es sei wie du willst!
Versuch, ihn vom Lichte wegzuführen
Und, listig mit Ketten ihn umwickelt,
Zu verlocken und zum Bösen zu ziehen, –
Und mit Scham musst du selbst später erkennen,
Dass der gute Mann, obschon er im Dunkel umherirrt,
Einen rechten Pfad doch auffinden kann.*

Mephistopheles:

*Wohlan, – will er nur bei seiner Meinung immer wieder bleiben!
Um mein Pfand habe ich kein bisschen Angst.
Falls aber ich meinen Willen durchsetze,
So sollt Ihr mir schon erlauben, das voll und ganz zu genießen.*

Легко зрозуміти, що мотив парі у Франка, як і у Холодковського, не збережено, бо лексеми «заложитесь» і «заклад» лише натякають на контекстуальну можливість парі, а семантично акцентують продаж душі, бо парі ніякого закладу не потребує. Крім того, Диявол у Франка не так вже й впевнений у своїй перемозі («*Но як при своїм я опруся*», тобто «*Я можу і не перемогти*»), тоді як Господь в українському перекладі налаштований лише на перемогу і навіть використовує модальне дієслово «*мусиш*» не у синтаксично двозначному реченні, як у Гете, а у простому розповідному реченні «*А з встидом мусиш сам відтак признати*», яке втілює стовідсотково гарантовану впевненість Господа у своїй перемозі.

Пастернак:

Мефистофель:

*Поспоримте! Увидите воочью,
У вас я сумасброда отобью,
Немного взявши в выучку свою.
Но дайте мне на это полномочья.
(...)*

Господь:

*Он отдан под твою опеку!
И если можешь, низведи
В такую бездну человека,
Чтоб он тащился позади.
Ты проиграл наверняка,
Чутьём, по собственной охоте
Он вырвется из тупика.*

Мефистофель:

*Поспорим. Вот моя рука,
И скоро будем мы в расчёте,
Вы торжество моё поймёте...!²⁶⁶*

Зворотній переклад:

Mephistopheles:

*Wetten wir! Ihr werdet mit eigenen Augen sehen:
Ich entreiße Euch diesen Querkopf,
Nachdem ich ihn ein bisschen in meine Lehre genommen haben werde.
Ihr sollt aber mir dafür Vollmacht geben.*

Der Herr:

*Er steht schon unter deiner Vormundschaft!
Und, falls du kannst, führe herunter
Den Menschen in so eine Bodenlosigkeit,
Dass er sich hinter dir schleppen würde.*

*Du wirst ganz sicher verspielen,
Dank seinem Spürsinn, auf seinen eigenen Antrieb
Findet er aus der Sackgasse heraus.*

Mephistopheles:

*Wetten wir. Da ist meine Hand,
Und bald sind wir quitt,
Ihr werdet dann meinen Jubel verstehen...*

Співбесідники у Пастернака протистоять один одному як впевнені антагоністи, як і у його попередників, але приховують свої позиції і виказують їх рідко лише в ключових словах. Так, Мефістофель оцінює Фауста як «сумасброда», а Господь позицію Диявола – як програшну («Ты проиграл наверняка»).

До речі: слово «наверняка» забарвлено просторічно, як і багато інших слів та висловів у пастернаківському перекладі. В цьому проявилася загальна мовна (стильова) тенденція в радянській літературі 1920–1930-х років (саме тоді Пастернак розпочав свою роботу над «**Фаустом**», про що свідчать його три поезії-переклади з 1920-го року «**Маргарита**», «**Мефістофель**» та «**Любовь Фауста**», хоч сам він стверджував, що працював над своїм «**Фаустом-1**» лише з 1949-го року²⁶⁷). Вказана тенденція проявляла себе у намаганнях письменників збагатити російську літературну мову побутовим мовленням революційних мас і активно впливала на Пастернака та його сучасників (особливо на провідного новатора лірики й мови – В. В. Маяковського), але яка не була притаманна Гете взагалі й аналізованому фрагменту з «**Фауста**» зокрема.

Лукаш:

Мефістофель:

*Та він не ваш, я ладен закладатись!
Дозвольте лиш за нього взятись,
І піде він за мною вслід.*

(...)

Господь:

*Що ж, спробуй відірвати духа
Від його періоджерела
І, якщо він тебе послуха,
Зведу його на стежку зла.
Знай, сам ти осоромисся натомість:
В душі, що прагне потемку добра,
Є правого шляху свідомість.*

Мефістофель:

Свідомість швидко завмира!

*Я знаю, в мене повна гра.
А вже коли свого доб'юся,
То матиму утіху немалу...*²⁶⁸

Зворотній переклад:

Mephistopheles':

*Er gehört Euch schon nicht, ich kann sogar etwas verpfänden!
Erlaubt nur, ihn tüchtig vorzunehmen,
Und er folgt mir nach.*

Der Herr:

*Nun gut, versuch, den Geist loszureißen
Von seiner Urquelle
Und, wenn er dir gehorcht haben wird,
Ihn auf einen bösen Pfad zu verführen.
Wisse, du wirst dich statt dessen blamieren:
In der Seele, die im Dunkel nach dem Guten strebt,
Gibt es das Verständnis eines richtigen Weges.*

Mephistopheles:

*Das Verständnis nimmt schnell ab!
Ich weiß, ich habe gewonnenes Spiel.
Und nachdem ich schon meinen Willen durchsetze,
So habe ich einen gar nicht kleinen Genuss...*

Лукаш перекладає цей фрагмент, як і Холодковський, із непотрібними філософськими доповненнями («Свідомість швидко завмира!») й висловами («Знай, сам ти осоромисся натомість»), які відсутні в оригіналі й надають перекладу атмосферу зайвої впевненості.

Крім того, Лукаш використовує в другий раз не слово «парі» (або його синонім), а неточну описову лексему «гра» («Я знаю, в мене повна гра»). Більш за те: Мефістофель у нього про наслідок парі висловлюється не синтаксичною омонімічною конструкцією, а підрядним реченням часу «А вже коли свого доб'юся», яке підкреслює його самовпевненість.

Сьомуха:

Мефістофель:

*Іду в заклад – не скажэ «дзякуй богу»!
Я толькі вас дазволічь напращу,
Павесці Фавста на маю дарогу.
(...)*

Гасподзь:

*Калі да грэху ад святой крыніцы
За чортам кінецца стары,
То рашырай тады свайе граніцы*

*І владу повністю над ім бярэ.
Але на кару сам гатовы будзь,
Калы свайго ты не стрымаеш слова
І не патрапіш Фавста павярнуць.*

Мефістофель:

*Я згодзен. Не пужае вмова.
Калі заданная скарыцца мэта,
Узнагародай будзе мне за гэта
Вязмежны мой трыумф і твой давер.²⁶⁹*

Зворотні переклад:

Mephistopheles:

*Ich kann verpfänden, ohne «Gott sei dank» gesagt zu haben!
Ich bitte Euch nur, mir zu erlauben,
Faust meines Weges führen zu lassen.*

Der Herr:

*Als von der heiligen Quelle zur Sünde
Der Alte dem Teufel folgend stürzt,
Dann darfst du deine Grenzen ausweiten
Und die volle Macht über ihn nehmen.
Doch sei auch selbst bereit, bestraft zu sein,
Als du dein Wort nicht halten kannst
Und Faust nicht abzukehren vermagst*

Mephistopheles:

*Ich bin einverstanden. Die Vorbedingung schreckt mich nicht.
Als sich das ersehnte Ziel unterwirft,
Wird mir als Belohnung dafür
Mein maßloser Triumph und dein Vertrauen sein.*

Сьомуха акцентуе не само парі, а його завершення й наслідок і, як і Пастернак, змальовуе Бога і Сатану як двох різких й жорстоких антагоністів. Його Господь заявляе навіць про «кару», яка чекае на Мефістофеля, якщо той не виконае сваёй абіцянькі спокусіти Фауста.

Всяго цього нямае в арыгіналі, і воно перетворюе гетевську змiстовну філосафскую дыскусію шодо сьвітоглядной й етычнай суті людзіны в актывну тэалагічну бездаказову полеміку про владу і мажлівості снл Неба і Пекла.

Розглянемо тепер другыі фрагмент мотыву парі: епізод пiдпысанннн догавору мiж Фаустом і Мефістофелем.

Гете:

Mephistopheles:

*Ich will mich hier zu deinem Dienst verbinden,
Auf deinen Wink nicht rasten und nicht ruhn;*

*Wenn wir uns drüben wiederfinden,
So sollst du mir das Gleiche tun.*

Faust:

*Das Drüben kann mich wenig kümmern; (... – Н.А.М.)
Werd ich beruhigt je mich auf ein Faulbett legen, ...
Das sei für mich der letzte Tag!*

Die Wette biet ich!

Mephistopheles:

Topp!

Faust:

*Und Schlag auf Schlag!
Werd ich zum Augenblicke sagen:
Verweile doch! du bist so schön!*

*Dann magst du mich in Fesseln schlagen, ...*²⁷⁰

У цьому епізоді Гете логічно й аргументовано висвітлює підгрунття поведінки співбесідників, щоб і тут реалізувати свій мотив парі: Мефістофель пропонує традиційний договір про продаж душі з ключовими словами «*hier-drüben*» (тобто прислугування Диявола Фаусту на цьому світі і навпаки – на тому), а Фауст відхиляє таку умову і наполягає на незвичному пакті-парі, знаходячи при цьому не тільки різні лексичні докази своєї правоти («*je*», «*auf ein Faulbett*», «*zum Augenblick*» тощо), не тільки відповідні семантично забарвлені синтаксичні конструкції та одиниці (два безсполучникові умовні підрядні речення «*werd ich...*», обставину часу «*dann*» тощо), але й безпосередньо саму лексему «*Wette*» та її фразеологічний синонім «*Schlag auf Schlag*». Врешті-решт його підтримує і сам Мефістофель словом «*Topp*», контекстуально синонімічним до лексеми «*Wette*» (власно кажучи, воно є вигуком погодження після згоди, закріпленої сильним й гучним потиском-ляпанням рук, тобто воно значить «*Погоджуюсь!*», «*Парі укладено!*» тощо).

Але концептуально найцікавішою тут є синтаксична форма висловлення Мефістофеля про його пропозицію щодо умови продажу душі: «*Wenn wir uns drüben wiederfinden*». Гете вкладає в уста Мефістофеля не підрядне речення часу (тобто: не «тоді, як ти...»), а умовне підрядне (тобто: «якщо ти...»), і це означає, що Гете і сам Мефістофель не впевнені в тому, чи виграє Диявол або людина (точніше: вони обоє цілком впевненні, що Мефістофель парі програє!).

Як матриця (модель, прообраз) всіх майбутніх східнослов'янських переспівів гетевського «**Фауста**» може слугувати інтерпретація процитованого вище фрагменту оригіналу першим східнослов'янським (російським) перекладачем Е. Губером, який вплинув на всі наступні переклади:

Мефистофель:

Я буду здесь твоим слугою,
По прихоти твоей ни есть, ни спать,;
Но если там мы встретимся с тобою,
Ты должен той же мне монетой отвечать.

Фауст:

Меня тем миром не встревожишь. (... – Н.А.М.)
Я твой от той поры, когда на ложе лени
Я лягу в первый раз с покойною душою...
Тогда я твой, тогда я твой!
Вот мой заклад.

Мефистофель:

И будет с нас.

Фауст:

Я по рукам готов сейчас.
И если я скажу мгновенью:
Тебе я рад! Остановись!
Я отдаюсь уничтоженью
И ты над жертвой веселись!²⁷¹

Зворотній переклад:

Mephistopheles:

Ich werde hier dein Diener sein,
Nach deiner Laune nicht essen, nicht trinken, nicht schlafen.
Falls aber wir uns dort mit dir treffen werden,
Sollst du mir mit gleicher Münze antworten (=heimzahlen).

Faust:

Mich kannst du mit jener Welt nicht beunruhigen.
Ich werde dein erst von jener Zeit an sein,
nachdem ich mich auf ein Faullager Legen werde zum ersten Mal
mit friedlicher Seele,
Dann bin ich dein, dann bin ich dein!
Das ist mein Pfand.

Mephistopheles'.

Das muss reichen.

Faust'.

Ich bin bereit, in deine Hand sofort einzuschlagen.
Und falls ich dem Augenblick sagen werde:
Ich bin über dich froh! bleib stehen!
(So) Ergebe ich mich der Vernichtung
Und du amüsiere dich über das Opfer.

Аргументи Мефістофеля («*hier-drüben*») і його невпевненість у своїй перемозі («*Wenn wir uns drüben wiederfinden...*») Губер переклав точно, майже дослівно («здесь-там»; «*Но если там мы встретимся с тобою*») як і докази Фауста (щоправда, тут обставину цілі «*je*» замінено на обставину часу «*от той поры*», що звузило її семантику), а от синтаксис у нього суттєво змінився: перше підрядне умовне речення («*Werd ich beruhigt je mich auf ein Faubett legen*») замінено на підрядне часу («*Я твой от той поры, когда на ложе лени Я лягу*»), яке не виказує умовного значення оригіналу навіть після вдумливої оцінки з логічного й лексичного боків.

Крім того, в оригіналі, в другому підрядному умовному реченні («*Werd ich zum Augenblicke sagen...*»), експліцитно відсутня обставина часу «коли», але вона розуміється імпліцитно, бо це речення є за своєю синтаксичною структурою омонімічним як підрядне умовне («*Wenn ich zum Augenblicke sagen werde...*») і як підрядне часу («*Wann ich zum Augenblicke sagen werde...*»); Губер же переклав це речення одно-значно, тільки як умовне («*И если я скажу мгновенью...*»), що значно звузило його семантику.

Що ж стосується слова «*Wette*» та його синонімів, то тут ситуація у Губера ще гірша: воно замінено лексемою «заклад», яка не є навіть його частковим аналогом, бо означає, як вже відзначалось вище, щось матеріальне, певну річ і вказує тим самим на традиційний випадок продажу душі дияволу (в Середньовіччя, в якому відбувається дія поеми Гете, душу оцінювали як реальний компонент людського тіла), тоді як лексема «*Wette*» означає у Гете не річ, а дискусійний процес, в решті-решт просто слово честі.

Саме тому Мефістофель вимагає від Фауста – як додаток до його слова честі – чого-небудь більш надійного, «*ein paar Zeilen*», підписаних, як він каже, краплею Фаустової крові («*Tröpfchen Blut*»). Взагалі слово «заклад» в ситуації з дияволом викликає у східно-слов'янських мовах асоціації з продажем душі, а не з непередбаченим наслідком пари. Не випадково ж існує в російській мові приказка «*Взял чорт душу в заклад, да и сам ей не рад*». Отже, лексема «заклад» своїми семантичними й конотативними значеннями нагадує читачеві насамперед про продаж душі, а не про пари та зменшує впевненість Фауста в його перемозі над Дияволом.

Зовсім не відповідає оригіналу переклад вислову Фауста «*Schlag auf Schlag!*»: його лексична тавтологія, лаконічність, знак оклику – все це забарвлює вислів експресивністю й переконливістю, які непридатні простому поширеному роповідному реченню перекладу «*Я по рукам готов сейчас*».

Те ж саме належить і до нейтрального речення губервіського Мефістофеля «*И будет с нас*», яке аж ніяк не відповідає викрику гетевського Диявола «*Topp!*» і породжує у читача зайві асоціації, що неприйнятні відношенню Мефістофеля оригіналу до парі.

Детальний аналіз Губервіського фрагменту «**Фауста**» був потрібний тому, що, як вже було вище сказано, майже всі східнослов'янські перекладачі зробили тіж самі або аналогічні помилки: перетворили умовні речення в репліки Фауста і Мефістофеля на речення часу (А. Струговщиков-батько, 1856; М. Греков, 1877; М. Холодковський, 1878; І. Франко, 1882; П. Трунін, 1882; А. Соколовський, 1902; П. Вейнберг, 1902; М. Струговщиков-син, 1903; Д. Загул, 1919; М. Улезко, 1926; В. Брюсов, 1928; Б. Пастернак, 1953; М. Лукаш, 1955; В. Сьомуха, 1976). Часто не зберігалась у перекладах обставина цілі «*je*» і не додавалась обставина часу «*коли*» (А. Струговщиков-батько, М. Греков, Н. Холодковський, І. Франко, А. Фет, П. Трунін, М. Струговщиков-син, Д. Загул, М. Улезко, Б. Пастернак, М. Лукаш, В. Сьомуха); інколи лексему «*Wette*» не перекладали взагалі (М. Греков, П. Трунін, Б. Пастернак та ін.) або перекладали приблизно за рахунок аналогічних, але неповноцінних синонімів (так, наприклад, в І. Франка – «*на те даю ти руку*»; у П. Вейнберга – «*Вот моё условие*»), або ж заміняли невідповідною лексемою «*заклад*» (Н. Холодковський, А. Фет, Н. Голованов, А. Соколовський, М. Струговщиков-син, Д. Загул, М. Улезко, В. Брюсов, М. Лукаш, В. Сьомуха, що змістовно затемнювало прозору у Гете атмосферу парі.

Трохи простішою, але все одно сумнівною й дискусійною залишається ситуація з третім фрагментом мотиву парі: спогад Мефістофеля у другій частині «**Фауста**» про пакт між ним та Фаустом.

Гете:

*Die Tinte starrt, vergilbt ist das Papier,
Doch alles ist am Platz geblieben;
Sogar die Feder liegt noch hier,
Mit welcher Faust dem Teufel sich verschrieben.*²⁷²

Дієслово «*sich verschreiben*» треба розуміти тут або як семантичну (змістовну, сюжетну) помилку Гете (бо Фауст першої частини не підписував з Мефістофелем ніякого договору про продаж душі і взагалі ніякого папірця), або ж як синонім Мефістофеля до переносного значення слова «*продаватись*». Другий варіант є вірним, бо не тільки відповідає попереднім сценам про парі, а й об'єктивно змальовує психологію самовпевненості Мефістофеля у своїй перемозі: він ще до завершення парі запевнює себе, що Фауст йому вже остаточно «*продався*».

Оскільки Холодковський в першій частині свого «**Фауста**» про парі у точному розумінні цього слова мови не вів, то в другій частині він про парі забуває остаточно і тому прямо пише, що Фауст продав Дияволу свою душу:

*На месте даже и перо лежит,
Которым Фауст, душу продавая,
Дал дьяволу свою расписку в том.*²⁷³

Зворотній переклад:

*Am Platz liegt sogar die Feder,
Mit welcher Faust, als er seine Seele verkaufte,
Dem Teufel die entsprechende Bescheinigung gab.*

Ту ж саму думку повторюють А. Соколовський та ін. Оскільки Пастернак теж змальовує в першій частині трагедії ситуацію не парі, а продажу душі, то зміст другої частини у нього залишається не зовсім зрозумілим: чи то Фауст пером відписав свою душу Дияволу, чи то він підписав лише головну умову парі сказати або не сказати, що певна мить повинна зупинитись:

*Всё тут, до высохших чернил,
Бумаги и пера огрызка,
Которым Фауст закрепил
Дьяволу свою расписку.*²⁷⁴

Зворотній переклад:

*Alles ist hier bis zur ausgetrockneten Tinte,
Bis zum Papier und bis zum benagten Federrest,
Mit welchem Faust bestätigte
Dem Teufel seine Bescheinigung.*

Франко з другої частини «**Фауста**» переклав лише деякі фрагменти, але не цю сцену.

Лукаш:

*Чорнило всхло, папір пожовклим взявся,
Але на місці все добро...
А он лежить і те перо,
Що Фауст ним чорту підписався.*²⁷⁵

Зворотній переклад:

*Die Tinte ist ausgetrocknet, das Papier ist gelblich geworden,
Aber das ganze Hab und Gut ist am Platz geblieben...
Und da liegt sogar die Feder,
Mit der sich Faust dem Teufel verschrieben hat.*

Якщо не враховувати деякі для мотиву парі незначні семантичні дрібниці (наприклад, гетевські дієслова «*starren*» та «*vergilben*», які в оригіналі змальовують процес, але Лукашем замінені на дієслова стану –

«всхло», «пожовклим взявся»; або гетевське «alles», перекладене Лукашем як «все добро», що зменшує зміст оригіналу), то можна сказати, що ключове словосполучення «*dem Teufel sich verschrieben*» збережено перекладачем лише частково і не як мотив пари, а як продаж душі дияволу («*Фауст тут чорту підписався*»).

Сьомуха:

*Ляжаць папери як папала.
Атрамант высах. Вось пяро, якім
Пісав распіску мне...²⁷⁶*

Зворотній переклад:

*Die Papiere liegen kunterbunt durcheinander.
Die schwarze Tinte ist ausgetrocknet. Und da ist die Feder, mit welcher
(Er) Die Bescheinigung mir schrieb. ...*

Знову можна легко побачити ціле розмаїття семантичних розбіжностей між перекладом та оригіналом: папери у Сьомухи не пожовкли (як в оригіналі), але лежать безладно (чого немає в оригіналі, в якому все залишилось на своїх місцях, щоб показати читачеві, що у Фаустовому схоластичному кабінеті не відчувається життя, як це було і раніше), чорнило, фарба якого у Гете не вказана, стає у Сьомухи чорною субстанцією; дієслово «*писав*» змальовує незавершений процес, бо має недоконаний вид, і означає, що пакт з Мефістофелем незавершено, а це не відповідає навіть білоруському сюжету.

ПІДРОЗДІЛ 12.6.

Мотив пізнання у Гете та перекладах

Вже початок мотиву пізнання (принцип пари у «**Пролозі на небесах**» і його подальші епізоди, про що мова йшла у попередньому підрозділі) східнослов'янські перекладачі зм'якшили, змінили і навіть «фальсифікували», через що Фауст у них виступає скоріш як марнотрат, розтринкувач, а не як шукач істини, яким він і є в оригіналі.

Ще сильнішою стає ця розбіжність у переведених сценах, в яких мотив пізнання повинен бути зображеним як головний конфлікт гетевського твору.

Для аналітичного порівняння візьмемо концептуально й перекладацьки найефектніший епізод «**Ніч**» з початкової сцени першої частини – всього лише два рядки з монологу Фауста про його велику жагу до знання, бо, оцінюючи гетевський твір, перекладач не може не дійти висновку, що все художнє буття Фауста як ідея і як сюжет

обмежено принципом пізнання світу, сформульованому ним самим в афористичному вислові «*На початку була дія!*».

Вже у перших рядках першої частини поеми Фауст жадаючо прагне істини, при цьому не досягнення особистої або навіть загально-людської мети, а позитивного вирішення філософської проблеми пізнання Буття, Космосу, Природи, пізнання як сутності існування людства, втіленого в конкретну людину:

Wo faß ich dich, unendliche Natur?

*Euch Brüste, wo? Ihr Quellen alles Lebens?*²⁷⁷

Вже в першому рядку процитованого двовірша Гете показує фаустівську жадобу до знань, а в другому з них заявляє безпосередньо, що цю жагу можна вгамувати лише після охоплення, пізнання всього Буття («*alles Lebens*»). І хоч зміст першого рядка вказує на логічне протиставлення скінченної миті пізнання («*Wo faß ich?*») і нескінченного об'єкту пізнання («*unendliche Natur*»), Гете не абсолютизує цього протиставлення, більш за те: він не підкреслює його, а залишає без акцента, тричі повторюючи питальний займенник «*wo*» (двічі безпосередньо, а третій раз імпліцитно у третьому питальному реченні).

І цей питальний займенник свідчить: Фауст не має жодного сумніву в тому, що пізнання є можливим й необхідним; він знає, **що** він повинен осягнути («*Quellen alles Lebens*»), він безмежно впевнений, що **може** пізнати нескінченну Природу, але саме зараз він ще не знає, **де** знайти засоби такого пізнання. Цей аспект поглядів Фауста є концептуально і перекладацьки вагомим, тому що, по-перше, відповіді на запитання «*Де знайти сенс Буття?*» та «*В чому він полягає?*» і є цілісним задумом всієї трагедії «**Фауст**» і тому що, по-друге, східнослов'янські перекладачі не завжди повністю і точно зберігали вказаний аспект.

Холодковський:

Мне не обнять природы необъятной!

*И где же вы, сосцы природы?*²⁷⁸

Зворотній переклад:

Ich kann die Natur nicht umfassen, die unumfassbar ist!

Und wo seid ihr, Brustwarzen der Natur?

Вже перший рядок перекладу вбиває в російському Фаусті жагу пізнання не лише логічно (за його прямим змістом), але і синтаксично (замість питального речення Холодковський використав тут окличне речення, яке змінює семантичний зміст оригіналу на прямо протилежний); більш за те: лексична тавтологія в ньому («*не обнять – необъятной*») робить викрик російського Фауста занадто примітивним (бо дійсно неможливо обійняти щось **неосяжне**, **безмежне**, про що і

кричить семантика використаних лексем; до того ж вказаний примітивізм висловлювання є неприйнятним високоосвіченому гетевському Фаусту-вченому!)²⁷⁹ й занадто комічним для російського читача (бо є трохи зміненою цитатою із філістерських афоризмів широко відомого російського «колективного» сатирика Козьми Прутковка «*Нельзя объять необъятное*», який творив *після* смерті Гете, але *до* Холодковського).

Російський сполучник «и», який вводить другий рядок і, скоріш, виступає у функції модальної частки, підсилює сумнів Фауста у можливості зрозуміти сенс Буття. А зміст словосполучення «*сосцы природы*»²⁸⁰ важко назвати синонімічним до гетевських «*Quellen alles Lebens*» та «*Euch Brüste*», а якщо вже і назвати, то треба обов'язково додати, що в такому разі Холодковський акцентує сам процес пізнання, а не його об'єкт, на якому наполягає автор оригіналу.

Франко:

*Но деж тебе, природо, мож унятии?
Де грудь твоя, предвічна мати,
Котрою кормиш твори всі живії?*²⁸¹

Зворотній переклад:

*Wo aber kann man dich, Natur, doch finden?
Wo ist deine Brust, Urmutter,
Mit der du alle lebendigen Geschöpfe ernährst?*

Український перекладач зберігає своєму Фаусту жагу знань (щоправда, без контекстуально антонімічного протиставлення «*faß*» – «*unendlich*», яке підсилює жагу знань гетевського героя), але головний акцент він, як і Холодковський, робить не на сутності пізнання, а лише на його процесі, яким він охоплює, однак, тільки органічну природу («*твори всі живії*»).

Пастернак:

*Природа, вновь я в стороне
Перед твоим священным лоном!
О как мне руки протянуты
К тебе, как пасть к тебе на грудь,
Прильнуты к твоим ключам бездонным!*²⁸²

Зворотній переклад:

*Du Natur, wieder stehe ich abseits
Vor deinem heiligen Schoß!
Wie kann ich dir meine Hände entgegenstrecken,
Wie an deine Brust fallen,
Mich zärtlich an deine bodenlosen Quellen anpressen?!*

Як Холодковський і Франко, Пастернак переносить акцент з об'єкта пізнання на сам процес. При цьому головною перепорою для

російського Фауста стає проблема, *як* він зможе пізнати природу (саме питальне слово «*как*» використовує Пастернак двічі у процитованому фрагменті), і це означає, що перекладач підкреслює суб'єктивні можливості пізнання, тоді як для гетевського Фауста запитання «*wo?*» важливіше і пов'язане вже з об'єктивними можливостями пізнання.

Як наслідок цих перетворень пастернаківський переклад констатує, що Фауст вже знає істину, але поки що не може її сприйняти; у Гете ж він її ще не бачить.

Лукаш:

*Природо бесконеча! Де ж, колиш
Знайду ту грудь, що нею світ ти поїш?*²⁸³

Зворотній переклад:

*Du Natur unendlich! Doch wo und wann
Finde ich jene Brust, mit welcher du die Welt trinken lässt?*

Лукаш звучує широчезний й глибинний зміст оригіналу до двохарового символу природи і вченого як матері та немовля, а також як жінки і чоловіка,²⁸⁴ і тепер є сенс детальніше поговорити про інтерпретацію гетевської лексеми «*Brüste*» східнослов'янськими перекладачами.

Вони мають рацію, коли оцінюють і передають зображення процесу пізнання у Гете як фізіологічний акт між чоловіком і жінкою: для такого тлумачення оригінал надає багато фактів – лексема «*Brüste*» і словосполучення «*Quellen alles Lebens*» втілюють образ жінки; зверх того цю фізіологію закладено і в різні морфологічні (а на символічному рівні – і в біологічні) роди слів «*Фауст*» (ім'я героя) і «*природа*». В естетичному відношенні таке зображення пізнання дозволяє поету змалювати його яскраво як любовну гру, в якій осягнення плоті природи означає водночас і збагнення її душі.

Не буде зовсім зайвим нагадати (або повідомити) читачеві про те, що ці думки Гете декілька десятиріч по тому втіляться у величну й гармонічну філософію любові у німецького мислителя Л. Фейєрбаха. На жаль, Гете часів «**Прафауста**» (середина 1770-их років), коли створювалась перша частина твору, фрагменти якої аналізувались вище, на відміну від своєї ранньої любовної лірики вже не зображав любов як найважливіший рушій буття людини і природи. Але не акцентувати його він не міг. Тому зовсім не випадково він вкладає в уста Фауста занадто цікаву в лексичному відношенні відповідь на запитання Гретхен, що для нього значить Бог: «*Glück, Herz, Liebe*», – починає він перерахування синонімів, які можна вважати абсолютними, тобто рівнозначними (за логікою думки Фауста), або ж членами стильової фігури *клімакс*, в якій останній член є змістовно найсильнішим, найвагомішим (за логікою думки Гете).

Важко не помітити в такій черзі лексем ремінісценцію з теології християнського авторитету Фоми Аквінського (1225–1274), твори якого Гете не міг не вкласти до пам'яті свого християнського ченця Фауста. Звісно, що саме Фома Аквінський життєву мету людини визначав поняттям «щастя», яке він тлумачив як пізнання й споглядання Божого Буття, а поняття «любов» називав сьомою чеснотою християнської моралі (після мудрості, мужності, поміркованості, справедливості, віри і надії).

Згідно із сюжетом немає нічого надзвичайного в тому, що християнський вчений монах Фауст переймає дещо від «батька» середньовічного християнства Фоми Аквінського (до речі: перші думки Фауста у творі Гете стосуються саме середньовічної філософії й теології), але важко не зрозуміти тут концептуальної перекладацької труднощі: якщо в епізоді з Гретхен про Бога змінити чергу слів або якщо у сцені про пізнання Буття акцентувати Любов, а не Природу, то це зруйнує філософські паралелі Гете – Фома Аквінський і Гете – Фейербах.

Майже всі східнослов'янські перекладачі змінили змістовність гетевської черги слів «*Glück-Herz-Liebe-Gott*»: «*восторг – душа – счастье – Бог – любовь*» у Холодковського, «*щастя – серце – Бог – любов*» у Франка, «*любовь – счастье – божество*» у Пастернака, «*любов – блаженство – серце – Бог*» у Лукаша, «*каханне – щасце – серца – Бог*» у Сьомухі, «*любовь – счастье – сердце-Бог*» у Фета, «*Бог – счастье – сердце – любовь*» у Голованова, «*любовь – блаженство – сердце – Бог*» у Брюсова, «*Бог – щастя – любов – кохання*» у Загула, «*щастя – серце – любов – Бог*» в Улезка.

Змінено в перекладах і любовний аспект в епізоді з природою. Вище вже було підкреслено, що цей аспект (пізнання як любовна гра) вважається Фаустом і його творцем концептуально вагомим, бо заглавний герой трагедії виступає спочатку як «книжник» (тобто як людина, засліплена й захоплена книжками, в яких він вбачав джерело мудрості), виступає як людина середньовічної доби, яка відрізняється від свого асистента Вагнера лише тим, що намагається сприймати процес пізнання як щось живе, а не книжково окам'яніле; саме в такому намаганні «оживити» науку і людське існування взагалі і криється зерно подальшої дії в гетевському шедевр: воно (намагання) обіцяє, що не тільки схоластичний Фауст вийде зі своєї вузької й засушуючої келії в широкий світ справжнього життя, але й все його пізнання буде зорієнтовано саме на живе життя.

Щоправда, все це у сюжетний час цитованого фрагмента залишається ще не зрозумілим ані застарілому Фаусту, ані його

молодому автору, який може лише слабо вказати (натякнути) на таке оживлення процесу пізнання у майбутнього Фауста. Вказівку-натяк зберігли всі перекладачі, крім Сьомухи, при цьому деякі зробили його більш прозорим (наприклад, величний архаїзм «*сосць*» у Губера, Холодковського та ін.), інші широко прокоментували його (так, Франко: «*Де груди твоя, предвічна мати, Котрою кормиш твори всі живії?*»; або Лукаш: «*Де ж, коли ж Знайду ту груди, що нею світ ти поїш?*»), треті розширили його до цілісної образної сцени (Пастернак: «*Природа, внонь я в стороні Перед твоім священним лоном! О як мне руки протянуть К тебе, як пасть к тебе на груди, Прильнуть к твоім ключам бездонним!*»).

Не важко бачити, що всі ці додавання, уточнення, коментарі, розширення тощо ведуть до двох змістових порушень оригіналу.

По-перше, процитований монолог Фауста побудовано так, що він, хоч і дозволяє можливість такого образно-фізіологічного прочитання, все-таки виносить на передній план зовсім інший зміст: *Natur*, *Brüste*, *Quellen* є контекстуальними синонімами і свідчать про те, що Буття не має нічого іншого, крім них; тобто у Гете-Фауста немає ніякої Природи, у якій є груди й джерела, бо *Natur*, *Brüste* та *Quellen* є одно і те ж. Якби все було б інакше, то Фауст пізнавав би кожний раз лише частину Природи, осягаючи то «*Brüste*», то «*Quellen*». Але ж Фауст не тягнеться до часткової істини, він прагне знайти й осилити цілісну й єдину істину, бо прирівнює себе до богів і намагається пізнати «*безкінечну*» Природу. Мотив богів (богорівності Фауста) є те ж концептуально вагомим в гетевському творі, але про нього – іншим разом. Всі східнослов'янські перекладачі (крім Сьомухи) зробили однакову помилку, оцінивши «*Brüste*» і «*Quellen*» як складові частини природи («*Natur*»), що суттєво порушує мотив богорівності.

По-друге, перекладачі своїм панорамним образом пізнання як фізіологічного акту зробили грубу лексичну помилку. Справа в тому, що Гете використовує в своєму творінні слова дуже точно, функціонально, змістовно, конкретизовано до сюжету зображеної сцени і вивірено по відношенню до її ідеї. Стосовно аналізованого фрагменту: письменник виважено вкладає в уста свого героя різні слова то стосовно плотської любовної гри, то стосовно наукового пізнання. Так, для цього монологу Фауста він знаходить дієслово «*fassen*», в епізоді з Господом пропонує лексему «*erfassen*», в сцені з Духом Землі використовує дієслово «*begreifen*», яке синонімічно до «*fassen*», а у фрагменті («**Вулиця**»), в якому омолоджений Фауст вперше бачить Гретхен і заявляє Мефістофелю, що бажає плоті цієї повії, стоїть вже змістовно й контекстуально інше слово – «*haben*».

Читач оригіналу не зможе не звернути уваги на те, як бережно, точно й багатозначно відбирає Гете лексику для свого героя: активність, цілеспрямованість у дієсловах для зображення пізнання Буття і пасивність, безособовість у лексемах про любовну гру з Гретхен як зародок майбутнього переходу Фауста й сюжету від малого світу особистіх почуттів до великого світу загальнолюдських цілей.

Вказані контекстуальні нюанси гетевської семантики не зберегли всі східнослов'янські перекладачі, а лексему Господа «*erfassen*» вони не переклали взагалі. У них знаходяться наступні слова: «*обнять – постигаешь – овладеть*» у Холодковського, «*уняти – піймаєш – дістану*» у Франка, «*протянуть – познаєшь – обнять*» у Пастернака, «*знайду – збагнеш – володїть*» у Лукаша, «*схаплю – спазнав – авалодаю*» у Сьомухи.

Можливо через те, що зображення пізнання як фізіологічного акту призводить до багатьох труднощів, Сьомуха взагалі відмовився від нього:

Дзе ж я схаплю цябе, бяскончая натура?

*Дзе ж я знайду цябе, жыцця крыніца?*²⁸⁵

Через те, що Сьомуха відмовився від перекладу «*Brüste*» та «*Quellen*», його переклад став, зрозуміло, змістовно біднішим за оригінал, але фаустівську жагу пізнання передано ним доволі точно. Щоправда, Сьомуха доповнив свій переклад словосполученням «*жыцця крыніца*», яке є двозначним: з одного боку, воно може цілком і повністю відповідати гетевському «*Quellen alles Lebens*», але з іншого, своїм другим компонентом «*крыніца*», який у вузькому сенсі означає «*колодязь*», воно може сприйматись як «*жива вода*», завести читача у широкий асоціативний світ східнослов'янських казок, в яких мотив «*живої води*» зустрічається доволі часто, і спокусити його (читача) сприйняти Фауста як знавця цього фольклору, тоді як кожний німець (і, безсумнівно, Фауст теж!) ще з XIII ст. (героїчний епос «**Пісня про Нібелунгів**») виховується на мотиві, так би мовити, «*мертвої води*» (Зігфрід, герой цього епосу, був непереможним, бо викупався в крові вбитого ним дракона).

Все сказане означає, що Сьомуха переносить акцент із загального потягу Фауста до знань (тобто з його пізнання живої й неживої природи) лише на його жадобу життя, що зовсім не притаманно гетевському герою-старцю в початкових сценах трагедії: він навіть спробує покінчити життя самогубством, щоб тільки пізнати щось нове!

У цьому підрозділі так багато детальної уваги приділено двом рядкам з «**Фауста**» через те, що вони мотивом пізнання, висвітлен-

ному в них, є найбільш концептуальними за своїм сюжетним і функціональним значенням.

Жага пізнання саме цілісного Буття, а не лише його живої природи (і ні в якому разі тільки плотського життя!) примушує гетевського Фауста сприймати себе тотожним до богів, відчувати себе істотою, яка хоче бути подібною всім цим надлюдським силам: всім цим божкам, духам, ідолам тощо зі сфери «*драматично-гумористичної нісенітництва*».

Саме з цієї причини Фауст у сцені «**Ніч**» осуджує свої багаторічні й зайві зусилля засвоїти схоластичні науки Середньовіччя; він поки що не розуміє, але вже здогадується, що істина не в них, не в письмових працях як формі існування цих наук (через це він презирливо ставиться до Вагнера, який істину спробує викопати з книг, тобто з минулого, що для Фауста є вже занадто малим); Фауст вже усвідомлює, що істину треба шукати поза межами застиглих в книгах знань, а саме – в житті, в сучасності, в активній діяльності, про що частково йдеться у сцені «**Перед міською брамою**» і особливо у сцені 3 «**Робочий кабінет**» з її концептуально важливим епізодом перекладу «**Євангелія від Іоанна**».

Але до того часу, коли усвідомлення Фауста переросте в розуміння, він звернеться до чорної магії, переживе поразку від неї, замислиться над тим, щоб покінчити життя самогубством (заради пізнання нової фактографії) та не зробить цього. І все це він здійснює тільки заради пізнання! Навіть пакт з Мефістофелем і подорож у Вальпургієвську ніч створюються з тієї ж причини. Та і весь любовний сюжет Фауст-Гретхен (особливо його драматичний фінал) обумовлено мотивом пізнання, хоч тут ініціатива належить не головному герою, а його творцю Гете, нероздумуючим (у найточнішому значенні цього слова, про що йдеться далі) «помічником» якого у фінальній сцені «**В'язниця**» виступає Мефістофель.

Саме тому кожна окрема лексема у Гете, будь-який її тавтологічний або синонімічний повтор, усякий її нюанс, а також кожна морфологічна категорія і синтаксична конструкція є багатозначними.

Після сказаного неважко зрозуміти, що саме чотири складнощі гетевського процитованого двовірша не були подолані всіма східнослов'янськими перекладачами: філософське протиставлення ключових слів «*falsch*» та «*unendlich*» і ключові думки про пізнання як плотську гру та про зовнішнє розмаїття цілісної природи.

Так, вже перший східнослов'янський (російський) перекладач «**Фауста**» Е. Губер, який зміг перекласти тільки першу частину трагедії, ще у 1838-му році запропонував перекладати гетевське дієслово «*fassen*» як «*обнять*», породивши тим самим постійну

тенденцію змальовувати пізнання природи в цьому епізоді перш за все як плотську гру.

Четвертий російський перекладач А. Струговщиков-батько відмовився у 1856-му році від перекладу лексеми «*fassen*», але підсилив любовний мотив за рахунок накопичення слів з інтимної сфери.

Сьомий російський перекладач А. Фет, власне кажучи, великий російський поет, не став зберігати у 1882-му році ані «*fassen*», ані любовного мотиву, від якого за чотири роки до нього відмовився Н. Холодковський.

Наступні російські перекладачі (І. Павлов, 1889; Н. Голованов, 1889; А. Соколовський, 1902 та ін.) звернулись до губервіського «*обнять*».

Зрозуміло, що були спроби перекласти «*fassen*» за рахунок різних синонімів зі значенням «*розуміти*», але вони відходили від оригіналу ще далі, ніж варіант Губера: «*уловить*» у П. Вейнберга, 1902, «*объять*» у В. Брюсова, 1928 та ін.

Другий напрямок у перекладі не зміг перемогти через те, що його прихильники занадто перебільшували значення мотиву любовної гри, при цьому у двох формах: як гра немовля з материнською груддю (Губер, Голованов та ін.) або як любовна гра між чоловіком і жінкою (Струговщиков-батько, Пастернак та ін.). Але багато перекладачів приховували цей мотив за такими глибокими значеннєвими нюансами свого тексту, що мотив цей було вже занадто важко відчути: так зробили Холодковський, Фет, Трунін, Павлов, Соколовський, Вейнберг, Брюсов та ін.

Українські перекладачі повторювали варіанти російських колег. Так, І. Франко, перший український перекладач «**Фауста**», йшов в цілому шляхом Губера і змальовував пізнання природи як плотську гру немовля з материнською груддю; щоб унаочнити, підкреслити це, він, як і Губер, застосує лексему «*мати*» (= «*matір*»), яка експліцитно відсутня у Гете. Але він робить дещо, на що ніхто із східнослов'янських перекладачів до нього (1880) не наважувався і що після нього варіювало багато перекладачів: він спробував гетевське «*fassen*» перекласти не губервіським «*обнять*», а українським синонімом до німецького «*verstehen*» (який, в свою чергу, можна сприйняти як синонім до «*fassen*»), але використав при цьому таке важке за західноукраїнською формою (та й змістом) дієслово «*уняти*», що наступні українські перекладачі його не підтримали і шукали інші аналоги, але так і не знайшли остаточного.

Так, Д. Загул (1919) запропонував лексично важке дієслово «*збагнути*», М. Улезко (1926) звертається до прямого змісту німецької лексеми «*fassen*» і перекладає його як «*взяти*», що у контексті процитова-

ного двовірша Гете лунає якщо не інтимно-фізіологічно, то у всякому разі комічно (потім цю помилку повторить білоруський перекладач В. Сьомуха).

Саме тому М. Лукаш (1955) відмовляється взагалі від перекладу цього слова.

Мотив гри немовля з материнською груддю підкреслили Франко, Улезко, Лукаш, а плотської гри між чоловіком і жінкою не з'явився ні у кого з українських перекладачів.

Білорус Сьомуха відмовився від любовного мотиву і повторив варіант П. Вейнберга.

Другою неоторною трудністю для східнослов'янських перекладачів став гетевський епітет «*unendlich*» перед іменником «*Natur*». Губер першим відмовився перекладати його, Струговщиков-батько його переклав, але семантично двозначним (не за задумом перекладача, а за об'єктивним обсягом значення цієї лексеми) аналогом «*беспредельная*» (тобто у просторовому змісті – безмежна, а в моральному – без сумління й честі) і без гетевського протиставлення «*faß-unendlich*». Фет вирішив не перекладати ані епітета, ані протиставлення. Холодковський першим зберіг протиставлення, але у банальному тавтологічному вислові «*не объятъ необъятное*», який не відповідає ані змісту, ані стилістиці оригіналу, не передає естетичної краси гетевського афоризму і, як вже вказувалось вище, втягує Гете-Фауста у неймовірні хронологічні, національні й змістовні паралелі з російською післягетевською сатирою.

Першим майже адекватно переніс у переклад вказане гетевське протиставлення П. Трунін (1882): «*обнять-без предела*», і його рішення підхопило багато перекладачів (Соколовський, Вейнберг, Брюсов та ін.). Але російське словосполучення «*без предела*» і його похідне «*беспредельная*», які використовували деякі східнослов'янські перекладачі (росіяни Струговщиков-батько, Вейнберг, українець Загул та ін.), мають, як вже було сказано, не тільки фізичне значення простору, а й психологічне – «*без упину*». Не випадково ж Павлов повертається (1889) до холодковського варіанту «*обнять-необъятное*», а Голованов у тому ж році і Пастернак значно пізніше (1950) взагалі відмовляються від збереження цього протиставлення.

Деякі з інших перекладачів все ж таки знаходять лексему, яка є синонімом до російського слова «*беспредельная*», але без його моральних нюансів і водночас адекватною до оригінального джерела: «*бесконечная*» – Соколовський (1902), Брюсов (1928) та ін. Але до цього гарного еквівалента вони додають помилковий переклад Губером дієслова «*fassen*» як «*обнять*», через що їх рядки лунають банально, абстрактно, незрозуміло.

Українські перекладачі повторюють (об'єктивно, тобто хронологічно, бо доказ їх суб'єктивного наслідування або ненаслідування потребує окремого дослідження) помилки їх російських попередників: переклад Франка повторює Губера, переклад Загула варіює Труніна, переклади українців Улезка і Лукаша, а також білоруса Сьомухи дублюють частково або ж повністю переклад Соколовського.

Що стосується гетевської «*Natur*» («*природа*») як цілісності, то першим «розчленував» її Губер (1838), змалювавши її із «*сосцями*» і назвавши їх як «*ключ життя*». У різних варіаціях (*сосцы* і *джерела всього життя* як різні складові природи) такий образ природи від Губера використовують майже всі наступні перекладачі: Струговщикова-батько, Холодковський, Фет, Трунін, Голованов, Вейнберг, Брюсов, Пастернак та ін. Лише Павлов спробує у 1889-му «*природу*» (*Natur*) і «*джерела всього життя*» (*Quellen alles Lebens* («*Brüste*» він не переклав) змалювати як синоніми. Йому наслідує Соколовський (1902), який, щоправда, зображає як синоніми не *Natur* і *Quelle*, а *Brüste* та *Quelle*. Цим же шляхом ризикує піти лише один послідовник Павлова і Соколовського – українець Улезко.

Взагалі українські переклади «**Фауста**» повторюють російські варіанти: Франко помиляється, як і Губер, «розленовуючи» природу на складові, відсутні у Гете; крім того, він «забуває» перекласти «*Quellen alles Lebens*», і через це не передає глибинної філософської образності оригіналу. Загул не перекладає «*Brüste*», Улезко, як вже було сказано, повторює варіант Соколовського, а Лукаш дублює версію Франка.

Білоруський перекладач В. Сьомуха зберігає лише лексему «*Natur*».

Так, Холодковський у першому рядку використовує замість питального речення оригіналу («*Wo faß ich dich, unendliche Natur?*») окличне («*Мне не обнять природы необъятной!*»). Чому він це робить? Та тому, що гетевський рядок є двозначним: безпосередньо він вказує на прозоре просторове запитання «*Де я знайду істину?*», а контекстуально, імпліцитно свідчить про невпевненість Фауста («*А чи знайду я істину?*»). Саме підтекст роздумів Фауста робить російський перекладач експліцитним, хоч і в двозначному одязі: експліцитно – невпевненість, імпліцитно – риторичне запитання «*Де?*». Але вказана двозначність не покриває двозначності оригіналу, тому що обидві пробуджують у читача різні лінійні й хронологічні уяви: спочатку запитання про можливість пізнання і потім контекстуальна невпевненість в ній в оригіналі і спочатку невпевненість у перекладі.

Через це виникають різні психологічні й філософські концепції образу Фауста.

Те ж саме робить і Пастернак, він тільки забагато фантазує щодо теми пізнання як фізіологічної любовної гри, яка у Гете ледве

відчувається; через це двовірш Гете стає п'ятивіршем у Пастернака, і, отже, гетевська лапідарність оригіналу перетворюється у пастернаківську багатослівність перекладу.

Але найцікавішим тут є синтаксична будова думки Фауста: Гете застосує три питальних речення як перерахування, де два останніх речення є еліпсами до першого присудка «*faß*». Це надає оригіналу неймовірну експресивність, а його герою глибинну схвильованість. Ті ж самі експресивність і схвильованість яскраво й повністю передають російське окличне речення із запереченням, яке використав Холодковський. Але в російській мові існує й інша, поетична можливість адекватно передати вказані особливості мовлення Фауста: перерахування дієслів, побудоване як риторична фігура клімакс. Це і робить Пастернак, використовуючи три дієслова, контекстуально синонімічних гетевському «*faß*», як клімакс. Але наслідком є величне марнослов'я Пастернака, а не гетевська лапідарність.

Український перекладач Франко пішов іншим шляхом: передати запитання запитанням. Але трудність тут полягала для нього в тому, що німецьке словосполучення «*Natur fassen*» з питальним словом «*wo?*» неможливо перекласти східноукраїнськими мовами, бо переносне збереження майже неможливе, а безпосереднє є або занадто звуженим («*Де я можу тебе, природо, ухопити рукою?*»), або ж занадто грубим («*Де я можу тебе, природо, звалтувати?*»).

Останнє, до речі, зробив українець Улезко і білорус Сьомуха, і їх переспіви є комічними (або ж інтимно грубими).

Можливо з цих вагомих об'єктивних лінгвістичних причин Лукаш відмовився від збереження вказаних ключових словосполучень, що, зрозуміло, не пішло на користь його перекладу.

ВИСНОВКИ

У цій науково-методичній розвідці неможливо, на жаль, детально, глибинно й панорамно порівняти *всі* концептуальні лейтмотиви гетевського «**Фауста**» з їх східнослов'янськими перекладацькими варіантами. Тому є сенс перейти до аналітичних висновків.

У цьому дослідженні я намагався показати, вивчити й аргументувати помилковість традиційного підходу до перекладознавства, який я називаю лінгвістичним, тобто мікроперекладом, коли текстова одиниця сприймається як одиниця словникова і через це перекладається занадто легко і тому занадто помилково. Головним при цьому для мене було встановити, чому у східнослов'янських перекладах гетевського «**Фауста**» читач і (об'єктивний!) критик знаходить зовсім не об'єктивну концепцію німецького твору, а суб'єктивну обробку вказаного сюжету.

Зрозуміло, що тут значну роль відіграють естетичні, літературні й лінгвістичні смаки перекладача (так званий «*індивідуальний стиль перекладача*»): так, Холодковський, провідний російський вчений зі сітовим ім'ям, батько науки паразитології, використовує сухий, науково (термінологічно) вивіреним стиль,²⁸⁶ а талановитий поет Пастернак, майбутній лауреат Нобелівської премії з літератури, намагається мову свого перекладу забарвлювати то в поетичні тони, то в побутові,²⁸⁷ тоді як Франко діалектизує на західноукраїнський лад літературну мову України.²⁸⁸ Зовсім інакше поводить себе Сьомуха: він відбирає з оригіналу тільки найсутєвіще (на його суб'єктивний погляд!) і компонує його за власним бажанням.

Але ці індивідуальні смаки перекладача не відіграють у нашому випадку значної ролі, бо є суб'єктивними (у відношенні до перекладачів, а не до перекладу) і легко корегуються іншими перекладачами. Саме тому тут треба говорити про об'єктивні чинники неперекладності.

Давайте знову пильніше вдивимось у цитований вище двовірш:

Wo faß ich dich, unendliche Natur?

Euch Brüste, wo? Ihr Quellen alles Lebens?

Здається, що будь-яка людина, навіть не маючи професійної перекладацької освіти, легко збереже ці рядки у будь-якій іноземній мові за допомогою першого-ліпшого двомовного словника. Але ж п'ять досвідчених професійних східнослов'янських перекладачів не змогли цього зробити! До речі: інші 79 східнослов'янських – те ж.

І не тільки східнослов'янські: так, у 1974-му році з'являється нижньонімецький переклад «**Фауста**» Ф. Г. Шефера, і там взагалі відсутній цей двовірш!²⁸⁹

Розглянувши головні, фундаментальні, засновниці проблеми теорії та практики перекладу і показавши на різномовному матеріалі, значному не тільки теоретично й практично, а й в хронологічному, географічному і фактографічному аспектах, що євроцентристський лінгвістичний переклад давно вже вимагав (та й заслуговував!) докорінної переробки, не можна не дійти висновків, які були дедуктивно (апріорі) зроблені у «**Передмові**»: прийшов час переходити на переклад концептуальний, розкриттю якого і була присвячена ця книга – наслідок моїх роздумів, бесід з моїми колегами, моєї педагогічної практики у вищій школі протягом останніх майже двадцяти п'яти років.

Вона обов'язково викличе наукові дискусії, але я все ж таки сподіваюсь, що водночас і принесе задоволення широкому колу читачів: від студентів через науковців до професійних перекладачів і непрофесійних любителів поезії.

ПОСИЛАННЯ ТА ПРИМІТКИ

1. Tytler A. F. Essay on the principles of translation / A. F. Tytler. – London, 1791. – P. 16. Див. також репринтне перевидання цієї праці: Tytler A. F. Essay on the principles of translation / Ed. J. F. Huntsman. – Amsterdam : Benjamins, 1978. – P. 16.

2. Найда Ю. А. Наука переклада // Вопросы языкознания. – 1970. – № 4.

3. Науменко А. М. О концептуальном художественном переводе // Нові підходи до філології у вищій школі. – Мелітополь : МДПІ, 1992. – С. 40–41; Науменко А. М. Теорія та практика перекладу. – Ч. 1–3. – Мелітополь : МДПІ, 1992. – 110 с.

4. 1. Науменко А. М. Сутність перекладу й перекладознавства // Нові підходи до вивчення й викладання філології у вищій школі. – К. : ІСДО, 1994. – С. 120–136; 2. Посібник нового типу «Переклад як проблема» // Педвуз сьогодні. – Ч. 3. – Мелітополь : МДПІ, 1995. – С. 254; 3. Naumanko A. M. Das kozeptuelle Übersetzen. – Zaporizz'а, 1999. – 114 S.; 4. Перевод как обработка // Вісник ХНУ. – Вип. 471: Іноземна філологія на межі тисячоліть. – Харків : ХНУ, 2000. – С. 193–198; 5. Непереводимість іноязычного произведения // Вестник СевГТУ. – Вип. 28 : Серия Филология. – Севастополь : СевГТУ, 2000. – С. 122–143; 6. Перевод как обработка // Вісник Харківського Національного університету. – № 471. – Харків : Константа, 2000. – С. 193–196; 7. Naumenko A. M. Goethes «Faust» in ostslawischen Übersetzungen // Das Wort. – Moskau : DAAD, 2001. – S. 177–195; 8. «Фауст» Гете в восточнославянских переводах // Вікно в світ. – К. : НАНУ, 2001. – № 1. – С. 106–120; 9. Концепція оригіналу і переклад // Мови, культури та переклад у контексті європейського співробітництва. – К. : КНУ ім. Тараса Шевченка, 2001. – С. 314–318; 10. Похоронна й заздравна для перекладу // Вісник СумДУ. – Вип. 26 : Серія Філологічні науки. – Суми : СумДУ, 2001. – С. 133–139; 11. Блуканина сучасного перекладу: від глухого кута семіотики до глухого кута когнітивної лінгвістики // Нова філологія. – 2003. – № 3. – С. 105–349; 12. Одиссея адекватності, або Про шляхи до загубленої арфи затонулої поетичної Атлантиди // Нова філологія. – Запоріжжя : ЗДУ, 2003. – № 1. – С. 173–211; 13. Теорія та практика перекладу: німецька мова // Нова філологія. – Запоріжжя : ЗДУ, 2003. – № 2. – С. 222–245; 14. Типи перекладу і адекватність // Вісник СумДУ : Серія Філологічні науки. – Суми : СумДУ, 2003. – № 4 (50). – С. 176–183; 15. Naumenko A. M. Das kozeptuelle

Übersetzen am Beispiel von Goethes «Faust» // Akten des X. Internationalen Germanistenkongresses. – Bd. 11. – Wien : Lang, 2003. – S. 29–33; 16. Нове в теорії, практиці та дидактиці перекладу // Інформаційний бюлетень Української спілки германістів вищої школи. – К., 2006. – № 3. – С. 20–24; 17. Комплексний підхід до перекладу // Новітня філологія. – 2007. – № 5. – С. 199–206; 18. Перевод лингвистический и перевод концептуальный // Новітня філологія. – 2008. – 9. – С. 282–295; 19. Перевод как наука и как дидактика // Лінгвістичні та методичні проблеми навчання мови як іноземної. – Частина 2. – Полтава, 2008. – С. 85–95; 20. Перевод как дидактика и как наука, или Перевод лингвистический и концептуальный // Наукові записки: Філологічні науки. – Випуск 81 (4). – Кіровоград : КДПУ, 2009. – С. 102–109; 21. Переклад лінгвістичний і переклад концептуальний, або Переклад як дидактика і переклад як наука // Новітня філологія. – 2009. – 12 (32). – С. 260–279; 22. Переклад лінгвістичний і переклад концептуальний // Ольвійський форум – 2009: Тези. – Т. 4. – Миколаїв : ЧДУ, 2009. – С. 41; 23. Філософсько-культурологічні засади сучасного перекладу // Філологічні трактати. – Суми/Харків, 2009. – № 2. – Т. 1. – С. 118–127; 24. Складові індивідуального стилю перекладача // Новітня філологія. – 13 (33). – С. 141–152; 25. Складові індивідуального стилю перекладача як чинник, руйнуючий оригінал // Наукові записки: Філологічні науки. – Випуск 89 (1). – Кіровоград : КДПУ, 2010. – С. 25–31; 25. Переклад лінгвістичний і переклад концептуальний // Новітня філологія. – 2009. – 12 (32). – С. 260–279; 26. Індивідуальний стиль перекладача і руйнування оригіналу // Лінгвістичні та методичні проблеми навчання мови як іноземної. – Полтава, 2010. – С. 355–360; 27. Перекладач як чинник, руйнуючий оригінал // Міжкультурна германістика в українському контексті. – Миколаїв : МДУ, 2010. – С. 7–9; 28. Складові індивідуального стилю перекладача // Мова і дискурс. – Суми : СУмДУ, 2010. – С. 118–126; 29. Сучасний переклад як дволикий Янус // Наукові записки: Філологічні науки. – Випуск 95 (1). – Кіровоград : КДПУ, 2011. – С. 341–349; 30. До питання тріади «оригінал-перекладач-результат» // Міжкультурна германістика в українському контексті. – Миколаїв : МНУ, 2011. – С. 12–15; 31. Сучасний переклад як стародавній дволикий Янус // Обрії наукового пошуку. – К., Дрогобич : Карпенко В. М., 2011. – С. 174–188; 32. Новий підхід до перекладу як до концептуального // Новітня філологія. – 2012. – 41. – С. 184–192; 33. Переклад як концептуальність // Ольвія – 2012. – Тези. – Миколаїв : ЧДУ, 2012. – С. 42–45; 34. Концептуальний переклад. – Миколаїв : ЧДУ, 2013. – 417 с.; 35. Науменко А. М. Зібрання творів / А. М. Науменко. – Т. 4 : Перекладознавство. – Миколаїв : ЧДУ, 2014. – 471 с.

5. Науменко А. М. Псевдонаучная функция языка современных филологов / А. М. Науменко // XI Международная конференция по функциональной лингвистике. – Ялта : Доля, 2004. – С. 254–255.
6. Науменко А. М. Філологічний аналіз тексту: Основи лінгвопоетики / А. М. Науменко. – Вінниця : НОВА КНИГА, 2005. – С. 15–16.
7. Рецкер Я. И. О закономерных соответствиях при переводе на родной язык / Я. И. Рецкер // Вопросы теории и методики учебного перевода. – М. : МГПИИЯ им. М. Тореца, 1950. – С. 156–184.
8. Фёдоров А. В. Введение в теорию перевода. – М., 1953; Фёдоров А. В. Введение в теорию перевода. – М. : ВШ, 1958; Федоров А. В. Основы общей теории перевода. – М. : ВШ, 1968. – 303 с.
9. Jacobson R. On Linguistic Aspects of Translation // Translation / Ed. by R. A. Brower. – N. Y., 1966. – P. 232–239; Якобсон Р. Общелингвистические аспекты перевода // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. – М. : МО, 1978. – С. 16–24. Див. також: Якобсон Р. Поэзия грамматики и грамматика поэзии // Jakobson, Roman. Selected Writing. III. – New York : Montou, 1981.
10. Каде О. Проблемы перевода в свете теории коммуникации / О. Каде // Там само, С. 69–90.
11. Вине Ж.-П. Технические способы перевода / Ж.-П. Вине, Ж. Дарбельне // Там само, С. 157–167.
12. Хэллидей М. А. И. Сопоставление языков / М. А. И. Хэллидей // Там само, С. 42–54.
13. Кэтфорд Дж. К. Лингвистическая теория перевода / Дж. К. Кэтфорд // Там само, С. 91–114.
14. Найда Ю. А. К науке переводить / Ю. А. Найда // Там само, С. 114–136.
15. Егер Г. Коммуникативная и функциональная эквивалентность / Г. Егер // Там само, С. 137–156.
16. Нойберт А. Прагматические аспекты перевода / А. Нойберт // Там само, С. 184–202.
17. Райс К. Классификация текстов и методы перевода / К. Райс // Там само, С. 202–211.
18. Цвиллинг М. Я. Эвристический аспект перевода и развитие переводческих навыков / М. Я. Цвиллинг // Тетради переводчика. – М., 1977. – С. 17.
19. Goethe J.W. von. Werke. – Bd. XXI. Berlin, 1977. – S. 725.
20. Wilamowitz-Moellendorff U. von. Was ist das Übersetzen? – Berlin, 1891.
21. Цитується за: Краткая литературная энциклопедия. – М. : СЭ, 1968. – С. 658.

22. Wartensleben G. von. Beiträge zur Psychologie des Übersetzens. – Berlin, 1910.

23. Humboldt Wilhelm von. Brief an August Wilhelm von Schlegel vom 23.07.1796: «Alles Übersetzen scheint nur schlechterdings ein Versuch zur Auflösung einer unmöglichen Aufgabe». Zitiert nach: Werner Koller. Einführung in die Übersetzungswissenschaft. – Heidelberg : Quelle und Meyer, 1992. – S. 159.

24. За Е. Сепіром (1884–1939) та Б. Уорфом (1897–1941), мова та втілене у ній світобачення є різними у різних народів, що призводить до різності мислення та етики.

25. Будагов Р. А. Борьба идей и направлений в языкознании нашего времени / Р. А. Будагов. – М. : Наука, 1978. – С. 235: «перевод (в том числе и отличный) не равен оригиналу»; С. 237: «русский текст, например, «Войны и мира» все же во многом отличается даже от превосходных переводов этого романа на английский или японский языки».

26. Kimura Naoji. Probleme der japanischen «Faust»-Übersetzung / N. Kimura // Zur Rezeption von Goethes «Faust» in Ostasien / hrsg. von A. Hsia. – Bern : Lang, 1993. – S. 43.

27. Говердовский В. И. Вопросы передачи коннотативной информации при межъязыковой трансформации лексики / В. И. Говердовский // Актуальні проблеми вивчення мови та мовленнєвої міжособової та міжкультурної комунікації. – Харків : Константа, 1996. – С. 43–44: «В последнее время возникает проблема адекватной коннотативной передачи при переводе в связи со сложностью, а также и невозможностью передачи коннотации с одного языка на другой, поскольку большая часть лексики даже близкородственных языков есть тождественной денотативно, но не всегда совпадает по коннотации».

28. Мірошніченко В. В. Філософія відображення авторської концепції художнього твору в перекладі / В. В. Мірошніченко // Методологічні проблеми перекладу на сучасному етапі. – Суми : СДУ. 1999. – С. 110: «В авторській концепції художнього твору закодовано, окрім суто інформативного, ще й художній зміст, що відбиває унікальну авторську психологію»; «Транслят може бути тепер визначено уже як власний твір перекладача».

29. Левицкий А. Э. Особенности перевода функционально перераспределенных единиц современного английского языка / А. Э. Левицкий // Методологічні проблеми перекладу на сучасному етапі. – Суми : СДУ, 1999. – С. 83: «Несколько остранный позиция Великобритании и британцев по отношению к Европе и европейским делам, их желание так или иначе полнее сохранить свою самобытность (...)

тесно связано со стремлением максимально закодировать язык, сделать его практически непроницаемым для иностранного менталитета».

30. Андрієнко В. П. Трагедія Фауста-вченого в оригіналі та перекладі / В. П. Андрієнко // *Нова філологія*. – 2000. – № 1. – С. 304–305.

31. Вороновська І. Індивідуальність автора першотвору і переклад / І. Вороновська // *Сервантесі проблеми розвитку європейської прози*. – Львів : ЛНУ, 2000. – С. 143 : «Втрати при перекладі неминучі».

32. *Politik der Transformation: Paul Celan – Übersetzer und übersezt* / Hrsg. Alfred Bodenheimer u.a. – Tübingen : Niemeyer, 1999. – 186 S.

33. Krake, Astrid. *How art produces art*. – London : Lang, 2000. – 417 p.

34. Fabricius-Hansen, Cathrine; Østbø, Johannes. *Übertragung, Annäherung, Angleichung*. – FaM : Lang, 2000. – 149 S.

35. Тимофеев Л. И. Очерки теории и истории русского стиха / Л. И. Тимофеев. – М., 1958. – С. 313: «Слово в стихе является самостоятельной единицей повествования, тогда как в прозе такой единицей является фраза». Як бачимо, він протиставляє тут слово як одиницю вірша і фразу як одиницю прози, але при всій спірності такого протиставлення це для теорії перекладу суттєвої ролі не відіграє.

36. Жирмунский В. М. Задачи поэтики // В. М. Жирмунский // *Теория литературы. Поэтика. Стилистика*. – Л., 1977. – С. 28: «Поскольку материалом поэзии есть слово, то в основу систематического построения поэтики должна быть положена классификация языка, которую нам дает лингвистика».

37. Якобсон Р. Поэзия грамматики и грамматика поэзии // Jakobson, Roman. *Selected Writing*. – III. – New York : Montou, 1981. – P. 631: «...как стихи, думалось бы, тесно приближающиеся к тексту русского подлинника, к его образам и звуковому ладу, зачастую производят впечатление глубокого разрыва с оригиналом в силу неумения или же невозможности воспроизвести грамматический строй переводимого стихотворения».

38. Колмогоров А. Н. Три подхода к определению понятия количество информации / А. Н. Колмогоров // *Проблемы передачи информации*. – Т. 1. – М., 1965.

39. Рихло П. «Фуга смерті» Пауля Целана в слов'янських перекладах / П. Рихло // *Вікно в світ*. – К. : НАНУ, 1998. – № 2. – С. 122–127.

40. Левик В. В. Лев Гинзбург: Опыт литературного портрета / В. В. Левик // *Мастерство перевода*. – М., 1970. – С. 81.

41. Goethe J. W. *von Werke*. – Bd. XXI. Berlin, 1977. – S. 725.

42. Асеев Н. Новая жизнь «Фауста» / Н. Асеев // *Мастерство перевода*. – М., 1965. – С. 397.

43. Цит. за: Девекин В. Не сгоревшие на костре. – М., 1979. – С. 310.

44. Mann Th. Freies Deutschland. – Mexiko, 1942. – № 11.
45. Пастернак Б. Заметки к переводам шекспировских трагедий // Лит. Москва. – М., 1956. – С.794: «Дословная точность и соответствие формы не обеспечивает переводу истинной близости; как сходство изображения и изображаемого, так и сходство перевода с подлинником достигается живостью и естественностью языка. Наравне с оригинальными писателями, переводчик должен избегать словаря, не свойственного ему в обиходе, и литературного притворства, заключающегося в стилизации. Подобно оригиналу, переводчик должен производить впечатление жизни, а не словесности».
46. Прокопович С. С. Адекватный перевод или интерпретация текста? / С. С. Прикопович // Тетради переводчика. – 1980. – № 17. – С. 40: «Перевод должен быть адекватным, т. е. восприниматься как оригинальное произведение на «своем» языке, и одновременно быть произведением чужим. Подобные требования столь трудно соединить вместе, что потери здесь будут неизбежны».
47. Wandruschka M. Interlinguistik. – München, 1976; Wandruschka M. Österreichische Literatur in Übersetzungen. – Wien, 1983.
48. Комиссаров В. Н. Перевод и интерпретация // Тетради переводчика. – 1982. – № 19; Комиссаров В. Н. Слово о переводе. – М., 1973; Комиссаров В. Н. О разделах переводоведения // Тетради переводчика. – 1974. – № 11. – С. 3–10; Комиссаров В. Н. Лингвистика перевода. – М., 1980; Комиссаров В. Н. Теория перевода. – М., 1990; Швейцер А. Д. Возможна ли общая теория перевода // Тетради переводчика. – 1970. – № 7; Швейцер А. Д. К проблеме лингвистического изучения процесса перевода // Иностран. яз. в шк. – 1970. – № 4; Швейцер А. Д. Семантико-стилистические и прагматические аспекты перевода // Там же. – 1971. – № 3; Швейцер А. Д. Перевод и лингвистика. – М., 1973.
49. Див., напр.: Яценко А. Л. «Фауст» Гете в интерпретации русской критики и переводах. – Горький, 1964. – 21с.; Копелев Л. «Фауст» по-украински // Мастерство перевода. – М., 1965. – С. 149–167; Стадников Г. Умиротворенный Гейне // Мастерство перевода. – М., 1981. – С. 400–412; Львов В. Заметки крохобора // Дружба народов. – 1982. – № 6; 1984. – № 4.
50. Див. пос. 4, зокрема: Похоронна й заздравна для перекладу // Вісник Сумського державного університету: Серія «Філологічні науки». – Суми : СумДУ, 2001. – № 5 (26). – С. 133–139.
51. Стороха, Богдан. Принципи візуальної поезії у практиці української та німецькомовної літератур / Б. Стороха // Вікно в світ. – К. : НАНУ, 2001. – № 1. – С. 138.
52. Там само.

53. Хрусталёв А. Мадонна XX века // Комсомольская правда в Украине. 16–22.09.2012. – С. 24.

54. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования / И. Р. Гальперин. – М., 1981. – С. 18: «Произведение речетворческого процесса, обладающее завершенностью, объективированное в виде письменного документа, литературно обработанное в соответствии с типом этого документа, произведение, состоящее из названия (заголовка) и ряда основных единиц (сферхфразовых единств), объединенных разными типами лексической, грамматической, логической, стилистической связи, имеющее определенную целенаправленность и прагматическую установку».

55. Барт Р. Избранные труды / Р. Барт. – М.: Прогресс, 1989. – С. 424: «...культурный код текста (...) – это вписанность текста в уже существующие тексты».

56. Цитується за: Мурач Л. А., Полежаева Н. А. Интертекстуальний аналіз // Вісник ЗДУ: Філологічні науки. – Запоріжжя: ЗДУ, 1998. – № 1. – С. 107: «В явление, которое принято называть интертекстуальностью, следует включать тексты, возникающие позже произведения: источники текста существуют не только до текста, но и после него».

57. Кубрякова Е. С. Виды пространств текста и дискурса / Е. С. Кубрякова, О. В. Александрова // Категоризация мира: пространства и время. – М.: МГУ, 1997. – С. 24: «Чем глубже уровень понимания текста, тем больше количество разных направлений в его интерпретации он открывает. (...) представления о тексте и дискурсе и не должны быть исчерпаны жесткими их дефинициями и не укладываются в рамки строгих категорий».

58. Hомsky N. Rules and representations / N. Hомsky. – N. Y., 1980. – P. 223–224.

59. Див. пос. 56, с. 107: «Существо текста – не в тексте как таковом, а в его межтекстовом характере».

60. Лотман Ю. М. Текст как семиотическая проблема / Ю. М. Лотман // Избранные статьи. – Т. 1. – Таллинн, 1992. – С. 137: «...тексты для большинства непонятны и подлежат истолкованию».

61. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. – Л.: Просвещение, 1972. – С. 25.

62. Fillmore Ch. J. Linguistics as a Tool for Discourse Analysis // Handbook of Discourse Analysis. – V. 1. – London, 1985. – P. 11–39.

63. Бисималиева М. К. О понятиях «текст» и «дискурс» // Филологические науки. – 1999. – № 2. – С. 83–84: «...в этом случае мы уже будем иметь дело не с текстом, а с набором или последовательностью часто не связанных по смыслу, но грамматически правильных предложений».

64. Ockel, Eberhard. Wie kann ein Text durch gestaltetes Lesen zur Entfaltung der mündlichen Ausdrucksmöglichkeiten beitragen? // Muttersprache: Vierteljahresschrift für deutsche Sprache. – Jg. 108. – H. 3. – Wiesbaden 1998. – S. 252: «Ein Text ist für mich jede gegliederte, in sich geschlossene und sinnhaft verknüpfte Sammlung von Sätzen, Wörtern oder Silben».

65. Jeschke, Claudia. Tanz als Bewegungstext. – Tübingen: Niemeyer, Личность и Абсолют / составление и общая редакция А. А. Тахо-Годи. – М.: Мысль, 1999. – С. 44: «...ничего нельзя построить на одних доказательствах: необходимы предварительные бездоказательные установки непосредственного опыта».

66. Sommerfeldt, Karl-Ernst; Schreiber, Herbert. Textsorten des Alltags und ihre typischen sprachlichen Mittel. – Frankfurt a.M.: Lang, 2001. – 198 S. («Annoncen», «Werbezettel», «Gebrauchsanleitungen»).

67. Програма з теорії і практики перекладу (англійська та німецька мова) / Карабан В. І., Радчук В. Д., Коломієць Л. В. – Київ: НУ ім. Тараса Шевченка, 1999. – С. 2.

68. Будагов Р.А. Писатели о языке и язык писателей. – М.: МГУ, 1984. – С. 44: «Ранее говорили, будто бы существенны не слова, а предложения, теперь же утверждают, что еще существеннее сочетание многих предложений, любой текст, художественное сочинение (...). Размеры подобного текста тоже непрерывно увеличиваются. Текст "Братьев Карамазовых" Достоевского, например, оказывается уже недостаточным, приходится говорить о собрании сочинений этого автора, а то и обо всей русской литературе прошлого столетия. Так начинают стираться грани между лингвистикой, с одной стороны, и историей литературы, историей культуры, историей общественной мысли – с другой. Возникает не взаимодействие наук – важная проблема нашего времени! – а их полное смешение».

69. Барт Р. Избранные статьи / Р. Барт. – М.: Прогресс, 1989. – С. 424.

70. Караулов Ю. Н. Русский язык и языковая личность / Ю. Н. Караулов. – М., 1987. – С. 216.

71. Див. пос. 57.

72. Koeppen W. Einer der spricht: Gespräche und Interviews. – FaM, 1995. – S. 186.

73. Flusser V. Die Schrift: Hat Schreiben Zukunft? – 4. Aufl. – Göttingen: Edition Imatrix, 1992. – S. 22, 56, 78.

74. Flusser V. Zwiegespräche, Interviews 1967–1991 / hrsg. von K. Sander. – European Photography 1996. – S. 67; Flusser V. Zum Abschied von der Literatur // Merkur. – № 451–452. – 40. Jg. – Sept./Okt. 1986. – Hf. 9/10. – S. 898: «...neue, außersprachliche Denkart in nachalphabetischen Codes».

75. Cailliau R. The World Wide Web: Evolution, Regulation and Perspectives as a Medium of Information [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://science.orf.at/science.orf?-dor=vcailliau&cvent-id=23&tmp=106366>.

76. Rossbacher K. Weiter lesen, weiter leben: Kein Abgesang auf gedruckte Lektüre // Akten des X. Internationalen Germanisten Kongresses Wien 2000. – Bd. 1. – Wien : Lang, 2002. – S. 43: «...auf keinem Flughafen der Welt geht man mehr so ohne weiteres verloren».

77. Генис А. Гипертекст – машина реальности / А. Генис // Иностранная литература. – 1994. – № 5. – С. 148–149.

78. Затонский Д. Герой, что появился на свет лишь в XXXII главе, или Отходная здравому смыслу // Вікно в світ. – К. : НАНУ, 2001. – № 3. – С. 6: «Жизнь и мнения Тристрама Шенди (...) не предназначены для упорядочения и еще менее призваны создать движение в направлении к какой бы то ни было "Цели"».

79. Цит. за: Бэлза С. От Шерлока Холмса до комиссара Мегрэ // Мастера детектива. – М. : Правда, 1991. – С. 3: «После чтения Э. По. То, чего критики еще не заметили: новый литературный жанр, предвестие литературы XX в. Научная фантазия, сказка, основанная на принципе А + Б; литература болезненная и какая-то до прозрачности ясная. Никакой поэзии – воображение выверено анализом».

80. Денисенко С. Н. Особливості перекладу стійких словесних комплексів у процесі фразеологічної деривації / С. Н. Денисенко // Методологічні проблеми перекладу на сучасному етапі. – Суми : СумДУ, 1999, – С. 17.

81. Целан П. Меридіан серця: поезії / П. Целан. – Чернівці : Прут, 1993. – С. 40.

82. Рихло П. В. «Ці тихі, німецькі, болучі рядки...» / П. В. Рихло // Вікно в світ. – К. : НАНУ, 1998. – № 2. – С. 140.

83. Пауль Целан в Чернівцях // Марбахський журнал. – Марбах, 2000. – № 90. – С. 156.

84. Загублена арфа. Антологія німецькомовної поезії Буковини / Концепція видання, переклад, передмова та бібліографічні довідки Петра Рихла. – Чернівці : Золоті литаври, 2002. – С. 347.

85. Там само, с. 19.

86. Рихло П. «Фуга смерті» Пауля Целана в слов'янських перекладах // Вікно в світ. – К. : НАНУ, 1998. – № 2. – С. 124.

87. Там само, с. 125. Дивись також ці ж думки, які, щоправда, трохи інакше вербально і більш об'ємно оформлені, у статті: Рихло, Петро. Мак забуття і полин пам'яті // Див. пос. 84, с. 9.

88. Див. пос. 84, с. 127.

89. Див. пос. 1.
90. Див. пос.84, с. 9.
91. Див. пос. 7.
92. Див. пос. 8.
93. Див. детальніше про це: Гачечиладзе Г. Р. Художественный перевод и литературные взаимосвязи, – М., 1980.
94. Галеева И. Л. Анализ текста оригинала как компонент деятельности переводчика художественной литературы / И. Л. Галеева // Тетради переводчика. – 1984. – № 21. – С. 27–37.
95. Ольховиков Д. Б. Проблема адекватности передачи языковой образности текста при переводе / Д. Б. Ольховиков // Семантика текста и проблемы перевода. – М., 1984. – С. 110.
96. Див., напр.: Прокопович С. С. Адекватный перевод или интерпретация текста? // Тетради переводчика. – 1980. – № 17. – С. 40: «Перевод должен быть адекватным, т. е. восприниматься как оригинальное произведение на "своем" языке, и одновременно быть произведением чужим. Подобные требования столь трудно соединить вместе, что потери здесь будут неизбежны»; Wandruschka M. Interlinguistik. – München, 1976; Wandruschka M. Österreichische Literatur in Übersetzungen. – Wien, 1983.
97. Зисельман Е. Теория перевода и теория подобия / Е. Зисельман // Мастерство перевода. – 1981. – № 18. – С. 51–78.
98. Науменко А. М. О концептуальном художественном переводе / А. М. Науменко // Нові підходи до філології у вищій школі. – Мелітополь : МДПІ, 1992. – С. 40–41; Науменко А. М. Теорія та практика перекладу. – Ч. 1–3. – Мелітополь : МДПІ, 1992. – 110 с.
99. Науменко А. М. Посібник нового типу «Переклад як проблема» / А. М. Науменко // Педвуз сьогодні. – Ч. 3. – Мелітополь : МДПІ, 1995.
100. 100 Naumänko, Anatolij M. Das konzeptuelle Übersetzen. – Zaporižž'a: Uni, 1999. – 113 S.
101. Snell-Hornby M. Translation Studies. – Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins, 1988. – 163 p.
102. Кальниченко О. Передмова до хрестоматії / О. Кальниченко // Див. пос. 67, с. 12.
103. Ладный В. «Мой дядя, падла, вор в законе» / В. Ладный // Комсомольская правда в Украине. – 1977. – № 18. – С. 23.
104. Лосев А. Ф. Исследования по философии и психологии мышления // Личность и Абсолют / составление и общая редакция А. А. Тахо-Годи. – М. : Мысль, 1999. – С. 44: «...ничего нельзя построить на одних доказательствах: необходимы предварительные бездоказательные установки непосредственного опыта».

105. Міркування щодо аксіоматики дослідження та головної функції художнього образу взяті зі статті автора (1995), написаній ним разом з А. А. Науменко.

106. Міркування щодо трьох голосів у художньому тексті взяті зі статті автора (1995), написаній ним разом з А. А. Науменко.

107. Дивись, наприклад, дисертацію О. О. Чернишевої «Ціле героя як літературознавче поняття» (Донецький держуніверситет, 2000) на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук за спеціальністю 10.01.06 – «теорія літератури», в якій наполягається на діалозі автора й читача і активно не розмежовуються категорії «автор», «оповідач», «персонаж», а навіть навпаки, «автор» та «персонаж» (у його спірній іпостасі «ціле героя») називаються синонімами.

108. Добролюбов Н. А. Темное царство / Н. А. Добролюбов // Собрание сочинений. – Т. 5. – М., 1962. – С. 22.

109. Див., напр.: Оболенская Ю. Л. Каламбуры в произведениях Ф. Д. Достоевского и переводы их на испанский язык // Тетради переводчика. – 1980. – № 17; Ледовская Т. А., Маулер Ф. И. Некоторые способы достижения эквилинеарности в поэтической строке // Тетради переводчика. – 1981. – № 18. – С. 25–31.

110. Цветаева А. Двойное пламя / А. Цветаева // Наука и жизнь. – 1985. – № 2. – С. 76: «Даже трудно себе представить, что это перевод, что на другом языке они (строки перевода. – А.Н.) могут прозвучать не хуже! В русском звучании, в выборе именно этих слов для этих оттенков смысла они звучат не как перевод, а как по-русски созданное стихотворение».

111. Вильмонт Н. Н. Гете и его «Фауст» Предисловие // Гете. Фауст / Пер. Б. Пастернака. – Л., 1955. – С. 34: «замечательное по мощи стиха и слога русское перевыражение "Фауста"».

112. Зарыцкі А. «Фауст» на беларускай мове: Передмова / А. Зарыцкі // Гете. Фауст. – Мінск, 1976. – С. 11.

113. Білецький О. І. Передмова // Гете. Фауст / Пер. М. Лукаша. – К., 1955. – С. 6.

114. Куртна А. О. языке Бокаччо в двух переводах «Декамерона» / А. О. Куртна // Мастерство перевода. – М., 1965. – С. 204–213; Костецки И. Актуально ли барокко по сей день? / И. Костецки // Мастерство перевода. – М., 1977. – С. 467–479; Wandruschka M. Österreichische Literatur in Übersetzungen. – Wien, 1983. – 554 S.

115. Цит. за: Мастерство перевода. – М., 1965. – С. 204.

116. Dorst T. Moliere / T. Dorst. – Frankfurt am Main, 1972. – S. 175.

117. Прокопович С. С. Адекватный перевод или интерпретация текста? / С. С. Прокопович // Тетради переводчика. – 1980. – № 17. – С. 40.

118. Воеводина Т. В. О пейзажных описаниях в русской речевой традиции сравнительно с итальянской / Т. В. Воеводина // Тетради переводчика. – 1981. – № 18. – С. 32–46.

119. Цит. за: Мастеря русского стихотворного перевода. – Л., 1968. – Т. 1. – С. 69.

120. Амбрасас-Саснава К. Ю. Еще раз о разделах переводоведения / К. Ю. Амбрасас-Саснава // Тетради переводчика. – 1977. – № 14. – С. 3–11.

121. Див. про одну з таких конференцій: Иностран. лит. – 1984. – № 1.

122. Цит. за: Мастерство перевода. – М., 1968. – С. 237.

123. Див., наприклад, Львов В. Заметки крохобора / В. Львов // Дружба народов. – 1982. – № 6, 1984. – № 4.

124. Комиссаров В. Н. О разделах переводоведения / В. Н. Комиссаров // Тетради переводчика. – 1974. – № 11. – С. 3–10.

125. Науменко А. М. Лінгвопоетика як наука // Нові підходи до вивчення й викладання філології у вищій школі / За редакцією А. М. Науменка. – К.: ІСДО, 2004. – С. 89–105. 122. Цит. за: Мастерство перевода. – М., 1968. – С. 237.

126. Яскравим прикладом світової «фаустіани» можуть слугувати праці з 1990-их років, які свідчать про її географічну панорамність: EUROPA: Balmas, Enea. Faust in Francia // Acti del XVI Convegno della Società universitaria per gli studi di lingua e letteratura Francese. – Fasano, 1991. – S. 9–19; Mâdl, Antal. Imre Madách: «Die Tragödie des Menschen» und ihr Verhältnis zu Goethes «Faust» // Jahrbuch der ungarischen Germanistik. – Jg. 1992. – Budapest, 1992. – S. 53–66; Reitani, Luigi. Faust in Italien // Sprachkunst. – Jg. 23. – Wien, 1992. – Halbband 2. – S. 191–211; Saviane, Renato. Vitalismo e nihilismo nel «Faust» di Goethe. – Firenze: Olschki, 1992. – 139 S.; Germanica Wratislaviensia. 99. – Wrocław, 1993. – S. 181–195, 291–298; Bohnenkamp, Arne. «...das Hauptgeschäft nicht außer Augen lassen»: die Paralipomena zu Goethes «Faust». – Frankfurt a.M.: Insel-Verlag, 1994. – 937 S.; Gamarra, Pierre. À la recherche de Faust // Europa. Revue littéraire mensuelle. – Année 72. – Paris, 1994. – № 787/788. – S. 197–200; Interpreting Goethes «Faust» today / ed. by Jane K. Brown. – Columbia / SC: Camden House, 1994. – 277 S.; Kaiser, Gerhard. Vision und Kritik der Moderne in Goethes «Faust II» // Merkur. – Jg. 48. – Stuttgart, 1994. – H. 7. – S. 594–604; Rogiski, Piotr. Die polnische Versuchung Fausts: Goethes «Faust» und das Drama der polnischen Romantik // Zeitschrift für Slawistik. – Bd. 39. – Berlin, 1994. – H. 4. – S. 601–609; Leeuwe, Hans de. Niederländische Übersetzungen von Goethes «Faust» // Wechseltausch: Übersetzen als Kulturvermittlung: Deutschland und die Niederlande / hrsg. von Jattie Enkler und Hans Ester. – Amsterdam: Atlanta, 1995. – S. 31–64;

Гетевские чтения. – М., 1996. NAHOSTEN: Radwan, Kamal. Die Rezeption der Faustgestalt in der arabischen Literatur // Acta Universitatis Wratislaviensis. – 1497. – Wrocław, 1993. – S. 303–312. Kimura, Naoji. Mori Ogai als «Faust»-Übersetzer // Praxis interkultureller Germanistik / hrsg. von Bernd Thum u.a. – München 1993. – S. 945–958; OSTASIEN : Zur Rezeption von Goethes «Faust» in Ostasien / hrsg. von Adrian Hsia. – Bern: Lang, 1993. – 274 S.; Hasimoto, Takashi. Überlegungen zur Faust-Dichtung in Japan // Symposium «Goethe und die Weltliteratur». – Berlin, 1993. – S. 112–124; Kimura, Naoji. Mori Ogai als «Faust»-Übersetzer // Praxis interkultureller Germanistik / hrsg. von Bernd Thum u.a. – München, 1993. – S. 945–958; AMERIKA : Gearey, John. Goethes othes «Faust»: drama, pt. II. – Toronto : Univ. of Toronto Press, 1992. – 211 S.; Allner, Irmin. Fausts «Weg zu sich selbst»: a Jungian interpretation of Goethes «Faust» with special emphasis on the individuation process. – New York : Syracuse Univ., 1993. – 436 S.

127. Atkins S. Vorwort / S. Atkins // Zyla, Wolodymyr. Goethe in der ukrainischen Literatur. – München : Freie Ukrainische Univ., 1989. – S. 5–6.

128. Рудницький Л. Іван Франко і німецька література / Л. Рудницький. – München : Ukrainisches technisch-wirtschaftliches Institut, 1974. – S. 80.

129. Ярема Я. Іван Франко і «Фауст» Гете / Я. Ярема // Дослідження творчості Івана Франка. – К. : АН СРСР, 1956. – С. 103–107.

130. Wojko Ju. Goethes «Faust» in der ukrainischen Übersetzung von M. Lukas / Ju. Wojko // Festschrift für Wolfgang Gesemann. – Bd. 2. – München, 1986. – S. 20.

131. Копелев Л. «Фауст» по-українски / Л. Копелев // Мастерство перевода. – М., 1965. – С. 151.

132. Вильмонт Н. Гете и его «Фауст» / Перевод Б. Пастернака. – М., 1955. – С. 34.

133. Rüge G. Boris Pasternak / G. Rüge. – München, 1958. – S. 84.

134. Цветаева А. Двойное пламя / А. Цветаева // Наука и жизнь. – М., 1985. – N. 2. – С. 76.

135. Зарыцкі А. «Фавст» на беларускай мове / А. Зарыцкі // Гьоте. Фавст. Пераклав В. Сьомуха. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1976. – С. 11.

136. Див. пос. 134.

137. Див. пос. 131.

138. Там само.

139. Див. пос. 135.

140. Габричевский Г. А. Переводы «Фауста» / Г. А. Габричевский // Гете. Фауст. Перевод В. Брюсова. – М. ; Л., 1928. – С. 346.

141. Білецький О. Зібрання праць в 5 томах / О. Білецький. – Т. 5. – К. : Наукова думка, 1966. – С. 441.
142. Мотыльёва Т. «Фауст» в переводе Б. Пастернака / Т. Мотылева // Новый мир. – М., 1950. – № 8. – С. 239–243.
143. Zyla W. T. J. W. von Goethe in der ukrainischen Literatur / W. Zyla. – München : Freie Ukrainische Univ., 1989. – S. 40.
144. Асеев Н. Новая жизнь «Фауста» / Н. Асеев // Мастерство перевода. – Выпуск 5. – М., 1965. – С. 395–404. Або: Асеев Н. Н. Родословная поэзии / Н. Н. Асеев. – М., 1990. – С. 230–237.
145. Pohl W. Russische «Faust»-Übersetzungen / W. Pohl. – Meisenheim : Hain, 1962. – S. 82.
146. Langkavel M. Die französischen Übersetzungen von Goethes «Faust»: Ein Beitrag zur Geschichte der französischen Übertragungskunst / M. Langkavel. – Straßburg : Trübner, 1902. – 153 S.
147. Жирмунский В. Гете в русской поэзии / В. Жирмунский // Литературное наследство. – Выпуск 4–6. – М., 1932. – С. 505–650.
148. Statkow D. Probleme bei einer bulgarischen «Faust»-Übersetzung / D. Statkow // Goethe : Jahrbuch der Goethe Gesellschaft. – Bd. 26. – Weimar, 1964. – S. 266–276.
149. Zyla W. J. W. von Goethe in der ukrainischen Literatur / W. Zyla. – München: Freie Ukrainische Univ., 1989. – 96 S.
150. Ященко А. «Фауст» Гете в интерпретации русской критики и переводах / А. Ященко. – Горький, 1964. – 843 с.
151. Бондаренко Н. До історії української фаустіани / Н. Бондаренко // Архіви України. – К., 1968. – № 1. – С. 69–76.
152. Lipinski K. Goethes «Faust» als Übersetzungsvorlage / K. Lipinski. – Krakov, 1990. – S. 8, 215–216.
153. Kimura N. Fausts Verwandlung in japanischer Sprache // Übersetzen, verstehen, Brücken bauen: geisteswissenschaftliches und literarisches Übersetzen im internationalen Kulturaustausch / hrsg. Von Armin Paul Frank u.a. – Berlin : E. Schmidt, 1993. – T. 2. – S. 587–593.
154. Див. пос.145.
155. Briegleb K. Vom Engen ins Weite: Zur Übersetzbarkeit des «Faust» / K. Briegleb // Pönyök–Yöngu. Übersetzungsforschung. – Seoul, 1994. – Н. 2. – С. 7–46 und 1995. – Н. 3. – С. 121–140.
156. Прокопович С. С. Адекватный перевод или интерпретация текста? // Тетради переводчика / С. С. Прокопович. – Выпуск 17. – М., 1980. – С. 37–48.
157. Heller E. Die Zweideutigkeit von Goethes «Faust» / Aufsätze zu Goethes «Faust I» / hrsg. von Werner Keller. – Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1984. – S. 82–84.

158. Губер Э. Комментарии / Э. Губер // Гете. Фауст. Перевод Э. Губера. – СПб., 1838. – С. 248.

159. Овчинников А. Предисловие / А. Овчинников // Гете. Фауст. Перевод А. Овчинникова. – Рига, 1851. – С. XII.

160. Шакунтала. Санскритская драма в 7 действиях. Сочинение Калидасы, перевод С. Эйтес. – СПб., 1893.

161. Kurz G. Das Drama als Ragout: Zur Metaphorik des Essens und Trinkens in Goethes «Faust II» / G. Kurz // Interpreting Goethes «Faust» today / ed. by Jane K. Brown. – Columbia / SC. 1994. – S. 172–186 («*In der "Hexenküche" wird das Trinken mit dem großen metaphorischen Feld des Feuers und der Flamme verbunden*»). – S. 185). Про багатозначність епізоду з Ейфоріоном див.: Mommsen, Katharina. «Krieg ist das Lösungswort»: zu Euphorion-Szene in «Faust II» und den letzten Novellen der «Wanderjahre» // Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts. – Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1993. – S. 128–147 («*Als er im Frühjahr 1826 an die Ausarbeitung der Euphorion-Partie ging, die so drastisch Anspielungen auf die Differenzen mit Carl August enthielt, hatte er zu bedenken, daß ihr baldiges Erscheinen unvermeidbar war. Der Helena-Akt sollte demnächst als erste Probe des zweiten Teils von "Faust" veröffentlicht werden. So war es geraten, von der Direktheit, mit der Euphorion es als Kriegslustiger "zu weit" treibt, etwas abzulenken. Das Einfügen erotischer Szenen war ein besonders probates Mittel. Die entscheidende Milderung erreichte Goethe aber durch die Einbeziehung der Persönlichkeit Lord Byrons*»). – S. 142). Детальніше про цю сцену і про «1001 і одна ніч»-мотиви у гетевському «Фаусті» див.: K. Mommsen. Etymologisches zu Goethes Euphorion // Euphorion. – Heidelberg : Universitätsverlag, 1994. – Bd. 88. – H. 1. – S. 73–81; Або: Goethe und 1001 Nacht. – Berlin : Suhrkamp, 1981. – 332 S. (S. 185–295).

162. Schöne A. Götterzeichen, Liebeszauber, Satanskult: neue Einblicke in alte Goethetexte / A. Schöne. – München, 1993. – S. 107–230.

163. Müller C. «Gretchen als Hexe?»: Eine Anmerkung zu Albrecht Schönes Rekonstruktion der «Walpurgisnacht» / C. Müller // Euphorion. – Bd. 87. – Heidelberg. 1993. – H. 4. – S. 347–364.

164. Див. пос. 147: «...стремился за констатированным фактом литературного воздействия раскрыть его идеологическую, а следовательно социальную значимость».

165. Жирмунский В. Гете в русской литературе / В. Жирмунский. – Л. : Художественная литература, 1937. – С. 5.

166. Там само, с. 671.

167. Там само, с. 5.

168. Pohl W. Russische «Faust»-Übersetzungen / W. Pohl. – Meisenheim : Hain, 1962. – 186 S.

169. Leschnitzer F. Goethes «Faust» und die sowjetische Literatur / F. Leschnitzer. – Rostock, 1964. – 297 S.

170. Див. пос. 150.

171. Див. пос. 135, с. 11.

172. Дворніков А. С. Метод поетичного перекладу Миколи Лукаша в полі системі української літератури (на матеріалі перекладів трагедії Й.-В. Гете «Фауст» і поезій Ф. Шиллера) : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.16 – перекладознавство / Дворніков А. С. – Одеса : ОНПУ ім. К. Д. Ушинського, 2013. – 254 с.

173. Франко І. Зібрання творів: у 50-ти тт. / І. Франко. – Т. 18. – К. : Наукова думка, 1982. – С. 180.

174. Білило Ц. Несколько слов о переводе Гетевского Фауста на украинский язык Иваном Франком / Ц. Білило // Труд. – 1882. – № 36. – 5 березня. – С. 1–3.

175. І. М. Передмова // Й. В. фон Гете. Фавст. Трагедія. Перша частина. З німецької мови переклад Д. Загула. – Київ-Відень : Вернигора, 1919. – С. 5–1.

176. Йогансен М. Передмова до перекладу / М. Йогансен // Й. В. Гете. Фауст. Трагедія. Переклав з німецької мови М. Т. Улезко. Частина перша. – Харків : Держвидав України, 1926. – С. 1–6.

177. Білецький О. І. «Фауст», трагедія Гете / О. І. Білецький // Гете. Фауст. Переклад з німецької Миколи Лукаша. – К. : Держвидав художньої літератури України, 1955. – С. III–XL.

178. Див. пос. 129.

179. Бондаренко Н. «Фауст» в українському перекладі Д. Загула / Н. Бондаренко // Некоторые вопросы языкознания. – Выпуск 2. – К., 1962. – С. 15–51.

180. Див. пос. 131.

181. Див. пос. 128.

182. Див. пос. 130, с. 11–20.

183. Див. пос. 149 а також: Дорошенко В. Гете в українських перекладах, переспівах і наслідуваннях / В. Дорошенко // Матеріали до української бібліографії. – L'viv, 1952; Jevstahevyč, V. Goethes Werk in der Ukraine // Jahrbuch der Ukrainenkunde 1987. – München, 1987. До цього треба додати наступне: українська гетеана розпочинається за життя автора «Фауста» (1827 П. Гулак-Артемівський перекладає баладу Гете «Рибалка») і нараховує більше 100 перекладів (інколи навіть до 10 варіантів одного оригіналу). А українська фаустіана має менш славетну історію: 5 повних перекладів першої частини (Франко, Коваленко, Загул, Улезко, Лукаш), один повний переклад другої частини (Лукаш), один нарисний переказ другої частини (М. Улезко) і

два фрагменти з неї (І. Франко, Т. Вернивода). Є також фрагментарні спроби перекласти першу частину (М. Старицький, К. Димитрашков, Х. Алчевська) і один «сумарний» переклад, виданий у Харкові у 1931 році із фрагментів М. Старицького, М. Улезка, Д. Загула, але він неповний. Не багато і критичних праць про українські переклади «Фауста», та й вони інколи фактографічно й змістовно не зовсім об'єктивні. Так, О. Білецький 1955 написав, що М. Старицький працював над гетевським «Фаустом» після І. Франка, хоч насправді М. Старицький розпочав свою роботу над перекладом на 10–12 років раніше І. Франка. Цю помилку усунув лише через 34 роки після заяви О. Білецького В. Жила (див. пос. 143, с. 74). Перша рецензія на переклад «Фауста» І. Франком з'явилась 1882 і була негативною через те, що рецензент оцінив мову Франка як не літературну й діалектну, а його творчі знахідки не помітив (див.: С. В. Несколько слов о переводе гьотевского «Фауста» на украинский язык Иваном Франком // Труд, № 36, 05.03.1882). Друга рецензія того ж самого року належала німецькій пресі і була задовільною (без автора // Das Magazin für die Literatur des In – und Auslandes. – № 43. – 21.10.1882). Обидві рецензії були, на жаль, не аналітичними, а оцінювальними. І вказана тенденція зберігалась в українській фаустіані довгі десятиріччя: з кожним новим українським перекладом «Фауста» вона посилювалась, бо новий переклад дифірамбічно оспівували, а всі попередні нещадно ляли. Так, робили: І. М., автор передмови до перекладу Д. Загула (див. пос. 175); М. Йогансен (див. пос. 176); О. Білецький (див. пос. 177). Трохи осторонь цієї традиції знаходяться статті Я. Яреми (див. пос. 129) і Н. І. Бондаренко (див. пос. 151 та 249), автори яких спробували оцінити об'єкт дослідження всебічно, але знову ж таки лише у порівнянні з мовою перекладу, а не оригіналу. Виходить, що Україна ще не зробила об'єктивного аналізу своїх перекладів «Фауста», а лише то високо оцінила одні, то різко розкритикувала інші. Трохи інше, але не краще відношення до українських перекладів «Фауста» показує українська діаспора: там розквітла тенденція ВСІ українські перекладу оцінювати лише дифірамбічно, незалежно від того, чи існують для цього об'єктивні чинники. Названу тенденцію розпочинає 1932 В. Дорошенко (див. початок цього посилання), і вона швидко була підхоплена іншими гетезнавцями української діаспори (див. пос. 128, 130, 149). А це означає, що і українська діаспора не породила об'єктивного дослідження українських перекладів «Фауста». Справжній науковий шлях-підхід запропонував 1965, як це часто і буває в європейській історії в подібних випадках, іноземець Лев Копелев, літературознавець з Москви. В своїй доволі обтяжній і змістовно насиченій праці про переклад

Лукаша він спробував порівняти оригінал Гете з українським перекладом, а останній – з російським варіантом Б. Пастернака, щоб встановити адекватність обидних версій. Щоправда, епізоди, які він порівнював, були випадкові, а не ключові, не концептуальні.

184. Naumann Hans-Peter. Goethes «Faust» in schwedischer Übersetzung / Hans-Peter Naumann. – Stockholm, 1970. – 202 S.

185. Lipinski, Krzysztof. Goethes «Faust» als Übersetzungsvorlage / K. Lipinski. – Krakov, 1990. – 244 S.

186. Hsia A. Goethes «Faust» in 4 chinesischen Übersetzungen // Zur Rezeption von Goethes «Faust» in Ostasien / hrsg. von A. Hsia. – Bern : Lang, 1993. – S. 107–145.

187. Фауст. Фантастическая трагедия Вольфганга Гете, приуроченная для сцены М. А. Струговщиковым. – В 5 актах. – СПб., 1903. – 84 с.

188. **Фауст 1:** Е. І. Губер, 1838, віршами; М. П. Вронченко, 1844, віршами; О. М. Струговщиков-батько, 1856, віршами; Н. П. Греков, 1859, віршами; М. О. Холодковський, 1878, віршами; А. А. Фет, 1882, віршами; П. В. Трунін, 1882, віршами; Т. Аносова, 1883, віршами; Н. Я. Врангель, 1889, віршами; Н. Голованов, 1889, віршами; Н. П. Маклецова, 1897, віршами; А. І. Мамонтов, 1897, білими віршами; Д. Н. Цертелєв, 1901, віршами; П. І. Вейнберг, 1902, прозою; А. Л. Соколовський, 1902, прозовий підрядник; М. А. Струговщиков-син, 1903, прозою і віршами; В. Я. Брюсов, 1928, віршами; Б. Л. Пастернак, 1950, віршами.

189. **Фауст-2:** Е. І. Губер, 1840, нарис прозою; М. П. Вронченко, 1844, нарис прозою; А. Овчинников, 1851, віршами; М. О. Холодковський, 1878, віршами; А. А. Фет, 1883, віршами; Н. Голованов, 1898, віршами; А. І. Мамонтов, 1901, прозовий підрядник; П. І. Вейнберг, 1902, прозою; А. Л. Соколовський, 1902, прозовий підрядник; Н. П. Маклецова, 1914, віршами; Б. Л. Пастернак, 1953, віршами.

190. **Фауст-1 і Фауст-2 одного перекладача:** Е. І. Губер, 1838 (І – віршами), 1840 (ІІ – нарис прозою); М. П. Вронченко, 1844 (І – віршами, ІІ – нарис прозою); М. О. Холодковський, 1878 (І і ІІ – віршами); А. А. Фет, 1882 (І – віршами), 1883 (ІІ – віршами); Н. Голованов, 1889 (І – віршами), 1898 (ІІ – віршами); А. І. Мамонтов, 1897 (І – білими віршами), 1901 (ІІ – прозовий підрядник); П. І. Вейнберг, 1902 (І і ІІ – прозою); А. Л. Соколовський, 1902 (І і ІІ – прозовий підрядник); Н. П. Маклецова, 1897 (І – віршами), 1914 (ІІ – віршами); Б. Л. Пастернак, 1950 (І – віршами), 1953 (ІІ – віршами).

191. Из трагедии «Фауст» // Немецкие поэты в биографиях и образцах / под редакцией Николая В. Гербеля. – СПб. : Белобратов и К., 1877. – С. 186–199 (А. А. Фет, О. М. Струговщиков-батько, Н. П. Греков, М. Загорский, Е. І. Губер).

192. Гете: его жизнь и избранные стихотворения. – СПб., 1889 (фрагмент «Из трагедии "Фауст"»): I. Павлов, А. А. Фет, О. М. Струговщикова-Батько, Н. П. Греков, Е. I. Губер, М. О. Холодковский, I. С. Тургенев).

а. «Фауст» Гете / под редакцией П. А. Висковатова. – СПб., 1895 (М. П. Вронченко, Н. П. Греков, Е. I. Губер, П. А. Висковатов, А. Н. Майков).

193. «Фауст» в выдержках и изложениях. – М.: Родная речь, 1917 (М. П. Вронченко, М. О. Холодковский та ін.).

194. Фауст. Избранные страницы в переводах русских писателей / под редакцией А. И. Дейча. – М., 1929 (А. I. Дейч, А. А. Фет, М. О. Холодковский).

195. Гете Избранные произведения / под редакцией Н. М. Вильмонта. – М., 1950 (Фауст-I: Б. Пастернак; Фауст-II: М. О. Холодковский).

196. Сцены из «Фауста» // Гете: Избранное / под редакцией С. В. Тураева. – М.: Детгиз, 1963. – С. 176–329 (М. О. Холодковский, В. Я. Брюсов, Б. Л. Пастернак, Д. В. Веневитинов).

197. Отрывки из «Фауста» // Мастера русского стихотворного перевода. – Книги 1–2. – Л., 1968 (Фауст-I: Д. В. Веневитинов, Е. I. Губер, М. П. Вронченко; Фауст-II: М. О. Холодковский).

198. Фауст: сцены из первой части // Гете: Стихотворения / под редакцией С. В. Тураева. – М., 1973. – С. 235–371 (М. О. Холодковский, В. Я. Брюсов, Б. Л. Пастернак, Д. В. Веневитинов).

199. В. А. Жуковский (1817, 1849), М. Загорский (1824), А. С. Грибоедов (1825), Д. В. Веневитинов (1827, 1829), С. Шевирьев (1827), Ф. I. Тютчев (1830), А. А. Шишков (1831), I. Бек (1837), Ф. А. Коні (1837), К. С. Аксаков (1839, 1841), Н. П. Огарьев (1841, 1856, 1890), I. С. Тургенев (1844), Струйский (1847–?), М. Л. Михайлов (1848), Д. Кафтирьев (1865), I. Павлов (1867, 1873, 1874, 1875, 1889), Д. Д. Минаев (1871), Д. С. Мережковский (1892), К. Д. Бальмонт (1895, 1896, 1899), П. А. Висковатов (1895), А. Н. Майков (1895), Е. М. Шершнеvский (1899), Ф. Ф. Комиссаржевский (1912), О. О. Блок (1920–?), А. В. Луначарский (1928), А. I. Дейч (1929), В. Я. Брюсов (1932).

200. Гербель Н. В. Собрание сочинений Гётэ в переводах русских писателей / Н. В. Гербель. – Том 2: Фауст. Перевод М. О. Холодковского. – СПб., 1878. – 427 с. (свй останній суттєво перероблений варіант перекладу «Фауста» М. О. Холодковский видав 1922).

201. Гете Фауст. Часть I. / Перевод Б. Л. Пастернака. – М., 1950.

202. Гете Фауст. Часть I і II. / Перевод Б. Пастернака. – М., 1953. – 616 S. (останній перероблений варіант – 1957).

203. **Фауст-I**: I. Я. Франко, 1882, віршами; Г. О. Коваленко, 1891, віршами; Д. Загуд, 1919, віршами; М. Т. Улезко, 1926, віршами; М. О. Лукаш 1955, віршами.

204. **Фауст-2:** І. Франко, 1899, фрагментарно; М. Т. Улезко, 1926, прозовий нарис; М. О. Лукаш, 1955, віршами.

205. **Фауст-1 і 2 одним перекладачем:** М. Т. Улезко, 1926 (І – віршами, ІІ – прозовий нарис), М. О. Лукаш, 1955 (І і ІІ – віршами). Між перекладом І. Франка (1882) і останнім М. Лукаша (1955) пролягло більше 70 років; значний проміжок часу для будь-якого перекладача, щоб критично оцінити здобутки й недоліки своїх попередників. Всі українські перекладачі «Фауста» вважаються найкращими фахівцями в галузі перекладацької практики й теорії (так, наприклад, І. Франко переклав багато світових шедеврів, теж саме можна сказати про Д. Загула і М. Лукаша, який, до речі, легко перекладав із 14 мов. Деякі з українських перекладачів «Фауста» були значними поетами в нашій вітчизняній літературі (І. Франко, Д. Загул та ін.) Все це свідчить про те, що українські перекладачі «Фауста» мали якісно високий професійний рівень і не могли тому зробити складні, прості, а тим більше грубі помилки. Крім вказаного суб'єктивного чинника їх творчу перекладацьку діяльність зумовлював також і чинник об'єктивний: вплив російських перекладів «Фауста», серед яких вже до перших українських спроб (М. П. Старицький, 1865, фрагмент з «Фауста»; І. Я. Франко, 1882, повний переклад першої частини німецької трагедії) нараховувалось 5 повних перекладів першої частини та 4 повних варіанта (віршами) і один прозовий нарис другої частини, а також 30 фрагментів 16 авторів. Зрозуміло, що на всі українські переклади «Фауста» і на деякі російські впливав переклад І. Франка, та важливою тут є проблема пошуків відповіді не на запитання, хто на кого впливав, а на запитання, чи відповідають російські та українські переклади гетевській концепції і хто з перекладачів використав свої власні чи плагіаторські перекладацькі можливості.

206. «Фауст» Гете // Хрестоматія з історії західних літератур. – Том 3. – Харків, 1931. – С. 456–482 (М. П. Старицький, М. Т. Улезко, Д. Загул, Т. Вернивода).

207. М. П. Старицький (1865), К. Д. Дмитрашков (1884), І. Я. Франко (1880, 1899), Х. Алчевська (1924), Т. Вернивода (1931).

208. Фавст. Трагедія Гете. Перша частина. Переклад та коментар І. Франка. – Львів, 1882. – 222 с. (перший варіант як фрагмент – 1880).

209. Гелена і Фавст. Третій акт другої часті Гетевого «Фавста». Переклав І. Франко. – Львів : Наукове товариство ім. Шевченка, 1899. – 59 с.

210. Гете. Фауст. Частини І і ІІ. Переклад Миколи Лукаша. – К. : Держвидав художньої літератури, 1955. – 500 с.

211. Власне кажучи, тут немає вибору: тільки один повний переклад В. Сьомухи (1976, Фауст І і ІІ, віршами) та два фрагменти А. Дударя (1939-ті роки) і А. Зарицького (1949).

212. Гётэ Ё. В. Фауст. Трагедия. Першая і другая часткі. Пераклад з нямецкай Васіль Сёмуха. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1976. – 432 с.

213. Так, наприклад, статті Б. Пастернака про переклад шекспірівських трагедій // Советская літаратура. – М., 1956. – С. 210; Betrachtung zum «Faust» // Der Tagesspiegel. – Berlin, 14.12.1958, S. 4; Zur Übersetzung von Goethes «Faust» // Faust im XX. Jahrhundert. Festschrift für Karl Theens zum 60. Geburtstag. – Knittlingen, 1964. – S. 55.

214. Goethe J. W. Faust. Gesamtausgabe / J. W. Goethe. – Leipzig : Insel-Verlag, 1964. – S. 597.

215. Е. І. Губер (1838), Н. П. Вронченко (1844), О. М. Струговщикова-батько (1856), Н. П. Греков (1859), М. О. Холодковський (1878), І. Я. Франко (1882).

216. А. А. Фет (1882), П. В. Трунін (1882), Т. Аносова (1883), Н. Врангель (1889), Н. Голованов (1889), Г. О. Коваленко (1891), Н. П. Маклецова (1897), А. І. Мамонтов (1897), Д. Н. Цертелев (1901), П. І. Вейнберг (1902), А. Л. Соколовський (1902), М. А. Струговщикова-син (1903), Д. Загул (1919), М. Т. Улезко (1926), В. Я. Брюсов (1928), Б. Л. Пастернак (1950), М. О. Лукаш (1955), В. Сьомуха (1976).

217. В. А. Жуковський (1817, 1849), М. Загорський (1824), А. С. Грибоедов (1825), Д. В. Веневітінов (1827, 1829), С. Шевирьов (1827), Ф. І. Тютчев (1930), А. А. Шишков (1831), І. Бек (1837), Ф. А. Коні (1837), К. С. Аксаков (1839, 1841), Н. П. Огарьов (1841, 1856), І. С. Тургенев (1844), Струйський (1847), М. Л. Михайлов (1848), Д. Кафтирьов (1865), М. П. Старицький (1865), І. Павлов (1867, 1873, 1874, 1875, 1889), К. Д. Димитрашков (1884), Д. С. Мережковський (1892), К. Д. Бальмонт (1895, 1896, 1899), П. А. Вісковатов (1895), А. Н. Майков (1895), Л. М. Шершневський (1899), Ф. Ф. Комісаржевський (1912), О. О. Блок (1920–?), Х. Алчевська (1924), А. В. Луначарський (1928), А. І. Дейч (1929), А. Дудар (1930–ті).

218. Е. І. Губер (1840), М. П. Вронченко (1844), А. Овчинніков (1851), М. О. Холодковський (1878), А. А. Фет (1883), Н. Голованов (1898), А. І. Мамонтов (1901), П. І. Вейнберг (1902), А. Л. Соколовський (1902), Н. П. Маклецова (1914–?), М. Т. Улезко (1926), Б. Л. Пастернак (1953), М. О. Лукаш (1955), В. Сьомуха (1976).

219. Д. Д. Мінаєв (1871), Н. П. Огарьов (1890), І. Я. Франко (1899), А. В. Луначарський (1928), Т. Вернивода (1931), В. Я. Брюсов (1932), А. А. Зарицкі (1949).

220. Е. І. Губер (прозовий нарис), М. П. Вронченко (прозовий нарис), А. І. Мамонтов (прозовий підрядник), П. І. Вейнберг (прозовий переказ), А. Л. Соколовський (прозовий підрядник), М. Т. Улезко (прозовий нарис). «Фауст I» був перекладений прозою лише тричі:

П. І. Вейнберг (прозовий переказ), А. Л. Соколовський (прозовий підрядник), М. А. Струговщиков-син (прозою і віршами у формі діалогу).

221. М. О. Холодковський (1878), А. А. Фет (1882–1883), Н. Голованов (1889–1898), Б. Л. Пастернак (1950–1953), М. О. Лукаш (1955), В. Сьомуха (1976).

222. Белинский В. Г. Полное собрание сочинений / В. Г. Белинский. – М., 1956. – Т. 11. – С. 380; Т. 12, с. 20 і 38.

223. Огарев Н. П. Памяти художника А. Иванова / Н. П. Огарев // Полярная звезда. – Лондон, 1859, книга 5 (*Не стукнул ли Гёте по христианскому миру первой частью «Фауста»*). Те ж саме див.: Н. П. Огарёв. Избранные произведения в двух томах. – Т. 2. – Ленинград, 1958. – С. 441.

224. Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений / Л. Н. Толстой. – Т. 86. – М., 1937. – С. 212.

225. Стасов В. В. Письма к родным / В. В. Стасов. – М., 1953. – Т. 1. – С. 167 (Стасов пише, що Лев Толстой не любить, як і сам Стасов, «Фауста» Гете, не поважає його, оцінює як щось штучне, видавлене, неприродне та вимушене); див. також том 2, с. 242.

226. Франко І. Я. «Фавст» Гете / І. Я. Франко // Зібрання творів у 50 томах. – Т. 13. – К.: Наукова думка, 1978. – С. 179 (Тут він вказує на те, що друга частина, яка своєю жвавістю, своїм теплим колоритом і своєю міцністю стоїть значно нижче першої, перемагає її в цілому лише багатством своїх думок).

227. Див. пос. 156, с., і пос. 157, с. IX–XI; див. також: А. А. Фет. Фауст. Трагедия Гете: часть вторая / А. А. Фет. – М.: Гатчук, 1883. – С. V; А. Л. Соколовский. Фауст. Трагедия Гете / А. Л. Соколовский. – СПб.: Пантелеевы, 1902. – С. III; Вронченко М. П. Фауст. Трагедия. Сочинение Гете / М. П. Вронченко. – СПб.: Фишер, 1844. – С. 404; Тургенев И. С. Собрание сочинений / И. С. Тургенев–Т. Х. – М., 1956 (Тургенев стверджує: немає сумнівів, що друга частина «Фауста» є заумною).

228. Губер Э. И. Вторая часть «Фауста» // Фауст. Трагедия Й. В. Гете в стихотворном переводе Э. И. Губера. – СПб.: Герман Гоппе, 1902. – С. 97–98, 100, 107.

229. Цитується за: В. М. Жирмунський (див. пос. 164, с. 443); див. також: А. А. Фет. Фауст. Трагедия Гете: часть вторая / А. А. Фет. – М.: Гатчук, 1883. – С. III–IV.

230. Брюсов В. Я. Избранные сочинения / В. Я. Брюсов. – Т. 2. – М., 1955. – С. 588.

231. Франко І. Я. Гелена і Фавст..., див. пос. 196, с. 4.

232. Горький М. Собрание сочинений в 30 томах / М. Горький. – Т. 29. – М., 1955. – С. 123–124.

233. Brief an den Grafen Brühl vom 1. Mai 1815 // s. Anm. 201, S. 595.
234. Волков И. Ф. «Фауст» Гете и проблема художественного метода / И. Ф. Волков. – М. : МГУ, 1970. – С. 200.
235. Див., наприклад: Соколовский А. Л. Фауст, трагедия Гете / А. Л. Соколовский. – СПб. : Пантелеевы, 1902. – С. III.
236. Див. пос. 201, с. 129.
237. Там само.
238. Див., наприклад: Platons «Phaidros» in der Übersetzung von F. Ast. – Jena: in der Erdkerschen Buchhandlung, 1817. – S. 32 («Dieses aber verdient bemerkt zu werden, daß auch die Alten, welche die Namen festgestellt haben, den begeisterten Wahnsinn (підкреслено мною – А.М.Н.) weder für schändlich noch für schimpflich hielten»).
239. Див., наприклад: Г. А. Габричевский. Гете и Фауст // Гете. Фауст. Перевод В. Я. Брюсова. – М. – Л., 1928. – С. 36.
240. Гете Фауст / Пер. Н. А. Холодковського. – М. : Okto, 1912. – С. 1.
241. Див. пос. 224.
242. М. О. Холодковський (1858–1921) був великим російським вченим, «батьком» паразитології.
243. Фауст. Трагедія Івана Вольфганга Гете. Переклав Іван Ф. // Правда. – Випуск I–III. – Львів, 1880. – С. 1.
244. Гете Фауст / Перевод Б. Л. Пастернака. – Л. : ГИХЛ, 1953. – С. 35.
245. Значний російський перекладач Б. Л. Пастернак (1890–1960) відомий також в Європі та світі як видатний лірик і прозаїк. Лауреат Нобелівської премії з літератури 1958.
246. Гете Фауст. Переклад з німецької Миколи Лукаша. – К. : Держвидав художньої літератури, 1955. – С. 3.
247. Ёган Вольфганг Гётэ Фауст. Трагедыя. Першая і другая часткі. Пераклаў з нямецкай Васіль Сёмуха / Гётэ Ё. В. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1976. – С. 13.
248. Подібну систему аргументовано доводить І. Ф. Волков (див. пос. 190).
249. «Прафауст» написано 1775, знайдено 1887; «Фауст-фрагмент» надруковано 1790; «Присвята» створена 1797; «Фауста I» надруковано 1808; «Фауста II» завершено й видано 1832.
250. Про стильову багаточисливість і злиття стилів в Гетевому «Фаусті» див. блискучі думки Г. А. Габричевського: пос. 140, с. 47 і 50.
251. Див. пос. 141, с. 10: «Поетично налаштований перекладач повинен передати як надзвичайну поезію "Фауста", так і незвичайний глибинний філософський сенс трагедії. Справа ускладнюється тим, що трагічне й величне у творі часто-густо знаходяться поруч із сатиричними і навіть гумористичними строфами і що патетичні

монологи та ліричні забавні епізоди, виписані жвавою мовою, сусідуєть з побутовими сценами, в яких можна зустріти просторіччя, діалектизми, жаргонізми і, якщо цього потребує сюжет, навіть грубі жарти та занадто знижені слова і вислови. Є фрагменти, де використано наукову термінологію (...). Всі ці особливості створюють неймовірні перешкоди для перекладача».

252. Див. подібні думки: Фауст. Трагедія Гете. Перевод Петра Вейнберга. – СПб. : Суворин, 1902. – С. 5–6; Н. Н. Вильмонт. Гете и его «Фауст» // Гете. Фауст. Перевод Б. Пастернака. – Л. : ГИХЛ, 1953. – С. 4 і 15; С. А. Юрьев. Предисловие // Гете. Фауст. Перевод М. О. Холодковського. – М. : Окто, 1912. – С. III.

253. Й. П. Екерманн мав думку, що це сталося ще 1769.

254. У «Прафаусті», «Фрагменті», а пізніше і у «Фаусті 1».

255. У «Фаусті 2» ця подорож часом виписана найкраще, але вже у «Фрагменті» та у «Фаусті 1» є «Кухня відьми» як сцена омолодження Фауста і тим самим як передвісниця його майбутніх мандрів через час.

256. Бесіда Гете з Фальком 21 червня 1815: «*Dreißig Jahre haben sie sich nun fast mit den Besenstielen des Blocksberges und den Katzensgesprächen in der Hexenküche, die im "Faust" vorkommen, herumgeplagt, und es hat mit dem Interpretieren und dem Allegorisieren dieses dramatisch-humoristischen Unsinnns*» (підкреслено мною – А.М.Н.) *nie so recht fortgewollt*» Goethe. Faust. Gesamtausgabe.– Leipzig : Insel-Verlag, 1964. – S. 597.

257. Michelsen P. Goethes «Vorspiel auf dem Theater» als Vorspiel zum «Faust» / P. Michelsen // *Geschichtlichkeit und Gegenwart: Festschrift für Hans Dietrich Irmscher zum 65. Geburtstag* / hrsg. von Hans Esselborn und Werner Keller. – Köln, 1994. – S. 139–158.

258. Див. пос. 140, с. 53.

259. Див. пос. 141, с. 136.

260. Там само, с. 167.

261. Історично (денотативно) лексема «Bretterhaus» означає те ж саме, що і слово «Haus aus Brettern» (будівля з досок), але конотативно (додатково) вона означає також тимчасову (тобто не постійну, не фундаментальну) будівлю для театру. Щоправда, і сьогодні використовують в Німеччині лексему «Bretter» як синонім до слова «Bühne», є навіть термін «Brettel» зі значенням «Kleinkunsthöhne» (маленький драматичний театр), або «Kabarett». Отже, семантика слова «Bretterhaus» у Гете подвійна: маленька театральна споруда і легке розважально-моралізаторське дійство.

262. Див. пос. 226, с. 5.

263. І знову М. О. Холодковський використовує двозначне слово: в однині російська лексема «тварь» є не тільки назвою будь-якої

тварини, не тільки грубим звертанням до людини («Скотина!»), але і найменуванням людини («божья твар» = «боже творіння»). Але оскільки Холодковський слово «тварей» використовує як перерахування після слова «людей», то логічне протиставлення «людей и тварей» примушує сприйняти останній член перерахування лише як найменування світу тварин.

264. Див. пос. 229, с. 6.

265. Див. пос. 230, с. 44.

266. Див. пос. 232, с. 11.

267. Див. пос. 233, с. 20.

268. Див. пос. 201, с. 189.

269. Там само, с. 146.

270. Не всі гетезнавці вважають, що парі у «Фаусті» означає відкритий фінал. Див., наприклад: А. А. Фет (пос. 215, с. LVI) або Г. А. Габричеський (пос. 140, с. 53).

271. Wieso Benno von. Die deutsche Tragödie von Lessing zu Hebbel / B. von Wieso. – Hamburg, 1961. – S. 137–138.

272. Steiner J. Erläuterungen zu Goethes «Faust I» / J. Steiner. – Stockholm, 1959. – S. 66.

273. Korff H. A. Geist der Goethezeit / H. A. Korff. – Bd. 2. – Leipzig, 1957. – S. 384–388.

274. Rickert H. Goethes «Faust» / H. Rickert. – Tübingen, 1932. – S. 176 und 188.

275. Див. пос. 201, с. 139.

276. Див., наприклад: М. Т. Улезко. Що таке Фауст // Гете. Фауст, переклав М. Т. Улезко. – Харків, 1926. – С. 19.

277. Наприклад: Hans-Peter Naumann. Goethes «Faust» in schwedischer Übersetzung. – Stockholm, 1970. – S. 55. («*Der Herr geht auf die Weite nicht ein. Er gibt Mephistopheles lediglich die Erlaubnis, Faust zu versuchen*»). Oder: Albrecht Schöne. Kommentare // Goethe. Sämtliche Werke in 40 Bdn. – Bd. 7,1. – Frankfurt a.M. : Deutscher Klassiker Verlag, 1994. – S. 173 («*Tatsächlich geht der Herr doch mit keinem Wort auf Mephistos Frage ein*»).

278. Див. пос. 226, S. 7.

279. Див. пос. 229, с. 9.

280. Див. пос. 230, с. 48–49.

281. Pasternak B. L. Zur Übersetzung von Goethes «Faust» / B. L. Pasternak // Faust im XX. Jahrhundert. Festschrift für Karl Theens zum 60. Geburtstag. – Knitflingen, 1964. – S. 55.

282. Див. пос. 232 с. 15.

283. Див. пос. 233, с. 23.

284. Див. пос. 201, с. 178–179.
285. Фауст. Сочинение Гете / Перевод Эдуарда Губера. – СПб. : А. Плюшар, 1838. – С. 72–74.
286. Див. пос. 201, с. 326.
287. Див. пос. 226, с. 115.
288. Див. пос. 230 с. 337–338.
289. Див. пос. 232, с. 266.
290. Див. пос. 233, с. 230.
291. Див. пос. 271, с. 146.
292. Див. пос. 226, с. 9.
293. Власне кажучи, ще Е. І. Губер, перший російський перекладач «Фауста», запропонував 1838 дієслово «обнять», і всі наступні перекладачі до П. І. Вейнберга включно (1902) використовували цю лексему.
294. Це словосполучення також запропонував Е. І. Губер.
295. Див. пос. 229, с. 12.
296. Див. пос. 230, с. 56.
297. Див. пос. 232, с. 22.
298. Цей символ виникає вже в Е. І. Губера, але активізується О. М. Струговщиковим-батьком.
299. Див. пос. 233, с. 29.
300. Про перекладацькі принципи М. О. Холодковського див. детальніше: Холодковский Н. А. Комментарии и примечания к обеим частям поэмы // Гете. Фауст. Перевод Н. А. Холодковского. – Т. 2. – Петроград, 1914.
301. Про перекладацькі принципи Б. Л. Пастернака див. детальніше: пос. 134, а також його лист до R.-D. Keil, який наведено в книзі В. Поль (пос. 145, с. 127): «Wie kompliziert auch die zu übersetzende Schrift sei, die Wiedergabe darf in dieser Beziehung ihr nicht ähneln. Die Übersetzung muß fließend zugänglich sein».
302. Про перекладацькі принципи І. Я. Франка див. детальніше: Франко І. Уваги до перекладу «Фавста» / І. Франко // Фавст. Трагедія Гете. Переклав І. Франко. – Львів : Правда, 1880. – С. 21.
303. De Holsteensche Faust. – Hamburg : Schuster, 1974. – 94 S.

ДОДАТКИ

Додаток 1

Переклади давньогрейського тексту (перше речення Біблії)

Івритський (давньогрейський) оригінал українськими літерами:
Берейшіс боро елохім ес хаішомаім веес хоорец – На початку створив Бог небеса і землю.

– Martin Luther (Berlin, 1950, S. 5): Am Anfang schuf Gott Himmel und Erde. Und die Erde war wüst und leer, und es war finster auf der Tiefe; und der Geist Gottes schwebte auf dem Wasser.

– Herder-Verlag (Freiburg, 1965, S. 1): Im Anfang schuf Gott den Himmel und die Erde. Die Erde aber war wüst und leer. Finsternis lag über dem Abgrund, und der Geist Gottes schwebte über den Wassern.

– Neue-Welt-Übersetzung (New York, 1971, S. 9): Am Anfang erschuf Gott die Himmel und die Erde. Die Erde nun erwies sich als formlos und wüst, und da war Finsternis auf der Oberfläche der Wassertiefe; und Gottes wirksame Kraft bewegte sich hin und her über der Oberfläche der Wasser.

– die Deutschen Bibelgesellschaft (Stuttgart, 1980, S. 17): Im Anfang schuf Gott Himmel und Erde; die Erde aber war wüst und wirt, Finsternis lag über der Urflut, und Gottes Geist schwebte über dem Wasser.

– Neue-Welt-Übersetzung (New York, 1986, S. 7): Im Anfang erschuf Gott die Himmel und die Erde. Die Erde nun erwies sich als formlos und öde, und Finsternis war auf der Oberfläche der Wassertiefe; und Gottes wirksame Kraft bewegte sich hin und her über der Oberfläche der Wasser.

– Синодальное издание (Чикаго, 1990, с. 9): В начале сотворил Бог небо и землю. Земля же была безвидна и пуста и тьма над бездною; и Дух Божий носился над водою.

– Українське Біблійне Товариство (США, 1992, с. 1): На початку Бог створив Небо та землю. А земля була пуста та порожня, и темрява була над безоднею, і Дух Божий ширяв над поверхнею води.

Переклади українського тексту

Тарас Шевченко
ЗАПОВІТ

Як умру, то поховайте
Мене на могилі,
Серед степу широкого,
На Вкраїні милій,
Щоб лани широкополі,
І Дніпро, і кручі
Було видно, було чути,
Як реве ревучий.
Як понесе з України
У синєє море
Кров ворожу... отойді я
І лани і гори –
Все покину і полину
До самого бога
Молитися... а до того
Я не знаю бога.
Поховайте та вставляйте,
Кайдани порвіте
І вражою злою кров'ю
Волю окропіте.
І мене в сем'ї великій,
В сем'ї вольній, новій,
Не забудьте пом'янути
Незлим тихим словом.

О. Твардовський
ЗАВЕЩАНІЕ

Как умру, похороните
На Украине милой,
Посреди широкой степи
Выройте могилу,

Чтоб лежать мне на кургане,
Над рекой могучей,
Чтобы слышать, как бушует
Старый Днепр под кручей.
И когда с полей Украины
Кровь врагов постылых
Понесет он... вот тогда я
Встану из могилы –
Подымусь я и достигну
Божьего порога,
Помолюся... А покуда
Я не знаю бога.
Схороните и вставайте,
Цепи разорвите,
Злою вражескою кровью
Волю окропите.
И меня в семье великой,
В семье вольной, новой,
Не забудьте – помяните
Добрим тихим словом.

Янка Купала
ЗАПАВЕДЗЬ

Як памру я, похавайце
На Ёўкраіне мілай,
Сярод стэпу на кургане,
Дзе продкаў магіла:
Каб нязмеранае поле,
Дняпро і абрывы
Было відна, – было чутна,
Як раве бурлівы!
Як пагоняць з Украіны
У сіняе мора
Кроў варожжу... Во тады я
І нівы і горы –
Ўсё пакіну й да самога
Бога палунаю
Маліціся... А да тых пор –

Бога я не знаю!
Пахайвайце ды ўставайце,
Кайданы парвіце
І варожай злой крывёю
Волю акрапіце!
І мяне ў сям'і вялікай,
Ў сям'і новай, вольнай,
Не забудзьце памянуці
Добрым ціхім словам.

Гедда Ціннер
VERMÄCHTNIS

Wenn ich sterbe, sollt zum Grab ihr
Den Kurgan mir bereiten
In der lieben Ukraine,
Auf der Steppe, der breiten,
Wo man weite Felder sieht,
Den Dnjepr und seine Hänge,
Wo man hören kann sein Tosen,
Seine wilden Sänge.
Wenn aus unsrer Ukraine
Zum Meer dann, zum blauen,
Treibt der Feinde Blut, verlaß ich
Die Berge und Auen,
Alles laß ich dann und fliege
Empor selbst zum Herrgott,
Und ich bete... Doch bis dahin
Kenn' ich keinen Herrgott!
So begrabt mich und erhebt euch!
Die Ketten zerfetzt!
Mit dem Blut der bösen Feinde
Die Freiheit benetzt!
Meiner sollt in der Familie,
In der großen, ihr gedenken,
Und sollt in der freien, neuen
Still ein gutes Wort mir schenken.

Джон Вір
Y TESTAMENT

When I die, let me be buried
In my beloved Ukraine,
My tomb upon a grave-mound high,
Amid the wide-spread plain,
That the fields, the steppe unbounded,
The Dnieper's plunging shore
My eye could see, my ear could hear
The mighty river roar.
When from Ukraine the Dnieper bears
Into the deep blue sea
The blood of foes... then will I leave
These hills and fertile fields –
I'll leave them all behind and fly
To the abode of God
To sing His praise... But till that day –
I nothing know of God.
Oh bury me, then rise ye up
And break your heavy chains
And water with the tyrants' blood
The freedom you have gained.
And in the great new family,
The fam'ly of the free,
With softly-spoken kindly word
Remember also me.

Переклади російського тексту

О. Пушкін (1829)

Я вас любил: любовь еще, быть может,
В душе моей угасла не совсем;
Но пусть она вас больше не тревожит;
Я не хочу печалить вас ничем.
Я вас любил безмолвно, безнадежно,
То робостью, то ревностью томим;
Я вас любил так искренно, так нежно,
Как дай вам бог любимой быть другим.

М. Чернявський (1898)

Я вас кохав; в душі моїй ще, може,
Кохання пал і досі не погас,
Та хай воно вас більше не тривоже, –
Не хочу я нічим журити вас.
Я вас кохав мовчазно й безнадійно,
Боявся вас і потай ревнував;
Я вас кохав так ніжно і так мрійно,
Як дай вам Бог, щоб інший вас кохав!

Г. Триліський (1937)

Я вас кохав. Можливо, що кохання
Не зовсім згасло у душі моїй;
Та хай воно не шле вам сумування,
Не хочу я тривожить ваш покій.
Я вас кохав мовчазно, безнадійно,
Завжди томивсь, ревнивий, боязкий.
Я вас кохав так ніжно і так мрійно,
Як дай вам бог, щоб так кохав другий.

Ю. Жилко (1937)

Я вас кохав: і те кохання може
В душі моїй погасло не зовсім;
Та хай воно вас більше не тривожить;
Не хочу вас смутити я нічим.
Я вас кохав мовчазно, безнадійно,
Від ревнощів, несмілості страждав;
Я вас кохав так щиро, ніжно, мрійно,
Як дай вам бог, щоб інший вас кохав.

Ю. Кругляк (1949)

Я вас любив: здасться ще й понині
В душі моїй вогонь той не погас;
Та він вам більш турботи не причинить,
Ні суму більш, ні болю не завдасть.
Я вас любив... Не треба слів, ні жалю...
Змовкають ревнощі, несміливість стиха;
Я вас любив... й по щирості бажаю,
Щоб інший хтось, як я, вас покохав.

І. Муратов (1-а редакція, 1949)

Я вас любив; а може і люблю я,
Не згас огонь у серці ще моїм;
Та хай любов моя більш не хвилює,
Я засмутить не хочу вас нічим.
Я вас любив безмовно, безнадійно,
То ревнував, то плакав, то зітхав,
Я вас любив і ніжно так, і мрійно,
Як дай вам бог, щоб інший вас кохав!

І. Муратов (2-а редакція, 1953)

Я вас любив, а може і люблю я,
Огонь у серці не погас моїм;
Та ця любов нехай вас не хвилює,

Не хочу я печалить вас нічим.
Я вас любив безмовно, безнадійно,
То ревнував, то ніжно вірив знов,
Я вас любив сердечно так і мрійно, –
Дай боже вам ще раз таку любов!

П. Іванов (1979)

Я вас кохав, кохання вже відходить,
Від нього вогник лиш в душі горить.
Але нехай воно вас не тривожить,
Я вас нічим не хочу засмутить.
Я вас кохав безмовно, безнадійно,
Од ревнощів, од болю знемагав.
Я вас кохав так лагідно, так мрійно,
Як дай вам бог, щоб інший так кохав.

М. Удовиченко (1987)

Я вас кохав... Кохання ще, можливо,
З вогню душі не звіялось, як дим,
Та хай мине бентега полохлива –
Не хочу вас печалити нічим.
Я вас кохав – і ніжно, й невгамовно,
То в сумнівах, то в ревнощах згасав...
Я вас кохав так трепетно-безмовно,
Щоб, дай вам бог, так інший вас кохав!

Friedrich Fiedler (1895–1917)

Ich liebte dich: Vielleicht ist noch bis heute
In meiner Brust dies Feuer nicht verglüht;
Doch will ich nicht, daß sie dein Schmerz erneute –
Nichts soll fortan erregen dein Gemüt!
Ich liebte dich mit hoffnungslosem Schweigen,
Bald schüchtern, bald durch Eifersucht betrübt;
Ich liebte dich so innig, so treueigen –
Gott gebe, daß ein anderer dich so liebt!

Friedrich Bodenstadt (1819–1892)

Ich liebe Sie; vielleicht ist dieses Feuer
In meinem Herzen noch nicht ganz verglüht;
Doch Ihre Ruh ist mir vor allem teuer;
Durch nichts betrüben will ich Ihr Gemüt.
Ich liebe Sie stumm, hoffnungslos und schmerzlich.
In aller Qual, die solche Liebe gibt;
Ich liebe Sie so wahrhaft und so herzlich,
Gott geb, daß Sie ein andrer je so liebt.

Martin Remane

Ich liebe Sie und muß Sie weiterlieben.
Noch nicht erlosch in mir der Liebe Glut!
Dann möchte ich durch nichts mehr Sie betrüben,
was Ihrem Seelenfrieden Abbruch tut.
Ich liebe Sie, hab's bloß so lang verschwiegen,
gehemmt durch Eifersucht und Schüchternheit.
Nun wünsch ich nur, daß Sie – mög Gott es fügen! –
ein andrer liebt mit gleicher Innigkeit.

Eva Strittmatter

Ich liebe Sie. Die Liebe ist
Vielleicht noch nicht so ganz vorbei.
Bleiben Sie ruhig: Wie's auch sei,
Betrüben will ich Sie nicht. Sie sind frei.
Ich liebe Sie. Hoffnungslos. Schweigend.
Wie ein Geschlagner sich ergibt.
Aufrechtig. Zärtlich. Fallend. Steigend.
Geb Gott, daß Sie ein andrer je so liebt.

Gundula Schell

Ich liebe Euch. Mag sein, da ist noch Liebe,
Sie brannte mir die Seele noch nicht leer.
Doch möge das nicht länger Euch betrüben,

Ich will Euch nicht mehr stören, niemals mehr.
Ich liebe Euch, nichts redend, nichts erhoffend.
Gequält von Eifersucht, gequält von Scheu.
Ich liebe Euch so zärtlich und so offen.
Geb Gott Euch, so geliebt zu sein erneut.

Peter Gosse

Ich liebe Sie. Vielleicht ist diese Liebe
noch nicht so ganz verstummt in meinem Herz.
Doch soll sie Sie nicht weiterhin betrüben;
Sie zu verstören wäre tiefer Schmerz.
Ich liebe dulddend, jeder Hoffnung ledig,
Von Schüchternheit und Eifersucht wie tot.
Ich liebe Sie so rückhaltlos, so zärtlich –
Ach, liebe Sie ein anderer so, geb's Gott!

Rainer Kirsch

Ich liebe Sie; kann sein, es glimmt noch immer
Von Liebe in der Seele mir ein Rest;
Doch darf Sie das hinkünftig nicht mehr kümmern –
ich mag nichts, das Sie traurig werden läßt.
Ich liebe ohne Hoffnung, still, tief innen
Von Eifersucht gequält, und wie ein Kind
Offen und sanft; gewährt der Himmel Ihnen
Das, wenn Sie anderer Herren Liebste sind.

Hans-Jörg Rother

Ich liebe Sie, kann sein, daß diese Liebe
In meiner Seele noch nicht ganz erstarb.
Daß daran Sie nun nichts mehr stören möge!
Sie zu betrüben hab ich nie gewagt.
Ich liebe wortlos Sie, ohne zu hoffen,
Mal schüchtern, mal von Eifersucht gequält;
Ich liebe Sie so zärtlich und so offen –
Geb Gott, daß Sie ein anderer je so liebt.

Johann Warkentin

Ich liebte Dich; mag sein, daß diese Liebe
in meinem Herzen leise weiterglimmt.
Doch soll sie Deinen lichten Tag nicht trüben,
ich möchte nicht, daß etwas Dich verstimmt,
Ich liebte scheu und ohne Hoffnungsschimmer,
die Eifersucht mich zur Verzweiflung trieb.
Ich liebte Dich so zärtlich und so innig –
geb Gott, daß Dich der andre auch so liebt.

М. Лермонтов

ПАРУС (1832)

Белеет парус одинокий
В тумане моря голубом
Что ищет он в стране далекой?
Что кинул он в краю родном?...
Играют волны – ветер свищет,
И мачта гнется и скрипит...
Увы! Он счастья не ищет
И не от счастья бежит!
Под ним струя светлей лазури,
Над ним луч солнца золотой...
А он, мятежный, просит бури,
Как будто в бурях есть покой!

Гетьманець (М. Старицький)

ВІТРИЛО (1865)

Вітрило мріє сиротливе
В блакитнім моря тумані,
Чого шука воно в чужині,
Що киди в рідній стороні?
Гуляє вітер, хвиля грає,
І щогла гнеться і рипить...
Воно ж недоли, бач, шукає
І не від долечки біжить!
Під ним, як небо, сині хвилі,
Над ним же промінь золотий...
Воно ж шукає бурь, бунтливе,
Буцім-то в бурі є покій?!

М. Старицький
ПАРУС (1883)

Біліє парус в самотині
На морі в сизім тумані.
Чого шука він на чужині.
Що кида в рідній стороні?
Бурхоче вітер, хвиля грає,
І щогла хилиться гнучка...
А він, пак, щастя не шукає,
І не від щастя утіка!
Під ним блакить ясніша неба.
Над ким проміння злотом б'є:
Йому ж, свавольцю, бурі треба. –
Неначе в бурі спокій є!

Дніпрова Чайка
ПАРУС (1884–1885)

Біліє парус самотинний
В морській блакитно-синій млі...
Чого шука він на чужині?
Що кинув він в своїй землі?
Бурхає вітер, хвиля грає,
І рипа щоглиця гнучка...
Дарма! Він долі не шукає
І од недолі не тіка.
Ясніше неба хвиля сяє,
А зверху промінь золотий,
А він, бунтливий, бур благає,
Неначе в бурях супокій!

М. Чернявський
ПАРУС (1890)

Біліє парус в самотині
На морі синьому у млі...
Чого шука він на чужині?
Що в рідній кинув він землі?

Хлюпочуть хвилі, вітер грає,
І щогла гнеться і скрипить...
Але не щастя він шукає
І не від щастя він біжить!
Під ним вода ясніш блакиті,
Над ним світ сонця золотий;
А він, звитяжець, бурю стріти
Жада, мов спокій є у їй!

П. Тичина
ВІТРИЛО (1930)

Одне лише вітрило мрітне
У мрінні моря маревен...
Чого блукає кругосвітне?
Кого лишило там ген-ген?
Нахлине вітер, глиб подасться,
І щоглу з свистом натяга...
Гей-гей, воно й не прагне щастя,
І не від щастя одбіга!
Під ним струміння блакитнясте,
Над ним одсончин золочин.
Воно ж все рветься в поринасте,
Немов у бурях є спочин.

М. Хмарка
ПАРУС (1934–?)

Біліє парус в морі синім –
В блакитно-сивім тумані...
Що він лишив на батьківщині?
Чого шука на чужині?
Скрипить і хилиться щоглина,
І вітер свище і шумить...
Ні! Не по радощі він плине
І не від радості біжить!
Під ним блакить струї блискоче
Над ним проміння сонце лле.
А він, бентежний, бурі хоче,
Неначе в бурях спокій є.

М. Драй-Хмара
ПАРУС (1935)

Біліє парус самотою
У синій моря далині.
Чого шукав він у просторі?
Що в рідній кинув стороні?
Буяє вітер, хвиля грає,
Скрипучу шоглу порива.
Та гей! він щастя не шукає
І не від щастя відплива!
Під ним блакить ясну, без журу
Золотить сонце з височин,
А він, бентежний, кличе бурю,
Немов у бурях є спочин!

В. Сосюра
ВІТРИЛО (1936)

В тумані моря голубому
там корабель, мов дальній дим,
що вій шука в краю чужому,
що загубив в краю своїм?
Але він щастя не шукає
і не від щастя він біжить.
Круг нього море з вітром грає,
і шогла гнеться і шумить..
Під ним вода, як блиск лазурі, –
над нього промінь золотий..
А він чекає все на бурі,
неначе в бурях – супокій.

Г. Триліський
ПАРУС (1937)

Самотній парус і печальний
Біліє в морі, в тумані...
Що він шука в країні дальній?
Що кинув в рідній стороні?

Свистять вітри і хвилі грають,
Щогла вискрипує гінка...
О ні, він щастя не шукає
І не від щастя утіка.
Під ним струмись ясніш за просинь,
Над ним блискучий промінь б'є,
А він, бентежний, бурі просить,
Так, ніби в бурях спокій є!

Н. Забіла

ПАРУС (1939)

Самітний парус тихо має
На морі, в синім тумані
Чого він прагне в дальнім краї?
Що кинув в рідній стороні?
Хлюпочуть хвилі, віє вітер,
І щогла гнеться і рипить.
Він щастя не шукає в світі
І не від щастя геть біжить
Під ним блакитний струмись сяє,
Над ним – проміння золоте,
А вій, бентежний, бурі благає.
Неначе в бурях спокій є!

Н. Забіла

ПАРУС (1936)

Біліє одинокий парус
На морі, в синім тумані.
В які краї він лине зараз?
Що кинув в рідній стороні?
Бушує море, вітер віє,
А щогла гнеться і рипить.
Здобути щастя вій не мріє
І не від щастя геть біжить..
Під ним – ясні блакитні хвилі,
Над ним проміння сонце лле,
Та бунтареві бурі милі.
Неначе в бурях спокій є!

К. Дрок
ПАРУС (1939)

З туману моря виринає
Самотній парус вдалині...
Чого по світу він шукає?
Що кинув в рідній стороні?
Хлюпочуть хвилі, вітер вис,
І щогла гнеться і скрипить...
О ні, про щастя він не мріє
І не від щастя він біжить.
Під ним лоток світліш лазурі,
Над ніш же промінь золотий,
А він, бунтівний, просить бурі.
Неначе в бурях – супокій.

Ф. Мищик
ПАРУС (1939)

Один – біліє й поринає
В тумані моря голубім...
Чого шукає в дальнім краї?
Що ввій лишив в краю своїм?
Шумують хвилі, вітер грає,
і мачта хилиться стрімка...
О, ні! – він щастя не шукає
І не від щастя утіка!
Під ним вода ясніш лазурі,
Над ним проміння сонце лле,
А він, бунтарний, просить бурі,
Неначе в бурях спокій є!

М. Терещенко
ПАРУС (1946–1951)

Біліє парус одинокий
В морськiм тумані голубім...
По що пливе він в світ широкий?
Що кинув він в краю своїм?

Вирують хвилі, вітер грає,
І щогла хилиться струнка...
Дарма! – він щастя не шукає
І не від щастя утіка!
Під ним ясні струмки лазурі,
Над ним проміння виграє, –
А він, бентежний, просить бурі,
Немов у бурях спокій є!

І. Пучко
ПАРУС (1971)

Біліє парус в синім морі,
Один в туманній далині...
Що він шука в чужім просторі?
Що кинув в рідній стороні?
Вітрюга свище, хвиля грає,
І щогла гнеться і скрипить...
На жаль, він щастя не шукає
І не від щастя в даль біжить!
Під ним блакить ясна плескоче.
На нього сонце злото лле...
А він, бентежний, бурі хоче,
Неначе в бурях спокій є!

І. Глинський
ПАРУС (1978)

Самітний білий парус лине
У голубій морській імлі...
За чим він мчить в чужі країни?
Що в рідній залишив землі?
Вирують хвилі, свище вітер,
І щогла гнеться та скрипить...
Не щастя він шукає в світі
Та й не від щастя в море мчить...
Під ним шумить вода не хмура.
Над ним – край сонця золотий.
А він, бунтливий, прагне бурі.
Неначе спокій саме в ній.

V. Хлебников

Крылышкауя золотописьмом
Тончайших жил,
Кузнечик в кузов пуза уложил
Прибрежных много трав и вер.
Пинь, пинь, пинь! тарарахнул зинзивер.
О лебедиво!

P. Celan

Flügelchend mit dem Goldbrief
aus feinstem Faserwerk,
packte das Heupferdchen seinen Wanst korbvoll
mit Ufemem; Schilfen und Gräsern
Pinz, pinz, pinz! pardauzte die Roßrappel.
O schwanings!
O aufschein!

V. Хлебников

ВОЗДУЧИНЫЙ ВОЗДУХАН

Воздухее воздухеи,
Воздухее воздухаи,
Сидушистый сидухан,
Сидухее сидухини,
Сидухее сидухеи,
Кольшистый колыхан,
Кольхее колыхини,
Кольхее колыхеи,
Едушистый едухан,
Едухее едухеи,
Видушистый видухан,
Видухее видухеи,
Видухее видухини.

P. Celan

LUFTIGER LUFIELD

Luchtiger als alle Lüchten
Lüftender als die Luftlinie
Sitziger Setzold

Gesetzter als alles Gesäß
Der Großgesetzelten Grötzer
Oldung gegoldeter
Holder Olderer
Gegoldetster Doller
Äsender Ätzung
Linglichster Aasmatz
Gesehlicher Sehnt
Sahrer Seherer
Sehsehrigster

C. Eсенин

В Хороссане есть такие двери,
Где обсыпан розами порог.
Там живет задумчивая пери.
В Хороссане есть такие двери.
Но открыть те двери я не мог.

P. Celan (1941)

Chorassan hat solche Türen viele
wo die Schwelle voller Rosen hängt.
Persien übt dort rätselhafte Spiele.
Chorassan hat solche Türen viele
Sie zu öffnen ward ich nicht beschenkt.

P. Celan (1959)

Chorassan hat Türen und hat Tore
Hinter Rosen und Gerank,
Eine wohnt dort, sinnt dort, traumverloren,
Chorassan hat Türen und hat Tore.
Doch sie auf tun, das mir misslang.

О. Фатьянов

Майскими короткими ночами,
Отгремев, закончились бои...
Где же вы теперь, друзья-однополчане.

Боевые спутники мои?
Я хожу в вечерний час заката
У тесовых новеньких ворот:
Может быть и к нам знакомого солдата
Ветерок попутный занесет.
Мы бы с ним припомнили, как жили,
Как вели дорогам тяжким счет,
За победу б с ним по первой осушили.
За друзей добавили б еще

В. Мордань

Майськими короткими ночами
Стишились, скінчилися бої...
Де ж це ви тепер, мої однополчани.
Бойові супутники мої?
Я виходжу в гарне надвечір'я
І стою, стою біля воріт,
Може і сюди, до нашого подвір'я
Завітає друг воєнних літ.
Ми б з ним пригадали, як ходили
По шляхах важких, неначе щем,
Ми б за перемогу повні осушили,
А за друзів випили б іще.

Є. Євтушенко
БАБИЙ ЯР

Мне кажется, что Дрейфус –
это я.
Мещанство –
мой доносчик и судья.
Я за решеткой.
Я попал в кольцо.
Затравленный,
оплеванный,
оболганный.
И дамочки с брюссельскими
оборками,
визжа, зонтами тычут
мне в лицо.

Paul Celan
BABIJ JAR

Dreyfus, auch er,
das bin ich.
Der Spießer
denunziert mich,
der Philister
spricht mir das Urteil.
Hinter Gittern bin ich.
Umstellt.
Müdgehetzt.
Und bespioniert.
Und verleumdet.
Und es kommen Dämchen daher,
mit Brüsseler Spitzen,
und kreischen
und stechen mir ins Gesicht
mit Sonnenschirmchen.

Переклади німецького тексту

J. W. von Goethe
MIGNON

Kennst du das Land, wo die Zitronen blühen,
Im dunklen Laub die Gold-Orangen glühen,
Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht,
Die Myrte still und hoch der Lorbeer steht,
Kennst du es wohl?
Dahin! Dahin
Möcht' ich mit dir, o mein Geliebter, zieh'n!

В. Жуковский (1817)

Я знаю край! там негой дышит лес,
Златой лимон горит во мгле древес,
И ветерок жар неба холодит,
И тихо мирт и гордо лавр стоит...
Там счастье, друг! туда! туда
Мечта зовет! Там сердцем я всегда!

Ф. Тютчев (1852)

Ты знаешь край, где мирт и лавр растёт,
Глубок и чист лазурный неба свод,
Цветёт лимон, и апельсин златой
Как жар горит под зеленью густой?..
Ты был ли там? Туда, туда с тобой
хотела б я укрыться, милый мой.

М. Михайлов (1852)

Ты знаешь ли край, где лимонные рощи цветут,
Где в темной листве померанец горит золотистый,
Где с неба лазурного негою веет душистой,

Где скромно так мирты, где гордо так лавры растут?
Ты край этот знаешь?
Туда бы! туда
С тобою, мой милый, ушла б навсегда!

И. Шервинский (1932)

Ты знаешь край? – Лимоны там цветут,
К листве, горя, там померанцы льнут,
И нежный ветер под синевой летит,
Там тихо мирт и гордо лавр стоит.
Ты знаешь их? Туда! Туда
Умчаться б нам, о милый, навсегда!

Б. Пастернак (1952)

Ты знаешь край лимонных рощ в цвету,
Где пурпур королька прильнул к листу,
Где негой Юга дышит небосклон,
Где дремлет мирт, где лавр заморожен?
Ты там бывал? Туда, туда,
Возлюбленный, нам скрыться б навсегда.

М. Т. Рильський
МІНЬОНА

Ти знаєш край, де цитриновий цвіт,
Де помаранчі золоті між віт,
Де віє вітром лагідним блакить,
Де тихий мирт і гордий лавр стоїть?
Ти знаєш їх?
Туди! Туди!
Полинуть би, мій любий, назавжди.

Heinrich Heine

Ich weiß nicht, was soll es bedeuten,
Daß ich so traurig bin,
Ein Märchen aus uralten Zeiten,

Das kommt mir nicht aus dem Sinn.
Die Luft ist kühl und es dunkelt,
Und ruhig fließt der Rhein;
Der Gipfel des Berges funkelt,
Im Abendsonnenschein.
Die schönste Jungfrau sitzet
Dort oben wunderbar,
Ihr gold'nes Geschmeide blitzet,
Sie kämmt ihr goldenes Haar,
Sie kämmt es mit goldenem Kamme,
Und singt ein Lied dabei;
Das hat eine wundersame,
Gewaltige Melodei.
Den Schiffer im kleinen Schiffe,
Ergreift es mit wildem Weh;
Er schaut nicht die Felsenriffe,
Er schaut nur hinauf in die Höh.
Ich glaube, die Wellen verschlingen
m Ende Schiffer und Kahn,
Und das hat mit ihrem Singen,
Die Loreley getan.

О. Блок

Не знаю, что значит такое,
Что скорбью я смущён;
Давно не даёт покоя
Мне сказка старых времён.
Прохладой сумерки веют,
И Рейна тих простор.
В вечерних лучах алеют
Вершины дальних гор.
Над страшной висотою
Девушка дивной красоты
Одеждой горит золотою,
Играет златом косы.
Златым убирает гребнем.
И песню поёт она:
В её чудесном пеньё
Тревога затаена.
Пловца на лодочке малой

Дикой тоской полонит;
Забывая подводные скалы,
Он только наверх глядит.
Пловец и лодочка, знаю,
Погибнут среди зыбей;
И всякий так погибает
От песен Лорелей.

В. Левік (*перший варіант*)

Не знаю, что стало со мною,
Душа моя грустью полна,
Мне не дает покою
Старинная сказка одна.
День меркнет. Свежеет в долине,
И Рейн дремотой объят.
Лишь на одной вершине
Еще пылает закат.
Там девушка, песнь распевая,
Сидит высоко над водой.
Одежда на ней золотая,
И гребень в руке – золотой.
И кос ее золото вьется,
И чешет их гребнем она,
И песня волшебная льется,
Так страшно сильна и нежна.
И силой плененный могучей,
Гребец не глядит на волну,
Он рифов не видит под кручей, –
Он смотрит туда, в вышину.
Я знаю, волна, свирепая,
Навеки сомкнется над ним, –
И все это Лорелея
Сделала пеньем своим.

В. Левік (*другий варіант*)

Не знаю, что стало со мною,
Душа моя грустью полна, =*Печалью душа смущена*
Мне не дает покою = *Мне всё*.....

Старинная сказка одна.
День меркнет. Свежеет в долине, = *Прохладен воздух. Темнеет.*
И Рейн дремотой объят. = *И Рейн уснул во мгле.*
Лишь на одной вершине = *Последним лучом пламенеет*
Еще пылает закат. = *Закат на прибрежной скале.*
Там девушка, песнь распевая,
Сидит высоко над водой. = *Сидит на вершине крутой*
Одежда на ней золотая,
И гребень в руке – золотой.
И кос ее золото вьется,
И чешет их гребнем она,
И песня волшебная льется,
Так страшно сильна и нежна. = *Неведомой силы полна*
И силой плененный могучей, = *Охвачен безумной тоскою*
Гребец не глядит на волну,
Он рифов не видит под кручей, – = *Не видит скалы пред собою*
Он смотрит туда, в вышину.
Я знаю, волна, свирепая, = *Я знаю, река свирепая,*
Навеки сомкнется над ним, –
И все это Лорелея
Сделала пеньем своим.

Л. Первомайський

Не знаю, що стало зо мною,
Сумує серце моє, –
Мені ні сну, ні спокою
Казка стара не дає.
Повітря свіже – смеркає,
Привільний Рейн затих;
Вечірній промінь грає
Ген на шпiлях гірських.
Незнана красуня на кручі
Сидить у самоті,
Упали на шати блискучі
Коси її золоті.
Із золота гребінь має,
І косу розчісує ним,
І дикої пісні співає,
Не співаної ніким.

В човні рибалку в цю пору
Проймає нестерпний біль,
Він дивиться тільки вгору –
Не бачить ні скель, ні хвиль.
Зникають в потоці бурхливім
І човен, і хлопець з очей,
І все це своїм співом
Зробила Лорелей.

Д. Загул

Не знаю, що сталося зі мною,
Що я так сумую і ці дні,
Що казка одна стародавня
Не сходить із гадки мені.
Смеркає і холодом віє,
А Рейн так журливо дзюрчить.
Вершина гори променіє,
У заграві сонця горить.
На кручі чарівна красуня
Сидить над проваллям стрімким,
Розчісує злоте волосся
Своїм гребінцем золотим.
І пісню чарівну співає,
Навколо несеться луна,
Ніхто тої пісні не знає,
Котрої співає вона.
Заслухався бідний рибалка
В ту пісню красуні смутну,
Забув про каміння підводне,
І дивиться все в вишину.
Здається, що хвилі проковтнуть
Рибалку в легенькім човні,
Бо це Лорелея вчинила
І пісеньки звуки сумні.

Переклади французького тексту

Paul Verlaine
CHANSON D'AUTOMNE

Les sanglots longs
Des violons
De l'automne
Blessent mon coeur
D'une langueur
Monotone.
Tout suffocant
Et blême, quand
Sonne l'heure,
Je me souviens
Des jours anciens
Et je pleure
Et je m'en vais
Au vent mauvais
Qui m'emporte
Deçà, delà,
Pareil à la
Feuille morte.

Павло Грабовський

Хмура осінь. Голосіння
Безвідрядне світове
Зворушує знов боління,
Моє бідне серце рве.
Проминуло життя втішне;
Ледве дишу, весь поблід;
Спогадавши про колишне,
Гірко плачу йому вслід.
Що ж? До краю треба плутать;
Вітер лютий дме в кістки,
Мов те листя мене крутить
Та швирия на всі боки.

Петро Стебницький

Пісня осіння!
Те голосіння
Довге, смутне,
Одноманітне
І непривітне –
Ранить мене.
Дух завмирає,
Серце стискає –
Страшно мені!
І я ридаю,
Коли згадаю
Минулі дні.
І в морок ночі
Йду світ за очі
А вітер злий
Мене термосить,
Тручає, носить,
Мов лист сухий.

Святослав Гординський

В осінню глиб
Ввілявся хлип
Віоліни,
Із серця дна
Надокучна
Туга лине.
Весь блідну я,
Коли здаля
Б'є годину,
На спомин днів,
Минулих снів
Сльози ринуть.
Йду самотний,
А вітер злий
Дме, упертий,
Жене, мете
Мене, мов те
Листя мертве.

Борис Тен

Довгим квилінням
Скрипки осінні
Монотонно,
Вперто, без жалю
Серце вражають
Непритомне.
Весь охолону,
Тільки задзвоне
Десь годинник, –
Спогади давні
Стогнуть в риданні
Несходимім.
Кинуся з хати
З вітром блукати,
А він злісно
Мною жбурляє,
Ніби зів'ялим
Мертвим листом.

Микола Терещенко

Скорбне ридання
Скрипок до рання,
Пісня осіння –
Серце вражає,
Втомно гойдає,
Мов голосіння.
Весь я холону,
Стигну від дзвону,
Блідну з одчаю.
Згадки ж юрбою
Мчать наді мною –
Тяжко ридаю.
Вийду я з хати,
Вітер проклятий
Серце оспале
Кидає, крає,
Наче змігає
Листя опале.

Ігор Качуровський

Тужливий він –
Цих віолін
Зойк осінній.
Серце мені
Ранять нудні
Голосіння.
Смутний всякчас,
Блідну нараз:
Б'ють години...
Минулих днів
Спогад призвів
До сльозини.
Рушаю в путь,
А вітру лють
З пересвистом
Мною ізнов
Крутить, немов
Мертвим листом.

Микола Лукаш

Ячать хлипки,
Хрипки скрипки
Листопада.
Їх тужний хлип
У серця глиб
Просто пада.
Від їх плачу
Я весь тремчу
І ридаю,
Як дні ясні,
Немов у сні
Пригадаю.
Кудись іду
У даль бліду,
З гір в долину,
Мов жовклий лист
Під вітру свист –
В безвість лину.

Григорій Кочур

Неголосні
Млосні пісні
Струн осінніх
Серце тобі
Топлять в журбі
В голосіннях.
Блідну, коли
Чую з імлі –
Б'є годинник:
Линуть думки
В давні роки
Мрій дитинних.
Вийду я в двір –
Вихровий вир
В полі млистім
Крутить, жене,
Носить мене
З жовклим листям.

Іван Світличний

Віолончель
Плаче, тече
Нудьгою,
Ранить мене
В серце сумне,
Невигойне.
Годинник б'є.
Тоскно стає,
Я бачу
Свої нудні
Минулі дні
І плачу.
І йду я в ніч
Сам, віч на віч
Зі шквалом.
А він мене
Крутить, жене
Листом опалим.

Михайло Москаленко

Довгі жалі,
Скрипок в імлі –
Спів осінній, –
Крають, смутні,
Серце мені,
Млосні й плинні.
Сил не стає,
Блідну, як б'є
Час, як завше,
Плачу, прудкі
Давні роки
Пригадавши.
Вийду – й мене
Вітер жене
Навпропале,
Кине і знов
Носить, немов
Лист опалий.

Всеволод Ткаченко

Болісний плин
Довгих квилінь
Кобз осінніх
Крає та рве
Серце сливе
По частинах.
Як угорі
Б'ють дзигарі,
Зблідну сидьма.
Як спом'яну
Юність бучну,
Плачу ридма.
Варто лишень
Вийти в цей день
На обійстя,
Вітер мене
Носить, жене
Наче листя.

ДЛЯ НОТАТОК

Наукове видання

**Анатолій Максимович
НАУМЕНКО**

Зібрання творів

Том 8

*Об'єктивна неминучість
глобальних розбіжностей між
оригіналом і перекладом*

**(посібник з теорії та практики перекладу
на матеріалі української, російської, білоруської,
німецької та англійської мов)**

Редактори, технічні редактори *Т. Базильська, Д. Стригіна*.
Комп'ютерна верстка, дизайн обкладинки *А. Іщенко*.
Друк, фальшовально-палітурні роботи *С. Волинець*.

Підп. до друку 15.02.2017.
Формат 60x84^{1/16}. Папір офсет.
Гарнітура «Times New Roman». Друк ризограф.
Ум. друк. арк. 15,58. Обл.-вид. арк. 13,45.
Тираж 300 пр. Зам. № 5108.

Видавець і виготовлювач: ЧДУ ім. Петра Могили.
54003, м. Миколаїв, вул. 68 Десантників, 10.
Тел.: 8 (0512) 50-03-32, 8 (0512) 76-55-81, e-mail: rector@chmnu.edu.ua.
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 3460 від 10.04.2009.