

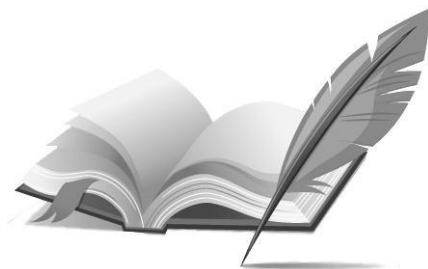
Міністерство освіти і науки України
Чорноморський державний університет імені Петра Могили

А. М. Науменко

Зібрання творів

Том 1

Навчаннязнавство



Миколаїв – 2015

УДК 81+82
ББК 81
Н 34

*Рекомендовано до друку рішенням вченої ради
Чорноморського державного університету імені Петра
Могили (протокол № 2 від 11.09.2014).*

Н 34

Науменко А. М. Зібрання творів : у 7 т. /
А. М. Науменко. – Миколаїв : Вид-во ЧДУ імені Петра
Могили, 2015.

ISBN (Заг.) 978-966-336-318-9

Том 1. Навчаннязнавство. – 2015. – 480 с.

ISBN (Том 1) 978-966-336-336-3

Запропоноване читачеві зібрання наукових та художніх творів А. М. Науменка із семи 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»), а на завершення запропоновано два томи красного письменства (том 6: «Мистецтвознавство – Поезія» і том 7: «Мистецтвознавство – Проза і драма»).

УДК 81+82

ББК 81

ISBN (Заг.) 978-966-336-318-9
ISBN (Том 1) 978-966-336-336-3

© Науменко А. М., 2015
© ЧДУ ім. Петра Могили, 2015



Науменко Анатолій Максимович

ЗМІСТ

Довідка про автора	5
Філософія етики сучасного навчання	8
<i>Коментар</i>	13
Спецкурсы как необходимый компонент высшего образования.....	14
<i>Коментар</i>	16
Гуманітарна освіта і сьогоденне навчання іноземних мов	17
<i>Коментар</i>	27
Humanitäre Ausbildung und Fremdsprachenunterricht.....	28
<i>Коментар</i>	29
Підручник з теорії та практики перекладу (німецька мова)	32
<i>Коментар</i>	53
Підручник з концептуального перекладу.....	55
<i>Коментар</i>	344
Deutsch. Ein Lehrbuch.....	347

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 (ворожничча 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.) ВАЖ 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». Там само навчався в аспірантурі і захистив кандидатську дисертацію (1976 р.), а також закінчив докторантуру і захистив докторську (1991 р.).

У студентстві, аспірантурі й докторантурі набирився 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. А. 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 всевітньо 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 вбачає 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 методик (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 висчерпуються студентом лінгвокраїнознавчі знання.

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

ФІЛОСОФІЯ ЕТИКИ СУЧАСНОГО НАВЧАННЯ

Шановні колеги!

Мені здається вельми справедливим привернути Вашу увагу до того боку освітянської етики, котрим її, як і наш планетний супутник місяць, ніколи до науковців не повертали.

Готуючись до нашої конференції, я поставив сам собі запитання: а чи не є (чи не повинна бути!) саме освітянська етика, залишаючись формально теж відношенням між суб'єктом і об'єктом, як і етика побутова, все ж таки зовсім іншою, ніж названа етика традиційна?

Якщо уважно придивитися до мети нашої конференції, її цілей і особливо до розмаїття її завдань, то можна помітити, що всі вони зводяться до того, щоб привернути увагу фахівців та громадськості лише до того, як поведуться члени освітянського закладу в самому освітянському процесі між собою, з одного боку, та за його межами з останніми членами соціуму, з іншого.

Ось, взяті навамання, концептуальні максими з програми нашої конференції: *«шляхи формування моральних якостей»* (тобто: як треба вести себе українському освітянину), *«основні етичні конфлікти в системі української освіти»* (тобто: як ведуть себе українські освітяни), *«причини академічної нечесності»* (тобто: як поведуться українські освітяни і як їм треба поводитися) і т. ін.

І такий емоційний підхід до освітянської етики (тобто моральна оцінка поведінки) має право на існування і дослідження, бо саме із засвоєння його змісту і починається освіта.

Але, на щастя, лише починається, бо філософський сенс навчання, а отже, і його етики полягає, на мій погляд, не стільки в емоційності, не у привабливій формальності спілкування, скільки в його суті.

Тому філософія освітянської етики з боку викладача, котрий виступає породжувачем процесу навчання, та з боку студента, який виступає продовжувачем цього процесу; отже, зерно, концепція освітянської етики полягає в тому, **що** викладається, **чого** навчаються учасники освітянського процесу.

А навчатися вони повинні перш за все гуманітарного циклу дисциплін, королевою якого є філологія. Тому я і хочу акцентувати парадоксальну, на перший погляд, але вельми логічну тезу: гуманітарної освіти вища школа сьогодні, на жаль, майже не дає, хоча дійсно вищою освіта може бути лише гуманітарною.

Розгорнення, зняття цього удаваного парадоксу і є не тільки змістом наступних моїх міркувань, але й їх ціллю.

Справа в тому, що сьогодні гуманітаризація народної освіти взагалі і насамперед вищої школи, хоч і стає об'єктивною потребою самого процесу навчання, перетворюється в Україні (та й не тільки в ній) на розхожий красномовний лозунг у виступах ораторів від політики, науки та дивактики, бо вони часто навіть і вимовляти не можуть цього слова, замінюючи його на «гуманізацію». І хоч обидва слова походять від одного латинського кореня (у слові «людина»), як терміни вони виступають номінаціями різних понять: наповнення навчального процесу дисциплінами філологічного циклу (гуманітаризація) і антропоцентризм навчання («гуманізація»). Нижче мова йде лише про перше поняття та пов'язані з ним актуальні методологічні й методичні проблеми.

Звісно, що гуманітарним навчання було в європейській середній школі і в класичному університеті лише до XIX ст., а потім успіхи природознавчих наук та розподіл філології на декілька майже автономних розділів призвели до розвитку технічних, математичних, фізичних тощо вузів, з одного боку, та вузько-гуманітарних (філософських, мовних та ін.), з іншого. Середня школа ще довгий час (зокрема в царській, а потім і в Радянській Росії) залишалася широко гуманітарною, але акцентування її розподілу на природознавчу та гуманітарну сферу набирало сили й тут.

І тільки на перший погляд тут не було нічого катастрофічного, хоч енциклопедичні особистості, типу Леонарда да Вінчі та Б. Мікеланджело, Ломоносова та Гете з'являлися все рідкіше, а геніїв, типу Рабле, Шекспіра, Сервантеса, Дідро, Пушкіна становилося все менше, а значні технічні або природознавчі фахівці занадто рідко перетворювалися на провідних письменників та перекладачів доби й світу (наприклад, артилерист Лев Толстой як всесвітньовідомий письменник, зоолог Н. А. Холодковскій як провідний російськомовний перекладач багатьох світових шедеврів та ін.). На початку 1960 р. у Радянському Союзі навіть закипіла суперечка між цими двома великими галузями науки й навчання під загальним гаслом: «Хто потрібніший суспільству – фізики чи лірики?», а з естради залунала гуманітароздум, пісня-крик про «машинізацію» душі, яка позбувається гуманітарності: «*Робот – это выдумка века, я прошу, ну попробуй стать опять человеком*».

Першим на цей заклик відізався Московський державний університет імені М. В. Ломоносова: його ректор академік-фізик Р. В. Хохлов ввів у середині 1970-х років своїм наказом обов'язкове викладання філологічних дисциплін на негуманітарних факультетах, а через пару років з його ініціативи 19-20.04.1977 в Уральському університеті зібралися ректори університетів та негуманітарних вузів РСФСР, щоб розпочати широким фронтом повернення вищої освіти до своїх гуманітарних джерел через

заснування нових гуманітарних кафедр в усіх вузах Союзу (кафедри історії і теорії літератури, культури, естетики тощо), та проведення активної гуманітарно-просвітницької роботи. Серед заходів, які були записані у рішенні цієї ректорської наради, не можна не відмітити два, які дійсно сприяли *«ліризації фізики»*: запросити творчі організації та спілки до участі в роботі вузівських театрів, кіноклубів, творчих гуртків; частіше проводити диспути з питань художньої літератури, мистецтва, естетики.

Звичайна річ, що потім цей запал зійшов на нівець, бо усьому цьому неогуманітарному руху бракувало філософської бази, хоч його засновники на увазі мали якраз її, а не самі напівнетрадиційні культурно-масові заходи. Справа в тому, що людство вважає відчуття і розум єдиним важелем пізнання світу, забуваючи про те, що подібно до сентиментальних та розсудливих типів людей, є й художні натури, які здатні пізнавати світ за допомогою художнього образу.

Звісно, що чуття та рацію при аналізі світу розкладають останній як цілісне буття по полочкам пізнання і тому пропонують його людству як суму явищ у формі емоцій і понять. Але не менш звісно і те, що реальний світ є неподільним, живе як цілісність і впливає на індивіда також цілісно. Ось чому буття світу не могло не наділити людину третім важелем пізнання – інтуїцією, реалізацією якої і є художній образ. Тільки він має привілей осягати світ цілісно, естетично, що не вміє робити ніяка наука, бо пізнає життя логікою, і що не спроможна зробити практика побуту, бо пізнає життя здоровим глуздом та почуттями. Тому тільки художній образ виступає естетичною моделлю всього світу, на відміну від відчужань та розуму, які допомагають людині створювати інші, нехудожні, образи для узагальнення лише частини нашого буття.

Вважаю, що саме цю домінуючу роль художнього образу мав на увазі великий німець Гете, коли казав (1827), що художній твір тим вище, чим не доступнішим є він для розуму.

Неважко зрозуміти, що художній образ розквітає та плодоносить лише на теренах гуманітарних наук і що їх вигнання із системи освіти взагалі і вищої зокрема призводить до зашореності та однобічності молодих фахівців, робить з них тих самих *«роботів»*, які ще повинні стати людиною, як співалося у наведеній вище пісні.

Але, крім цього філософського аспекту, позбавлення вищої освіти від гуманітарних наук провокує втрату особистістю вміння мислити, тобто бути самостійною людською істотою, бо лише усвідомлення художнього образу породжує цей особистий чинник (мислення, самостійність), зміцнює його чи послаблює. Несамостійно вжите слово (тобто не пропущене через призму особистого світосприймання – це і є, на мою думку, невміння мислити) не може породити самостійного, оригінального, мислення. І у цьому широкому змісті (критичне та поважне ставлення до слова) будь-яка

людина є завжди філологом. Хай не за фахом, але обов'язково за досвідом, за бажанням, за потребою душі сприйняти буття цілісно і також саме реагувати на нього.

На це й натякав французький етнограф-мислитель зі світовим ім'ям Клод Леві-Стросс, коли пророкував, що ХХІ століття повинно бути добою гуманітарних наук, або, у зворотньому разі, апокаліпсисом життя на Землі. У цьому ствердженні практично немає перебільшення, тому що лише гуманітарні науки (а серед них у першу чергу філологія) дають людству можливість, як було показано вище, цілісного сприйняття світу, без чого людина не може існувати як суспільно-біологічний вид.

Суспільну та філософську вагомість гуманітарних наук відчували завжди. Ось тільки приклади з ХХ ст. про відношення до них видатних «нефілологів»: М. Борн (батько сучасної фізики) – *«Замолоду мені здавалось, що науковий метод кращий за інші, більш суб'єктивні методи формування картини світу – філософії та поезії. Сьогодні я дивлюсь на мою ранішню віру у вищість науки над іншими формами людського мислення та дії як на самообдурення»* (тобто: без гуманітарних наук не може бути об'єктивного погляду на світ); Н. Бор (засновник сучасної теоретичної фізики): *«Причина, чому мистецтво може нас збагатити, лежить у його здібності нагадувати нам про гармонії, які для систематичного аналізу недосяжні»* (тобто: недосяжні для інших, негуманітарних, наук); А. Ейнштейн (творець теорії відносності): *«Достоевський дає мені більше, ніж будь-який мислитель, більше, ніж Гаусс»* (тобто: більше, ніж математика).

Все це свідчить не тільки про те, яку вагомість мають гуманітарні науки на терезах пізнання, але й про необхідність гуманітаризації освіти (та й усього суспільного життя). Наведу лише одну низку аргументів щодо потреби людині нового мислення. Так, наприклад, традиційний, негуманітарний, підхід до екології проявляє себе в тому, що акцент ставиться на дбайливому ставленні до природи (від виховання почуття любові до її краси у дітей до впровадження бережливих технологій її використання). І хоч суспільство виховує своїх членів природолюбцями та укорінює нові природоохоронні технології, екологічна катастрофа на Землі не зменшується. Тому що відсутній гуманітарний, цілісний, підхід до проблеми.

А в ній треба бачити два аспекти: методологічний (суттєвий) та методичний (формальний). І якщо рішення першого аспекту залежить цілком від науки, а його сприйняття людиною тільки від неї самої (бажаєш зрозуміти – будь ласка), то рішення другого аспекту покладається разом на дидактику та державну політику.

Стосовно суттєвого аспекту треба підкреслити головне: екологічні проблеми (тобто руйнування навколишнього середовища) є неминучими.

Їх наша цивілізація не може уникнути, бо вони пов'язані не з державним устроєм, не з етикою господаря або будь-якого індивіду взагалі, а з технічною цивілізацією як такою: техніка повинна руйнувати природу, бо є чужорідним, понадфізіологічним, навіть позагеологічним явищем. Мова тут може йти лише про технології поменшеного руйнування, а не про «безвідходне» виробництво (у змісті: яке не має екологічних наслідків), бо технічна цивілізація принципово не може бути екологічно чистою.

Уявлення цього філософського висновку є першим кроком у придбанні нового, екологічного, мислення.

Другим кроком буде набуття логічного висновку, що екологічне становище при технічній цивілізації – це завжди ситуація: тобто не проблеми (де може бути позитивне рішення), а дилеми (де з двох зол треба вибрати найменше, хоч воно і буде найменшим у відносному, а не абсолютному плані). Так, в запитанні *«Що екологічно краще – атомна чи теплова електроенергія?»* криється вибір лише серед двох негативних явищ. Так, АЕС є в абсолютному значенні найстрашнішим злом, бо вибух на одній із них (через будь-які причини) повинен настати обов'язково, навіть твердження про те, що таке можливе лише один раз за мільйон років, справи не міняють, і тому, що мільйон років – це все ж таки геологічно обмежений строк, і (головне) тому, що вони є казками, а не дійсністю, бо аварії можуть (згідно з теорією ймовірності) скоїтися 2-3 підряд, а потім не виникати протягом 2-3 мільйонів років.

Але що буде мати людство з того?!

Але АЕС є відносно меншим злом, бо одна ТЕЦ потужністю в 1 млн квт. пожере все повітря Землі за 90 000 років, тобто 1 000 станцій – вже за 90 років, а 10 000 – за 9 років. До речі, на земній кулі сьогодні близько 60 % енергоструму виробляють якраз сотні саме таких станцій, інші 40 % – АЕС та ГЕС.

Третій крок у здобутті нового екологічного мислення посягає в тому, щоб художньо, образно, уявити собі необхідність заміни нашої технічної цивілізації на біологічну. Справа ж не в тому, щоб, як неважко зрозуміти з попередніх моїх міркувань, виховати у людства дбайливе ставлення до природи, і навіть не в тому, щоб привести до політичної влади екологічно думачих керівників, а насамперед у тому, щоб змінити сутність нашої цивілізації, заснованої на технічній економіці. Треба уявити собі, що екологія і політика базуються на різних закладах: мораль для першої та економіка для другої, тобто на опозиціях *«милосердя – прибуток»*, *«ідеальне – матеріальне»* тощо.

Якщо ми сьогодні поїдаємо не натуральні речі, а хімічну отруту, то зовсім не через те, що наша держава запланувала всіх нас знищити, а лише тому, що у неї немає іншого шляху вирішити проблему годування. І якщо ми сьогодні замерзаємо без палива, то зовсім не через те, що його в

Україні мало, а тому, що наша витратна економіка зжирає його занадто швидко, як бог Молох жертвних дітей. І якщо вища школа не отримує грошей з бюджету, то зовсім не через те, що їх там немає, а тому, що бюджетом (та взагалі Україною) керують гуманітарно неосвічені люди (не за дипломом, не за фахом, а через відсутність у їх головах цілісного сприйняття життя і буття).

Отже, прищепити молоді «любов до братів наших менших» (тобто нове екологічне мислення) не означає автоматичного переходу нашої технічної цивілізації на нову екологічну політику. Тут потрібна ціла передісна доба гуманітаризації освіти.

І нам, педагогічним працівникам, треба вже сьогодні засукувати рукава.

Але спочатку нам потрібно самим стати справжніми гуманітаріями, тобто тими філологами, без яких, за справедливим пророцтвом К. Леві-Стросса, на Землю чекає не золоте ХХІ сторіччя, а метафорично кажучи, апокаліпсис Іоанна Богослова.

КОМЕНТАР

Вперше надруковано:

– Науменко А. М. Гуманітарна освіта і вища школа / А. М. Науменко // Педвуз сьогодні: частини 1, 2, 3. – Мелітополь : МДПІ, 1995. – С. 12–15.

Потім стаття перероблювалась і друкувалась під іншими назвами:

– Науменко А. М. Філологія як джерело істинної вищої (тобто гуманітарної) освіти / А. М. Науменко // Нові підходи до філології у вищій школі. – Мелітополь : МДПІ, 1996. – С. 8–11.

– Науменко А. М. Гуманитарное образование и высшая школа / А. М. Науменко // Развитие гуманитарных наук и гуманитарного образования в Уральском регионе. – Ижевск : УдГУ, 2000. – С. 94–99.

– Науменко А. М. Гуманітарна освіта і сьогоденне навчання іноземних мов / А. М. Науменко // Інноваційні підходи до навчання іноземних мов та культур у новому тисячолітті. – Дніпропетровськ : УетП, 2002. – С. 21–24.

– Науменко А. М. Філософія етики сучасного навчання / А. М. Науменко // Гуманітарні науки. – 2005. – № 2. – С. 12–19.

– Науменко А. М. Про філософію освітньої етики та гуманітаризацію сучасного навчання / А. М. Науменко // Покликання університету. – К. : Янко-Веселка, 2005. – С. 120–123.

СПЕЦКУРСЫ КАК НЕОБХОДИМЫЙ КОМПОНЕНТ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ

Самым сущностным и ценным в системе высшего образования бывшей Советской высшей школы, в той системе, которая и сегодня дает о себе знать как остаточная, «инерционная», тенденция во многих отечественных вузах (прежде всего, конечно, в университетах), но уже активно вытесняется новой, явно негативной тенденцией узкопрофессионального образования, слепо позаимствованной нами у рыночного Запада и потому враждебной нашему сознанию и мировосприятию, была тесная связь обучения и науки, даже их синтез.

Вполне понятно, что эта особенность была характерной, в первую очередь, для университетов страны (университетов в истинном, этимологическом, значении этого слова: «универсальный» всегда значило «всё», «всеохватывающий»), а не то, что сегодня понимают под ним у нас и на Западе – просто высшее учебное заведение любого тематически однородного типа), но и бывшие пединституты стремились к подобному синтезу учебного процесса и исследовательского поиска. Именно в связи с таким синтезом наши университеты обладали относительно огромными научными комплексами (институтами, лабораториями, отделами и т. п.), сотрудники которых, глубоко погружаясь в актуальные проблемы своих отраслей, обязаны все же были читать студентам циклы фундаментальных или специальных лекций и даже вести по ним соответствующие лабораторно-практические занятия.

А с другой стороны, все преподаватели должны были активно, последовательно и результативно разрабатывать какую-нибудь сущностную научную проблему, тесно связанную с учебными дисциплинами, которые они вели для студенчества. Вовсе не случайно наши университеты (большой частью) и другие типы вузов имели достаточные полиграфические базы (издательства и даже типографии), где печатались прежде всего научные труды и лишь во вторую очередь, да и то в незначительном количестве, учебники и т. п. (последний вид продукции издавался централизованно через редакции и типографии Минпроса и Минвуза – «Просвещение» и «Высшая школа».

Именно потому, вовсе не случайно, за свои последние два десятилетия высшая школа СССР преобразовала многие пединституты в университеты,

что должно было дать ей возможность и необходимость синтезировать учебу и науку и открывать для этого при вузах солидные полиграфические базы. Разумеется, этот процесс не имел по своей сути ничего общего с внешне подобным современным движением, когда у вуза просто меняется вывеска, не принося никаких структурных и системных новообразований (ведь это действительно логический парадокс, когда вуз называется «*тех.-ническим*», но «*университетом*», «*лингвистическим*», но опять же «*университетом*» и т. п.!).

Впрочем, будет справедливым заметить, что и тот, первый, процесс успел осуществить лишь начальную свою стадию (изменение формы), но развал СССР не позволил завершить его стадией второй – изменением сути. Начавшаяся автономизация, последовавшее за ней преклонение перед в целом весьма посредственной системой образования на Западе и в США не только затормозили эту реформу, но и довели ее до грани саморазрушения. Именно поэтому так остро стоит сегодня на повестке дня проблема единения и даже сплава обучения и исследования, преподавания и поиска, методики и науки.

Для ее возможного оптимального решения необходимо создать учебные планы как двухступенчатую структуру: фундаментальные курсы лекций (т. е. обязательная часть профессионального обучения, знакомящая студентов с общезначимыми и в науке уже отстоявшимися фактами и законами) и спецкурсы (т. е. та часть профессионального обучения, которая факультативна не своей сутью, а своим количеством: из набора спецкурсов студент все же обязан выбрать строго определенное, минимальное их количество, чтобы войти в атмосферу актуальных и жгучих проблем своей будущей специальности).

Таким образом, фундаментальные курсы как «*справочники*» по наукой уже собранным и исследованным, в учебниках зафиксированным знаниям, и спецкурсы как освоение самых новых, зачастую еще даже в последних публикациях не отраженных изысканий – вот главный признак учебных планов новой, действительно «*высшей*» школы, который помогает готовить специалистов с солидными практическими навыками и углубленными теоретическими знаниями, чтобы тот в своей будущей деятельности мог уверенно действовать как в учреждениях практического производства, так и научно-исследовательского характера.

«*Нервом*» описанной системы должно стать понятие «*спецкурс*». Нельзя под ним разуметь простое количественное дополнение к общеобразовательному фундаментальному курсу (когда лектор какую-то невычитанную часть последнего выносит на дополнительные встречи со студентами, называя это «*спецкурсом*»). В этом случае такой курс не является специальным: он обязателен для всех и ничем не отличается от курса фундаментального, ибо дает студенту традиционную информацию об одной из

программных тем. Под реальным «спецкурсом» следует понимать качественный анализ проблем, выходящих за рамки обязательной учебной программы. Только в этом случае он факультативен для студента (тот выбирает один из многих, предложенных кафедрой или кафедрами), но пробуждает интерес у записавшегося слушателя и представляет собой принципиально новый подход к анализу сути будущей специальности; иными словами, он вводит ученика в творческую лабораторию Учителя.

В связи с этим встает не менее: важная проблема языка спецкурса, которую следует решать не административным путем, не политическим, а научным, философским. Поскольку спецкурс есть следствие научного мышления преподавателя (а творчески мыслить можно, как правило, лишь на языке своей родной культуры), постольку и языком спецкурса может (и должен!) быть только родной язык автора. В идеальном случае он должен совпадать и с родным зыком слушателей.

Спецкурс не достигнет своей обучающей и развивающей цели (т. е. развитие профессионально-творческих способностей студента), если будет подаваться обособленно, а не как часть системы спецкурсов, охватывающей студентов 2-5 курсов раз в семестр. Система должна быть однородной тематически или проблемно, ведя студента от простых аспектов на младших семестрах ко все более сложным и глубоким на старших.

Если формой итогового контроля фундаментальных курсов является экзамен (и этого достаточно для усвоения знаний), то спецкурсы, завершаясь формально зачетом, что в принципе не обязательно, должны воплощаться в курсовые и (как вершинный итог) дипломные работы. Тем самым от курса к курсу тема студенческой НИР становится все шире и актуальнее, а изучаемая проблематика – все глубже и самостоятельнее, так что выводам дипломника просто суждено быть оригинальными, плодотворными, существенными, аргументированными, теоретическими, а их автору – вполне сложившимся молодым специалистом и ученым.

КОМЕНТАР

Вперше надруковано:

– Науменко А. М. Спецкурсы как неизбежный компонент непрерывности образования / А. М. Науменко // Непрерывность развития профессиональных творческих способностей. – Мелитополь : МГПИ, 1997. – С. 23–25.

Потім стаття перероблювалась:

– Науменко А. М. Спецкурсы как неизбежный компонент непрерывности образования / А. М. Науменко // Нові підходи до філології у вищій школі. – Запоріжжя : ЗДУ, 1998. – С. 117–118.

Для цього видання статтю доповнено і змінено назву.

ГУМАНІТАРНА ОСВІТА І СЬОГОДЕННЕ НАВЧАННЯ ІНОЗЕМНИХ МОВ

Я – не теоретик методики, я – її практик і з позицій такого досвіду можу і повинен сказати, що головним недоліком методики як науки за весь період її існування і зокрема в останні десятиріччя було бажання дивитися на себе насамперед як на прагматичну сферу духовно-практичної діяльності людини і одночасно розглядати й оцінювати себе як наукову автономію вищого гатунку, тобто відривати теорію й практику навчання від їх материнського (й – звісно – матеріального) лона – соціального буття, а це призводило і, на превеликий жаль, призводить і досі до зневаження комплексного, міждисциплінарного, підходу у навчанні. Особливо це стосується навчання іноземних мов, бо без гуманітаризації освіти і без перекладу її на белетристичне підґрунтя досягти постійного якісного рівня для оптимальної кількості студентів, а не лише для окремих обдарованих особистостей, викладач не зможе.

Саме про комплексність навчання іноземних мов і йдеться у моїй сьогоднішній доповіді.

Почну з парадоксальної, на перший погляд, але фактично вельми логічної тези: гуманітарної освіти вища школа сьогодення, на жаль, не дає, хоч дійсно *вищою* освіта може бути лише гуманітарною. Розгорнення, зняття цього удаваного парадоксу і є не лише змістом моїх міркувань, але й їх метою. Справа у тому, що сьогодні гуманітаризація народної освіти взагалі і насамперед усієї вищої школи, хоч і давно вже стала об'єктивною потребою самого процесу навчання, все ще перетворюється в Україні (та, мабуть, і в багатьох країнах ближнього і дальнього зарубіжжя, бо це скоріше за все є світовою тенденцією, ніж вузько національним явищем) на повсякденне прекраснодушне гасло у виступах ораторів від політики, науки і дидактики, котрі часто не можуть навіть правильно вимовити цього слова, замінюючи його на більш легку за форму, але зовсім іншу за змістом лексему «гуманізація». І хоч обидва іменника походять від одного латинського кореня *human* (у слові *humanus*, що означає «земний»), як терміни вони виступають домінантами різних подій: наповнення навчального процесу дисциплінами філологічного циклу у першому випадку («гуманітаризація») і антропоцентризм навчання у другому («гуманізація»). Далі у мене йдеться лише про перше поняття та пов'язані з ним актуальні проблеми методології й методики освіти.

Загально відомо, що включно до XIX ст. європейські середня школа та класичний університет були гуманітарними, але потім успіхи природничих наук і розпад єдиної з античних часів філології на декілька майже автономних наук призвели до прискороеного створення і подальшого розвитку технічних, математичних, фізичних та інших навчальних закладів, з одного боку, і вузько гуманітарних (філософських, лінгвістичних, літературознавчих і т. п.), з іншого. Середня школа ще довгий час (зокрема у царській, а потім і у Радянській Росії, а отже, і в Україні) залишалася панорамно гуманітарною, та і в ній набирив силу розкол на природничо-наукову і гуманітарну сфери.

І лише на перший погляд не було в цьому розколі нічого катастрофічного, хоч енциклопедичні особистості, типу Леонарда да Вінчі, Б. Мікельанджело, Ломоносова, Гете та ін. з'являлись в європейській цивілізації все рідкіше, а літературних геніїв, типу Рабле, Шекспіра, Сервантеса, Дідро, Пушкіна, Шевченка та ін. ставало все менше, та й значні фахівці з технічних або природничих наук занадто рідко перетворювались на провідних для доби і світу письменників і перекладачів (як, наприклад, артилерист Лев Ніколаєвіч Толстой – велетень прози XIX ст.; як, наприклад, зоолог Николай Александровіч Холодковскій – велетень художнього перекладу на зламі XIX-XX ст.).

На початку 1960-х років у Радянському Союзі між прихильниками цих двох великих галузей науки і освіти навіть спалахнула запекла дискусія під загальним гаслом: *«Кого більше потребує сучасне суспільство – фізиків чи ліриків?»*, а з естради залунала-заплакала пісня-роздум, пісня-застереження, пісня-крик про згубливу машинізацію душі, якщо останню позбавити гуманітаризації: *«Робот – это выдумка века, я прошу, ну попробуй стать опять человеком!»*. Першим на цей заклик відгукнувся Московський університет ім. М. В. Ломоносова: його ректор академік-фізик Р. В. Хохлов своїм власним наказом увів у середині 1970-х років до навчального процесу обов'язкове викладання філологічних дисциплін на всіх негуманітарних факультетах, а через два роки за його ж ініціативою в Уральському університеті (19-20.04.77) зібрались ректори університетів і негуманітарних вузів Російської Федерації, щоб розпочати широким фронтом повернення вищої школи до її гуманітарних витоків за рахунок створення в усіх вузах СРСР нових гуманітарних міжфакультетських кафедр (зокрема історії культури, естетики тощо) і для проведення активної гуманітарно-просвітницької роботи серед студентів та викладачів.

У переліку заходів, які були занесені до рішення цієї епохальної не лише для вищої школи СРСР, але й для освіти в усьому світі наради ректорів, не можна не виділити два, котрі дійсно сприяли *«ліризації фізиків»*: *«запрошувати творчі організації та союзи для участі в роботі вузівських театрів, кіноклубів, творчих гуртків; частіше проводити дискусії з питань художньої літератури, мистецтва, естетики»*.

Цілком природно це реформаторське завзяття вже через кілька років зійшло нанівець, бо цьому неогуманітарному руху бракувало філософської бази, хоч його батьки мали на увазі саме її, а не лише напівнетрадиційні культурно-масові заходи.

Справа в тому, що теоретики людства помилково вважають відчуття і розум головними й єдиними важелями пізнання світу, забуваючи при цьому, що, крім сентиментального та раціонального типу людини, є ще й художницькі натури, котрі здатні пізнавати світ за допомогою художнього образу. Практично визнається майже всіма, що чуття й здоровий глузд, аналізуючи навколишній світ, розкладають його цілісне буття по полицям пізнання і через це пропонують людству сутність оточення як суму явищ, втілюючи цю суму в емоції та поняття. Не всі, однак, погоджуються, що реальний світ у своїй основі є неподільним, існує лише як цілість і через це впливає на людину теж цілісно. Ось чому буття світу не змогло не наділити останню третім важелем пізнання – інтуїцією, одкровенням (тобто раптовим проявленням, проясненням, оголенням, відкриттям істини самої себе перед тим, хто її пізнає), реалізацією якої (інтуїції) і виступає художній образ. Тільки у нього є привілей осягати світобудову цілісно і моделювати її естетично, за законами краси (себто: нічого зайвого), чого не може зробити ніяка інша наука, бо пізнає всесвіт логікою, і чого не здатна створити практика щодення, через те що осягає оточення здоровим глуздом та почуттями.

Отже, тільки художній образ виступає об'єктивною моделлю всього світу на відміну від відчуттів та розуму, які допомагають людині створювати інші, неестетичні, образи для узагальнення лише частки нашого буття. Вважається, що саме цю пануючу над людськими свідомістю та підсвідомістю роль белетристичного образу мав на увазі великий німець Гете, коли у 1827 році заявив, що словесний витвір тим вище, чим більш неприступним є він для розуму. Неважко здогадатися, що такий «неприступний» образ розквітає та запліднюється лише на терені гуманітарних дисциплін і що вигнання останніх із системи освіти взагалі та з вищої школи зокрема веде до залимарювання (зашореності) й однобічності молодих фахівців, створюючи з них тих самих «роботів», котрі для свого повноцінного життя ще тільки повинні «стати людиною», як стверджувалося у процитованій раніше пісні.

Та крім цього філософського аспекту, позбавлення вищої освіти від гуманітарних дисциплін провокує втрату людиною вміння мислити, тобто бути самостійним, неповторним соціальним індивідом, бо лише через усвідомлення художнього образу породжується особистісний чинник (себто мислення, само-стійність), лише через нього він закріплюється й розвивається. Несамостійно використане слово (тобто не пропущене через призму особистого світосприйняття – а це, на мою думку, і є нездатність

мислити) не може породити оригінального особистісного мислення. І в цьому широкому змісті (критичне й поважне ставлення до використаного слова) кожна людина завжди виступає (повинна виступати!) філологом. Хай не за своїм фахом, не за своєю освітою, але обов'язково за своїм досвідом, за особистим бажанням, за органічною потребою душі сприймати буття цілісно і так само реагувати на нього.

На це й натякав французький етнограф-мислитель зі світовим ім'ям Клод Леві-Стросс, коли пророкував, що ХХІ сторіччя буде або добою філології, або його не буде зовсім. У такому протиставленні минулого буяння гуманітарних наук прийдешньому апокаліпсису життя на Землі немає практично ніякого перебільшення, бо тільки гуманітарні науки (а серед них насамперед філологія) дають людству можливість, як було сказано раніше, цілісного засвоєння світу, без чого індивід не може існувати як соціально-біологічний вид. Щоб там не казати, але катастрофічно руйнуючи засоби масового знищення людей і навіть усього живого й неживого на нашій через це вже невічній Землі (від атомної бомби до психологічної та геологічної зброї) створили не гуманітарні, а природничі науки!

Суспільну й філософську вагомість гуманітарних наук людство відчувало завжди. Ось приклади лише з ХХ ст. про відношення до них видатних «нефілологів»:

– Макс Борн (батько сучасної фізики): *«Замолоду мені здавалося, що науковий метод краще за інших, більші суб'єктивних методів формування картини світу – філософії та поезії. Сьогодні я дивлюсь на мою колишню віру у вищість науки щодо інших форм людського мислення та діяння як на самоодурення»* (тобто без гуманітарних наук не може бути об'єктивного погляду на всесвіт);

– Нілс Бор (засновник сучасної теоретичної фізики): *«Причина, чому мистецтво може збагатити нас, полягає в його здібності нагадувати нам про гармонії, котрі неприступні для систематичного аналізу»* (тобто неприступні для негуманітарних наук);

– Альберт Ейнштейн (творець теорії відносності): *«Достоевський дає мені більше, ніж Гаус»* (тобто філологія має набагато більше істин, ніж математика).

Все це свідчить не лише про те, яку велику вагу показують гуманітарні науки на терезах пізнання й освіти, але й про негайну й нагальну необхідність гуманітаризації навчання (та й усього громадського життя). Бо якщо сьогодні ми харчуємося не природними продуктами, а хімічною отрутою, то це відбувається зовсім не через те, що наш уряд запланував всіх нас перевести (стратити), а лише від того, що у нього немає й не може бути іншого шляху для рішення продовольчої проблеми. Бо якщо сьогодні ми мерзнемо у державних будинках через відсутність опалення та гарячої води, газу та освітлення, то знову ж таки зовсім не від того, що на нашому

ринку замало енергосировини, а у керівників, відповідаючи за наше тепло, замало фінансів, а через те, що наша затратна економіка пожирає енергосировину занадто швидко та ще й з занадто низьким коефіцієнтом корисної дії, буцімто бог Молох жертвоних дітей. Бо якщо сьогодні наша вища школа не отримуватиме достатньо грошей з бюджету, то зовсім не тому, що їх там немає, а через те, що бюджетом (як і всією країною, та й світом в цілому) керують гуманітарно неосвічені люди (гуманітарно неосвічені не за дипломом, а через відсутність у їх головах цілісного сприйняття життя й буття).

Таким чином, прищепити студентській молоді любов до іноземної мови лише за рахунок прагматичної реклами останньої (тобто виховати нове, ринкове, мислення) не означає автоматичного переходу нашої технічної цивілізації на нову, ринкову, політику. Тут потрібний цілий перехідний період гуманітарної освіти. І нам, педагогічним працівникам, треба вже сьогодні засукувати рукава. Але спочатку нам потрібно самим стати справжніми гуманітаріями, тобто тими філологами, без яких, за справедливим пророцтвом К. Леві-Стросса, на Землю чекає не Золоте ХХІ ст., а Апокаліпсис Іоанна Богослова. І зробити це нам допоможе белетристична основа методики навчання іноземних мов. Головний результат при цьому – підручник, про що і піде мова далі, але основа його успіху – белетристична, або філологічна, підготовка викладачів, якої, на жаль, ані вітчизняна вища школа, ані світова вже не має і про яку я сьогодні розповідати не буду, бо це особлива й окрема тема дослідження, котра торкається таких вагомих аспектів, як філософія пізнання, мови, художнього образу, сутність спецкурсів як системи і окремого її компонента тощо.

Отже, що таке белетристична методика навчання іноземних мов?

Наступні міркування базуються тільки на німецькомовному матеріалі, але висновки з нього мають загальнофілологічний і навіть загальнометодологічний сенс. Почну зі статистики щодо підручників. Звісно, що їх активно розроблювали ще років 10 тому (новітніх даних у мене бракує) у всьому світі. Так, у Німеччині – Лейпцігський інститут ім. Гердера та Мюнхенський ім. Гете, в Австрії – Відомство загальноосвітньої школи при Федеральному Міністерстві викладання, мистецтва та спорту, у Франції – Паризьке відділення Інституту ім. Гете, у Швеції – Факультет удосконалення вчителів при університеті в Упсала, в Росії – Московський університет, в Україні – університети декількох столичних та обласних вузів. Так, 12-й конгрес Міжнародної Асоціації викладачів німецької мови, який відбувся у Швейцарії (Люцерн) у серпні 2001 року і зібрав 668 доповідей з майже ста країн п'яти континентів, надав можливість у секції «Підручник» обмінятися думками 32 учасникам з 20 країн світу (не кажучи вже про десятки споріднених доповідей на інших 29 секціях). І лівова частка цих виступів була присвячена новітнім напрямкам у навчанні.

І у моєму сьогоднішньому повідомленні теж йдеться про новий підручник з німецької мови для студентів, хоч і лише іноземної філології університетів та педагогічних вузів, а не для будь-якого іншого фахового напрямку. На цьому треба наголосити вже хоча б тому, що традиційний підручник для студентів-германістів націлює викладача тільки на те, щоб подавати студентові німецьку мову, з одного боку, як абстрактний (себто неіснуючий) інваріант усіх національних мов німецькомовленнєвих країн і щоб одночасно, з іншого боку, показати йому її як суму фонетичних, лексичних, морфологічних, синтаксичних та інших мовних рівнів (тобто лише як значне знаряддя вербального спілкування) і тим самим спонукати студента розмовляти німецькою. Через це *такий* підручник відрізняється від методичних видань для студентів інших фахів тільки кількісно (численністю уроків, лексики та граматики) і зовсім не якісно, тобто не філософією мови.

Але підготовка германіста потребує нового, зовсім іншого теоретичного і через це методичного принципу, на базі якого студент навчається німецької мови як цілісної системи всіх мовних варіантів (тобто як національних феноменів), як комплексного синтезу всіх мовних рівнів у межах одного мовного варіанту (тобто як їх світоглядного сплаву, як лінгвістичного втілення національної ментальності), щоб таким шляхом допомогти йому не лише розмовляти німецькою, як це роблять традиційні підручники, про які йшлося раніше, але й (та ще й у першу чергу!) навчити його німецькомовно мислити.

Останнє, як свідчить нагаданий мною 12-й конгрес Міжнародної Асоціації викладачів німецької мови, спробують сьогодні робити підручники трьох магістральних методологій: країнознавчої, дискусіювірної, белетристичної. Батьки першої суворо відбирають матеріал й форму його подання (тобто сюжет, лексику, фотокартки, рисунки, слайди, кіноплівки тощо), щоб збудити у студента зацікавленість реаліями країн німецькомовного регіону. Прихильники країнознавчого підручника справедливо вважають, що *«мову неможливо передати як чисту абстракцію: з мовою певною мірою завжди передається і втілене в ній життя»* (Джордж Х. Мід, 1986). Та чомусь вони розуміють під країнознавством більшою мірою географічні, етнографічні та подібні тексти (коротко кажучи: популярно-наукові матеріали про німецькомовні країни). Частково таке розуміння має сенс, але чомусь при цьому забувається, що будь-яке країнознавство у широкому розумінні цього слова повинно насамперед висвітлювати національну *ментальність* і бути перш за все *лінгвокраїнознавством*. Як колись (1819) правильно сказав Й. В. Гете:

*Щоб поета ти міг розуміти,
Треба в краю поета пожити.*

Автори підручників дискусіотвірного типу компонують матеріал так, щоб у студента виникли різні погляди на одну і ту ж проблему. Прихильники дискусіотвірного підручника не помиляються у своїх міркуваннях про те, що «у сучасному навчанні іноземної мови все більшої ваги набирає усне мовлення (...) за рахунок ситуативних моделей» (Йоганнес Венцель, 1971), але вони проходять повз більш правильного твердження, що ситуативні моделі навчать мови тільки у тому випадку, коли будуть наслідком не клишированої пам'яті, а творчого мислення. Ну, дійсно, яка ж дискусія може виникнути на базі багатьох так званих дискусіотвірних підручників, коли в них пропонується лише тема дискусії і не надається ані змістовне, ані – тим більше! – мовне оперття для неї?! Тут важко буде дискутувати навіть носію німецької мови (бо бракує предмета спору!), не кажучи вже про студента-іноземця, котрий лише почав засвоювати поверховий шар німецької мови і ще не дійшов навіть до поверхового прошарку національно-німецького світосприйняття! Тут безцінну допомогу може надати лише художній текст, якщо подати його у принципах полемічного, лінгвопоетичного, аналізу, про що я скажу пізніше.

За своєю суттю белетристичні підручники повинні використовувати оригінальні художні тексти як сукупний образ національної мови та як інтригуючий стимул для учня. Прихильники белетристичного підручника (частіше цей напрям зветься інакше і довше: «навчання іноземної мови на базі художньої літератури» – Брігітте Хельмлінг, 1986) використовують художній текст перш за все як художній, а не як ілюстрацію певної лексико-граматичної теми, що має місце у підручнику перших двох типів. Вони справедливо вважають успіхом «повернення художньої літератури у процес навчання іноземної мови після панування штучних текстів і вправ для побутового спілкування» (Густав Вакквітц, 1986), але використання ними белетристики залишається лише даниною педагогічній моді і не стає фундаментальним принципом навчання, бо ними пропонується не аналіз художнього образу (себто не новизна методології), а рецепція тексту студентом (тобто новизна методичного прийому, навіть не методики як системи!): переказати зміст тексту (так будуються загальні підручники), охарактеризувати персонаж або подію (так будуються посібники з домашнього читання), назвати мовні засоби тексту і вказати на їх нормативно лінгвістичну стильову функцію (так будуються посібники з аналітики). Зовсім не випадково такі автори відмовляються включати до своїх підручників ліричні та драматургічні, а також епічні безсюжетні твори, бо такі тексти потребують осмислення, а не лише простого запам'ятовування сюжету!

При цьому рідко хто з методистів спробує об'єднати вказані три методології в цілісну структуру. І хоча іноді або часто спираються вони у своїх працях на художні тексти, подати їх як художній образ національного

мислення вони прагнуть занадто рідко. А без цього цілісної структури (а отже, і системного підходу до підручника) не буде.

Виходячи з того, що національна ментальність яскравіше за все втілюється в художній літературі, можна зробити припущення, що і новий підхід до підручника з німецької мови для студентів-германістів найкраще зможе реалізуватися через белетристичні тексти. Але для цього мистецтво слова в такому підручнику повинно отримати нові принципи свого аналізу. Головне тут полягає в тому, що всі мовні засоби художнього твору, а також його інші компоненти оцінюються не розрізнено, а разом як єдиний синтез. При цьому мовні засоби тлумачаться не як лінгвістичне чи навіть когнітивне явище, а як словесна форма художньої ідеї. А остання, як це загалом відомо, занадто рідко (майже ніколи не) співпадає з безпосередньою, тобто нехудожньою, думкою в лексичній або логічній формі її вираження. Вміння розрізнити їх та впізнавати і є вагомішою особливістю освіченого філолога.

Легкий приклад до вказаної теми. Видатний австрійський сатирик ХХ ст. К. Краус (1874-1936) сказав якось: *«Господи, відпусти їм, – бо знають, що чинять вони!»* Лексичне навантаження цього висловлювання стає зрозумілим одразу через семантику слів *«Господи»*, *«відпусти»*, *«їм»* та ін. Логічне значення лежить вже глибше, не на поверхні, але теж не затемнене: *«Люди, – каже К. Краус, – роблять злі вчинки тому, що інакше вони не можуть»*. Цілком зрозуміло, що художня ідея цієї максими охоплює обидва раніше названі значення, але не вони є важливими для її суті, а зовсім інше: формальний й змістовний спір з Біблією, тому що процитований афоризм є ремінісценцією з Нового Заповіту, де, щоправда, стоїть трохи інша сентенція: *«Отче, відпусти їм, – бо не знають, що чинять вони!»*. В афоризмі ж К. Крауса відсутнє заперечення *«не»*, і якраз саме його відсутність дає читачеві об'єктивну змогу правильно оцінити всю сукупність формальних та змістовних особливостей краусівського твердження.

Не можна не чути, як австрійський майстер сатиричного словопису промовляє до своїх сучасників та нащадків: *«Ні! Люди знають занадто точно, що вони чинять, і саме тому християнство не має рації, коли сподівається на загальне покращення людства. Бог сьогодні вже не спроможний кого-небудь поліпшити, навіть втручатися у внутрішній світ своїх креатур; він, отже, може їм лише «відпустити», бо йому більше нічого не залишається»*.

Так або майже так може бути оцінена художня думка К. Крауса, якщо проаналізувати її філологічно, тобто тлумачити лінгвістично і одночасно літературознавчо відсутність частки *«не»* як естетичний засіб, як архітектурне ядро висловлювання. Такий синтез лінгвістики й літературознавства і є справжнім філологічним країнознавством; його можна назвати лінгво-

поетикою, а відповідний аналіз художнього тексту – лінгвопоетичним, або істинно філологічним, що я і зробив ще у 1980-90-ті роки спочатку у теоретичній статті, а потім у двох вузівських підручниках з німецької мови.

Нескладно при цьому зрозуміти, що лінгвопоетика є функціональним аналізом усіх мовних та позамовних засобів белетристичного тексту. Щоб здійснити такий аналіз успішно перед і зі студентом, треба будувати новий підручник з німецької мови для філологів-германістів на принципово інших або суттєво модифікованих дидактичних й філософських засадах. Головними серед них будуть наступні:

- не один автор, а цілий колектив;
- колектив створюють дві групи викладачів: для перших німецька мова є мовою іноземною, тобто фахом, а для других – рідною; тим самим поєднуються два провідних аспекти навчання – дидактичний досвід того, хто викладає, та ментальність народу, мова якого вивчається;
- в колективі на рівних повинні працювати фахівці-лінгвісти, які можуть аналізувати белетристичне мовлення як мову в собі, і спеціалісти-літературознавці, котрі вміють об'єктивно тлумачити позамовні красоти художнього тексту;
- підручник повинен бути комплексним: складатися з п'яти частин, по одній на кожний навчальний рік, враховуючи при цьому потреби всіх чотирьох чинників, формуючих викладання іноземної мови на філологічних підрозділах українських вузів (аналітичне та домашнє читання, газетний та побутовий стиль), а також трьох сучасних навчальних рівнів (бакалавр, спеціаліст, магістр), і мати допоміжні методичні матеріали (розробки для викладача, посібники для студента, аудіо-, відео-, комп'ютерні програми тощо);
- вправи у такому підручнику, оскільки він розрахований на студентів, які вивчають і теоретичні дисципліни германської філології і тому повинні володіти німецькою мовою не лише практично, не можуть не пробуджувати у студента його теоретичні знання з лінгвістики, літературознавства, перекладу тощо;
- треба, щоб художні тексти підручника показували порівняльну панораму белетристики всіх німецькомовних країн, всіх літературних родів та різних жанрів і належали творчості найкращих стилістів німецькомовного регіону;
- підручник буде знайомити студента з провідними текстами *сучасної* німецької мови: белетристичними, публіцистичними, науково-філологічними і навіть діалектними (на старших курсах) з останніх 10-15 років;
- підручник повинен провокувати (розв'язувати й розвивати) як лінгвістичні, так і літературознавчі здібності й потенції студента, щоб той поступово зростав як філолог, переходячи від рецепції через інтерпретацію

до аналізу (тобто від простого переказу тексту на початкових семестрах через висловлювання власних думок з приводу тексту на середніх курсах до лінгвопоетичної оцінки тексту на кінцевому етапі навчання);

– підручник має пробуджувати у студента таке зацікавлення німецькою і взагалі іноземною мовою, що воно не буде втрачатися або зменшуватись, а лише збільшуватися навіть тоді, коли підручник буде згорнуто, бо він (підручник) породжує й розвиває творче мислення, що і є стрижнем людської поведінки;

– кожне заняття підручника повинно складатися з відповідного тексту, необхідного коментаря до нього (фонетичного, лексичного, граматичного тощо) та системи вправ, найтісніше пов'язаних з текстом у лексичній, граматичній та змістовній сферах. Такі вправи є другою вагою складовою частиною філологічного підручника нового типу, бо вони, з одного боку, навчають студента лінгвопоетичному аналізу тексту (тобто комплексному тлумаченню лінгвістичних й літературних особливостей тексту, об'єктивній оцінці художньої функції його кожної мовленнєвої одиниці), а з іншого боку, провокують в студентській групі відповідну філологічну дискусію. Вправи виступають як передумова комунікації між студентами, бо дозволяють їм зрозуміти лексичні, граматичні та змістовні риси тексту; сама ж комунікація і тим паче дискусія розпочинається з особливого розділу підручника – «Імпульси до дискусії», де надається лінгвопоетичний аналіз тексту у вигляді концептуальної суперечки з автором тексту, авторами підручника і самими студентами. Цей розділ побудовано як комплекс альтернативних запитань до змісту та форми тексту, до його проблематики й стилістики, а також відношення тексту до творчості автора і до нашої сучасності. Це дозволяє студенту почати дискусію-полілог, бо «Імпульси» (на відміну від традиційних підручників, де лише ставляться запитання, відповіді на які студент повинен шукати у своїй пам'яті) можуть використовуватися ним як «сировина» для відповідей. Зрозуміло, що і в новому типі підручника студент може не використовувати цю «сировину» і йти самостійним шляхом, але якщо він її все ж застосовує, то це буде справжньою творчою діяльністю, бо так чи інакше студент повинен буде аргументувати свої відповіді аналізованим текстом, тобто власним мисленням, креативним спілкуванням, справжньою комунікацією.

У зв'язку з цим не можна не наголосити на тому, що в останні два-три десятиріччя комунікативна спрямованість навчання іноземних мов стала пануючим принципом у методиці їх викладання, а визначення її єдиним успішним напрямком у навчанні – трохи не загальним місцем у відповідних працях (О. Леонтьєв, Г. Китайгородська, І. Бім, Н. Зимня, Е. Пассов та ін.). Однак наслідки теорії комунікативності не завжди відповідали завданням навчання іноземних мов, що зумовило в останні роки відступ дослідників й практиків від цієї теорії. При цьому одні стали вважати її взагалі помил-

ковою, інші – занадто дорогою та неефективною. Її ж захисники стверджують, що вона вимагає сьогодні нової методичної системи, а не лише нових окремих прийомів. І в цьому – їх помилка. Саме тому у пропонованому мною підручнику акцент як раз і ставиться не на методиці викладання, а на його методології, тобто базовою філософією виступає аксіома, що комунікативність є не цілісністю в навчанні, а лише його компонентом, не системою, а тільки частиною структури. У цьому – теоретична новизна науковості підручника, а в системі вправ, де комунікативні прийоми взаємодіють з іншими прийомами навчання полягає методична актуальність підручника.

КОМЕНТАР

Вперше надруковано:

– Науменко А. М. Гуманітарна освіта і сьогоденне навчання іноземних мов / А. М. Науменко // Інноваційні підходи до навчання іноземних мов та культур у новому тисячолітті. – Дніпропетровськ : УетП, 2002. – С. 21–24.

HUMANITÄRE AUSBILDUNG UND HEUTIGER FREMDSPRACHENUNTERRICHT

Ich bin kein Didaktiktheoretiker, sondern nur Unterrichtspraktiker, und deswegen kann und muss eben aus dieser pragmatischen Sicht sagen, dass der wichtigste und schrecklichste und verderblichste Fehler der Didaktik als Wissenschaft in der ganzen Welt das Streben war und ist, sich nur als eine pragmatische Sphäre der geistlich-praktischen menschlichen Tätigkeit vor allem zu betrachten und sich nur als eine wissenschaftliche Autonomie der höchsten Qualität gleichzeitig hochzuschätzen, das heißt Unterrichtstheorie und Unterrichtspraxis von ihrem Mutterleib (und selbstverständlich von materiellem, sozialem Schoß) loszureißen. Das führte und führt leider noch heute dazu, dass das interdisziplinäre Herangehen an den Unterricht, ohne dessen Aufteilung in einzelne Aspekte, missgebraucht wird.

Insbesondere gilt das dem Fremdsprachenunterricht in der Hochschulbildung, denn ohne sie humanitarisiert und belletrisiert zu haben (d. h. ohne in Hochschulunterricht Humaniora und belletristische Wissenschaften eingeführt zu haben), kann der Dozent eine ständig hochqualitative Unterrichtsstufe für optimale Studentenzahl kaum zu erreichen, nur aber für eine geringe begabte Studentengruppe.

Leider fehlt in der heutigen Hochschulbildung eine echte humanitäre Ausbildung, obwohl die Hochschulbildung nur eine humanitäre Ausbildung sein kann und muss.

Weltbekannt ist die Tatsache, dass allgemeine Mittelschule und klassische Universität in Europa bis zum XIX. Jahrhundert ausschließlich humanitär waren, später aber die europäische Hochschule unter dem Druck der Naturwissenschaften und der Teilung der seit der antiken Zeiten ganzheitlichen Philologie in eine Mehrheit der fast von einander unabhängigen Wissenschaften eine Vielfalt technischer, mathematischer, physikalischer und anderer Lehranstalten einerseits und nicht wenige Zahl humanitärer (d. h. philosophischer, linguistischer, literaturwissenschaftlicher und anderer) Lehrinstitutionen andererseits bildete. Die Mittelschule aber (insbesondere in Zarenrussland und später in Sowjetrussland (und darum auch in der Ukraine) blieb panoramenhaft humanitär, obwohl ihre aktive Teilung in naturwissenschaftliche und humanitärorientierte Sphäre auch hier entwickelt wurde.

Auf den ersten Blick fand man in dieser Teilung nichts Böses und nichts Katastrophales, enzyklopädische Kapazitäten aber wie zum Beispiel Leonardo

da Vinci, Michelangelo, Lomonossow, Goethe und ä.m. erschienen in der europäischen Zivilisation immer weniger und immer seltener, und literarische Genies wie zum Beispiel Rabelais, Shakespeare, Cervantes, Diderot, Byron, Puschkin, Heine, Schewtschenko u.ä.m. zeigten sich fast nicht. Und prominente Fachleute aus dem Gebiet der technischen oder Naturwissenschaften zu führenden Schriftstellern oder weltberühmten Übersetzern sehr selten wurden wie zum Beispiel Artillerist Leo Tolstoj, weltbekannt als Riese der Prosa oder Zoologe Nikolaj Cholodkowskij, berühmt als Riese der Literaturübersetzung.

Am Anfang der 60-er Jahre des XX. Jahrhunderts brach in der Sowjetunion zwischen Anhängern der Naturwissenschaften und Humaniora sogar eine scharfe Diskussion unter dem Motto: "*Wer ist in der heutigen Gesellschaft nötiger – Physiker oder Lyriker?*" aus, und über das ganze Land donnerte als ernste Mahnung das apokalyptische Lied davon, dass die Seelenmaschinesierung (d.h. die Seele ohne Humaniora) den Menschen geistig tötet. Ich zitiere: "*Roboter ist nur falsche Idee. Mit Bitten bestürme ich dich, dass du wieder zum Menschen wirst*".

КОМЕНТАР

Цю доповідь було зроблено у 2003 році на конференції українських германістів. Друкується вперше. Але методична робота над підручниками, посібниками, вказівками тощо розпочалась мною ще на початку 1980-х років:

1. Науменко А. М. Тематика практических занятий по курсу истории литературной критики / А. М. Науменко, Е. И. Нечепорук. – Симферополь : СГУ, 1982. – 16 с.
2. Науменко А. М. Система самостоятельной работы студентов при изучении курса «История зарубежной критики» / А. М. Науменко // Совершенствование форм и методов самостоятельной работы студентов. – Симферополь: СГУ, 1983. – С. 155–158 (Депонент НИИ ВШ Минвуза СССР, № 425-83 от 12.10.1983).
3. Науменко А. М. Методические указания по спецкурсу «Австрийская драматургия XX в. / А. М. Науменко. – Симферополь : СГУ, 1984. – 40 с.
4. Науменко А. М. Проблемы проведения и контроля переводческой практики в университете / А. М. Науменко // Пути повышения эффективности учебных и производственных практик. – Симферополь : СГУ, 1984 (Депонент НИИ ВШ СССР, № 623-84 от 08.06.1984. – 8 с.).
5. Науменко А. М. Деловая игра на практических занятиях как форма активизации обучения немецкому языку на старших курсах языкового факультета / А. М. Науменко // Активные методы обучения в вузе. –

Симферополь : СГУ, 1984 (Депонент НИИ ВШ СССР, № 1044 от 21.08.1984. – 12 с.).

6. Науменко А. М. Методические указания по самостоятельной работе над учебником немецкого языка для студентов 3-4 курсов заочного отделения / А. М. Науменко. – Симферополь : СГУ, 1984 (Депонент НИИ ВШ СССР, № 1044 от 21.08.1984. – 31 с.).

7. Науменко А. М. Качественный фактор при планировании и контроле самостоятельной работы студентов / А. М. Науменко // *Формы и методы организации самостоятельной работы студентов*. – Симферополь : СГУ, 1988. – С. 350–357.

8. Науменко А. М. Методические указания по изучению методологических аспектов спецкурса «Австрийская драматургия XX в.». / А. М. Науменко. – Симферополь : СГУ, 1989. – 43 с.

9. Науменко А. М. Deutsch : учебник немецкого языка для третьего курса / А. М. Науменко и др. – Киев : Выща школа, 1989. – 360 с.

10. Науменко А. М. Методические указания по работе над учебником немецкого языка для третьего курса. – Симферополь : СГУ, 1990. – 19 с.

11. Науменко А. М. Качественный подход к самостоятельной работе студента при изучении иностранного языка / А. М. Науменко // *Пути активизации самостоятельной работы студента*. – Киев : Минвуз УССР, 1990. – С. 91–96.

12. Науменко А. М. Новий підхід до німецької мови у підручнику для студента-філолога / А. М. Науменко // *Нові підходи до філології у вищій школі*. – Мелітополь : МДПІ, 1992. – С. 47.

13. Науменко А. М. Deutsch : підручник з німецької мови для студентів четвертого курсу / А. М. Науменко. – Київ : Вища школа, 1992. – 320 с.

14. Науменко А. М. О новом подходе к учебнику немецкого языка для языковых вузов / А. М. Науменко // *Нові технології навчання*. – К. : НМК ВО, 1992. – С. 75–87.

15. Науменко А. М. Підручник з іноземної мови / А. М. Науменко // *Нові підходи до вивчення й викладання філології у вищій школі*. – Київ : ІСДО, 1994. – С. 162–175.

16. Науменко А. М. Нові аспекти використання в навчальному процесі перекладу та контрастивної лінгвістики / А. М. Науменко // *Науково-методичні проблеми викладання*. – Мелітополь : МДПІ, 1995. – С. 128–129.

17. Naumenko A. M. *Schöngeistige Literatur im linguolandeskundlichen DaF-Unterricht* / A. M. Naumenko // *Unsere Schule*. – Odessa, 1995. – № 7. – С. 18–19.

18. Науменко А. М. Посібник нового типу «Лінгвопоетичний аналіз художнього тексту» / А. М. Науменко // *Педвуз сьогодні: частини 1, 2, 3*. – Мелітополь : МДПІ, 1995. – С. 250–251.

19. Науменко А. М. Підручник нового типу «Німецька мова для бажаючих / А. М. Науменко // Педвуз сьогодні: частини 1, 2, 3. – Мелітополь : МДПІ, 1995. – С. 251–252.
20. Науменко А. М. Підручник нового типу «Німецька мова для п'ятого курсу» / А. М. Науменко // Педвуз сьогодні: частини 1, 2, 3. – Мелітополь : МДПІ, 1995. – С. 252–254.
21. Науменко А. М. Посібник нового типу «Переклад як проблема» / А. М. Науменко // Педвуз сьогодні: частини 1, 2, 3. – Мелітополь : МДПІ, 1995. – С. 254.
22. Науменко А. М. Література на заняттях з мови / А. М. Науменко // Нові підходи до вивчення й викладання філології у вищій школі. – Мелітополь : МДПІ, 1996. – С. 173–176.
23. Науменко А. М. Спецкурси как неизбежный компонент непрерывности образования / А. М. Науменко // Непрерывность развития профессиональных творческих способностей. – Мелітополь : МГПИ, 1997. – С. 23–25.
24. Naumenko A. M. Grundlagen eines neuartigen DaF-Lehrbuchs für Germanisten / A. M. Naumenko // Deutsch in Europa und in der Welt. – Amsterdam : IDV, 1997. – S. 195.
25. Науменко А. М. Спецкурси как неизбежный компонент непрерывности образования / А. М. Науменко // Нові підходи до філології у вищій школі. – Запоріжжя : ЗДУ, 1998. – С. 117–118.
26. Науменко А. М. Гуманитарное образование и высшая школа / А. М. Науменко // Развитие гуманитарных наук и гуманитарного образования в Уральском регионе. – Ижевск : УдГУ, 2000. – С. 94–99.
27. Науменко А. М. Гуманітарна освіта і сьогоднішнє навчання іноземних мов / А. М. Науменко // Інноваційні підходи до навчання іноземних мов та культур у новому тисячолітті. – Дніпропетровськ : УетП, 2002. – С. 21–24.
28. Науменко А. М. Філологічний аналіз тексту / А. М. Науменко. – Вінниця : Нова книга, 2005. – 416 с.
29. Науменко А. М. Філософія етики сучасного навчання / А. М. Науменко // Гуманітарні науки. – 2005. – № 2. – С. 12–25.
30. Науменко А. М. Про філософію освітньої етики та гуманітаризацію сучасного навчання / А. М. Науменко // Покликання університету. – К. : Янко-Веселка, 2005. – С. 120–123.
31. Науменко А. М. Нове в теорії, практиці та дидактиці перекладу / А. М. Науменко // Інформаційний бюлетень Української спілки германістів вищої школи. – К., 2006. – № 3. – С. 20–24.

ПІДРУЧНИК З ТЕОРІЇ ТА ПРАКТИКИ ПЕРЕКЛАДУ (НІМЕЦЬКА МОВА)

1. ЗМІСТОВНА Й КІЛЬКІСНА КОНЦЕПЦІЯ ПІДРУЧНИКА

Вступ: (обсяг від загального об'єму підручника).....	3 %
1. Цілі й завдання підручника.....	2 %
2. Контрольні завдання.....	1 %
Частина I: Теорія перекладу	30 %
Розділ 1: Загальні питання	8 %
1.1. Об'єкт і предмет дослідження та дискусії навколо цих понять	1 %
1.2. Теорія перекладу і споріднені науки: лінгвальне та екстралінгвальне у перекладі	2 %
1.3. Сутність перекладу	1 %
1.4. Типи перекладу: шляхи, форми, види.....	2 %
1.5. Нарис історії європейського перекладу	1 %
1.6. Контрольні завдання.....	1 %
Розділ 2: Специфіка оригіналу	7 %
2.1. Оригінал як текст: типи тексту.....	1 %
2.2. Оригінал як висловлювання: прагматика висловлювання	1 %
2.3. Оригінал як дискурс: стратегії і тактики реципієнта.....	1 %
2.4. Оригінал як фрейм: структурні компоненти ситуації	1 %
2.5. Оригінал як інформація: закони її змін під час перекодування	1 %
2.6. Оригінал як концепція: її зміст та вербальне втілення.....	1 %
2.7. Контрольні завдання.....	1 %
Розділ 3: Специфіка перекладу як наслідку творчої діяльності	7 %
3.1. Національна забарвленість мов оригіналу і перекладу: проблема відповідностей та розбіжностей між ними.....	1 %
3.2. Типи фонетичних відповідностей та розбіжностей	1 %
3.3. Типи лексичних відповідностей та розбіжностей.....	1 %
3.4. Типи морфологічних відповідностей та розбіжностей	1 %
3.5. Типи синтаксичних відповідностей та розбіжностей.....	1 %
3.6. Типи стилістичних відповідностей та розбіжностей.....	1 %
3.7. Контрольні завдання.....	1 %
Розділ 4: Макрорівень перекладу	8 %
4.1. Функціональні стилі і переклад.....	3 %
4.2. Індивідуальні стилі і переклад.....	2 %

4.3. Індивідуальний стиль перекладача і адекватність	2 %
4.4. Контрольні завдання	1 %
Частина II: Практика перекладу	60 %
Розділ 1: Фонетичні труднощі перекладу	8 %
1.1. Нарис проблематики	0,5 %
1.2. Ілюстративний текст	0,5 %
1.3. Вправи до нього	3 %
1.4. Текст для самостійного опрацювання	0,5 %
1.5. Вправи до нього	2,5 %
1.6. Контрольні завдання	1 %
Розділ 2: Лексичні труднощі перекладу	16 %
2.1. Нарис проблематики	2 %
2.2. Ілюстративний текст	1 %
2.3. Вправи до нього	6 %
2.4. Текст для самостійного опрацювання	1 %
2.5. Вправи до нього	5 %
2.6. Контрольні завдання	1 %
Розділ 3: Морфологічні труднощі перекладу	8 %
3.1. Нарис проблематики	0,5 %
3.2. Ілюстративний текст	0,5 %
3.3. Вправи до нього	3 %
3.4. Текст для самостійного опрацювання	0,5 %
3.5. Вправи до нього	2,5 %
3.6. Контрольні завдання	1 %
Розділ 4: Синтаксичні труднощі перекладу	8 %
4.1. Нарис проблематики	0,5 %
4.2. Ілюстративний текст	0,5 %
4.3. Вправи до нього	3 %
4.4. Текст для самостійного опрацювання	0,5 %
4.5. Вправи до нього	2,5 %
4.6. Контрольні завдання	1 %
Розділ 5: Функціонально-стильові труднощі перекладу	12 %
5.1. Нарис проблематики	1 %
5.2. Ілюстративний текст	2 %
5.3. Вправи до нього	4 %
5.4. Текст для самостійного опрацювання	1,5 %
5.5. Вправи до нього	2,5 %
5.6. Контрольні завдання	1 %
Розділ 6: Індивідуально-стильові труднощі перекладу	8 %
6.1. Нарис проблематики	0,5 %
6.2. Ілюстративний текст	0,5 %
6.3. Вправи до нього	3 %

6.4. Текст для самостійного опрацювання.....	0,5 %
6.5. Вправи до нього	2,5 %
6.6. Контрольні завдання.....	1 %
Додатки:.....	7 %
1. Показчик використаних власних назв	1 %
2. Показчик і визначення використаних перекладацьких термінів..	2 %
3. Словник двомовний широко вживаних скорочень з коментарем .	4 %

1.1. КОМЕНТАР ДО ПЕРШОГО ВАРІАНТА КОНЦЕПЦІЇ

У «Програмі курсу теорії та практики перекладу» (далі – «Програма») я вбачаю деякі суттєві, хоч і дискусійні аспекти.

По-перше, це структура «Програми», тобто логіка (послідовність) думки її укладача. Не важко помітити, що існуючі розділи «Програми» за своїм сенсом повинні групуватися не у 9 частин, як це зроблено укладачем, а лише у дві: I-III легко складають першу частину, яку можна назвати «Загальна теорія та практика європейського перекладу» («європейського», бо є ще і багато інших культурологічних шкіл перекладу, які значно відрізняються від європейської і які європейці взагалі не вивчають і навіть не помічають їх цінності), а IV-IX – другу частину під можливою назвою «Конкретно-національна практика європейського перекладу: німецька мова». Така композиція матеріалу дозволяє додавати до другої частини різні інші мовні підрозділи: «Англійська мова», «Французька мова» тощо. А з другого боку, така архітектура обов'язково потребує для свого концептуального завершення третьої частини – «Адекватність та неперекладність», яку я згоден написати (матеріал до неї зібрано, концептуально осмислено і частково навіть надруковано українською, німецькою та російською мовами як багаторівневий порівняльний аналіз майже 80 перекладів гетевського «Фауста» східнослов'янськими мовами: білоруською, російською, українською) і тезовий нарис якої я розташовую як додаток до цього листа. Це перше зауваження щодо «Програми» виступає тим більше наочним й аргументованим, якщо згадати про її другу іпостась – концептуальні засади для університетського підручника.

По-друге, це методологія обробки знайденого матеріалу. Як кажуть віруючі: «Боронь мене, Боже, від помилки!», але мені було нескладно помітити її спрямованість на вузьку прагматику за рахунок широкої теоретичності, на помилкову націоналістичність (німецьку та українську) за рахунок об'єктивної європейськості, на однобічне літературознавство за рахунок багатогранного перекладознавства, на обмежені у своїй об'єктивності лінгвістичність та мовність перекладу за рахунок його безмежних у своїй науковій точності філологічності та мовленнєвості. Як і у першому випадку,

це зауваження стає ще більш потрібним, якщо мати на увазі підручник з перекладу. Тому я пропоную обговорити наступні можливі зміни:

– Історію європейського перекладу треба періодизувати не за усталеним літературознавчим чинником соціальної доби (Античність, Середньовіччя, Відродження тощо), а за суто перекладознавчим: становлення й панування конкретного типу перекладу за ступенем відповідності оригіналу (дослівний, вільний, адекватний). Отже, виходить не 9 літературознавчих періодів, а лише чотири перекладознавчих: ранній (= ранньоевропейський, або «дослівний»: від хеттського перекладу «Пісні про Гільгамеша» у II тис. до н. е. до друкарства Й. Гутенберга у 1440), середній (= середньоєвропейський, або «вільний»: від Гутенберга до А. Тайтлера у 1791 з його теорією збереження у перекладі лише враження від оригіналу через національну забарвленість і тому перекладацьку невідповідність мов), новий (= новоевропейський, або «напіваадекватний»: від перекладів романтиками до У. фон Вілламовіца-Мьоллендорффа у 1891 з його теоретичною тезою про необхідність урахування психології перекладача), новітній (= новітньоєвропейський, або «адекватний»: від У. фон Вілламовіца-Мьоллендорффа до теоретиків і практиків сьогодення).

– У кожному періоді треба обов'язково виділити три перекладацькі закономірності: діяльність практиків перекладу, становлення його теорії, з'явлення перекладацьких навчальних закладів.

– Лише після завершення загальної історії європейського перекладу, доведеної до початку XXI ст., надати нарис вітчизняного перекладу.

– Приклади до будь-якого теоретичного положення давати не як окремі мовні явища, а як мовленнєві фрагменти у широкому контексті і у декількох перекладах однієї або багатьма мовами.

По-третє, це зміст розділів. Так, до історії перекладу треба додати багато нових значних перекладацьких прізвищ та реалій: наприклад (вибірково!), Лівій Андронік (III ст. до н. е., перший перекладач-оброблювач Гомера та і взагалі перший перекладач-оброблювач у європейській цивілізації античної доби), Септуагінта (III ст. до н. е., перший переклад Старого Заповіту давньогрецькою мовою як перший літературно зафіксований переклад європейської школи), Мітридат IV (II ст. до н. е., людина, яка знала 22 мови і допомагала становленню перекладацької справи у Криму), Ціцерон (I ст. до н. е., перший значний античний теоретик і практик перекладу), Ноткер (X-XI ст. н. е., чернець, створивший першу в Європі неофіційну школу перекладачів), Герхард Кремонський (XII ст., яскравий представник дослівного перекладу, 27 років створювавший переклади праць Арістотеля та Архімеда), П. Дюбуа (XIV ст., французький юрист, запропонувавший церкві відкрити перший офіційний навчальний перекладацький заклад), Петро I (XVIII ст., перший значний теоретик російського напіваадекватного перекладу), провідні теоретики і практики XIX-XX ст. з

Росії (О. К. Толстой), України (Д. Загул, М. Зеров, М. Улезко), теоретики-корифеї з СРСР (В. Н. Комісаров, П. І. Копанєв), Франції (Ж. Мунен), Англії (Дж. Кетфорд), США (Ю. Найда), Німеччини (О. Каде) та багато інших. З другого боку, у практичній частині треба зняти повтори питань з частини теоретичної і трохи спростити логіку думку в ній.

1.2. ТЕЗОВИЙ ПЛАН ТРЕТЬОЇ ЧАСТИНИ «АДЕКВАТНІСТЬ ТА НЕПЕРЕКЛАДНІСТЬ»

(108 сторінок теорії, прикладів, вправ та контрольних запитань)

Розділ 1 (8 стор.): функціональний аспект перекладу. Оцінка перекладу як витвору мовою перекладу та адекватність; чужинність, іншомовність, перекладу та адекватність; індивідуальний стиль перекладача та адекватність, волонтаризм перекладача та адекватність; множинність перекладів та адекватність; сумарний переклад та адекватність; рівень відповідності перекладу оригіналові та адекватність; теорія інтерпретаційних ресурсів тексту та адекватність.

Розділ 2 (6 стор.): переклад як висловлювання. Функції мови і висловлювання, змістовна структура прагматики висловлення (інформація як загальнолюдська оцінка та концепція як особистісний намір в ній), переклад як особливий тип висловлювання, специфіка прагматики у перекладі (інформація та адекватність, концепція та адекватність).

Розділ 3 (5 стор.): стилістика оригіналу і перекладу як висловлювань. Стилiстика мови і висловлювання, традиційний підхід до стильовості як до словникової (загальномовної) забарвленості лінгвістичної одиниці і філологічний підхід до неї як до неминучого наслідку використання будь-якої лінгвістичної одиниці для вербального втілення прагматики висловлювання.

Розділ 4 (15 стор.): аналіз оригіналу як висловлювання. Рівні об'єктивності сприйняття тексту: рецепція як судження з приводу, а не змісту тексту; інтерпретація як неповне і суб'єктивоване судження щодо змісту тексту; аналіз як об'єктивна оцінка прагматики (= стилістики) тексту. Лінгво-поетика як методологічна й методична база такої філологічної оцінки.

Розділ 5 (4 стор.): переклад як процес. Триступеневість перекладацької діяльності: сприйняття оригіналу перекладачем, створення ним концепції перекладу, втілення цієї концепції у мову перекладу. Рівень відповідності концепції перекладу концепції оригіналу.

Розділ 6 (60 стор.): чинники неперекладності. Головні аспекти неперекладності (філософський, психологічний, лінгвістичний) та тришаровість їх змістовної структури (оригінал-перекладач-переклад). Філософський аспект оригіналу як пізнання автором свого національного оточення, філософський аспект діяльності перекладача як боротьба філософії оригіналу

з національно забарвленістю філософії перекладача, філософський аспект перекладу як наслідок синтезу двох попередніх (філософського аспекту оригіналу та філософського аспекту діяльності перекладача). Психологічний аспект оригіналу як рушій поступової реалізації невербального задуму автора у вербальну форму тексту, психологічний аспект діяльності перекладача як боротьба невербального творчого задуму перекладача з вербально оформленим творчим задумом автора, психологічний аспект перекладу як наслідок протиріч двох вказаних психологічних аспектів (оригіналу та перекладача). Лінгвістичний аспект оригіналу як наслідок семантичних і асоціативних полів лексичних систем оригіналу та його морфологічного й синтаксичного просторів, лінгвоасpekt діяльності перекладача як наслідок свідомого й підсвідомого компромісу з вказаними полями і просторами оригіналу, лінгвоасpekt перекладу як результат наповнення лексико-асоціативних полів і граматичного простору перекладу національними можливостями і особливостями мови перекладу. Інші аспекти неперекладності: жанровий, історичний, функціонально-стильовий тощо. Переклад як обробка.

Розділ 7 (10 стор.): концептуальний переклад. Шляхи подолання неперекладності: відмова від передачі змістовних та формальних особливостей оригіналу, поняття його концепції, засоби її втілення у вербальну форму мови перекладу; нове поняття адекватності як тотожності концепції оригіналу і перекладу; концептуальний переклад як самостійний витвір мовою перекладу, але несамостійний за своєю концепцією.

Б. ФРАГМЕНТ ПІДРУЧНИКА

РОЗДІЛ 2. СПЕЦИФІКА ОРИГІНАЛУ ТА ПЕРЕКЛАДУ

Підрозділ 2.1. ОРИГІНАЛ І ПЕРЕКЛАД ЯК ТЕКСТ: ТИПИ ТЕКСТУ

§ 1. Акцентування категорії «текст». За звичаєм під термінами «оригінал» та «переклад» розуміють словесне втілення думки, а під перекладацькою діяльністю, тим самим, – перенесення сенсу такого оформлення з однієї мови до іншої. Але у галузі перекладознавства, яка зветься «загальний переклад», існує, на жаль, інше, занадто широке тлумачення вказаних термінів як будь-якої (не обов'язково мовної) реалізації будь-якого змісту. Так, у 1966 році всесвітньо відомий вже на той час філолог Р. Якобсон запропонував розмежовувати дві, на його погляд, природні сутності поняття «переклад»: «інтралінгвістичну» (тобто переклад слова з однієї мови іншою) та «інтерсеміотичну» (себто «переклад», перенесення, переведення однієї форми думки в іншу; наприклад, роман, новелу, драму і т. ін. у балет тощо).¹ Такий панорамний підхід Р. Якобсона до ледве

визріваючої тоді всесвітньої теорії перекладознавства був тим більш цікавим, що за два роки до нього два не менш науково вагомих радянських вчених І. І. Ревзін та В. Ю. Розенцвейг надрукували монографію під багатозначущою назвою «Основи загального та машинного перекладу», в якій весь «загальний» переклад звели цілком аргументовано лише до словесного.² Ще більш привабливою стає думка Р. Якобсона, якщо знати той факт, що через два роки після нього провідний радянський перекладознавець А. В. Фьодоров теж видав книжку про загальну теорію перекладу, де знову, як і його тільки що названі попередники, справедливо розтлумачив увесь «загальний» переклад як лінгвістичний.³ Але поступово пропозиція Р. Якобсона набирала моці, щоб сьогодні вважаться вже усталеною. Так, провідний український перекладознавець В. Д. Радчук, некритично використовуючи лексему «переклад» з усіма її похідними, стверджує, що «сам Шевченко (...) переклав серію своїх малюнків "Сліпий" однойменною поемою, яку пізніше назвав "Невольник" і яку М. Кропивницький витлумачив (тобто «переклав» – Н. А.) мовою драми».⁴ А декількома рядками раніше: «За комедією Б. Шоу "Пігмаліон" поста-влений не лише мюзикл "Моя прекрасна леді", де професор Хігінс так само вчить квіткарку Елізу Дулітл вишуканій вимові (...), але й фільм-балет "Галатея", де з фонетиста він стає хореографом, який, танцюючи, навчає її граціозній пластиці. Вуличній говірці кокні, що нею послуговувалася Еліза, прийшов на зміну незграбний танок. Завдяки таким функціональним відповідникам (?! Зверни, читачу, увагу на те, що кокні і танок стали у В. Д. Радчука перекладацькими відповідниками. – Н. А.) твір зберіг (?! – Н. А.) у мові балету художню структуру й ідею».⁵

При всій цікавості і навіть семіотичній значущості пропозицій Р. Якобсона та В. Д. Радчука не можна не помітити їх науково-перекладацької хибності. Важко повірити в те, що обидва поважні вчені не знають геніальної праці німецького просвітителя Г. Е. Лессінга «Лаокоон, або Про межі живопису й поезії» (1766), після якої аксіомою став постулат щодо суттєвих розбіжностей між видами мистецтва через їх формальні особливості. Отже, один і той же сюжет у різних оформленнях (науковому, белетристичному, скульптурному, музичному тощо) не може бути варіативним «перекладом», бо є (у кращому випадку) лише творчим наслідуванням. Інакше прийдеться погодитись і з такою точкою зору, що драма Б. Шоу «Пігмаліон» є «сценічним» перекладом новелістичного фрагмента з роману римського прозаїка Овідія «Метаморфози». Більш за те, треба буде проголосити головну нісенітницю так званого «загального» перекладознавства, що всі сюжети щодо вічних світових персонажів від Прометея через Каїна та Агасфера до Дон Жуана і т. ін. є у будь-якому оформленні перекладами. Проти такого непомірного розширення меж перекладу виступають два головних його – як і будь-якої іншої науки – чинники: об'єкт та метод дослідження.

Отже, підсумовуючи вищесказане, треба дійти головного методологічного і методичного висновку: у нашому підручнику ми будемо розуміти під перекладом лише словесну дію, тобто переробку тексту. І тому виникає потреба у з'ясуванні наступної проблеми.

§ 2. Сутність тексту. 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 і т. ін.? Належать такі поняття до ненаукових, поетичних (тобто не однозначних, а полісемантичних) чи повинні бути синтетичними, про це дискутували завжди: наприклад (у хронологічній черзі за останні більше ніж 200 років), поет Ф. Шіллер,⁶ філософ Г. Спенсер,⁷ літературознавець Б. фон Візе,⁸ перекладознавець-лінгвіст В. Д. Радчук,⁹ 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. Його активне вивчення як лінгвістичного і навіть семіотичного феномену (як літературознавче явище воно вивчалось вже за часи античного Арістотеля) розпочалось у 1970-ті роки. Розвідки Р. О. Будагова¹⁰ та О. І. Москальскої¹¹ в Радянському Союзі, П. Гартмана¹² в Німеччині, М. А. К. Холідея¹³ в Англії та ін. започаткували нову філологічну науку – лінгвістику тексту і спровокували справжню лавину текстоцентричних досліджень. Так, лише за часи існування України як незалежної країни 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 1000 наукових праць (!), а сутність поняття «текст» залишається і сьогодні науково не витлумаченою. І не тільки в Україні.

Дійсно, якщо взяти декілька дитячих кубиків і на кожній їх поверхні написати одну лексему у словниковій формі, а потім кинути їх додолу, то випадє 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 ролі в іншій (наприклад, в англійській). Отже, домовимося, що у нашому філологічному експерименті випало (з урахуванням морфології відповідної мови): "wir – trinken – Milch – in – [der]¹⁴ – schwarz[en] – Frühe" у німецькій, «о – сум – ос[e]н[i] – осанна – осанна» в українській, «потому – зима – что – каблук – оставля[ет] – след[ы]» у 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 погодитися з думкою, що тексту не випало, хоча три останні варіанти взято з віршів всесвітньо відомих поетів ХХ ст.: австрійця П. Целана, українки Л. Костенко, росіянина Й. Бродського. Трохи пізніше ми обов'язково повернемося до процитованих поетичних рядків, щоб пом'якшити наш закид їх 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 не всякий набір слів є текстом. Не може бути з тої 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 панує чисто формальний принцип, згідно з яким може бути сполученням, синтагмою, реченням тощо, а отже, і текстом випадковий збіг не лише слів, а навіть і складів та літер, наприклад: «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 шил убешур скум вы со бу рл эз» (О. Кручених), опус німця Тіма Ульріхса, в якому літеру «е» розташовано у квадраті 625 разів, хоч і у різних положеннях (і більше нічого!) і т. ін. Про те, що сучасні дослідники вважають такі опуси за текст, свідчить занадто висока оцінка останньої інсталяції українцем Б. В. Сторохою: «Вірш (?! – Н. А.) демонструє ризоматичне розгортання простору, рух фрактальної кривої, взаємодію магнітних полів, парадигму обертальних рухів чи просто насолоду артикуляцією, яка коріниться у персональному досвіді автора». ¹⁵ І знову, як і у випадку з рядками П. Целана, Л. Костенко, Й. Бродського, ми можемо дійти висновку, що безглуздя панує і тут, але є у процитованих опусах ще щось таке, що дозволить нам повернутися до них, хоч і зовсім на іншому рівні.

Так що ж таке текст? Широко відоме визначення тексту, яке запропонував ще 20 років тому корифей радянської лінгвістики І. Р. Гальперін і на яке активно опираються сучасні лінгвісти, ¹⁶ не може задовольнити вдумливого філолога, бо є непрозорим, занадто звуженим і навіть помилковим. Ось воно: «[Текст – це] виріб мовленнєвотворчого процесу, який є завершеним, об'єктивованим у формі письмового документа, літературно обробленим відповідно до типу цього документа, виріб, 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». ¹⁷ Нескладно помітити, що через брак у цьому визначенні посилання на оточуюче нас і нашу мову середовище,

воно легко може бути віднесено і до тих опусів, які було розглянуто вище і 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 всесвітньо 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 у «вписаності тексту до вже існуючих текстів».¹⁸ Аналогічної позиції, але майже безмірно розширеної, дотримується і не менш славнозвісний французький мислитель К. Леві-Стросс: «...джерела тексту існують не лише до тексту, але й після нього».¹⁹ 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».²⁰ Так впевнено і також не безперечно відстоював колись американський батько генеративної граматики Н. Хомський твердження, що «мова не є точно визначеним поняттям лінгвістичної науки».²¹ 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».²² Чи не 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»,²³ «бо художній ефект в цілому виникає із зіставлень тексту та складного компоненту життєвих і ідейно-естетичних уявлень».²⁴ Чи не через це вже цитований англієць М. А. К. Холідей стверджував у 1976 році, що під текстом треба розуміти одиницю мови під час її використання, а через 10 років Ч. Філмор підтримав цю думку, заявивши, що термін текст «використовується для визначення будь-якого цілісного продукту мовної спроможності людини».²⁵ 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. Бісімалієва, «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».²⁶ Але німець Е. Оккель і через 22 роки після

М. А. К. Холідея 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». ²⁷ Отже, поняття і термін «текст» за останні десятиріччя, особливо після появи терміна «дискурс», про який мова піде далі, стали розмитими настільки, що у Німеччині змогла навіть з'явитися монографія про танок як «текст руху». ²⁸

Але, як сказано на початку § 2, 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 він відчуває, що мові притаманно багато інших і більш головних функцій, крім традиційного спілкування. У протилежному разі поширений український анекдот про буцімто комунікативність 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, треба поговорити про наступну проблему, без вирішення якої поняття «текст» залишиться невизначеним.

§ 3. Функції тексту (мови). Філософи, а слідом за ними і лінгвісти вже давно встановили, що мова має багато завдань, які розташовуються (за вагомістю використання у мовленні) ієрархічно. І у цій системі структурна складова під назвою «спілкування» посідає зовсім не перше місце, що має велике значення для перекладознавства. Починаючи з античної доби, а потім найбільш активно представниками соціологічної школи у філософії та мовознавстві (особливо у прихильників гіпотези про породження мови трудовою діяльністю людства), вважалось і вважається за аксіому (наприклад Г. В. Колшанський ²⁹), що саме функція спілкування є найголовнішою у мові. Р. О. Будагов взагалі жалкував, що цю функцію багато сучасних лінгвістів як найголовнішу не оцінює. ³⁰ Об'єктивне вирішення цієї проблеми залежить від того, як розуміти поняття і термін «функція»: лише як здібність мови до використання її людиною (тобто як функціонування мови у співбесіді двох індивідів – згадати тут можна наведений вище анекдот про глухих кумів) чи як її спроможність моделювати людське оточення (тобто як її функціонування у суспільстві). На необхідність розмежовувати ці дві іпостасі мовної функції (використання та світомоделювання) вказував А. В. Бондарко (у нього, правда, інші терміни: «потенційний та результативний аспекти функцій» ³¹), а потім О. М. Рудяков. ³² Останній, до речі, запропонував цінне онтологічне тлумачення функції, яке активно спрацьовує саме у перекладознавстві: «природа реалії є явищем, функція – сутністю». ³³ На сутність мовних функцій як на наслідок світомоделювання давно вже вказували представники психологічного напрямку в лінгвістиці, зокрема, наприклад, харківський

філолог XIX ст. О. О. Потебня, коли у 1862 році, у першому виданні своєї фундаментальної праці «Думка та мова», розробив логічну й струнку гіпотезу про внутрішню форму слова як «відношення змісту думки до мислення», розуміючи під останнім зняряддя пізнання світу людиною.³⁴ Аналогічної точки зору дотримувався і німецький психолінгвіст К. Бюллер, коли у 1934 році запропонував поняття «символічного поля» (тобто семантичного), сьогодні активно і навіть занадто поширеного, як сукупності відображених мовою явищ навколишнього світу,³⁵ або радянський психолог О. М. Леонт'єв, коли стверджував у 1959 році, що «функція мови – це також функція усвідомлення, тобто такого відображення об'єктивної дійсності, яке є наче відбитим через призму соціально накопиченого і узагальненого досвіду, котрий зафіксовано у мовних значеннях».³⁶ Саме світомоделюючу функцію мови мав на увазі М. В. Ломоносов, стверджуючи, що це не мова пасує перед спробою мовця щось виразно й точно втілити у слова, а мовець виказує своє недостатнє володіння нею.³⁷ Цю ломоносовську думку про хибність мовця, а не мови сучасний український філолог Г. В. Ейгер розвив до цілісної теорії, яку назвав «механізм контролю мовної правильності висловлювання» і заснував на світомоделюючій функції мови (за його термінами: «концептуальній», або «відбивній» із завданнями категоризувати, класифікувати дійсність, оформляти думку, створювати мовну картину світу).³⁸

Отже, мову людство виробило перш за все для пізнання оточуючого світу, щоб адекватно (відповідно, життєдайно) на нього реагувати, інакше він би розтрощив людей і ніякого поширеного їх продукування (тобто виживання їх як біологічного виду) не дозволив би. Тому кожна лексема і кожна граматична категорія несуть відбиток соціального буття («образ мира, в слове явленный», Б. Пастернак), а першою функцією мови є пізнання навколишнього. Саме через це лексема, синтагма, речення тощо, які не мають вказаного образу світу, не можуть скласти тексту і вважатися мовленнєвими одиницями. Буття, пізнане людиною і втілене в одиниці мови, стає, однак, вагомим і соціально необхідним не саме по собі, а лише у ролі головного чинника існування людської спільності, тому другою функцією мови не може не бути інформативність, тобто повідомлення. Але останнє завжди відбувається через мовлення індивіда, тобто у суб'єктивній формі; при цьому речник впевнений у своїй правоті і тому (об'єктивно!) нав'язує її співрозмовнику. Тому третьою функцією мови є вплив. І, звичайно, мовець втілює власний задум найбільш, як на нього, зрозуміло й яскраво, без зайвого, за законами краси, хоч і тлумачить її зі своєї маленької «груди» зору, але матеріал для цього знаходить все ж таки у мові. І це означає, що вона має ще одну функцію – естетичну. Усі названі функції реалізуються лише під час спілкування і тому мові притаманно ще одне завдання – комунікативність, яке інколи (бажання просто побазікати) може ставати найголовнішим.

Зрозуміло, що мова може мати ще безліч інших, другорядних функцій, на які справедливо вказують лінгвісти, про що вже трохи йшлося. Тепер детальніше. Одним з перших систематизував функції мови засновник порівняльно-історичного мовознавства німець Я. Грімм, хоча він і не використовував термін «функція». У своїй доповіді Пруській Академії наук (січень 1851) він просто сказав і довів, що людство передає мову «у спадщину нащадкам, які повинні зберігати її, користуватися нею та збільшувати».³⁹ У перекладі сучасною лінгвістичною термінологією, процитоване речення означає, що Я. Грімм акцентував наступні функції мови: інформативну («передає у спадщину»), архівну («зберігати»), спілкування («використовувати»), накопичувальну («збільшувати»). Лінгвісти XIX–XX ст. пропонують інші класифікації мовних функцій, так що розмаїття лише збільшується. Так, росіянин Р. Якобсон, який багато останніх років життя був емігрантом у США, виділив функцію «комунікації, експресивно-емоційну, спонукальну (або апелювальну), фатичну (безпосередньо-контактну), поетичну»,⁴⁰ американський германіст Дж. К. Давідхайзер акцентував культурологічну функцію,⁴¹ радянський лінгвіст Д. Е. Розенталь вважав, що найважливішими функціями мови є «спілкування, повідомлення, впливу», французький мовознавець А. Мартіне високо оцінював когнітивну, комунікативну, естетичну та експресивну функції мови,⁴² український фахівець у галузі теорії мови М. М. Полюжин привертая увагу читача до прагматичної функції.⁴³ А корифей і старійшина української германістики Б. М. Задорожний висловив у 1999 році парадоксальну думку про вічність мови і, отже, про її «божественну» функцію.⁴⁴ Тим самим він повернувся до аналогічної думки німця Й. Г. Гердера, висловленої ще у 1772 році,⁴⁵ яка була потім впевнено перекреслена філософською, психологічною та соціологічною школами у світовій лінгвістиці.

Отже, незважаючи на багатство класифікацій мовних функцій, лише 5 залишаються стрижневими: пізнання (світомоделювання), повідомлення (інформування), впливу (прагматики), естетична (цілісності), спілкування (комунікації). Зрозуміло також, що у мовленні як неподільному вербальному процесі всі ці 5 функцій (та й всі інші) злиті у синтетичну єдність, запропоноване структурування якої було зроблено лише з аналітичних потреб, щоб унаочнити сутність оригіналу та перекладу як тексту. Але саме вони наказують вважати за текст лише такий набір слів і граматичних категорій, в якому є логічно оформлена думка про наше середовище.

Лише тепер є сенс повернутися до прикладів щодо нісенітниць О. Кручених, П. Целана, Л. Костенко та ін. Чи є у процитованих з їх витворів рядках думка про наше 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. Кручених та А. Введенського, «не думка, а звукопис є суттю поезії» – це у Л. Костенко, «не семантика, а графіка є сенсом поезії» – це у Т. Ульріха, «не прозорість думки, а герметичність є принципом поезії» – це у П. Целана та Й. Бродського тощо).

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), в поширене речення (наприклад, фразеологізм «хіба ревуть воли, як ясла повні?») як назва роману Панаса Мирного) або навіть у цілий епізод (наприклад, фрагмент «Ідуть дощі...» з повісті М. Коцюбинського «*Fata morgana*»).

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

§ 4. Типи тексту. Оскільки під текстом розуміється лише вербально втілена думка про навколишній світ, остільки 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 (усне чи письмове) 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 вищевказаних головних функцій мови: науковий (панує функція пізнання), діловий (функція інформативна), публіцистичний (вплив), художній (естетична), побутовий (спілкування). У стилістиці такі типи тексту зветься функціональними стилями і підрозділяються на підтипи (або жанри) в залежності від додаткової активності в них ще однієї з мовних функцій. Так, зокрема, К. Е. Зомерфельдт та Г. Шрайбер вичленовують з публіцистичного стилю жанри: «об'ява, реклама, інструкція» тощо.⁴⁶ 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 художнього, спонтанність побутового і т. ін. Функціонально-стильовий підхід, запропонований нами для перекладознавчої класифікації типів тексту, притаманно і багатьом іншим сучасним філологам.⁴⁷ З боку перекладознавства важко (та і несуттєво) встановлювати ціннісну ієрархію між вказаними типами

тексту, але немає сумніву, що найважливішим 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 А. В. Фьодоров справедливо писав ще півсторіччя тому, що теорія та історія європейського перекладу складалася практично як еволюція перекладу художнього.⁴⁸ Тому є потреба розглянути типи белетристичного тексту. Звичайно, що тут може бути виправданим усталений літературознавчий підхід: родовий (епічні, драматичні ліричні типи тексту), жанровий (епопея, роман, оповідання, новела, байка; трагедія, комедія, драма; ода, гімн, сонет, балада, поема) та піджанровий (роман філософський, соціальний, історичний, сімейний тощо). У кожного з таких типів белетристичного тексту є свої перекладацькі особливості (наприклад, рівень потрібних фонових знань, ступінь насиченості реаліями або звукописом і т. ін.), але вся ця текстова специфіка не виходить за межі, так би мовити, традиційних перекладацьких нормативів, бо вона є об'єктивною і принципово перекладачеві посильною. Є, однак, у сучасній белетристиці одна закономірність, яка потребує зовсім іншої класифікації художніх текстів. І це важніше для перекладознавства, ніж щойно наведена традиційна літературознавча систематизація типів тексту. Загально відомо практично, але, на жаль, ще не загально визнано теоретично, що кожний письменник будує свої твори не з нового словесного матеріалу, а з того, що вже існував до митця, вже був у поетичній роботі інших авторів. Тому новими у кожного творця можуть бути лише зміст та, як наслідок, архітектоніка художнього тексту, а слова будуть вже використаними до поета і нести в собі контекст його попередників. Можна залишити зараз осторонь проблему неологізмів, бо і так зрозуміло, що з них одних шедевра не створиш, про що свідчить історія футуризму Росії та України, сюрреалізму Франції та інших «-ізмів» ХХ ст. Ось чому кожна лексема художнього тексту, крім словникового змісту (денотативного, тобто загально національного, конвенціонального, зафіксованого в словнику), має ще один, контекстуальний (конотативний, оказіональний, конкретний, тобто виникаючий тільки через випадкове сусідство з іншими словами, які або складають висловлювання у даному тексті, або натякають на співвідношення даного висловлювання з іншим текстом) і лише наприкінці свого поетичного буття (в логічному, аксіологічному, а не часовому значенні цього слова) лексема виказує третій зміст – авторський (індивідуальний, тобто підтекстний, який ледве проростає, та й то не завжди, через особисті асоціації поета). Отже, три семантичні функції слова породжують три компоненти структури художнього тексту: денотативна функція будує прототекст, що виникає як наслідок поетичної гри словом (тобто його зв'язку з іншими словами за законами загальнонаціональної логіки, договірного значення), конотативна – контекст як наслідок поетичної гри використанням слова (тобто

зв'язку слів за законами валентного значення), авторська – підтекст як наслідок поетичної гри словоформами (тобто зв'язку слів за законами граматичного значення).

Без урахування цієї тришарової семантики белетристичного тексту (прототекстна, контекстна, підтекстна) не будуть зрозумілими ані взаємовідносини характеру та обставин у творі (тобто семантика логічного суб'єкта тексту та його об'єкта), ані тришарова структура адресанта в ньому (персонаж, оповідач, автор; тобто що, як і в якій послідовності висловлюється в тексті), ані референтна (тобто філософська) специфіка художнього образу взагалі. На останній треба зупинитися детальніше, бо вона, як і попередні, є фундаментальним камінням методологічної основи будь-якого перекладознавчого дослідження. Навіть пересічний філолог сьогодення не може не констатувати, що особливий тип словесного мистецтва, який панував з часів легендарного Гомера (або, поза межами європейського письменства, з шумерівського «Гільгамеша», що вплинув на «Старий Заповіт» і через нього на європейську культуру; отже, з III тисячоліття до нашої ери) давно вже витиснуто іншим, котрому ціле століття пророкують тотальне панування. Те античне і сучасне красне словесне мистецтво, яке слідом за Арістотелем називають «мімезисним», об'єктивно наслідувало всесвітній та загальновідомій панорамі буття, прагнуло до комунікації з адресатом на засадах конвенціональних понять, провокувало діалог з ним, будувало модель світу, в якій творець і сприймаючий були рівноправними членами, пов'язувало слова між собою за законами логіки, використовуючи їх як сировину для накопичення образності, з якої потім народжувався художній образ (тобто естетична модель буття), і тим самим створювало текст як глузд (сенса, зміст). «Найсучасніший» тип белетристичного тексту є егоцентристським самовираженням автора (в вузькому розумінні, тобто: тільки про себе!), він наслідує індивідуальній миті, вимагає від адресата споглядання на засадах обмежених та оказіональних асоціацій, веде два незалежних монологи (творця та сприймаючого), але провокує лише читачький монолог щодо використаного в тексті недоговірного сполучення лексем, пропонує (та й то не завжди!) тільки напрям можливих розгадувань авторського задуму, пов'язує лексеми за законами граматики (за формою) та передбачених асоціацій (за семантикою), використовує безпосередньо перш за все алогічні потенції лексеми, щоб з них вже сам адресат збудував собі будь-який образ-ребус, і тим самим породжує підтекст (або, що у даному випадку є синонімом, текст) як безглуздя (безтямність, нісенітницю).

Еволюція красної словесності йшла від прототексту (основне, денотативне, словникове значення слова) через контекст (додаткове, випадкове, але зрозуміле значення слова) до підтексту (авторське, зашифроване значення лексеми). Інакше кажучи (точніше: повторюючись за змістом),

першу категорію (прототекст) треба визначити наслідком колективної гри словом як одиницею загальнонародного словника (тобто визначити результатом зв'язку слів за законами конвенціонального значення); другу (контекст) – наслідком фракційної гри слововживанням, під час якої зв'язок між словами реалізується за законами випадкового сусідства, валентного, але не герметичного значення; третє – підсумком волонтаристської гри словоформами, коли ті зв'язуються між собою за законами мовних категорій, граматичного значення і тому залишаються непрозорими у своїй семантиці. У цілому ця еволюція означала накопичення в художньому образі змістовної порожнечі, автономність форми, руйнування його (образу) договірної (конвенціональної) семантики і плекання нової, егоцентристської моделі белетристики. Витоки й мотиви такої моделі (самовираження) сягають темряви тисячоліть, хоча помилково приписуються багатьма сучасними дослідниками лише постмодернізму: «вчена» («темна») поезія олександрійського елліна Лікофрона (IV-III століття до н. е.), «темний стиль» провансальського трубадура Раймбаута III графа Оранського (XII ст.), «культеранізм» барочного іспанця Гонгори-і-Арготе (XVII ст.), «лімерики» англійця Ліра (XIX ст.), символізм француза Рембо (XX ст.), особливо його сонет «Голосні», та ін. Але в них художній образ є ще наслідком контексту, і лише в XX ст. (футуризм, сюрреалізм, конкретна поезія, концептуалізм тощо), прототекст та контекст врешті-решт поступляться місцем зашифрованій нісенітничі-підтексту, який почне міцно впливати не лише на повних адептів постмодернізму, цих «каліфів на годину», яких засоби масової інформації і деякі філологи-стилісти рекламують як черговий модний крам, але й на письменників цілком традиційного типу словесності (бо перетворити просту пряму лінію на закрутисту орнаментальну значно легше, ніж на силует знайомої речі, істоти, події). Над принципом самовираження глузував ще великий іспанський драматург доби Відродження Лопе де Вега: «Ви можете створити поета-культо (від «культеранізму», так звався тоді в Іспанії принцип самовираження, який сьогодні носить назву «постмодернізм» – Н. А. М.) за 24 години: декілька переставлень слів, чотири формули, шість латинських лексем або декілька іншомовних фраз – і справу зроблено».

Цілком зрозуміло, що постмодернізм – це явище соціальне і тому одними негативними рисами охарактеризувати його об'єктивно неможливо. Він, безумовно, значно розширив музичні можливості поезії (взяти хоча би вірш українки Л. Костенко «Осінній день» з його неймовірною насиченістю звукописом), занадто активізував полісемію слова (поема француза Сен-Жон Перса «Птиці») та використання алюзії й ремінісценції (поезії росіянина Й. Бродського) тощо, але він зробив це злочинно й зрадницьки: бажаючи розуміти під поетичністю лише пишнobarвність і багатошаровість форми висловлювання, він придушив у поезії саму її сутність –

художньо-ліричне пізнання дійсності (тобто індивідуальне оформлення соціально значущої думки). Зрозуміти й спрогнозувати феномен поезії самовираження та її вплив на традиціоналістів можна лише після урахування соціальних та іманентних факторів: масоїдність індивіду (відсутність у нього оригінального, особистісного світоспоглядання, тобто перетворення автора, оповідача, персонажа й читача з особистостей як самооцінних космосів на серійну істоту-автомат), закритість індивіду (будь-якого соціального угруповання тощо) як специфіка суспільного життя в XX-XXI ст., девальвація семантики слова засобами масової комунікації, бажання митця працювати з фактурою художньої сировини, співавторство з адресатом як домислювання останнього за адресанта (а не як мислення разом з ним, що має місце в традиційному белетристичному тексті) тощо. Ці чинники дозволяють побачити в класичному художньому творі колективний комунікативний акт (а у витворі самовираження – його відсутність) і через це стверджувати, що розквіт поезії самовираження вже відбувся, хоч її занепад і вплив на аристотелівську белетристику тягнутися буде ще довго. Естетичне мовлення знову, як і в далеку античну післяалександрійську добу, і в недалеку європейську післябарочну, і в близьку загальносвітову післясимволічну, вимагає віддати поетичну владу першому та другому прошарку семантики (тобто конвенціональному і контекстному), щоб зміг відбутися (точніше: повернутися) конче потрібний європейській цивілізації аристотелівський акт мімезису, зміг вершитися загальнолюдський процес лінгвістично-когнітивної комунікації, змогла встановитися (через закриття «озонової дірки» словоблуддя, тобто постмодерністської гри словоформами) класична літературна співбесіда інтелігентного автора та освіченого читача за допомогою професійного перекладача.

Поділити белетристичні тексти на класичний та самовираження і звернути увагу читача перш за все на останній вкрай треба було для плідного існування сучасного перекладу, бо, на жаль, принцип самовираження почав панувати вже два десятиріччя і в інших функціональних стилях: побутовому, публіцистичному і навіть науковому через активне використання в них псевдолексем та буцімто-термінів. Він спричинює безліч перепон не тільки в галузі поезії (ламаний ритм, відсутність рими, розділових знаків тощо), але й далеко за її межами (непрозорі лексика, морфологія, синтаксис, коли що не лінгвістична одиниця – то неможливість її адекватного і навіть хоч би аналогового перекладу). Аналізуючи перекладознавчо такі тексти, не можна не ставити перед собою питання про те, чи є вони белетристикою у багато тисячолітньому розумінні цього терміна, бо увагу в них звертаєш перш за все на те, що всі вони, різні за поверховою формою та першопоглядним змістом, є насправді суттєво спорідненими своєю пустопорожнечою, створені за принципом алогізму й асоціації та суб'єктивної рецепції читача, а не об'єктивного наповнення думкою

автора; в них що не слово – то нісенітниця, або безглуздя, або ребус, який ніколи не можна розгадати. Більш за те, нескладно помітити у головному стильовому принципі писемного самовираження (у будь-якому функціональному стилі) відмову від логіки думки, що було і залишається суттю традиційної, класичної, писемності протягом її майже п'ятитисячолітнього існування, і перехід до «логіки» граматики, тобто, як відзначалось вище, до зв'язку вже не слів за їх денотативною й конотативною семантикою, що породжувало об'єктивний зміст твору і через це його істинне, об'єктивне сприйняття читачем і дослідником, а лише словоформ за їх морфологічними й синтаксичними категоріями, що породжує тільки незліченні й необмежені натяки на можливий зміст і через це його помилкове сприйняття реципієнтом. Тут допомогти може лише функціональний переклад, та й то лише частково, про який – у наступному параграфі.

Отже, беручи до уваги те, що одні філологи основу мови та мовлення вбачають у тексті,⁴⁹ а інші – у слові,⁵⁰ ми будемо акцентувати всі ці категорії з позицій потреб перекладознавства і вважати, що через наявність структур мовленнєвих (текст) і мовних (дотекстові: лексема, словосполучення, фразеологізм тощо) переклад може бути текстовим або словниковим. І не треба їх змішувати, хоч у перекладацькій практиці це, на жаль, трапляється часто. Словниковий переклад використовує лише функцію пізнання (денотативну семантику), тоді як текстовий повинен враховувати всі 5 головних функцій з їх денотативною, конотативною і підтекстовою семантикою, без чого перекладач не зможе об'єктивно оцінити оригінал і адекватно витлумачити його мовою перекладу. Але при цьому він обов'язково буде спиратися на категорії, які розглянуто у наступних підрозділах. А завершимо розгляд проблематики категорії «текст» вдалим за змістом дифірамбом, який нещодавно проспівала йому українська філологія С. Н. Денисенко, хоч і перевантажила його зайвим акцентуванням функцій 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».⁵¹

ПОСИЛАННЯ ТА ПРИМІТКИ

1. Jacobson R. On Linguistic Aspects of Translation / R. Jacobson // Translation / Ed. by R. A. Brower. – N. Y. 1966. – P. 232–239.
2. Ревзин И. И. Основы общего и машинного перевода / И. И. Ревзин, В. Ю. Розенцвейг. – М. : Высшая школа, 1964. – 244 с.
3. Федоров А. В. Основы общей теории перевода / А. В. Федоров. – М., 1968.
4. Радчук В. Д. Що таке інтерпретація? / В. Д. Радчук // La traduction. – Київ, 1997. – С. 44.

5. Там само, с. 43.
6. Шіллер Ф. Промова 26.06.1784: "...der unversöhnliche Haß, womit Fakultäten auf freie Künste heruntersehen – und diese Verhältnisse werden fortleben, bis sich Gelehrsamkeit und Geschmack, Wahrheit und Schönheit als zwei versöhnte Geschwister umarmen".
7. Спенсер Г. Опыт / Г. Спенсер. – Т. 3. – СПб., 1866. – С. 50: «Высшее искусство всякого рода основано на науке. Без науки не может быть ни совершенного произведения, ни совершенной оценки».
8. Wiese, Benno von. Geistesgeschichte oder Interpretation? // Zwischen Utopie und Wirklichkeit: Studien zur deutschen Literatur. – Düsseldorf: Bagel, 1968. – С. 3–23: «Das Kriterium der Wissenschaftlichkeit schließt das des Gefühls nicht aus».
9. Див. пос. 4, с. 41: «...наука (...) орієнтована на об'єкт, а не на суб'єктивні якості вченого, (...) тоді як у мистецтві всі пізнання об'єкта здійснюються через призму естетичних потреб і особистісного ставлення...».
10. Будагов Р. А. В какой мере «лингвистика текста» является лингвистикой? / Р. А. Будагов // Филологические науки. – 1979. – № 2. – С. 13–19.
11. Москальская О. И. Грамматика текста / О. И. Москальская. – М., 1981.
12. Hartmann P. Textlinguistische Tendenzen in der Sprachwissenschaft / P. Hartmann // Folia linguistica. – V. 8. – The Hague, 1975.
13. Halliday M. A. K. Cohesion in English / M. A. K. Halliday, R. Hasan. – London, 1976.
14. Бисималиева М. К. О понятиях «текст» и «дискурс» / М. К. Бисималиева // Филологические науки. – 1999. – № 2. – С. 80: «Пожалуй, наиболее полным является определение текста, данное И. Р. Гальпериним».
15. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования / И. Р. Гальперин. – М., 1981. – С. 18.
16. Барт Р. Избранные труды / Р. Барт. – М.: Прогресс, 1989. – С. 424.
17. Цит. за: Мурач Л. А. Интертекстуальный анализ / Л. А. Мурач, Н. А. Полежаева // Вісник ЗДУ: Філологічні науки. – Запоріжжя: ЗДУ, 1998. – № 1. – С. 107.
18. Кубрякова Е. С. Виды пространств текста и дискурса / Е. С. Кубрякова, О. В. Александрова // Категоризация мира и пространства. – М.: МГУ, 1997. – С. 24.
19. Homsy N. Rules and representations / N. Homsy. – N. Y., 1980. – P. 223–224.
20. Див. пос. 17.
21. Лотман Ю. М. Текст как семиотическая проблема / Ю. М. Лотман // Избранные статьи / Ю. М. Лотман. – Т. 1. – Таллинн, 1992. – С. 137.
22. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста / Ю. М. Лотман. – Л.: Просвещение, 1972. – С. 25.
23. Fillmore Ch. J. Linguistics as a Tool for Discourse Analysis / Ch. J. Fillmore // Handbook of Discourse Analysis. – V. 1. – London, 1985. – P. 11–39.
24. Див. пос. 14, С. 83–84.
25. Ockel Eberhard. Wie kann ein Text durch gestaltetes Lesen zur Entfaltung der mündlichen Ausdrucksmöglichkeiten beitragen? / Ockel Eberhard // Muttersprache: Vierteljahresschrift für deutsche Sprache. – Jg. 108. – H. 3. – Wiesbaden, 1998. – S. 252.
26. Jeschke Claudia. Tanz als Bewegungstext / Jeschke Claudia. – Tübingen: Niemeyer, 1991. – 380 S.

27. Тут і далі у квадратних дужках вказано національно забарвлені морфеми, які суттєвої ролі для нашого експерименту не відіграють.
28. Стороха Б. Принципи візуальної поезії у практиці української та німецькомовної літератур / Б. Стороха // Вікно в світ. – К. : НАНУ, 2001. – № 1. – С. 139–140.
29. Колшанский Г. В. Коммуникативная функция и структура языка / Г. В. Колшанский. – М., 1984. – С. 3.
30. Будагов Р. А. Борьба идей и направлений в языкознании нашего времени / Р. А. Будагов. – М. : Наука, 1978. – С. 93: «...центральная функция языка (функция общения) оказалась отодвинутой на самый задний план».
31. Бондарко А. В. Теория морфологических категорий / А. В. Бондарко. – Л., 1976. – С. 17.
32. Рудяков А. Н. Лингвистический функционализм и функциональная семантика / А. Н. Рудяков. – Симферополь : Таврия-Плюс, 1998. – С. 8.
33. Там же, с. 11.
34. Потебня А. А. Мысль и язык / А. А. Потебня // История языкознания XIX–XX веков в очерках и изложениях / В. А. Звегинцев. – Ч. 1. – М. : Просвещение, 1964. – С. 139.
35. Бюллер К. Теория языка / Бюллер К. // История языкознания XIX–XX веков в очерках и изложениях / В. А. Звегинцев. – Ч. 2. – М. : Просвещение, 1965. – С. 25–26.
36. Леонтьев А. Н. О двояком аспекте языковых явлений / А. Н. Леонтьев, А. А. Леонтьев // Философские науки. – 1959. – № 2. – С. 118.
37. Ломоносов М. В. Предисловие к «Российской грамматике» / М. В. Ломоносов // Полное собрание сочинений / М. В. Ломоносов. – Т. 7. – М.-Л., 1952. – С. 392.
38. Эйгер Г. В. Механизм построения языковой правильности высказывания / Г. В. Эйгер. – Х., 1990. – С. 21, 23.
39. Гримм Я. О происхождении языка / Я. Гримм // История языкознания XIX–XX веков в очерках и изложениях / В. А. Звегинцев. – Ч. 1. – М. : Просвещение, 1964. – С. 62.
40. Jakobson R. Linquaggi nella società e nella tecnica / R. Jakobson. – Milano, 1970. – P. 11.
41. Davidheiser, James C. Die auswärtige Sprachpolitik der Bundesrepublik Deutschland aus der Sicht eines amerikanischen Germanisten // Muttersprache: Vierteljahresschrift für deutsche Sprache. – Jg. 108. – H. 3. – Wiesbaden, 1998. – S. 193: «Sprache ist ein Vermittler von Kultur».
42. Мартине А. Основы общей лингвистики / А. Мартине // История языкознания XIX–XX веков в очерках и изложениях / В. А. Звегинцев. – Ч. 1. – М. : Просвещение, 1964. – С. 406: «В первую очередь язык является (...) основанием для мысли (...). С другой стороны, человек часто обращается к языку с целью высказаться (...). Равным образом можно говорить об эстетической функции языка в ее тесной связи с экспрессивной».
43. Положин М. М. Сучасні парадигми лінгвістичних досліджень / М. М. Положин // Проблеми романо-германської філології. – Ужгород : УДУ, 1998. – С. 11: «...мова є інструментом, знаряддям, засобом, механізмом для здійснення певних цілей і реалізацією людиною певних намірів...».

44. Задорожний Б. М. Про одну нерозв'язану мовознавчу проблему / Б. М. Задорожний // Іноземна філологія. – Випуск 11. – Львів : ЛНУ, 1999. – С. 6: «Людська мова виникла тоді і там, коли і де вже існувала мова».
45. Herder, Johann Gottfried. Abhandlung über den Ursprung der Sprache // Herders Werke in 5 Bänden. – Bd. 2. – Berlin: Aufbau – Verlag, 1982. – S. 77: "Der Mensch ist nur Mensch durch die Sprache. Um aber die Sprache zu erfinden, mußte er schon Mensch sein".
46. Sommerfeldt, Karl-Ernst; Schreiber, Herbert. Textsorten des Alltags und ihre typischen sprachlichen Mittel. – Frankfurt a.M. : Lang, 2001. – 198 S.
47. Fix, Ulla; Poethe, Hannelore; Yos, Gabriele. Textlinguistik und Stilistik für Einsteiger. – Frankfurt a.M. : Lang, 2001. – 236 S.
48. Федоров А. В. Введение в теорию перевода / А. В. Федоров. – [2-изд.]. – Второе издание. М., 1958. – С. 25: «История перевода (по крайней мере начиная с XVI-XVII веков) изучалась преимущественно, если не исключительно, как история перевода художественного».
49. Див. пос. 32, с. 34: «...речь – это такая же абстракция, как и язык: (...) доступной для восприятия и непосредственного наблюдения речь становится только в форме текста...»
50. Див. пос. 30, С. 93–94.
51. 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.

КОМЕНТАР

Статтю було написано всередині 1980-х років, але опубліковано лише у 2003 році:

– Науменко А. М. Теорія та практика перекладу: німецька мова / А. М. Науменко // Нова філологія. – Запоріжжя, 2003. – С. 222–245.

Але її концепція розроблялась у методичних посібниках та статтях першої половини 1990-х років:

– Науменко А. М. Теорія та практика перекладу: адекватні засоби перекладу / А. М. Науменко. – Мелітополь : МДПІ, 1992. – 24 с.

– Науменко А. М. Теорія та практика перекладу: переклад лірики та прози / А. М. Науменко. – Мелітополь : МДПІ, 1992. – 32 с.

– Науменко А. М. Теорія та практика перекладу: головні терміни та їх еквіваленти / А. М. Науменко. – Мелітополь : МДПІ, 1992. – 24 с.

– Науменко А. М. Посібник нового типу «Переклад як проблема» / А. М. Науменко // Педвуз сьогоднішня: частина 3. – Мелітополь : МДПІ, 1995. – С. 254.

Концепцію всіх названих вище праць було потім покладено у мою частину колективного підручника з лінгвістичного перекладу і у мої підручники (у співавторстві) та монографію з перекладу концептуального:

- Кияк Т. Р. Теорія і практика перекладу (німецька мова) / Т. Р. Кияк, А. М. Науменко, О. Д. Огуй. – Вінниця : Нова книга, 2006. – 592 с.
- Кияк Т. Р. Перекладознавство / Т. Р. Кияк, А. М. Науменко, О. Д. Огуй. – К. : КНУ ім. Тараса Шевченка, 2009. – 390 с.
- Кияк Т. Р. Перекладознавство: німецько-український напрям / Т. Р. Кияк, А. М. Науменко, О. Д. Огуй. – Чернівці : Букрек, 2014. – 640 с.
- Науменко А. М. Концептуальный перевод / А. М. Науменко. – Николаев : ЧГУ, 2013. – 420 с.

ПІДРУЧНИК З КОНЦЕПТУАЛЬНОГО ПЕРЕКЛАДУ

(НА МАТЕРІАЛІ НІМЕЦЬКОЇ, УКРАЇНСЬКОЇ,
РОСІЙСЬКОЇ ТА БІЛОРУСЬКОЇ МОВ)

ЗМІСТ

Передмова: Новий підхід до перекладу як до концептуального	
Розділ 1: Нарис історії європоцентристського перекладу	
Підрозділ 1.1: Сутність та хронологія європоцентристського перекладу	
Підрозділ 1.2: Принцип періодизації європоцентристського перекладу	
Підрозділ 1.3: Основні тенденції в історії європоцентристського перекладу	
Підрозділ 1.4: Головні віхи в історії вітчизняного перекладу	
Розділ 2: Теоретичні аспекти лінгвістичної неперекладності	
Підрозділ 2.1: Мікро- та макропереклад як два фундаментальних типи перекладу, або розкоші та злидні лінгвістичного перекладу	
Підрозділ 2.2: Чинники розбіжностей між оригіналом та перекладом ...	
Підрозділ 2.3: Неадекватність «адекватних засобів перекладу»	
Підрозділ 2.4: Філософія, психологія і лінгвістика перекладу	
Підрозділ 2.5: Індивідуальний стиль лінгвістичного перекладача як чинник всебічного руйнування оригіналу	
Розділ 3: Фундаментальні засади концептуального перекладу	
Підрозділ 3.1: Концептуальний переклад як поняття і як термін	
Підрозділ 3.2: Культурологічна база концептуального перекладу	
Підрозділ 3.3: Концептуальний переклад як система і структура	
Підрозділ 3.4: Перекладознавча специфіка оригіналу	
Підрозділ 3.5: Редагування та критика концептуального перекладу	
Розділ 4: «Фауст» Гете у східнослов'янських перекладах	
Підрозділ 4.1: Вступні зауваження	
Підрозділ 4.2: Творчі принципи Гете у «Фаусти» та перекладах	

Підрозділ 4.3: Поетика літературних напрямків у «Фаусті» та перекладах.....	
Підрозділ 4.4: Історія Фауста як театральна гра у Гете та перекладах ...	
Підрозділ 4.5: Мотив парі у Гете та перекладах	
Підрозділ 4.6: Мотив пізнання у Гете та перекладах	
Висновки	
Посилання та примітки	
Додатки.....	
Додаток 1: переклади давньогрецького тексту.....	
Додаток 2: переклади українського тексту	
Додаток 3: переклади російського тексту	
Додаток 4: переклади німецького тексту.....	
Додаток 5: переклади французького тексту	
Коментар	

ПЕРЕДМОВА: НОВИЙ ПІДХІД ДО ПЕРЕКЛАДУ ЯК ДО КОНЦЕПТУАЛЬНОГО

Якщо порівнювати традиційний переклад (на будь-яку іноземну мову і у будь-якому її функціональному стилі) з оригіналом, 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 перекладу і навіть деякі з його теоретиків часто 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 светловської «Гренади», на «втрата бійця», тобто на вбивчо великі й неминучі розходження між оригіналом і перекладом.

Саме тому між теорією та практикою лінгвістичного перекладу (тобто традиційного європоцентристського перекладу – в християнізованих державах Європи, деяких країнах Азії, Африки, Латинської Америки, а також в США та Австралії – на базі двомовних словників) давно вже виникла глибока й широка прірва: теоретики аргументовано вказують на можливість збереження оригіналу для іншомовного читача, а практики 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 їх 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, яким номінується слово), який, 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. до н. е. з його максимією перекладати не слово, а думку), а найвеличніші з них, відмовляючись сприймати термін «адекватний переклад» як переклад точний, вводили нові за формою і трохи нові за змістом терміни: еквівалентний, динамічний, функціональний тощо і пропонували нові моделі (принципи) перекладу.

Так, наприклад, Американське Біблійне Товариство, яке виникло у середині XX ст., вирішило тоді ж оновити всі попередні переклади Святого Письма християн і перекласти його на нові, навіть маловикористовані 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 всесвітньовідомий американський філолог Ю. Найда, не без впливу «батька» трансформативної граматики Н. Хомського, запропонував перекладати Біблію за принципом національної, тобто логічної подібності: якщо, наприклад, в етносу, на мову якого перекладається Святе Письмо, немає поняття «море», 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 цю книгу, окремі змістові фрагменти задуму якої я почав друкувати з 1992 року,³ але до її науково-логічного завершення дійшов лише через майже два десятиріччя, надрукувавши за цей період велике розмаїття статей (34) і одну монографію.⁴

І ще одне перекладознавчо важливе методичне (скоріш методологічне) зауваження: я категорично відмовився від двох за своєю суттю карикатурних ура-націоналістичних тенденцій у сучасній українській орфографії (точніше: перекладацькій практиці) націоналізувати, по-перше, російські імена, щоб вони лунали і писались по-українськи, так що, наприклад, іноземець-грек (македонець) Александр Великий чомусь-то залишається все ж таки чужомовним Александром (як і пов'язані з ним терміни «александрійська культура», «александрійський вірш», див., наприклад, відповідні статті в «Лексиконі загального та порівняльного літературознавства» за редакцією А. Волкова, 2001, с. 19-20), а іноземець-росіянин Александр Пушкін стає чомусь-то українським Олександром (або француз Нікола Буало залишається Нікола, а росіянин Ніколай Гоголь перетворюється на Миколу Гоголя, або німець Марсель Райх-Раніцкі не стає Райх-Раніцьким, а от росіянин Маяковській перетворюється на «Маяковський»); а по-друге, старі (тобто усталені) іншомовні власні прізвища записувати так, щоб, наприклад, всім відомий ще з початку XIX ст. німець Гете став сьогодні чомусь-то нікому із сучасників незрозумілим Гьоте, англієць Уайльд – Вайльдом, американець Хемінгуей – Гемінгвеем тощо.

Я дотримувався більш ніж багатостолітньої теорії та практики європоцентристського (отже, і східноукраїнського) перекладу: перший переклад власного імені і назви твору, навіть якщо він здається на західноукраїнський (себто зверхрозумний, вузьконаціоналістичний, галичанський, «немоскальський») погляд сучасного українського горе-науковця (тобто псевдоперекладознавця) помилковим, залишається назавжди, щоб сьогоденний дослідник і читач не думав, що, наприклад, З. Фрейд (усталене написання) і З. Фройд (найновітніше неукраїнське), а Е. фон Хорват і

Е. фон Горват, або П. Хандке і П. Гандке – це різні особистості, а, наприклад, «Іспанська балада» (хронологічно перший переклад) і «Жидівка із Толедо» (хронологічно другий переклад) – це переклади різних новел (а не насправді однієї і тій ж самої!) німецького письменника Л. Фейхтвангера (а не Л. Фойхтвангера)!

Отже, концепція цієї книги стовідсотково вистраждана особисто мною, але я не впевнений, що стовідсотково моїми є всі ілюстративні приклади, які я в ній наводжу, бо пам'ять науковця всмоктує, мов губка, всю інформацію, яка йому подобається, а потім видає її читачеві, вже забуваючи, власна вона чи запозичена. Там, де пам'ять мене не підводила, я обов'язково надавав посилання на відповідне джерело, але, хоч пам'ять підводила мене рідко, я все ж таки прошу моїх колег вибачити мене, якщо я перейняв у них щось фактографічне, але на них не послався; бо деякі приклади в цій монографії є надбанням моєї пам'яті, а не мого розуму. Мій розум тільки систематизував їх так, як ніхто до мене.

I, зрозуміло, осмислення всіх зібраних фактів зроблено тільки мною.

вересень 1992 – лютий 2013

РОЗДІЛ 1: НАРИС ІСТОРІЇ ЄВРОПОЦЕНТРИСТСЬКОГО ПЕРЕКЛАДУ

Підрозділ 1.1: СУТНІСТЬ ТА ХРОНОЛОГІЯ ЄВРОПОЦЕНТРИСТСЬКОГО ПЕРЕКЛАДУ

Звісно, що найбільш відомі сьогоденному людству земні цивілізації як умовно єдине планетарне явище породили у хронологічній черзі декілька значних за практикою й теорією етнічних (не національних і тим більше не індивідуальних моделей перекладу, а саме етнічних) шкіл перекладу: давньоєгипетську, китайську, шумерську, хетську, іудейську, індійську, тюркську, європейську та інші, які суттєво відрізняються одна від одної (від збереження в європоцентристській школі перекладу головним чином стилістики оригіналу до перенесення, наприклад, в японській лише авторського задуму, тобто концепції першотвору).

Яке місце займає серед них європоцентристська школа (тобто, як вже було сказано, переклад в християнізованих Європі, США, Австралії, деяких країнах Азії, Африки, Латинської Америки) визначити важко, бо досліджена вона мало, а ще менше – інші етнічні школи. Навіть історія європоцентристського перекладу криється у густій дискусійній темряві, бо європейська державність розпочинається або з імперій франків та алеманів (V-VI ст. н. е.), або з Карла Великого (VIII-IX ст. н. е.), або ж з

імперій західних франків (пізніше – Франція, IX ст. н. е.) і східних франків (пізніше – Німеччина, IX ст. н. е.).

Але це ще не всі пошукові труднощі хронології європоцентристського перекладу, бо культура європейських держав базується значною мірою (крім власного язичества) на християнстві, а також на світосприйнятті (частково) Стародавніх Риму і Греції та на іудаїзмі («Старий Заповіт» Біблії), які виникли значно раніше європейських країн: християнство – у I ст. н. е., Рим – у VIII ст. до н. е.; Греція Афінівська – у V ст. до н. е., а Мікенська – у другому тисячоріччі до н. е., іудаїзм – у другому тисячоріччі до н. е.

Через це уявити собі європоцентристську цивілізацію без міфологічних нашарувань вказаних тільки що етносів (іудейські Адам та Єва, давньогрецькі Антей та Геракл, римські Зевс та Афродита тощо) сьогодні вже неможливо. Отже, виходить, що без врахування міфології, теософії, філософії, соціології, футурології, естетики, моралі та інших духовно-практичних сфер людської діяльності у названих вище культурах уявити об'єктивну сутність європеїзму і його перекладу (разом з історією цього перекладу) неможливо.

Виникає лише складне хронологічне запитання: з якої доби розпочинати відлік європоцентристського перекладу – з часу європейської державності? християнства? Риму? Греції? іудаїзму? чи ще з раніших часів? У можливих відповідях на це запитання буде багато спірного, але логічно зрозумілим і тому недискусійним залишиться тут лише одне: необ'єктивним буде визначити хронологічним початком європоцентристського перекладу дати (роки) перших фольклорних (тобто усних) або літературних (тобто писемних) перекладів (точніше: запозичень-переробок) європейськими мовами, бо принципи хронологічно європейського перекладу народжувались і розвивались у далекі стародавні географічно доевропейські часи.

Заява про хронологічну протяжність європейського перекладу у декілька тисяч років може викликати у фахівців з європейської історії здивування, бо традиційно історію європейських країн вони починають лише з IX сторіччя нашої ери, з часів появи латинізованого або кирилізованого письма у стародавніх європейських народів або трохи раніше (з появи перших проєвропейських держав), але все одно вже значно пізніше народження легендарного Христа. Залишаючи зараз осторонь державну, військову, соціальну та інші історії Європи, не можна не вказати на той випадуючий у вічі факт, що головні принципи європейського перекладу виникають і розроблюються задовго до власного буття європейських країн, бо традиції античної доби зумовили зміст і подекуди навіть форму літературного життя Європи.

Літературознавці часів Середньовіччя, а найбільш активно й впливово – часів Відродження і далі – відраховують історію європейської словесної

творчості з початків стародавньої Греції I тис. до н. е. Ще більше така залежність європейських культурних традицій від закономірностей античних часів помітна у галузі перекладознавства.

Тому спочатку мова повинна йти саме про ці принципи (тобто про сутність перекладу), щоб потім легше було б визначити і їх хронологію.

Сьогодні через не тільки поширену, а й пануючу в європоцентристських науках (і перш за все у філологічних) псевдотермінологізацію, коли використана вченим лексема втрачає точний сенс і стає або полісемантичною, або беззмістовною, важко стало розуміти думку псевдонауковця, бо вона стала псевдотермінологічною.⁵ Ну, що, наприклад, крім словесної еквілібристики-нісенітниця, 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 року⁶). Через таку псевдонауковість (тобто перенасичену незрозумілими лексичними 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 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.

Так, за звичаєм під усталеними і змістовно прозорими термінами «оригінал» та «переклад» в європоцентристській культурі завжди розуміли словесне втілення думки, а під перекладацькою діяльністю – перенесення сенсу такого оформлення з однієї мови до іншої (точніше: з одного культурного середовища в інше). Але у сучасній галузі перекладознавства, яка зветься «загальний переклад», з кінця XX ст. існує, на жаль, інше, занадто широке тлумачення вказаних термінів як будь-якої (не обов'язково мовної) реалізації якого-небудь змісту. Так, у 1966 році всесвітньовідомий філолог Р. Якобсон, заявивши, що однією лінгвістикою переклад не охопиш, запропонував розмежовувати дві, на його погляд, природні сутності перекладу: «лінгвістичну» (а тут – два різновиди: «інтралінгвістичний», тобто переклад зі стародавнього варіанта якої-небудь мови на її сучасне

втілення, і «інтерлінгвістичний», тобто переклад з однієї національної мови іншою) та «інтерсеміотичну» («або трансмутацію – інтерпретацію вербальних знаків за допомогою невербальних знакових систем»), тобто переклад як перенесення думки із однієї знакової системи в іншу, наприклад, роман, новелу, драму і т. ін. у балет тощо).⁷

Такий панорамний підхід Р. Якобсона до ледве визріваючої тоді європоцентристської теорії перекладознавства був тим більш руйнуюче-цікавим, що за два роки до нього два не менш науково вагомих російських філологів І. І. Ревзін та В. Ю. Розенцвейг надрукували монографію під багатозначною назвою «Основи загального та машинного перекладу», в якій весь так званий «загальний» переклад звели цілком аргументовано лише до словесного, а не інтерсеміотичного.⁸ Ще більш дискусійною стає думка Р. Якобсона, якщо знати той факт, що через два роки після нього провідний російський перекладознавець А. В. Фьодоров видав книжку «Основи загальної теорії перекладу», де, як і його тільки що названі колеги, справедливо розтлумачив увесь «загальний» переклад як лінгвістичний.⁹ І хоч у своїй попередній монографії він справедливо відзначав, що «лінгвістичним шляхом не можна витлумачити всі факти у галузі перекладу», він мав тоді на увазі не майбутню думку Р. Якобсона про семіотичне розширення перекладознавства, а лише залучення до нього (перекладознавства) літературознавчих чинників.¹⁰

У 1973 році А. Д. Швейцер вже включав до перекладознавства, крім мовознавства й літературознавства, психологію та етнографію, хоч і продовжував вважати, що загальні проблеми перекладу повинна вивчати лише лінгвістика.¹¹

Але поступово пропозиція Р. Якобсона набирала моці, що сьогодні вважаться вже усталеною. Так, український перекладознавець В. Д. Радчук, некритично використовуючи лексему «переклад» з усіма її похідними, стверджує, що «сам Шевченко (...) переклав серію своїх малюнків "Сліпий" однойменною поемою, яку пізніше назвав "Невольник" і яку М. Кропивницький витлумачив (тобто «переклав», за термінологією В. Д. Радчука, – Н. А. М.) мовою драми». А декількома рядками раніше В. Д. Радчук пише: «За комедією Б. Шоу "Пігмаліон" поставлений не лише мюзикл "Моя прекрасна леді", де професор Хігінс так само вчить квіткарку Елізу Дулітл вишуканій вимові (...), але й фільм-балет "Галатhea", де з фонетиста він стає хореографом, який, танцюючи, навчає її граціозній пластиці. Вуличній говірці кокні, що нею послуго-вувалася Еліза, прийшов на зміну незграбний танок. Завдяки таким функціональним відповідникам (?! Зверни, читачу, увагу на те, що вимова кокні і танок стали у В. Д. Радчука перекладацькими відповідниками слову! – Н. А. М.) твір зберіг (?! – Н. А. М.) у мові балету художню структуру й ідею».¹²

При всій евристичній оригінальності і навіть семіотичній значущості пропозицій Р. Якобсона та В. Д. Радчука не можна не помітити їх науково-перекладацької хибності. Важко повірити в те, що обидва поважні вчені не знали геніальної праці німецького просвітителя Г. Е. Лессінга «Лаокоон, або Про межі живопису й поезії» (1766), після якої аксіомою став постулат щодо суттєвих розбіжностей між видами мистецтва через їх формальні особливості. Отже, один і той же сюжет у різних оформленнях (науковому, белетристичному, скульптурному, музичному тощо) не може бути варіативним «перекладом», бо є (у кращому випадку) лише творчим наслідуванням. Інакше прийдеться погодитись і з такою безглуздою точкою зору, що драма Б. Шоу «Пігмаліон» є «сценічним перекладом» новелістичного фрагмента з роману римського прозаїка Овідія «Метаморфози». Більш за те, треба буде проголосити правдою головну нісенітницю супермодного так званого «загального перекладознавства», що всі сюжети щодо типових світових персонажів від Каїна та Прометея через Агасфера до Дон Жуана і т. ін. є у будь-якому художньому оформленні перекладами.

Хто ризикне, наприклад, стверджувати, що «Дон Жуан» французького Мольєра (1665), німця Гофмана (1813), швейцарця Фріша (1953), «Кам'яний гість» росіянина Пушкіна (1831), «Кам'яний господар» українки Лесі Українки (1912) та інші аналогічні твори є перекладами п'єси іспанця Тірсо де Моліни «Севільський спокусник, або Кам'яний гість» (1630) – батька світового сюжету про Дон Жуана, – а не неповторними обробками її сюжету?!

Звичайно, так можна було б стверджувати, посилаючись на норми мов названих творів (бо всі вказані тексти не порушують норм своїх мов, як цього потребує переклад) або ж порівнюючи мовні засоби цих текстів з іспанською п'єсою (тому що місцями в них можна знайти дослівне або аналогічне співпадіння з твором Тірсо де Моліни!). Так можна було б стверджувати, але ніхто не ризикне цього зробити, бо занадто легко зрозуміє, що Тірсо де Моліна і його послідовники (точніше, не його, а Мольєра, обробка котрим молінівського сюжету про Дон Жуана зробила цей мотив впрямі різні, принципово неповторні концепції образу Дон Жуана).

Отже, підсумовуючи вищесказане, не можна не дійти двох попередніх головних висновків: по-перше, проти такого непомірного розширення меж й суті перекладу виступають дві його – як і в будь-якій іншій науці – фундаментальні категорії об'єкт та методологія дослідження (про що детально буде йтись далі); а по-друге, під перекладом треба розуміти лише словесну дію, тобто вербально-культурологічну переробку тексту оригіналу принципами іншої мови (точніше: іншої культури).

Інша справа: чи може словесна дія у перекладі бути адекватною словесній дії оригіналу. Лінгвістичний переклад вважає, що може: один з

«батьків» лінгвістичної концепції перекладу росіянин Я. І. Рецкер навіть стверджував у 1950 році, що така адекватність є «закономірною».¹³ А інші прихильники цієї концепції трохи пізніше визначили термінологічно ці «закономірності»: так, росіянин А. В. Фьодоров запропонував «еквівалент», «аналог», «запозичення»;¹⁴ американець російського походження Р. Якобсон – «еквівалент», «синонім», «опис», «парафраз»;¹⁵ 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»);¹⁶ французи Ж.-П. Віне та Ж. Дарбельне – «запозичення» (наприклад, "dollar" – «долар»), «калькування» (передання морфемної структури слова: наприклад, "Schutzbundler" – «шцубундовець»), «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).¹⁷

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 беззмістовним), словесну, або словесний ранг (такий переклад він вважає алогічним), групову, або груповий ранг (буквальний переклад), клаузову, або клаузовий ранг (еквівалентний переклад).¹⁸ 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».¹⁹

«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 залежно від галузі професійних знань перекладача), комунікативного характеру адресата (для

дітей «Робінзона Крузо» Д. Дефо або «Гуллівера» Дж. Свіфта перекладають інакше, ніж для дорослих) він визначає два типи перекладацької еквівалентності: «формальну» (збереження змісту і форми оригіналу) та «динамічну» (перенесення ефекту від оригіналу).²⁰ 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»)).²¹

Перекладацькі «закономірності» на рівні тексту витлумачують німці А. Нойберт і К. Райс. 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).²² 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).²³

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 їх 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 їх погляд) подарунок: переклад «Гори», давньогебрейського Святого письма «П'ятикнижжя Мойсееве». Це дійсно був «царський» подарунок, бо, за іудейськими законами, ніхто, часто навіть равіни (іудейські жерці), не мали права читати «Тору» і навіть торкатись її (а тільки коментар до неї, названий «Талмудом»), 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 *septauginta* = сімдесят). І він є найкращою пам'яткою історії перекладу.

Красива легенда. Але вона не відповідає перекладацькій дійсності. І не випадково М. Я. Цвілінг сказав ще у далекому 1977 році (і його думка не втратила і сьогодні своє наукової цінності), що процес перекладу є евристичний (непередбачений) і тому не вкладається ні в які задані формальні процедури.²⁴

Змістовно (філософсько, 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 світосприйняття 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 значущість перекладу. Наприклад: «Переклад повинен не просто служити замість оригіналу, а повністю замінити його».²⁵

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 виокремлені (автономні) вказані складові – тобто оригінал, перекладач, переклад (результат), – як це часто 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:

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

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

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

– *Пирарара – пируруру!
Леолола буароо!
Вичеоло сесесе!
Вичи! Вичи! Иби-би!
Зизазиза изазо!
Эссь, Апс, Эпс!
Мури-гури рикоко!
Мио, мао, мум!
Эп!* (Велемір Хлебніков).

– *Дыр бул щил убешур скум вы со бур л эз* (А. Крученних).

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

– *Згономезя сзптиза – ли100пад*

О5 раз2ивает о100в 1окій.

АсиммеЗчные неи100вством 40и

Рас5е Зумфально 100порят (А. 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 слів у В. Чумака, кожне з яких має своє денотативне значення, але поєднане з іншим не за логікою семантики, а за законами морфології та синтаксису так, що загального сенсу не виникає; складові варіації у М. Семенка на базі його ім'я та прізвища; у Л. В. Щерби – морфологічно й синтаксично правильний набір лексем, кореневі морфемі 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 А. 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 А. Шепетчука, в складі яких є яка-небудь цифра; 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 (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 неборну психологічну складову перекладу теорія європоцентристського перекладу зробить лише майже через сторіччя, коли у 1891 році німецький класичний філолог Ульріх фон Віламовітц-Мьоллендорфф у своїй монографії про сутність перекладу «Що таке переклад?» висловить глибинно справедливу думку про вагоме значення суб'єктивізму перекладача.²⁶ «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».²⁷ Це парадоксальне твердження можна переоформити так: «Скільки професійних перекладів, 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, доведе обов'язкове руйнування ним форми й змісту оригіналу.²⁸

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 – применника "in", тоді як Лютер і деякі інші німецькі перекладачі використовують у цьому випадку применник "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»: "Εν ἀρχῇ ἦν τὸ λόγος" у Іоанна і "A principio erat logus" 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 влаштовувати 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 лексеми і поняття "logos", а до їх загальногрецького філософського і етичного розуміння: "Sinn" («почуття», а також «розум»), "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 і концептуального зокрема.

Наприкінці цього підрозділу 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.

Тепер можна перейти і до хронології європоцентристського перекладу. На початку цього підрозділу було сказано і показано, що європоцентристська культура і її переклад хронологічно не співпадають з європейською державністю, а розпочинаються значно раніше, бо базуються на попередніх культурах: християнській, римській, давньогрецькій, іудейській (зокрема особливо на тій частині «Старого Заповіту», яка зветься «П'ятикнижжя Мойсееве» і з'явилась у середині другого тисячоріччя до нашої ери). Але іудейське світосприйняття виникло не на пустому місці, а плідно використало здобутки попередніх культур. Так, у четвертому-третьому тисячоріччях до нашої ери на теренах Західної Азії виникла могутня імперія шумерів, яка залишила після себе, крім усього іншого, великий героїко-теологічний епос «Пісня про Гільгамеша», в якому читач зустрічає і створення богами людей із праху, і спокушення людей Змієм, і Великий потоп, і величезний ковчег проти цього, і багато ще чого, що потім буде помилково описано у «П'ятикнижжі Мойсеевим» як одкровення тільки іудеїв.

У середині другого тисячоріччя до нашої ери «Пісню про Гільгамеша» переклав на свою мову могутній етнос великої імперії хетів, і цей переклад, за оцінками сучасних фахівців, багато в чому відповідає принципам європоцентристського перекладу. Цікавим тут є ще і те, що іудаїзм з його запозиченою міфологією з'явився саме у середині другого тисячоріччя до нашої ери (тобто міг запозичити теологію й міфологію хетського перекладу шумерського епосу).

Про міфологічно-культурологічні зв'язки іудеїв із шумерами свідчить багато фактів, головним серед яких є історія іудеїв як етносу. Той виник значно пізніше шумерівського і контактував з ним через споріднені семітські цивілізації: аккадську, яка першою змішалась у III тисячоріччі до н. е. з несемітською культурою шумерів і розпалась близько II тисячоріччя до н. е. на дві семітські (асирійську та вавилонську), потім з'явилися ізраеліти – «батьки» іудеїв. Як бачимо, шумерський епос про Гільгамеша міг вплинути на міфологію іудеїв не лише через хетський переклад, а й безпосередньо. Детальніше про це пишуть Р. К. Г. Темпл²⁹ та Дж. Б. Прітчард.³⁰

Отже історію європоцентристського перекладу можна розпочинати саме від хетського перекладу шумерського епосу про Гільгамеша, короля аркадського міста Урук, який, як майбутній гетевський Фауст, у пошуках вічної насолоди для себе доходить висновку, що вона полягає у розбудові щастя для всіх людей.

Як же періодизувати цей велетенський хронологічний простір у майже 5000 років: від середини другого тисячоріччя до нашої ери і до нашого часу?

Про це наступний підрозділ.

Але спочатку, як методичне завершення цього підрозділу, практичні завдання для закріплення його змісту.

Дотекстові вправи:

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!"*

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 двигає 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 тасмниць?
Повинно б так: В почині була міць.
Але й тепер, коли це слово пишу,
Я знаю вже, що так його не лишу.
Господь поміг! Відразу просвітіло;
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 віри як слід осмисль,

*Бо ще перо біди тобі натворить.
Хіба ж то думка і світ і нас створила?
А може, так: «Була спочатку Сила!»
Пишу – і сумнів душу огорнув:
Я, мабуть, знову суті не збагнув...
Та світ свів – 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 навіть 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 А. Н., Фауст (1856)

*Написано: в начале было слово.
Что разумеет 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!*

Трунин 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?
Могу 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 тщиться,
Чтобы перу не заблудиться!*

*Ум та ли власть, что все, подвигнув, 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 Н., Фауст (1889)

*Написано: «В начале было Слово», –
И вот уже преграда мне готова.
Могу 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 первою 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.*

Холодковскій Н. А., 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!*

Холодковский Н. А., 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!*

Холодковский Н. А., 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 сомненье:
Неверно мне сказала вдохновенье.
Но свет блеснул – и выход вижу я:
В Деянии начало бытия!*

Соколовский 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 настоящей 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. І., 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».

Брюсов В. Я., Фауст (1928)

*Написано: «В начале было Слово!»
Уж затрудненье! 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 создание жизнь вдохнуть?
«Была в начале сила». Вот в чем суть.*

*Но после небольшого колебания
Я отклоняю это толкованье.
Я был опять, как вижу, с толку сбит:
«Сперва даянье было» – стих гласит.*

Иван Дамар'ін, 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)

*Напісана: «Было спачатку Слова!»
Ці так? Ці ясна? Ці не памылкова?
Лічу, для Слова гонару зашмат, –
Перекладу я лепш на іны лад,
Натхнёны згадкаю магічнай.
«Была спачатку Думка!» – Так лагічнай.
Але без спеху толькі, з першых фраз
Каб я у бяссэнсіцы не ўграз, –
Бо хіба ж Думка што-небудзь тварыла?
Скажу яснай: «Была спачатку Сіла!»
Пішу, а сэрца кроіць пачуццё,
Што не, не Сілай тварыцца быццё.
Чакай, – мо Воля, Розум, Дзеянне, Парыў?
Так, «Дзеяннем сусвет пачаты быў!»*

Післятекстові вправи:

- а) Напишіть рецензію на переклади із власними варіантами їх редагування.
- б) Зробіть власний переклад гетевського фрагмента із записом на диктофон, дайте її іншому студенту для прослухання та письмової рецензії із детальним редагуванням та професійною оцінкою.
- в) Знайдіть інші українські та чужомовні переклади вказаного оригіналу, визначте перекладача, рік створення, оцінки критикою.
- г) Виступіть перекладачем у двомовній (телефонній або живій) бесіді із проблем художнього перекладу.
- д) Влаштуйте міжнародну дискусію-гру щодо проблем художнього перекладу (або лише перекладу «Фауста» Гете) із використанням матеріалів цього підрозділу за схемою: вступне слово Голови конференції, доповідь основного референта, рецензії 2-3 офіційних опонентів (одна – українською, інші німецькою, їх переклад), виступи та запитання перекладачів різними мовами (їх переклад), підсумкове слово Голови).

Підрозділ 1.2:

ПРИНЦИП ПЕРІОДИЗАЦІЇ ЄВРОЦЕНТРИСТСЬКОГО ПЕРЕКЛАДУ

Є декілька принципів періодизації будь-якого історичного процесу залежно від сутності останнього: соціологічний для історії суспільства (первісне суспільство, рабовласницьке, феодальне і т. ін.), літературознавчий для історії красном письменства (Античність, Середньовіччя, Відродження і т. д.) та інші. Отже, і переклад можна суто уможлядно поділити або за соціологічним принципом (переклад у первісному суспільстві, рабовласницькому, феодальному і т. ін.), або за літературознавчим (переклад у добу Античності, у Середньовіччі, Відродженні тощо). Так роблять деякі перекладознавці: П. І. Копанев (1972) йде соціологічним шляхом, виділяючи чотири періоди, які співпадають з етапами соціально-історичної хронології: стародавній (рабовласницький і феодальний), середній (капіталістичний), новий і новітній; Дж. Стайнер (1978) виділяє теж чотири періоди, але вже за суто перекладацькими принципами, хоч і не зовсім зрозумілими (він називає тільки прізвища перекладознавців і рік появи їх праць, з його точки зору суттєвих для історії перекладу): від Ціцерона до А. Тайтлера, 1791, (перший); від А. Тайтлера до В. Лабо, 1946, (другий); від В. Лабо і до розквіту машинного перекладу (третій); від чомусь-то 1923 року (стаття Б. Вальтера про переклад як герменевтику) і до сьогодення (четвертий). М. К. Гарбовський (2004) здійснює періодизацію перекладу за принципами історії мови і літератури.

Суттєво зовсім іншу періодизацію перекладу (щоправда лише українського) запропонував Г. Кочура (1968), виокремивши в дожовтневу добу три періоди: травестування, українізації, виходу на європейський рівень; у післяжовтневу епоху він знаходить теж три періоди: активізації перекладацької діяльності (до 1933), її спаду (до 1954), нової активізації перекладу.

Але у всіх таких концепціях періодизація розуміється не як часова зміна перекладу, а як хронологія тих зовнішніх чинників, які впливають на переклад. Через це такі підходи не відповідають перекладацькій дійсності, бо типи перекладу не залежать, з одного боку, від суспільства (від нього може залежати лише пануючий тип перекладу, який, до речі, може (людина як міра всіх речей в Античності, людина як релігійна істота у Середньовіччі, людина як світська велич у Відродженні тощо).

Якщо оцінити переклад як відповідність оригіналу (забудьмо на деякий час про те, що практики і теоретики перекладу завжди наповнюють поняття «відповідність» різним, іноді протилежним змістом, і признаємо умовно справедливим його побутове, загально прийняте тлумачення як «точність», «подібність» тощо), і якщо згадати про рівень такої відповідності, котрий може бути за своєю логікою лише потрійним (дослівним, вільним, адекватним), то тоді історію європейського перекладу треба буде поділити схематично на три періоди за суто перекладознавчим принципом становлення й панування конкретного типу перекладу зі ступенем його відповідності оригіналу, а не за усталеним і вже традиційним, хоч і помилковим для перекладознавства літературознавчим чинником соціальної доби (тобто не Античність, Середньовіччя, Відродження і т. ін.):

– ранній (ранньоєвропейський, або дослівний – від хетського перекладу шумерського епосу «Пісня про Гільгамеша» у II тис. до н. е. до друкарства німця Й. Гутенберга у 1440 н. е., яке неймовірно покращило, здешевило й поширило матеріальну базу перекладознавства і тим значно прискорило його розвиток);

– середній (середньоєвропейський, або вільний: від Гутенберга до англійця А. Тайтлера у 1791 з його новою для перекладознавства теорією збереження лише враження від оригіналу, яка ґрунтується на національній забарвленості і тому на перекладацькій невідповідності мов);

– новий (новоєвропейський, або адекватний – від перекладацької теорії А. Тайтлера через переклади романтиками і через німця У. Віламовіца-Мьоллендорффа у 1891 з його несподіваною для теорії перекладу тезою про необхідність урахування психології перекладача до електронного перекладу сьогодення, тієї механізованої доби, яку провідний сучасний український перекладознавець М. О. Новікова виразно назвала «добою перекладів без оригіналів і перекладів без перекладачів».³¹

Можливо, і це відповідає нашій реальності, ми дійсно живемо зараз у четвертому періоді: машинному (комп'ютерному), який не подібний ані

дослівному перекладу першого періоду, ані вільному перекладу другого періоду, ані адекватному третього періоду. Але сьогодні накопичено занадто мало фактів про специфіку комп'ютерного перекладу, щоб декларувати його як найновітнішу добу європоцентристського перекладу.

Чому порубіжними датами вибрано 1440 між першим і другим періодами і 1791 – між другим та третім? Саме тому, що ці дати, залишаючись, зрозуміло, цілком умовними, означають водночас два великих перекладознавчих вибухи. Винайдений у 1440 році друкарський станок і розпочате значно раніше виробництво в Європі дешевого паперу (XII ст. – в Іспанії, XIII ст. – в Італії, XIII-XIV ст. – у Німеччині) створили благодатні умови для швидкого, якісного, масового, промислового виробництва перекладів, які раніше виготовлялись повільно через наступні чинники: один широко й глибоко освічений писар-перекладач, яких небагато було у суспільстві (так, наприклад, Герхардт Кремонський, Іспанія, IX ст. н. е., перекладав давньогрецьких мислителів Арістотеля і Архімеда 27 років!); малим, використовуючи сучасний друкарський термін, накладом (причина та ж сама) і коштували занадто дорого (крім вказаної вже причини, тут треба згадати про матеріальну базу письменства: дорогий папірус та ще дорожча шкіра свійських тварин).

До цих, так би мовити, професійно-внутрішніх чинників додалися у другому періоді і соціально-зовнішні: шалений розквіт могутніх в економічному, воєнному і культурному планах імперій (Іспанія, Нідерланди, Англія, італійські міста-держави Венеція, Генуя), які прагнули до світового панування і через це мали велику потребу у міжетнічному контакті, які активно розвивали торгіві і дипломатичні відносини з усім тоді відомим світом і тому залежали від перекладу відповідної інформації.

Стосовно другої дати: у 1791 році було надруковано перекладознавчо значну теоретичну роботу англійця Александра Тайтлера про сутність перекладу, в якій вперше в історії європоцентристського перекладу вказувалось на те, що з оригіналу в переклад треба переносити не форму (принцип перекладу в першому, буквальному періоді), не зміст (принцип перекладу у другому, вільному періоді), а враження від оригіналу, яке тісно пов'язане із задумом, інтенцією автора оригіналу. Така вимога означала панування адекватного перекладу і легко накладалась на тезу німця Й. Г. Гердера середини 1770-х років про національну забарвленість і поетичну вагомість літератури будь-якого етносу. Романтики підхопили ці дві тези (Гердера і Тайтлера), об'єднали їх у свою теорію народності і створили багато прекрасних перекладів адекватного типу, що і породило другий вибух (після Гутенберга) перекладацької діяльності.

Найбільш цікавим для матеріалу й висновків даного дослідження є перший період, бо саме він породжує три напрямки, три магістральні закономірності, три означені вище історичні періоди європейського пере-

кладу. Цей перший період легко ділиться на два підперіоди: власне європейський (з IX ст. н. е., бо значних письмових пам'яток більш раннього часу не залишилось) і його доєвропейський витік 1,5 тис. до н. е. – IV ст. н. е. Якщо признати, що європейська цивілізація виникла як складна суміш (а іноді і як синтез) власних політеїстичних язичницьких вірувань та інтернаціонального монотеїстичного християнства і що останнє є за своєю суттю філософським породженням і філологічним продовженням (зрозуміло, між іншим) теж монотеїстичного, хоч і націоналістичного іудаїзму, то не можна не дійти логічного висновку, що філософські та філологічні джерела іудаїзму і християнства будуть також початками і європеїзму.

В будь-якому випадку цей висновок активно спрацьовує у галузі перекладознавства. Так, головні мотиви, сюжетні епізоди, образи і навіть вирази іудаїзму («Тори», або «П'ятикнижжя Мойсеєва») і християнства (зокрема «Нового Заповіту Біблії») неважко знайти у письмових пам'ятках доіудаїстської і дохристиянської доби, а це означає, що на вказані вище так звані «Святі письма» іудеїв і християн активно й плідно вплинули переклади письмових (або усних) витворів народів, атеїстично кажучи, «добожественних» попередніх часів.

Так, як вже було сказано раніше, майбутні іудейські казки про створення Богом людини з праху та легенду про великий потоп тощо знаходимо у шумерській «Пісні про Гільгамеша» (III тис. до н. е., тобто за тисячу-півтори тисяч років до появи іудаїзму), переклад якої мовою хетів було зроблено у середині II тис. до н. е. (саме у той час, коли народжувався іудаїзм, який не міг не запозичити релігійне надбання хетів-шумерів, видавши його за своє, бо іншого шляху світосприймального самоствердження любого етносу в ті часи просто не існувало); цей переклад за його змістовним впливом через низку «Тора» – «Старий Заповіт» – «Новий Заповіт» – світська література, а від часів європейського Середньовіччя і за його перекладацьким впливом (через принцип «переклад як обробка») можна і треба вважати першим європейським перекладом (або його витоком).

Так, сюжети майбутніх християнських байок про статеві зносини Бога із земною жінкою і притча про народження від цього Боголюдини, яка вершить низку нелюдських (тобто неспроможних для нормальної людини) вчинків для спасіння людства, присутні у сказаннях про героїв (боголюдей) з міфології стародавньої Греції, зокрема також і у поемах її славнозвісного співця Гомера, який безпосередньо своїми творами³² і через переклади його поем наступними поколіннями впливав майже безмежно на ранню християнську і європейську літератури. Тут перш за все треба назвати Лівія Андроніка (III ст. до н. е.), засновника римської словесності і її (а через це і європейського) першого перекладача («Одісеї» Гомера), прихильника вільного типу перекладу (точніше: перекладу-обробки).

Треба відразу наголосити на тому, що, хоч ранньоевропейський період перекладу вище справедливо було названо дослівним, бо саме цей тип перекладу панував у ньому, а особливо у хронології власне європейського підперіоду (з IX ст. н. е.), вже у часи доєвропейського підперіоду можна зустріти значні доробки у галузі двох інших типів якісного (відповідного) перекладу – вільного та адекватного. Так, до дослівного (іноді навіть буквального, тобто літерного у прямому розумінні цієї лексеми) треба віднести переклад у III ст. до н. е. книг «Старого Заповіту» з давньо-гебрейської грецькою (під назвою «Септуагінта») або (щоправда, частково, бо тут є місцями вільний і адекватний типи перекладу) переклад у IV ст. н. е. ченцем Софроніком Ієронімом книг усієї «Біблії» з декількох мов оригіналу однією мовою – народною латиною (через народність, а не літературність латинської мови, яка на часи Ієроніма була вже безповоротно суспільством втрачена, цей переклад отримав назву «Вульгата»). Про приклади вільного перекладу (перекладу-обробки) вже було сказано раніше, а до адекватного типу перекладу можна, за традицією, віднести переклад у I ст. до н. е. римським політичним і культурним діячем Ціцероном промов грецького риторика Демосфена та грецького трагіка Есхіла.

Підрозділ 1.3:

ОСНОВНІ ТЕНДЕНЦІЇ В ІСТОРІЇ ЄВРОПОЦЕНТРИСТСЬКОГО ПЕРЕКЛАДУ

Вже було сказано, що у кожному з трьох періодів європоцентристського перекладу панував один з трьох перекладацьких типів: дослівний у першому, вільний у другому і адекватний у третьому. Зрозуміло, це зовсім не означає, що у кожному періоді існував лише один тип перекладу, а інші були відсутні. Ні, завжди перекладали і перекладають навіть сьогодні дослівно, вільно та адекватно, але справа в тому, що головна маса перекладів завжди робилась у принципах пануючого перекладацького типу. І причиною тому були тексти, мови (оригіналу та перекладу) і вимоги до перекладу.

Так, у ранньому періоді потреба у перекладі була пов'язана не тільки з тим, що існувала (хоч кількісно і невелика, але все ж таки якісно значна) необхідність міжетнічних контактів – торговельних, дипломатичних, воєнних тощо; але у більшій мірі це було зумовлено тим, що навіть один етнос користувався у державному побуті (у широкому сенсі цього слова) декількома варіантами однієї етнічної мови. Ці варіанти можна назвати аналогами сучасного поняття «соціолект» (або «функціональний стиль»), хоч лінгвістична різниця тут буде разюче впадаючою в очі. Цими варіантами були:

– церковна мова, тобто мова жерців, яку (як сакральну, священну, божественну) треба було перекладати подвійно: на літературну мову освіченої людини і на побутове мовлення простої людини;

- адміністративна мова, тобто мова влади;
- літературна мова, якою створювалися художні тексти;
- побутове мовлення, на якому розмовляв простий люд.

Про військову, торговельну та професійні мови тут не йдеться, бо бракує достатньо відомостей про їх роль у перекладі першого періоду.

Найбільш соціальну (а, отже, і перекладацьку) вагомість мали перші два варіанти: церковний і адміністративний, бо саме вони визначали пануючий тоді тип перекладу.

На жаль, я не фахівець з історії стародавніх мов, але декілька майже хрестоматійних прикладів із цієї історії я навести можу. Так, у найбільш всесвітньо відомому стародавньому тексті, який нараховує майже три з половиною тисяч років, у давньоєврейському «П'ятикнижжі Мойсеевому» («Старий Заповіт» Біблії), йдеться про те, як все милостивий (підкреслюю ще раз для віруючих, а ще більше для невіруючих: все милуючий, за Біблією!) Господь Єгова (Яхве) вирішує вигнати перших людей (Адама і Єву) з раю за їх менш ніж дитячу провинність: вони з'їли одне-однієнє яблуко з багатоплідного дерева свого суворого повелителя. І цей повелитель, тобто Бог Яхве, звертаючись до невідомо кого (за текстом «Буття», першої книги «П'ятикнижжя Мойсеевого», нікого і нічого: тобто ані ангелів, ані диявола, крім Яхве, Всесвіту, рослинного і тваринного світу, а також двох людей – Адама і Єви – ще не було), раптом, маючи на увазі Адама, висловлює логічну й лінгвістичну нісенітницю: «Ось став чоловік, немов один із Нас».³³

Кого має на увазі Господь під лексичним сполученням «один із Нас», якщо нікого і нічого (тобто ні ангелів, ні диявола, крім Яхве, Всесвіту, рослинного і тваринного світу, а також двох людей – Адама і Єви) ще не було?!

Філологу неважко здогадатися, що Господа Яхве в давньоєврейському оригіналі означено так званою лексемою "pluraliatantum", яку неможливо перекласти відповідно на багато індогерманських мов (зокрема на українську); ну, як дійсно перекласти (та й зрозуміти!) аналогічну ситуацію в українському реченні «Я бачила сьогодні гарні ножиці» (або в російському «На стіні висели часи»): скільки ножиць було побачено і скільки «часов» висіло на стіні?!

До речі, така полісемантична ситуація призводила часто в історії всесвітнього перекладу до могутніх змістовних (і отже, теолого-соціальних) змін. Європоцентристська цивілізація якось глибинно не задумується над доволі прозорою ситуацією: чому колись єдине християнство розпалося ще з давніх-давен і продовжує навіть сьогодні розпадатися на багато

СУТТЄВО різних віросповідань: католицизм, протестантизм, православ'я, адвентисти тощо. А відповідь лежить на поверхні: через невірний переклад оригіналу Святого письма!

Так, перше речення Біблії («Буття») у давньоєврейському оригіналі записано наступним чином (надається орфографічний варіант кирилицею): «Берейшис боро Елохім ес хашомаім веес хоопец»,³⁴ що у підрядковому перекладі українською мовою означає: «Напочатку Бог створив багато небес та землю». Але оскільки не всі мови мають множину від слова «небо», то у багатьох, наприклад, європейських перекладах цього речення використовується два варіанти: «небо» і «небеса». Так, в українському перекладі стоїть однина,³⁵ в російському – теж однина,³⁶ в різних німецьких перекладах використовується то однина,³⁷ то множина,³⁸ а в найкращому з них (переклад М. Лютера, XVI ст.) стоїть лексема, яка водночас означає і однину і множину ("Am Anfang schuf Gott Himmel und Erde").³⁹ Ще складнішою є ситуація із давньоєврейським применником «бе», який є неподільною єдністю сем «на» («на початку»), «в» («в самому початку»), «біля» («біля початку») та ін.

Якщо на цю суто лінгвістичну ситуацію подивитись очима теолога, то виникне складна релігійна проблема. По-перше, скільки ж небес створив Яхве: якщо багато, то він – геніальний механік (і тоді буде зрозуміло народна мудрість «На сьомому небі від щастя»), а якщо тільки одне небо, то він – ремісник, а не професіонал. І по-друге, «перед початком» і «в самому початку» (тим більше «біля початку») мають різне змістовне наповнення, що породжує різні моделі Всесвіту і – як наслідок – різні віросповідання.

До речі, аналогічна ситуація, наприклад, і з іншою всесвітньою релігією – буддизмом. Він виникнув у середині першого тисячоріччя до нашої ери на базі теософічних уявлень північної Індії і був записаний на індійських говірках. Потім під тиском мандруючих етносів буддизм «переселяється» у Центральну Азію і там у першому тисячоріччі вже нашої ери (зокрема у Туркестані) перекладається на тюркські діалекти. Від індійського оригіналу тоді не залишається жодного слова: все перекладено на сьогодні давно вже мертві центрально-азійські мови, з яких буддизм перекладається китайською, породжуючи стрибок і вибух буддійської культури, яку запозичує (через переклади) Японія та інші азійські етноси. Але в кожному з них буддизм національно «перероблений» так, що єдиного буддизму (як, до речі, єдиного іудаїзму, християнства, ісламу) не існує і існувати не може (більш детально про перекладацькі сутність та історію буддизму дивись статтю В. Іванова «Три діалоги»⁴⁰), бо лінгвістичний переклад – це часто, майже завжди не «посол миру», як помилково вважає більшість світових перекладознавців, а професійно, так би мовити, «засланий козачок» міжетнічної ворожнечі.

Але в цілому практично переклад все ж таки інколи виконує всі три свої головні функції: інформативну (надає етносу, на мову якого передається оригінал, нові, для цього етносу важливі у багатьох планах знання), культурологічну (знайомить цей етнос з «чужістю» іншомовної культури), виховну (прищеплює своєму адресату повагу до етносу оригіналу). Не випадково провідні перекладознавці і діячі культури завжди високо оцінювали соціальне, футурологічне, психологічне і навіть методичне значення перекладу і перекладача.

Так, Ф. Шлеєрмахер (Німеччина, кінець XVIII ст.) стверджував, що перекладач знайомить свого читача з чужістю іншої мови; В. фон Гумбольдт (Німеччина, початок XIX ст.), деталізуючи думку Ф. Шлеєрмахера («Треба розмежовувати 'чуже' і 'чужинське': перше є переклад, а друге – його руйнування»⁴¹), доводив, що переклад є турботливою необхідністю для літератури; Й. В. фон Гете (Німеччина, 31.01.1827) у розмові зі своїм секретарем) заявив, що від тепер розпочинається епоха світової літератури і розом з цим зростає роль перекладу; А. С. Пушкін (Росія, 1830-ті роки) вважав, що перекладачі є поштовими кінцями просвіти; К. Д. Ушинській (Росія, друга половина XIX ст.) запевняв, що під час перекладу учні борються з думкою вибраного автора, і в цій плідній боротьбі зміцнюються їх власні сили, бо тут треба не тільки зрозуміти цілком й глибинно думку оригіналу, не тільки вловити всі її відтінки, але й знайти в рідній мові відповідне оформлення, бо глузд, розум, уява, пам'ять і хист до слова міцніють водночас; Е. Карі (Франція, 1959, Генеральний директор Міжнародної Асоціації перекладачів) вірив, що сучасне людство живе у столітті перекладу; Г. Штьоріг (Німеччина, 1963, автор першої у світі науково вагомої монографії про сутність, проблеми й завдання перекладу) розширив думку Е. Карі, назвавши нашу добу епохою перекладу; А. Лане (Німеччина, 1965, укладач першої в світі міжнародної книги адресів перекладачів) вказував у своїй передмові до цієї книжки на неймовірно вагомому соціальну роль перекладача; А. Нойберт (Німеччина, 1968, ректор Берлінського Інституту перекладу) наполягав на тому, що в усіх галузях життя, від політики до виробництва, від літератури до науки, перекладач став часто ключовою фігурою, бо робить сьогодні непомірно важливий внесок, який допомагає реалізувати народам своє прагнення до мирного співіснування; П. І. Копанєв (Білорусь, 1972, відомий перекладознавець) висловив думку, що, дякуючи значному зльоту теорії та практики перекладу, сучасне людство перетворюється на планетарну цивілізацію.

Повернемося до пануючого у першому періоді типу перекладу. Вище вже було сказано, що найбільш соціальну (а, отже, і перекладацьку) вагомість мали два функціональні варіанти стародавніх державних мов: церковний і адміністративний, бо саме вони визначали пануючий тоді тип перекладу. Церковникам важливо було показати всьому підвладному їм люду, що їх

релігія нараховує тисячоріччя, бере початок від єдиного головного божества людства, ніколи не змінювалась і змінюватись не буде, бо не може. Отже, кожне слово в релігійному тексті було сакральним (= священним) і повинно було перекладатися дослівно (а інколи навіть і по буквам). Як це потім афористично – і помилково – сформулювало християнство: «Шляхи Господні усвідомити неможливо».

Вище вже були наведені приклади цієї логічної, перекладацької і цивілізаційної глупоти.

Аналогічна ситуація була і з адміністративним перекладом: володар держави вважався сином (родичем) головного божества і часто був тим самим головним божеством (користуючись сьогоденною термінологією, він був інкарнацією, тобто перевтіленням головного божества). Нескладно зробити висновок, що і тексти адміністрації такого «божества» повинні були перекладатися дослівно.

За порушення цього принципу на перекладача чекала смерть.

На жаль, у мене немає прикладу саме з першого періоду, але смертельний вирок за недослівний переклад панував ще довгі роки навіть після закінчення першого перекладацького періоду.

Так, француз Етьєн Доле (1509-1546), відомий тоді активний перекладач з багатьох мов, переклав есе давньогрецького мислителя Платона (V-IV до н. е.), але одне з речень цього есе він переклав не дослівно, а вільно: замість платонівського про те, що плоть людини після смерті руйнується, залишаючи після себе лише ідею, яка потім вселюється у тіло іншої людини, Е. Доле, будучи матеріалістом і атеїстом та противником буквального перекладу, написав скорочено й спрощено, що плоть людини після смерті руйнується. Свята інквізиція, порівнявши оригінал з перекладом Е. Доле, дійшла (відверто кажучи, семантично справедливого) висновку, що Е. Доле ідеаліста Платона (якого християни вважають батьком їх теорії про невмирущість душі) перетворив на матеріаліста, який не вірить у вічність духовного складу людини. Ніхто із членів Святої інквізиції не зміг дійти до суті філософії (філософії, а не теософії!) Платона, яку так яскраво зрозумів і втілював Е. Доле: після смерті людини зникає лише плоть, а душки цієї людини можуть виникнути у духовній іпостасі інших істот.

Отже, перший період європоцентристського перекладу був добою рабського копіювання майже у всіх функціональних стилях, порушуючи тим самим не тільки стилістику оригіналу, а його зміст. Російський фахівець з історії наукового перекладу Л. Ольшкі писав з цього приводу (стосовно перекладу наукових текстів з арабської мови на латину): «Латинське слово покриває в цих перекладах арабську лексему так само, як шахматні фігури покривають клітки шахматної дошки. Будова речення є скоріше арабською, ніж латинською. Більшість технічних термінів і слів, незрозумілих перекладачу, наведено у найгрубішій транскрипції. Перекладач,

посилаючись на непрозорість тексту, покладає на плечі читача турботу знайти в цьому тексті зміст. Якщо об'єктивно оцінювати ці переклади, то виходить, що питання термінології були для перекладача значною і навіть непереборною трудностю. Зустрічаючи в оригіналі професійні вислови, перекладач навіть прочитував їх з грубими помилками і спробував хоча б приблизно вгадати їх значення, але часто він просто передавав арабське слово латинським».⁴²

Але у боротьбі з дослівним, буквальним перекладом народжувалися, поширювалися і зміцнювалися переклади вільний та адекватний, які «знімали» з перекладу іноземне вбрання оригіналу і одягали переклад в, як потім скаже Гете, «національну домашність». Так, великий римлянин Марк Тулій Ціцерон (106-43 до н. е.), політик, оратор, письменник, перекладознавець, одним з перших в історії перекладу спробував об'єктивно і аргументовано вирішити проблему точного перекладу: він розмежовував значення слова (форму оригіналу, у термінології Ціцерона – *verborum interpretatio*), і смисл тексту (зміст оригіналу, *historiarum cognitio*), справедливо стверджуючи, що дослівно перекладає лише неосвічена людина (*interpres*), а точно (адекватно) – письменник (*orator*). Те, що традиційно називають, вважав він, істинним перекладом, є в дійсності згубна точність форми, бо важко і взагалі неможливо, підкреслював Ціцерон, зберегти у перекладі блиск тих висловлювань, які влучні і яскраві лише у рідній мові, і тому дослівним перекладом нічого не досягнеш; отже, перекладачу треба самому вибирати слова та їх черговість.

Ціцерон переклав латинською мовою промови грецького оратора Демосфена (384-322 до н. е.); у вступному слові до цих перекладів він писав: «Я передавав ці промови не як перекладач, а як письменник (*non ut interpres, sed ut orator*), використовуючи ті вислови та риторичні фігури, які притаманні нашій мові. Думки і настрої промов, так би мовити, їх обличчя я зберіг, але під час відбору слів я користувався законами власної мови. Через це я передавав промови не слово за словом, а насамперед загальний смисл і конкретне значення, враховуючи те, що читач вимагає точності не за її кількістю, а за її вагою. Я переклав всі думки не тільки за їх формою, а й за їх змістом, слова ж я перекладав тільки за законами нашої мови».⁴³

Прихильником вільного перекладу (точніше: обробки, тобто створення нового тексту на сюжет оригіналу) був значний давньоримський практик перекладу Лівій Андронік (середина третього сторіччя до нашої ери), який «перелицьовував» на латинський лад поему Гомера «Одіссея» та деякі з грецьких п'єс. При цьому він «переодягав» грецьких персонажів у римське вбрання, змінював імена, місце дії тощо. Пізніше майже на тих же позиціях стояли інші практики і теоретики перекладу (точніше: обробки оригіналу): римські письменники Енній (239-169 до н. е.) і Сенека (5 до н. е. –

65 н. е.), які перероблювали п'єси давньогрецького трагіка Евріпіда (480-406 до н. е.), а відомим теоретиком вільного перекладу був римський письменник Гораций (65-8 до н. е.).

Найбільш відома пам'ятка дослівного перекладу у першому періоді – це «Гексапла» («Шестиполосник», від грецького hexa – «шість») християнського священнослужителя і теософа Орігена (185-254 н. е.), який порівняв у цій (більш науковій, ніж прагматичній) праці давньогебрейський оригінал «П'ятикнижжя Мойсееве» з п'ятьма перекладами: давньогебрейським текстом грецькими літерами, давньогрецькою «Септуагінтою», давньогрецькими перекладами Аквілі, Сіммаха, Феодотіона. І хоч Сіммах часто відходив від буквральності, в цілому його переклад є зразком дослівності.

Дискусійну (можна сказати: серединну) позицію займав Ієронім Софронік (347-420 н. е.), який на замовлення папи Дамасія переклав на початку четвертого сторіччя всі різномовні книги «Біблії» однією (латинською) мовою. Зважаючи на те, що на той час класична латина (Вергілія та інших славнозвісних майстрів латинської літератури) вже не використовувалась, бо була забута, а залишився лише її просторічний, народний соціолект, який тоді називався "vulgatus", що означало «повсякденний», «широко, всіма використовуємий» (це вже значно пізніше виникає соціально презирлива за змістом лексема "vulgaris" зі значенням «грубий»), переклад Ієроніма назвали «Вульгата», який після «Септуагінти» став другим найкращим зразком-пам'ятником європоцентристського перекладу.

Ієронім вважав, що з оригіналу треба перекладати все – і слова як індивідуальний стиль автора, і думки як індивідуальність змісту, а не перекладати лише те, що перекладеним не може бути. Про свої перекладацькі принципи він писав, що перекладач переносить змістовні одиниці оригіналу, перетворені ним у полонених, у свою власну мову як переможець (тобто тут Ієронім виступає прихильником вільного перекладу). І додавав, що при цьому перекладач повинен обов'язково зберегти всі особливості форми, а відкинути будь-яку з них він має право лише тоді, коли її неможливо перенести ніяким чином (а тут Ієронім вже заявляє про себе як про захисника перекладу дослівного).

І такий захист призвів одного разу Ієроніма Софроніка до глибинної релігійної помилки: у його перекладі «П'ятикнижжя Мойсеева» розповідається про повернення Мойсея, святого пастиря іудеїв, після його зустрічі з Богом Яхве на горі Сінай. За психологічною логікою змісту цього епізоду зі статуєю Мойсея повинно щось коїтися, бо ж на нього впала слава й благодать Господа. І дійсно, у тексті ієронімського перекладу написано, що на голові Мойсея – роги (?!). Великий італійський відроджєнець Мікеланджело так і зробив всесвітньо відому статую свого Мойсея: з ріжками. Отже, протягом майже 12-ти сторіч, поки Тридентський собор (1545-1563) не вирішив відкоригувати ієронімський переклад «Вульгати»,

християни, мабуть, не помічали, що їх славнозвісний релігійний предок своєю «постсінайською» головою більш походив на диявола (тільки у нього могли бути роги!), ніж на святого пророка.

Навіть геній Мікеланджело не помітив простої перекладацької помилки у «Вульгаті». Справа у тому, що давньоєврейська мова, якою змальовано аналізований епізод у «Торі», не використовувала на письмі голосні літери, і тому у відповідному місці оригіналу стояла лексема "cgn" (передано латиницею), яку християнський чернець-перекладач заповнив голосною "e" і прочитав як слово "cegen" (роги), тоді як автор стародавнього тексту «Тори» мав на увазі голосну "a", тобто слово "caan" (світитися, себто променіти, мати німб).

Співіснування в кожному перекладацькому періоді трьох типів перекладу, але з обов'язковим пануванням лише одного типу (головного) можна знайти і в двох наступних періодах історії європейського перекладу: у другому, в якому панував вільний тип перекладу, і в третьому, в якому панує адекватний переклад. Зрозуміло, що співвідношення між цими трьома типами перекладу буде різне у кожному з періодів.

Крім вище описаного войовничого протистояння типів перекладу (тотальне панування лише одного з трьох – дослівного), крім якісно бідного становища з мовами (перекладали головним чином з двох-трьох мертвих мов на дві-три сучасні для тієї доби, хоч з появою в європейське зріле Середньовіччя трьох великих імперій – Карла Великого, Філіппа Другого Іспанського, Священної Римської Імперії Германської Нації – активізується переклад і на живі мови), крім кількісно «хворої» ситуації з текстами (значно обмежене число їх типів), перший період європоцентристського перекладу характеризувався ще наступними головними тенденціями: слабкістю теорії перекладу (відверто кажучи, відсутністю теоретиків перекладу), хоча деякі теоретичні судження провідних практиків перекладу з'являлись іноді в передмовах до перекладів, про що вже мова йшла вище, і відсутністю навчальних закладів по підготовці перекладачів. Важко сказати, чому такі заклади були відсутні, хоча соціальна значущість перекладу оцінювалась занадто високо: так, адміністрація Римської імперії (її, говорячи сучасною термінологією, Міністерство зовнішніх справ) мало декілька сотень перекладачів з письмового і усного перекладу.

Щоправда, з активним поширенням християнства на європейські держави (XII-XIII ст.) Ватикан спробує відкривати такі школи, але далі планів справа майже не просунулась (перший Інститут перекладачів було відкрито лише у 1930 році при університеті Гейдельберг, Німеччина, а перший в Україні – у 1962 році при Київському університеті ім. Тараса Шевченка).

Можливе пояснення цієї відсутності дає той факт, що багатомовність була тоді вже і не такою рідкістю: так, наприклад, всі освічені римляни користувались латиною і грецькою мовами, а освічені греки пізнього

періоду – грецькою і латинською; у дохристиянську добу населення острова Сіцилія знало три мови – латинську, грецьку, пунічну, а мешканці міста Марсель – латинську, грецьку, гальську; Мітридат Четвертий (132-63 до н. е.), король Понтійської імперії (сучасний Крим), в якій розмовляли близько трьохмастами мовами, володів 22 мовами, а в його канцелярії працювало коло 130 перекладачів.

Простішою, але лише за своєю кількісною, а не суттєвою характеристикою стає перекладацька ситуація наприкінці першого періоду, коли виникають європейські країни. Початком цього власне європейського (у вузькогеографічному й вузькоісторичному розумінні цього слова) підперіоду можна назвати готський Срібний Кодекс (Codex argenteus), переклад готською мовою всіх чотирьох Євангелій (написаний срібними літерами на червоному пергаменті, через що і така назва). Легенди приписують авторство цього перекладу єпископу Вульфільі (311-383), винахіднику готського письма, хоча деякі філологи вважають, що «Кодекс» було створено значно пізніше: на межі V і VI ст.

Далі надаються приклади з історії лише німецького перекладу, бо історія перекладу інших європейських країн кінця першого періоду добре висвітлена О. Є. Семенцем і О. М. Панасєвим ще у 1989 році.⁴⁴

Близько 770 року з'являється двомовний (латинсько-німецький) словник-госарій Керона, ченця відомого тоді Санкт-Галленського монастиря («госа» – від грецького "glosse" = «мова» – тлумачення незрозумілих слів та висловів з іноземної мови на рідну; «госарій» – словник глос). Цей словник увійшов в історію перекладу під назвою «Аброганс» ("Abrogans") – за першою лексемою цього гларія. Тоді ж створюється «Давньоверхньо-німецький Ісідор» ("Das althochdeutsche Isidor") – переклад на рейнсько-франкський діалект книжки італійського церковника Ісідора (560-636) «Про справжню віру» ("Über den echten Glauben").

Наприкінці VIII ст. Карл Великий наказує перекласти німецькою мовою головну християнську молитву «Отче наш». Значно пізніше (близько 830 року) перекладається східнофранкським діалектом латинський текст ассирійського церковника Татіана (II ст.) «Євангельська гармонія» ("Diatessaron") – спроба поєднати чотири Євангелія так, щоб уникнути змістовних протиріч між ними. Скоріш за все не без впливу цього перекладу створює свою віршовану «Євангельську гармонію» ("Evangelienharmonie", 863) на південнофранкському діалекті Отфрід Вейсенбургський (800-870); важко назвати цю працю перекладом, бо в її основі лежать п'ять джерел («Біблія-Вулгата» і чотири тома коментарів до неї різних теологів), але не менш важко назвати її і оригінальним твором, бо його автор активно використовує великі фрагменти із вказаних джерел, тобто він перекладає їх.

Заслугою Отфріда Вейсенбургського є тут не перекладацький аспект, а літературний: автор першим серед німецьких поетів перестає використовувати традиційну консонантну риму ("Stabreim") і вводить нову для німецької лірики риму складову ("Endreim", тобто повтор однакових складів наприкінці рядка), яка з того часу стала традиційною.

У 843 році виникає двомовний «Верденський договір» між тодішніми Німеччиною і Францією. Тоді ж, у першій половині IX ст. з'являється поетичний переклад на саксонський діалект євангельської історії «Хеліанд» ("Heliand" = «Спаситель»). Наприкінці IX ст. з'являється «Давньосаксонська книга Буття» ("Die altsächsische Genesis") – переклад першої книги «Старого Заповіту».

Дев'яте і найближчі наступні сторіччя є знаменними для історії німецького перекладу, бо пануючий раніше переклад церковних текстів починає відходити на друге місце, поступаючись перекладам побутових, наукових і художніх творів. Так, наприкінці дев'ятого сторіччя виникає «Давньонімецький розмовник» ("Altdeutsche Gespräche") як допоміжний словник для іноземних мандрівників у Німеччині. «Розмовник» з'являється у двох книгах: латинсько-баварський словник і середньофранкськолатинський. Тоді ж створюються «Кассельські глоси» ("Kasseler Glossen") – збірка латинських речень і слів з паралельними перекладами на баварський діалект.

У XI ст. перекладається з латини на алеманський діалект книга із зоології «Зрілий фізіолог» ("Der ältere Physiologus") – напівоповідь-напівпідручник, ставший на довгі роки популярним серед читачів. Більш за те, чернець Ноткер (Notker, 950-1022) на прізвисько «Губастий» організує в Санкт-Галленському монастирі школу перекладачів-практиків алеманського діалекту для роботи над релігійними і науковими оригіналами Арістотеля, Вергілія, Боеція та ін. І хоча результати їх праці, відверто кажучи, були менш перекладами, а більше німецькими коментарями іншомовних текстів, заслугою Ноткера була розробка принципів німецького перекладу і його термінології; своєю перекладацькою діяльністю він, словниковий запас якого нараховував 7 000 слів, тоді як в інших відомих на той час перекладачів було не більше 2 500 лексем, увів у німецьку мову десятки наукових неологізмів, які збагатили її лексичний склад і активно використовуються в ній і сьогодні: Beweis, Dasein, Lehre, Substanz, Vernunft, Wissen, Wissenschaft.

Про переклад у Німеччині художніх текстів треба говорити обережно, бо, як і у Лівія Андроніка, Еннія, Сенеки та інших античних «перекладачів», це були обробки іншомовних творів, тобто написання оновленого тексту на запозичений сюжет. Близько 1170 року клірик (священнослужитель) Конрад Регенсбургський перероблює німецькою мовою французький героїчний епос «Пісня про Роланда»; так само працювали і Гартман фон

Ауе (1170-1215, романи «Ерек» та «Івейн»), і Вольфрам фон Ешенбах (1170-1220, роман «Парціфаль») та інші письменники, перероблюючи однойменні лицарські романи широко відомого тоді французького письменника Кретьсна де Труа (1130-1190). На початку XIII ст. Готфрід Страсбургський перероблює німецькою мовою роман «Трістан» англо-норманського трувера Томаса Британського.

Другий період європоцентристського перекладу (1440-1791) переживає ті ж самі головні тенденції (за їх, зрозуміло, кількісним, а не якісним характером): типи текстів, число мов, з яких і на які перекладають, пануючий тип перекладу, слабка наявність теорії перекладу та відсутність відповідних навчальних закладів (вказані тенденції, до речі, є магістральними і тому залишаються і в третьому періоді, хоч в ньому вже з'являються перекладацькі інститути та факультети).

Вибір початкової дати другого періоду (1440) було вже вище роз'яснено: винахід друкарського верстата, який разом з дешевим папіром, обмирщенням християнського людства (тобто його активізованою світськістю, значним відходом від релігійних доктрин) і потягом великих європейських імперій до колонізації світу та широких міждержавних відношень породили перший перекладацький вибух у кількісному і якісному вимірі, що дозволило дослідникам назвати другий період «золотою добою перекладу», хоча навчальних закладів з перекладу в цю добу так і не з'явилося. Серед мов перше місце посіли не тільки «живі» (сучасні), а й майже всі європейські мови і декілька з інших материків; серед текстів – наукові і художні, в яких вже можна було без остраху відходити від «букви» тексту і зберігати лише його «дух». Все це призводить до панування вільного типу перекладу в його особливій формі – прикрашаючій.

Так, у 1499 році німець Каспар Гохфедер вільно перекладає декілька новел італійця Боккаччо, а у 1500 році німець Йоганн Зідер друкує свій вільний переклад «Метаморфоз» Апулея; принцип прикрашаючого перекладу, використаний Й. Зідером, настільки сподобався читачам, що видавці ще двічі друкували цей переклад: у 1538 і 1605.

Еразм Роттердамський (1469-1536) у 1517 році корегує всю «Вульгату», а особливо «Новий Заповіт», уточнюючи (прикрашаючи) латинський текст. Французький теоретик і практик перекладу Етьєн Доле (1509-1546), про якого вже йшла мова, видав у 1540 році монографію «Французький ритор», яку можна вважати вершиною теорії та практики (точніше: дидактики) перекладу другого періоду і в якій він розмістив цілий розділ про це під назвою «Про місце та принципи гарного перекладу з однієї мови на іншу». Деякі з його принципів не втратили свого значення і сьогодні:

- перекладач повинен чудово володіти двома мовами;
- перекладати не дослівно;
- розуміти намір автора оригіналу, щоб передавати атмосферу, настрої першотексту.

І лише головний принцип Е. Доле свідчив про прихильність перекладавця до прикрашаючого перекладу: «Надавати перекладу стиль легкості та гармонію звучання» (тобто додавати до перекладу ті красоти, які в оригіналі відсутні).

На аналогічній позиції стояв і відомий та значний теоретик німецького літературного класицизму Мартін Опіц (1597-1639): у своїх перекладах з багатьох європейських мов він зберігав лише ті місця оригіналу, котрі оцінював естетично вагомими і через це навіть прикрашав їх. А французький перекладач Флоріан (XVIII ст.) писав про свій переклад «Дон Кіхота» Сервантеса, що сліпа, рабська вірність оригінальному тексту є помилкою, навіть гріхом, а не добродією перекладача, і, вказуючи, що в «Дон Кіхоті» зустрічаються недбалості, наслідки хворого, поганого смаку, риторично запитував: хіба не треба викинути їх під час перекладу, бо якщо перекладаєш роман або щось подібне на іншу мову, то найкрасивіший переклад і є, без сумніву, найточнішим. Невідомий перекладач поеми Гомера «Іліада» сказав про свою роботу над нею (XVIII ст.), що він був вимушений замінити всі ідеї, які панували за часи Гомера і зрозуміло сприймалися його сучасниками, на такі думки, які можуть подобатись його співгромадянам. Вольтер, Франція, XVIII ст., був думки, що треба найсуворішим чином все під час перекладу покращувати, прикрашати і пом'якшувати, тому що треба писати для свого часу, а не для давно минулого.

Не менш активними (хоч і кількісно меншими) були теоретики і практики дослівного перекладу, але із зовсім інших причин, ніж його прихильники у першому періоді: тепер їх цікавить не сам тип перекладу, а можливість через дослівність (підрядковість) збагатити всі рівні рідної мови. Так, у 1461 році німець Ніклас фон Віле (1410-1478), який переклав твори Гомера, Апулея, Петрарки, Боккаччо та ін., писав у своїй монографії «Переклади» ("Translationen") про дослівний переклад як засіб збагачення німецької мови: «Кожне слово оригіналу треба замінити йому подібним. Я зробив всі ці переклади як найточніше переписування латинського першотексту і при цьому не звертав ніякої уваги на те, чи будуть вони зрозумілими для простої людини».⁴⁵ На перший погляд здається, що Віле презирливо ставиться до простого читача. Але наступне речення акцентує як раз потребу збагачення німецької мови: «Тому що мова кожної німецької людини повинна бути гарною німецькою мовою, витонченою і гідною похвали».⁴⁶

Можна навести один яскравий приклад з перекладів Віле: "Euryalis aber gebeten ging er von dannen". Речення сприймається як ненормативне німецьке: «Та Ойрюаліс попрошений пішов геть». Але треба задуматись над тим, що латинська герундіальна конструкція, яку тут використав Віле і яка не була притаманна тодішній німецькій мові, значно скорочувала

лексичне й синтаксичне наповнення відповідного речення і логікою читача сприймалась як яскрава, бо дійсно, замість того, щоб писати довге, але правильне німецьке речення з десяти лексем (Euryalis aber, obwohl man ihn zu bleiben bat, ging fort), Віле використав лише 7. Інша справа, що ця конструкція так і не прижилась у німецькій мові.

І не тільки в німецькій!

Ломоносов М. В. спробував ввести її в російську мову: «Будучи на море, розразилась буря» (тобто: «Коли я був на морі, то знялася буря»). Те ж саме бажав зробити і великий російський байкар І. А. Крилов: «Волк, евши, никогда костей не разбирает» (тобто: «Вовк, коли їсть, не помічає кісток»). Потім над цією конструкцією сміявся А. П. Чехов у своїй «Книзі скарг»: «Подъезжая к станции, у меня слетела шляпа» (виходить, що це «шляпа» їхала сама у потязі і злетіла).

Але бажання перекладачів використати в перекладі «економічні» конструкції мови оригіналу, які відсутні в мові перекладу, зберіглося і до наших днів. Див., наприклад, російський переклад роману Чейза кінця ХХ ст. «Опасен и на свободе»: «С самого начала он знал, что, решившись на убийство, рано или поздно ему придется принять вызов» (логічно було б перекласти так: «С самого начала он знал, что, решившись на убийство, рано или поздно совершит его»).

Обережне і, так би мовити, охоронне ставлення до дослівного перекладу зберігалось протягом всього другого періоду і перейшло навіть у третій період. Так, Пьер Гюе (1630-1721) стверджував, що кожному слові в тексті оригіналу повинно відповідати найточніше слово в тексті перекладу і при цьому треба зберігати і порядок слів. А російський поет А. А. Фет (1820-1892) у своїх перекладах навіть кінця ХІХ ст. дотримувався принципів дослівного перекладу, вважаючи його найточнішим.

Найактивнішим і найталановитішим прихильником третього типу перекладу – адекватного – був німець Мартін Лютер (1483-1546). Парадокс його перекладацької діяльності і її значення для німецького і європейського перекладу полягає в тому, що Лютер, активний священнослужитель, перекладач всієї «Біблії» німецькою мовою, войовничо виступав проти рабського копіювання перекладачем Святого Письма і за таке його «тлумачення» (тобто, переклад) перекладачем, яке повинно бути зрозумілим для простого читача, при цьому прозорим як за змістом, так і за мовним оформленням. Майже тридцятирічна праця над перекладом «Біблії» у такому напрямку зробила його «батьком» літературної загальнонаціональної німецької мови.

В статті «Відкритий лист про переклад» ("Sendbrief von Dolmetschen", 1530) він яскравою і простою німецькою мовою писав про свої перекладацькі принципи: "Man muss nicht die Buchstaben in der Lateinischen Sprache fragen, wie man soll Deutsch reden, sondern man muss die Mutter im

Hause, die Kinder auf der Gasse, den gemeinen Mann auf dem Markt darum fragen, und denselbigen auf das Maul sehen, wie sie reden, und danach dolmetschen, so verstehen sie es denn und merken, dass man Deutsch mit ihnen redet".⁴⁷ («Не треба запитувати латинські літери, як правильно розмовляти німецькою мовою, а треба про це запитувати матір-домогосподарку, дітей, граючих на вулиці, простого чоловіка на ринку і, дивлячись їм у рот, бачити, як вони розмовляють, і перекладати так само; тоді вони зможуть зрозуміти перекладене і побачити, що з ними розмовляють німецькою мовою»).

У статті він наводить багато прикладів того, як він, на початку роботи над перекладом «Біблії» активний прихильник дослівного перекладу, поступово починав розуміти необхідність адекватного перекладу, дискутуючи водночас і з давньогебрейським та іншими оригіналами, і з латинською «Вульгатою». Якось він довго не міг зрозуміти і через це прозоро перекласти речення з латинського перекладу: "Ex abundanta cordis os loquitur". "Wenn ich den Eseln soll folgen, – писав М. Лютер у статті про переклад цього речення, – sie werden mir die Buchstaben vorlegen und also dolmetschen: "Aus dem Überfluss des Herzens redet der Mund". Sage mir, ist das deutsch geredet? Was ist "Überfluss des Herzens" für ein Ding? Das kann kein Deutscher sagen. Sondern also redet die Mutter im Hause und der gemeine Mann: "Wes das Herz voll ist, des gehet den Mund über". Das heißt gut deutsch geredet".⁴⁸ («Якщо я запитаю дурнів, то вони вкажуть мені на букви і перекладуть ось так: «Із переливу серця говорить рот». Скажи мені, це буде сказано по-німецькому? Що це за річ «перелив серця»? Жоден німець не може так казати. Але ось як говорить мати-домогосподарка і простий чоловік: «Що у кого болить, той про це і говорить». І це означає, що сказано гарною німецькою мовою»).

Віховою датою для третього періоду можна вважати, як вже раніше було сказано, 1791 рік, в якому англієць Александр Тайтлер видав свою наукову розвідку «Про принципи перекладу» про те, що будь яка мова є за формою і за змістом національно забарвленою настільки, що перекладати треба і можна лише, як він пише, враження від оригіналу, а не його стилістику та семантичний зміст. «Якби всі мови, – стверджував він у своїй монографії, – за своїм духом та за своєю будовою були подібні до рідної, то було б легко перекладати твори з однієї мови на іншу».⁴⁹ Далі він обґрунтовує стрижневий принцип своєї теорії та практики перекладу – зберігати дух оригіналу, враження від нього: «Перекладач використовує зовсім не ті фарби, які є в оригіналі; він перш за все повинен надати своєму витвору ту ж саму міць і той самий вплив. Йому треба не копіювати методи та прийоми оригіналу, а досягати повної відповідності власними виразними засобами».⁵⁰

Нескладно побачити, що А. Тайтлер стоїть у цілому на позиціях адекватного перекладу (навіть частково концептуального, якщо мати на увазі його відмову від збереження стилістики оригіналу), вперше в історії європоцентристського перекладу лінгвістично обґрунтовуючи необхідність і навіть неминучість збереження лише сутності оригіналу. Але не важко також зрозуміти і те, що він, відмовляючись від можливості збереження в перекладі змісту і вербального оформлення думок оригіналу і пропонуючи зберігати лише його дух, враження, тобто щось невловиме, необ'єктивне, закладає тим самим теоретичний фундамент для майбутньої песимістичної гіпотези про неможливість лінгвістичного перекладу, яка розквітне в середині ХХ ст. у творах Е. Сепіра та Б. Л. Уорфа про національну обмеженість мовної картини світу у кожного етносу і про неможливість через це точного перекладу.

Через сторіччя до песимістичних роздумів А. Тайтлера про, так би мовити, «глухокутність» лінгвістичного перекладу додадуться (аналогічні за своєю суттю) твердження прихильників психологічного підходу до перекладу (У. фон Віламовітц-Мьоллендорффа, Г. Ф. Варгенслебена та ін.), які вважали, що кожний перекладач по-своєму, але обов'язкову руйнує (змінює) оригінал.⁵¹ З такою справедливою, хоч і занадто для її противників дискусійною точкою зору більшість перекладознавців вирішила погодитись лише у другій половині ХХ ст. Так, провідний російський теоретик перекладу А. В. Фьодоров писав у 1968 році, помиляючись у хронології, але залишаючись об'єктивним в оцінці вагомості психологічного підходу до перекладу: «Новим моментом у ХХ ст. є початок розробки питань психології перекладу».⁵² Хронологічна помилка А. Ф. Фьодорова полягає в тому, що він забув, що розробку питань психології перекладу розпочали ще наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст.,⁵³ якщо під психологічним підходом до перекладу розуміти аналіз перекладу з погляду перекладача, на що першим звернув увагу, як вже вказувалось вище, німець У. фон Віламовітц-Мьоллендорфф ще у 1891 році.

Вказана песимістична тенденція породила в третьому періоді європоцентристського перекладу (з кінця ХІХ ст.) міцну вибухову хвилю теорії адекватного перекладу і вже не тільки в конкретних судженнях окремих практиків перекладу, а і в загальних моделях (принципах, суті) перекладу у його провідних і світово відомих теоретиків:

– психологічна модель у німця У. фон Віламовітц-Мьоллендорффа (1891), яка дає перекладачу право на власні зміни проблематики і поетики оригіналу;

– лінгвістична у росіянина Я. І. Рецкера (1950), яка нібито виключає волюнтаризм перекладача за рахунок буцімто «закономірних відповідностей» між мовою оригіналу і мовою перекладу;

- білінгвальна у німця У. Вайнрайха (1953), який наполягає на немичності мовної інтерференції у перекладі (тобто на зміщенні мовних норм оригіналу і перекладу);
- багатоступенева в американця Ч. Ф. Вьогліна (1954), яка вимагає від перекладача постійно переходити від перекладу простіших рівнів тексту до найскладніших;
- літературознавча у росіянина Г. Р. Гачечіладзе (1959), яка враховує лише художній переклад як збереження екстралінгвальних категорій тексту;
- культурологічна у француза Ж. Мунена (1963), яка пов’язує адекватну повноту перекладу з рівнем культурних відносин між країнами (мовами) оригіналу і перекладу;
- ситуативна в англійця Дж. Кетфорда (1965), яка акцентує в оригіналі опис певної ситуації, яку і треба перекладати;
- семіотична в американця (російського емігранта) Р. Якобсона (1966), яка оцінює оригінал як систему знаків з відповідними відношеннями між ними, між знаками і значенням і між знаками і автором; структурність вказаної системи і треба перенести у переклад;
- комунікативна у німця О. Каде (1968), яка розглядає процес перекладу як потрійний акт комунікації: перекладач – оригінал (перший процес), перекладач як адресат і перекладач як творець (другий), перекладач – переклад (третій);
- динамічна (прагматична) в американця Ю. Найди (1970), який пропонує перекладати задум (прагматику) оригіналу;
- скопосу (тобто цілі) у голландця Г. Й. Фермера (1984-1996), який ратує за збереження у перекладі кінцевих намірів (тобто цілі) творця оригіналу.

І багато інших (наприклад, текстоцентрична, деконструктивна, семантична, функціональна, фреймова, стилістична, генеративна, інтерпретаційна, постколоніальна тощо).

Звісно, що історія євроцентристського перекладу складалася протягом останніх 3,5 тисячоліть як історія одностороннього перекладу (переклад всієї творчості одного письменника одним перекладачем був великою рідкістю). У третьому періоді виникають (або активізуються) два цікавих перекладознавчих явища – монографічний переклад (коли один перекладач перекладає не один твір письменника, а всю його творчість) і переклад сумарний (коли переклад оригіналу створюється із декількох праць різних перекладачів цього оригіналу).

Можна погодитись з думкою, що перекласти один, хай навіть великий за обсягом витвір письменника є значно легшою справою, ніж переклад його всіх творінь, бо в останньому випадку на перекладача починають тиснути такі об’єктивні чинники оригіналів, як складніша філософія, розмаїття

стильової манери, залежність від різних історичних часів тощо. Мова тут, зрозуміло, не йде про ті рідкісні твори, які народжувались у автора протягом багатьох десятиріч і через це можуть слугувати синонімом його всієї художньої діяльності (наприклад, «Фауст» Гете), переклад яких теж стає монографічним.

Прикладів монографічного перекладу у попередніх (до третього) періодах європоцентристського перекладу майже немає: не сприймати ж за такий «Септуагінту» або «Вульгату», бо, по-перше, ані «Старий Заповіт», ані «Новий» з філологічного боку не можуть належати одному авторові (це тільки для віруючого як неаналітичної людини обидва «Заповіти» написала – або надиктувала, що у даному випадку синонімічно – одна істота: Бог-Отець частково написав, але більшою частиною спонукав своїх святих створити «Заповіт Старий», а Бог-Син спонукав своїх апостолів написати «Заповіт Новий»), а по-друге, «Септуагінту» зробило більш ніж 70 перекладачів (точніше: її зробило більш ніж 70 перекладів і, отже, вона є перекладом сумарним), а «Вульгату» Софроніку Ієроніму допомагали створювати провідні гебраїсти того часу (Бен Анін, Лідд та ін.), так що вона теж може вважатися сумарною.

У хронологічно власне європейському напівперіоді (з IX ст. н. е.) і у наступні перекладацькі доби приклади монографічного перекладу знайти вже можна, але і їх небагато. Так, Герхард Кремонський, іспанський чернець і вчений, 27 років перекладав – серед іншого – твори стародавніх греків Арістотеля і Архімеда. Так, у новоєвропейському напівперіоді можна назвати переклади А. В. Шлегелем п'єс Шекспіра (але і цей переклад є за своєю суттю частково сумарним, бо Шекспіра А. В. Шлегель перекладав разом з Л. Тіком і особисто опрацював лише 17 п'єс великого англійського драматурга). Так, у новітньоєвропейському підперіоді росіянин Н. А. Холодковській майже півсторіччя (1878-1922) перекладає «Фауста» Гете, над яким сам його творець працював теж не менше (шість десятиріч: 1770-1832). Так, росіянин Н. С. Курочкін перекладає Беранже (перша половина XIX ст.), росіянин М. С. Міхайлов та українка Леся Українка, незалежно один від одного і різними мовами – Г. Гейне (друга половина XIX ст.), українець П. В. Рихло (кінець XX ст.) – Е. фон Хорвата та ін.

Але в цілому монографічний переклад не був і не є суттєвим явищем у європоцентристському перекладі: тут частіше використовували сумарний переклад, тобто «склеювали» переклад одного оригіналу з декількох перекладів різних авторів. Ось лише один приклад щодо російських та українських перекладів «Фауста» Гете, який я вже частково наводив у своїх публікаціях:⁵⁴ 1877 (5 перекладачів);⁵⁵ 1889 (7 перекладачів);⁵⁶ 1895 (5 перекладачів);⁵⁷ 1917 (5 перекладачів);⁵⁸ 1929 (3 перекладача);⁵⁹ 1931 (4 перекладача);⁶⁰ 1950 (2 перекладача);⁶¹ 1963 (4 перекладача);⁶² 1968 (4 перекладача);⁶³ 1973 (4 перекладача).⁶⁴

Можна було б навести багато прикладів повного зібрання творів якого-небудь письменника у перекладах декількох авторів, прикладів все того ж сумарного перекладу, але немає сенсу цього робити, бо приклад з «Фаустом» Гете цілком і повністю втілює сутність і практику такого перекладу. Неважко зрозуміти, що остання має один вагомий недолік, котрий не дозволяє оцінити її як позитивне явище: різностильовість фрагментів (творів), які складають сумарний переклад, тоді як їх оригінали завжди однотильові, бо належить до наслідків натхнення одного творця.

Виключення складає та рідкісна експериментальна поетика автора оригіналу, коли той свідомо змінює в творі свою стильову манеру.

Ті рідкі випадки, коли стиль майстра красного письменства (тобто вербально оформлена філософія пізнання життя) у наступному витворі суттєво змінюється, означають лише одне: змінилася психологія колишнього майстра, бо він став зовсім іншою людиною. Так, наприклад, між всесвітньо відомим німецьким романтиком Ф. Гельдерліном, який геніально творив до 1799 (тоді йому було лише 29 років), і мало кому звісним філістером Ф. Гельдерліном, який пересічно прожив ще 44 роки, але вже у зовсім «іншому стилі» (хворий на шизофренію, на втрату розуму), пролягла широка й глибока прірва. А російський письменник В. Сірін, навіть коли він став з 1940 року творити англійською мовою тільки як В. Набоков і належати, за мало доказовими ствердженнями критики, до провідних стилістів американської літератури, все ж таки за своїм стилем залишився тим же самим російським письменником В. Набоковим: достатньо уважно прочитати хоч би його англомовний роман 1957 року «Пнін» і порівняти з його російськомовним романом «Захист Лужина».

Аналогічною є ситуація з «двома авторами» в іпостасі однієї людини (ранній письменник – тобто, письменник-учень – і він же як зрілий автор, як письменник-майстер): Мольєр,⁶⁵ Бальзак⁶⁶ та ін.

Таким чином, наведені факти аргументовано свідчать, що під час наукових дискусій про те, чи не має наступний твір великого майстра слова завжди інший (новий) стиль по відношенню до творів попередніх, помилково змішуються зовсім різні поняття – «стиль» і «стильова манера», методологія і методика творчості, тобто вербальне втілення світогляду (це і є стиль, методологія красного письменства, філософія пізнання) і вербальне оформлення конкретного невербального задуму (це і є стильова манера, методика художнього письма, лінгвопоетика пізнання).

Отже, явище монографічного перекладу заслуговує на особливу увагу перекладознавців як через свою рідкісність у європоцентристській історії, так і через свою високу якість щодо всієї творчості окремого письменника у порівнянні з поширеними одновірним та сумарним перекладами. Цілком зрозуміло, що якість будь-якого перекладу залежить від творчого професіоналізму його виконавця: на практиці може і конкретний сумарний

переклад майстрів бути кращим за монографічний переклад якогось ремісника. Але теоретично монографічний переклад завжди вище сумарного при одному і тому ж рівні професіоналізму їх авторів, бо монографічному перекладу притаманна конче потрібна одностильовість, тоді як сумарний її обов'язково втрачає; а одностильовість і є художньою суттю оригіналу, якщо під нею – на цьому треба наголосити ще раз – розуміти вербальне втілення світогляду автора.

У третьому періоді виникають та розвиваються і національні школи європоцентристського перекладу:

- прозовий переклад лірики у Франції;
- підрядковий переклад лірики в Німеччині;
- адекватний переклад всіх типів тексту в СРСР;
- національно прикрашений (українізований) переклад в Україні та ін.

У третьому періоді перекладознавці не запитують: «Як перекладати?», бо відповідь вже давно відома – перекладати точно. Сьогодні вирішують більш значну проблему: що перекладати з оригіналу – форму, зміст, їх синтез, враження, прагматику, концепцію тощо.

Саме тому наприкінці третього періоду активно створюються вищі навчальні заклади для підготовки перекладачів:

- 1930 – Німеччина, університет Гейдельберг;
- 1941 – Швейцарія, Женева;

Відразу після Другої світової війни – Відень, Париж, Москва, Барселона, Грац, Трієст;

- 1947 – Німеччина, Гермерсхейм;
- 1948 – Німеччина, Саарбрюккен;
- 1962 – Україна, Київ.

Зараз в Україні існує близько 90 випускових кафедр перекладу, з яких лише 10-15 мають легітимне (професійне) право на випуск фахівців зі спеціальності «переклад». Нижче надаються деякі з цих головних закладів вищої школи України, які професійно готують перекладачів:

- Військовий інститут внутрішніх військ МВС України, Харків;
- Запорізький національний технічний університет, Запоріжжя;
- Національна академія Служби безпеки України, Київ;
- Національний лінгвістичний університет, Київ;
- Національний технічний університет, Херсон;
- Національний університет ім. Тараса Шевченка, Київ;
- Одеський національний педуніверситет, Одеса;
- Сумський державний університет, Суми;
- Чорноморський державний університет, Миколаїв.

Сьогодні в Німеччині підготовкою перекладачів займаються наступні університети:

- імені Гумбольдта, Берлін (Humboldt-Universität zu Berlin, Unter den Linden 6, D-10099 Berlin, Tel. +030/20932249, <http://www2.hu-berlin.de/uebers/index.html>);
- імені Фрідріха Вільгельмса, Бонн (Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn, Seminar für Orientalische Sprachen, Nassestraße 2, D-53113 Bonn, Tel. +0228/738415, <http://www.uni-bonn.de/sos>);
- імені Генріха Гейне, Дюссельдорф (Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf, Anglistik VI – Abteilung Literaturübersetzen, Universitätsstraße 1, D-40225 Düsseldorf, Tel. +0211/8112965, <http://www.phil-fak.uni-duesseldorf.de/lue/>);
- педагогічно-науковий університет, Фленсбург (Bildungswissenschaftliche Hochschule Flensburg – Universität, Studiengang Technikübersetzen);
- імені Мартіна Лютера, Галле (Martin-Luther-Universität Halle, Fachübersetzer, (HAAS), Nietlebener Straße 10, 06099 Halle/S., Tel. +0345-5523661, <http://www.indogerm.uni-halle.de/fachuebersetzen/index.html>);
- імені Рупрехта Карлса, Гейдельберг (Ruprect-Karls-Universität Heidelberg, Institut für Übersetzen und Dolmetschen, Plöck 57 A, D-69117 Heidelberg, Tel. +06221/54 – 7560, <http://www.iued.uni-heidelberg.de>);
- Інститут прикладної лінгвістики при Хідьдесхеїмському університеті (Universität Hildesheim, Institut für Angewandte Sprachwissenschaft, Marienburger Platz 22, D-31141 Hildesheim, Tel. +05121/883801, <http://www.uni-hildesheim.de/FB/FB§/index.html>);
- Вище професійне училище, Кьольн (Fachhochschule Köln, Fachbereich Sprachen, Studiengang Übersetzen/Dolmetschen, Mainzer Straße 5, D-50678 Köln, Tel. +0221/316986, http://www.sp.fh-koeln.de/index_st-dolmet_2.htm);
- Інститут прикладної лінгвістики та перекладознавства, Лепціг (Universität Leipzig, Institut für Angewandte Linguistik und Translatologie, Brühl 34-50, D-04109 Leipzig, Tel. +0341/7190, <http://www.uni-Leipzig.de/~ialt/>);
- Вище професійне училище, Магдебург (Fachhochschule Magdeburg, Fachbereich Fachkommunikation, Breitscheidstraße 2, D-39114 Magdeburg, Tel. +0391-6716249, http://www.fh-magdeburg.de/fb/fk/index/home_fk.htm);
- імені Йоганна Гутенберга, Майнц (Johannes Gutenberg-Universität Mainz, Fachbereich Angewandte Sprach- und Literaturwissenschaft, D-76711 Germersheim);
- Вище професійне училище, Мюнхен (Fachhochschule München, Fachbereich 09 – Übersetzen & Dolmetschen, Schachenmeisterstraße 35, D-80636 München, Tel. +089/1265-2201, <http://www.i.fh-muenchen.de/sp/index.html>.);
- Саарландський університет, Саарбрюкен (Universität des Saarlandes, Fachbereich 8.6 – Angewandte Sprachwissenschaft sowie *bersetzen und

Dolmetschen, Bau 4, Im Stadtwald, D-66123 Saarbrücken, Tel. +0681/302-2501, <http://www.uni-sb.de/phifak/fb8/fr86>).

Крім вищеназваних тенденцій, у третьому періоді помітні ще три: значно зростає кількість перекладачів, які працюють не з однією-двома іноземними мовами, а з десятками (наприклад, українець М. О. Лукаш вільно перекладав з 14 мов), активно поширюється гіпотеза про лінгвістичну неперекладність оригіналу (про що детальніше мова піде далі), виникає машинний переклад, а перекладачі всього світу починають після Другої світової війни об'єднуватись в міжнародні перекладацькі асоціації, видавати міжнародні і національні професійні журнали і збиратись на щорічні міжнародні наукові конференції для обговорення своїх актуальних проблем.

Підрозділ 1.4: ГОЛОВНІ ВІХИ В ІСТОРІЇ ВІТЧИЗНЯНОГО ПЕРЕКЛАДУ

З наукового боку питання про історію українського перекладу не породжує ніяких труднощів як у змістовному, так і в хронологічному сенсі, але воно є занадто політизованим (заідеологізованим) українськими націоналістами, через що вже протягом декількох десятиріч ведуться гарячі дискусії, що ж треба розуміти під словосполученням «вітчизняний переклад»:

1. Переклад українською мовою лише в Україні як самостійній державі?
2. Переклад українською мовою в СРСР та царській Росії, частиною яких була українська земля?
3. Будь-який, будь-коли і будь-де переклад українською мовою?
4. Будь-який переклад на українській землі як географічній території?

Не важко зрозуміти, що відповідь на будь-яке запитання з названих чотирьох тісно пов'язана з об'єктивним вирішенням проблеми про хронологічне виникнення української літературної (підкреслюю: літературної) мови як матеріального «вбрання» перекладу, а породження ТАКОГО варіанта української мови припадає на першу половину – кінець XIX ст. Отже, першим перекладом на літературну українську мову можна і треба вважати переклад П. П. Гулак-Артемівським балади Гете «Рибалка» (1827).

Після цього перекладу українською мовою з'являються не часто (наприклад, П. П. Білецький-Носенко переробив у 1828 році баладу німецького романтика Г. А. Бюргера «Ленора»; Й. І. Левицький перекладає у 1838 році баладу Гете «Лісовий король»; той же П. П. Гулак-Артемівський перекладає у першій половині XIX ст. твори німця Гете, француза Руссо, англійця Мільтона, римлянина Горация, поляка Міцкевича, а також російських письменників; М. П. Старицький переклав у 1865 році філософську мініатюру Гете «Нічна пісня мандрівника» (точніше: переклав переклад

Лермонтовим цієї поезії), але активізація українського перекладу розпочинається лише наприкінці XIX ст.: кількісно – у І. Я. Франка, який перекладає світові шедеври на звужений, онімечений, ополячений, омад'ярчений тощо (тобто на збіднілий, по відношенню до мови Т. Шевченка) західноукраїнський діалект української мови, і якісно – у М. П. Старицького (переклади з Гете, Гейне, Шекспіра, Байрона, Андерсена, Міцкевича, Пушкіна, Лермонтова, Некрасова та ін.), Лесі Українки (наприклад, її переклад «Книги пісень» Г. Гейне), П. А. Грабовського (переклади творів німців Г. Гейне, Л. Уланда, Ф. Фрейліграта, а також з угорської, чеської та ін.), Б. З. Грінченка (переклади з Гете, Шіллера, Гейне, Гауптмана, Шніцлера, а також з англійської, російської та французької мов), Ю. А. Федьковича (переклади з Гете, Шіллера, Гейне, братів Грімм, Г. Х. Андерсена, Пушкіна та ін.).

Розквіт українського перекладу відбувається у 1920-ті та наступні роки, коли з'являються не тільки видатні перекладачі-практики (М. П. Бажан, І. О. Вирган, С. А. Дроб'язко, Д. Загул, Г. П. Кочур, М. О. Лукаш, Д. Павличко, Л. С. Первомайський, М. Т. Рильський, В. Стус, М. Улезко, П. С. Шарандак та ін.), які перекладають з багатьох мов світу (наприклад, М. О. Лукаш – з 16!), а й провідні перекладознавці-теоретики (А. Г. Гудманян, М. К. Зеров, Р. П. Зорівчак, В. І. Карабан, Т. Р. Кияк, В. В. Коптілов, І. В. Корунець, В. В. Мірошніченко, А. М. Науменко, М. О. Новікова, О. Д. Огуй, В. Д. Радчук, М. Т. Рильський, П. В. Рихло, О. Е. Семенець, О. І. Чередниченко, Л. М. Черноватий та багато ін.), при чому часто названі дві сфери перекладацької діяльності (теорія і практика) поєднуються в одній і тій же особистості: Д. Ю. Загул, М. К. Зеров, Д. В. Павличко, М. Т. Рильський, П. В. Рихло та ін. Зрозуміло, що тут названо лише кількісно незначну частину вітчизняних перекладачів, яких в дійсності нараховується в декілька разів більше: Ю. Андрухович, Т. Гаврилів, С. Голованівський, Іван Дамар'їн, В. Кобилянський, В. Мисик, С. Павличко, С. Сакидон, І. Стешенко, М. Терещенко та багато-багато ін.

На превеликий жаль, повна (і навіть часткова!) історія українського перекладу ще не написана, хоч в серії «DICTUM FACTUM» (це назва спільного проекту кафедр перекладу з англійської мови Київського національного університету ім. Тараса Шевченка та Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна; назву утворено від латинського прислів'я «сказано – зроблено») вже видано два десятки перекладацьких праць, серед яких найбільш вагомою є хронологічно остання – про історію українського перекладу: «Українська перекладознавча думка 1920 – початку 1930-х років» (2011) за редакцією Л. М. Черноватого та В. І. Карабана,⁶⁷ в якій наведено творчі портрети, праці та бібліографічні джерела 16 провідних, але вже майже забутих українських перекладознавців першої третини ХХ ст.

РОЗДІЛ 2: ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ЛІНГВІСТИЧНОЇ НЕПЕРЕКЛАДНОСТІ

Підрозділ 2.1: МІКРО- ТА МАКРОПЕРЕКЛАД ЯК ДВА ФУНДАМЕНТАЛЬНИХ ТИПИ ПЕРЕКЛАДУ, АБО РОЗКОШІ ТА ЗЛИДНІ ЛІНГВІСТИЧНОГО ПЕРЕКЛАДУ

Попередні твердження і висновки стосувались в основному перекладу будь-якого з п'яти традиційних функціональних типів тексту: наукового, офіційно-ділового, публіцистичного, побутового, белетристичного. Детальний і глибинний аналіз текстової специфіки оригіналу як перекладознавчого джерела буде надано у «Підрозділі 3.4», а зараз, оскільки всі наступні думки відносяться лівовою часткою до художнього типу тексту, треба сказати декілька ключових слів про його особливості.

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).

Все сказане далі базується на класичному виді художнього тексту, а текст самовираження, приклади якого наведені в «Підрозділі 1.1», не має ніякої перекладацької цінності й складності, бо легко переноситься у будь-яку мову за рахунок двомовного словника, залишаючись і там все тією ж нісенітницею.

Наприклад, сучасний український пісенний опус «Олені-олені не бриті і не голені». Навіщо тут тавтологія «олені-олені» зі зміною наголосу? Навіщо плеонастичний, та ще й різномовний повтор «не бриті (русизм) і не голені (українізм)»? Навіщо співак збирається голити оленів? Все тут є нісенітницею – і ніяких труднощів для перекладу.

Інша справа з класичним художнім текстом.

Давньоримське божество Янус вважалось охоронцем входу й виходу між двома світами (живих і померлих), тому й зображалось як істота з двома обличчями, які були обернуті і дивилися водночас вперед і назад (в життя і в смерть). У тому ж стародавньому Римі воно цілком логічно стало незабаром символом єдності минулого й майбутнього, але в наступні доби перетворилось у побутовій галузі зовсім несподівано на образ аморальної істоти, яка урівнює добро і зло, а у галузі філософській – на агностика (= «заперечуючого»), який завжди стверджує як абсолютну істину дві протилежні думки про одне і теж явище.

На такий агностицизм завжди і страждало тлумачення сутності перекладу в європейській цивілізації: його піднесено-лінгвістична теорія вперто наполягала на тому, що адекватно (тобто: точно, еквівалентно, відповідно тощо) перекласти можна все, а приземленопрагматична практика, яка по-ривалась до концептуально-культурологічного перекладу постійно демонструвала неможливість адекватного перенесення задуму оригіналу в іншомовне середовище через те, що воно є за своєю суттю насамперед середовищем інокультурним.

Саме через це до перекладу (як до процесу і як до результату) необхідно підходити сьогодні, як вже було сказано у «Передмові», зовсім з іншого боку: з концептуального, а не з лінгвістичного. Саме тому лінгвістичний переклад треба назвати мікроперекладом (тобто словниковим, перекладом автономної, окремо взятої мовної одиниці), який дійсно, як стверджувалось у «Передмові», може бути інколи (занадто рідко) точним, якщо мати на увазі той випадок, коли лексема вказує лише на денотат, який, до речі, може мати зовсім різний обсяг значення у мові оригіналу та мові перекладу. Але, крім того, змістова структура слова (я повторюю попередні свої думки) є значно багатшою й складнішою: крім денотативної сфери, вона має ще і конотативну, і контекстуальну, і авторську, які частіше за все залишаються поза межами лінгвістичного перекладу і котрі не може не враховувати переклад концептуальний, тобто макропереклад (тобто текстовий, переклад мовної одиниці разом з її текстовим оточенням, коли вона вже перетворюється на одиницю текстуальну).

Саме тому процес перекладу взагалі треба оцінювати сьогодні принципово по-новому. Перш за все потрібно звернути не просто більш пильну увагу, а взагалі увагу на оригінал і прийняти за основу (за аксіому), що його зміст та форма втілюють якийсь задум (філософський, соціальний, буденний, психологічний тощо), якусь загальнолюдську прагматику, якусь світоглядну концепцію в тому сенсі, в якому її розуміє багато мистецтвознавців, котрі стверджують, що зміст певного художнього твору ніколи не можна передати іншими засобами, крім тих, які вже використав його творець.⁶⁸

Додамо: не можна передати зміст, але не ідею, не задум, не концепцію.

Так, коли американського письменника середини ХХ сторіччя, лауреата світової Нобелівської премії з літератури Е. Хемінгуея якось запитали, що він бажав сказати своїм найвідомішим оповіданням «Старий та море», то його творець не без гумористично-естетичного підтексту відповів, що художній твір неможливо розглядати як паляницю з родзинкою, де остання втілює основний зміст, і що художній твір і є те, що в ньому розповідається.⁶⁹ А коли – майже за сто років до Хемінгуея – всесвітньовідомого російського генія красної словесності Л. Н. Толстого запитали, про що йдеться в його романі «Анна Кареніна», то він сказав, що для об'єктивної відповіді йому треба повністю процитувати цей роман.

Подібні твердження нашттовують на роздуми про вагомість категорії «концепція» для суті й функціонування перекладу й перекладознавства. Необхідність змістовно іншого, ніж дотепер, аналізу цієї категорії зумовлена самою історією теорії та практики перекладу. 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.,⁷⁰ Е. Сепіра у США 1930-х років,⁷¹ Р. О. Будагова в Росії 1970-х,⁷² Н. Кімури в Японії 1990-х⁷³ 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. Говердовський з Харкова,⁷⁴ В. В. Мірошніченко із Запоріжжя,⁷⁵ А. Е. Левицький із Житомира,⁷⁶ В. П. Андрієнко із Симферополя,⁷⁷ І. Воронівська зі Львова⁷⁸ та ін. А за межами України це Ф. Боденхаймер з Німеччини,⁷⁹ Е. Крайк з Англії,⁸⁰ К. Фабріціус-Ханзен з Норвегії⁸¹ 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,⁸² як і до нього В. М. Жирмунській,⁸³ 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.⁸⁴

З погляду на те, що мовний оригінал є вербальним втіленням певної інформації, можна до теорії його перекладу (тобто «переоформлення», передання інформації) застосувати математичну модель категорії «інформація», запропоновану ще у 1965 році (для розуміння роботи штучного інтелекту) провідним математиком світу російським академіком А. Н. Колмогоровим,⁸⁵ 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».⁸⁶

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-ілюзюніста, ґрунтується на обмані. Перекладач створює зовсім інше, зовсім несхоже на оригінал, але обманює нас ілюзією повної схожості».⁸⁷

Отже, якщо «концепцію» визначити кінцевою метою та головним засобом процесу перекладу, то можна сформулювати новий підхід до нього як до перекладу концептуального. Для нього, зрозуміло, важливо, щоб кінцевий здобуток відповідав нормам мови перекладу, щоб його (кінцевого здобутку) лінгвістичні особливості співпадали з їх еквівалентами в оригіналі, щоб екстралінгвістичні явища початкового тексту були достоту перенесеними до перекладу тощо. Все це важливо для концептуального перекладу, але, однак, є другорядним, четверторядним, багаторядним тощо, бо вирішальну роль тут відіграє збереження концепції. Якщо вона збережена, то читач має справжній, тобто точний переклад, якщо ж ні – тоді перед ним лежить лише суб'єктивна лінгвістична обробка оригіналу, цебто новий, самостійний, твір на той же сюжет.

Як зберегти концепцію – це тема подальших сторінок, але зрозуміло вже і зараз, що головний шлях подолання традиційної, лінгвістичної, неперекладності пролягає у сфері відмов від змістовних та формальних особливостей оригіналу та створення перекладу як самостійного явища мовою перекладу, але несамостійного лише за своєю концепцією.

Щоб об'єктивно і детально схарактеризувати вказану вище дихотомію (двочастковість) перекладу (тобто його розподіл на мікро- та макросфери, на лінгвістичний і концептуальний переклад), треба спочатку розібратись із поняттям «точний переклад». Серед синонімів цього словосполучення найбільш популярним і активним у сучасних перекладознавців є термін «адекватний переклад», який використовується і в цій книзі, замінюючи як гіперонім (тобто надпоняття, метапоняття, зверхпоняття, поняття із найбільшим обсягом вмісту тощо) такі його синоніми, як переклад еквівалентний, динамічний, прагматичний, функціональний і т. ін., які, зрозуміло, мають, як і будь-який синонім взагалі, свої незначні змістовні відмінності від нього, але за своєю концептуальною суттю є йому подібними.

Питання про лінгвістичний адекватний переклад, тобто про його відповідність оригіналові, давно вже не розглядається значною частиною теоретиків і майже всіма практиками, бо ними вважається, що лінгвістична адекватність легко досягається, якщо перекладач має певний професійний рівень. Однак таке міркування є уявним, бо проблема загальної адекватності цим шляхом не розв'язується, а, навпаки, ускладнюється, бо у триєдинім ланцюзі перекладацького акту (оригінал – перекладач – результат) воно не враховує культурологічний (світоглядний) аспект, а також закони мов оригіналу та перекладу, психологію сприйняття тексту перекладачем і

взагалі психологію творчого акту, зводячи все до практичного, та й ще вузько кількісного аспекту – суми знань у перекладача.

Отже, проблема дійсно адекватного перекладу – це насамперед проблема методологічна: чи можна у принципі знайти прийоми точного перекладу оригіналу як єдності ідейної задуми та художніх засобів. При відповіді на це питання треба знати, що будь-яке висловлювання (у нашому випадку – оригінал) має два нерозривних компоненти, кожний з яких складається, у свою чергу, зі змісту і відповідної йому форми. Цими компонентами є інформація (тобто загальне, об'єктивне, колективне у висловлюванні) й концепція (випадкове, суб'єктивне, індивідуальне).

При такому підході проблема адекватності зводиться до відповіді на питання: який компонент оригіналу мається на увазі при перекладі – якщо інформація, то адекватність забезпечена при відповідному рівні фахових знань перекладача (все одно якого: лінгвістичного чи концептуального); якщо ж концепція, то адекватність не досягається ніколи лінгвістичним шляхом, бо тут починають діяти зовсім інші чинники, ніж при перекладі інформації. Про них мова піде нижче, а зараз (як заявка на гіпотетичний висновок) треба сказати, що концептуальний переклад (тобто переклад концепції оригіналу) завжди є (повинен бути!) стилістичною обробкою, як би близько не наближався він до мови першоджерела.

Сьогодні поняття «адекватний переклад» належить до тих повсякденних речей, які у всіх на вустах, але термінологічно точним, об'єктивним змістом не володіють. Доцільно тут нагадати, що вітчизняне перекладознавство (як змістовно несамостійна складова радянського) лише у 1970-ті рр. вийшло на рівень тексту (тобто макрорівень), покинувши рівень слова (тобто мікрорівень), на якому знаходилось раніше, і почало аргументувати принципову неможливість перекласти деякі компоненти тексту,⁸⁸ роблячи при цьому одну важливу методологічну помилку: воно стверджувало, що неможливо щось перекласти взагалі, а треба було казати лише про обмеженість лінгвістичного перекладу, бо для концептуального все перекласти можливо. І хоч вітчизняне перекладознавство тоді більше стверджувало принципову непотрібність для адекватності перекладати деякі компоненти оригіналу, та значення тут має сам факт відходу від ідеї тотальної можливості перекладати оригінал лінгвістично, як вона обґрунтовувалась у 1930-50-ті рр.⁸⁹

У 1970-ті рр. помітним стало і прямування російських та українських теоретиків-перекладознавців від лінгвістичної теорії перекладу до загальної⁹⁰ і з'явилась стаття В. В. Бібіхіна⁹¹ про принципову неможливість лінгвістично точно передати формальну й змістову своєрідність оригіналу; тобто з'явилась стаття, яка була б неможливою у попередні роки. Цю думку її автор, фахівець із семіотичних аспектів перекладу, приховував за дипломатичними міркуваннями про те, що за «окремою» мовою оригіналу треба шукати «загальнолюдську» мову і звільняти й від кайданів першої.

У 1980-ті рр. ця ідея прочитується якщо не експліцитно, то імпліцитно вже у декількох працях з перекладу, але й тоді понятійне визначення «адекватності» все ще не відкристалізувалося, все ще перебувало у завислому стані. Увагу дослідників привертала тут насамперед практична проблема «свавілля» перекладача в її суб'єктивному аспекті (індивідуальний стиль перекладача) та об'єктивному (культуртрегерство перекладу).

Візьмемо для прикладу обробку М. Ю. Лермонтовим вірша Гейне "Ein Fichtenbaum" («На півочі дикій»): це ж, зрозуміло, не переклад, а оригінальний шедевр у ліриці Лермонтова, бо інакше доведеться звинуватити російського поета в елементарному незнанні німецьких мови та поезії (в даному випадку – гейневської): замість чоловічого і жіночого родів в оригіналі (і тому протиставлення та зіставлення «він – вона», тобто замість трагізму неподіленого кохання, на чому стоїть весь молодий Гейне) у Лермонтова з'явився лише жіночий рід (і тому зіставлення «вона – вона», тобто трагізм самотності, на чому стоїть весь Лермонтов і особливо пізній, коли і з'явилась його «Сосна», геніальна обробка геніальної гейневської мініатюри і водночас яскравий зразок перекладацького свавілля, зразок панування індивідуального стилю перекладача над оригіналом).

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 привабливим, 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 їх 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».⁹²

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, що непогано знає його мову. Н. Асєєв у статті 1956 р., яку він назвав «Нове життя «Фауста»» «писав з цього приводу, що він до Б. Пастернака, хронологічно останнього (на час написання названої статті) перекладача гетевського «Фауста» на російську мову, ніколи не міг дочитати до кінця переклад цього твору Н. А. Холодковскім,

бо його переклад здався Н. Асєєву дуже довгим, сухим, млявим тощо, і М. Асєєв не бачив навіть і в інших перекладах «Фауста» (тобто до пастернаківського) «переносних значень слова, відтінки котрих не збагнеш простою словниковою відповідністю», а ось переклад В. 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».⁹³

Можна зараз не торкатися оцінки Н. Асєєвим перекладу В. Пастернака (чи правильна вона), але треба підкреслити справедливість його думки про культуртрегерську функцію перекладу (дивись останнє слово цитати з Н. Асєєва, 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 потрійної, 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. Н. 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!»⁹⁴ 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».⁹⁵

Про право перекладача на свідомий відхід від оригіналу казав і Б. Пас-тернак,⁹⁶ і перекладознавець С. С. Прокопович⁹⁷ та ін., а серед західних дослідників можна назвати австрійського компаративіста М. Вандрушку⁹⁸ та ін. Всі вони оцінюють лінгвістичний переклад як мовознавчу обробку, як суб'єктивну інтерпретацію, яка має свої причини і свої види.

Так, В. Комісаров⁹⁹ 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 їх наслідку: «лінгвістичні» перекладачі, як і «лінгвістичні» критики, своєю інтерпретацією перекручують, спотворюють, зіпсовують оригінал, обробляють його, на що не раз вказували дослідники практики перекладу.¹⁰⁰ 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.

Своєю формою ці дві інтерпретації, звісна річ, різняться одна від одної: поняття, наукові образи, переказ ідей та її засобів у критика та інтуїція, художні образи, саморозвиток ідей 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. Жуковській (що перекладач віршів є завжди суперником автора оригіналу), А. 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 працях¹⁰¹ і про що буде ще сказано нижче.

Клопіткий порівняльний аналіз перекладу і оригіналу завжди свідчить про велику кількість суттєвих розбіжностей між ними (про формальні мова тут не йде, бо і так зрозуміло, що вони просто повинні бути через різну національну забарвленість усіх мовних рівнів): різні стилістики, різні асоціації, різні мотиви, мотивації тощо. Тому вже зараз можна сказати, що тут проблема не тільки (та й не стільки) у перекладачеві, а у суті традиційного (лінгвістичного) перекладу взагалі, з одного боку, і сенсі перекладацького текстотворення, з іншого. Зовсім же не випадково перекладач часто навіть покращує оригінал, бо без цього нісенітниця автора будуть читачем сприйняті як безглуздя самого перекладача.

Якщо стати на точку зору лінгвістів, що всі мови світу призначені для спілкування між людством та земним буттям, яке, на їх 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 їх відсутності – запозичена з мови джерела чи роз'яснена потрібною довжиною перекладацького коментаря. Такий підхід до оригіналу треба назвати 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, невловимий 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 «tradutori – 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 їх 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 варіанта перекладів, виконаних як професійними, так і аматорськими перекладачами й поетами, жюрі конкурсу не визначило жодного повноцінного, котрий заслуговував би на першу премію.

Підрозділ 2.2:

Чинники розбіжностей між оригіналом та перекладом

Глибинні розбіжності між оригіналом та перекладом будуть панорамно й деталізовано розглянуті у «Підрозділі 2.4» про філософію, психологію та лінгвістику концептуального перекладу, 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.

І дійсно, на лексичному рівні значеннєва структура лексемі 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, несловниковоє) 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 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" (= «Безколіорові зелені ідеї сплять бурхливо»?!)?

Повторюю, значеннєва структура слова у будь-якій мові є ідентичною, але її семантична наповненість завжди залишається національно та авторські забарвленою і дуже рідко може в чомусь співпадати в різноструктурних мовах. Навіть тоді, коли денотати в таких мовах будуть ідентичними, їх семантичний обсяг або морфологічна валентність (тобто вміння поєднувати себе з іншими частинами мови) можуть бути значно різними: так, наприклад, українське дієслово «їхати» 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: «уперта істота» в українській мові і «дурна істота» – в німецькій.

Якщо порівнювати названі і аналізовані в цій книзі мови на граматичному рівні, то в очі кидається значна кількісно і значеннєва якісно 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 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 їх відсутність в іншій призводять до неперекладних 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 Schaten 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'єкта і дві їх 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 «Єврика» (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, звичайно можна 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" нагадає войовничі крики стерв'ятників-вóронів, які злітілись на трупи загиблих. Але ж вірш Крауса так і називається – «Вóрони»! 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 сошкой – 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.

Сьогоденний 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 (в залежності 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 схопитися 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 Ульриха Віламовіц-Мьоллендорффа (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 перекладо-

знавці на кількісно значному, але змістовно помилковому матеріалі безупинно спробують довести, що даний перекладач щось недопереклав і що це обов'язково виправить перекладач наступний.

Вказана дискусійність, неусталеність головних понять сучасного лінгвістичного перекладознавства провокує 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 підрозділі), бо, наприклад, поезію українця М. П. Старицького 1865 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 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"), хоч 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 гетевський оригінал, а лермонтівське концептуальне наслідування геніальному німцю.

В антології 2002 року про німецькомовну лірику Буковини відомий український перекладач і літературознавець П. В. Рихло називає вказану поезію то «загубленою арфою», то «затонулою поетичною Атлантидою».¹⁰² 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 загальнотеоретичний і вагомий практичний характер: а чи не загублюється «арфа» оригіналу під час його лінгвістичного перекладу, чи не поглинають «води» лінгвістичного перекладу «Атлантиду» першотвору?

Легко почути, що у наведеному запитанні акцент ставиться не на перекладачеві (все одно, буде він конкретною людиною або ідеальною абстракцією), а на обмеженості самого традиційного (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 навіть покращує оригінал, бо без цього нісенітниця автора першотвору будуть читачем сприйняті як безглуздя самого перекладача.

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

Підрозділ 2.3:

НЕАДЕКВАТНІСТЬ «АДЕКВАТНИХ ЗАСОБІВ 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 їх назви могли бути (і є сьогодні) семантично різними.

Так, як вже було раніше сказано, росіянин Я. І. Рецкер першим на теоретичному рівні визначив у 1950 році всі такі прийоми як «закономірні відповідності»,¹⁰³ а другий росіянин А. В. Фьодоров склав через три роки першу систему таких відповідностей: «еквівалент, аналог, запозичення, опис».¹⁰⁴ 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, чужоземну 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 запропонував прийоми перекладу на рівні морфеми, лексеми, синтагми, клаузи (структурної частини складного речення), речення, відмітивши, щоправда, 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 перекладу, бо у царині перекладу концептуального всі названі М. А. К. Хеллідеєм прийоми 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?!

Оцінемо об'єктивно адекватність найбільш класичної (традиційної) системи перекладацьких прийомів, яка зветься «адекватні засоби перекладу», про яку йшлося на початку цього підрозділу 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 «Від себе», тоді як у Німеччині – все на одне 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 їх 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 мовленнєва 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 frühling!" 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», «Йде 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. У 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 створював 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 фрагмента: "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 schlief 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». Зрозуміло, 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 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 у всіх мовних рівнях: "Das war der Dichter, meine Herrschaften!" («Це був справжній поет,

панове!)), «Ні, 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. А. К. Толстого «Гакон Слепой», який він сам переклав німецькою мовою. Подивимось, чи зміг автор перекласти адекватно ВЛАСНИЙ твір, використовуючи «адекватні засоби перекладу», які вже існували задовго до нього, хоч він і не знав цього терміна.

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.*

Завдання до 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 редуції, мовленевої 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».

А. К. Толстой. Haco 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 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 редуцією ("füh'l', Aug', haun, fasst, drauf, haut"), евфонією ("decket, kriegerischen"), розмовним синтаксисом ("Bin stark und gesund im Gedränge") тощо.

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.

Підрозділ 2.4:

ФІЛОСОФІЯ, ПСИХОЛОГІЯ І ЛІНГВІСТИКА ПЕРЕКЛАДУ

Лінгвістичний переклад з будь-якою мірою наближення до оригіналу (на відміну від дослівного перекладу) є завжди 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 «оброблювач». 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), й 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 беззмистовного самовираження!) полягає в тому, що художній образ створюється автором і сприймається читачем як модель сучасної йому (образу) дійсності та позачасової цілісності навколишнього світу, тобто як головний інструмент пізнання людиною буття, точніший, ніж наука. Їх 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 у голові автора ще до початку безпосередньо явної, тобто чуттєво сприйманої роботи над твором, ще до втілення ідейної концепції у відповідний «будівельний» матеріал мистецтва (тобто у слово, звук, фарбу, мармур 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, 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, предметна деталізація, 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 лінгвістичної 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). Головних причин у цього парадокса теж п'ять, бо вони відповідають п'яти вищезазначеним 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 нижче. Отже, вже на рівні філософії лінгвістичного перекладу виникає викривлення концепції оригіналу.¹⁰⁵

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 неуклібно 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 А. 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. Н. Толстого ще могла раптово для її автора кинутись під потяг; можна навести ще десятки подібних прикладів); у перекладача ж названих творів героїням такі кроки вже не дозволені. В. Жуковській 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. Андрей 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 Господа 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 віруючі 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, справді, 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 зрозумілою.

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 не відбивають окремі моменти оригіналу, які дозволяють глибше зрозуміти ідейно-художній намір автора.¹⁰⁶

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, Н. В. Гоголь, вірно оцінив цю повість як неперевершений зразок російської прози?

Але ця «нечистість», «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 сама 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, їх 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.¹⁰⁷

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 їх ускладнення у сфері лінгвістичної перекладацької діяльності наслідок цієї діяльності завжди відрізняється від свого першоджерела найменшою мірою трьома незбігами: нетотожністю соціальної реальності, неадекватністю ідейного змісту, невідповідністю художніх засобів. Нескладно 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 працях 1980-х років.¹⁰⁸

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.¹⁰⁹ Автор 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 не усвідомлює і сам її творець.

Підрозділ 2.5:

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 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

створенного 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-мовні форми тощо). На цій же точці зору стоять Г. Н. Поспелов, О. С. Кухар-Онишко та ін. А 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 має три, зрозуміло, в дійсності неподільні, цілісні, між собою синтетично поєднані, але все ж таки аналітично окремо існуючі і діючі іпостасі: 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 неминуча, 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 красною письменства.

Для того, щоб не тільки відчувати «дух» індивідуального стилю перекладача, а перш за все зрозуміти й сформулювати основні принципи останнього, треба просто побачити його у конкретних проявах. Обсяг цієї монографії, спрямованої на студента, не дозволяє кількісно значного цитування, тому тут треба використати комплексний підхід і обмежитись декількома найяскравішими прикладами. Комплексність проявить себе у тому, що для аналізу буде вибрано стиль декількох різномовних перекладачів, найяскравішість – в тому, що 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 лексевою "dilmaz" («тлумач»), позначаючи тим самим його необхідність та неминучу 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): пере-класти, пере-вести, 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 зберіглось і сьогодні в німецькому "dolmetschen", українському «тлумачити», російському «толковый словарь».

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. їх суджень про перекладача як головну (повторюю: як головну!) складову частину перекладацької діяльності, настільки головну, що вона нещадно руйнує оригінал.

Ще давньоримський Ціцерон (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, Р. Бекон, Англія, XIII ст., вважав що перекладачеві неможливо зберегти особливі якості мови оригіналу. Так, А. Данте, Італія, XIV ст., стверджував, що перекладач руйнує всі краси оригіналу, тому що гармонію й музичність останнього він не може передати своєю мовою. Так, Сервантес М. де, Іспанія, XVII ст., заявляв вустами Дон Кіхота, що переклад подібний фламандським гобеленам, але лише з їх 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; Шляермахер 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; Гумбольдт, В. фон, 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 лише наприкінці XIX ст. німецький філолог Ульріх фон Віламовіц-Мьоллендорфф у своїй монографії про сутність перекладу (1891 рік) вперше теоретично обґрунтував стародавню тезу, що кожний перекладач, залишаючись суб'єктивно (тобто за його оптимальними намірами) перекла-

дачем 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'єкта (тобто оригіналу) і діє за схемою об'єкт-суб'єкт-копія (тобто створення результату сприйняття певного об'єкта). 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 неврахування суб'єкта веде не тільки до помилкового сприйняття об'єкта, але й – у соціальному плані – до його фізичного знищення (згадаймо про тоталітарні режими у Радянському Союзі, Німеччині, Італії, Іспанії, Чилі та в інших країнах). 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 не можна погодитися з цією суб'єктоцентричністю, бачимо новою науковою парадигмою, бо на історичному 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 ХVIII ст.), тобто про непізнаванність світу.

Отже, як коротке резюме із сказаного: перекладач як необхідний учасник аналітико-психологічного процесу сприйняття оригіналу як об'єкта довіклля 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 етнографічна, історична, соціальна, етнічна та ін. істота.

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.*

Нижче 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 підрозділу, а також у «Підрозділі 3.2». 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 українця 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 давньоримських 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. Потерни! 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 мною описаної дослідницької, так би мовити, філософсько-коментуючої істоти, є ще і 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 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 за те, 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 геному рівні, стародавню звичку тлумачити оригінал на власний смак. Мова зараз не йде про помилковість сприйняття перекладачем оригіналу, бо така помилковість 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 скрыпит (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 ї 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-змістовна, 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 (здум) нижченаведених оригіналів і з'ясуйте, в яких принципах – мікро- чи макроперекладу (тобто лінгвістичної чи концептуальної моделі) – зроблені їх переклади. Як методична допомога до оригіналів надається аналітичний коментар.

Текст 1 для самостійного опрацювання: J. W. von Goethe. Wandrers Nachtlied (1780).

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

Коментар до тексту оригіналу

Зверніть увагу спочатку на художній сенс першоджерела. Не йдіть при цьому легким шляхом лінгвіста, бо, як би не описувати оригінал з мовознавчого боку, навіть панорамно, оптимум висновків все одно буде сформульовано лише як перелік засобів звукопису, лексичних одиниць, морфологічних категорій, синтаксичного паралелізму та прийомів мовленнєвої економії, а за межами лінгвістичної рецепції залишиться багаточаровість змісту оригіналу.

Не використовуйте і поверховий погляд літературознавця, бо, як би поглиблено не інтерпретувати гетевський вірш з літературознавчого боку, оптимум висновків все одно може бути сформульовано як характеристика його пейзажно-медитативного сюжету, як це роблять провідні німецькі та російські літературознавці (наприклад, так: «Надзвичайно просто й виразно змальовано в ньому враження від перебування увечері на одній з верховин Тюрінгського Лісу»,¹¹⁰ або так: «Мотив умиротворення й спокою втілено у досконалі форми поетичної мініатюри»,¹¹¹ або так: «У Гете, як стверджує критика, йдеться про спочивання від земного шляху»¹¹²).

В усіх випадках за межами літературознавчої інтерпретації залишається все багатство загально-філологічних (лінгвопоетичних) текстуальних засобів та прийомів. Неважко зрозуміти, що лінгвістами і літературознавцями власно художню специфіку гетевського твору, яка і зробила його світовим поетичним шедевром,¹¹³ майже не буде зачеплено, бо вони не застосують методології лінгвопоетичного (філологічного, концептуального) аналізу. Навіть у вчених, що стоять на позиціях, близьких до лінгвопоетики, інтерпретується у кращому випадку перший прошарок семантики вірша – поверховий, сюжетний), а контекстуальний, не кажучи вже про концептуальний, не заторкується.

Так, через п'ятнадцять років після моєї статті про філософську проблематику шедедру Гете¹¹⁴ провідний гетезнавець Німеччини та світу, тодішній голова Германського товариства ім. Гете Вернер Келлер, немовби перегукуючись з моїми твердженнями, зробив блискуче повідомлення про цю поезію, справедливо (хоч і малоказово) вписавши її в панораму натур-філософії давньогрецьких поетів Алкмана та Сапфо, французького просвітителя Руссо, німецьких штюрмеров¹¹⁵ і знайшовши своєрідність логіки художньої думки Гете в словниковій семантиці використаних поетом лексем (тобто від семи «неорганічна природа гірських верховин» через сему «органіка лісу та птахів» до семи «людина як подвійна істота»¹¹⁶), але не пішовши далі, до семантики контекстуально-концептуальної, а, зафіксувавши в мініатюрі «єдність значення та мовного звучання»,¹¹⁷ зупинився на цьому, зачарований її «невимовною й непоясненою» красою¹¹⁸ та посилаючись на аналогічні твердження інших гетезнавців.¹¹⁹

Але ж тільки контекстуальна семантика лінгвістичних засобів цього вірша (точніше: їх художня функція) робить його не лише шедевром філософської лірики взагалі, а й найбільш показовим для Гете періоду веймарської класики з її принципом благородної простоти та спокійної величі! Достатньо звернути увагу на архітектоніку твору (тобто на черговість слів та думок у ньому) і на найяскравіший із художніх засобів – повтор – і концепція вірша стає доступною для огляду і прозорою.

Спробуємо поміркувати над наступною низкою запитань: чому другий та останній рядок мають однокореневі слова "Ruh" («спокій») та "ruhest" («заспокоїшся»), немовби замикаючи зміст мініатюри в логічну рамку? чому перший рядок використовує лексеми "über" («вище», «над») та "Gipfeln" («верховини гір»), які означають – відповідно – Всесвіт (Світобудову) і неживу природу, а останній рядок – займенник "du" («ти»), що втілює природу живу? чому між цими полюсами художньої ідеї розташовані іменники "Wipfeln" («крони дерев») і "Vögelein" («пташки»), які теж називають компоненти природи (рослинний та тваринний світи)? чому застосовано саме такий, а не інший порядок їх розташування і в чому полягає його логічний та художній сенс?

Найбільш природний варіант відповіді повинен лунати так: та тому, що сутність світу сприймається Гете тільки у формі такого художнього образу, розшифрувати який і є завданням лінгвопоетики. Адже неможливо не бачити, що всю цю поезію замкнено в рамку вищеназваного лексичного – і, отже, змістового! – повтору "Ruh – ruhest" («спокій – заспокоїшся») і що тим же сенсом наповнено всі інші лексеми, які описують природу, про що детальніше буде сказано нижче. Після цієї констатації стає зрозумілим, що ключовою семою всієї лексики мініатюри не може не бути тематичний інваріант повтору – «умиротворення».

І тоді на глибинну, струнку й сувору філософську залежність перетворюються поверхова пейзажність у сюжеті вірша, невігадливий, на перший погляд, зв'язок між його лексемами в їх словниковій, загальноконвенціональній, першопрошарковій, але не першорядній для художнього висловлювання семантиці, який викликає у перекладача під час початкового сприйняття гетевського твору (тобто під час рецепції як першої стадії заглиблення у перекладацьку діяльність) майже туристичну картину, в центрі котрої знаходиться мандрівник, що спостерігає загасання природи у вечірню добу (до речі, хронологічно перші переклади цього твору росіянином М. Ю. Лермонтовим у 1841 та українцем М. П. Старицьким у 1865, які стали водночас шедеврами перекладної й національної лірики, акцентували – на рівні сюжету – саме «туристичний» мотив оригіналу: «не пылит дорога...», «не курить за ставом...»).

Так, "Gipfeln" і "Hauch" («верховини гір – повівання»), з одного боку, що втілюють неживу природу в її двох головних іпостасях тверді й повітря, протиставлені як контекстуальні антоніми словам "Wipfeln", "Vögelein", "Walde", "du" (відповідно: «крони дерев», «пташки», «ліс», «ти»), які уособлюють природу живу. Але оскільки всім цим словам, крім останнього, надані в тексті додаткові лексеми зі значенням умиротворення ("Gipfeln – Ruh": «верховини гір – спокій»; "Wipfeln – kaum einen Hauch": «крони дерев – ані повівання»; "Vögelein" та "Walde – schweigen": «пташки та ліс – замовкнути»), остільки тим самим вони стають контекстуальними синонімами і на цій основі протиставляють себе вже слову "du" («ти»), яке нещодавно було їх «спільником» в опозиції «природа нежива – жива».

Напрошується логічний висновок: "du" («ти»), яке втілює людину і виступає контекстуальним антонімом до слів, що означають оточуючу людину природу, позбавлено умиротворення – головної властивості не тільки живої, але й неживої природи (тобто людина, поєднуючи ту й іншу форми природи, не має основної, провідної, рушійної особливості позалюдського світу, частиною котрого, за Гете, вона була, є й повинна залишатися, про що свідчать вищеназвані синоніми з семою «жива природа», куди на умовах рівноправного члена входить і «du – ти»).

Помітно, що до цього висновку дійдено за рахунок аналізу другого шару семантики слів поезії (контекстуального, який є для белетристики першорядним, але без першого, словникового, загальноконвенціонального шару семантики читачем об'єктивно сприйнятим бути не може), однак художня функція цієї семантики, як і інших лінгвістичних засобів (рамкового лексичного повтору в другому та останньому рядку, звукопису з його алітераціями сонорних у перших трьох рядках та асонансами дифтонгів у четвертому, а також милозвучної музичності розміру, ритму, рими, зменшувально-пестливого типу словотвору "Vögelein" у шостому рядку: мовляв, навіть пташечки-крихіточка вже заспокоїлись, а ТИ все ще знаходишся в іншому стані!) цим не вичерпується, бо в названому графічно вертикальному русі гетевської думки від "über" («вище», тобто надземний світ, Світобудова) через "Gipfeln" («верховини гір», тобто неорганічна, нежива природа) та "Wipfeln – Vögelein" («крони дерев – пташечки», тобто органічна, жива природа у вигляді флори й фауни) до "du" («ти», тобто людина як результат природної еволюції) неможливо не впізнати (за умови, зрозуміло, наявності у дослідника відповідних фонових знань) логічної (точніше: теологічної) ремінісценції з релігійної книги іудеїв та християн – «П'ятикнижжя Мойсееве» про хронологію шести днів творення Космосу Богом.¹²⁰

У німецькому перекладі «Біблії» М. Лютером, котрий, скоріш за все, вплинув на Гете у часи народження його раннього й ненаукового світосприйняття (про це може свідчити зокрема сцена перекладу Фаустом у трагедії «Фауст» «Євангелія від Іоанна», хоча зрілий Гете став пантеїстом), це місто лунає так: "Da machte Gott die Feste (...). Und Gott nannte die Feste Himmel. (...) Und Gott sprach: (...) daß man das Trockene sehe (...). Und Gott nannte das Trockene Erde (...). Und Gott sprach: Es lasse die Erde aufgehen (...) fruchtbare Bäume (...). Und Gott schuf (...) allerlei gefiedertes Gefögel (...). Und Gott sprach: Lasset uns Menschen machen, ein Bild, das uns gleich sei."¹²¹ – «І Бог твердь учинив (...). І назвав Бог твердь 'Небо'. І сказав Бог: '(...) нехай суходіл стане видний'. І назвав Бог суходіл: 'Земля' (...). І сказав Бог: 'Нехай земля вродить (...) дерево, що приносить плід' (...). І створив Бог (...) всяку пташину крилату (...). І сказав Бог: 'Створимо людину за образом Нашим, за подобою Нашою'».¹²²

У біблійній низці контекстуальних синонімів із семою «світобудова» (Feste – Himmel – das Trockene – Erde – Bäume – gefiedertes Gefögel – Menschen, ein Bild, das uns gleich sei – твердь – Небо – суходіл – Земля – дерево – пташину крилату – людину за образом Нашим, за подобою Нашою) легко проглядається майбутнє контекстуальне запозичення Гете "über – Gipfeln – Wipfeln – Vögelein – du" щодо хронології, складу й сенсу світобудовного кола творіння. Про те, що Гете в своїй творчості часто використовував це старозавітне «коло творіння» в якості ємного художнього

образу, говорить хоч би «Пролог у театрі» до «Фауста», написаний через 17 років після аналізованої мініатюри, в котрому Директор, звертаючись до Поета і Комічного Актора, пропонує їм розіграти на сцені релігійну притчу-мораліте про Божественне «коло творіння»:

*So schreitet in dem engen Bretterhaus
Den ganzen Kreis der Schöpfung aus*

(тобто «пройдіть вузькою сценою нашого дерев'яного театру по всьому колу творіння»).

За Гете виходить, що тільки людина, яка є невід'ємною частиною природи, хай навіть її результатом, «вінцем творіння», протистоїть їй своєю незаспокоєністю, пристрасністю, бунтівливістю. Ну, як тут не згадати про філософсько-етичні принципи німецьких літературних героїв періоду «Бурі та натиску», бунтівливим горінням яких перестраждав і сам юний Гете на початку 1770-х років, щоб тепер, на початку 1780-х (в аналізованому вірші, а в творчості – ще раніше) з олімпійських висот нового літературного кредо веймарського класицизму проголошувати необхідність гармонії в людині і в її відношенні до зовнішнього світу?!

А втім, це – вже екстралінгвістика, а не лінгвопоетика; перша може лише підтверджувати справедливість висновків другої, але не підмінити їх.

Автор мініатюри, який впевнений, що частина цілого не повинна автономізуватися, перекоонує "du" («ти»); важко визначити: чи то ліричного героя-оповідача й розповідача водночас, чи то третю особу, до якої звертається перша особа; контекстуальна лексична омонімія цього німецького особистого займенника не дозволяє розмежувати три діючі в тексті особи) стати тим, чим він був, є і повинен залишатися насправді – не поза природою, тим більше не над нею, а її умиротвореною, гармонійною частиною, тобто злитися з природою-матір'ю.

Саме тому, що цей гетевський шедевр геніально простий, в очі кидаються не одні його достоїнства, але й прорахунки його творця. По-перше, не варто було б у восьми рядках, де і коли кожне слово «важить» занадто багато, тому що повинно бути функціонально доречним, використати два слова для означення світу рослин "Wipfel" та "Walde" («крони дерев» і «ліс»); одно з них є зайвим. По-друге, вибудовуючи еволюцію життя на Землі від Космосу ("über" – «вище, над») і неживої природи ("Gipfel" – «верховини гір») через флору ("Wipfel" – «крони дерев») і фауну ("Vögelein" – «пташечки») до людини ("du" – «ти») як вінця творіння, Гете треба було б і слово, яке втілює людину (особистий займенник "du" – «ти»), використати структурно, тобто лінійно, тільки в самому кінці «еволюційного» перерахування, тобто після лексеми "Vögelein" («пташечки»), а він застосував його перед ним ("spürest du" – «ти відчуваєш»); щоправда, він використав

його і після, та ще й двічі: імпліцитно – в наказовому способі "warte" («[ти] почекай») та експліцитно – в останньому рядку "Ruhest du auch" («заспокоїшся й ти»), зробивши його не тільки функціонально зайвим, але й функціонально шкідливим, руйнуючим таку струнку картину становлення життя, саморозвитку природи, взаємовідношень їх та людини.

Проведений філологічний (лінгвопоетичний) аналіз гетевської мініатюри дозволяє дійти методологічних та методичних висновків про те, що лінгвопоетика сприяє не тільки об'єктивному дослідженню логіко-художнього багатства оригіналу, а й знаходить його вади.

І все це (плюси й мінуси) має побачити і врахувати перекладач, щоб донести до свого читача об'єктивність концепції оригіналу.

Переклади (українські та російські за хронологією, щоб показати вплив попередніх перекладачів на наступних):

Лермонтов М. Ю. (1841):

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

Старицький М. (1865):

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

Німецький підрядник японського перекладу (кінець XIX ст.):

*Stille ist im Pavillon aus Jade.
Krähen fliegen stumm zu beschneiten Kirschbäumen*

*Im Mondlicht.
Ich sitze und weine.*

Український підрядник японського тексту:

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

Китайський переклад (записаний латиницею) Квіана Чунгі (Qian Chungi):

*Gún feng yì pián chén jī,
Shù shāo wéi fēng lián jì,
lín zhōng gè niǎo jiān mò,
shāo dài nǐ yé ān xī.*

Чань Чюнчі, російський підрядковий переклад китайського тексту (2012):

*Множество горнах вершин:
Повсюду глубокая тишина.
Небольшие верхушки деревьев
Перестал выслеживать ветер.
Гнездящиеся в середине леса птицы
Опечатаны молчанием.
Подожди немного: ты тоже уснешь спокойно.*

Іван Дамар'їн, український поетизований підрядковий переклад китайського тексту (2013):

*Повсюди тільки верховини
І тиша навкруги,
Над кронами дерев не лине
Ані вітрець, і всі птахи
У гущавині ліса змовкли.
Лиш зачекай – і скоро ти
Заснеш спокійним сном.*

Російські переклади, з яких, на жаль, вдалось знайти тільки перший рядок:

Тархов А. (1876): На вершинах тишина
Раевский М. (1894): На вершинах гор

Хвостов Н. (1894): Стихли к ночи горы
Щабельский П. (1897): В горах торжественный покой
Перцов Н. (1899): Над вершинами седыми
Данилевский А. (1909): Выше гор могучих покой
Фёдоров В. (1929): Даже на вершинах

Анненский И. (1923):

*Над высью горной –
Тишь.
В листве уж чёрной
Не очутиш
Ни дуновенья.
В чаще затих полёт.
О подожди! Мгновенье –
Тишь и тебя возьмёт.*

Брюсов В. (1928):

*На всех вершинах –
Покой.
В лесу, в долинах
Ни одной
Не дрогнет черты:
Птицы свят в молчанье бора.
Подожди только: скоро
Уснёшь и ты.*

Латинський переклад німця Енглера Л. (1959):

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

Підрядковий переклад латинського тексту українською мовою:

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

Пастернак Б. (1930?, 1966):

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

Данііл Андрєєв (195?):

*Гаснут горные пики.
Доли млеют во мгле.
Стихли щелбет и крики, Дремлет птенчик в дупле;
Тишиной зачарован,
Мир склоняется к снам ...
Подожди: уготован
Вечный отдых и нам.*

Бажан М. (1960?):

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

Ю. Шкробінець (196?):

*Тиша над верхами
Вже лежить:
Подих між вітками
Чуєш в кожну мить.
Птаство задрімало
В гущі суєти.
Зачекай ще мало,
То заснеш і ти.*

Сергей Сухарев (1970):

*Безмолвны горы:
издалека
не веет над бором
ни ветерка.
Птицы смолкли в чаще лесной:
Покой, молчанье ...
... Скоро настанет
черед и твой.*

А. Імерманіс (1975):

*На вершинах седых – покой.
Ветер стих, убаюкан листвою.
В роще замолкли птицы.
Это недолго продлится –
Черед наступит и твой.*

Петро Тимочка (1981):

*Над горами зорі
Зійшли,
Все змовкло в борі,
Навкруги
Тиша без меж;
Ніч в гаї приспала пташину, –
Жди ще хвилину –
Й спочинеш теж.*

Іван Дамар'їн (1988):

*Горы смирились,
Кроны затихли,
Птицы сумели заснуть.
Путаник-путник,
Скоро уж, скоро
Мир снизойдет в твою грудь.*

Петро Тимочка (1997):

*Над горами зорі
Зійшли,
Ні звуку у зворі,
Лиш ти
Стомлено йдеи.
Ніч в гаю колише пташину.
Жди. За хвилину
І ти заснеи.*

Іван Дамар'їн (1999):

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

Марія Губко (2003):

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

Леонід Портер (2005):

*Над всіми горами
ночі покой,
чуть веет вервями
воздух лесной.
Птичье молчанье.
Стихли листы.
Кончив скитанья,
Стихнеш и ты.*

Смірнов (2006):

*На вершине горной
Покой.
Зефир проворный
В лес густой
Бег не стремится.
Птиц смолкли игривые споры,
И нас уже скоро
Сон осенит.*

Александр Шапіро (2006):

*Над любой вершиной
Покой,
Меж крон единый
Вздых такой,
Что еле внемлешь;
И птички умолкли сердь бора.
Жди лишь и скоро
Тоже задремлешь.*

Герман Лукомніков (2008):

*На горе высокой
Всё спит.
Покой глубокий
Не возмутит
Ни листьев дрожь,
Ни птах на ветках пень.
Чуть-чуть терпенья –
И ты уснешь.*

Юрій Ізотов (200?):

*Вершины все
давно уже спят ...
В листве,
куда ни бросишь взгляд,
исчезла даже орожь.
В лесу не слышен птичий гам.
Не торопись, ведь скоро сам
и ты, мой друг, уснешь.*

Ю. Александров (200?):

*На вершинах горных
Покой.
В ущельях черных
Мглой седой
Дышат листья.
Не слышно в них птичьего хора.
Скоро, ах, скоро
Смолкнешь и ты.*

Невідомий автор (2009)

*Над всіма вершинами
Тиша спочиває,
А верхів'ями дерев
Йї подуву немає.
В лісі пташки всі мовчать,
Зачекай хвилинку –
Скоро будеш і ти знать
Благо відпочинку.*

Текст 2 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.*

Коментар до тексту

Щоб під час порівняння першоджерела з його іншомовними поетичними переробками дійти об'єктивного висновку про їх 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 законаних, а вся його художність зводиться до того, що замість Ганса та Грети автор виписав два дерева.

При такій оцінці вірша його дійсно перекласти неважко. Але якщо звернути філологічну увагу на прозовість ритму, на практично 100-відсот-

кову відсутність 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 рецепція

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

Лексичний рівень. Вважає перш за все скупість автора у виборі слів з багатішої 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 вражає 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 кожну з обох строф, щоб зіставити та протиставити їх змістовно. Так, словосполучення "im Norden" («на півночі») першої строфи за своєю словниковою та контекстуальною семантикою неприховано анто-німічно обставині місця "im Morgenland" («у східній країні», точніше: на Близньому Сході, тобто на півдні) зі строфи другої і водночас її 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 їх 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 Кедрів 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 їх життєвої ситуації, що виявляє себе у ворожості до них оточуючого 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 перекласти українською не можна) за своєю семантикою і синтаксичною роллю, хоч і не належать до класу імен, «праують» 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 навіть 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 синтаксичні 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 при-

судком своєї рамкової конструкції в підрядному реченні: він займає не останнє, а передостаннє місце), щоб виділити – знов-таки! – обставину місця, на цей раз потрібну: "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'єкта дії в тексті, щоб заявити про їх 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 предметів 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 невивагдливої) 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 [ˈ-] – 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 (a 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 ("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 Кедр – 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 піснюю про Дуба та Горобину («Но нельзя Рябине к Дубу перебраться, звать судьба такая, век одной качаться») і заявити, що їх концепції схожі.

Та ні!

Доки літературознавство не прийметься за ґрунтовний аналіз художньої функції лінгвістичних засобів у белетристичному тексті (покищо воно лише іноді та поверхово описує їх, констатуєчи 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 алюзії. Саме тому в очі філологічного дослідника впадає насамперед паралелізм композиції: кожна 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 сомнабулізму ("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 непояснено 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 буде Кедр! Достатньо звернути увагу на дві лексеми в їх 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 металеві «збруї», 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. Гиппиус цієї частини фрази, «грустити самотньо і мовчати на розкаленій скалі»).

Ось таким лицарем-хрестоносцем, що уявляє себе Рятівником для Пальми, вимальовує Кедр контекстуальна семантика оточуючих його слів, 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 називав 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 вищезгадана 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 інтермеццо» 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 незабгаженність 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 всевітнього 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.¹²³) 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 Л. 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, жаруцій скалі.*

Кобилянський В. (1918)

*Дрімає сосна в самотині
На півночі голім шпилі,
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, пекучій 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 – перший варіант)

*На холодной и голой вершине
Стоит одиноко сосна,*

*И дремлет... под снегом сыпучим,
Качаяся, дремлет она.
Ей снится прекрасная пальма
В далекой восточной земле,
Растущая тихо и грустно
На жаркой песчаной скале*

Лермонтов М. (1841 – другий варіант)

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

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 дальній, 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'ін (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 І. П.

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

РОЗДІЛ 3: ФУНДАМЕНТАЛЬНІ ЗАСАДИ КОНЦЕПТУАЛЬНОГО ПЕРЕКЛАДУ

Підрозділ 3.1: 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 вірно, 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:

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

– Коли 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 простіше, буденніше переклад, тим він доступніше для широкого читацького загалу), він, не знаючи цього, діяв як зразковий творець концептуального перекладу.

– Коли Бекон Р., 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 Данте А., 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 Сервантес М. де, 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 Дюбо Ж. Б., 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 Дідро Д., 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 Тайтлер А., 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 Шлесермахер Ф., 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 Гумбольдт, В. фон, 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 Меріме П., 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 Потебня А. А., 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 Петров Д., Росія, кінець XIX ст., сумував, що коли думаєш про переклади деяких поетичних творів, то у голову приходять парадоксальна думка: чи не простіше було б їх взагалі не робити, бо, хоч праця перекладача наймовірніше важка, потребує величезної кількості відомостей й закоханого проникнення у суть перекладу. Все ж часто 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 Брюсов В., 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 Кімура Н., 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 Еко У., 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 їх 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 році я надрукував перше своє повідомлення про необхідність розробки теорії концептуального перекладу,¹²⁴ у 1995 році я виступив на одній з регіональних конференцій з доповіддю на цю тему, в наступні роки (до 2013) надрукував багато статей про концептуальний переклад,¹²⁵ а у 1999 видав про нього німецькою мовою цілу монографію, в якій на значному фактографічному матеріалі обґрунтував сутність цього поняття.¹²⁶ Сьогодні я творчо продовжую принципи тієї монографії й показую вже шляхи досягнення концептуального перекладу.

Підрозділ 3.2:

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 зберігти 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 – XXI ст.). Ще у 1988 році М. Снель-Хорнбі (M. Snell-Hornby) обґрунтувала необхідність відмовитись від однодисциплінарних підходів до перекладу і взяти на озброєння «міждисциплінарний» підхід,¹²⁷ і цю її максиму можна назвати першою ластівкою культурологічного (концептуального) перекладу. А у 2011 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».¹²⁸ Обмеженість полягає тут у тому, що концептуальний переклад проростає перш за все на культурологічному підґрунті, а поняття мови та типи тексту є для нього вторинними. 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 давньоєврейській 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 XX 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, лексему "Unrat" складено з двох частин – слова "Rat" («радник») і морфема-заперечення "un", так що лексема "Unrat" отримує відразу два протилежних значення: «не-радник» (тобто «поганий радник») і «бавно, нечистоти», за рахунок чого Г. Манн будує 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 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 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» (Є. Венгерова, 1996). А німецька лексема "parfüm" від французького "parfum" 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» – «крест'янин»: 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 «крест'янин» 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 «крест'янин» 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! Радючи в тринджоли
Конячку селянин запріг.*

Тут навіть можна і не звертати уваги на те, що український перекладач вставляє зайвий знак оклику після слова «зима», заміною 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 «гринджоли»). 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 «крестянина» і «селянина» неможливо.

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. Голсуорси 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 життя». 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 А. Розенбаума є перекладацькі 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 «комиссарського 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»: А. Розенбаум натякає у своїй пісні на відповідну сцену з відомої в Радянському Союзі драми В. Вішневського «Оптимістична трагедія», коли комісара-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 Вішневського 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 Вішневським. 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 слав'янській – жіночого, через що в перекладі Євангелія від Матфея (Розділ 7, вірші 25 і 29) зникає символіка зіставлення річок з демонами, а зірок з ангелами.

Саме тому американці Сепір та Уорф, батьки гіпотези про принципову неможливість перекладу, аргументовано стверджували у 1940-50-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 їх гіпотези свідчать багато прикладів: від різного змісту навіть рухів (наприклад, болгарське кивання головою означає запе-

речення, 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 взагалі, як стверджує народна мудрість, зі своїм статутом в чужий монастир не ходять. Так, російський перекладач японського тексту, дійшовши до фрагмента про зустріч колишніх кохуваників, 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 переформити 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 подарить мне хоть нежный взгляд».

Не випадково видатний російський письменник В. Набоков, вирішивши перекласти для своєї доньки Ані казку англійця Л. Керолла «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 Керолла і навіть сюжет його твору, перенесши весь зміст його казки в російську реальність і російську стилістику.

Мешканець сонцем висушеної пустелі, цим першим ворогом його життя, не розуміє пестливого звернення до сонця (і відповідно до коханої людини) «сонечко». Так як же цю лексему перекласти: «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. Хемінгуей «Старий і море» або українську народну пісню з рядком «Я ж тебе, рибонько, аж до хатиночки сам на руках віднесу»?

Для підтвердження справедливості вищесказанного треба повторити лише 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), завдяки 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 всі краси 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 їх 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 році, що треба перекладати, 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., довів, 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 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;

– Потебня, 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 закоханого проникнення у суть перекладу, але часто 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 глухотність 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 даного випадку, яку я жартівливо назвав БеМЛіПе із французьким наголосом на останньому складі, щоб злегка заплутати прихильників лінгвістичного перекладу; неважко зрозуміти у цій буцімто термінологічній лексемі абрєвіатуру із слів «беззмістовна 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 славновісній 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.

ЛАКА

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, одна) – laku (іменник, жіночий рід, родовий відмінок, одна);

gul (іменник, чоловічий рід, називний відмінок, одна) – gula (іменник, чоловічий рід, родовий відмінок, одна);

dula (іменник, жіночий рід, називний відмінок, одна) – dulu (іменник, жіночий рід, родовий відмінок, одна);

koda (іменник, жіночий рід, називний відмінок, одна) – kodu (іменник, жіночий рід, родовий відмінок, одна);

tob (іменник, чоловічий рід, називний відмінок, одна) – tobu (іменник, чоловічий рід, родовий відмінок, одна);

lota (іменник, жіночий рід, називний відмінок, одна) – lotu (іменник, жіночий рід, родовий відмінок, одна);

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

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

-up (закінчення неозначеної форми дієслова);

-ut (закінчення дієслова, теперішній час, третя особа, одна, 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». Так як же може бути точним лінгвістичний переклад, якщо він дозволяє собі навіть у семантично безглуздій ласі знайти словесний шедевр народу-генія?!

А ось тепер обіцяні два приклади істинно концептуального перекладу.

На початку вересня 1780 року вже тоді європейськи 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, умиростворено 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 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 році німецький дослідник японської поезії нашттовхнувся 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 павильйоні 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 хрис-

тиянської теософії і заклад 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 Земну 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, умиро-творені, пов'язані в єдність (це виражається у формі контекстуальної 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 масштабного 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.ін.

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 їх 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 птиці 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.

Зрозуміло, 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 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, найякравішого 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. Белінскій, «поетом з Івана Великого», тобто найвищою дзвіницею у тодішній Росії. І чомусь-то цей європейськи 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 листы») йдуть три крапки, на які навіть натяку в оригіналі немає?! І ще багато різних «Навіщо?»

На початку 1980 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 шедевра 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 відноситься вельми скептично, створюючи в'їдливі анти-попівські 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 кібитки (тут і гори, і долини, і, зрозуміло, свята-святих російського життя – шлях як символ російської широчіні, і кущі по його боках, і багато ще чогось, яке поет міг би ще довго перераховувати. Але навіщо? Неосяжна широчінь Росії вже намальована, тому перерахування можна і обізнати, замінивши його трьома крапками і поставивши людину у центр цієї широчіні, задавши їй (людині), раз вже вона хоче панувати над цією нестримною широчіню, 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 широчіні.

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

Те ж саме і у Старицького. Зрозуміло, 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, втіливши 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 нескладно до неї додуматися: море, куди чумаки їздили за сіллям, ставок, у якого вони розташувалися на ночівлю-відпочинок, варючи свій куліш та споглядаючи виблискуючу на небі зіркову пляяду – 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 році німець Енглерт переклав її латиною:

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

Підрядковий переклад українською мовою:

*Сплять гірські пасми, занадто мало руху
у дерев вершинах, літаючи 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 високих гір і безодні провалин,
сплять стрімчаки й міжгір'я,
змій, 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 птах.*

Мотив глибокого сну природи зустрічається після Алкмана у багатьох поетів до Гете (на що й натякує 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 Александр Сідоров переклав на мову блатних, на феню, багато творів світової класики.¹²⁹ 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 вилы!*

ВІДПОВІДІ

1. Це, зрозуміло, Маяковській, 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, «Свгеній Онєгін» («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 3.3:

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'єкта 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 повинний 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 структурувану системність індивідуального стилю перекладача детально йшлося в Підрозділі 2.5, 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 іносказання як специфічної сутності цього типу тексту, в якому головну 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.

Будь-який аналіз не може не покоїтися на засадах, що вбачаються його творцю вірними бездоказово. Як справедливо вказував провідний російський філолог О. Ф. Лосев, «...нічого не можна побудувати на одних доказах: необхідні також попередні бездоказові настанови безпосереднього досвіду».¹³⁰ 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 послання 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 їх 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 дивуєшся тому, що наші славетні академіки так і не виправили цієї грубої помилки 1930 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 А. С. Пушкін, англієць Дж. Г. Байрон, французенка Жорж Санд і багато інших! На цій основі часто 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'єктної 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 правильно треба 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 їх 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 вищеназвані 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 сфер, 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 їх 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.¹³¹

Отже, взаємозв'язок характеру та обставин, тип їх 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 рецепційне або інтерпретує, в залежності 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 архітектоники, коли, кажучи лінгвістично, три адресанти (автор, оповідач, персонаж) або чотири (в деяких текстах ще й Розповідач, наприклад, пасечник Рудий Панько У «Вечорах на хуторі біля Диканьки» 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 «крапці» 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 Диканьки» 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 Мол'єра, епічній – у Брехта, експериментальній – у Іонеско 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.¹³²

Накреслена чотиришарова структура мовленнєвої архітектоніки художнього висловлювання значно відрізняється в кращий 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 нанівещь, виставляючи цього провідного теоретика європейського і навіть світового рівня пересічним аналітиком з помилковими твердженнями.¹³³

У 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 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 їх 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 потрібен 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 живописі, 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 за те, 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 «зламає» заявлені ним характеристики оповідача і персонажа, коли це вигідно його, як казав Добролюбов,¹³⁴ «теоретичному мисленню»: Базаров у Тургенева, герой у соцреалістів тощо.

І все ж ніколи ці три голоси не тотожні один одному, не зливаються протягом всього 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 винятком 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 відношення 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 прості маленькі життєві істини, велич яких усвідомлює лише наприкінці життя.

Якщо знати про те, що автор цього вірша був творцем гімну Німецької Демократичної Республіки і як другий (!) комуніст в цій країні повинний був «молитись» лише на партію (тобто славити її, а не траву!), голос Автора у вірші «Трава» почуєш 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 мальша 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.*

Можна 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 (речовий, 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 надуманого автором значення) створює оказіональний підтекст як наслідок гри словоформами (тобто зв'язку слів за законами граматичного але безмістовного значення).

Звісно, що найвагомішого фігурою в галузі денотативної семантики художнього слова був Бальзак, контекстуальної – Джейс, оказіональної – автори опусів безмістовного 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). На останній треба зупинитися, бо вона є фундаментальним камінням методології лінгвопоетичного дослідження.

Якщо текст ми пропонуємо сприймати не як набір лексем, а як вербально оформлену думку про людське середовище і на цій підставі відмовляємо сумі слів без вказаної думки у праві бути текстом, то і під художнім висловлюванням ми повинні бачити більше, ніж думку про світ, а обов'язково логічно прозоре іносказання, тобто тільки подвійність змісту і форми, наявність переднього (явного) і заднього (прихованого) планів.

Більш за те, у художньому тексті експліцитне (зовнішнє, безпосередньо висловлене) завжди менш вагоме і менш об'ємне, ніж імпліцитне (внутрішнє, переносне). Як казав А. С. Пушкін: «Неправда казка, та з натяком, добру молодцю наука». З лексикології та стилістики відомо, що з натяком, подвійним (а то і більше) змістом виступає у словниковому запасі мови ціла низка прошарків лексики: полісемні слова, фразеологізми, тропи, омоніми та інші.

Знаючи це, легко зробити логічну помилку, коли стверджувати, що будь-яке висловлювання з такими лексемами автоматично стає художнім, тим більше, якщо воно існує у віршованій формі. Але за своєю естетичною і змістовою суттю текст буває художнім лише у тому випадку, коли його натяк (іносказання) спрямовано своєю логікою на сприймальні здібності оптимального (а то навіть і пересічного) адресата, втілено у найекономішню вербальну форму і є цілісною, хоч і суб'єктивною моделлю об'єктивного буття. Ось з різних функціональних стилів декілька висловлювань, які здаються на перший погляд художніми.

Краус К. (Австрія, 1921)

*Schleimig!
Oh!
Sternsturz umwerfend queres.
Dessenungeachtet.
Dämmerungen kreisen.
Sirius kalbt.
Auftrötzt Zukünftiges.
Kegekugel blaut Neuerung...*

Скуєнієкс К. (Латвія, 1996), Нескінченне

*ставши в бігучі води
спраги невтоленної
хто знайде початок болю
кінець нудьги потаємної
все що рукою не схопиш
витіче та втікає
змінюється але й зараз
ураза не стихає
згадаєш що ти не вічний
і серце лютує кров'ю
та в річку долоню опустиш
і гра починається знову.*

Драч І. (Україна, 1965), Протуберанці сонця

*Ми чуєм трав зелений крик,
Дощів задумані рефрени,
Це травень, вічний еретик,
Так з-під землі бомбить зелено
На рівні вічних партітур...*

Штайнер М. (Швейцарія, 1987), Fort

*Das Zimmer unserer Tochter
Steht nun leer
Ein Kokon
Manchmal haspeln wir
Erinnerungen ab.*

Айгнер К. В. (Німеччина, 1990), Weiterleben

*Weiterleben
Viel weiter
Viel weiter leben
Viel mehr leben
Viel mehr
Vielmehr leben.*

Маяковскій В. В. (Росія, 1921)

*Сосите соски.
Эти соски сосал Маяковский.
Лучших сосок не было и нет,
Готов сосать до старости лет.*

Ступаченко В. О. (Україна, 2001), «Юбилейная ода»: «Десятилетний юбилей державной прочности своей моя Отчизна отмечает, и вместе с ним она встречает своей свободы годовщину. Храни, Всевышний, Украину! ...».

Ферлінгетті Л. (США, 1923), Саможиттєпис

*Я озеро на майдані
Я слова на дереві
Я пагорок поезії
Я їджу на невисловлюваємій мові
Я бачив сон
Що буцімто повипадали мої зуби
Але мій язик живе
Щоб розповісти розповідь.*

Ступак В. (Україна, 1994)

*Я фарбую слова
В тиху поморозь ранку,
В ясність думок моїх.
В життєдайність хлібів...*

Прочитавши цитовані опуси, можна відчути, що, наприклад, витвір В. О. Ступаченка належить до публіцистичного мовлення, В. В. Маяковського – до рекламного, М. Штайнера – до побутового і т. ін. Але нескладно також зрозуміти, що одна їх частина (пародія К. Крауса, «серйозні» поезії

К. Скуєнієкса та І. Драча) є нісенітницями, набором звичайних за словниковим значенням лексем, які у своїй сукупності ніякого логічного змісту не дають, прагматично зайві, бо легко замінюються на аналогічне безглуздя і тому не можуть бути не тільки художнім, а взагалі текстом; друга частина (М. Штайнер, К. В. Айгнер, В. В. Маяковский, В. О. Ступаченко) констатує звичайні факти людського життя і тому теж не може бути художнім висловлюванням, залишаючись, однак, текстом; третя частина (Л. Ферлінгетті, В. Ступак) пов'язує слова за законами граматики, а не логіки і тому дозволяє легко замінювати їх, як і у першому випадку, на будь-які інші і хоч натякає на щось імпліцитне, але об'єктивно зрозуміти це «щось» змоги жодному сприймаючому не дає, через що художнім текстом бути не може.

Саме через відсутність естетичності ці опуси ніякої труднощі для аналітика-лінгвопоетика і концептуального перекладача не породжують. А от справжні художні висловлювання, навіть якщо в них немає або майже немає лексем зі словниковою багатозначністю (тропів, фразеологізмів тощо), ставлять йому такі непереборні перешкоди, що залишаються в історії текстознавства, так би мовити, вічними об'єктами дослідження, бо за їх оцінку береться не одна епоха і не один вчений, а повного аналізу не досягають.

Згадаймо про гетевську ліричну мініатюру «Нічна пісня мандрівника», в якій немає жодної словниково багатозначної лексеми, але яка за своїм художнім змістом (релігійним, філософським, соціальним, етичним, пейзажним та іншими його аспектами) тягне на об'єм та сенс великих світових епічних творів. Аналогічна ситуація і з пушкінським віршем «Я вас любил», простота і легкість вербального оформлення якого та прозорість і водночас безмежність логічного простору його концепції виявились не по зубах десяткам аналітиків. Те ж саме можна сказати і про геніальну поезію Тараса Шевченка «Садок вишневий коло хати ...», де теж сюжетно загальнолюдську, хронологічно вічну і змістовно невичерпну ситуацію створено простими і словниково однозначними лексемами, які набирають неосяжного змісту за рахунок зрозумілого контексту, знайомих алузій та ремінісценцій. І таких прикладів можна навести безліч.

Навіть пересічний філолог сьогодення не може не констатувати, що особливий тип словесного мистецтва, який панував з часів легендарного Гомера (або – поза хронологічними, але не логічними межами європейського письменства – з шумерівських поем про Гільгамеша, які вплинули на Старий Заповіт і через нього на європейську культуру; отже, з III тисячоліття до нашої ери) давно вже витиснуто іншим, котрому ціле століття пророкують тотальне панування зараз і в майбутньому.

Те античне і сучасне красне словесне мистецтво, що слідом за Арістотелем називають «мімесісним», об'єктивно наслідувало всесвітній та

загальновідомій панорамі буття, прагнуло до комунікації з адресатом на засадах загальноконвенціональних понять, провокувало діалог з ним, будувало модель світу, в якій творець і сприймаючий були рівноправними членами, пов'язувало слова між собою за законами логіки, використовуючи їх як сировину для накопичення образності, з якої потім народжувався художній образ (тобто цілісна естетична модель буття), і тим самим створювало текст як глузд (сенс, зміст).

Найсучасніший тип белетристичного тексту є егоцентристським авторським самовираженням (у вузькому розумінні, тобто тільки про себе і для себе), наслідуює індивідуальній миті, вимагає від адресата споглядання на засадах обмежених та оказіональних асоціацій, веде два незалежних монолози (творця та сприймаючого), але провокує лише читацький монолог щодо використаного в тексті неконвенціонального сполучення лексем, пропонує (та й то не завжди) тільки напрям можливих розгадувань авторського задуму, пов'язує лексеми за законами граматики (за формою) та непередбачених асоціацій (за семантикою), використовує безпосередньо перш за все алогічні потенції лексеми, щоб з них вже сам адресат збудував собі будь-який образ-ребус, і тим самим породжує підтекст (або, що у даному випадку є синонімом, текст) як безглуздя (безтямність, нісенітницю).

Еволюція красної словесності йшла від прототексту (основне, денотативне, словникове значення слова та додаткове, конотативне, але також словникове) через контекст (додаткове, але вже випадкове значення слова, зрозуміле лише в оточенні конкретного тексту) до підтексту (авторське, зашифроване значення лексеми). Повторюючись за змістом: першу категорію (прототекст) треба визначити наслідком колективної гри словом як одиницею загальнонародного словника (тобто визначити результатом зв'язку слів за законами загальноконвенціонального значення); другу (контекст) – наслідком фракційної гри слововживанням, під час якої зв'язок між словами реалізується за законами випадкового сусідства, валентного, але негерметичного значення; третє (підтекст) – підсумком волонтаристської гри словоформами, коли ті зв'язуються між собою за законами мовних категорій, граматичного значення і тому залишаються непрозорими у своїй семантиці та прагматиці як для адресата, так навіть і для самого адресанта.

У цілому ця еволюція означала накопичення в художньому образі змістової порожнечі, автономності форми, руйнування його (образу) договірної (конвенціональної) семантики і плекання нової, егоцентристської моделі белетристики.

Витоки й мотиви такої моделі самовираження сягають темряви тисячоліть: «вчена» («темна») поезія александрійського еліна, поета і вченого Лікофрона з Халкідки на Евсеї (кінець IV-початок III тисячоліття до н. е.) з його герметично зашифрованою поемою «Александра» (натяк на доньку

троянського царя Пріама Касандру), художній принцип якої (темні за змістом «пророкування» заднім числом) використовує потім Нострадамус; «темний стиль» провансальського трубадура Раймбаута III графа Оранського (XII ст.), «культуранізм» барочного іспанця Гонгори-і-Артеге (XVII ст.), «лімерики» англійця Ліра (XIX ст.), символізм француза Рембо (XX ст.), особливо його сонет «Голосні», та ін.

Але в них художній образ є ще наслідком контексту, і лише в XX ст. (футуризм, сюрреалізм, конкретна поезія, концептуалізм тощо), прототекст та контекст врешті-решт поступляться місцем зашифрованій нісенітничі-підтексту, який почне міцно впливати не лише на повних adeptів постмодернізму, цих «каліфів на годину», яких засоби масової інформації і деякі філологи-стилісти рекламують як черговий модний крам, але й на письменників цілком традиційного типу словесності (бо перетворити просту лінію на орнаментальну значно легше, ніж на силует знайомої речі, істоти, людини).

Над принципом самовираження (суттю постмодернізму) глузували завжди, а провідний німецький письменник XX ст. Г. Белль (лауреат Нобелівської премії за 1972 рік), відрікаючись від постмодерністського змісту як самовираження, вказував, що для об'єктивного сприйняття художньої літератури треба цінити перш за все традиційну семантику слова, загальноконвенціональну граматику, стилістику тощо: «Зараз занадто захоплюються аналізом змісту (...), тоді як це – лише передумова (...). Оцінюйте слова, вивчайте синтаксис, досліджуйте ритміку – ось тоді і стане зрозумілим, що за словник, що за синтаксис, що за ритм гуманізму та соціуму нашої країни».¹³⁵

Цілком зрозуміло, що постмодернізм – це явище соціальне і тому одними негативними рисами охарактеризувати його об'єктивно неможливо. Він, безумовно, значно розширив музичні можливості поезії (взяти хоча би процитований вірш українки Л. Костенко «Осінній день» з його неймовірно насиченістю звукописом), занадто активізував полісемію слова (цитата з поеми француза Сен-Жон Перса «Птиці») та використання алузії й ремінісценції (фрагмент з поезії росіянина Й. Бродського) тощо, але він зробив це злочинно й зрадницьки: бажаючи розуміти під поетичністю лише пишнobarвність і багатощаровість форми висловлювання, він придушив у красному письменстві саму його сутність – художнє пізнання дійсності (тобто індивідуальне оформлення загально значущої думки).

Зрозуміти й спрогнозувати феномен поезії самовираження та її вплив на традиціоналістів можна лише після урахування соціальних та іманентних факторів: масоїдність індивіду (відсутність у нього оригінального, особистого світоспоглядання, тобто перетворення автора, оповідача, персонажа й читача з особистостей як самоцінних космосів на серійну істоту-автомат), закритість індивіду (будь-якого соціального угруповання тощо)

як специфіка суспільного життя в ХХ-ХХІ ст., девальвація семантики слова засобами масової комунікації, бажання митця працювати з фактурою художньої сировини, співавторство з адресатом як домислювання останнього за адресанта (а не як мислення разом з ним, що має місце в традиційному, класичному, художньому тексті) тощо.

Звісно, що у так звану «добу особистості» (від Відродження до ХІХ ст. включно) європейський індивід усвідомлював себе як «Я» (Ego), тобто наслідком виділення себе з маси подібних, але теж наділених не повторними окремими рисами (наприклад, титанічними в епоху Відродження, моральними у часи класицизму, розумовими у сторіччя Просвітництва, психологічними у період романтизму, соціальними у добу критичного реалізму тощо).

Саме усвідомлення себе подібністю іншим, теж автономним, але за своєю людською суттю тотожним окремостям і робило людину особистістю, а його спілкування з іншими – актом загальноконвенціональної комунікації. А потім – ХХ-ХХІ ст. – європоцентристську цивілізацію накрила доба так званої «масоїдності»: згадаймо роман «Вогонь» француза А. Барбюса, 1916, з його «ми», а не «я» у ролі головного героя; п'єсу «Людина маси» німця Е. Толлера, 1921, з гімном людині натовпу, одиниці маси, а не людині-особистості; поему росіянина В. В. Маяковського «Володимир Ілліч Ленін», 1924, з дифірамбом масоїдності – «Я счастлив, что я этой силы частица, / что общие даже слезы из глаз...»; гімн масоїдності в книзі А. Гітлера «Моя боротьба», 1926; роман «Людина без властивостей» австрійця З. Музіля, 1930-1943, назва якого яскраво свідчить про його епохальний зміст; сучасні пісні, театральні вистави, витвори живопису тощо. У масоїдну епоху, індивідуум, продовжуючи тенденцію виділення з маси, наділяє себе вже автономією не приватною, а абсолютною і голосовно, беспідставно (діями, мораллю, одягом, мовленням тощо) проклямує власну несхожість за своєю суттю з усіма іншими людьми, хоча за плином часу все тісніше зрощується з натовпом.

Масоїдність за змістом та автономність за формою – це і є сутність доби самовираження, тоді як у добу особистості все було навпаки: автономія за змістом і типологічність за формою. Саме з цього протиріччя людини ХХ ст. (масоїдність її суті та автономія самооцінки) і народжується безглуздий підтекст як наслідок неспроможності індивіда побачити у слові загальне (тобто конвенціональне) поняття, як жадання показати через нього лише власну конкретність, тільки калейдоскоп самоїгри, щоб самовиразитись.

Ці чинники дозволяють побачити в звичайному художньому висловлюванні колективний комунікативний акт (а в витворі самовираження – його відсутність) і через це стверджувати, що розквіт поезії самовираження вже відбувся, хоч її занепад і вплив на аристотелівську белетристику буде тягнутися у світі десятиріччями, а у від людської цивілізації само-

стійній і від елементарного розуму незалежній Україні сторіччями, якщо вона підкориться галичанським націоналістам-фашистам.

Естетичне мовлення знову, як і в далеку античну післяалександрійську добу, і в недалеку європейську післябарочну, і в близьку загальносвітову післясимволічну, вимагає віддати мовленню владу першому та другому шару семантики (тобто денотативно-конотативному і контекстному), щоб зміг відбутися (точніше: повернутися) конче потрібний європоцентристській цивілізації аристотелівський акт мімезису, зміг вершитися загальнолюдський процес когнітивно-лінгвістичної комунікації, змогла встановитися (через закриття «озонової дірки» словоблуддя, тобто постмодерністської гри словоформами) класична літературна співбесіда інтелігентного автора та освіченого читача за допомогою професійного філолога-аналітика.

Треба, однак, наголосити на тому, що перед дослідником та перекладачем постмодернізму як поезії самовираження стоїть занадто важливе і складне дипломатичне завдання, бо ніякої аналітичної трудності характеристика його опусів не викликає. Дипломатія зумовлена тим, що постмодернізм розташовує шарлатанів і дурисвітів від мистецтва безпосередньо поруч з його справжніми творцями, але й серед них не може встановити об'єктивної ціннісної ієрархії: аматори, ремісники, професіонали, майстри, таланти, генії не мають навіть теоретичної можливості бути розмелованими за принципом професійних здібностей. Років 20 тому О. С. Кушнір, російський поет, літературознавець і перекладач, твори якого, до речі, активно перекладалися українською мовою (отже, коротко кажучи, неабиякий практик і теоретик сучасної поезії, тобто фахівець з проблем постмодернізму), висловився щодо останнього так, що це і сьогодні не втратило свого сенсу, бо розкрило саму суть постмодерністської стилістики: «На зміну традиційній поетичній більшості приходять нова більшість, яка називає себе авангардом. "Я – авангардист", – говорить модний поет, і голіруч його не візьмеш. При цьому весь його авангардизм зводиться до того, що він пише "незрозуміло". А там і розуміти нічого: все простіше простого. Незрозумілим залишається зовсім інше: незрозуміло, як написано "Мідного вершника"». ¹³⁶

Про те, що постмодернізм є андерсенівським голим королем, якого важко викрити, бо серед оцінюючих бракує наївної і через це правдивої дитини, свідчить об'єктивно (а не за наміром автора) і твердження одного з провідних російських теоретиків постмодернізму І. П. Ільїна з його праці 1998 року, найзначнішого у світовій критиці дослідження теорії й практики постмодернізму: «Те, що раніше соромливо ховалося на задвірках великої літератури, сьогодні заявляє про себе на весь голос, а за своєю масовістю та дією на формування смаків широкої публіки воно часто значно перебільшує вплив серйозного проблемного мистецтва. (...) Саме література подібного роду і стала головним предметом пародіювання у постмодернізмі, а її читач – основним об'єктом глузування». ¹³⁷

Вельмишановний колега помиляється, бо видає бажане за дійсність: без сумніву, постмодернізм виникав як суб'єктивна критика масової культури (тобто свідомий відхід від неї), але за своїм змістом і власною формою він нічим так і не зміг відрізнити себе від неї. Крім, може, гучних заяв авторів (та їх adeptів), що вони – генії, а не ремісники.

І дійсно, серед тих митців, які творять за принципами постмодернізму або під їх вагогим (точніше: шаленим) тиском, є і визнані майстри слова, наприклад, вже процитований вище австрієць Пауль Целан, німець Ганс Магнус Енценсбергер, француз Сен-Жон Перс (Нобелівська премія за 1960 рік), колумбієць Габріель Гарсія Маркес (Нобелівська премія за 1982 рік), росіянин Йосип Бродський (Нобелівська премія за 1987 рік) та ін. Але чим суттєво вони відрізняються у своїх постмодерністських творах або епізодах від тих ремісників і недоремісників, які заповнили естетичний простір світу і вибіркові зразки з опусів котрих наведено вище і нижче?!

Так, Ів Кляйн, засновник «антропометричного живопису», став скандально відомим у 1960-х роках через «свої», з юридичного дозволу сказати, картини, які насправді створювали для нього голі молоді жінки, що вимазували себе блакитною фарбою і валялися на чистому полотні; сьогодні ці витвори вважаються шедеврами постмодернізму і оцінюються десятками мільйонів доларів. А чи набагато відрізняються вони від деяких таких же незрозумілих картин справжніх майстрів постмодернізму Далі або Пікассо?

Так, Річард Лонг характеризується сучасною критикою як геній постмодерністської скульптури: у 1994 році він на міжнародній виставці у Німеччині (Дюссельдорф) показав свою інсталяцію (саме цьому терміну віддають перевагу модні скульптори сьогодення та їх пропагандисти), яка складалася з великого крейдяного кола на чорній стіні будинку, до якої вела сорокаметрова лінія зі щєбінки. Чим це відрізняється від деяких скульптур дійсного генія – Ернста Неізвестного? Це ж не про останнього, а про названий опус першого використав критик пустопорожні порівняння, епітети, метафори й гіперболи: «Вражаюча монументальність роботи, виконаної за допомогою таких традиційних мінімалістських формоутворюючих елементів – кола та лінії. В неї дійсно є якийсь містичне чарування».¹³⁸

А ось приклади з галузі белетристики. Невідомий автор 1960-их років (поети та дати тут і далі означають не «батьків» відповідних стильових тенденцій у постмодернізмі, а лише типових представників цих явищ) створив два опуси, які стали типовою моделлю не лише «конкретної поезії», а й усього вербального постмодернізму, бо заставляли працювати на художній зміст тексту не одну семантику слів («Я», «Ти», «Слова»), а ще й їх графічне розташування («Між тобою та мною стоїть височена стіна із слів» – це для першого опусу, «Слова стали містком між тобою та мною» – це для другого):

WORTE (СЛОВА)

1.

WORTE

WORTE

WORTE

WORTE

WORTE

WORTE

WORTE

WORTE

WORTE

WORTE

WORTE

WORTE

DU WORTE ICH

2.

WORTE

WORTE WORTE

WORTE

WORTE

WORTE

WORTE

DU

ICH

На базі цієї моделі значний австрійський поет і драматург Ернст Яндль через декілька років намалює (це не троп, а точна констатація постмодерністського процесу вербального ремісництва) графічним розташуванням лексем «війна» та «травень» те, що втілює їх семантика («У 1944 році всі дванадцять місяців йшла війна, а у травні 1945 вона закінчилась»):

MARKIERUNG EINER WENDE («ВИДІЛЕННЯ ОДНОГО РУБЕЖУ»)

1944

krieg

krieg

krieg

krieg

krieg

krieg

krieg

krieg

krieg

krieg

krieg

krieg

1945

krieg

krieg

krieg

krieg

mai

Так, український поет Валерій Ламах написав у 1978 році вірш, у якому майже кожне слово втрачає свою денотативну семантику і через контекстуальне розташування набуває не конотативного, а авторського, підтекстового значення, розтлумачити яке неможливо принципово:

*Я розплющив очі
я побачив повітря наповнене сонцем
і від цього було світло і радісно
я побачив у глибині повітря наповненого сонцем
прийдешній день
і день був попереду (...)*

Інший український російськомовний поет А. Шепетчук поєднав у 1991 році вказані вище графічну і підтекстову стильову тенденцію постмодернізму, замінивши, щоправда, вербальну графіку цифровою:

КАН 3 (тобто «Кантри» – Н. А. М.)

*ЗгономеЗя сЗптиза – ли100пад
о5 раз2ивает о100в 1окий.
АсиммеЗчные неи100вством 40и
рас5е Зумфально 100порят.*

А поет С. Щученко запропонував у 1996 році анархію поєднання слів заради отримання несподіваного семантичного ефекту:

ТАНЮШЕ

*Дарю тебе на память сон,
где изумрудные лисицы
приходят ночью на балкон
с тобою власть наговориться.
Где фиолетовый енот
играет в шашке на диване,
а бирюзовый кашалот
ныряет в лимонадной ванне (...)*

Один з хронологічно останніх опусів безмістовного самовираження – текст 2013 українки Олесі Стефанко (Віце-міс Всесвіту за 2011 рік) «Бе-режи мить»:

- (1) Не губи у смутних днях любов,
- (2) Не втрачай дарма прожитих буднів.
- (3) Хід життя не повернеться знов,
- (4) Не впускай у свою душу сумнів.
- (5) І не бійся своїх почуттів,
- (6) Розкажи, розкрий свою тривогу,
- (7) Не жалкуй про те, що ти зробив,
- (8) В себе вір і добивайся свого.

Якось С. Єсенін сказав про подібні опуси: «Письмо как письмо – безпричинно: Я в жисть бы таких не писал!». Його й аналізувати не хочеться, бо тут нема що аналізувати, хіба що навести проти майже кожного слова і рядка запитання «Про що? Навіщо?» і т. ін. Наприклад, до рядка (1) – «любов» чи «кохання»? До рядка (3) – чому «хід життя», а не просто «життя»? До рядка (5) – що за ненормований наголос і через це ненормативний ритм?! Треба було б написати «І своїх не бійся почуттів». До рядка (6) – кому «розказати» і «розкрити»? І по-друге, виходить, що персонаж все ж таки «впустив у свою душу сумнів», як не благала його не робити цього може і дійсно справжня Віце-міс Всесвіту, але явно не справжня поетеса Олеся Стефанко. До рядка (7) – невже Олеся не зрозуміла, до якого етичного й морального падіння вона закликає свого персонажа: не жалкувати за зробленою крадіжкою, підлотою, зрадою, вбивством тощо?! До рядка (8) – знову ненормативний наголос і ритм: треба було б – «Вір в себе, свого і добивайся».

Не аналізуючи детально наведені приклади і навіть не ставлячи питання про те, чи є вони поезією у багатотисячолітньому розумінні цього терміна, увагу звернути треба лише на те, що вони, різні за поверховою формою та першопоглядним змістом, є насправді суттєво спорідненими своїм пусто-порожнім сенсом, бо створені за принципом алогізму й асоціації та най-суб'єктивістської рецепції читача, а не об'єктивного наповнення думкою автора. І з цього боку вони нічим не відрізняються від витворів майстрів художнього слова, зазнавших могутнього отруйного впливу постмодернізму.

Наприклад, від поеми «Птиці» (1963) лауреата Нобелівської премії француза Сен-Жон Перса, в якій що не слово, то нісенітниця, або безглуздя, або ребус, який ніколи не можна розгадати: «З усіх, хто нам близький по крові, лише птиця, палка жриця життя, несе за межі дня долю свою надзвичайну. Мандрівниця, сонячним вітром гнана, летить вона ніччю – занадто невелик день для її неспокойного духу...».

Або, наприклад, від циклу віршів «Похорон Бобо» (1972) лауреата Нобелівської премії росіянина Йосипа Бродського з тією ж стилістикою, що і у Сен-Жон Перса:

*Бобо мертва, но шапки не долой.
Чем объяснить, что утешаться нечем.
Мы не приколем бабочку иглой
Адмиралтейства – только изувечим.
Квадраты окон, сколько не смотри
по сторонам. И в качестве ответа
на «Что стряслось?» пустую изнутри
открой жестянку: «Видимо, вот это».
Бобо мертва, кончается среда.
На улицах, где не найдешь ночлега,
белым-бело. Лишь черная вода
ночной реки не принимает снега.*

Або, останній приклад, занадто музичний вірш української поетеси Ліни Костенко «Осінній день» (1996):

*Осінній день, осінній день, осінній!
О синій день, о синій день, о синій!
Осанна осені, о сум! Осанна.
Невже це осінь, осінь, о! – та сама.
Останні айстри горілиць зайшлися болем,
Ген килим, витканий із птиць, летить над полем.
Багдадський злодій літо вкрав, багдадський злодій.
І плаче коник серед трав – нема мелодій.*

З наведених прикладів можна бачити, що головний стильовий принцип постмодернізму – це відмовлення від логіки думки, що було і залишається суттю традиційної, класичної, белетристики протягом її майже п'ятитисячолітнього існування, і перехід до «логіки» граматики, тобто до зв'язку вже не слів за їх денотативною й конотативною семантикою, що породжувало об'єктивний зміст твору і через це його істинне сприйняття читачем і дослідником, а лише словоформ за їх морфологічними й синтаксичними категоріями, що породжує тільки незліченні й необмежені натяки на можливий зміст і через це його помилкове сприйняття читачем і дослідником.

І хоча постмодернізм народився як культурно-історичне явище у другій половині ХХ ст., сам його принцип авторського підтексту (тобто об'єктивно не сприймаємого змісту) існує вже декілька тисячоліть, про що вже йшлося вище.

**ПІДРОЗДІЛ 3.4:
ПЕРЕКЛАДОЗНАВЧА СПЕЦИФІКА ОРИГІНАЛУ**

Хоч назва цього підрозділу зовнішньо (формально) стосується лише оригіналу, внутрішньо (змістовно) вона, зрозуміло, має на увазі водночас і переклад, бо дана 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 цієї проблеми:

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

*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 принципovu 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 вищеназваних рівнів: 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 підрозділі під особливим кутом зору: текст оригіналу як джерело перекладацьких дій.

Акцентування категорії «текст». 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», «павутиння»).

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. Шіллер, 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 літературознавче явище він вивчався вже за часи античного Арістотеля, як лінгвістичне – за часи стародавнього індійського філолога Паніні, 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 феномену – у розвідках Р. О. Будагова та О. І. Москальскої в Радянському Союзі, П. Гартманна 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 їх поверхні написати одну лексему у словниковій формі, а потім кинути їх додола, 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 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 всесвітньовідомих поетів ХХ ст.: австрійця П. Целана, українки Л. Костенко, росіянина Й. Бродського. Трохи пізніше ми обов'язково повернемось до процитованих сполучень, щоб пом'якшити наш закид їх 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 не будь-який 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 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: «Чарари! Чурари! Чурель! Чарель! Чареса и чуреса. И чурайся и чаруйся» (В. Хлебніков), «...серце моє зубр арбр урбр хлрпр крпр трпр» (О. І. Введенській), «Дыр бул щил убещур скум вы со бу рл эз» (А. Кручюних), опус німця Тіма Ульріхса, в якому літеру «е» розташовано у квадраті 625 разів, хоч і у різних положеннях (і більше нічого!) і т. ін.

Про те, що сучасні дослідники вважають такі опуси текстом, свідчить занадто висока оцінка останньої інсталяції 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».¹³⁹ Залишається стовідсотковою таємницею, як цей 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 гіпердифірамбічні щедроти-вихваляння 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».¹⁴⁰ Тут майже після кожного слова треба ставити знак питання (мовляв, що це таке? звідки взялось? де аргументи? і т. ін.) і водночас знак обурливого оклику (мовляв, бездоказово! помилково! не відповідає дійсності! тощо).

Бездоказові і безмістовні дифірамби Б. В. Сторохи – не поодинокі явище в мистецтвознавчій критиці. Так, на виставці живопису 1915 року демонструвався опус Малевича «Чорний квадрат», про який провідний критик А. Бенуа тоді ж пророкуюче сказав, що футуристи обов'язково зроблять «Чорний квадрат» своєю іконою, якою замінять всесвітньовідомий шедевр «Мадонна». І яку глибинну й панорамну рацію мав А. Бенуа! Майже через сторіччя, у 2012 році, інший речник безмістовних опусів самовираження А. Хрустальов так оспівав «Чорний квадрат»: «"Чорний квадрат" у Малевича вийшов 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 озонна дірка над Антарктикою, і всі інші плоди безоглядної віри людства у власні сили».¹⁴¹

Якось великий російський критик В. Г. Белінській сказав про Н. 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 відноситься і до опусу щойно процитованого А. Хрустальова, якого не врятує навіть його аргументація, що картину було створено у 1913 році як декорацію до опери А. Кручених (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 (копіюванню Буття за рахунок загальнонаціональної і навіть загальнолюдської семантики) приходять графоман форми (тиражування самовираження за рахунок граматики або асоціації), який ніякої мистецької вагомості й професійної трудності для перекладознавства не має.

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

Так що ж таке текст? Широковідоме визначення тексту, яке запропонував ще майже третину сторіччя тому корифей радянської лінгвістики І. Р. Гальперін і на яке активно спираються сучасні лінгвісти, не може задовольнити вдумливого філолога, бо є багатослівним, непрозорим, занадто звуженим, навіть помилковим і може відноситися (та і то 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'єктивним 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».¹⁴²

Через брак у цьому визначенні посилання на оточуюче нас і нашу мову середовище, 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 всесвітньовідомий 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».¹⁴³ Аналогічної позиції, але майже безмірно розширеної так, що вона змішує (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».¹⁴⁴

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».¹⁴⁵ Так впевнено і також не безперечно відстоював колись американський батько генеративної граматики Н. Хомський твердження, що «мова не є точно визначеним поняттям лінгвістичної науки».¹⁴⁶

Українські філологи Л. А. Мурач та Н. А. Полежасва 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».¹⁴⁷ Чи не через таке витискування соціального і об'єктивного змісту з поняття «текст» та наповнення його волюнтаризмом реципієнта відомий російський структураліст Ю. М. Лотман помилково стверджував, що «тексти для більшості є незрозумілими і підлягають витлумаченню»,¹⁴⁸ «бо художній ефект в цілому виникає із зіставлень тексту та складного компоненту життєвих і ідейно-естетичних уявлень».¹⁴⁹

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».¹⁵⁰ 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. Бісімалієва, «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».¹⁵¹

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».¹⁵² 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».¹⁵³

Але, як сказано на початку цього підрозділу, 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 противному разі поширений український анекдот про буцімто комунікативність 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 «хіба ревуть воли, як ясла повні?») як назва роману Панаса Мирного або "kleiner Mann – was nun?" як назва роману Г. Фаллади чи навіть у цілий епізод (наприклад, фрагмент «Дуть дощі...» 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.

Примітка: Лише тепер є сенс повернутися до прикладів щодо нісенітниць О. Кручених, П. Целана, Л. Костенко та ін. Чи є у процитованих з їх 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 конкретному авторі будь-які додаткові нюанси (наприклад, не слово, а звук або склад є сировиною поезії – це у А. Кручених та А. Введенського, не думка, а звукочисло є суттю поезії – це у Л. Костенко, не семантика, а графіка є сенсом поезії – це у Т. Ульріхса, 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, остільки 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 зуться функціональними стилями і під-розділяються на підтипи (або жанри) в залежності 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»¹⁵⁴ 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.¹⁵⁵

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 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 найважливішими 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 їх 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 даного етносу вказання на додаткове значення лексеми, зафіксоване в національних тлумачних словниках), контекстуальний (варіативне значення лексеми в залежності 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 лесе́му у конкретно певному значенні.

Класичний, 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 об'єктивне 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-II ст. н. е.), «темний стиль» деяких провансальських трубадурів (X-XII ст.), культуранізм в Іспанії ХУІІ ст., символізм кінця ХІХ ст. Але всі ці названі літературні явища завжди були периферійними, кількісно і якісно незначними (крім, частково, символізму). А в першій половині ХХ ст. цей слабенький струмочок перетворюється на велику річку, щоб затопити у другій половині ХХ ст. і особливо у ХХІ ст. весь європоцентристський літературний регіон, тому цей другий тип тексту самовираження можна ще назвати постмодерністським.

Третьюму типу художнього тексту – гіпертексту – треба приділити особливу увагу.

Сутність поняття і терміна «гіпертекст». 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 ХХ ст. активно заявив про себе третій комплекс текстів, який базується майже виключно на мовній функції повідомлення і

який більшість дослідників одноставно назвала «гіпертекстом», 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 «зверх, занадто» тощо) і звуть 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 радянський 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" Достоєвського, 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».¹⁵⁶

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 гіпертекстом. 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»;¹⁵⁷ у Ю. Н. Караулова¹⁵⁸ – «текст» і «прецедентний текст», у О. С. Кубрякової¹⁵⁹ її «множинність просторів та світів» теж повинна розумітися як структуралістська інтертекстуальність і т. ін.

Можна помітити, 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 калейдоскопа, 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.¹⁶⁰

Через два роки після цієї публічної співрозмови В. Флуссер, європейськи 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 перемаже 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».¹⁶¹ У своїх наступних працях В. Флуссер уточнив, але не конкретизував цей ледве народжений не лінійний, а «новий, позамовний тип мислення у посталфавітному код».¹⁶²

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. Кейлію, 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.¹⁶³

В. Флуссер і Р. Кейлію помилялись, не знаходячи для нового комплексу текстів відповідного терміна. Помилялись 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.¹⁶⁴

Але його віру руйнують деякі ще кількісно незначні, та потенційно занадто вибухові факти. Так, у 1970 році провідний австрійський письменник А. Окопенко створив роман-енциклопедію «Енциклопедія сентиментальної подорожі до зустрічі експортерів у Друдені», який складався з великої кількості автономних сюжетних фрагментів та з неменшого розмаїття вказівок на послідовність їх 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 «гіпертекстом»,¹⁶⁵ бо той, як і витвір А. Окопенка, складався не лише із суми сюжетних фрагментів (до речі, 539 умовних сторінок), а ще й з 951 вказівки-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.

Зрозуміло, що тексти А. Окопенка та М. Джойса репрезентують новий тип читання і сприйняття – гроновидний. Тоді ж, у 1990-ті роки, відкрився і «гроновидний театр» («гіпертеатр»): так, режисер А. Васильєв зробив виставу за «Бісами» Ф. М. Достоєвського у звичайному багатопверховому будинку, в кожному приміщенні якого різні актори одночасно грали різні сцени, а глядач мандрував будинком і власною послідовністю сприйняття, як і читач вищевказаних 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 XXI ст. винаходять і «гіперживопис»: у 2006 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 всесвітньовідомих діячів 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 XVIII 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, джентельмена» (1759-1767), в якому немає зв'язної оповіді та архітектоніки, 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 заголовного героя лише до п'ятирічного віку. Що ж це за життя і думки джентельмена, 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, волюнтаризм 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"»,¹⁶⁶ а саме безцільність та невпорядкованість 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 пустопорожню фразеологізацією) сьогоденного мовлення, з котрого невинно 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 їх 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 спроможній 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».¹⁶⁷

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

А завершимо розгляд проблематики категорії «текст» вдалим за змістом дифірамбом традиційному текстові, який нещодавно проспівала йому українська філологиня С. Н. Денисенко, хоч і перевантажила 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».¹⁶⁸

КОНТРОЛЬНІ ВПРАВИ

Порівняйте оригінал і його переклад і з'ясуйте, до якого типу художнього тексту належить оригінал і які перекладацькі труднощі він викликає.

Текст для самостійного опрацювання: 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*

Коментар до тексту

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, їх 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 прозори й непрозори 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, коли 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 їх 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 їх 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 їх значенням як синонімічні до лексеми «смерть», та ніхто (тобто автор) і ніщо (тобто текст) не гарантує, що таке дешифрування їх змісту буде правильним: наприклад, "schwarze Milch der Frühe" (дослівно: «чорне молоко рані»), "dein aschenes Haar Sulamith" («твое попільове 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 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 самим 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 Третьюму Рейху п'єси «Шлагетер» (1933) нацистського письменника Г. Йоста, в якій головний персонаж висловив думку, що стала ідеологічною максимомою 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 надлюдина як «білявої bestii» 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 bestia з блакитними очима.

З цим лексичним шаром перекладач теж успішно впорався, хіба що з недовіком 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 "Naar" – 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 Naar Sulamith" на художню алюзію з трагічної історії євреїв у фашистському Третньому Рейху, до складу якого входила і Австрія, один з багатьох притулків великострадного поета-мігранта П. Целана.

До речі, П. В. Рихло два слова з цього сполучення "aschenes" та "Naar" переклав лексемами з асоціативно для українського читача меншими та іншими можливостями, ніж надає оригінал для читача німецькомовного: «твоя попеляста коса Суламіт». Нескладно зрозуміти, що лексема «коса» через своє семантичне укорінення в українському фольклорі навів 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 лексики і які прокламують 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 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 для його перекладу українські лексеми, які неускладнені за змістом і навіть поетичніші за формою, ніж відповідне слово оригіналу: «впий 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»,¹⁶⁹ у перекладах 1998¹⁷⁰ та 2000¹⁷¹ 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»,¹⁷² 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"...». ¹⁷³ 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 чотирирічний 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. Татаринів – як "черное млеко рассветной зари"». ¹⁷⁴ 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 "Mann" («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 командант концтабору та покірні в'язні.¹⁷⁵

Ребусно зашифровано і лексему "Schlangen" («змії» чи «черги»? які 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 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 "після", і для "виснажливого"? З історії гітлеризму звісно, що концтабори були у веденні есесівців, а ті працювали часто і після робочого дня, а знущання над в'язнями не вважали за виснажливу працю – А. М. Н.), і в цьому якраз і полягає найжахливіше».¹⁷⁶

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

нізачо 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: fuga смерті в'язнів у Третньому 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 вміщує 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 розуміння 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 навіть 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 потрапити 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 «Фуґи» 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 чотириохскладова, 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 однотемової й багатоголосної фуґи як музичного жанру і створення «Фуґи» П. Целана, у перекладі звучить значно слабкіше і менш музичніше, ніж в оригіналі.

Лише один приклад: речення з проаналізованими вище обставинами часу і дієсловом «пити» варіюється в оригіналі тричі повністю і один раз майже повністю, але при цьому наголосно-складові основи всіх варіантів залишаються абсолютно тотожними, що і породжує фуґову музикальність. Зовсім інакше ведуть себе українські відповідники: різні наголоси, різні кількості складів, різні фонемні – 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 оригінального рядка 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: багатотисячолітня 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 дванадцятого; 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 фуґи.

Багато рядків целанівської «Фуґи» через відсутність розділових знаків можна інтонаційно прочитати по-різному, в залежності від цього отримати іншу синтаксичну структуру і, отже, легко змінити їх 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 нетісно». 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 злату] у повітряні сфери. Там лежати не тісно»).

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

Німеччину...» – 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»] глибше 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 глибше 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 глибше! 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: Входіть глибше 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 році і частково повтореним у 1998, що П. Целан змальовує тут «пам'ять і забуття, жорстокість і гуманізм, варварство і милосердя, звіра і людину».¹⁷⁷ 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.¹⁷⁸

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 цім домі живе чоловік він змій 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 своїхкличе

(8) він свистить і скликає 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 виймає 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 Суламїт він змії приручає

(24) Він гукає смерть потребує ніжнішої гри смерть це з Німеччини майстер

(25) він гукає жагливіші 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 Суламїт

Підрозділ 3.5:

РЕДАГУВАННЯ ТА КРИТИКА КОНЦЕПТУАЛЬНОГО ПЕРЕКЛАДУ

Справедливо вважається, що редагування будь-якого тексту є корекцією цього самого тексту. Але парадокс вичитування концептуального 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 перекладачі на багато мов додали інформацію, яка експліцитно в оригіналі відсутня і на перший погляд (та й на другий і третій!) суттєво переkrучує його зміст.

Росіянин А. Твардовскій

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

*Білорус Я. Купала
Як памру я, похавайце
На Украйне мілай,
Сярод стэпу на кургане...*

Німка Г. Ціннер

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

Англiєць 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»: А. Твардовській – «Чтоб лежать мне на кургане», Я. Купала – «Сярод стэпу на кургане», Г. Ціннер – "solllt 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 скіфів, 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 їх «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,¹⁷⁹ при цьому не у співвідношенні до концепції оригіналу, а лише до норм мови перекладу.

Так, А. Цветаєва писала про переклад Н. А. Холодковскім «Фауста» Гете як про найвище досягнення російської мови,¹⁸⁰ М. Вільмонт – те ж саме про переклад цього твору Б. Пастернаком,¹⁸¹ О. Зарицький стверджував, що переклад В. Сьомухою «Фауста» Гете є найвищим досягненням білоруської мови,¹⁸² О. Білецький – що переклад цього твору М. Лукашем є шедевром української мови.¹⁸³ Подібні думки з приводу перекладів інших творів висловлюються багатьма критиками.¹⁸⁴

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 переклади. 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 цілості, а не за їх окремими компонентами (фонетика, лексика, граматики, епізоди тощо). Критик повинен встановити, чи зберіг перекладач ідейно-художню концепцію оригіналу, а не лише її окремі частини, 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». ¹⁸⁵ 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 п'єси старих майстрів? Щоб прилучитися до існуючих творінь та щоб, безумовно, мати для моєї творчості користь з того, перед чим я схиляюсь». ¹⁸⁶

Отже, критика лінгвістичного 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 лінгвістичний 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 лінгвістичний 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 світосприймання 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» ¹⁸⁷ хоча інші бачать в цій «чужинності» брак перекладу. ¹⁸⁸

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». ¹⁸⁹ 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 Джульєтти»!).

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 методіку 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-Саснава¹⁹⁰ (там, зрозуміло, інші грані та категорії, але суть справи від цього не змінюється).

Звісно, що перекладачі цінують аналіз успіхів і невдач, коли він стоюється 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 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».¹⁹¹ 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 Сида», «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».¹⁹² Так, для автора цієї книги (і як читача, і як літературознавця, і як фахівця, який займається філологічними проблемами перекладу, і як мовознавця) переклад Н. А. Холодковскім 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, 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;¹⁹³ 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 вищеназвані 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,¹⁹⁴ 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 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 белетристики, 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 науки про його критику та редагування.

РОЗДІЛ 4:
«ФАУСТ» ГЕТЕ У СХІДНОСЛОВ'ЯНСЬКИХ ПЕРЕКЛАДАХ

Підрозділ 4.1:
ВСТУПНІ ЗАУВАЖЕННЯ

У цьому фрагменті книги 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 пристосування до нормативів мови перекладу, не приглушення індивідуального стилю перекладача, не відбір одного або декількох ресурсів з інтерпретаційного багатства оригіналу, а важкий пошук 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;¹⁹⁵ зразки цієї концепції були вже наведені у попередніх розділах під час дослідження перекладу і оригіналу («Лінгвопоетичний аналіз» у «Коментарі до тексту»).

Саме вказаний лінгвопоетичний (або 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, тобто оригінальними витворами на той же сюжет.

Важливим компонентом гетевської фаустіани є дослідження перекладів «Фауста», до яких (досліджень) належить багато значних публікацій 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.¹⁹⁶

В цілому їх треба оцінити позитивно, але переклади в них оцінюються лівовою часткою лише як блискучий зразок (або його протилежність)

мови перекладу, і перекладача критики або розхвалюють, або ж нещадно картають.

Так, наприклад, Stuart Atkins, США, розхвалює всіх українських перекладачів «Фауста»;¹⁹⁷ Леонід Рудницький, Німеччина,¹⁹⁸ та Яким Ярема, Україна,¹⁹⁹ – Івана Франка; Юрій Бойко, Німеччина,²⁰⁰ та Лев Копелев, Росія,²⁰¹ – Миколу Лукаша; Ніколай Вільмонт, Росія,²⁰² та Gerd Rüge, Німеччина,²⁰³ – Бориса Пастернака; Анастасія Цвєтаєва, Росія,²⁰⁴ – Ніколая Холодковського; Аляксей Зарицкі, Біларусь,²⁰⁵ – Василя Сьомуху.

Ось який дифірамб написала А. Цвєтаєва про російський переклад Н. Холодковського: «Взагалі важко уявити, що це дійсно є лише переклад, що ці поетичні рядки можуть в іншій мові лунати краще! Прочитані поросійськи, з вибором саме цих слів для цих відтінків значення, вони лунають зовсім не як перекладені думки, а як вірш, створений російською мовою».²⁰⁶ Л. Копелев так розхвалює російський переклад Б. Пастернака: «За своєю поетичною й стильовою силою це є блискуче російське перетворення «Фауста»», (навіть) краще, ніж оригінал».²⁰⁷ То й же Л. Копелев пише про український переклад М. Лукаша: «Гетевський «Фауст», перекладений українською мовою, збагачує як українську літературу, так і світову фаустіану».²⁰⁸ А. Зарицкі висловився так про білоруський переклад В. Сьомухи: «Своєрідний і поетичний, геніальний Гете пролунав побілоруськи з новою силою».²⁰⁹ Г. А. Габрічевській так оцінив російський переклад В. Брюсова: «Переклад В. Я. Брюсова є великим кроком вперед».²¹⁰

А ось, наприклад, як активно критики картають перекладача: Олександр Білецький, Україна,²¹¹ Миколу Улезка, Тамара Мотильова, Росія,²¹² і Володимир Жила, Німеччина,²¹³ – Бориса Пастернака, Ніколай Асєєв, Росія,²¹⁴ Вільма Поль, Німеччина,²¹⁵ – 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»,²¹⁶ Віктор Жирмунський – про російські,²¹⁷ Dimitar Statkov – про болгарські²¹⁸ тощо.

Ще рідше аналізується переклад як наслідок перекладу, тобто чи «пере-клав» 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,²¹⁹ Александр Яценко в Росії,²²⁰ Надія Бондаренко в Україні,²²¹ Krzysztof Lipinski в Польщі,²²² Naoji Kimura в Японії,²²³ 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 Pohl²²⁴ і Klaus Briegleb²²⁵ в Німеччині, С. Прокопович²²⁶ в Росії, Erich Heller²²⁷ 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. Губера²²⁸ та А. Овчинікова²²⁹).

І дійсно, якщо перший російський перекладач п'єси «Шакунтала» індійського поета Калідаси С. Ейтес стверджував ще у 1893 році, що гетевський «Фауст» подібний до цієї санскритської драми,²³⁰ і якщо німецький літературознавець Gerhard Kurz у 1994 році вельми об'єктивно і з великою аргументативною базою доводив, що навіть їжа та пиття у «Фаусті» насичені глибинним й багатозначним змістом,²³¹ 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 багатозначний 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 Schöne²³² та Christoph Müller²³³ 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 не одноразово. Так, В. М. Жирмунський, Росія, ще у 1932 році у своїй солідній і соціологічно спрямованій праці про Гете²³⁴ і пізніше, у 1937, в книзі щодо цього питання,²³⁵ наповненій цитатами, але занадто ідеологізованою,²³⁶ 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.²³⁷

На базі такого висновку В. М. Жирмунського Wilma Pohl (1962)²³⁸ і Franz Leschnitzer (1964)²³⁹ в Німеччині, а також Александр Яценко в Росії (1964)²⁴⁰ написали науково цікаві дисертації про головні російські та радянські переклади «Фауста».

В Білорусі є лише провідна праця про білоруські переклади гетевського твору – передмова А. Зарицького, 1976, до перекладу В. Сьомухи.²⁴¹

Українська «фаустіана», про фактографію якої детально написав у 2013 році А. С. Дворніков,²⁴² 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 частина краси і багатства нашої ритміки».²⁴³ 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».²⁴⁴

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 (уривок під назвою «Верни мені той час щасливий»), М. Голубець (уривок з V дії II частини під назвою «Смерть Фавста»).

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 передмових до українських перекладів цього твору Д. Загулом (1919, автор передмови І. М.²⁴⁵), М. Улезком (1926, автор передмови М. Йогансен²⁴⁶), М. Лукашем (1955, автор передмови О. Білецький²⁴⁷), то залишається тільки декілька поважних публікацій на вказану тему: Й. Ярема, Україна, 1956, про переклад І. Франка,²⁴⁸ Н. Бондаренко, Україна, 1962, про переклад Д. Загула,²⁴⁹ Л. Копелев, Росія, 1965, про переклад М. Лукаша,²⁵⁰ Л. Рудницький, Німеччина, 1974, про переклад І. Франка,²⁵¹ Ю. Бойко, Німеччина, 1986, про переклад М. Лукаша,²⁵² В. Жила, Німеччина, 1989, про всі українські переклади «Фауста».²⁵³

Зрозуміло, що у всіх вказаних розвідках іноді порівнюються східно-слов'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, 1970,²⁵⁴ Krzysztof Lipinski для польських, 1990,²⁵⁵ Adrian Hsia для китайських, 1993.²⁵⁶

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 1828 році вважався у Франції найкращим перекладом цього твору, бо його поетичні переклади були 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 різницею 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 відстоять від оригіналу настільки далеко, що ніякого порівняння з оригіналом не витримують. Особливо відноситься це до інсценувань «Фауста»,

які суттєво змінюють не тільки мову, систему персонажів, кількість епізодів і т. ін, але й архітекtonіку гетевського сюжету. Як найбільш яскравий у цьому сенсі приклад можна навести обробку «Фауста» для театру М. Струговщиковим, 1903.²⁵⁷

Саме через це для об'єктивного аналізу у цій розвідці було відібрано лише авторські (повноцінні) східнослов'янські переклади «Фауста»: з 29 російських авторських перекладів,²⁵⁸ 9 сумарних²⁵⁹ і 29 фрагментарних²⁶⁰ взято лише 2 – Н. Холодковского (1878)²⁶¹ і Б. Пастернака (1950-1953);²⁶² з 7 українських авторських,²⁶³ одного сумарного²⁶⁴ та 5 фрагментарних²⁶⁵ було взято також два – І. Франка (1882-1899)²⁶⁶ та М. Лукаша (1955);²⁶⁷ з 4 білоруських (два авторські і два фрагментарні)²⁶⁸ – лише один В. Сьомухи (1976).²⁶⁹

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 переклав російською мовою Н. Холодковскій і Б. Пастернак, а українською – І. Франко і М. Лукаш; так, Б. Пастернак надрукував декілька значних теоретичних праць щодо теорії та практики перекладу²⁷⁰); 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 Н. 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, архітекtonіка твору, філософська сутність головних персонажів, алегоричні фігури як «драматично-гумористична нісенітниця» (так їх назвав сам Гете²⁷¹) 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 (здуму) 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 повністю²⁷² і 29 разів фрагментарно,²⁷³ тоді як другу частину – відповідно – тільки 14²⁷⁴ і 7²⁷⁵ разів, при чому 6 разів як короткий прозовий переказ.²⁷⁶ В цілому серед східнослов'янських перекладів «Фауста» нараховується лише 6 авторських повних перекладів двох частин.²⁷⁷

Чим обумовлено занадто негативне відношення до другої частини «Фауста» і інколи критичне до першої? Так, в цілому високо (хоч і не без деяких «якби не» та «але») оцінили тільки першу частину росіяни В. Г. Белінській,²⁷⁸ Н. П. Огарьов,²⁷⁹ Л. Н. Толстой,²⁸⁰ В. В. Стасов,²⁸¹ українець І. Я. Франко²⁸² та інші.²⁸³ 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),²⁸⁴ 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»²⁸⁵), але пізніше він став цінити її настільки високо, що віддавав їй перевагу над першою.

Або В. Брюсов: у 1906 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».²⁸⁶

Подібну еволюцію пережив і українець І. Франко.²⁸⁷

Але були і такі, які, оцінили негативно другу частину «Фауста», вже ніколи не змінювали своєї думки. Так, російський письменник, всесвітньо-відомий романіст і драматург Максим Горький висловився наприкінці 1920 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 втричі більше глибини й сенсу, ніж у цій заушній нісенітниці».²⁸⁸

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 вдаватися».²⁸⁹

Підрозділ 4.2:

ТВОРЧІ ПРИНЦИПИ ГЕТЕ У «ФАУСТІ» ТА ПЕРЕКЛАДАХ

Під час вирішення проблеми, заявленої 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 красного 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.²⁹⁰

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 вищеназваних літературних епох (або ж взагалі в якій-небудь художній «перехідній формі»)) творчий задум, породжений однією долею 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.²⁹¹ Саме про ці два названі творчі принципи Гете (незавершеність і флуктуація 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?*²⁹²

Хиткіє 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 здійно його серце ("Fühl ich mein Herz noch jenem Wahn geneigt?") – так характеризує Гете у 1797 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 почасткової 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, 1.5.1815 в листі графу Brühl 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.²⁹³ Саме тому чотири перших рядки «Посвяти» (як і вся «Посвята») є не

тільки жанрова данина пануючій тоді літературній моді, а й вагома складова загального естетичного плану «Фауста», змістовне введення читача у концепцію першої частини трагедії, архітектонічний початок всього творіння, який підготовлює читача до об'єктивного сприйняття ним незвичайного і змістовно складного світу персонажів Гете.

Щоб унаочнити естетичний принцип флуктуації 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».²⁹⁴

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 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!) інтерпретувати 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. У 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 щонайменше є 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 флуктуаційного і через це багатозначного мислення впливає не тільки 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 флуктуації: персонажі «Фауста» є створіннями поетичної фантазії, але зроблені з «об'єктивного» матеріалу

(лексема "Gestalten" походить від дієслова "gestalten", тобто «надавати чомусь-то завершеність, творити щось матеріальне»), але водночас вони є плинними, 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 несамо-витість, 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" u. a. m.).

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 зміщенням, зливанням, сплавом.²⁹⁵ 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 вміст гетевської «Посвяти», треба констатувати, чи перенесли вони всі його ключові слова або всі його ключові думки. Подивимось, як з цим обстоять справи у східно-слов'янських перекладачів (аналіз йде за хронологічним принципом, щоб встановити вплив попереднього перекладача на наступний переклад).

Н. Холодковскій

*Вы вновь со мной, туманные виденья,
Мне в юности мелькнувшие давно...
Вас удержу ль во власти вдохновенья?
Былым ли снам явится вновь дано?*²⁹⁶

Вже перший рядок у Холодковского 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 вірно, а поетичне кредо автора не перекладено зовсім.

Ще значнішою є різниця між гетевськими "schwankende Gestalten" та їх перекладацьким аналогом «туманное виденья»: якщо прийменник Холодковского «туманное» ще можна – хоч і зі значними обмеженнями 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 скоїлась 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 серці Розповідача.

Більш за те, російська лексема «мелькнувшие» означає лише часовий аспект дії в минулому без її наслідків у теперішньому часі. Окрім 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 видові 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 неперекладні граматичні розбіжності німецької та російської мов (ситуація з німецьким минулим часом Perfekt та з категорією виду 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 творчий 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 «сны», що взагалі не відповідає 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.²⁹⁷

Підсумовуючи, можна сказати, що перекладач Н. Холодковській, провідний російський вчений, «батько» світової паразитології,²⁹⁸ 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 хиткі!
Так, як являлись здавна, мов з-за мгли.
Чи вдержу ж вас тепер? Чи давні мрії
Ще й досі живо з серцем ся жили?*²⁹⁹

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 пастер-

наківське «тревожившие», означає дію, яка повторюється, тоді як Гете лексемою "gezeigt" бажає описати лише одноразову дію. Крім того, зміст словосполучення «мов з-за мгли» 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 «хиткий» 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 воплощенье,
Или остыл мой молодой задор?*³⁰⁰

Поет Пастернак,³⁰¹ 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»); невірно 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 дісприкетник від перехідного

дієслова «тревожить» лише частково покрива значення німецького зворотного дієслова "sich zeigen", який стіть 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 gezeit" – «тревожившие» не є рівноцінним або подібним, бо німецька лексема втілює зовнішній процес, тобто 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 «наконец» (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 концептуальну сутність: 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 гірких 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 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 перекирують весь концептуальний зміст оригіналу.

М. Лукаш

*Знов близитесь ви, постатті туманні,
Що вже мені з'являлися колись.
Чи вдержу вас ? Чи знову тій омані
Мої чуття прихильно піддались?*³⁰²

На першій (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 першій 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'являлися» описує у Лукаша дію в минулому, яка повторювалась, тоді як у Гете йдеться лише про донорозову 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 зовсім відповідає ментальності діячів «Бурі і натиску», яку мав на увазі Гете; дієслово «піддались» 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, замість тверезого поета літературного періоду «Веймарської класики», як це має місце у Гете.

В. Сьомуха

*Вы знов са мнойу, дарагія здані,
Знов вабіце в мінулайе мой зрок,
Йано мне мройіцца, нібы в тумане,
Але ці здольны я на дзьорзкі крок?*³⁰³

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 Холодковській, він описує не процес ("Ihr habt euch wieder" – так у Гете), 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: замість вельми конкретної причини (sich gezeigt) перекладач змальовує слабку подібність наслідку (вабіце в мінулайе), замість 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 туманный («Йано мне мройіцца, нібы в тумане», так у Сьомухи); замість 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 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 4.3:

ПОЕТИКА ЛІТЕРАТУРНИХ НАПРЯМКІВ У «ФАУСТІ» ТА ПЕРЕКЛАДАХ

Концептуальний характер перших чотирьох рядків гетевської «Посвяти» (а вони є і для їх автора, і для його читача першими, а отже, змістоносними, текстовірними рядками всього «Фауста») зберегти не вдалось ані Сьомухі, ані чотирьом вищепроаналізованим перекладачам (ані ще 79 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 методологічно неважливим, тому що «Фауст» і є результатом художнього існування окремих миттєвостей і просто не міг мати ніякого іншого втілення.

У цій книзі 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.³⁰⁴ 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» плінних 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 вередливо мінливе дитя перехідної доби.

Зрозуміло, що такі вимоги до перекладача будуть випрадані лише тоді, якщо під перекладом розуміти намагання зберегти 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 іномовний художній твір в іншу мову: тобто, якщо вже можна зберегти в перекладі флюктуацію 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» (флюктуація змісту, перехідність творчих принципів тощо), яка проковує 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 смертельної загрози, яку гетевський шедевр підготував для перекладача.

Але крім вказаної, так би мовити, Сцілли, на перекладача чекає ще й Харібда: еволюція гетевських 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.³⁰⁵ 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.³⁰⁶ 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 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.),³⁰⁷ 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 4.4:

ІСТОРИЯ 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 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-перебудуючого 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 у 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 величому задуму художнє безсмертя у відповідній величній формі.³⁰⁸

У 1771 році 22-річний поет,³⁰⁹ 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 році).

Якщо об'єктивно оцінити цю творчу дію молодого Гете з хронологічних й естетичних височинь «Фауста» заключного 1832 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 остаточного необхідний сюжет і незамінний мотив мандрів головного героя.

Вказаний мотив подорожі, за допомогою якого авантюрний головний герой рухається спочатку через простір,³¹⁰ а потім і через час,³¹¹ 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 «затримувати» ("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"³¹² = «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 року заявив, що гетевський «Пролог у театрі» треба оцінити як початок всього «Фауста».³¹³ 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 фаустознавці³¹⁴).

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 вимальовувати 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 віддзеркалення релігійних поглядів своїх сучасників.

Так виникає необхідність написання і «Прологу у театрі», в якому Гете вустах 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!*³¹⁵

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 перекладів; пізніше Гете розширить цю думку у філософській, етично глибинній і за художньою формою блискучій сцені перекладу «Євангелія від Іоанна»: "Im Anfang war die Tat!"³¹⁶ («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, поперше, особливий тип німецького (точніше, західноєвропейського) народного театру за формою будівлі і за жанровою сутністю репертуару,³¹⁷ 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?

Холодковській

*Весь мир на сцену поместите,
Людей и тварей пыльный ряд –*

*И через землю с неба в ад
Вы мерной поступью пройдите!*³¹⁸

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»³¹⁹ пышний 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 нісенітниці».

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 Холодковській-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 Холодковській описує лише одно-значну 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.³²⁰*

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 («Із 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 («ведіть нас в пекло» – так у Франка, а не «йдіть 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.³²¹*

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 відповідати не може. Які «яруси» має на увазі перекладач: ті, що є у «дошатам балагане» (а вони у театрі є!), чи ті, що існують в релігійному «мирозданье» (а вони там теж є, на думку віруючої людини)?

Яким вмістом 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 складні й вагомні проблеми.

І знову, як і у Холодковського, Пекло у Пастернака перетворюється з гетевської віхи художнього сюжету на його кінцеву ціль («в ад» у Пастернака та «до аду» у Гете).

Лукаш

*Так розміркуйте ж все дотепно,
На сцені всесвіт уместить
І швидко й бережно пройдіть
Із неба через землю в пекло.³²²*

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 значенневими нюансами, як «релігійність», «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 чотиривірша, 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 Холодковській, 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 напраткі
Ідзіце да п'якельнай брамі.*³²³

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 лексемою «п'якельнай», 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 перекладачів 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 найсуттєвище і втрачає другорядне чи навпаки.

Детальніше про це йдеться в іншому підрозділі.

Підрозділ 4.5: МОТИВ ПАРИ 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,³²⁴ а потім і великого,³²⁵ – все це є творчими будівельними ріштованнями 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

плинність, 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 продавав 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.³²⁶

Вказаний мотив парі (парі взагалі 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.). У тому, що у сцені підписання пакту між Мефістофелем і Фаустом, йдеться саме про парі, згодні всі провідні фаустознавці: Benno von Wiese,³²⁷ Jakob Steiner,³²⁸ Hermann August Korff,³²⁹ Heinrich Rickert³³⁰ 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»

Mephistopheies:

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

Und führ 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.*³³¹

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,³³² але не всі.³³³

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 єдиному 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).

Холодковскій

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

Сознанием истины полна!

Мефистофель:

Сознанием 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!³³⁴

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 невідворотньої поразки диявола.

Саме тому треба насамперед звернути увагу на позицію Господа: він говорить як справжній суворий й невблаганний 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 посрамлён да будет сатана!», яка відсутня у Гете, цілком впевнений, що переможе саме він.

Майже таку ж впевненість висловлює в перекладі і Мефістофель, бо Холодковській акцентує 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 Холодковского замість 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 гріховна, 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 Холодковского перетворюється на миттєву перемогу: «Пойдєт немедля он за мной»).

Отже, у Холодковского 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 Холодковского:

Мефістофель:

О що заложитесь, що ні?

Ино позвольте ви мені

Легесенько на свій го путь звести.

(...)

Господь:

Ну добре, най буде по твому!

Стрібуй його від світла відвернути

И хитро обмотавши в пута

Манути го й тягти ид злоти, –

А з встидом мусиши 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.³³⁵

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...!*³³⁶

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 року «Маргарита», «Мефістофель» та

«Любовь Фауста», хоч сам він стверджував, що працював над своїм «Фаустом – I» лише з 1949 року³³⁷). 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 першоджерела
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 немало...³³⁸*

Лукаш перекладає цей фрагмент, як і Холодковській, 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 скажа «дякуй богу»!

*Я тільки вас дазволіть папрашу,
Павесці Фавста на маю дарогу.*

(...)

Гасподзь:

*Калі да грэху ад святой крыніцы
За чортам кінецца стары,
То рашырай тады свайе граніцы
І владу повныю над ім бяры.
Але на кару сам гатовы будзь,
Калы свайго ты не стрымайеш 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.³³⁹*

Сьомуха акцентуе не само парі, а його завершення й наслідок і, як і Пастернак, змальовуе Бога і Сатану як двух різких й жорстоких антагоністів. Його Господь заявляе навіць про «кару», яка чекае на Мефістофеля, якщо той не выканае сваёй абіцянку спокусіти Фауста.

Всяго цьога немае в оригиналі, і воно перетворюе гетевську змістовну філосафську дыскусію щодо сьвітоглядной і етычнай суті людзіны в актывну тэалагічну бездаказову полеміку про владу і магчываствы сьл Неба і Пекла.

Розглянемо тепер другі фрагмент матыву парі: епізод пдпісання дагавору між Фаустам 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;
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,...³⁴⁰*

У цьому епізоді Гете логічно й аргументовано висвітлює підґрунтя поведінки співбесідників, щоб і тут реалізувати свій мотив парі: Мефістофель пропонує традиційний договір про продаж душі з ключовими словами "hier-drüben" (тобто прислужування 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 "Торр", 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 підряджне речення часу (тобто не «тоді, як ти...»), а умовне підрядне (тобто «якщо ти...»), і це означає, що Гете і сам Мефістофель не впевненні 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 вище процитованого фрагменту 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.
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!³⁴¹

Аргументи Мефистофеля ("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 (щопрада, 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 Faulbett 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 боку.

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 однозначно, 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 гірше: 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, врешті-решт просто слово честі.

Саме тому Мефистофель 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 східнослов'янських мовах асоціації з продажем душі, а не з непередбаченим наслідком парі. 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 парі та зменшує впевненість Фауста в його перемозі над Дияволом.

Зовсім не відповідає оригіналу переклад Фаустового вислову "Schlag auf Schlag!": його лексична тавтологія, лаконічність, знак оклику – все це забарвлює вислів експресивністю й переконливістю, які непритаманні простому поширеному розповідному реченню перекладу «Я по рукам готов сейчас».

Те ж саме відноситься і до нейтрального речення губервіського Мефістофеля «И будет с нас», яке аж ніяк не відповідає викрику гетевського Диявола "Торр!" і породжує у читача зайві асоціації, що непритаманні 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 репліках Фауста і Мефістофеля на речення часу (А. Струговщіков-батько, 1856; Н. Греков, 1877; Н. Холодковській, 1878; І. Франко, 1882; П. Трунін, 1882; А. Соколовській, 1902; П. Вейнберг, 1902; М. Струговщіков-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. Струговщіков-батько, Н. Греков, Н. Холодковській, І. Франко, А. Фет, П. Трунін, М. Струговщіков-син, Д. Загул, М. Улезко, Б. Пастернак, М. Лукаш, В. Сьомуха); інколи лексему "Wette" не перекладали взагалі (Н. 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. Холодковській, А. Фет, Н. Голованов, А. Соколовській, М. Струговщіков-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 startt, vergilbt ist das Papier,
Doch alles ist am Platz geblieben;
Sogar die Feder liegt noch hier,
Mit welcher Faust dem Teufel sich verschrieben.*³⁴²

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 Холодковській 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.*³⁴³

Ту ж саму думку повторюють А. Соколовській 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.*³⁴⁴

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.*³⁴⁵

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 парі, а як продаж душі дияволу («Фауст тут чорту підписався»).

Сьомуха

Ляжаць папери як папала.
Атрамант высах. Вось пяро, якім
Пісав распіску мне...³⁴⁶

Знову можна легко побачити ціле розмаїття семантичних розбіжностей між перекладом та оригіналом: папери у Сьомухи не пожовхли (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 4.6: МОТИВ ПІЗНАННЯ У ГЕТЕ ТА ПЕРЕКЛАДАХ

Вже початок мотиву пізнання (принцип парі у «Пролозі на небесах» і його подальші епізоди, про що мова йшла у попередньому підрозділі) східнослов'янські перекладачі зм'ягшили, 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 зображенням 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 загальнолюдської 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?*³⁴⁷

Вже в першому рядку Гете показує фаустівську жагобу знань, а в другому 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'єкта 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 досягнути ("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.

Холодковській:

*Мне не обнять природы необъятной!
И где же вы, сосцы природы?*³⁴⁸

Вже перший рядок перекладу вбиває в російському Фаусті жагу пізнання не лише логічно (за його прямим змістом), але і синтаксично (замість питального речення Холодковській 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 непригамним високоосвіченому гетевському Фаусту-вченому!)³⁴⁹ й занадто комічним для російського читача (бо є трохи зміненою цитатою із філістерських афоризмів широко відомого російського «колективного» сатирика Козьми Пруткова «Нельзя объять необъятное», який творив після смерті Гете, але до Холодковского).

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»³⁵⁰ 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 Холодковській акцентує сам процес пізнання, а не його об'єкт, на якому наполягає автор оригіналу.

Франко

*Но деж тебе, природо, мож уняти?
Де грудь твоя, предвічна мати,
Котрою кормиш твори всі живії?*³⁵¹

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 Холодковській, ставить не на сутності пізнання, а лише на його процесі, яким він охоплює, однак, тільки органічну природу («твори всі живії»).

Пастернак

*Природа, внонь я в стороне
Перед твоим священным лоном!
О как мне руки протянутъ
К тебе, как пасть к тебе на грудь,
Прильнуть к твоим ключам бездонным!*³⁵²

Як Холодковській 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 бесконечна! Де ж, колиш
Знайду ту грудь, що нею світ ти поїш?*³⁵³

Лукаш звужує широчезний й глибинний зміст оригіналу до двошарового символу природи і вченого як матері та немовля, а також як жінки і чоловіка,³⁵⁴ 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 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 авторитета Фоми Аквінського (1225-1274), твори якого Гете не міг не вкласти до пам'яті 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, 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 трудності: 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 – Фейєрбах.

Майже всі східнослов'янські перекладачі змінили змістовність гетевської черги слів "Glück-Herz-Liebe – Gott": «восторг-душа-щастье-Бог-любовь» у Холодковского, «щастя-серце-Бог-любов» у Франка, «любовь-щастье-божество» у Пастернака, «любов-блаженство-серце-Бог» у Лукаша, «каханне-щастя-серца-Бог» у Сьомухі, «любовь-щастье-сердце-Бог» у Фета, «Бог-щастье-сердце-любовь» у Голованова, «любовь-блаженство-сердце-Бог» у Брюсова, «Бог-щастя-любов-коханья» 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 шедеврї: 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 автору, який може лише слабо вказати (натякнути) на таке оживлення процесу пізнання у майбутнього Фауста. Вказівку-натяк зберегли всі перекладачі, крім Сьомухи, при цьому деякі зробили його більш прозорим (наприклад, величний архаїзм «сосцы» у Губера, Холодковського та ін.), інші широко прокоментували його (так, Франко: «Де грудь твоя, предвічна мати, Котрою кормиш твори всі живії?»); або Лукаш: «Де ж, коли ж Знайду ту грудь, що нею світ ти поїш?»), треті розширили його до цілісної образної сцени (Пастернак: «Природа, вновь я в стороне Перед твоим священным лоном! О как мне руки протянуть К тебе, как пасть к тебе на грудь, Прильнуть к твоим ключам бездонным!»).

Нескладно 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 вміст: *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 фрагмента: 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 особистих 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-постигаєшь-овладеть» у Холодковского, «уняти-піймаєш-дістану» у Франка, «протянуть-познаєшь-обнять» у Пастернака, «знайду-збагнеш-володіть» у Лукаша, «схаплю-спазнав-авалодаю» у Сьомухи.

Можливо через те, що зображення пізнання як фізіологічного акту призводить до багатьох труднощів, Сьомуха відмовився від нього:

*Дзе ж я схаплю цябе, бяскончая натура?
Дзе ж я знайду цябе, жыцця крыныца?*³⁵⁵

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 крыныца», яке є двозначним: з одного боку, воно може цілком і повністю відповідати гетевському "Quellen alles Lebens", але з іншого, своїм другим компонентом «крыныца», 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, висвітленному в них, є найбільш концептуальними за своїм сюжетним і функціональним значенням.

Жага пізнання саме цілісного Буття, а не лише його живої природи (і ні у 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 нісенітничі».

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 «Свангелія від Іоанна».

Але до того часу, коли усвідомлення Фауста переросте в розуміння, він звернеться до чорної магії, переживе поразку від неї, задумається 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 заголовному 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 сказанного неважко зрозуміти, що саме чотири складнощі гетевського процитованого двовірша не були подолані всіма східнослов'янськими перекладачами: філософське протиставлення ключових слів "faß" 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 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. Струговщіков-батько відмовився у 1856 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 році ані "fassen", ані любовного мотиву, від якого за чотири роки до нього відмовився Н. Холодковській.

Наступні російські перекладачі (І. Павлов, 1889; Н. Голованов, 1889; А. Соколовській, 1902 та ін.) звернулись до губернівського «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. Вейберга, 1902, «объять» у В. Брюсова, 1928 та ін.

Другий напрямок у перекладі не зміг перемагти 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 (Струговщіков-батько, Пастернак та ін.). Але багато перекладачів приховували цей мотив за такими глибокими значенневими нюансами свого тексту, що мотив цей було вже занадто важко відчуті: так зробили Холодковській, Фет, Трунін, Павлов, Соколовській, 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, застосовує лексему «мати» (= «матір»), 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 губернівським «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. Загуд (1919) запропонував лексично важке дієслово «збагнути», М. Улезко (1926) звертається до прямого змісту німецької лексеми "fassen" і перекладає його як «взяти», що у контексті процитованого 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, Струговщikov-батько його переклав, але семантично двозначним 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. Холодковській 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 (Соколовській, Вейнберг, Брюсов та ін.). Але російське словосполучення «без предела» і його похідне «беспредельная», які використовували деякі східнослов'янські перекладачі (росіяни Струговщikov-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 варіанта «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» – Соколовській (1902), Брюсов (1928) та ін. Але до цього гарного еквівалента вони додають помилковий переклад Губером дієслова "fassen" як «обнімати», 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: Струговщиків-батько, Холодковській, Фет, Трунін, Голованов, Вейнберг, Брюсов, Пастернак та ін. Лише Павлов спробує у 1889 році «природу» (Natur) і «джерела всього життя» (Quellen alles Lebens ("Brüste" він не переклав) змалювати як синоніми. Йому наслідує Соколовській (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, Хлодковській у першому рядку використовує замість питального речення оригіналу ("Wo faß ich dich, unendliche Natur?") окличне («Мне не обнять природи 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 застосовує 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 передає російське окличне

речення із запереченням, яке використав Холдковській. 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 "fab", як клімакс. Але наслідком є величне марнослів'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 східнослов'янськими 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, згвалтувати?»).

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, глибоко 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, дослідити 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 оригінальну концепцію німецького твору, а національну обробку вказаного сюжету.

Зрозуміло, що тут значну роль відіграють естетичні, літературні й лінгвістичні смаки перекладача (так званий «індивідуальний стиль перекладача»): так, Холодковській, провідний російський вчений зі світовим ім'ям, батько науки паразитології, використовує сухий, науково (термінологічно) вивирений стиль,³⁵⁶ а талановитий поет Пастернак, майбутній лауреат Нобелівської премії з літератури, намагається мову свого перекладу забарвлювати то в поетичні тони, то в побутові,³⁵⁷ тоді як Франко діалектизує на західноукраїнський лад літературну мову України.³⁵⁸ Зовсім інакше поводить

себе Сьомуха: він відбирає з оригіналу тільки найсутєвіше (на його суб'єктивний погляд!) і компоує 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 – теж.

І не тільки східнослов'янські: так, у 1974 році з'являється нижньонімецький переклад «Фауста» Ф. Г. Шефера, і там взагалі відсутній цей двовірш!³⁵⁹

Розглянувши головні, фундаментальні, засновничі, 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 європоцентристський лінгвістичний переклад давно вже вимагав (та й заслуговував!) докорінної переробки, не можна не дійти висновків, які були дедуктивно (ап'юрі) 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 науковій 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. – 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 перевода / Ю. А. Найда // Вопросы языкознания. – 1970. – № 4.

3. 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 / А. М. Науменко. – Ч. 1-3. – Мелітополь : МДПІ, 1992. – 110 с.
4. 1. Науменко А. М. Сутність перекладу й перекладознавства / А. М. Науменко // Нові підходи до вивчення й викладання філології у вищій школі. – Київ : ІСДО, 1994. – С. 120–136; 2. Посібник нового типу «Переклад як проблема» // Педвуз сьогодні. – Ч. 3. – Мелітополь : МДПІ, 1995. – С. 254; 3. Naumänko A. M. Das kozeptuelle Übersetzen / A. M. Naumänko. – Zaporižž'a, 1999. – 114 S.; 4. Перевод как обработка // Вісник ХНУ. – Вип. 471: Іноземна філологія на межі тисячоліть. – Харків : ХНУ, 2000. – С. 193–198; 5. Непереводимость иноязычного произведения // Вестник СевГТУ. – Вып. 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 / A. M. Naumenko // 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 задравна 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» / A. M. Naumenko // 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. – 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; 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.

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. Jacobson R. On Linguistic Aspects of Translation / R. Jacobson // Translation / Ed. by R. A. Brower. – N. Y. 1966. – P. 232–239; Якобсон Р. Общелингвистические аспекты перевода / Р. Якобсон // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. – М. : МО, 1978. – С. 16–24. Див. також: Якобсон Р. Поэзия грамматики и грамматика поэзии / Р. Якобсон // Jakobson, Roman. Selected Writing. III. – New York : Montou, 1981.

8. Ревзин И. И. Основы общего и машинного перевода / И. И. Ревзин, В. Ю. Розенцвейг. – М. : Высшая школа, 1964. – 244 с.

9. Федоров А. В. Основы общей теории перевода / А. В. Федоров. – М. : ВШ, 1968. – 303 с.

10. Федоров А. В. Введение в теорию перевода / А. В. Федоров. – М. : ВШ, 1958.
11. Швейцер А. Д. Перевод и лингвистика (газетно-информационный и военно-публицистический перевод) / А. Д. Швейцер. – М. : Воениздат, 1973. – 280 с.
12. Радчук В. Забобон неперекладності / В. Радчук // Українська мова та література. – К., 1999. – № 40(152). – С. 3–4; Радчук В. Перекладність в динаміці / В. Радчук // Філологія і культура. – К. : КНУ ім. Тараса Шевченка, 1996. – С. 35–40; Радчук В. Радість порівняння / В. Радчук // Рідна школа. – К., 1997. – № 1. – С. 17–23; Радчук В. Д. Що таке інтерпретація? / В. Д. Радчук // La traduction... – Київ : КНУ ім. Тараса Шевченка, 1997. – С. 39–53. Радчук В. Суржик як недопереклад / В. Радчук // Українська мова та література. – К., 2000. – № 11 (171). – С. 11–12.
13. 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.
14. Федоров А. В. Введение в теорию перевода / А. В. Федоров. – М., 1953.
15. Якобсон Р. Общелингвистические аспекты перевода / Р. Якобсон // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. – М. : МО, 1978. – С. 16–24.
16. Каде О. Проблемы перевода в свете теории коммуникации / О. Каде // Там само, С. 69–90.
17. Вине Ж.-П. Технические способы перевода / Ж.-П. Вине, Ж. Дарбельне // Там само, С. 157–167.
18. Хэллидей М. А. И. Сопоставление языков / М. А. И. Хэллидей // Там само, С. 42–54.
19. Кэтфорд Дж. К. Лингвистическая теория перевода / Дж. К. Кэтфорд // Там само, С. 91–114.
20. Найда Ю. А. К науке переводить / Ю. А. Найда // Там само, С. 114–136.
21. Егер Г. Коммуникативная и функциональная эквивалентность / Г. Егер // Там само, С. 137–156.
22. Нойберт А. Прагматические аспекты перевода / А. Нойберт // Там само, С. 184–202.
23. Райс К. Классификация текстов и методы перевода / К. Райс // Там само, С. 202–211.
24. Цвиллинг М. Я. Эвристический аспект перевода и развитие переводческих навыков / М. Я. Цвиллинг // Тетради переводчика. – М., 1977. – С. 17.
25. Goethe J. W. von. Werke. – Bd. XXI. Berlin, 1977. – S. 725.
26. Wilamowitz-Moellendorff U. von. Was ist das Übersetzen? – Berlin, 1891.

27. Цитується за: КЛЭ. – М. : СЭ, 1968. – С. 658.
28. Wartensleben G. von. Beiträge zur Psychologie des Übersetzens. – Berlin, 1910.
29. Temple R. K. G. Das Sirius Rätsel / R. K. G. Temple. – München : Wilhelm Heyne Verlag, 1979. – S. 33–34.
30. Pritchard J. B. Ancient Near Eastern Texts relating to the Old Testament / J. B. Pritchard // Princeton. – 1955. – P. 42, 93–95.
31. Новікова М. О. Нове в теорії перекладу / М. О. Новікова // Нові підходи до вивчення й викладання філології у вищій школі : [монографія] / за ред. А. М. Науменка. – Т. 3. – Запоріжжя : ЗДУ, 1998. – С. 73.
32. Так, наприклад, Есхіл, античний великий драматург, батько грецької і через це європейської трагедії, казав, що вся його творчість є лише крихтою з бенкетного столу Гомера.
33. Книга Буття, 3, 22 // Біблія. – Байльштайн : Українське Біблійне Товариство, 1992. – С. 3.
34. Mose 1. – Suffolk: Richard Clay LTD, 1990. – P. 1.
35. Див. пос. 33, С. 1.
36. Библия. – Чикаго : Славянское Евангельское Общество, 1990. – С. 9.
37. Die Bibel. – Freiburg im Breisgau: Herder KG, 1965. – S. 1.
38. Neue-Welt-Übersetzung der Heiligen Schrift. – New York : Wachturm-Gesellschaft, 1986. – S. 7.
39. Die Bibel nach der deutschen Übersetzung D. Martin Luthers. – Berlin : Evangelische Verlagsanstalt GmbH, 1950. – S. 5.
40. Иванов В. Три диалога» / В. Иванов // Дружба народов. – 1990. – № 1. – С. 231.
41. Humboldt W. von. Gesammelte Schriften. – Bd. 8. – Berlin, 1909. – S. 132.
42. Олышки Л. История научной литературы на новых языках / Л. Олышки. – М., 1933. – С. 289.
43. Цицерон М. Т. Полное собрание речей / М. Т. Цицерон. – СПб., 1909. – Т. 1. – С. XIII.
44. Семенец О. Е. История перевода / О. Е. Семенец, А. И. Панасьев. – К. : Изд-во при Киев. ун-те, 1989. – 296 с.
45. Wyle N. von. Translationen. – Stuttgart, 1861, – S. 12.
46. Там само.
47. Luther M. Sendbrief von Dolmetschen / Hrsg. K. Bischoff. – Tübingen : Niemeyer, 1965. – S. 12.
48. Там само, С. 13.
49. Див. пос. 1.
50. Там само.
51. Див. пос. 26-28.
52. Див. пос. 9.
53. Див. пос. 26-28.

54. Naumenko A. M. Goethes «Faust» in ostslawischen Übersetzungen / A. M. Naumenko // Das Wort. – Moskva : DAAD, 2001. – S. 179.

55. 1877: перекладачі М. Греков, Е. Губер, М. Загорській, О. Струговщikov, А. Фет.

56. 1889: перекладачі М. Греков, Е. Губер, І. Павлов, О. Струговщikov, І. Тургенев, А. Фет, М. Холодковській.

57. 1895: перекладачі П. Вісковатов, М. Вронченко, М. Греков, Е. Губер, А. Майков.

58. 1917: перекладачі М. Вронченко, М. Холодковській та ін.

59. 1929: перекладачі О. Дейч, А. Фет, М. Холодковській.

60. 1931: перекладачі Т. Вернивода, Д. Загул, М. Старицький, М. Улезко.

61. 1950: перекладачі Б. Пастернак, М. Холодковській.

62. 1963: перекладачі В. Брюсов, Д. Венєвітинов, Б. Пастернак, М. Холодковській.

63. 1968: перекладачі Д. Венєвітинов, М. Вронченко, Е. Губер, М. Холодковській.

64. 1973: перекладачі В. Брюсов, Д. Венєвітинов, Б. Пастернак, М. Холодковській.

65. Те саме ж можна сказати і про дві драматургічні іпостасі французького «батька» серйозної, високої, комедії Ж. Б. Мольєра. Загальнонаціональну (спочатку, а потім) і світову славнозвісність йому принесла п'єса «Тартюф» (1664), але до неї він написав багато комедій і навіть трагедій, які потім не вважав гідними свого пера. І все ж навіть у першому з цих «негідних» витворів – комедії «Навіжений, або Все не до ладу» (1655), занадто учнівській, створеній у стильовій манері поширеної тоді італійської «комедії дель арте» (комедії масок), вже відчувається стиль майбутнього корифея драми і сцени: з протиставлення розумного та шляхетного (хоча, звичайно, не без хитрощів) слуги Маскаріля та дурного і нешляхетного пана Лелія виросте потім уся зріла драматургія Мольєра: внутрішнє шляхетство безправного третього стану і моральний занепад стоячих при владі аристократів і духовенства.

66. Майбутній всесвітньовідомий французький письменник XIX ст. Оноре де Бальзак вперше виставив це прізвище у 1829 році під романом «Останній шуан, або Бретань у 1800 році», але до цього він створив і частково надрукував есе, п'єсу, багато романів під різними псевдонімами (Лорд Р'Оон, Орас де Сент-Обен та ін.). І хоча він потім, вже як славнозвісний Бальзак, відмовлявся від своїх ранніх породжень, і хоча останні – це видно навіть неозброєному оку – неплідно повторюють стильові манери (тобто вербальне оформлення невербального задуму) то класициста XVII ст. Корнеля (трагедія Бальзака «Кромвель», 1820), то сентименталіста XVIII ст. Руссо (бальзаківський роман у листах «Стені», 1821), то романтика XIX ст. Скотта (історичний роман «Останній шуан», 1826-1829), стиль недозрілого, так би мовити, «Добальзака» вже споріднений стилю майбутнього

велетня критичного реалізму: це відчувається і навіть помітно у трактуванні сім'ї, відношень чоловіка і жінки, людини і суспільства тощо, а головне – у розумінні (поки що у молодого «Добальзака» розумінні, а не виразному зображенні, як у майбутнього, так би мовити «Вжебальзака») життя як процесу, зумовленого соціальними чинниками (а це і є геніальним доробком Бальзака), що потім, у його «Передмові» до власної «Людської комедії» (1842) відкарбується у крилатий вислів про долю і функцію письменника бути лише секретарем історії.

67. Українська перекладознавча думка 1920-1930-х років / За редакцією Л. М. Черноватого та В. І. Карабана. – Вінниця : НОВА КНИГА, 2011. – 504 с.

68. Див., наприклад: Боров Ю. Б. Природа и структура метода литературоведения / Ю. Б. Боров // *Методология современного литературоведения*. – М., 1978. – С. 63.

69. Хемингуэй Э. Избранные произведения в 2-х томах / Э. Хемингуэй. – Том 2. – М., 1959. – С. 652.

70. Humboldt Wilhelm von. Brief an August Wilhelm von Schlegel vom 23.7.1796: "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.

71. 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.

72. 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».

73. Kimura N. Probleme der japanischen "Faust"-Übersetzung / N. Kimura // *Zur Rezeption von Goethes "Faust" in Ostasien* / hrsg. von A. Hsia. – Bern : Lang, 1993. – S. 43.

74. Говердовский В. И. Вопросы передачи коннотативной информации при межязыковой 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».

75. 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».

76. Левицкий А. Э. Особенности перевода функционально переориентированных единиц современного английского языка / А. Э. Левицкий // Методологічні проблеми перекладу на сучасному етапі. – Суми : СДУ, 1999. – С. 83: «Несколько остранившая 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».

77. Андрієнко В. П. Трагедія Фауста-вченого в оригіналі та перекладі / В. П. Андрієнко // Нова філологія. – 2000. – № 1. – С. 304–305.

78. Вороновська І. Індивідуальність автора першотвору і переклад / І. Вороновська // Сервантесі проблеми розвитку європейської прози. – Львів : ЛНУ, 2000. – С. 143: «Втрапи при перекладі неминучі».

79. Politik der Transformation: Paul Celan – Übersetzer und übersezt / Hrsg. Alfred Bodenheimer u.a. – Tübingen : Niemeyer, 1999. – 186 S.

80. Krake A. How art produces art / A. Krake. – London : Lang, 2000. – 417 p.

81. Fabricius-Hansen Cathrine; Østbø, Johannes. Übertragung, Annäherung, Angleichung. – FaM : Lang, 2000. – 149 S.

82. 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.

83. 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».

84. Якобсон Р. Поэзия грамматики и грамматика поэзии / Р. Якобсон // Selected Writing / R. Jakobson. – 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».

85. Колмогоров А. Н. Три подхода к определению понятия количество информации / А. Н. Колмогоров // Проблемы передачи информации. – Т. 1. – М., 1965.

86. Рихло П. «Фуга смерті» Пауля Целана в слов'янських перекладах / П. Рихло // Вікно в світ. – К. : НАНУ, 1998. – № 2. – С. 122–127.
87. Левик В. В. Лев Гинзбург: Опыт литературного портрета / В. В. Левик // Мастерство перевода. – М., 1970. – С. 81.
88. Райхштейн А. О переводе устойчивых фраз / А. Райхштейн // Тетради переводчика. – М., 1968.
89. Смирнов А. А. Перевод / А. А. Смирнов // Лит. энцикл. – М., 1934. – Т. 8. – С. 527–528; Федоров А. В. Введение в теорию перевода / А. В. Федоров. – М., 1953. – 335 с.; Рецкер Я. И. Теория и практика перевода с английского языка на русский / Я. И. Рецкер. – М., 1956.
90. Комиссаров В. Н. Слово о переводе / В. Н. Комиссаров. – М., 1973, О разделах переводоведения // Тетради переводчика. – 1974. – № 11. – С. 3–10; Лингвистика перевода. – М., 1980; Теория перевода. – М., 1990; Швейцер А. Д. Возможна ли общая теория перевода / А. Д. Швейцер // Тетради переводчика. – 1970. – № 7; К проблеме лингвистического изучения процесса перевода // Иностр. яз. в шк. – 1970. – № 4; Семантико-стилистические и прагматические аспекты перевода // Там же. – 1971. – № 3, Перевод и лингвистика. – М., 1973.
91. Биbihин В. В. К проблеме определения сущности перевода / В. В. Биbihин // Тетради переводчика, – 1973. – № 10. – С. 3–14.
92. Goethe J. W. von. Werke. – Bd. XXI. Berlin, 1977. – S. 725.
93. Асеев Н. Новая жизнь «Фауста» / Н. Асеев // Мастерство перевода. – М., 1965. – С. 397.
94. Цит. за: Девекин В. Не сгоревшие на костре / В. Девекин. – М., 1979. – С. 310.
95. Mann Th. Freies Deutschland / Th. Mann. – Mexiko, 1942. – № 11.
96. Пастернак Б. Заметки к переводам шекспировских трагедий / Б. Пастернак // 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».
97. Прокопович С. С. Адекватный перевод или интерпретация текста? / С. С. Прокопович // 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».

98. Wandruschka M. Interlinguistik / M. Wandruschka. – München, 1976; Wandruschka M. Österreichische Literatur in Übersetzungen / M. Wandruschka. – Wien, 1983.
99. Комиссаров В. Н. Перевод и интерпретация / В. Н. Комиссаров // Тетради переводчика. – 1982. – № 19.
100. Див., напр.: Яценко А. Л. «Фауст» Гете в интерпретации русской критики и переводах / А. Л. Яценко. – Горький, 1964. – 21 с.; Копелев Л. «Фауст» по-українски / Л. Копелев // Мастерство перевода. – М., 1965. – С. 149–167; Стадников Г. Умиротворенный Гейне / Г. Стадников // Мастерство перевода. – М., 1981. – С. 400–412; Львов В. Заметки крохобора / В. Львов // Дружба народов. – 1982. – № 6; 1984. – № 4.
101. Див. пос. 4, зокрема: Похоронна й заздравна для перекладу // Вісник Сумського державного університету: Серія «Філологічні науки». – Суми : СумДУ, 2001, – № 5 (26). – С. 133–139.
102. Рихло П. В. Загублена арфа. Антологія німецькомовної поезії Буковини / П. В. Рихло // Концепція видання, переклад, передмова та бібліографічні довідки Петра Рихла. – Чернівці : Золоті литаври, 2002. – С. 9.
103. Див. пос. 13.
104. Див. пос. 14.
105. Див. детальніше про це: Гачечиладзе Г. Р. Художественный перевод и литературные взаимосвязи / Г. Р. Гачечиладзе. – М., 1980.
106. Галеєва И. Л. Анализ текста оригинала как компонент деятельности переводчика художественной литературы / И. Л. Галеєва // Тетради переводчика. – 1984. – № 21. – С. 27–37.
107. Ольховиков Д. Б. Проблема адекватности передачи языковой образности текста при переводе / Д. Б. Ольховиков // Семантика текста и проблемы перевода. – М., 1984. – С. 110.
108. Див., напр., посилання 97-98.
109. Зисельман Е. Теория перевода и теория подобия / Е. Зисельман // Мастерство перевода, – 1981. – № 18. – С. 51–78.
110. Geschichte der deutschen Literatur. – Bd. 6. – Berlin, 1979. – S. 715.
111. История немецкой литературы в 5-и томах. – Т. 2. – М., 1963. – С. 402.
112. Говердовский В. И. Проза поэзии и поэзия прозы / В. И. Говердовский // Вісник Харківського національного університету. – № 471. – Харків : Константа, 2000. – С. 46.
113. Звісно, що цю поезію Гете за 220 років її існування перекладено сотнями мов світу. Лише в книзі, яку надрукувало Германське товариство імені Гете до 250-річного ювілею німецького генія, наведено кращі переклади цього шедевра, зроблені учасниками міжнародної конференції перекладачів Гете (Веймар, 21 серпня 1999) 12 мовами світу: Das Goethe-Jahr 1999 in Imenau / Hrsg. Hermann Debes u.a. – Imenau 2000. – S. 104–106.

114. Вперше лінгвопоетичний аналіз цієї мініатюри Гете був зроблений мною в 1984 році в доповіді на міжнародній конференції. Потім його було поглиблено в обсяжній теоретичній методрозробці про філософські аспекти художнього стилю (Науменко А. М. Методические указания по изучению методологических аспектов спецкурса "Австрийская драматургия XX века"» / А. М. Науменко. – Симферополь : СГУ, 1989. – С. 35–38) та – через 13 років – у статті німецькою мовою для австрійського комп'ютерного журналу «ТРАНС» як ілюстративну частину до теоретичних положень лінгвопоетики (Naumenko A. Linguopoetik in Rußland: Inter- oder Transdistiplin? / A. Naumenko. // TRANS: Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften. – № 2. – November 1997. – S. 6–7). Для даного посібника об'єм, мовленнєве оформлення та концептуальний зміст суттєво перероблено.

115. Keller W. Annäherungen an ein Gedicht / W. Keller // Das Goethe-Jahr 1999 in Ilmenau / Hrsg. Hermann Debes u.a. – Ilmenau 2000. – S. 102.

116. Там само: "Die Natur erscheint in diesen Versen in einer reflektierten Gliederung. Die lyrische Bewegung beginnt über den fernen 'Gipfeln', dem Anorganischen also, und führt herab zu den 'Wipfeln', zum Organischen der Waldlandschaft. Sie schließt das beseelte Tierreich ein und endet beim Menschen, dem Zwitterwesen der Schöpfung, gespalten in Geist und Körper, der Natur untertan, aber ihr hier und da durch seine Ratio überlegen, der Nötigung des Alltags und der Notwendigkeit des Geschicks unterstellt – und von seiner Freiheit verlockt, die ihn, den Wanderer, hierhin und dorthin führt".

117. Там само, с. 101: "Für die Interpreten war und ist das zweite Wanders Nachtlied das lyrische Paradigma katexochen – eines der reinsten Beispiele in der nicht beschreibbaren und schon gar nicht zu erklärenden Einheit von Bedeutung und sprachlichen Klang, trotz der Schlichtheit der Wortwahl und der Einfachheit des Ganzen".

118. Там само: "...in der nicht beschreibbaren und schon gar nicht erklärenden Einheit von Bedeutung und sprachlichen Klang...".

119. Там само: "Elisabeth M. Wilkinson, die bedeutende englische Goetheforscherin, schrieb vom Geheimnis dieses Gedichts, das unberührt bleibt, auch wenn die wenigen Verse jetzt unter fünf, sechs Aspekten gehört und bedacht werden".

120. Genesis. 1: 1-31; Буття. 1: 1-31.

121. Das 1.Buch Mose 1: 7, 8, 9, 10, 11, 20, 21, 26 // Die Bibel nach der deutschen Übersetzung D. Martin Luthers. Berlin : Evangelische Verlagsanstalt GmbH, 1953. – S. 5.

122. Буття 1: 7, 8, 9, 10, 11, 20, 21, 26 // Біблія. – Байльштайн : Українське Біблійне Товариство, 1992. – С. 1.

123. Wondratschek W. Was träumt die Palme? / W. Wondratschek // 1000 Deutsche Gedichte und ihre Interpretationen / hrsg. von M. Reich-Ranicki. – Frankfurt am Main : Insel, 1995. – Bd. 4. – S. 79.

124. Див. пос. 3.

125. Див. пос. 4.

126. Naumänko A. M. Das konzeptuelle Übersetzen / A. M. Naumänko. – Zaporizz'a : Uni, 1999. – 113 S.

127. Snell-Hornby M. Translation Studies / M. Snell-Hornby. – Amsterdam & Philadelphia : John Benjamins, 1988. – 163 p.

128. Кальниченко О. Передмова до хрестоматії / О. Кальниченко // Див. пос. 65, С. 12.

129. Ладный В. «Мой дядя, падла, вор в законе» / В. Ладный // Комсомольская правда в Украине. – 1977. – № 18. – С. 23.

130. Лосев А. Ф. Исследования по философии и психологии мышления / А. Ф. Лосев // 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».

131. Міркування щодо аксіоматики дослідження та головної функції художнього образу взяті зі статті автора (1995), написаній ним разом з А. А. Науменко.

132. Міркування щодо трьох голосів у художньому тексті взяті зі статті автора (1995), написаній ним разом з А. А. Науменко.

133. 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.

134. Добролюбов Н. А. Темное царство / Н. А. Добролюбов // Собрание сочинений / Н. А. Добролюбов. – Т. 5. – М., 1962. – С. 22.

135. Белль Г. Франкфуртские лекции / Г. Белль // Каждый день умирает частица свободы. – М., 1989. – С. 181.

136. Кушнир А. Заметки на полях / А. Кушнир // Вопросы литературы. – 1990. – № 4. – С. 129.

137. Ильин П. И. Постмодернизм / П. И. Ильин. – М. : Интрада, 1998. – С. 155–156.

138. Kulturchronik. – 1994. – № 4. – S. 15.

139. Стороха Б. Принципи візуальної поезії у практиці української та німецькомовної літератур / Б. Стороха // Вікно в світ. – К. : НАНУ, 2001. – № 1. – С. 138.

140. Там само.

141. Хрусталёв А. Мадонна XX века / А. Хрусталёв // Комсомольская правда в Украине. 16-22.09.2012. – С. 24.

142. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. – 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».

143. Барт Р. Избранные труды / Р. Барт. – М.: Прогресс, 1989. – С. 424: «...культурный код текста (...) – это вписанность текста в уже существующие тексты».

144. Цитується за: Мурач Л. А. Интертекстуальний аналіз / Л. А. Мурач, Н. А. Полежаєва // 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».

145. 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».

146. Homsky N. Rules and representations / N. Homsky. – N. Y., 1980. – P. 223–224.

147. Див. пос. 144, с. 107: «Существо текста – не в тексте как таковом, а в его межтекстовом характере».

148. Лотман Ю. М. Текст как семиотическая проблема / Ю. М. Лотман // Избранные статьи / Ю. М. Лотман. – Т. 1. – Таллинн, 1992. – С. 137: «...тексты для большинства непонятны и подлежат истолкованию».

149. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста / Ю. М. Лотман. – Л.: Просвещение, 1972. – С. 25.

150. Fillmore Ch. J. Linguistics as a Tool for Discourse Analysis / Ch. J. Fillmore // Handbook of Discourse Analysis. – V. 1. – London, 1985. – P. 11–39.

151. Бисималиева М. К. О понятиях «текст» и «дискурс» / М. К. Бисималиева // 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».

152. Ockel E. Wie kann ein Text durch gestaltetes Lesen zur Entfaltung der mündlichen Ausdrucksmöglichkeiten beitragen? / E. Ockel // 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".

153. Jeschke C. Tanz als Bewegungstext / C. Jeschke. – Tübingen : Niemeyer, 1991. – 380 S.

154. Sommerfeldt, Karl-Ernst; Schreiber, Herbert. Textsorten des Alltags und ihre typischen sprachlichen Mittel. – Frankfurt a.M. : Lang, 2001. – 198 S. ("Annoncen", "Werbezettel", "Gebrauchsanleitungen").

155. 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.

156. Будагов Р. А. Писатели о языке и язык писателей / Р. А. Будагов. – 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».

157. Барт Р. Избранные статьи / Р. Барт. – М. : Прогресс, 1989. – С. 424.

158. Караулов Ю. Н. Русский язык и языковая личность / Ю. Н. Караулов. – М., 1987. – С. 216.

159. Див. пос. 145, С. 15–26.

160. Koeppen W. Einer der spricht: Gespräche und Interviews / W. Koeppen. – FaM 1995. – S. 186.

161. Flusser V. Die Schrift: Hat Schreiben Zukunft? / V. Flusser. – 4. Aufl. – Göttingen : Edition Immatrix, 1992. – S. 22, 56, 78.

162. Flusser V. Zwiegespräche, Interviews 1967-1991 / hrsg. von K.Sander. – European Photography 1996. – S. 67; Flusser V. Zum Abschied von der Literatur // Merkur. – N 451-452. – 40. Jg. – Sept./Okt. 1986. – Hf. 9/10. – S 898: "...neue, außersprachliche Denkart in nachalphabetischen Codes".

163. Cailliau R. The World Wide Web: Evolution, Regulation and Perspectives as a Medium of Information // [http:// science.orf.at/~ science.orf/~dorc=vcailiau&cvent-id=23&tmp=106366](http://science.orf.at/~science.orf/~dorc=vcailiau&cvent-id=23&tmp=106366).

164. Rossbacher K. Weiter lesen, weiter leben: Kein Abgesang auf gedruckte Lektüre / K. Rossbacher // 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".

165. Генис А. Гипертекст – машина реальности / А. Генис // Иностранная литература. – 1994. – № 5. – С. 148–149.

166. Затонский Д. Герой, что появился на свет лишь в XXXII главе, или Отходная здравому смыслу / Д. Затонский // 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"».

167. Цит. за: Бэлза С. От Шерлока Холмса до комиссара Мегрэ / С. Бэлза // 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».

168. 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.

169. Целан П. Меридіан серця: поезії / П. Целан. – Чернівці : Прут, 1993. – С. 40.

170. Рихло П. В. «Ці тихі, німецькі, болючі рядки...» / П. В. Рихло // Вікно в світ. – К. : НАНУ, 1998. – № 2. – С. 140.

171. Пауль Целан в Чернівцях // Марбахський журнал. – Марбах, 2000. – № 90. – С. 156.

172. Загублена арфа. Антологія німецькомовної поезії Буковини / Концепція видання, переклад, передмова та бібліографічні довідки Петра Рихла. – Чернівці : Золоті литаври, 2002. – С. 347.

173. Там само, С. 19.

174. Рихло П. «Фуга смерті» Пауля Целана в слов'янських перекладах / П. Рихло // Вікно в світ. – К. : НАНУ, 1998. – № 2. – С. 124.

175. 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. 317, С. 9.

176. Див. пос. 172, С. 127.

177. Рихло П. Мак забуття і полин пам'яті / П. Рихло // Див. пос. 167, С. 8–9.

178. Там само.

179. Див., напр.: Оболенская Ю. Л. Каламбуры в произведениях Ф. Д. Достоевского и переводы их на испанский язык / Ю. Л. Оболенская // Тетради переводчика. – 1980. – № 17; Ледовская Т. А. Некоторые способы достижения эквилинейности в поэтической строке / Т. А. Ледовская, Ф. И. Маулер // Тетради переводчика. – 1981. – № 18. – С. 25–31.

180. Цветаева А. Двойное пламя // 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».

181. Вильмонт Н. Н. Гете и его «Фауст» Предисловие / Н. Н. Вильмонт // Гете. Фауст / Пер. Б. Пастернака. – Л., 1955. – С. 34: «замечательное по мощи стиха и слога русское перевыражение "Фауста"».
182. Зарыцкі А. «Фауст» на беларускай мове: Передмова / А. Зарыцкі // Гетэ. Фауст – Мінск, 1976. – С. 11.
183. Білецький О. І. Передмова / О. І. Білецький // Гете. Фауст / Пер. М. Лукаша. – К., 1955. – С. 6.
184. Куртна А. О языке Бокаччо в двух переводах «Декамерона» / А. 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 / M. Wandruschka. – Wien, 1983. – 554 S.
185. Цит. за: Мастерство перевода. – М., 1965. – С. 204.
186. Dorst T. Moliere / T. Dorst. – Frankfurt am Main, 1972. – S. 175.
187. Прокопович С. С. Адекватный перевод или интерпретация текста? / С. С. Прокопович // Тетради переводчика. – 1980. – № 17. – С. 40.
188. Воеводина Т. В. О пейзажных описаниях в русской речевой традиции сравнительно с итальянской / Т. В. Воеводина // Тетради переводчика. – 1981. – № 18. – С. 32–46.
189. Цит. за: Мастера русского стихотворного перевода. – Л., 1968. – Т. 1. – С. 69.
190. Амбрасас-Саснава К. Ю. Еще раз о разделах переводоведения / К. Ю. Амбрасас-Саснава // Тетради переводчика. – 1977. – № 14. – С. 3–11.
191. Див. про одну з таких конференцій: Иностран. лит. – 1984. – № 1.
192. Цит. за: Мастерство перевода. – М., 1968. – С. 237.
193. Див., напр.: Львов В. Заметки крохобора / В. Львов // Дружба народов. – 1982. – № 6. – 1984. – № 4.
194. Комиссаров В. Н. О разделах переводоведения / В. Н. Комиссаров // Тетради переводчика. – 1974. – № 11. – С. 3–10.
195. Науменко А. М. Лінгвопоетика як наука / А. М. Науменко // Нові підходи до вивчення й викладання філології у вищій школі / За редакцією А. М. Науменка. – К. : ІСДО, 2004. – С. 89–105.
196. Яскравим прикладом світової «фаустіани» можуть слугувати праці з 1990-х років, які свідчать про її географічну панорамність: EUROPA: Balmas E. Faust in Francia / E. Balmas // Acti del XVI Convegno della Società universitaria per gli studi di lingua e letteratura Francese. – Fasano, 1991. – S. 9–19; Mádł A. Imre Madách: "Die Tragödie des Menschen" und ihr Verhältnis zu Goethes "Faust" / A. Mádł // Jahrbuch der ungarischen Germanistik. – Jg. 1992. – Budapest, 1992. – S. 53–66; Reitani L. Faust in Italien / L. Reitani // Sprachkunst. – Jg. 23. – Wien, Halbband 2. – S. 191–211; Saviane R. Vitalismo e nihilismo nel "Faust" di Goethe / R. Saviane. – Firenze : Olschki, 1992. – 139 S.; Germanica Wratislaviensia. 99. – Wrocław, 1993. –

- S. 181–195, 291–298; Bohnenkamp A. "...das Hauptgeschäft nicht außer Augen lassen": die Paralipomena zu Goethes "Faust" / A. Bohnenkamp. – Frankfurt a.M. : Insel-Verlag, 1994. – 937 S.; Gamarra P. À la recherche de Faust / P. Gamarra // 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 G. Vision und Kritik der Moderne in Goethes "Faust II" / G. Kaiser // Merkur. – Jg. 48. – Stuttgart, 1994. – H. 7. – S. 594–604; Rogiski P. Die polnische Versuchung Fausts: Goethes "Faust" und das Drama der polnischen Romantik / P. Rogiski // Zeitschrift für Slawistik. – Bd. 39. – Berlin, 1994. – H. 4. – S. 601–609; Leeuwe Hans de. Niederländische Übersetzungen von Goethes "Faust" / Leeuwe Hans de. // 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 K. Die Rezeption der Faustgestalt in der arabischen Literatur / K. Radwan // Acta Universitatis Wratislaviensis. – 1497. – Wrocław, 1993. – S. 303–312; Kimura N. Mori Ogai als "Faust"-Übersetzer / N. Kimura // 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 T. Überlegungen zur Faust-Dichtung in Japan / T. Hasimoto // Symposium "Goethe und die Weltliteratur". – Berlin, 1993. – S. 112–124; Kimura N. Mori Ogai als "Faust"-Übersetzer / N. Kimura // 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 I. Fausts "Weg zu sich selbst": a Jungian interpretation of Goethes "Faust" with special emphasis on the individuation process / I. Allner. – New York : Syracuse Univ., 1993. – 436 S.
198. Atkins S. Vorwort / S. Atkins // Goethe in der ukrainischen Literatur / W. Zyla. – München : Freie Ukrainische Univ., 1989. – S. 5–6.
199. Рудницький Л. Іван Франко і німецька література / Л. Рудницький. – München : Ukrainisches technisch-wirtschaftliches Institut, 1974. – S. 80.
200. Ярема Я. Іван Франко і «Фауст» Гете / Я. Ярема // Дослідження творчості Івана Франка. – К. : АН СРСР, 1956. – С. 103–107.
201. Vojko J. Goethes "Faust" in der ukrainischen Übersetzung von M. Lukas / J. Vojko // Festschrift für Wolfgang Gesemann. – Bd. 2. – München, 1986. – S. 20.
202. Копелев Л. «Фауст» по-українски / Л. Копелев // Мастерство перевода. – М., 1965. – С. 151.
203. Вильмонт Н. Гете и его «Фауст» / Н. Вильмонт ; Перевод Б. Пастернака. – М., 1955. – С. 34.
204. Rüge G. Boris Pasternak / G. Rüge. – München, 1958. – S. 84.

205. Цветаева А. Двойное пламя / А. Цветаева // Наука и жизнь. – М., 1985. – №. 2. – С. 76.
206. Зарыцкі А. «Фавст» на беларускай мове / А. Зарыцкі // Гёте. Фавст / Пераклад В. Сьомуха. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1976. – С. 11.
207. Див. пос. 204.
208. Див. пос. 201.
209. Там само.
210. Див. пос. 205.
211. Габричевский Г. А. Переводы «Фауста» / Г. А. Габричевский // Гете. Фауст. / Перевод В. Брюсова. – М.–Л., 1928. – С. 346.
212. Білецький О. Зібрання праць в 5 томах / О. Білецький. – Т. 5. – К. : Наукова думка, 1966. – С. 441.
213. Мотылёва Т. !Фауст! в переводе Б. Пастернака / Т. Мотылёва // Новый мир. – М., 1950. – №. 8. – С. 239–243.
214. Zyla Wolodymyr T. J. W. von Goethe in der ukrainischen Literatur. – München : Freie Ukrainische Univ., 1989. – S. 40.
215. 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.
216. Pohl W. Russische "Faust"-Übersetzungen / W. Pohl. – Meisenheim : Hain, 1962. – S. 82.
217. Langkavel M. Die französischen Übersetzungen von Goethes "Faust": Ein Beitrag zur Geschichte der französischen Übertragungskunst / M. Langkavel. – Straßburg : Trübner, 1902. – 153 S.
218. Жирмунский В. Гете в русской поэзии / В. Жирмунский // Литературное наследство. – Выпуск 4-6. – М., 1932. – С. 505–650.
219. Statkow D. Probleme bei einer bulgarischen "Faust"-Übersetzung / D. Statkow // Goethe: Jahrbuch der Goethe Gesellschaft. – Bd. 26. – Weimar, 1964. – S. 266–276.
220. Zyla Wolodymyr. J. W. von Goethe in der ukrainischen Literatur. – München : Freie Ukrainische Univ., 1989. – 96 S.
221. Ященко А. «Фауст» Гете в интерпретации русской критики и переводах / А. Ященко. – Горький, 1964. – 843 с.
222. Бондаренко Н. До історії української фаустіани / Н. Бондаренко // Архіви України. – К., 1968. – № 1. – С. 69–76.
223. Lipinski K. Goethes "Faust" als Übersetzungsvorlage / K. Lipinski. – Krakov, 1990. – S. 8, 215–216.
224. Kimura N. Fausts Verwandlung in japanischer Sprache / N. Kimura // Übersetzen, verstehen, Brücken bauen: geisteswissenschaftliches und literarisches Übersetzen im internationalen Kulturaustausch / hrsg. Von Armin Paul Frank u.a. – Berlin : E. Schmidt, 1993. – Т. 2. – S. 587–593.
225. Див. пос. 215.

226. Briegleb K. Vom Engen ins Weite: Zur Übersetzbarkeit des "Faust" / K. Briegleb // Pönyök-Yöngu. Übersetzungsforschung. – Seoul, 1994. – Н. 2. – S. 7–46 und 1995. – Н. 3. – S. 121–140.

227. Прокопович С. С. Адекватный перевод или интерпретация текста? / С. С. Прокопович // Тетради переводчика. – Выпуск 17. – М., 1980. – С. 37–48.

228. Heller E. Die Zweideutigkeit von Goethes "Faust" / E. Heller // Aufsätze zu Goethes "Faust I" / hrsg. von Werner Keller. – Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1984. – S. 82–84.

229. Губер Э. Комментарии / Э. Губер // Гете. Фауст / Перевод Э. Губера. – СПб., 1838. – С. 248.

230. Овчиников А. Предисловие / А. Овчиников // Гете. Фауст / Перевод А. Овчиникова. – Рига, 1851. – С. XII.

231. Шакунтала. Санскритская драма в 7 действиях. Сочинение Калидасы, перевод С. Эйгес. – СПб., 1893.

232. 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 «Фаусты» див.: Mommsen K. Etymologisches zu Goethes Euphorion / K. Mommsen // Euphorion. – Heidelberg : Universitätsverlag, 1994. – Bd. 88. – Н. 1. – S. 73–81; Або: Goethe und 1001 Nacht. – Berlin : Suhrkamp, 1981. – 332 S. (S. 185–295).

233. Schöne A. Götterzeichen, Liebeszauber, Satanskult: neue Einblicke in alte Goethetexte / A. Schöne. – München, 1993. – S. 107–230.

234. Müller Ch. "Gretchen als Hexe?": Eine Anmerkung zu Albrecht Schönes Rekonstruktion der "Walpurgisnacht" / Ch. Müller // Euphorion. – Bd. 87. – Heidelberg, 1993. – Н. 4. – S. 347–364.

235. Див. пос. 217.

236. «...я стремился за констатированным фактом литературного воздействия раскрыть его идеологическую, а следовательно – социальную значимость» // Гете в русской литературе / В. Жирмунский. – Л. : Художественная литература, 1937. – С. 5.

237. Там само, 671 S.

238. Там само, С. 5.

239. Pohl W. Russische "Faust"-Übersetzungen" / W. Pohl. – Meisenheim : Hain, 1962. – 186 S.

240. Leschnitzer F. Goethes "Faust und die sowjetische Literatur" / F. Leschnitzer. – Rostock, 1964. – 297 S.

241. Див. пос. 220.

242. Див. пос. 205, С. 11.

243. 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. ... к. філол. н. 10.02.16 – перекладознавство / А. С. Дворніков. – Одеса : ОНПУ ім. К. Д. Ушинського, 2013. – 254 с.

244. Франко І. Зібрання творів: у 50-ти т. / І. Франко. – Т. 18. – К. : Наукова думка, 1982. – С. 180.

245. Білило Ц. Несколько слов о переводе Гетевского Фауста на украинский язык Иваном Франком / Ц. Білило // Труд. – 1882. – № 36. – 5 березня. – С. 1–3.

246. І. М. Передмова // Й. В. фон Гете. Фавст. Трагедія. Перша частина. З німецької мови переклад Д. Загула. – Київ-Відень : Вернигора, 1919. – С. 5–1.

247. Йогансен М. Передмова до перекладу / М. Йогансен // Фауст. Трагедія. / Й. В. Гете ; переклад з нім. мови М. Т. Улезко. – Частина перша. – Харків : Держвидав України, 1926. – S. 1–6.

248. Білецький О. І. «Фауст», трагедія Гете / О. І. Білецький // Фауст / Гете ; переклад з нім. М. Лукаша. – К. : Держвидав художньої літератури України, 1955. – С. III–XL.

249. Див. пос. 199.

250. Бондаренко Н. «Фауст» в українському перекладі Д. Загула / Н. Бондаренко // Некоторые вопросы языкознания. – Выпуск 2. – К., 1962. – С. 15–51.

251. Див. пос. 201.

252. Див. пос. 198.

253. Див. пос. 200, С. 11–20.

254. Див. пос. 219 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 / V. Jevstahevyč // 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. 213, 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, 5.3.1882). 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. 245); М. Йогансен (див. пос. 246); О. Білецький (див. пос. 247). Трохи осторонь цієї традиції знаходяться статті Я. Яреми (див. пос. 199) і Н. І. Бондаренко (див. пос. 221 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. 198, 200, 219). 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. У 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 обох версій. Щоправда, епізоди, які він порівнював, були випадкові, а не ключові, не концептуальні.

255. Naumann Hans-Peter. Goethes "Faust" in schwedischer Übersetzung / Hans-Peter Naumann. – Stockholm, 1970. – 202 S.

256. Lipinski K. Goethes "Faust" als Übersetzungsvorlage / K. Lipinski. – Krakov, 1990. – 244 S.

257. 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.

258. Фауст. Фантастическая трагедия Вольфганга Гете, приносившая для сцены М. А. Струговщиковым. – В 5 актах. – Спб., 1903. – 84 с.

259. – Фауст 1: Е. І. Губер, 1838, віршами; М. П. Вронченко, 1844, віршами; А. Н. Струговщиков-батько, 1856, віршами; Н. П. Греков, 1859, віршами; Н. А. Холодковській, 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. Маклесова, 1897, віршами; А. І. Мамонтов, 1897, білими віршами; Д. Н. Цертелєв, 1901, віршами; П. І. Вейнберг, 1902, прозою; А. Л. Соколовській, 1902, прозовий підрядник; М. А. Струговщиков-син, 1903, прозою і віршами; В. Я. Брюсов, 1928, віршами; Б. Л. Пастернак, 1950, віршами.

– Фауст-2: Е. І. Губер, 1840, нарис прозою; М. П. Вронченко, 1844, нарис прозою; А. Овчинков, 1851, віршами; Н. А. 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. Соколовській, 1902, прозовий підрядник; Н. П. Маклесова, 1914, віршами; Б. Л. Пастернак, 1953, віршами.

– Фауст-1 і Фауст-2 одного перекладача: Е. І. Губер, 1838 (I – віршами), 1840 (II – нарис прозою); М. П. Вронченко, 1844 (I – віршами, II – нарис прозою); Н. А. Холодковській, 1878 (I і II – віршами); А. А. Фет, 1882 (I – віршами), 1883 (II – віршами); Н. Голованов, 1889 (I – віршами), 1898 (II – віршами); А. І. Мамонтов, 1897 (I – білими віршами), 1901 (II – прозовий підрядник); П. І. Вейнберг, 1902 (I і II – прозою); А. Л. Соколовській, 1902 (I і II – прозовий підрядник); Н. П. Маклесова, 1897 (I – віршами), 1914 (II – віршами); Б. Л. Пастернак, 1950 (I – віршами), 1953 (II – віршами).

260. – 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, А. Н. Струговщikov-батько, Н. П. Греков, М. Загорский, Е. І. Губер).

– Гете: его жизнь и избранные стихотворения. – СПб., 1889 (фрагмент «Из трагедии "Фауст"»: І. Павлов, А. А. Фет, А. Н. Струговщikov-батько, Н. П. Греков, Е. І. Губер, Н. А. Холодковский, І. С. Тургенев).

– О «Фаусте» Гете / под редакцией П. А. Висковатова. – СПб., 1895 (М. П. Вронченко, Н. П. Греков, Е. І. Губер, П. А. Висковатов, А. Н. Майков).

– «Фауст» в выдержках и изложениях. – М.: Родная речь, 1917 (М. П. Вронченко, Н. А. Холодковский та ін.).

– Фауст. Избранные страницы в переводах русских писателей / под редакцией А. И. Дейча. – М., 1929 (А. І. Дейч, А. А. Фет, Н. А. Холодковский).

– Гете. Избранные произведения / под редакцией Н. М. Вильмонта. – М., 1950 (Фауст-І: Б. Пастернак; Фауст-ІІ: Н. А. Холодковский).

– Сцены из «Фауста» // Гете: Избранное / под редакцией С. В. Тураева. – М.: Детгиз, 1963. – С. 176–329 (Н. А. Холодковский, В. Я. Брюсов, Б. Л. Пастернак, Д. В. Веневитинов).

– Отрывки из «Фауста» // Мастера русского стихотворного перевода. – Книги 1-2. – Л., 1968 (Фауст-І: Д. В. Веневитинов, Е. І. Губер, М. П. Вронченко; Фауст-ІІ: Н. А. Холодковский).

– Фауст: сцены из первой части // Гете: Стихотворения / под редакцией С. В. Тураева. – М., 1973. – С. 235–371 (Н. А. Холодковский, В. Я. Брюсов, Б. Л. Пастернак, Д. В. Веневитинов).

261. В. А. Жуковский (1817, 1849), М. Загорский (1824), А. С. Грибоедов (1825), Д. В. Веневитинов (1827, 1829), С. Ш(евиров?) (1827), Ф. І. Тютчев (1830), А. А. Шишков (1831), І. Бек (1837), Ф. А. Коні (1837), К. С. Аксаков (1839, 1841), Н. П. Огарьов (1841, 1856, 1890), І. С. Тургенев (1844), Струйский (1847 – ?), М. Л. Михайлов (1848), Д. Кафтирьов (1865), І. Павлов (1867, 1873, 1874, 1875, 1889), Д. Д. Мінаев (1871), Д. С. Мережковский (1892), К. Д. Бальмонт (1895, 1896, 1899), П. А. Висковатов (1895), А. Н. Майков (1895), Е. М. Ш(ершнеvский – ?) (1899), Ф. Ф. Комиссаржевский (1912), А. А. Блок (1920 – ?), А. В. Луначарский (1928), А. І. Дейч (1929), В. Я. Брюсов (1932).

262. Гербель Н. В. Собрание сочинений Гётэ в переводах русских писателей / Н. В. Гербель. – Т. 2 : Фауст. Перевод Н. А. Холодковского. – СПб., 1878. – 427 С. (свій останній суттєво перероблений варіант перекладу «Фауста» Н. А. Холодковский видав 1922).

263. Гете. Фауст. Часть І. Перевод Б. Л. Пастернака. – М., 1950.

– Гете. Фауст. Часть І і ІІ. Перевод Б. Пастернака. – М., 1953. – 616 С. (останній перероблений варіант – 1957).

264. – Фауст-1: І. Я. Франко, 1882, віршами; Г. О. Коваленко, 1891, віршами; Д. Загул, 1919, віршами; М. Т. Улезко, 1926, віршами; М. О. Лукаш 1955, віршами.

– Фауст-2: І. Франко, 1899, фрагментарно; М. Т. Улезко, 1926, прозовий нарис; М. О. Лукаш, 1955, віршами.

– Фауст-1 і 2 одним перекладачем: М. Т. Улезко, 1926 (I – віршами, II – прозовий нарис), М. О. Лукаш, 1955 (I і II – 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.

265. «Фауст» Гете // Хрестоматія з історії західних літератур. – Том 3. – Харків, 1931. – С. 456–482 (М. П. Старицький, М. Т. Улезко, Д. Загул, Т. Вернивода).

266. М. П. Старицький (1865), К. Д. Дмитрашков (1884), І. Я. Франко (1880, 1899), Х. Алчевська (1924), Т. Вернивода (1931).

267. Фавст. Трагедія Гете. Перша частина. Переклад та коментар І. Франка. – Львів, 1882. – 222 с. (перший варіант як фрагмент – 1880).

– Гелена і Фавст. Третій акт другої часті Гетевого «Фавста». Переклав І. Франко. – Львів : Наукове товариство ім. Шевченка, 1899. – 59 с.

268. Гете. Фауст. Частини I і II. Переклад Миколи Лукаша. – К. : Держвидав художньої літератури, 1955. – 500 с.

269. Власне кажучи, тут немає вибору: тільки один повний переклад В. Сьомухи (1976, Фауст I і II, віршами) та два фрагменти А. Дударя (1939-ті роки) і А. Зарицького (1949).

270. Гётэ Ё. В. Фаўст. Трагедыя. Першая і другая часткі / Ё. В. Гётэ ; Пераклаў з нямецкай Васіль Сёмуха. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1976. – 432 с.

271. Так, наприклад, про переклад шекспірівських трагедій // Советская литература. – М., 1956. – S. 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.

272. Goethe J. W. Faust. Gesamtausgabe / J. W. Goethe. – Leipzig : Insel-Verlag, 1964. – S. 597.

273. Е. І. Губер (1838), Н. П. Вронченко (1844), А. Н. Струговщikov-батько (1856), Н. П. Греков (1859), Н. А. Холодковскій (1878), І. Я. Франко (1882), 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. Соколовскій (1902), М. А. Струговщikov-син (1903), Д. Загул (1919), М. Т. Улезко (1926), В. Я. Брюсов (1928), Б. Л. Пастернак (1950), М. О. Лукаш (1955), В. Сьомуха (1976).

274. В. А. Жуковскій (1817, 1849), М. Загорскій (1824), А. С. Грібоедов (1825), Д. В. Веневітінов (1827, 1829), С. Ш(евирьов – ?) (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), Струйскій (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. Мережковскій (1892), К. Д. Бальмонт (1895, 1896, 1899), П. А. Вісковатов (1895), А. Н. Майков (1895), Л. М. Ш(ершневскій – ?) (1899), Ф. Ф. Комісаржевскій (1912), А. А. Блок (1920 – ?), Х. Алчевська (1924), А. В. Луначарскій (1928), А. І. Дейч (1929), А. Дудар (1930-ті).

275. Е. І. Губер (1840), М. П. Вронченко (1844), А. Овчиніков (1851), Н. А. Холодковскій (1878), А. А. Фет (1883), Н. Голованов (1898), А. І. Мамонтов (1901), П. І. Вейнберг (1902), А. Л. Соколовскій (1902), Н. П. Маклецова (1914 – ?), М. Т. Улезко (1926), Б. Л. Пастернак (1953), М. О. Лукаш (1955), В. Сьомуха (1976).

276. Д. Д. Мінаєв (1871), Н. П. Огарьов (1890), І. Я. Франко (1899), А. В. Луначарскій (1928), Т. Вернивода (1931), В. Я. Брюсов (1932), А. А. Зарицькі (1949).

277. Е. І. Губер (прозовий нарис), М. П. Вронченко (прозовий нарис), А. І. Мамонтов (прозовий підрядник), П. І. Вейнберг (прозовий переказ), А. Л. Соколовскій (прозовий підрядник), М.Т.Улезко (прозовий нарис). «Фауст І» був перекладений прозою лише трічі: П. І. Вейнберг (прозовий переказ), А. Л. Соколовскій (прозовий підрядник), М. А. Струговщikov-син (прозою і віршами у формі діалогу).

278. Н. А. Холодковский (1878), А. А. Фет (1882-1883), Н. Голованов (1889-1898), Б. Л. Пастернак (1950-1953), М. О. Лукаш (1955), В. Сьомуха (1976).

279. Белинский В. Г. Полное собрание починений // В. Г. Белинский. – М., 1956. – Т. 11. – С. 380; Т. 12. – С. 20, 38.

280. Огарёв Н. П. Памяти художника А. Иванова / Н. П. Огарёв // 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.

281. Толстой Л. Н. Полное собрание починений / Л. Н. Толстой. – Т. 86. – М., 1937. – С. 212.

282. 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.

283. 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 жвавистю, своїм теплим колоритом і своєю міцністю стоїть значно нижче першої, перемагає її в цілому лише багатством своїх думок).

284. Див. пос. 226, С. 248 і пос. 227, С. IX-XI; див. також: Фет А. А. Фауст. Трагедия Гете / А. А. Фет. – Ч. 2. – М.: Гатчук, 1883. – С. V; Соколовский А. Л. Фауст. Трагедія 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. X. – М., 1956 (Тургенев стверджує: немає сумнівів, що друга частина «Фауста» є заумною).

285. Губер Э. И. Вторая часть «Фауста» / Э. И. Губер // Фауст. Трагедия Й. В. Гете в стихотворном переводе Э. И. Губера. – СПб.: Герман Гоппе, 1902. – С. 97–98, 100, 107.

286. Цитується за: В. М. Жирмунский (див. пос. 234, с. 443); див. також: А. А. Фет. Фауст. Трагедия Гете: часть вторая. – М.: Гатчук, 1883. – С. III–IV.

287. Брюсов В. Я. Избранные сочинения / В. Я. Брюсов. – Т. 2. – М., 1955. – С. 588.

288. Франко І. Я. Гелена і Фавст..., див. пос. 266, С. 4.

289. Горький М. Собрание сочинений в 30 томах / М. Горький. – Т. 29. – М., 1955. – С. 123–124.

290. Brief an den Grafen Brühl vom 1. Mai 1815 // s. Anm. 271, S. 595.

291. Волков И. Ф. «Фауст» Гете и проблема художественного метода / И. Ф. Волков. – М.: МГУ, 1970. – С. 200.

292. Див., наприклад: Соколовский А. Л. Фауст, трагедия Гете / А. Л. Соколовский. – СПб. : Пантелеевы, 1902. – С. III.

293. Див. пос. 271, С. 129.

294. 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 weder für schändlich noch für schimpflich hielten").

295. Див., наприклад: Габричевский Г. А. Гете и Фауст / Г. А. Габричевский // Гете. Фауст. Перевод В. Я. Брюсова. – М. – Л., 1928. – С. 36.

296. Гете. Фауст. Перевод Н. А. Холодковского. – М. : Okto, 1912. – С. 1.

297. Див. пос. 294.

298. Н. А. Холодковский (1858-1921) був великим російським вченим, «батьком» паразитології.

299. Фауст. Трагедія Івана Вольфганга Гете. Переклав Іван Ф. // Правда. – Випуск I-III. – Львів, 1880. – С. 1.

300. Гете. Фауст. Перевод Бориса Л. Пастернака. – Л. : ГИХЛ, 1953. – С. 35.

301. 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.

302. Гете. Фауст. Переклад з німецької Миколи Лукаша. – К. : Держвидав художньої літератури, 1955. – С. 3.

303. Гётэ Ё. В. Фауст. Трагедия. Першая і другая часткі / Ё. В. Гётэ ; Пераклаў з нямецкай Васіль Сёмуха. – Мінск : Мастацкая література, 1976. – С. 13.

304. Подібну систему аргументовано доводить І. Ф. Волков (див. пос. 190).

305. «Прафауст» написано 1775, знайдено 1887; «Фауст-фрагмент» надруковано 1790; «Присвята» створена 1797; «Фауста I» надруковано 1808; «Фауста II» завершено й видано 1832.

306. Про стильову багаточарість і злиття стилів в Гетевому «Фаусті» див. блискучі думки Г. А. Габрічевського: пос. 210, С. 47 і 50.

307. Див. пос. 211, 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 знаходяться поруч із сатиричними і навіть гумористичними строфами і що патетичні монологи та ліричні забавні епізоди, виписані жвавою мовою, сусідують 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».

308. Див. подібні думки: Фауст. Трагедія Гете. Перевод Петра Вейнберга. – СПб. : С уворин, 1902. – С. 5–6; Вильмонт Н. Н. Гете и его «Фауст» / Н. Н. Вильмонт // Гете. Фауст / Перевод Б. Пастернака. – Л. : ГИХЛ, 1953. – С. 4 і 15; Юрьев С. А. Предисловие / С. А. Юрьев // Гете. Фауст / Перевод Н. А. Холодковского. – М. : Okto, 1912. – С. III.

309. Й. П. Екерманн мав думку, що це сталося ще 1769.

310. У «Прафаусти», «Фрагменті», а пізніше і у «Фаусти 1».

311. У «Фаусти 2» ця подорож часом виписана найкраще, але вже у «Фрагменті» та у «Фаусти 1» є «Кухня відьми» як сцена омолодження Фауста і тим самим як передвісниця його майбутніх мандрів через час.

312. 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 nie so recht fortgewollt" // Goethe. Faust. Gesamtausgabe. – Leipzig : Insel-Verlag, 1964. – S. 597.

313. 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.

314. Див. пос. 210, С. 53.

315. Див. пос. 271, С. 136.

316. Там само, С. 167.

317. Історично (денотативно) лексема "Bretterhaus" означає теж 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 "Kleinkunstabühne" (маленький драматичний театр), або "Kabarett". Отже, семантика слова "Bretterhaus" у Гете подвійна: маленька театральна споруда і легке розважально-моралізаторське дійство!

318. Див. пос. 296, С. 5.

319. І знову Н. А. Холодковській 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 Холодковській слово «тварей» використовує як перерахування після слова «людей», то логічне протиставлення «людей и тварей» примушує сприйняти останній член перерахування лише як найменування світу тварин.

320. Див. пос. 299, С. 6.

321. Див. пос. 300, С. 44.

322. Див. пос. 302, С. 11.

323. Див. пос. 303, С. 20.
324. Див. пос. 271, С. 189.
325. Там само, С. 146.
326. Не всі гетезнавці вважають, що парі у «Фаусті» означає відкритий фінал. Див., наприклад: А. А. Фет (пос. 285, С. LVI) або Г. А. Габрічеський (пос. 210, С. 53).
327. Wieso Benno von. Die deutsche Tragödie von Lessing zu Hebbel / Wieso Benno von. – Hamburg, 1961. – S. 137–138.
328. Steiner J. Erläuterungen zu Goethes "Faust I" / J. Steiner. – Stockholm, 1959. – S. 66.
329. Korff Hermann August. Geist der Goethezeit. – Bd.2. – Leipzig, 1957. – S. 384–388.
330. Rickert H. Goethes "Faust" / H. Rickert. – Tübingen, 1932. – S. 176 und 188.
331. Див. пос. 271, С. 139.
332. Див., наприклад: М. Т. Улезко. Що таке Фауст // Гете. Фауст, переклав М. Т. Улезко. – Харків, 1926. – С. 19.
333. Наприклад: Hans-Peter Naumann. Goethes "Faust" in schwedischer Übersetzung / Hans-Peter Naumann. – 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").
334. Див. пос. 296, С. 7.
335. Див. пос. 299, С. 9.
336. Див. пос. 300, С. 48–49.
337. 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.
338. Див. пос. 302, С. 15.
339. Див. пос. 303, С. 23.
340. Див. пос. 271, С. 178–179.
341. Фауст. Сочинение Гете. Перевод Эдуарда Губера. – СПб. : А. Плюшар, 1838. – С. 72–74.
342. Див. пос. 271, С. 326.
343. Див. пос. 296, С. 115.
344. Див. пос. 300, С. 337–338.
345. Див. пос. 302, С. 266.
346. Див. пос. 303, С. 230.
347. Див. пос. 271, С. 146.
348. Див. пос. 296, С. 9.

349. 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.

350. Це словосполучення також запропонував Є. І. Губер.

351. Див. пос. 299, С. 12.

352. Див. пос. 300, С. 56.

353. Див. пос. 302, С. 22.

354. Цей символ виникає вже у Е. І. Губера, але активізується А. Н. Струговщikovим-батьком.

355. Див. пос. 303, С. 29.

356. Про перекладацькі принципи Н. А. Холодковського див. детальніше: Н. А. Холодковский. Комментарии і примечания к обеим частям поэмы // Гете. Фауст. Перевод Н. А. Холодковского. – Т. 2. – Петроград, 1914.

357. Про перекладацькі принципи Б. Л. Пастернака див. детальніше: пос. 204, а також його лист до R.-D. Keil, який наведено в книзі В. Поль (пос. 215, 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".

358. Про перекладацькі принципи І. Я. Франка див. детальніше: І. Франко, Уваги до перекладу «Фавста» // Фавст. Трагедія Гете. Переклав І. Франко. – Львів : Правда, 1880. – С. 21.

359. De Holsteensche Faust. – Hamburg : Schuster, 1974. – 94 S.

ДОДАТКИ

Додаток 1: переклад давньоєврейського тексту (перше речення Біблії)

(Запис івритського оригіналу українськими літерами) Берейшіс боро елохім ес хашомаім 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 wirr, 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.

Додаток 2: 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 вставайте,
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.*

А. Твардовскій

ЗАВЕЩАНИЕ

*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 Ёкраіне 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 варожжю... Во тады я
І нівы і горы –
Ўсё пакіну й да самога
Бога палунаю
Маліціся... А да тых пор –
Бога я не знаю!
Пахавайце 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 Hönge,
Wo man hören kann sein Tosen,
Seine wilden Sönge.
Wenn aus unsrer Ukraine
Zum Meer dann, zum blauen,
Treibt der Feinde Blut, verlaЯ ich
Die Berge und Auen,
Alles laЯ 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 БІР

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.*

Додаток 3: переклад російського тексту

А. 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 страждаю;
Я вас кохав так щиро, ніжно, мрійно,
Як дай вам бог, щоб інший вас кохав.*

Ю. Кругляк, 1949

*Я вас любив: здається 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 мене бенгега похлила –
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 liebte 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 liebte Sie stumm, hoffnungslos und schmerzlich.
In aller Qual, die solche Liebe gibt;
Ich liebte Sie so wahrhaft und so herzlich,
Gott geb, daß Sie ein anderer je so liebt.*

Martin Remane

*Ich liebte 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 liebte Sie, hab's bloß so lang verschwiegen,
gehemmt durch Eifersucht und Schüchternheit.
Nun wünsch ich nur, daß Sie – mög Gott es fügen! –
ein anderer liebt mit gleicher Innigkeit.*

Eva Strittmatter

*Ich liebte 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 liebte Sie. Hoffnungslos. Schweigend.
Wie ein Geschlagener sich ergibt.
Aufrichtig. Zärtlich. Fallend. Steigend.
Geb Gott, daß Sie ein anderer je so liebt.*

Gundula Schell

*Ich liebte 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 liebte Euch, nichts redend, nichts erhoffend.
Gequält von Eifersucht, gequält von Scheu.
Ich liebte Euch so zärtlich und so offen.
Geb Gott Euch, so geliebt zu sein erneut.*

Peter Gosse

*Ich liebte 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 liebte duldend, jeder Hoffnung ledig,
Von Schüchternheit und Eifersucht wie tot.
Ich liebte Sie so rückhaltlos, so zärtlich –
Ach, liebe Sie ein anderer so, geb's Gott!*

Rainer Kirsch

*Ich liebte 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 liebte 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 liebte 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 liebte wortlos Sie, ohne zu hoffen,
Mal schüchtern, mal von Eifersucht gequält;
Ich liebte 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 скрыпит...
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 киди 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 (1884-85)

*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 доли не шукає
І од недоли 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 її!*

П. Тичина, Вітрило (1930)

*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.*

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 лє.
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 щоглу 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 ввій 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 щогла гнеться і шумить..
Під ним вода, як блиск лазурі, –
на 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 струмінь 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 тумань
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 струмисьє,
Над ним – проміння золоте,
А вій, бентежний, бур благає.
Неначе в бурях спокій є!*

Н. Забіла, Парус (1936)

*Біліє садинокий парус
На морі, в синім тумані.
В які краї він лине зараз?
Що кинув в рідній стороні?
Бушує море, вітер висе,
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 лисе,
Та бунтареві бурі милі.
Неначе в бурях спокій є!*

К. Дрок, Парус (1939)

*З туману моря виринає
Самотини парус вдалині...
Чого по світу він шукає?
Що кинув в рідній стороні?
Хлюпочуть хвилі, вітер висе,
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 вий 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 яснійш 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 даліні...
Що він шука в чужім просторі?
Що кинув в рідній стороні?
Вітряга 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.*

В. Хлебников

*Крылышкуя 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 Ufemet; Schilfen und Gräsern
Pinz, pinz, pinz! pardaute die Roßpappel.
O schwanings!
O aufschein!*

В. Хлебников. Воздучиный воздухан

*Воздучее воздучей,
Воздучее воздучини,
Сидушистый сидухан,
Сидучее сидухини,
Сидучее сидучей,
Кольшистый колыхан,*

*Колыхее колыхинн,
Колыхее колыхеи,
Едушистый едухан,
Едухее едухеи,
Видушистый видухан,
Видухее видухеи,
Видухее видухини.*

P. Celan. Luftiger Lufiold

*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*

С. Есенин

*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.*

Р. 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

*Майськими 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.*

Е. Евтушенко. Бабий Яр

*Мне кажется, что Дрейфус –
это я.
Мецанство –
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 Spießher
denunziert mich,
der Philister
spricht mir das Urteil.
Hinter Gittern bin ich.
Umstellt.
Müdgehetzt.
Und bespien.
Und verleumdet.
Und es kommen Dämchen daher,
mit Brüsseler Spitzen,
und kreischen
und stechen mir ins Gesicht
mit Sonnenschirmchen.*

Додаток 4: переклади німецького тексту

J. W. von Goethe. Mignon

*Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn,
Im dunklen Laub die Gold-Orangen glühn,
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!*

Жуковский В., 1817 г.

*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 г.

*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 г.

*Ты знаешь ли край, где лимонные рожи 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 г.

*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
Умчатся б нам, о милый, навсегда!*

Б. Пастернак, 1952 г.

*Ты знаешь край лимонных роц в цвету,
Где пурпур королька прильнул к листу,
Где негой Юга дышит небосклон,*

*Где дремлет мирт, где лавр заворожен?
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.*

А. 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 высотой
Девушка дивной красоты
Одеждой горит золотою,
Играет златом косы.
Златым убирает гребнем.
И песню поёт она:
В её чудесном пенье
Тревога затаена.
Пловец 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. Левик (перший варіант)

*Не знаю, что стало со мною,
Душа моя грустью полна,
Мне не даёт 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. Левик (другой вариант)

*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.*

= Печалью душа смущена
= Мне всё.....
= Прохладен воздух. Темнеет.
= И Рейн уснул во мгле.
= Последним лучом пламенеет
= Закат на прибрежной скале.
= Сидит на вершине крутой
= Неведомой силы полна
= Охвачен безумной тоскою
= Не видит скалы пред собою
= Я знаю, река свирепая,

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 шпильях 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 сталось 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 злате 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.*

Додаток 5: 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 колишнє,
Гірко плачу йому вслід.
Що ж? До краю треба плутать;
Вітер лютий дме в кістки,
Мов те листя мене крутить
Та швиря на всі боки.*

Петро Стебницький

*Пісня осіння!
Те голосіння
Довге, сумне,
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,
Тручас, 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 холоду,
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 змітає
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 квілінь
Кобз осінніх
Крає та рве
Серце сливе
По частинах.
Як угорі
Б'ють дзигарі,*

*Збідну сидьма.
Як спом'яну
Юність бучну,
Плачу ридма.
Варто лишень
Вийти в цей день
На обійстя,
Вітер мене
Носить, жене
Наче листя.*

КОМЕНТАР

Вперше великий фрагмент тексту цієї монографії надруковано німецькою мовою у 1999 році:

– Naumänko A. M. Das konzeptuelle Übersetzen / A. M. Naumänko. – Sapogoshje : Uni, 1999. – 114 S.

Потім вона вийшла у повному обсязі (але вже російською мовою) наприкінці 2013 року:

– Науменко А. М. Концептуальный перевод / А. М. Науменко. – Николаев : ЧДУ, 2013. – 420 с.

Для сучасного видання текст російської монографії перекладено мною українською мовою і злегка відредаговано.

Німецьку монографію можна вважати моєю першою вагомою науковою працею в галузі теорії та практики перекладу взагалі і гіпотези про переклад концептуальний зокрема. Але задовго до її появи, починаючи з 1983 року, я встиг надрукувати з десятків зовсім незначних, не зовсім значних і вельми значних статей і тез щодо перекладацької проблематики:

– Луцкова Л. В. Начальный монолог Фауста и его русские переводы / Л. В. Луцкова, А. М. Науменко // Теория и практика перевода. – Выпуск 10. – Киев. – 1983. – С. 34–40.

– Луцкова Л. В. Методика исследования семантико-синтаксических аспектов художественного перевода / Л. В. Луцкова, А. М. Науменко // Вариативность в языке и речи. – Симферополь : СГУ, 1984. – С. 120–131 (Депонент ИНИОН АН СРСР, № 18317 от 18.09.1984).

- Науменко А. М. О концептуальному художественному переведі / А. М. Науменко // Нові підходи до філології у вищій школі. – Мелітополь : МДПІ, 1992. – С. 40–41.
- Науменко А. М. Теорія та практика перекладу: адекватні засоби перекладу / А. М. Науменко. – Мелітополь : МДПІ, 1992. – 24 с.
- Науменко А. М. Теорія та практика перекладу: переклад лірики та прози / А. М. Науменко. – Мелітополь : МДПІ, 1992. – 32 с.
- Науменко А. М. Теорія та практика перекладу: головні терміни та їх еквіваленти / А. М. Науменко. – Мелітополь : МДПІ, 1992. – 24 с.
- Науменко А. М. Сутність перекладу й перекладознавства / А. М. Науменко // Нові підходи до вивчення й викладання філології у вищій школі. – Київ : ІСДО, 1994. – С. 120–136.
- Концептуальний переклад та контрастивна лінгвістика // Мови європейського культурного ареалу. – К. : КНУ, 1995. – С. 78.
- Науменко А. М. «Фауст» Гете у східнослов'янських перекладах / А. М. Науменко // Мови європейського культурного ареалу. – К. : КНУ, 1995. – С. 133–134.

Потім зміст і концепція монографії довгі роки перероблювались і друкувались під різними назвами і різними мовами, знайшовши своє остаточне втілення у двох десятках статей (1999-2014) і трьох монографіях російською (2013), українською (2014) і білоруською (2015) мовами:

- Науменко А. М. Концептуальность как истинность перевода / А. М. Науменко // Методологічні проблеми перекладу на сучасному етапі. – Суми : СумДУ, 1999. – С. 114–119.
- Науменко А. М. Перевод как обработка / А. М. Науменко // Вісник ХНУ. – № 471: «Іноземна філологія на межі тисячоліть». – Харків : ХНУ, 2000. – С. 193–198.
- Науменко А. М. Непереводимость иноязычного произведения / А. М. Науменко // Вестник СевГТУ: Серия «Филология». – Севастополь : СевГТУ, 2000. – № 28. – С. 122–143.
- Naumenko A. M. Goethes «Faust» in ostslawischen Übersetzungen / A. M. Naumenko // Das Wort. - Moskau : DAAD, 2001. – S. 177–195.
- Науменко А. М. «Фауст» Гете в восточнославянских переводах / А. М. Науменко // Вікно в світ. – К. : НАНУ, 2001. – № 1. – С. 106–120.
- Науменко А. М. Похоронна й заздравна для перекладу / А. М. Науменко // Вісник СумДУ: серія «Філологічні науки». – № 26 – Суми : СумДУ, 2001. – С. 133–139.
- Науменко А. М. Концепція оригіналу і переклад / А. М. Науменко // Мови, культури та переклад. – К. : КНУ, 2001. – С. 314–318.

- Naumenko A. M. Das konzeptuelle Übersetzen am Beispiel von Goethes «Faust» / A. M. Naumenko // Akten des X. Internationalen Germanistenkongresses Wien-2000. – Bd. 11. – Wien : Lang, 2003. – S. 29–33.
- Науменко А. М. Новий підхід до перекладу як до концептуального / А. М. Науменко // Новітня філологія. – 2012. – 41. – С. 193–208.
- Науменко А. М. Переклад як концептуальність / А. М. Науменко // Ольвія-2012. – Тези. – Миколаїв : ЧДУ, 2012. – С. 18–19.
- Науменко А. М. Концептуальний переклад / А. М. Науменко. – Николаев : ЧДУ, 2013. – 420 с.

DEUTSCH. EIN LEHRBUCH

DEUTSCH

*Ein Lehrbuch
für Germanistik-Studierende
(Lehrstufe Magister)*

Unter Gesamtdirektion
von Prof. Dr. A. M. Naumenko

2008

ББК 81.2 Нім-923
Н 67

Н 67

Науменко А. М., Прокопова Л. І. **Німецька мова**: Підручник для магістрів-германістів / За загальною редакцією доктора філологічних наук професора А. М. Науменка.

ISBN 5-11-003910-0

Підручник через систему відповідних вправ навчає майбутнього магістра філологічного аналізу сучасних німецькомовних оригінальних текстів публіцистичного, наукового, ділового, побутового та художнього стилю, ведення повноцінної дискусії з їх авторами, порівнювання цих текстів із професійними українськими, російськими та білоруськими перекладами, писання на них рецензії.

Для студентів-магістрів, які вивчають німецьку мову як першу іноземну.

© А. М. Науменко, Л. І. Прокопова

Einheit 1:
TEXTE FÜR DIE LINGUISTISCHE ANALYSE

1.1. Text 1

Am Anfang war das Reich

Völker entstehen nicht in einem Jahr oder gar an einem bestimmten Tag. Und so lässt sich auch nicht ein Zeitpunkt bestimmen, an dem die Menschen an Elbe, Rhein und Donau zu Deutschen wurden. Wenn man allerdings ein Ereignis benennen möchte, ohne das vermutlich alles anders gekommen wäre, dann ist es die Schlacht von Fontenoy, geschlagen von Tausenden Rittern am 25. Juni 841 südlich von Auxerre.

Drei Enkel Karls des Großen traten dort mit ihren Truppen an, weil sie über das Erbe stritten: auf der einen Seite Kaiser Lothar, auf der anderen seine Brüder Ludwig, König von Bayern, und Karl, König im westlichen Teil des Reiches.

Das Ergebnis war grauenhaft:

"Felder starren, Wälder starren, Sümpfe auch von Blute rot", berichtete ein Chronist, der in der ersten Reihe focht und "allein von vielen übrig" blieb. Niemals seien die Gebote des Christentums derart verletzt worden: "Verflucht sei der Tag, gestrichen aus dem Kreis des Jahres, ausgeschabt aus dem Gedächtnis! Mit ihm auch die Nacht, die bittere Nacht, die allzu harte Nacht, in der die Helden fielen".

Mehrere tausend Opfer soll das Hauen und Stechen gehabt haben, und mit Blick auf das 20. Jahrhundert mag es wie ein Menetekel erscheinen, dass auf diese Weise alles anfang. Denn das fränkische Imperium Karls des Großen, bis heute Symbol für die Einheit Europas, zerbrach infolge der Schlacht. Die Brüder teilten den Vielvölkerstaat auf, der den Großteil der gesamten Christenheit umfasst hatte. König Ludwig erhielt den östlichen Part, und sein ostfränkisches Reich wurde zum "Ausgangspunkt" (Historiker Rolf Große) für etwas ganz Neues: Deutschland und die Deutschen.

In der sanften Hügellandschaft des heute französischen Burgund begann damit jene Kausalkette, ohne die es das zahlenmäßig größte Volk West- und Mitteleuropas nicht gegeben hätte, nicht seine Leistungen, den Buchdruck, den "Faust", den Otto-Motor, aber auch nicht die Verbrechen, die Weltkriege und den Holocaust.

Früher haben Wissenschaftler geglaubt – und so lernten es auch Generationen in den Schulen, – einst habe zwischen Alpen und Nordsee das Volk der Deutschen gesiedelt, das sein Schicksal in die Hand nahm, sich einen König wählte und ein Reich gründete. Eine romantische Vorstellung.

Heute weiß man: Die Ethnogenese, wie Experten das Entstehen von Völkern bezeichnen, ist bei den Deutschen in umgekehrter Reihenfolge verlaufen. Am Anfang war das Reich, erst darin entstand ein Volk.

Die Menschen empfanden sich zu Zeiten von Lothar, Ludwig und Karl nämlich keineswegs als Deutsche, sondern als Franken ("Freie"), Alemannen ("die Gesamtheit der Männer") oder Baiuwaren ("Männer aus Böhmen"). Das Wort "deutsch" war nur in einer Vorform bekannt, dem lateinischen "theodiscus". Es leitete sich vom fränkischen "theoda" (gleich Volk) ab, und gemeint waren damit die Sprachen der einfachen Leute, die das Lateinische nicht beherrschten: Fränkisch, aber auch Englisch, Gotisch oder Normannisch.

Erst das ostfränkische Imperium bot einen verlässlichen Rahmen, innerhalb dessen die deutschen Stämme – alles eigenständige Völker – in einem Jahrhunderte währenden Prozess zu einem neuen Volk zusammenwuchsen:

Es war der ostfränkische Königshof, der die Mächtigen aus allen Teilen des Reichs anzog und unter ihnen ein gemeinsames Bewusstsein schuf.

Im ostfränkischen Reich agierte die Kirche über Stammesgrenzen hinweg und gewöhnte die Gläubigen des späteren Deutschland daran, sich als Einheit zu sehen. Intellektuelle aus der ostfränkischen Führungsschicht erfanden Varianten einer gemeinsamen Geschichte, die Orientierung boten und ein Zusammengehörigkeitsgefühl vermittelten, zunächst auf der Ebene der Stämme, dann auch übergreifend.

Märchenhafte Erzählungen kamen auf diese Weise zustande, etwa dass Deutsch aus biblischen Zeiten stamme und die Deutschen Nachfahren der legendären Trojaner seien.

Mittelalterliche Geschichtsschreiber verbreiteten solche Mär, und wer so etwas hörte, konnte leicht annehmen, die verschiedenen Stämme seien gleicher Herkunft gewesen.

Am Ende verschmolzen die Geschlechter aus Bayern, Sachsen, Thüringen oder Schwaben, so dass sie schließlich mehr miteinander gemein hatten als jedes von ihnen mit den Slawen im Osten und den Romanen im Westen: die Sprache, die Kultur, die Geschichte und dann auch die Gewissheit, sich von anderen Völkern zu unterscheiden und eine Einheit zu bilden.

Niemand hatte das im Detail geplant, kein Kaiser, kein König, kein Edelmann. Und doch war es mehr als nur ein Zufall, denn das Werden der Deutschen erfolgte in Schüben, und für jeden dieser Schübe gab es auch politische Gründe: Die ostfränkischen Herrscher wollten die Integration ihres Reichs vorantreiben; selbstbewusste Stände und Städte wiesen später die Ansprüche Roms zurück.

Die verschiedenen Stämme verschmolzen so zu einem Volk, und aus ihm wuchs – indem es sich politisch artikulierte – eine Nation.

Die meisten der später so genannten Deutschen werden diese Entwicklung allerdings nicht bewusst registriert haben. Es waren fast alle des Lesens

unkundige Bauern, ihnen fehlten zunächst sogar für abstrakte Dinge – etwa Freiheit – buchstäblich die Worte. Kaum vorstellbar, das man bei einem solchen Horizont über das Deutschsein nachdachte. Sie "schlitterten in ihr nationales Dasein, ohne es zu merken und ohne es zu erstreben", urteilt der Historiker Johannes Fried in seinem meisterhaften Werk "Der Weg in die Geschichte".

Im Blickfeld des Forschers lebten etwas mehr als 3,5 Millionen Menschen – so viele bewohnten das neugegründete ostfränkische Reich. Beinahe menschenleere Wälder und Sümpfe erstreckten sich zwischen Harz und Rhein, an Elbe und Saale. Nur eine einzige Heerstraße führte vom Rhein zu den Sachsen, die im heutigen Norddeutschland siedelten.

Das Leben war kurz, hart und gefährlich, erfüllt von apokalyptischen Ängsten vor Blitz und Donner, Hungersnöten oder Sonnenfinsternissen. Die Chroniken zeugen von einer archaischen Gesellschaft mit Blutrache und Faustrecht, von prügelnden Mönchen und sadistischen Monarchen, die persönlich Augen austachen oder Nasen abschnitten. Viele Menschen hausten mit Schweinen in Holzhütten, deren Fenster mit Fellen abgedichtet wurden.

Einzig dort, wo einst die Römer geherrscht hatten, an Rhein, Mosel und Donau, fanden Reisende Reste von Zivilisation vor. Um die römischen Gründungen Mainz, Trier oder Regensburg zogen sich Wegenetze, man baute Wein an, und Kinder besuchten Schulen.

An der Spitze des neuen Imperiums stand Ludwig (806 bis 876), einer der Sieger von Fontenoy, später genannt "der Deutsche". Er war ein Mann von "stattlichem Wuchs", mit "Augen, die wie Sterne strahlten". Die Zeitgenossen rühmten seine Tapferkeit, weil er nach einem Unfall 50 Kilometer ohne "Seufzer oder Klagelaut" ritt, "obwohl das Krachen der zerbrochenen und aneinanderreibenden Rippen von einigen gehört wurde".

Der König herrschte über einen Kunststaat ohne gesicherte Grenzen und mit Untertanen, die wenig verband. Ihre Vorfahren hatten sich irgendwann in den dunklen Jahrhunderten nach Christi Geburt zu Stämmen zusammengeschlossen und waren sesshaft geworden: am Anfang die Franken, dann auch Alemannen, Bayern, Thüringer und Sachsen.

Historiker haben es später als Ludwigs größte Leistung bezeichnet, das neue Imperium bewahrt zu haben. Nach außen hin war das freilich nicht allzu schwer. Niemand erhob Ansprüche auf das karge Wald- und Wiesenreich; die Wikinger überfielen bezeichnenderweise lieber die benachbarten Westfranken. Und nach innen hielt Ludwig manchen mächtigen Stammesfürsten bei Laune, indem er ihn gewähren ließ.

Der Monarch wäre wohl darüber verwundert gewesen, hätte man ihn damals als "Deutschen" gerühmt, denn er fühlte sich dem Erbe Karls des Großen verpflichtet. Trotz der Schlacht von Fontenoy kamen er und die Regenten der anderen beiden Nachfolgereiche allein 58-mal zwischen 844 und 877 zusammen;

885 wurden das Ost- und das Westfrankenreich – aus dem Frankreich entstand – sogar wiedervereinigt, allerdings nur für wenige Jahre.

Es blieb dann bei der Trennung. Im Frühmittelalter konnten nicht einmal Könige lesen und schreiben, sondern fast nur Kirchenleute. Erinnerungen verblassen in einer schriftlosen Gesellschaft schnell, und so nahm mit jeder Generation die Zahl derjenigen ab, die sich in die Zeit Karls des Großen zurücksehnten.

Landbesitz jenseits der Grenzen ging mit den Jahren verloren; immer weniger Adlige heirateten Partner aus einem der anderen beiden Nachfolgeterritorien des Karls-Reiches. Die Menschen registrierten, dass sie sich in Sprachen aus unterschiedlichen Sprachfamilien verständigten: aus der romanischen im westfränkischen Reich, aus der germanischen im ostfränkischen Reich.

Und während die Teilreiche langsam auseinanderdrifteten, entwickelte der ostfränkische Königshof eine eigene Dynamik, die ihn zum "wichtigsten Wirkfaktor" (Historiker Fried) bei der Entstehung der Deutschen werden ließ.

Er stellte sicher, dass die Reichsfürsten und damit auch die Untertanen über einen langen Zeitraum hinweg zusammenblieben und zu einem politischen Verband verschmolzen. Der König war das Symbol des Reichs und "Schützer der Schätze, Rächer der Verbrechen, Spender der Ehren", wie ein Chronist notierte.

Wer nach Macht und Einfluss strebte, wer Titel und Besitzungen erwerben wollte, musste die Nähe zum König suchen. Denn Ludwig und seine Nachfolger verfügten über den Kronschatz. Der König bekam zudem den Löwenanteil bei neuen Eroberungen (etwa im Osten); und ihm stand schließlich das herrenlose Land zu. Und die Herrscher nutzten ihren Fundus, um Granden aus Bayern und anderswo an sich zu binden.

Dabei herrschten unter den hochadligen Familien am Hofe Zustände wie bei den Nibelungen: Bruder kämpfte gegen Bruder, Onkel gegen Neffe, Vater gegen Sohn, und auch Ehefrauen, Mütter und Töchter mischten mit. Der Sinn stehe nur nach "betrügen und übertreffen", bedauerte ein Zeitgenosse die Zustände.

Der mittelalterliche Staat wurde durch wechselseitige Treueeide zusammengehalten, die eine Lebenszeit hielten: unten zwischen Bauern und Grundherren, oben zwischen Rittern und Landesherrn, Reichsfürsten und Kaisern. Starb ein Hochadliger, kam der Intrigantenstadel in Bewegung.

Für viele Menschen erwies sich dieses System als Plage. Die Kriege zwischen den hohen Herren verwüsteten das Land. Soweit es in den Fehden um den Thron ging, belegten sie allerdings auch, dass sich die Kontrahenten dem Königreich zugehörig fühlten, denn sonst hätten sie nicht nach der Krone gestrebt. Sie versuchten nicht, sich abzuspalten, eigene Reiche zu gründen oder bei anderen Königen anzudocken, auch dann nicht, wenn sie im Machtkampf verloren hatten.

Das ostfränkische Reich blieb infolgedessen bestehen. Die Stabilität des politischen Zusammenschlusses erzeugte, wie Fried urteilt, einen "kontinuierlichen Integrationsdruck".

Es waren entscheidende Jahre für die Entstehung Deutschlands. Wie entscheidend, zeigte sich, als 918 einer der Nachfolger Ludwigs auf dem Thron ohne Erben starb.

Zu den mächtigen Geschlechtern der Zeit zählten die Liudolfinger aus Sachsen, später Ottonen genannt. Sklavenhandel hatte sie reich werden lassen; sächsische Edle raubten häufig Kinder aus slawischen Gebieten jenseits der Elbe und verkauften sie über Mittelsmänner in den Orient.

Heute würde niemand daran zweifeln, dass der Machtbereich der Ottonen an Elbe und Weser zu den deutschen Kernlanden zählt. Doch damals erinnerten sich sächsische Anführer daran, dass Karl der Große die Sachsen erst gut hundert Jahre zuvor unterworfen hatte, in einem 30 Jahre währenden Krieg mit Massendeportationen, Folter und einer blutigen Missionierung. Dennoch nutzten die Sachsen das Machtvakuum nicht, um sich vom Reich zu lösen. Oberhaupt Heinrich ließ sich vielmehr selbst in Fritzlar von den führenden Adligen zum König Heinrich I. wählen – ein für die deutsche Geschichte einschneidendes Ereignis, denn erstmals bestieg ein Mann den Thron, der nicht zu den Franken zählte, die bis dahin das Reich dominiert hatten. In Vielvölkerstaaten werden solche Ereignisse aufmerksam registriert; nun konnten auch andere Nicht-Franken hoffen, einmal Herrscher zu werden. Das stärkte den Zusammenhalt.

Allerdings haben sich die Liudolfinger darum bemüht, den fränkischen Charakter des Reichs zu wahren. Von Heinrichs Sohn Otto I. weiß man, dass er ganz bewusst die Unterschiede zwischen Sachsen und Franken zu überwinden suchte. Otto wählte 936 Aachen für sich als Krönungsort, weil dort Karl der Große – Urvater der Franken – residierte hatte. An seinem Krönungstag trug er den enganliegenden Rock der Franken und nicht die Tracht der Sachsen. Die Inthronisation verlief nach fränkischer Sitte. Ein Chronist beschrieb später die Zeremonie in der Aachener Pfalz:

"Und als man dorthin gekommen war, versammelten sich die Herzöge und die Ersten der Grafen mit der Schar der vornehmsten Ritter in dem Säulenhof, der mit der Basilika verbunden ist, und sie setzten den neuen Herrscher auf einen hier aufgestellten Thronsessel; hier huldigten sie ihm, gelobten ihm Treue und versprachen ihm Hilfe gegen alle seine Feinde und machten ihn so nach ihrem Brauch zum König".

Währenddessen wartete der Mainzer Erzbischof mit Priestern und "dem ganzen Volk" in der Basilika, in die Otto dann eintrat. Der Kirchenfürst berührte mit seiner Linken die Rechte des Monarchen, schritt zur Mitte des Raums und forderte die Menschen in den umlaufenden Säulengängen auf, die rechte Hand zu heben, sollte ihnen die Wahl gefallen: "Darauf hob alles

Volk die Rechte in die Höhe und wünschte mit lautem Zuruf dem neuen Herrscher Heil".

Solche Gesten und Symbole wirkten wie Kitt zwischen den Stämmen. Unverkennbar war die Ethnogenese der Deutschen auch Ergebnis mittelalterlicher Machtpolitik.

Im Alltag muss das Zusammenwachsen ein ziemlich beschwerlicher Prozess gewesen sein, denn das Verhältnis der Untertanen zueinander war offenbar durch wüste Vorurteile geprägt, vielleicht auch bedingt durch die vielen Fehden, die man austrug. Schwaben galten als dämlich, Hessen als tollkühn, Sachsen als wild. Besonders schlecht war mittelalterlichen Quellen zufolge der Ruf der Bayern: räuberisch und geizig, trunksüchtig und gefräßig.

Kein Wunder, dass unter den Rittern oft blutiger Streit ausbrach, wenn der König zum Krieg gegen auswärtige Mächte rief. Die Truppen lagerten und kämpften in Stammesverbänden, da gab schnell ein Wort das andere. Heinrich I. und seine Nachfolger verlangten den Streitern auch deshalb vor Schlachten heilige Eide ab, dass sie einander nicht im Stich ließen, was freilich nicht immer wirkte.

Unter den bis zu 10 000 Rittern und Mannen des Fußvolks scheint sich dann aber doch eine Art "Wir-Gefühl" herausgebildet zu haben. Das erwies sich insbesondere im Kampf gegen die Ungarn, damals ein heidnisches Reitervolk, dessen Überfälle Angst und Schrecken verbreiteten. Sie würden Blut trinken und die Herzen ihrer Gefangenen herausreißen und verschlingen, berichtete ein Zeitgenosse über die wilden Steppenkrieger, "kein Jammern konnte sie erweichen, keine Regung des Mitleids sie rühren".

Jahraus, jahrein plagten sie das Königreich.

Vermutlich 926 beschloss Heinrich I., den Angriffen ein Ende zu setzen. Er befahl, landesweit Burgen zu befestigen, in die sich die Bevölkerung im Falle einer Attacke retten konnte. Mönche beteten für das Heil der Kämpfer, und zwar unabhängig von der Stammeszugehörigkeit. 933 wurden die Ungarn an der Unstrut geschlagen, gut 20 Jahre später vernichtete Heinrichs Sohn Otto I. das ungarische Heer auf dem Lechfeld endgültig und erwarb sich damit den Beinamen "der Große". Es waren solche Ereignisse und die von den Ottonen verbreitete Erinnerung daran, die zu einer gemeinsamen Identität beitrugen.

Die Möglichkeiten der Monarchen, auf ihre Untertanen einzuwirken, waren dabei allerdings begrenzt, denn es gab weder eine zentrale Verwaltung noch Schulen oder Medien, um das Bewusstsein der Bevölkerung zu prägen. Die Ottonen etwa pflegten einen "ambulanten Regierungsstil", so der Historiker Große vom Deutschen Historischen Institut Paris. Auf Pferd und Wagen zogen die Könige in langen Trecks mit ihrem tausend Mann und wenige Frauen umfassenden Hofstaat von Pfalz zu Pfalz, loyale Truppen stets in der Nähe. Dort hielten die Herrscher dann Gerichts- und Hofstage ab. Waren die Vorräte aufgebraucht, ging es weiter. Den König solle man zum Freund, nicht zum Gast haben, sagte damals ein Sprichwort.

Wissenschaftler haben inzwischen die Routen der Herrscher rekonstruiert. In einem Großteil des Imperiums ließen sich diese nicht blicken. In dichter besiedelten Gebieten waren sie hingegen oft, teilweise jährlich präsent: Mainz, Speyer, Worms, Regensburg, Goslar – und stärkten so das Gemeinschaftsbewusstsein.

Bei aller Suche nach Anzeichen des Zusammenwachsens darf man freilich nicht aus dem Blick verlieren, dass es sich um einen graduellen Prozess handelte. Die Bauern und Handwerker orientierten sich an ihren Dörfern und Städten, nicht an einem Deutschland, von dem damals niemand hätte sagen können, wo es einmal liegen wird. Wenn es nicht die Einheit des Reichs gegeben hätte, die alles zusammenhielt, wären möglicherweise die deutschen Stämme in anderen Ethnien aufgegangen – so wie die im Mittelalter auf Rügen oder Zingst siedelnden Slawen allmählich von den Deutschen assimiliert wurden.

Es war also noch alles ungefestigt, als Otto I., ein stattlicher Mann mit rotschimmernden Augen, nach 15 Jahren Reichsherrschaft 951 zusätzlich König der Lombardei wurde und eine lombardische Königin-Witwe freite. Besitzungen im heutigen Norditalien kamen infolgedessen zum Reich, und das war es, was den Sachsen interessierte. Denn er – der sich keineswegs als Deutscher verstand – wollte Karl dem Großen nacheifern und strebte daher nach der Kaiserwürde, die seit einigen Jahrzehnten verwaist war und nur vom Papst in Rom vergeben werden konnte. Einfluss in Italien brachte ihn dem erhofften Ziel näher.

Als Papst Johannes XII., ein Lebemann auf dem Petersthron, in Bedrängnis geriet, bat er Otto um Hilfe. Mit einem gewaltigen Heer zog der 49-jährige Monarch über den Brenner, ließ sich am 2. Februar 962 in der St.-Peters-Basilika "in wunderbarem Ornat" (Chronist Liudprand von Cremona) krönen und schlug dann die Widersacher des Papstes in die Flucht.

Otto nannte sich fortan Herrscher des Römischen Reichs, obwohl dieses einige Jahrhunderte zuvor untergegangen war. Schon Karl der Große hatte einen solchen Titel getragen. Einem unter Christen verbreiteten Glauben zufolge zögerte der Fortbestand des Römischen Reichs den Weltuntergang hinaus. Der Prophet Daniel aus dem Alten Testament hatte nämlich vier Weltreiche vorausgesagt; dann würde der Antichrist kommen. Nach damaliger Zählung galt das Römische Reich als das vierte Imperium; Otto rettete also nach dieser Lesart die Menschheit – und erhob damit den Anspruch, über allen anderen Herrschern Europas zu stehen.

Ob der Griff nach der Kaiserkrone das Zusammenwachsen der Deutschen beschleunigte oder verzögerte, lässt sich nicht eindeutig beurteilen:

Die neuen – kaiserlichen – Verpflichtungen der deutschen Könige ließen diese häufig südlich der Alpen weilen. Die Reichsfürsten nutzten die Gelegenheit und bauten ihre Macht aus. Hunderte Klein- und Kleinststaaten

bildeten sich allmählich heraus. Die politische Zerrissenheit Deutschlands zeichnete sich ab.

Andererseits beförderten die Italienfahrten der deutschen Monarchen mit ihren Tausenden Begleitern das Gemeinschaftsbewusstsein. Denn in Italien – in der Fremde – wurden Alemannen, Bayern, Sachsen oder Franken als Einheit wahrgenommen und begannen, sich auch selbst so zu sehen. Das Kaisertum, urteilt der Berliner Historiker Joachim Ehlers, verhalf einem Denken zum Durchbruch, das die Stammesverbände "als Gemeinschaft der Deutschen begriff".

Bezeichnenderweise fielen die ersten nachweisbaren Sätze, in denen ein deutsches Selbstbewusstsein zum Ausdruck kam, 1001 in Rom. Ein Enkel Ottos des Großen wandte sich an rebellierende Römer mit den Worten: "Seid ihr nicht meine Römer? Euretwegen habe ich doch mein Vaterland, meine Verwandten, verlassen! Aus Liebe zu euch habe ich meine Sachsen und alle Deutschen, mein Blut, preisgegeben!".

Die Südländer mochten die Herrscher aus dem Norden nicht sonderlich. "Schrecklich war ihr Anblick, krumm ihr Gang, wenn sie daherkamen", notierte Benedikt von S. Andrea. Seine Landsleute nannten die ungeliebten Fremden "Theodisci" oder "Teutonici" – eine Anspielung auf die Teutonen, die einst über die Römer hergefallen waren. Damit gab es einen (lateinischen) Namen für die Vorfahren der heutigen Deutschen, der auch nördlich der Alpen Verbreitung fand.

Römer und Mailänder sahen in den "Teutonici" eine zusammengehörende Gruppe, weil diese sich scheinbar einer gemeinsamen Sprache bedienten. In Wirklichkeit finden sich zahlreiche Belege, dass die "Teutonici" einander nicht verstanden, weil die Unterschiede zwischen den Dialekten zu groß waren. Da es keine gemeinsame deutsche Schriftsprache gab, mussten Urkunden sogar übersetzt werden. Experten wie Peter Wiesinger aus Wien weisen denn auch den sprachlichen Verhältnissen "wenig nationale Einigungskraft" zu.

Vielmehr erwies sich die Kirche im Frühmittelalter als die – neben dem Königtum – wohl bedeutendste Klammer des Reichs. Man kann darin eine Ironie der Geschichte sehen; ausgerechnet jene Institution trieb die Ethnogenese voran, die sich für das Heil der gesamten Menschheit zuständig erklärte.

Die Kirchenprovinzen überschritten Stammesgrenzen; der Mainzer Erzbischof etwa residierte über ein Gebiet, das von den Alpen bis vor Hamburg reichte. Der Dienst für den Herrn vereinte Menschen aus allen Regionen in Bischofsresidenzen oder in Klöstern wie der berühmten Benediktiner-Abtei in Sankt Gallen, deren Besitz zum Teil über das ganze Land verstreut war. Ein Bayer wurde Erzbischof in Trier, ein Franke Erzbischof in Köln.

Auf die Loyalität der Kirchenfürsten konnten die Ottonen zählen. Sie – und nicht der Papst – beriefen Bischöfe oder Reichsäbte und kleideten sie mit dem Amtsornat ein. Investitur – Einkleidung – wurde diese Personalpolitik genannt.

Doch 1046 übernahmen Reformierer die Macht in Rom; die Kirchenzentrale war damals in katastrophalem Zustand. Mehrere Päpste hatten miteinander konkurriert, Ämterkauf war an der Tagesordnung gewesen. Immer selbstbewusster traten die Erneuerer auf, auch den deutschen Monarchen gegenüber.

Reform-Papst Gregor VII. schrieb 1075 an den damals regierenden König Heinrich IV. aus dem Haus der Salier, er entbiete "Gruß und apostolischen Segen", vorausgesetzt, der Monarch "gehört dem Apostolischen Stuhl, wie es einem christlichen König ziemt".

Als Heinrich IV. weiterhin Bischöfe nach Gusto einsetzen wollte, kam es zum Eklat: Der Oberhirte exkommunizierte den König. Er entband damit alle Untertanen Heinrichs vom Treueid und verbot sogar, dem Herrscher zu dienen.

In Briefen an die Höfe Europas sprach das Kirchenoberhaupt vom "deutschen König", und das war abfällig gemeint. Heinrich sollte sich auf die Regionen beschränken, in denen "Teutonici" lebten, also auf das Reichsgebiet nördlich der Alpen. Kaiser hätte Heinrich dann nicht mehr werden können.

Wohl nichts trug damals so zur Verbreitung des Wortes "Teutonici" bei wie die päpstlichen Schriften. Auch deshalb datieren Historiker den ersten Schub der deutschen Nationsbildung auf die Jahrtausendwende. Denn schon bald benutzten viele, die den Machtanspruch der Kaiser bestritten, den "politischen Kampfbegriff" (Historiker Heinz Thomas): innenpolitische Oppositionelle ebenso wie konkurrierende Mächte. Das Bewusstsein unter den Deutschen, innerhalb des Reichs mit seinen vielen Völkern eine Einheit zu bilden, nahm zu und wurde politisiert.

Als deutsche Fürsten ebenfalls gegen Heinrich mobil machten, lenkte der Monarch ein. Er pilgerte nach Italien zum Papst, um Reue zu zeigen. Da seine innenpolitischen Gegner die gut zugänglichen Pässe sperrten, musste der König mitten im Winter den gefährlichen Weg über die Westalpen wählen: "Sie krochen bald auf Händen und Füßen vorwärts, bald stützten sie sich auf die Schultern ihrer Führer, manchmal auch, wenn ihr Fuß auf dem glatten Boden ausglitt, fielen sie hin und rutschten ein ganzes Stück hinunter". So steht es in den Annalen des Lampert von Hersfeld.

In Canossa erwartete der Papst seinen Gegenspieler. Drei Tage soll der Kaiser "unbeschuhet und in wollener Kleidung" im Burghof Buße getan haben; das berichtete zumindest die päpstliche Seite. Gregor hob den Bann schließlich auf. Der Streit über die Investitur wurde später mit einem Kompromiss beigelegt.

Für die Zeitgenossen war das Nachgeben Heinrichs ein folgenreiches Ereignis. Denn die Könige, von denen einige zuvor behauptet hatten, als "Vertreter Gottes" zu handeln, wurden mit dem Investiturstreit zu gewöhnlichen Laien. Die deutschen Kirchenfürsten nutzten diese Schwäche, um auf ihren Gütern auch politisch zu herrschen. Schon bald entstanden im Reich Dutzende

Kirchenstaaten. Die Kleinstaaterei wurde auf unabsehbare Zeit zum Kennzeichen der deutschen Politik.

Die Zeit des Investiturstreits gilt denn auch als eine verpasste Chance, um den gleichen Weg bei der Nationsbildung einzuschlagen wie etwa in Frankreich, wo die Kapetinger einen Nationalstaat mit einem machtvollen Regenten an der Spitze etablierten.

Die Vorfahren der Deutschen lebten stattdessen in einem locker gegliederten Reich mit vielen Völkern gemeinsam; sie siedelten schon bald über die Reichsgrenzen hinaus bis ins heutige Ostpreußen. Schon die Ausdehnung – des Reichs wie des Sprachraums – erschwerte das Zusammenwachsen. Und während die Ile-de-France um Paris rasch zum kulturellen Zentrum aufstieg, fehlte es den Deutschen an einer vergleichbaren "Zentrallandschaft", auf die sich alle hinorientierten. Das Werden der Deutschen zog sich hin.

Sicher ist: Die meisten Menschen lebten und starben in unmittelbarer Nähe ihres Geburtsorts. Allerdings überschritten auch Zigtausende die Grenzen und lernten fremde Kulturen kennen: wandernde Gesellen, reisende Kaufleute, Wallfahrer und Kreuzzügler. Und die Menschen verhielten sich schon damals in der Ferne so, wie man es heute kennt: Sie scharten sich um die eigenen Landsleute. Die "Erfahrungen in der Fremde und gegen Fremde" waren "identitätsstiftend", schreibt der Heidelberger Mediävist Bernd Schneidmüller.

Als die Kreuzfahrer nach der Eroberung Antiochias 1098 über die Beute stritten, sortierten sich die Parteien sofort nach Volkszugehörigkeit. Chronist Radulf von Caen berichtet: "Wer hinzukam und dieselbe Sprache wie eine der Parteien redete, teilte mit ihr zusammen Schläge aus oder wurde unschuldig gemeinsam mit ihr verprügelt".

Vor allem Franzosen und Deutschen gerieten oft aneinander. Die Deutschen seien ihm und seinen Landsleuten "unerträglich", stöhnte der französische Geschichtsschreiber Odo von Deuil (um 1100 bis 1162). Der Abt Ekkehard von Aura (gestorben nach 1125) notierte sogar, es gebe einen "naturgemäßen Hass" zwischen den Brudervölkern.

Für Wissenschaftler wie Ludwig Schmutge aus Zürich sind solche Fundstellen nicht erstaunlich. Feindbilder gehören dazu, wenn sich sogenannte In Groups bilden oder ausweiten. Und das taten die Deutschen.

Kleriker, Juristen, Publizisten, Geschichtsschreiber begannen im Mittelalter über den Werdegang der Deutschen nachzudenken. Darin steckt bereits die Annahme, dass es so etwas wie eine deutsche Geschichte gab. Wissenschaftler glauben denn auch, dass sich bald nach der ersten Jahrtausendwende erstmals eine Art Nationalgefühl herausgebildet hat.

Wilde Geschichten über die Herkunft der Deutschen machten die Runde, oft verwoben mit antiken Mythen, und es scheint, dass mit politischer Absicht gezielt Legenden in die Welt gesetzt wurden, etwa das Annolied von 1080.

In der Lobeshymne auf Bischof Anno II. von Köln wird nämlich behauptet, dass römische Senatoren einst den edlen Cäsar loswerden wollten. Sie schickten ihn daher "wider Diutschiu lant". Der Imperator besiegte jedoch angeblich nacheinander Schwaben, Bayern, Sachsen und Franken und kehrte nach Rom zurück.

Dort warfen intrigante Gegenspieler ihm vor, Legionen unnötig geopfert zu haben. Da machte sich Cäsar erneut nach Norden auf. Dieses Mal jedoch bat er die deutschen Fürsten ("die dar in riche warin") um Hilfe gegen die ungetreuen Römer. Gemeinsam vertrieb man den Senat, und Cäsar herrschte fortan als Kaiser.

Die 878 Verse enthielten eine politische Botschaft: Cäsar habe die Kaiserwürde den Deutschen zu verdanken, und diese hätten schon deshalb einen Anspruch auf den Imperatorenthron.

Es lässt sich nicht sagen, wie viele Menschen so etwas geglaubt haben. Aber Wissenschaftler, die Nationenbildungen analysieren, halten ein Geschichtsbewusstsein für eine unabdingbare Voraussetzung. Der Stolz auf Erreichtes in der Vergangenheit oder der Glaube an eine gemeinsame Herkunft verbindet.

Die deutschen Dynastien haben jedenfalls die "translatio imperii" – so hieß die Doktrin, der zufolge die Führung des Reichs von den Römern an die Deutschen übergegangen sei und nur ein Deutscher Kaiser werden dürfe – gegen Konkurrenten aus Paris und anderswo mit Geschick ins Feld geführt.

Vor allem die Staufer aus Schwaben, seit 1155 auf dem Kaiserthron, sahen sich als "Herren der Welt". Heinrich VI. (1165 bis 1197) erhob Ansprüche auf Tunis und Tripolis, wollte Frankreich beherrschen und das Oströmische Reich erobern. Sein früher Tod – er starb mit 31 Jahren an Malaria – ersparte Europa vermutlich manchen Feldzug.

Heinrichs Vater, Friedrich I., genannt Barbarossa, hatte sogar darauf gedrängt, den Papst bestimmen zu dürfen, was schließlich am Widerstand seiner Gegenspieler im In- und Ausland scheiterte. "Wer hat denn die Deutschen zu Richtern über die Nationen eingesetzt? Wer hat diesen rohen und gewalttätigen Menschen das Recht gegeben, dass sie nach Willkür einen Herrn über die Häupter der Menschenkinder setzen?", empörte sich der englische Bischof Johann von Salisbury.

Solche Sätze können den Eindruck erwecken, die Staufer hätten nationale Anliegen verfolgt. Dem war nicht so.

Friedrich Barbarossa und sein innenpolitischer Gegenspieler aus der Familie der Welfen zögerten nicht, Engländer und Franzosen in ihren Machtkampf zu ziehen. Über die Besetzung des deutschen Throns wurde später sogar im Ausland entschieden. Erst der Sieg der Franzosen über die Engländer 1214 bei Bouvines in Flandern machte den Weg frei für den Staufer Friedrich II.

Der Enkel Barbarossas wuchs in Sizilien auf, damals ein Schmelztopf der Kulturen. Auf der Insel errichtete er den wohl modernsten Staat Europas mit einer straffen Verwaltung und arabischen Wissenschaftlern am Hofe. Über die Alpen ist er nur zweimal gezogen, und er versetzte dabei seine Untertanen in Erstaunen, weil er mit Elefanten, Kamelen und einer Giraffe reiste. "Stupor mundi", das "Staunen der Welt", wurde er genannt.

Mit Deutschland und den Deutschen hatte er wenig im Sinn.

Zerrieben zwischen Weltmachanspruch und aufmüppigen heimischen Fürsten, gaben die Staufer die Privilegien der Krone aus der Hand. Friedrich II. verzichtete auf Gesetzgebung und Justiz in großen Teilen des Reiches und trat dem König zustehende wirtschaftliche Sonderrechte ab, um die Nachfolge seines Sohns durchzusetzen.

Doch alle Versuche, ein Erbkaistertum einzurichten, scheiterten. Die Staufer und ihre Nachfolger mussten sich weiterhin wählen lassen, und die zeitweise gut hundert wahlberechtigten Reichsfürsten achteten darauf, dass keine Familie zu lange regierte und zu viel Macht erlangte.

Die große Dynastie wie die Plantagenets in England und die Kapetinger in Frankreich, an die sich nationales Bewusstsein anlagern konnte, fehlt daher in der mittelalterlichen deutschen Geschichte.

An ihre Stelle ist die Sprache getreten, und die Gelehrten sehen darin einen wesentlichen Unterschied zu Frankreich: Das deutsche Wir-Bewusstsein, urteilt der Baseler Literaturhistoriker Rüdiger Schnell, war ethnisch, das der Franzosen territorial geprägt.

Der Unterschied zeigte sich schon bei der Namensbildung. Zuerst gab es das Wort "la France", und wer dort lebte, war ein "François". Weiter östlich hingegen sprach man von "Diutisce"; der Begriff "Teutschland" für die Gebiete, in denen Deutschsprachige wohnten, bürgerte sich später ein.

Als deutsche Publizisten am Ende des Mittelalters über den Verlauf der Grenzen nachdachten, argumentierten sie daher, das "gantz Teutschland" reiche "so weit die Teutsch spraach gehet" – eine folgenreiche Festlegung. Denn der deutsche Sprachraum umfasste schon damals einen beträchtlichen Teil Europas. Die im 19. und 20. Jahrhundert von großdeutschen Ideologen (wie Adolf Hitler) erhobene Forde- ...

1.1.1. Erläuterungen zum Text 2 "Am Anfang war das Reich"

– **Das Reich, -s, -e** – імперія, царство, держава, область; das Römische Reich; das Dritte Reich; das Reich der Toten; das Reich der Töne (die Welt der Musik).

– **für einen nicht übrig haben** – (ihn nicht gern mögen) – він мені не дуже симпатичний, я його не дуже поважаю.

zu Deutschen werden – становиться немцами

antreten – строиться, приступать, выступать

den Urlaub antreten – идти в отпуск

angetreten! – Стройся!

Starren – 1) уставиться 2) застывать, онеметь.

die Schlacht – битва, сражение

Schlacht bei Poltawa, die Schlacht an der Marne

siedeln – поселяться, umsiedeln – переселяться, umziehen – перебираться, переезжать

der Stamm – племя, яства, ствол

stammen aus

fechten (о, о)

die Ernheit

verschmelzen (о, о) – сплавлять, объединять

das Werden – становление, образование

vorantreiben – ускорять, форсировать (die Integration)

die Leistung – успех, труд, достижение, производительность

bewahren – хранить, сохранять, охранять

zustehen – причитаться

der Treueid – присяга в верности (leisten, schwören, ablegen)

unterwerfen (а, о) – покорять, обогащать, подчиняться

j-n im Stich lassen – бросать кого-либо на произвол судьбы

in Bedrängen geraten

ausbauen – отстраивать, развивать

1.1.2. Übungen zum Text 2 "Am Anfang war das Reich"

1.1.2.1. Übung 1. Bitte bestimmen Sie die wahre Bedeutung der folgenden Ausdrücke und übersetzen Sie sie.

siedeln – umsiedeln

Nach langer Wanderschaft siedelte der Stamm in diesem fruchtbaren Tal. Der Reisende ist in ein anderes Hotel umgesiedelt. Ein Teil der Bevölkerung wurde im Krieg umgesiedelt.

antreten

Er hat den Urlaub angetreten. Warum hat sie den Dienst bis jetzt nicht angetreten? Antreten! Drei Enkel Karls des Großen traten dort mit ihren Truppen an.

werden

Er beschrieb in seinem Buch die Rolle der Arbeit im Werden und der Entwicklung des Menschen. Etwas ist im Werden. Das Werden der Deutschen erfolgte in Schülern.

unterwerfen

Die deutschen Faschisten wollten unsere Heimat völlig unterwerfen. Karl der Große hat erst gut hundert Jahre die Sachsen unterworfen. Viele afrikanische Völker wurden von den Kolonialherren unterworfen.

den Anspruch erheben

Otto erhob damit den Anspruch über allen anderen Herrscher zu stehen. Die deutschen hatten einen Anspruch auf den Imperatorenthron. Heinrich VI erhob Anspruch auf Tripolis.

starren

Er starrt regungslos auf die Neuangekommenen. Wortlos, überrascht, starrt sie ihm ins Gesicht. Die Straße starrte vor Dreck. Die entlaubten Äste starrten in den Himmel. Felder starren, Wälder starren, Sümpfe auch von Blut vor.

einsetzen

Als Heinrich IV Bischöfe nach Gusto einsetzen wollte, kam es zum Salat. Wer hat denn die Deutschen zu Rittern über die Nationen eingesetzt? Nach der Generalpause setzten zuerst die Geigen ein. Husten, Fieber hatte eingesetzt.

durchsetzen

Er hat ihm zustehlich wirtschaftliche Sonderrechte ab, um die Nachfolge seines durchsetzen. Er hat seinen Standpunkt in der Diskussion durchgesetzt. Die Wahrheit setzt sich durch. Der Künstler hat sich durchgesetzt.

ausbauen

Die Reichsfürsten nutzten die Gelegenheit und bauten ihre Macht aus. Der Minister schlug vor, den Ausbau der Handelsbeziehungen zu diesem Land auszubauen. Er will den Ausbau seiner Persönlichkeit doch lieber in seine Hand selbst nehmen.

übrig

Er hat noch ein paar Tage von seinem Urlaub übrig. Im Übrigen ist er mit deiner Arbeit zufrieden. Wie könnte, sollte ich jetzt noch etwas für sie übrig haben? Für diese Musik habe ich nicht viel, nicht das Geringste übrig. Er focht in der ersten Reihe und allein von vielen übrig blieb.

werden

Er stieg zum General. Mein Vater wurde zum Chef dieser neuentstandenen Firma. Sie wurde Ärztin, als sie schon dreißig Jahre alt war.

1.1.2.2. Übung 2. Bitte setzen Sie entsprechende Synonyme ein.

Reich oder Staat

Der Minister bereiste mehrere afrikanische.

Die Erwachsenen kamen in den vorderen Teil des Gartens, der hintere Teil war mein alleiniges.

Das ... Karls des Großen erstrickte sich über ganz Europa.

Die verbündeten ... führten die Friedensbehandlungen.

Sie propagieren die friedliche Koexistenz zwischen den ... unterschiedlicher Gesellschaftsordnung.

Stamm-Geschlecht-stammen

Sie ist ans altem, vornehmen ...

Es war ein Kind männlichen ...

Der ... der alten Linde war innen hohl.

Er hat einen ... Hühner verkauft.

Die ..., die dort lebten, konnten sich kaum verständigen.

Wie ans Franken, Bayern und anderen ... ein Volk wurde.

Die Kartoffel ... aus Amerika.

Woher kommt dieser Brauch?

Woher stammt sie eigentlich?

Einheit-Verbundenheit

Theorie und Praxis müssen eine ... bilden.

Das deutsche Volk strebte nach ...

Sie propagieren die brüderliche ... mit den anderen Völkern Europas.

Man muß die sprachliche ... einer Volksgruppe nachweisen.

Er bewies in seinen Werken die ... des großen Dichters mit seinem Volk.

Zeitung-Erfolg

Dieser Schüler zeigte sehr schlechte ...

Der ... blieb aus.

Diese Methode erwies Ergebnisse mit gutem ...

Der Arzt behandelte die Krankheit ohne ...

Jener DDR-Bürger hat die Medaille für ausgezeichnete ... bekommen.

Diese Gruppe wurde für sportliche ... ausgezeichnet.

Dieses Ballett hatte auf seiner Tournee überall riesigen ...

Dieser Mann hat ... bei Frauen.

Der einzige ... war, dass alles lachte.

bewahren-behüten

Er ... ein schreckliches Geheimnis tief in seiner Brust.

"Habt ihr euch etwa schon gezankt?" Gott ...!

Historiker haben es später als Ludwigs größte Leistung bezeichnet, das neue Imperium ... zu haben.

Ich habe die Pilger vor Räubern ...

... dich Gott, leb wohl.

Sie ... seine Brief in einem Kästchen.

Ich muß mir für die Prüfung einen klaren Kopf ...

Er hatte sich bis ins hohe Alter seine Schaffenskraft ...

Eid-Schwur

Er hat seine Aussage mit einem ... vor Gericht bekräftigt.

Er ... (Imp.) sich, es nie wieder zu tun, und er hat sich an seinen ... gehalten.

Der Präsident hat den ... auf die Verfassung geleistet.

Der mittelalterliche Staat wurde durch wechselseitige ... zusammengehalten.

preisgeben-ausliefern

Der Verräter hat die Heimat ..., wurde aber gefangen und bestraft.

Ohne Mantel und Schirm war er dem Unwetter ...

Er verlangte, man solle ihn die Rädelsführer ...

Er ... sich am nächsten Morgen dem Gericht ...

Aus Liebe zu euch habe ich meine Sachsen und alle Deutschen, mein Blut....

ausbauen

Die Reichfürsten nutzten die Gelegenheit und bauten ihre Macht aus.

Der Minister schlug, den Ausbau der Handelsbeziehung zu diesem Land vor

Er will den Ausbau seiner Persönlichkeit doch lieber in seine selbst in die Hand nehmen?

Ein deutsches Selbstbewusstsein kam zum Ausdruck?

durchsetzen

Für die Bolschewiki war es leichter die morsche Provisorische Regierung zu stürzen, als die Macht zu behaupten und in ganz Russland durchzusetzen.

preisgeben-ausliefern

Der Verräter hat die Heimat preisgegeben, wurde gefangen und bestraft. Dieses Ereignis wurde Gespött der Verachtung preisgegeben. Ohne Mantel und Schirm war er dem Unwetter preisgegeben. Aus Liebe zu euch habe ich meine Sachsen und alle Deutschen, meinen Preis gegeben.

Er war ihm auf Gnade und Verderb ausgeliefert. Sie lieferte sich am nächsten Morgen den Gerichten aus. Die Flüchtigeren wurden den Behörden ausgeliefert.

scheitern-mißlingen

Die Aktion war von vornherein zum ... verurteilt.

Ihre letzte hörliche Hoffnung war ...

Wie erklären Sie das ... der Revolution 1848?

Es ... nur nicht, die Hochschulbildung abzuschliessen.

Barbarossa versuchte, den Papst bestimmen zu dürfen, was schliend am Widerstand seiner Gegenspieler ...

starren

Er starrt regungslos auf die Neuangekommenen. Wortlos, überrascht, starrt sie ihm ins Gesicht. Die Straße starrte vor Dreck. Die entlaubten Äste starrten in den Himmel. Felder starren, Wälder starren, Sümpfe auch von Blut vor.

siedeln-umsiedeln

Nach langer Wanderschaft siedelte der Stamm in diesem fruchtbaren Tal. Der Reisende ist in ein anderes Hotel umgesiedelt. Ein Teil der Bevölkerung wurde im Krieg bei der Umschwemmungskatastrophe umgesiedelt.

werden

Er beschrieb in seinem Buch die Rolle der Arbeit im Werden und der Entwicklung des Menschen. Etwas ist im Werden. Das Werden der Deutschen erfolgte in Schülern.

antreten

Er hat den Urlaub angetreten. Warum hat sie den Dienst bis jetzt nicht angetreten? Antreten! Drei Enkel Karls des Großen traten dort mit ihren Truppen an.

unterwerfen

Die deutschen Faschisten wollten unsere Heimat völlig unterwerfen. Karl der Große hat erst gut hundert Jahre die Sachsen unterworfen. Viele afrikanische Völker wurden von den Kolonialherren unterworfen.

1.1.2.3. Bitte übersetzen Sie.

den Anspruch erheben

Otto erhob damit den Anspruch über allen anderen Herrscher zu stehen. Die Deutschen hatten einen Anspruch auf den Imperatorenthron. Heinrich VI erhob Ansprüche auf Tunis und Tripolis.

übrig

Er hat noch ein paar Tage von seinem Urlaub übrig. Im Übrigen ist er mit deiner Arbeit zufrieden. Wie könnte, sollte ich jetzt noch etwas für sie übrig haben? Für diese Musik habe ich nicht viel, nicht das Geringste übrig. Er focht in der ersten Reihe und allein von vielen übrig blieb.

werden

Er stieg zum General. Mein Vater wurde zum Chef dieser neuentstandenen Firma. Sie wurde Ärztin, als sie schon dreißig Jahre alt war.

Wann wurden die an Elbe, Rhein und Donau zu Deutschen?

Die Schlacht

Die Schlacht bei Waterloo brachte eine endgültige Niederlage für Napoleon. Er hat den Plan ins Kleinste ausgearbeitet und die Schlacht der Möbelläden eingeleitet. An der Front tobte schwere erbitterte Kämpfe. Er wurde während der Kämpfe bei Berlin gefangengenommen. Die Schlacht bei Stalingrad war ein Kampf auf Leben und Tod. Unser Freund hatte den stärksten Schachspieler der Erde in offenem ... besiegt. Das Imperium Karls des Großen zerbrach infolge der Schlacht.

Stamm-Geschlecht-stammen

Sie ist aus altem, vornehmen Geschlecht. Es war ein Kind männlichen Geschlechts. Der Stamm der der alten Linde war innen hohl. Er hat einen Stamm Hühner verkauft. Die Stämme, die dort lebten, konnten sich kaum verständigen. Wie aus Franken, Bayern und anderen Stämmen ein Volk wurde. Die Kartoffel ... aus Amerika. Woher stammt dieser Brauch? Woher stammt

du? Laut der mitteralterlichen Legende stammen die Deutschen aus biblischen Zeiten und die ? Nachfahren der legendären Trojaner.

Die Einheit-Verbundenheit

Theorie und Praxis müssen ein Einheit bilden. Das deutsche Volk strebte nach Einheit. Man muß die sprachliche Einheit einer Volksgruppe nachweisen. Die brüderliche Verbundenheit mit den anderen Ländern Europas. Die Verbundenheit des großen Dichters mit seinem Volk.

Leistung-Erfolg

Dieser Schüler hat schlechte Leistungen. Jener DDR-Bürger hat die Medaille für ausgezeichnete Leistungen bekommen. Diese Gruppe wurde für sportliche Leistungen ausgezeichnet. Dies Ballett hatte auf seiner Tournee überall riesigen Erfolg. Diese Methode erwies – mit gutem Erfolg. Der Arzt behandelte die Krankheit ohne Erfolg. Der Erfolg blieb aus. Dieser Mann hat Erfolg bei Frauen. Der einzige Erfolg war, dass alles lachte.

bewahren-behüten

Er bewahrte ein Geheimnis tief in seiner Brust. Sie bewahrte seine Brief in einem Kästchen. Ich muß mir für die Prüfung einen klaren Kopf bewahren. Er hatte sich bis ins hohe Alter seine Schaffenskraft bewahrt. "Habt ihr euch etwa schon gezankt?" Gott ...! Historiker haben es später als Ludwigs größte Leistung bezeichnet, das neue Imperium bewahrt zu haben.

Eid-Schwur

Er hat seine Aussage mit einem Schwur vor Gericht bekräftigt. Er schwor sich, es nie wieder zu tun, und er hat sich an seinen ... gehalten. Der Präsident hat den Eid auf die Verfassung geleistet. Der mittelalterliche Staat wurde durch wechselseitige Treueidee zusammengehalten.

1.2. Text 2

Die Elite von morgen

Bei Christoph Schmitz muss es von allem etwas mehr sein: Er jobbte in Uganda bei der Konrad-Adenauer-Stiftung und im US-Bundesstaat North Carolina beim Logistik-Riesen Schenker; im heimischen Hennef bei Bonn organisierte er den kommunalen Wahlkampf für die CDU. Seine erste Firmengründung, eine kleine Unternehmensberatung, lag da schon ein paar Jahre zurück.

Schmitz ist 25 und kann sich demnächst mit drei Studienabschlüssen schmücken. Den US-amerikanischen Master of Business Administration (MBA) hat er bereits in der Tasche, zurzeit sitzt er an der Technischen Universität Dresden an seiner Diplomarbeit in BWL. Außerdem will er noch das Wirtschaftsdiplom von der Fachhochschule Bonn-Rhein-Sieg mitnehmen, wo er vor seinem Uni-Studium eingeschrieben war. "Wäre doch schade, wenn das FH-Studium umsonst gewesen wäre", meint Schmitz.

Anna Kasprzik ist vor zwei Monaten aus Tübingen nach Helsinki aufgebrochen, um dort ein Semester lang Logik zu studieren, ein Untergebiet der Mathematik – "weil es das so in Deutschland nicht gibt". Sie spricht Englisch, Französisch, Japanisch und Finnisch. "Nach dem Abi bin ich zwei Monate allein mit dem Rucksack durch Japan gezogen", erzählt sie, "ich wollte meine Sprachkenntnisse testen".

Im Sommer könnte sich Kasprzik, 22, zum Examen melden, dann hat sie alle Scheine – nicht nur in Logik, sondern auch in ihren anderen Studienfächern: Linguistik, theoretische Informatik und Kognitionspsychologie. Den Bachelor in Japanisch will sie demnächst ebenfalls noch machen.

Kasprzik möchte aber drei Semester länger studieren – aus Interesse. "Mir geht es auch um Persönlichkeitsbildung", sagt sie, "ich will nicht einfach so jung wie möglich promovieren oder in ein Wirtschaftsunternehmen einsteigen".

Wei Manske-Wang, 31, hat an einer Shanghaier Universität Germanistik studiert. Nach dem Abschluss lernte sie ihren Mann kennen, einen Deutschen, und siedelte in die bayerische Oberpfalz um. Nach der Babypause – der gemeinsame Sohn geht inzwischen zur Schule – arbeitete die Chinesin ein Jahr lang in einem Aldi-Markt. "Aber dann habe ich gemerkt, dass ich doch ein bisschen mehr kann", sagt sie. Für das Grundstudium in BWL brauchte sie gerade mal zwei Semester.

Jetzt studiert Manske-Wang zusammen mit rund 15 handverlesenen Kommilitonen im "Honors-Studiengang Wirtschaftswissenschaften" der Uni Regensburg, einem der neuen Elite-Studiengänge, die der Freistaat Bayern für Studenten mit erstklassigem Vordiplom eingerichtet hat. Später möchte sie in einem internationalen Unternehmen arbeiten: "Ich denke, dass ich dazu beitragen kann, eine Brücke zu China zu bauen", erläutert die Studentin, "weil ich in beiden Kulturen zu Hause bin".

Die Studenten an deutschen Unis sind besser als ihr Ruf. Nicht alle sind sie Turbo-Akademiker wie Schmitz, Kasprzik und Manske-Wang. Doch die erste große sozialwissenschaftliche Untersuchung zur Qualifikation der heutigen Hochschülergeneration, der "Studentenspiegel", zeigt:

1.2.1. Übungen zum Text 2 "Die Elite von morgen"

1.2.1.1. Übung 1. Bitte deuten und übersetzen Sie folgende Lexeme und Ausdrücke.

fördern

Im Erzgebirge wurde eine reiche Ausbeute von Uran zutage gefördert. Die Verhöre förderten ungeheuerliche Schandtaten. Lange förderte die Politik an den deutschen Universitäten nur das Mittelmaß, neuerdings sollen auch Spitzenstudenten ausgebildet.

jobben

Er jobbte in Uganda bei der Konrad-Adenauer-Stiftung. Wo möchten Sie in diesem Sommer jobben?

einschreiben

Er schrieb seine Ausgaben in ein Heftchen ein. Sie ist ein eingeschriebenes Mitglied der Partei. Die Studenten liessen sich in die Matrikel der Hochschule einschreiben. Er will noch das Wirtschaftsdiplom mitnehmen, wo er vor seinem Uni-Studium eingeschrieben war. Junge Menschen schreiben sich wieder für manche Ingenierfächer ein.

sich melden

In der Luft meldete er hundert feindliche Flugreng, und auf der Erde meldete er tausend tote Soldaten. Der Wetterbericht meldet Regen. Für das Turnier sind sechs Mannschaften gemeldet. Melden Sie sich bitte zunächst im Sekretariat, beim Pfortner! Er hat sich lange nicht gemeldet. Melde dich, wenn du etwas brauchst. Im Sommer könnte sie sich zum Etamen melden.

setzen

Setzen Sie sich frei bitte! Er setzte den Koffer auf den Boden. Der Räuber hat das Messer an meine Kehle gesetzt. Viele Fragen wurden auf die Tagesordnung gesetzt. Die Häsin hat vier Jungen gesetzt. Der Zug setzt sich in Bewegung. Er hat sie in Erstaunen gesetzt. Wie kaum eine andere Hochschule setzt die TU München auf die Spitzenstudenten. Die Politik setzt ihre Schwerpunkte ohnehin längst fernab. Viele Biologen setzen auf die klassische Forscherkarriere an der Universität.

1.2.1.2. Übung 2. Bitte nennen Sie entsprechende Antonyme zum Begriff.

Das akademische Mittelmaß

Die Prüfungen, Vorprüfungen ablegen

excellent, gut, vollbefriedigend

beim Examen durchfallen

leistungsstark

gesellschaftliche Verantwortung

Gescheite

fit

Kommilitone-mit Student-Studiengenosse

Die Studenten wählen ihre besten ... in die Leistung. Alle meine ... legten die Prüfung gut ab. Er ist ein ... von mir.

fördern-unterstützen

Er wurde während seines Studiums von seinen Eltern finanziell ... Warum befördeten die Politik bis jetzt nur das Mittelmass an den Universitäten? Er hatte Geld auf der Bank und unterstützte arme Verwandte. Warum ... die TU München die Spitzenstudenten? Die Bevölkerung des Katastrophengebietes

wurd mit Kleidung und Medikamenten ... Die Kirche ... weder die eine noch die andere Seite. Wladimir Putin ... Medwedew.

*Den Bachelor in Japanisch machen sich zum Examen melden.
Den US-amerikanischen Master of business (MBA) hat er in der Tasche
Dokortitel machen
Zum Doktor promovieren
Die Betreuung
Unternehmertum mit Kreativität verfinden
Bildungsbeträge bezahlen
Sich an den Bedürfnissen von Industrie und Wirtschaft orientieren
Eine Urkunde überreichen*

**Einheit 2:
TEXTE FÜR DIE PHILOLOGISCHE ANALYSE**

2. I. BERTOLT BRECHT. LEBEN DES GALILEI (AUSZÜGE)

1

*Galileo Galilei, Lehrer der Mathematik zu Padua, will das neue kopernikanische Weltsystem beweisen.
In dem Jahr sechzehnhundertundneun
Schien das Licht des Wissens hell
Zu Padua aus einem kleinen Haus.
Galileo Galilei rechnete aus:
Die Sonn steht still, die Erd kommt von der Stell.*

Das örmliche Studierzimmer des Galilei in Padua. Es ist morgens. Ein Knabe, Andrea, der Sohn der Haushölderin, bringt ein Glas Milch und einen Wecken.

GALILEI sich den Oberkurper wasdiend, prustend und fröhlich: Stell die Milch auf den Tisch, aber klapp kein Buch zu.

ANDREA: Mutter sagt, wir müssen den Milchmann bezahlen. Sonst macht er bald eine Kreis um unser Haus, Herr Galilei,

GALILEI: Es heißt, er beschreibt einen Kreis, Andrea.

ANDREA: Wie Sie wollen. Wenn wir nicht bezahlen, dann beschreibt er einen Kreis um uns, Herr Galilei.

GALILEI: Während der Gerichtsvollzieher, Herr Cambione, schnurgerade auf uns zu kommt, indem er was für eine Strecke zwischen zwei Punkten wählt?

ANDREA *grinsend*: Die küzeste.

GALILEI: Gut. Ich habe was für dich. Sieh hinter den Sterntafeln nach. Durch zweitausend Jahre glaubte die Menschheit, daß die Sonne und alle Gestirne des Himmels sich um sie drehten. Der Papst, die Kardinale, die Fürsten, die Gelehrten, Kapitäne, Kaufleute, Fischweiber und Schulkinder glaubten, unbeweglich in dieser kristallinen Kugel zu sitzen. Aber jetzt fahren wir heraus, Andrea, in großer Fahrt. Denn die alte Zeit ist herum, und es ist eine neue Zeit. Denn wo der Glaube tausend Jahre gesessen hat, eben da sitzt jetzt der Zweifel. Die Himmel, hat es sich herausgestellt, sind leer. Darüber ist ein fröhliches Gelächter entstanden. Ich sage voraus, daß noch zu unsern Lebzeiten auf den Märkten von Astronomie gesprochen werden wird.

FRAU SARTI: So. Hoffentlich können wir auch den Milchmann bezahlen in dieser neuen Zeit, Herr Galilei. *Auf den Empfehlungsbrief deutend*: Tun Sie mir den einzigen Gefallen und schicken Sie den nicht auch wieder weg. Ich denke an die Milchrechnung.

Ludovico Marsili, ein reicher junger Mann, tritt ein.

GALILEI: Hier geht es zu wie in einem Taubenschlag.

LUDOVICO: Guten Morgen, Herr. Mein Name ist Ludovico Marsili.

GALILEI *Seinen Empfehlungsbrief studierend*: Sie waren in Holland? Ihre Familie besitzt Güter in der Campagna? Privatunterricht: 10 Skudi pro Monat.

LUDOVICO: Sehr wohl, Herr.

CALILEI: Was sind Ihre Interessen?

LUDOVICO: Pferde.

GALILEI: Aha.

LUDOVICO: Ich habe keinen Kopf für die Wissenschaften, Herr Galilei.

GALILEI: Aha. Unter diesen Umständen sind es 15 Skudi pro Monat.

LUDOVICO: Sehr wohl, Herr Galilei. Sie werden Geduld mit mir haben müssen. Nehmen Sie zum Beispiel dieses komische Rohr, das sie in Amsterdam verkaufen. Eine Hülse aus grünem Leder und zwei Linsen. Ich höre, eine vergrößert und eine verkleinert. Jeder vernünftige Mensch kann denken, sie gleichen einander aus. Falsch. Man sieht alles fünfmal so groß durch das Ding. *(Ludovico geht)*

GALILEI: Sarti, schicken Sie Andrea zum Brillenmacher um zwei Linsen, hier sind die Maße.

(Frau Sarti bringt den Kurator herein)

DER KURATOR: Ich komme betreffs Ihres Ansuchens um Erhöhung des Gehaltes auf 1000 Skudi.

GALILEI *über seinen Papieren*: Mein lieber Mann, ich kann nicht auskommen mit 500 Skudi.

DER KURATOR: Vergessen Sie nicht ganz, daß die Republik vielleicht nicht so viel bezahlt, wie gewisse Fürsten bezahlen, daß sie aber die Freiheit der Forschung garantiert. Bis nach Holland weiß man, daß Venedig die Republik ist, in der die Inquisition nichts zu sagen hat.

GALILEI: Und was nützt freie Forschung ohne freie Zeit zu forschen? Was geschieht mit den Ergebnissen? Vielleicht zeigen Sie den Herren von der Signoria einmal diese Untersuchungen über die Fallgesetzte – *er weist auf ein Bündel Manuskripte* – und fragen sie, ob das nicht ein paar Skudi wert ist!

DER KURATOR: Es ist unendlich viel mehr wert, Herr Galilei.

GALILEI; Nicht unendlich viel mehr wert, sondern 500 Skudi mehr, Herr.

DER KURATOR: Skudi wert ist nur, was Skudi bringt. Wenn Sie Geld haben wollen, müssen Sie etwas anderes vorzeigen. Sie können für das Wissen, das Sie verkaufen, nur so viel verlangen, als es dem, der es Ihnen abkauft, einbringt.

GALILEI; Ich verstehe: freier Handel, freie Forschung. Freier Handel mit der Forschung, wie?

DER KURATOR: Und was das Materielle angeht: machen Sie doch mal wieder was so Hübsches wie Ihren famosen Proportionalzirkel, mit dem man – *er zählt es an den Fingern ab* – ohne alle mathematischen Kenntnisse Linien ausziehen, die Zinseszinsen eines Kapitals berechnen, Grundrisse von Liegenschaften in verkleinertem oder vergrößertem Maßstab reproduzieren und die Schwere von Kanonenkugeln bestimmen kann.

GALILEI: Schickschnack.

Der Kurator geht ab. Dann kommt Andrea gelaufen.

GALILEI: Gib mir die Linsen.

ANDREA: Der halbe Skudo hat nicht gereicht. Ich musste meinen Rock dalassen. Pfand.

GALILEI: Was wirst du ohne Rock im Winter machen?

2

Galilei überreicht der Republik Venedig eine neue Erfindung.

Groß ist nicht alles, was ein großer Mann tut.

Und Galilei aß gern gut.

Nur hört, und seid nicht grimm darob

Die Wahrheit übers Teleskop.

3

10 Januar 1610: Vermittels des Fernrohres entdeckt Galilei am Himmel Erscheinungen, welche das kopernikanische System beweisen. Von seinem Freund vor den möglichen Folgen seiner Vorschungen gewarnt, bezeugt Galilei seinen Glauben an die menschliche Vernunft.

*Sechzehnhundertzehn, zehnter Januar:
Galileo Galilei sah, daß kein Himmel war.*

Studierzimmer des Galilei in Padua. Nacht. Galilei und Sagredo, in dicke Mäntel gehüllt, am Fernrohr. (...) Der Kurator stürzt herein.

(...)

DER KURATOR: Wissen Sie, daß man Ihre Erfindung, die Sie als Frucht einer siebzehnjährigen Forschertätigkeit bezeichnet haben, an jeder Straßenecke Italiens für ein paar Skudi kauen kann? Und zwar hergestellt in Holland? In diesem Augenblick läßt im Hafen ein holländischer Frachter 500 Fernrohre aus!

GALILEI: Tatsächlich? (...) Nicht so schnell, Priuli. Die Seewege sind immer noch lang, unsicher und teuer. Es fehlt uns eine Art zuverlässiger Uhr am Himmel. Ein Wegweiser für die Navigation. Nun habe ich Grund zu der Annahme, daß mit dem Fernrohr gewisse Gestirne, die sehr regelmäßige Bewegungen vollführen, deutlich wahrgenommen werden können. Neue Sternkarten könnten da der Schifffahrt Millionen von Skudi ersparen, Priuli.

(...)

Der Kurator ab.

(...)

SAGREDO: Hast du gewußt von diesen holländischen Instrumenten?

GALILEI: Natürlich, vom Hörensagen. Aber ich habe diesen Filzen von der Signoria ein doppelt so gutes konstruiert. Wie soll ich arbeiten, mit dem Gerichtsvollzieher in der Stube? Und Virginia braucht wirklich bald eine Aussteuer, sie ist nicht intelligent. Und dann, ich kaufe gern Bücher, nicht nur über Physik, und ich esse gern anständig. Bei gutem Essen fällt mir am meisten ein. Ein verrottetes Zeitalter! Sie haben mir nicht so viel bezahlt wie einem Kutscher, der ihnen die Weinfässer fährt. Vier Klafter Brennholz für zwei Vorlesungen über Mathematik. Ich habe ihnen jetzt 500 Skudi herausgerissen, aber ich habe auch jetzt noch Schulden, einige sind zwanzig Jahre alt. Fünf Jahre Muße für Forschung, und ich hätte alles bewiesen! (...) Ich glaube an den Menschen, und das heißt, ich glaube an seine Vernunft! Ohne diesen Glauben würde ich nicht die Kraft haben, am Morgen aus meinem Bett aufzustehen.

SAGREDO: (...) Ich glaube nicht an sie. Vierzig Jahre unter den Menschen haben mich ständig gelehrt, daß sie der Vernunft nicht zugänglich sind. (...)

GALILEI: Das ist ganz falsch und eine Verleumdung. Ich begreife nicht, wie du, so etwas glaubend, die Wissenschaft lieben kannst. Nur die Toten lassen sich nicht mehr von Gründen bewegen!

SAGREDO: Wie kannst du ihre erbärmliche Schlaueit mit Vernunft verwechseln!

GALILEI: Ich rede nicht von ihrer Schlaueit. Ich weiß, sie nennen den Esel ein Pferd, wenn sie ihn verkaufen, und das Pferd einen Esel, wenn sie es

einkaufen wollen. (...) Sie alle sind meine Hoffnung, sie alle lassen Gründe gelten. (...) Das Denken gehört zu den größten Vergnügungen der menschlichen Rasse. (...) Und du weißt, ich verachte Leute, deren Gehirn nicht fähig ist, ihren Magen zu füllen.

(...)

SAGREDO: Geh nicht nach Florenz, Galilei.

GALILEI: Warum nicht?

SAGREDO: Weil die Mönche dort herrschen.

GALILEI: Am Florentiner Hof sind Gelehrte von Ruf.

SAGREDO: Lakaien.

GALILEI: Ich werde sie bei den Köpfen nehmen und sie vor das Rohr schleifen. Auch die Mönche sind Menschen, Sagredo. Auch sie erliegen der Vernunft der Beweise. (...)

SAGREDO: Galilei, ich sehe dich auf einer furchtbaren Straße. (...) Wie können die Mächtigen einen frei herumlaufen lassen, der die Wahrheit weiß, und sei es eine über die entferntesten Gestirne! Meinst du, der Papst hört deine Wahrheit, wenn du sagst, er irrt, und hört nicht, daß er irrt? Glaubst du, er wird einfach in sein Tagebuch einschreiben: 10 Januar 1610 – Himmel abgeschafft? (...) Geh nicht nach Florenz, Galilei!

GALILEI: Wenn sie mich nehmen, gehe ich.

4

Galilei hat die Republik Venedig mit dem Florentiner Hof vertauscht. Seine Entdeckungen durch das Fernrohr stoßen in der dortigen Gelehrtenwelt auf Unglauben.

Das Alte sagt: So wie ich bin, bin ich seit je.

Das Neue sagt: Bist du nicht gut, dann geh.

Haus des Galilei in Florenz. Frau Sarti trifft in Galileis Studierzimmer Vorbereitungen zum Empfang von Gästen. Ihr Sohn Andrea sitzt und räumt Sternkarten auf.

(...)

GALILEI: Ich bin es gewohnt, die Herren aller Fakultäten sämtlichen Fakten gegenüber die Augen schließen zu sehen und so zu tun, als sei nichts geschehen. Ich zeige meine Notierungen, und man lächelt, ich stelle mein Fernrohr zur Verfügung, so daß man sich überzeugen kann, und man zitiert Aristoteles. Der Mann hatte kein Fernrohr!

(...)

DER PHILOSOPH *groß*: Wenn hier Aristoteles in den Kot gezogen werden soll, eine Autorität, welche nicht nur die gesamte Wissenschaft der Antike,

sondern auch die Hohen Kirchenväter selbst anerkannten, so scheint jedenfalls mir eine Fortsetzung der Diskussion überflüssig. Unsachliche Diskussionen lehne ich ab. Basta.

GALILEI: Die Wahrheit ist das Kind der Zeit, nicht der Autorität. (...)

DER PHILOSOPH: Eure Hoheit, meine Damen und Herren, ich frage mich nur, wohin dies alles führen soll.

GALILEI: Ich würde meinen, als Wissenschaftler haben wir uns nicht zu fragen, wohin die Wahrheit uns führen mag.

DER PHILOSOPH *wild*: Herr Galilei, die Wahrheit mag uns zu allem möglichen führen!

(...)

Auf ein Zeichen verbeugt sich Großherzog vor Galilei. Der Höf schickt sich schnell an zu gegen.

(...)

GALILEI *hinterherlaufend*: Aber die Herren brauehen wirklich **nur** durch das Instrument zu schauen!

(...)

5

Uneingeschüchtert auch durch die Pest setzt Galilei seine Forschungen fort.

6

1616. Das Collegium Romanum. Forschungsinstitut des Vatikans bestätigt Galileis Entdeckungen.

*Das hat die Welt nicht oft gesehn
Daß Lehrer selbst ans Lernen gehn.
Clavius, der Gottesknecht,
Gab dem Galilei recht.*

Saal des Collegium Romanum in Rom. Es ist Nacht. Hohe Geistliche, Mönche, Gelehrte in Gruppen. An der Seite allein Galilei. Es herrscht große Ausgelassenheit. Bevor die Szene beginnt, hört man gewaltiges Gelächter.

EIN DICKER PRÄLAT *hält sich den Bauch vor Lachen*: O Dummheit! O Dummheit! Ich möchte, daß mir einer einen Satz nennt, der nicht geglaubt wurde!

EIN GELEHRTER: Zum Beispiel, daß Sie unüberwindliche Abneigung gegen Mahlzeiten verspüren, Monsignore!

DER DICKE PRÄLAT: Wird geglaubt, wird geglaubt. Nur das Vernünftige wird nicht geglaubt. Daß es einen Teufel gibt, das wird bezweifelt. Aber daß die Erde sich dreht wie ein Schusser in der Gosse, das wird geglaubt. Sancta simplicitas!

EIN MÖNCH *spielt Komödie*: Mir schwindelt. Die Erde dreht sich zu schnell. Gestatten Sie, daß ich mich an Ihnen einhalte, Professor. *Er tut, als schwanke er, und hält sich an einem Gelehrten ein.*

DER GELEHRTE *mitmachend*: Ja, sie ist heute wieder ganz besoffen, die Alte. *Er hält sich an einem anderen ein.*

DER MÖNCH: Halt, halt! Wir rutschen ab! Halt, sag ich!

EIN ZWEITER GELEHRTER: Die Venus steht schon ganz schief. Ich sehe nur noch ihren halben Hintern, Hilfe!

(...)

DER DICKE PRÄLAT *absichtlich laut in Galileis Richtung*: Unmöglich, Schwindel im Collegium Romanum!

(...)

DER SEHR ALTE KARDINAL: Ich höre, dieser Herr Galilei versetzt den Menschen aus dem Mittelpunkt des Weltalls irgendwohin an den Rand. Er ist folglich deutlich ein Feind des Menschengeschlechts! Als solcher muß er behandelt werden. Der Mensch ist die Krone der Schöpfung, das weiß jedes Kind, Gottes höchstes und geliebtestes Geschöpf-

(...)

In diesem Augenblick (...) kommt der große Clavius herein. Er durchschreitet schweigend und schnell, ohne zur Seite zu blicken, den Saal und spricht, schon am Ausgang, zu einem Mönch hin.

CLAVIUS: Es stimmt.

Er geht ab, gefolgt von den Astronomen. Die Tür hinten bleibt offen stehen. Totenstille.

(...)

DER KLEINE MÖNCH *verstohlen*: Herr Galilei, Pater Clavius sagte, bevor er wegging: Jetzt können die Theologen sehen, wie sie die Himmelskreise wieder einrenken! Sie haben gesiegt! *Ab.*

GALILEI *sucht ihn zurückzuhalten*: Sie hat gesiegt. Nicht ich, die Vernunft hat gesiegt!

(...)

Der Astronom geleitet den Kardinal Inquisitor zum Fernrohr.

Aber die Inquisition setzt die Kopernikanische Lehre auf den Index. (5. März 1616).

*In Rom war Galilei Gast
In einem Kardinalpalast.*

*Man bot ihm Schmaus und bot ihm Wein
Und hatt' nur ein klein Wunschelein.*

Haus des Kardinals Bellarmin in Rom. Ein Ball ist im Gang. Im Vestibül, wo zwei geistliche Sekretäre Schach spielen und Notizen über die Gäste machen, wird Galilei von einer kleinen Gruppe maskierter Damen und Herren mit Applaus empfangen. Er kommt in Begleitung seiner Tochter Virginia und ihres Verlobten Ludovico Marsili.

(...)

Der sehr alte Kardinal der vorigen Szene überquert die Bühne. (...) Er erblickt den Galilei, geht an ihm vorbei, wendet sich dann unsicher und grüßt ihn.

(...)

Herein Kardinal Bellarmin und Kardinal Barberini. Sie halten die Masken eines Lamms und einer Taube an Stöcken vors Gesicht.

(...)

BELLARMIN: Gehen wir mit der Zeit, Barberini. Wenn Sternkarten, die sich auf eine neue Hypothese stützen, unsern Seeleuten die Navigation erleichtern, mögen sie die Karten benutzen. Uns mißfallen nur Lehren, welche die Schrift falsch machen.

(...)

GALILEI *zornig*: Ich glaube an die Vernunft.

(...)

BELLARMIN: Die Vernunft, mein Freund, reicht nicht sehr weit. Ringsum sehen wir nichts als Schiefheit, Verbrechen und Schwäche. Wo ist die Wahrheit?

(...)

Bedenken Sie einen Augenblick, was es die Kirchenväter und so viele nach ihnen für Mühe und Nachdenken gekostet hat, in eine solche Welt (ist sie etwa

nicht abscheulich?) etwas Sinn zu bringen. Bedenken Sie die Roheit derer, die ihre Bauern in der Campagna halbnackt über ihre Güter peitschen lassen, und die Dummheit dieser Armen, die ihnen dafür die Füße küssen. (...) Wir haben die Verantwortung für den Sinn solcher Vorgänge (...) einem höheren Wesen zugeschoben, (...) daß dies alles einem großen Plan zufolge geschieht. (...), aber jetzt beschuldigen Sie dieses höchste Wesen, es sei sich im unklaren darüber, wie die Welt der Gestirne sich bewegt, worüber Sie sich im klaren sind. Ist das weise? (...) Herr Galilei, das Heilige Offizium hat heute nacht beschlossen, daß die Lehre von Kopernikus, nach der die Sonne Zentrum der Welt und unbeweglich, die Erde aber nicht Zentrum der Welt und beweglich ist, töricht, absurd und ketzerisch im Glauben ist. Ich habe den Auftrag, Sie zu ermahnen, diese Meinung aufzugeben.

(...)

GALILEI: Das heißt, daß jede weitere wissenschaftliche Forschung ...

BELLARMIN: Durchaus gesichert ist. (...) Es steht Ihnen frei, in Form der mathematischen Hypothese auch diese Lehre zu behandeln. Die Wissenschaft ist die legitime und höchst geliebte Tochter der Kirche. Niemand von uns nimmt im Ernst an, daß Sie das Vertrauen zur Kirche untergraben wollen.

GALILEI *zornig*: Vertrauen wird dadurch erschöpft, daß esin Anspruch genommen wird.

BARBERINI: Ja? *Er klopft ihm, schallend lachend, auf die Schulter. Dann sieht er ihn scharf an und sagt nicht unfreundlich.* Schütten Sie nicht das Kind mit dem Bade aus, Freund Galilei. Wir tun es auch nicht. Wir brauchen Sie mehr als Sie uns. (...) Wenn es keinen Gott gäbe, müßte man ihn erfinden. (...)

Sie nehmen Galilei in die Mitte und führen ihn in den Ballsaal.

8

Galilei las den Spruch

Ein junger Mönch kam zu Besuch

War eines armen Bauern Kind

Wollt wissen, wie man Wissen find't.

Wollt es wissen, wollt es wissen.

Im Palast des Florentinischen Gesandten in Rom hört Galilei den kleinen Mönch an, der ihm nach der Sitzung des Collegium Romanum den Anspruch des päpstischen Astronomen zugeflüstert hat.

(...)

DER KLEINE MÖNCH: Mir ist es gelungen, in die Weisheit des Dekrets einzudringen. Es hat mir die Gefahren aufgedeckt, die ein allzu hemmungsloses

Forschen für die Menschheit in sich birgt, und ich habe beschlossen, der Astronomie zu entsagen. Jedoch ist mir noch daran gelegen, Ihnen die Beweggründe zu unterbreiten, die auch einen Astronomen dazu bringen können, von einem weiteren Ausbau der gewissen Lehre abzusehen.

GALILEI: Ich darf sagen, daß mir solche Beweggründe bekannt sind.

DER KLEINE MÖNCH: Ich verstehe Ihre Bitterkeit. Sie denken an die gewissen außerordentlichen Machtmittel der Kirche.

GALILEI: Sagen Sie ruhig „Folterinstrumente“.

DER KLEINE MÖNCH: Aber ich möchte andere Gründe nennen. (...) Ich bin als Sohn von Bauern in der Campagna aufgewachsen. Es sind einfache Leute. Sie wissen alles über den Ölbaum, aber sonst recht wenig. (...) Der Rücken meines Vaters wird zusammengedrückt nicht auf einmal, sondern mit jedem Frühjahr im Ölfeld mehr, so wie auch die Geburten, die meine Mutter immer geschlechtsloser gemacht haben; in ganz bestimmten Abständen erfolgen. Sie schöpfen die Kraft, ihre Körbe schweißtriefend den steinigem Pfad hinaufzuschleppen, Kinder zu gebären, ja, zu essen aus dem Gefühl der Stetigkeit und Notwendigkeit, das der Anblick des Bodens, der jedes Jahr von neuem grünenden Bäume, der kleinen Kirche und das Anhören der sonntäglichen Bibeltexte ihnen verleihen können. Es ist ihnen versichert worden, daß das Auge der Gottheit auf ihnen liegt, forschend, ja beinahe angstvoll (...). Was würden meine Leute sagen, wenn sie von mir erführen, daß sie sich auf einem kleinen Steinklumpen befinden, der sich unaufhörlich drehend im leeren Raum um ein anderes Gestirn bewegt, einer unter sehr vielen, ein ziemlich unbedeutender! (...) Verstehen Sie da, daß ich aus dem Dekret der Heiligen Kongregation ein edles mütterliches Mitleid, eine große Seelengüte herauslese?

GALILEI: Seelengüte! (...) Ihre Campagnabauern bezahlen die Kriege, die der Stellvertreter des milden Jesus in Spanien und Deutschland führt. Warum stellt er die Erde in den Mittelpunkt des Universums? Damit der Stuhl Petri im Mittelpunkt der Erde stehen kann! (...)

DER KLEINE MÖNCH: Und Sie meinen nicht, daß die Wahrheit, wenn es Wahrheit ist, sich durchsetzt, auch ohne uns?

GALILEI: Nein, nein, nein. Es setzt sich nur so viel Wahrheit durch, als wir durchsetzen; der Sieg der Vernunft kann nur der Sieg der Vernünftigen sein. (...) Zum Teufel, ich sehe die göttliche Geduld ihrer Leute, aber wo ist ihr göttlicher Zorn?

DER KLEINE MÖNCH: Sie sind müde!

GALILEI: *wirft ihm einen Packen Manuskripte hin:* Bist du ein Physiker, mein Sohn? Hier stehen die Gründe, warum Weltmeer sich in Ebbe und Flut bewegt. Aber du sollst es nicht lesen, hörst du? Ach, du liest schon? Du bist also ein Physiker?

Der kleine Mönch hat sich in die Papiere vertieft.

GALILEI: Ein Apfel vom Baum der Erkenntnis! Er stopft ihn schon hinein.

Nach achtjährigem Schweigen wird Galilei durch die Thronbesteigung eines neuen Papstes, der selbst Wissenschaftler ist, ermutigt, seine Forschungen auf dem verbotenen Feld wieder aufzunehmen. Die Sonnenflecken.

*Die Wahrheit im Sacke
Die Zung in der Backe
Schwieg er acht Jahre, dann war es ihm zu lang.
Wahrheit, geh deinen Gang.
Haus des Galilei in Florenz. (...)*

(...)
Herein Ludwico Marsili in Reisekleidung, gefolgt von einem Bedienten, der Gepäcksstücke trägt. Virginia läuft auf ihn zu und umarmt ihn.

VIRGINIA: Warum hast du mir nicht geschrieben, daß du kommen willst?
LUDOVICO: Ich war nur in der Nähe, unsere Weinberge bei Bucciole zu studieren, und konnte mich nicht weghalten.

(...)
VIRGINIA: Wart. Ich zeig dir das Brautkleid! *Läuft hinaus.*

(...)
LUDOVICO: Rom hat wieder sein Tagesgespräch für den Februar. Christopher Clavius drückte die Befürchtung aus, der ganze Erde-um-die-Sonne-Zirkus möchte wieder von vorn anfangen durch diese Sonnenflecken?

ANDREA: Keine Sorge.

GALILEI: Sonstige Neuigkeiten aus der Heiligen Stadt, abgesehen von den Hoffnungen auf neue Sünden meinerseits?

LUDOVICO: Ihr wißt natürlich, daß der Heilige Vater im Sterben liegt?

DER KLEINE MÖNGH: Oh.

GALILEI: Wer wird als Nachfolger genannt?

LUDOVICO: Meistenteils Barberini.

GALILEI: Barberini.

(...)
FEDERZONI: Ein Wissenschaftler auf dem Heiligen Stuhl!
GALILEI: So, sie brauchen jetzt Männer wie Barberini, die etwas Mathematik gelesen haben! Die Dinge kommen in Bewegung. Federzoni, wir mögen noch eine Zeit erleben, wo wir (...) sagen, zweimal zwei ist vier. (...) Ich habe keine Geduld mit den feigen Seelen, die dann von Schwächen sprechen. Ich sage: Genießen ist eine Leistung.

DER KLEINE MÖNCH: Was beabsichtigen Sie?

FEDERZOM: Wir beginnen wieder mit dem Erde-um-die-Sonne-Zirkus.

(...)

GALILEI *an LUDOVICO*: Ich weiß jetzt, warum deine Mutter dich zu mir schickte. Barberini ist im Aufstieg! Das Wissen wird eine Leidenschaft sein und die Forschung eine Wollust. Clavius hat recht, diese Sonnenflecken interessieren mich. Schmeckt dir mein Wein, Ludovico? (...) Würdest du so weit gehen, eines Mannes Wein oder Tochter anzunehmen, ohne zu verlangen, daß er seinen Beruf an den Nagel hängt? Was hat meine Astronomie mit meiner Tochter zu tun? Die Phasen der Venus ändern ihren Hintern nicht.

(...)

LUDOVICO: Die Ehen in Familien wie der meinen werden nicht nur nach geschlechtlichen Gesichtspunkten geschlossen.

GALILEI: Hat man dich acht Jahre lang zurückgehalten, meine Tochter zu ehelichen, während ich eine Probezeit zu absolvieren hatte?

LUDOVICO: Meine Frau wird auch im Kirchenstuhl unserer Dorfkirche Figur machen müssen.

GALILEI: Du meinst, deine Bauern werden es von der Heiligkeit der Gutsherrin abhängig machen, ob sie Pachtzinsen zahlen oder nicht?

LUDOVICO: In gewisser Weise.

(...)

10

Im folgenden Jahrzehnt findet Galileis Lehre beim Volk Verbreitung. Pamphletisten und Balladensänger greifen überall die neuen Ideen auf. Während der Fastnacht 1632 wählen viele Städte Italiens als Thema der Fastnachtsumzüge der Gilden die Astronomie.

(...)

11

1633. Die Inquisition beordert den weltbekannten Forscher nach Rom.

*Die Tief ist heiß, die Höh'n sind kühl,
Die Gass ist laut, der Hof ist still.*

Vorzimmer und Treppe im Palast der Medici in Florenz. Galilei und seine Tochter warten, vorn Großherzog vorgelassen zu werden.

(...)

Die Treppe herab kommt der Rektor der Universität. Er erschrickt deutlich, als er Galilei sieht, und geht, den Kopf kramfhaft weggedreht, steif an den beiden vorüber, kaum nickend.

(...)

VANNI: Haben die Wachteln geschmeckt, die ich Ihnen schickte, Herr Galilei?

GALILEI: Die Wachteln waren exzellent, Meister Vanni, nochmals besten Dank.

VANNI: Oben war von Ihnen die Rede. Man macht Sie verantwortlich für die Pamphlete gegen die Bibel, die neuerdings überall verkauft werden.

GALILEI: Von Pamphleten weiß ich nichts. Die Bibel und der Homer sind meine Lieblingslektüre.

VANNI: Und auch wenn das nicht so wäre: ich möchte die Gelegenheit benutzen, Ihnen zu versichern, daß wir von der Manufaktur auf Ihrer Seite sind. Ich bin nicht ein Mann, der viel von den Bewegungen der Sterne weiß, aber für mich sind Sie der Mann, der für die Freiheit kämpft, neue Dinge lehren zu dürfen. (...) Hier haben wir nicht einmal die Freiheit, Geld zu machen. Man ist gegen Eisengießereien, weil man der Einsicht ist, zu viele Arbeiter an einem Ort fördere die Unmoral! Ich stehe und falle mit Männern wie Sie, Herr Galilei. Wenn man je versuchen sollte, etwas gegen Sie zumachen, dann erinnern Sie sich bitte, daß Sie Freunde in allen Geschäftszweigen haben. Hinter Ihnen stehen die oberitalienischen Städte, Herr Galilei.

GALILEI: Soviel mir bekannt ist, hat niemand die Absicht, gegen mich etwas zu machen.

(...)

VANNI; Meiner Meinung nach wären Sie in Venidig besser aufgehoben. (...) Ich habe eine Reisekutsche und Pferde, Herr Galilei.

GALILEI: Ich kann mich nicht als Flüchtling sehen. Ich schätze meine Bequemlichkeiten.

(...)

VANNI: Sie scheinen Ihre Freunde nicht von Ihren Feinden auseinanderzuerkennen, Herr Galilei.

(...)

Cosmo de Medici kommt die Treppe herab. Galilei geht auf ihn zu. Cosmo hält ein wenig verlegen an.

GALILEI: Ich wollte Eurer Hoheit meine Dialoge über die beiden größten Weltsysteme ...

COSMO: Aha, aha. Wie steht es mit Ihren Augen?

GALILEI: Nicht zum besten, Eure Hoheit. Wenn Eure Hoheit gestatten, ich habe das Buch ...

COSMO: Der Zustand Ihrer Augen beunruhigt mich. Wirklich, er beunruhigt mich. Er zeigt mir, daß Sie Ihr vortreffliches Rohr vielleicht ein wenig zu eifrig benützen, nicht? *Er geht weiter, ohne das Buch entgegenzunehmen.*

(...)

VIRGINIA: Vater, ich fürchte mich.

GALILEI *gedämpft und fest*: Zeig keine Gefüht. Wir gehen von hier nicht nach Hause, sondern zum Glasschneider Volpi. Ich habe mit ihm verabredet, daß im anliegenden Hof der Weinschänke ein Wagen mit leeren Weinfässern immer bereit steht, der mich aus der Stadt bringen kann.

VIRGINIA: Du wußtest ...

GALILEI: Sieh dich nicht um.

Sie wollen weg.

EIN HOHER BEAMTER *kommt die Treppe herab*: Herr Galilei, ich habe den Auftrag, Ihnen mitzuteilen, daß der Florentinische Hof nicht länger imstande ist, dem Wunsch der Heiligen Inquisition, Sie in Rom zu verhören, Widerstand entgegenzusetzen. Der Wagen der Heiligen Inquisition erwartet Sie, Herr Galilei.

12

Gemach des Vatikans, Papst Urban VIII. (vormals Kardinal Barberini) hat den Kardinal Inquisitor empfangen. Während der Audienz wird er angekleidet.
(...)

DER PAPST *sehr laut*: Nein! Nein! Nein!

(...)

DER INQUISITOR: Sollen wir die menschliche Gesellschaft auf den Zweifel begründen und nicht mehr auf den Glauben? "Du bist mein Herr, aber ich zweifle, ob das gut ist". "Das ist dein Haus und deine Frau, aber ich zweifle, ob sie nicht mein sein sollen". (...) Dieser schlechte Mensch weiß, was er tut, wenn er seine astronomischen Arbeiten statt in Latein im Idiom der Fischweiber und Wollhändler verfaßt.

DER PAPST: Das zeigt sehr schlechten Geschmack; das werde ich ihm sagen.

DER INQUISITOR: (...) Die oberitalienischen Seestädte fordern immer dringender für ihre Schiffe die Sternkarten des Herren Galilei. Man wird ihnen nachgeben müssen, es sind materielle Interessen-

DER PAPST: Aber diese Sternkarten beruhen auf seinen ketzerischen Behauptungen. (...) Man kann nicht die Lehre verdammen und die Sternkarten nehmen.

DER INQUISITOR: Warum nicht? Man kann nichts anderes.

(...)

DER PAPST: Schließlich ist der Mann der größte Physiker dieser Zeit. (...)

DER INQUISITOR: Man wird praktisch bei ihm nicht weit gehen müssen. Er ist ein Mann des Fleisches. Er würde sofort nachgeben.

(...)

Pause. Der Papst ist jetzt in vollem Ornat.

DER PAPST: Das Alleräußerste ist, daß man ihm die Instrumente zeigt.

(...)

13

Galileo Galilei widerruft vor der Inquisition am 22. Juni 1633 seine Lehre von der Bewegung der Erde.

Und es war ein Junitag, der schnell verstrich

Und der war wichtig für dich und mich.

Aus Finsternis trat die Vernunft herfür

Ein' ganzen Tag stand sie vor der Tür.

Im Palast des Florentinischen Gesandten in Rom. Galileis Schüler warten auf Nachrichten. Der kleine Mönch und Federzoni spielen mit weiten Bewegungen das neue Schach. In einer Ecke kniet Virginia und betet den Englischen Gruß.

DER KLEINE MÖNCH: Der Papst hat ihn nicht empfangen. Keine wissenschaftlichen Diskussionen mehr.

FEDERZONI: Er war seine letzte Hoffnung. Es war wahr, was er ihm damals vor Jahren sagte, als er noch Kardinal Barberini war: wir brauchen dich. Jetzt haben sie ihn.

(...)

ANDREA *aufschreiend*: Las werden sie nicht wagen! Und selbst wenn sie es ihm antun, wird er nicht widerrufen. "Wer die Wahrheit nicht weiß, der ist bloß ein Dummkopf. Aber wer sie weiß und sie eine Lüge nennt, der ist ein Verbrecher".

(...)

Das Individuum aus dem Palast des Großherzogs von Florenz tritt ein.

(...)

INDIVIDUUM: Man erwartet, daß Herr Galilei um fünf Uhr in einer Sitzung der Inquisition widerrufen wird. Die große Glocke von Sankt Markus wird geläutet und der Wortlaut des Widerrufs öffentlich ausgerufen werden.

(...)

FEDERZONI *heiser*: Nichts. Es ist drei Minuten über fünf.

ANDREA: Er widersteht.

DER KLEINE MÖNCH: Er widerruft nicht!

FEDERZONI: Nein. Oh, wir Glücklichen!

(...)

ANDREA: So viel ist gewonnen, wenn nur einer aufsteht und Nein sagt!

In diesem Augenblick beginnt die Glocke von Sankt Markus zu dröhnen. Alles steht erstarrt.

VIRGINIA *steht auf*: Die Glocke von Sankt Markus! Er ist nicht verdammt.

Von der Straße herauf hört man den Ansager den Widerruf Galileis verlesen.

STIMME DES ANSAGERS: "Ich, Galileo Galilei, Lehrer der Mathematik und der Physik in Florenz, schwöre ab, was ich gelehrt habe ..."

(...)

FEDERZONI: Er hat dich nie für deine Arbeit richtig bezahlt. Du hast weder eine Hose kaufen noch selber publizieren können. Das hast du gelitten, weil "für die Wissenschaft gearbeitet wurde"!

ANDREA *laut*: Unglücklich das Land, das keine Helden hat!

Eingetreten ist Galilei (...)

(...)

ANDREA *schreit Galilei an*: Weinschlauch! Schneckenfresser! Hast du deine geliebte Haut gerettet? (...)

(...)

GALILEI: Unglücklich das Land, das Helden nötig hat.

(...)

1633-1642. Galileo Galilei lebt in einem Landhaus in der Nähe von Florenz, bis zu seinem Tode ein Gefangener der Inquisition. Die "Discorsi".

*Sechzehnhundertdreiunddreißig bis
sechzehnhundertzweiundvierzig
Galileo Galilei ist ein Gefangener
der Kirche bis zu seinem Tode.*

Ein großer Raum mit Tisch, Lederstuhl und Globus. Galilei, nun alt und halbbblind, experimentiert sorgfältig mit einem kleinen Holzball auf einer gekrümmten Holzschiene, im Vorraum sitzt ein Mönch auf Wache. Es wird ans Tor geklopft. Der Mönch öffnet, und ein Bauer tritt ein, zwei gerupfte Gänse tragend. Virginia kommt aus der Küche. Sie ist jetzt etwa vierzig Jahre alt.

DER BAUER: Ich soll die abgeben.

VIRGINIA: Von vem? Ich habe keine Gänse bestellt.

DER BAUER: Ich soll sagen; von jemand auf der Durchreise. Ab.

(...)

GALILEI *nimmt ihr eine Gans aus der Hand*: Schwer. Ich könnte noch etwas davon essen.

VIRGINIA: Du kannst doch nicht schon wieder hungrig sein. Du hast eben zu Abend gegessen.

(...)

Es wird am Tor geklopft. (...) Es ist Andrea. (...)

GALILEI: Ist es Andrea?

VIRGINIA: Ja. Soll ich ihn wegschicken?

GALILEI *nach einer Pause*: Führ ihn herein.

(...)

ANDREA: (...) wir hörten, daß die Kirche mit Ihnen zufrieden ist. Ihre völlige Unterwerfung hat gewirkt. Es wird versichert, die Oberen hätten mit Genugtuung festgestellt, daß in Italien kein Werk mit neuen Behauptungen mehr veröffentlicht wurde, seit Sie sich unterwarfen.

GALILEI *horchend*: Leider gibt es Länder, die sich der Obhut der Kirche entziehen. Ich fürchte, daß die verurteilten Lehren dort weitergefördert werden.

ANDREA: Auch dort trat infolge Ihres Widerrufs ein für die Kirche erfreulicher Rückschlag ein.

GALILEI: Wirklich? *Pause* Nichts von Descartes? Nichts aus Paris?

ANDREA: Doch. Auf die Nachricht von Ihrem Widerruf stopfte er seinen Traktat über die Natur des Lichtes in die Lade.

Lange Pause.

GALILEI: Ich bin in Sorge einiger wissenschaftlichen Freunde wegen, die ich auf die Bahn des Irrtums geleitet habe. Sind sie durch meinen Widerruf belehrt worden?

ANDREA: Um wissenschaftlich arbeiten zu können, habe ich vor, nach Holland zu gehen. Man gestattet nicht dem Ochsen, was Jupiter sich nicht gestattet.

GALILEI: Ich verstehe.

ANDREA: Federzoni schleift wieder Linsen in irgendeinem Mailänder Laden. (...) Fulganzio, unser kleiner Mönch, hat die Forschung aufgegeben und ist in den Schoß der Kirche zurückgekehrt.

(...)

GALILEI: Ich schrieb die "Discorsi" fertig.

(...)

ANDREA: Die "Discorsi". (...) Und wir dachten, Sie wären übergelaufen! Meine Stimme war die lauteste gegen Sie!

GALILEI: Das gehörte sich. Ich lehrte dich Wissenschaft, und ich verneinte die Wahrheit.

ANDREA; Das ändert alles. Alles.

GALILEI: Ja?

ANDREA: Sie versteckten die Wahrheit. Vor dem Feind. Auch auf dem Felde der Ethik waren Sie uns um Jahrhunderte voraus. (...) Mit dem Mann auf der Straße sagten wir: Er wird sterben, aber er wird nie widerrufen. – Sie kamen zurück: Ich habe widerrufen, aber ich werde leben. – Ihre Hände sind befleckt, sagten wir. – Sie sagen: Besser befleckt als leer.

GALILEI: Besser befleckt als leer. Klingt realistisch. Klingt nach mir. Neue Wissenschaft, neue Ethik.

ANDREA: (...) Sie lachten immer schon über die Helden. "Leute, welche leiden, langweilen mich", sagten Sie. (...) Sie gewannen die Muße, ein wissenschaftliches Werk zu schreiben, das nur Sie schreiben konnten. Hätten Sie in einer Gloriole von Feuer auf dem Scheiterhaufen geendet, wären die andern die Sieger gewesen.

GALILEI: Sie sind die Sieger. Und es gibt kein wissenschaftliches Werk, das nur ein Mann schreiben kann.

ANDREA: Warum dann haben Sie widerrufen?

GALILEI: Ich habe widerrufen, weil ich den körperlichen Schmerz fürchtete.

ANDREA: Nein!

GALILEI: Man zeigte mir die Instrumente.

ANDREA: So war es kein Plan?

GALILEI: Es war keiner.

Pause

ANDREA *laut*: Die Wissenschaft kennt nur ein Gebot: den wissenschaftlichen Beitrag.

GALILEI: Und den habe ich geliefert. Willkommen in der Gosse, Bruder in der Wissenschaft und Vetter in Verratl. (...)

ANDREA: Todesfurcht ist menschlich! Menschliche Schwächen gehen die Wissenschaft nichts an.

GALILEI: Nein! (...) Wenn Wissenschaftler, eingeschüchtert durch selbstsüchtige Machthaber, sich damit begnügen, Wissen um des Wissens willen aufzuhäufen, (...) wird euer Fortschritt doch nur ein Fortschreiten von der Menschheit weg sein. Die Kluft zwischen euch und ihr kann eines Tages so groß werden, daß euer Jubelschrei über irgendeine neue Errungenschaft von einem universalen Entsetzensschrei beantwortet werden könnte. (...) In meiner Zeit erreichte die Astronomie die Marktplätze. Unter diesen ganz besonderen Umständen hätte die Standhaftigkeit eines Mannes große Erschütterungen hervorrufen können. Hätte ich widerstanden, hätten die Naturwissenschaften etwas wie den hippokratischen Eid der Ärzte entwickeln können, das Gelöbnis, ihr Wissen einzig zum Wohle der Menschheit an-zuwenden! Wie es nun steht, ist das Höchste, was man erhoffen kann, ein Geschlecht erfinderischer Zwerge, die für alles gemietet werden können. (...) Ich überlieferte mein Wissen den Machthabern, es zu gebrauchen, es nicht zu gebrauchen, es zu mißbrauchen, ganz wie es ihren Zwecken diene. *Virginia ist mit einer Schüssel hereingekommen und bleibt stehen.* Ich habe meinen Beruf verraten. Ein Mensch, der das tut, was ich getan habe, kann in den Reihen der Wissenschaft nicht geduldet werden.

(...)

1637. Galileis Buch "Discorsi" überschreitet die italienische Grenze.

Liebe Leut, gedenkt des End's:

Das Wissen flüchtete über die Grenz.

*Wir, die wissendurstig sind,
Er und ich, wir blieben dahint'.
Hütet nun ihr der Wissenschaften Licht?
Nutzt es und mißbraucht es nicht,
Daß es nicht, ein Feuerfall,
Einst verzehre noch uns all?
Ja, uns all.*

Kleine italienische Grenzstadt früh am Morgen. Am Schlagbaum der Grenzwache spielen Kinder. Andrea wartet neben einem Kutscher die Prüfung seiner Papiere durch die Grenzwachter ab. Er sitzt auf einer kleinen Kiste und liest in Galileis Manuskript. Jenseits des Schlagbaumes steht die Reisekutsche.

(...)

DER ERSTE JUNGE *zu Andrea*. Er zeigt auf die Hütte, vor der Andrea sitzt: Da wohnt eine Hexe drinn.

DER ZWEITE JUNGE: Die alte Marina ist gar keine Hexe.

DER ERSTE JUNGE: Soll ich dir die Hand ausrenken?

DER DRITTE JUNGE: Sie ist doch eine. Sie fliegt nachts durch die Luft.

(...)

DER ZWEITE JUNGE: Das kann niemand. *Zu Andrea*: Kann man das?

DER ERSTE JUNGE *über den zweiten*: Das ist Giuseppe. Er weiß rein gar nichts, weil er nicht in die Schule geht.

(...)

DER ZWEITE JUNGE *zu Andrea*: Sie sind ja Gelehrter. Sagen Sie selber. Kann man durch die Luft fliegen?

ANDREA: Wart einen Augenblick.

DER GRENZWÄCHTER: Sie können passieren.

(...)

ANDREA *geht (...) über die Grenze. (...) Sich umwendend*: Du mußt lernen, die Augen aufzumachen. (...) Auf einem Stock kann man nicht durch die Luft fliegen.

(...)

Erläuterungen zum Text

Das Heilige Officium – eine der höchsten Institutionen des Vatikans: Verfechter dogmatischer Anschauungen und Verhaltensweisen der katholischen Kirche

Die Heilige Kongregation – *hier*: die dem Papst unmittelbar untergeordnete Aufsichtskommission aus elf Dominikanern und Jesuiten

Die Heilige Inquisition – 1183 gegründete und bis ins 19. Jh. bestehende Organisation der katholischen Kirche zur Ermittlung und gerichtlichen Aburteilung von Abtrünnigen (Ketzer)

Der Kardinal – höchster katholischer Würdenträger nach dem Papst

Die Eminenz – Hoheit (Titel der Kardinale)

Der Index – (index librorum prohibitorum): Liste verbotener Schriften

Der Kurator – staatlicher Aufsichtsbeamter

Der Prälat – höherer Geistlicher der katholischen Kirche

Der Pater – katholischer Geistlicher, der einem Orden angehört

Den Englischen Gruß beten – "Ave-Maria" (ein Gebet) hersagen

Die Gloriole – Strahlenkranz, -krone; Heiligenschein

Der Trabant – natürlicher oder künstlicher Himmelskörper, der sich um einen Zentralkörper bewegt (z. B. ein Mond um seinen Planeten, ein Raumflugkörper um die Erde)

Die Venus – 1. römische Göttin der Liebe; 2. der, von der Sonne aus gesehen, zweite Planet unseres Sonnensystems, der als glänzender Stern am Morgen oder Abendhimmel erscheint. Morgen-, Abendstern

Die Phase – Zustand im zeitlichen Wechsel der Beleuchtung des Mondes und der inneren Planeten

Die Fastnacht – letzter Tag vor der am Aschermittwoch beginnenden Fastenzeit, der Abschluß und Höhepunkt der Fastenzeit ist

Der Schusser – (*landspr.*) kleine Kugel aus buntem Glas oder Ton, die als Kinderspielzeug dient

Die Gosse – Rinne für Regen- und Abwässer zwischen Fahrbahn und Fußweg

Die Lade – hölzerner, eckiger, breiter Behälter mit Deckel; Truhe, Kasten

Discorsi – wissenschaftliche Abhandlungen in Form von Gesprächen

Skudi – eindeutschend für Scudi, Sing. Scudo: alte italienische Münze, Schildtaler

Die Signoria – höchste Behörde der italienischen Stadtstaaten im Mittelalter

Monsignore – Anrede und Titel hoher Würdenträger der katholischen Kirche

Sancta simplicitas! – Heilige Einfalt! (*Ausruf der Bestürzung*)

etc. – et cetera: und so weiter

Die Unze – altes Feingewicht für Arzneien und Edelmetalle (ca. 30 Gramm)

Phonetische Erläuterungen

1. Üben Sie die richtige Aussprache der Eigennamen:

Andrea [an'dre:a]

Campagna [kam'panja]

Aristoteles [ari'sto:teles]

Clavius ['kla:vius]

Barberini [barbe'ri:ni]

Medici ['me:ditʃi]

Beilarmin [belar'mi:n]	Florenz [flo'rents]
Cambioni [kambi'o:ni]	Federzoni [feder'tso:ni]
Homer [ho'me:r]	Sienna ['sie:na]
Pisa ['pi:za]	Vatikan [vati'ka:n]
Ptolemeus [ptole'me:us]	Venus ['ve:nus]
Jesus [J'e:zus]	Vanni ['vani]
Sagredo [sa'gre:do]	Virginia [vir'gi:nia]
Sarti ['sarti]	Rom [ro:m]

Lesen Sie folgende Fremdwörter:

Discorsi ['diskorsi]	sancta simplicitas ['sankta sim'pli:tsitas]
excellent [ekstse'lent]	Skudo ['sku:do]
Gilde ['gilde]	Unze ['untse]
Monsignore [monsinj'o:r]	Signorine [sinjo'ri:ne]

Achten Sie auf die Aussprache folgender Wörter:

Eminenz [emi'nents]	Inquisition [inkvizi'tsio:n]
Fastnacht ['fastnaxt]	Officium [o'fi:tsium]
legitim [legi'ti:m]	Papst [pa:pst]

Üben Sie den Wortakzent:

'Widerruf	'Haushälterin	'sechsh'undertzw'ei
wider'rufen	'Sonnenflecken	'sechzehnh'undertzwei
'langweilen	schn'urgerade	'zweiundzwanzig
Stu'dierzimmer	'Fernrohr	'hundert, zw'eiund'vierzig

Общечеловеческая весомость содержания пьесы «Жизнь Галилея»

В пьесе Брехта вопрос о моральной ответственности ученого поставлен с полемической остротой, задевающей не только людей науки. Пьеса немецкого писателя-антифашиста лишь условно может быть названа исторической драмой. История в этом случае дает материал для серьезных философских раздумий, а искусство, пользуясь силой продуктивного воображения, помогает проникнуть во внутренний смысл событий давно минувших дней. Всякий, кто знаком с биографией Галилея, отметит множество несовпадений в пьесе Брехта с подлинными событиями и фактами. Драматург весьма вольно обошелся с историей жизни Галилея, но нравственный смысл ее схватил и передал точно. Вопрос о нравственных качествах личности ученого есть часть более общей проблемы взаимоотношения знания и нравственности. Так, собственно, он и осмысливается общественным сознанием. Грамотный зритель знает, что Галилеи прославился в науке открытием законов падающих тел, создав целую отрасль механики: динамику, а также формулой принципа относительности движения, полу-

чившего в теории относительности А. Эйнштейна принципиально иное применение, чем в классической физике.

Знает он и о том, что церковь совсем недавно, с опозданием на несколько столетий, признала публично свою неправоту и вину в деле осуждения Галилея. Кажется, все ясно в истории с *«отречением»* великого физика и нет нужды ворошить прошлое. Однако сегодняшний зритель знает и другое, с чем он и приходит в театр. Знает, что, по сравнению с временами Галилея, век, гордо именуемый себя *«эпохой научно-технической революции»*, своими *«чисто»* физическими, биологическими, химическими и прочими открытиями ставит под вопрос существование всей цивилизации человечества.

Может быть, поэтому интерес к науке и фигуре ученого не только не снизился, но многократно обострился. Век нынешний настолько поднял авторитет и престиж науки, что наряду с реальными надеждами и оправданными ожиданиями породил массу упований и преувеличений по поводу ее возможностей, прерогатив и перспектив развития. Вопрос о том, что наука может и что она не может, на что человечество вправе надеяться в связи с развивающейся научно-технической революцией и что относится к области несбыточного, завораживающих иллюзий, обсуждается в последние годы весьма активно и имеет разные аспекты. Современная наука совсем не та, что была во времена Галилея, изменилось и отношение к ней широких кругов общественности и самих ученых.

Наука перестала быть *«личным»* делом ученого. Она входит теперь в доходы и расходы всего общества. Наука неслышно и невидимо переходит в технику, непосредственно в производство, меняет повседневный быт людей, занимает лидирующее положение в иерархии общественного сознания. От успехов науки и техники в немалой степени зависит прогресс человеческой цивилизации, благосостояние и культурный рост людей. Но бесспорно и другое. Современная наука превратилась в силу, с которой вынуждены считаться все, ибо великие научные открытия и изобретения могут быть использованы в антигуманных, военных целях. И не удивительно, что все большее число людей начинает задумываться над вопросами, ранее составлявшими привилегию лишь узкого круга профессиональных философов. В чем состоит гуманистическая миссия науки и ее отношение к благу и счастью человека? Способно ли общество справиться с вызванными к жизни материальными и духовными силами? Управляема ли наука и возможен ли контроль за использованием научных достижений? Вот вопросы, на которые должен быть дан определенный ответ.

Übersetzungshilfen

1. относиться – *betreffen, angehen*
2. давать материал – *den Stoff zu oder für etwas geben*

3. философские рассуждения – philosophische Erwägungen
4. проникать во внутренний смысл – den eigentlichen Sinn (von etwas) herausfinden
5. продуктивное воображение – effektives Denken
6. нравственное качество – der sittliche Wert
7. законы падения – Fallgesetze
8. принцип относительности инерционного движения – Relativitätsprinzip des Trägheitsgesetzes
9. публично признать неправоту – ein Unrecht öffentlich wieder gutmachen.
10. ворошить старое – Vergangenes aufrühren
11. ставить вопрос – in Frage stellen
12. это входит в приобретения и расходы – zu den Einkäufen und Ausgaben gehören

IMPULSE ZUR DISKUSSION

Über das Drama "Leben des Galilei"

Individuum und Gesellschaft

1. Nehmen Sie Stellung zum Satz Galileis "Es setzt nur so viel Wahrheit durch, als wir durchsetzen". Läßt sich Galilei von diesem Motto immer leiten?
2. Was ist in den Strophen des Balladensängers aus der 10. Szene in erster Linie hervorzuheben:
 - daß Galilei die Bibel "zertrümmert" und das neue Kopernikanische Weltssystem beweist?
 - soziale Folgen seiner Lehre?
3. Vergleichen Sie den Inhalt der 10. Szene mit dem Satz Galileis aus der 1. Szene über Astronomiegespräche auf den Märkten. Deuten Sie dadurch die Rolle der 10. Szene im Drama:
 - als Beschreibung eines Renaissance-Karnevals?
 - als Beweis dafür, daß das Volk Galileis Lehre unterstützt?
 - als Warnung davor, daß sich Galilei nicht nur auf Menschenvernunft berufen muß?
4. Nehmen Sie Stellung zur letzten Bühnenanweisung in der 10. Szene: "Großes Gelächter der Menge". Was bedeuten hier das Attribut "groß" und das Substantiv "Menge":
 - nur "Quantität" des Gelächters?
 - den künstlerischen Hinweis Brechts darauf, daß Galilei eine mächtige soziale Basis für die Weiterentwicklung seiner Lehre besitzt und erst mit dieser Basis groß und unbesiegbar werden kann und nicht nur ein tragisches und klägliches Opfer bleibt?
5. Wie verhalten sich in der 11. Szene der Rektor und der Großherzog zu Galilei? Was liegt diesem Verhalten der Machthaber zugrunde: sozialer Haß,

Verachtung, Feigheit, Angst vor Kirche, sich in lange Auseinandersetzungen mit dem Ketzler eingelassen zu haben?

6. Wen repräsentiert Vanni aus der 11. Szene:

– einen guten Bekannten Galileis?

– die Kaffeeleute, welche an der Lehre Galileis interessiert sind und diese unterstützen wollen?

Warum verzichtet Galilei auf ihre Unterstützung?

– Weil er weiterhin an die Macht der Vernunft glaubt?

– Weil er sich auf die Hilfe eines neuen Clavius oder des Papstes selbst verläßt?

– Weil er sicher ist, daß die Kirche gegen ihn nichts machen kann?

Wie ist dann der Satz Galileis über einen Wagen und Weinfässer für die Flucht aus der Stadt zu verstehen?

7. Welche Rolle spielt in der 13. Szene das Zitat aus Galilei von Wahrheit, Lüge und Verbrecher?

– Will Andrea damit sagen, daß Galilei nie ein derartiger Verbrecher werde?

– Will Brecht damit sagen, daß Galilei eine neue gesellschaftliche Etappe der Verschmelzung zwischen Wissenschaft und Moral einleiten sollte, aber nicht wollte? Oder nicht konnte?

8. Warum läßt Brecht in der 13. Szene die große Glocke von Sankt Markus läuten und das öffentliche Ausrufen des Widerrufs Galileis nicht um 5 Uhr stattfinden sondern später?

– Um die Freude der Schüler Galileis zu zeigen?

– Damit ihre Verachtung nach dem Erscheinen des Lehrers auffallender und gerechtfertigter wäre?

Was liegt in diesem kontrastreichen Benehmen der Schüler?

– Verurteilung Galileis, der sich nicht als Held erwiesen hat?

– Verurteilung der Schüler, denn sie wollten doch ihren Sieg nur durch einen einzigen, wenn auch großen Mann erreichen, ohne breite soziale Unterstützung?

9. Nehmen Sie Stellung zur Behauptung Andreas in der 13. Szene: "So viel ist gewonnen, wenn nur einer aufsteht und Nein sagt!" Erinnern Sie sich an zwei markante und antonyme Sprüche Andreas und Galileis über Helden. Sagen Sie, – ob es sich hier handelt

– um die Hochschätzung der sozialen Tapferkeit jeglicher Persönlichkeit?

– oder nur einer prominenten Persönlichkeit?

10. Wie verstehen Sie den Titel des Dramas?

– als den Hinweis auf eine chronologische Beschreibung eines Lebenslaufs?

– als Hinweis Brechts darauf, daß Galilei eine (wenn auch alternative) Handlungsfreiheit hatte, aber nicht den verantwortungsbewußten, richtigen Weg wählte?

Welche Lehre ergibt sich aus dem Schicksal Galileis als Gelehrter für die Wissenschaftler unserer Zeit?

Wissenschaft und sozialer Fortschritt

1. Ist sich Galilei in der 1. Szene der sozialen Bedeutung seiner Lehre bewußt? Bestätigen Sie Ihre Antwort durch Zitate aus seinem Monolog. Kann man aus der bejahenden Antwort auf diese Frage die Schlußfolgerung ziehen, daß Galilei eine gesellschaftliche Kraft für die Unterstützung seiner Lehre braucht, d. h. Menschen, welche reale ökonomische und politische Macht im Staat besitzen ("Freunde in allen Geschäftszweigen", wie es der Eisengießer Vanni in der 11. Szene zum Ausdruck bringt)?

2. Wozu läßt Brecht in der 1. Szene den Kurator und Galilei über die Erhöhung des Gehalts streiten?

– Um die klägliche Lage des Wissenschaftlers (und auch der Wissenschaft) im 17. Jahrhundert zu zeigen?

– Weil Galilei mehr Geld verbraucht als verdient?

– Ist es nicht ein Streit zwischen zwei Anhängern verschiedener Konzeptionen der Auswertung von Forschungsergebnissen: einer sogenannten Wissenschaft für sich, einer menschenfremden Wissenschaft, sozusagen als Reich der reinen logischen Vernunft, und einer menschenbezogenen Wissenschaft, d.h. als Reich des sozial angewandten Wissens?

Können Sie in diesem Streit die Idee von den zwei Entwicklungswegen der Wissenschaft herausfühlen: den des sozialen Fortschritts (und in diesem Fall dem Wohle der ganzen Menschheit dienend) oder den der logischen Vernunft allein (und hier, wie Galilei in der 14. Szene sagt, "ein Fortschreiten von der Menschheit weg" Oberhand gewinnt)? Ist diese Idee der Hauptgedanke des Dramas? Repräsentieren der Kurator und Galilei verschiedene oben erwähnte Entwicklungswege?

3. Nehmen Sie Stellung zur Behauptung Galileis aus der 1. Szene: "Freier Handel mit der Forschung, wie?" Hat Galilei damit recht? Kann Ihre Stellungnahme eindeutig sein?

4. Wer hat im Streit über die Vernunft (Szene 3) recht?

– Galilei, der grenzenlos an die Vernunft der Menschen (und in erster Linie an die der einfachen Leute) glaubt?

– Sagredo, der einen gegenteiligen Standpunkt vertritt? Suchen Sie nach entsprechenden Textstellen, mit deren Hilfe die Frage zu beantworten ist, ob "Vernunft" und "Macht" für diese Helden die wichtigsten Kategorien des Lebens sind.

5. Was haben die Ergebnisse des Disputes in der 4. Szene gezeigt?

– Daß es keine vernünftigen Menschheit gibt und daß Sagredos Ansichten dadurch bewiesen worden sind?

– Daß die Wahrheit sich selbst verteidigen kann, ohne daß bestimmte Gesellschaftskreise sie unterstützen?

6. Nehmen Sie Stellung zu den Behauptungen aus der 4. Szene: "Die Wahrheit (d.h. Erkenntnis – A. M. N.) ist das Kind der Zeit, nicht der Autorität"

(Galilei) und "Die Wahrheit mag uns zu allem möglichen führen" (Der Philosoph). Versteht Galilei unter dem Wort "Zeit" nur "vernünftige Wissenschaftler" oder auch "vernünftige Volksschichten"? Fürchtet der Philosoph, daß die Wahrheit zu einer zweiten, angeblichen, Wahrheit führen kann oder zu einer revolutionären Erneuerung der Gesellschaft? Wer von ihnen hat recht?

7. Nehmen Sie Stellung zum Schlußsatz Galileis in der 6. Szene: "Nicht ich, die Vernunft hat gesiegt!" Was für eine Vernunft meint Brecht damit die der Menschheit, Clavius', der Wissenschaft oder der Kirche? Ist es überhaupt ein Sieg? Oder ist es ein Teilerfolg, der schnell vergeht?

8. Beurteilen Sie den Schlußdialog der 14. Szene:

ANDREA: So sind Sie nicht der Meinung, daß ein neues Zeitalter angebrochen ist?

GALILEI: Doch.

Verstehen Andrea und Galilei dasselbe unter dem Begriff "ein neues Zeitalter"?

– Neue Verhältnisse zwischen der Wissenschaft als Magd und der Gesellschaft als Herrin?

– Eine neue Verschleierungsethik der Gelehrten?

– Eine heimlich fortwährende Aufhäufung von Wissenschaftsergebnissen (Andrea) und "ein Fortschreiten von der Menschheit weg" (Galilei)?

9. Warum stellt Brecht in der 15. Szene fast keine Erwachsenen, sondern bloß Kinder dar? Spielt ihr Alter eine künstlerische Rolle? Welche Bedeutung haben diese Gespräche über die alte Marina und ihr hexengleiches Nachtfliiegen? Was will Brecht mit den Fragen der Kinder an Andrea und mit dessen Schweigen sagen?

– Daß sich der Widerruf Galileis und seine nunmehr heimliche wissenschaftliche Tätigkeit sehr ungünstig auf das Volk ausgewirkt hat?

– Daß der wissenschaftliche Nachwuchs im Lande (Italien) benachteiligt bleibt, weil die Inquisition die Entwicklung der Wissenschaft vorläufig in die Enge getrieben hat?

10. Wie schätzen Sie das Benehmen Andreas in der 15. Szene ein? (Sein Schweigen, anstatt den Kindern zu antworten. Seine Lüge gegenüber den Grenzwächtern bezüglich der Bücher).

– Hat Andrea Angst um sein eigenes Leben?

– Will er in sich einen das Volk aufklärenden Gelehrten retten?

– Zeigt Brecht uns ein Bild aus dem "neuen Zeitalter" auf dem Gebiet der Ethik, wovon die Rede in der 14. Szene war?

11. Nehmen Sie Stellung zu Andreas Satz in der 15. Szene: "Du mußt lernen, die Augen aufzumachen". Erläutern Sie, wie dieses "Augenaufmachen" möglich ist?

– Durch Selbstunterricht? Welcher Lehrer beantwortet aber die entstehenden Fragen über Hexen, Nachtfliiegen u.a.?

– Durch verschiedene Andreas? Wie kann das aber der Fall sein, wenn diese Andreas über die Grenze ihrer gesellschaftlichen aufklärerischen Funktion "geflüchtet" sind?

Die Kirchenväter und die Vernunft

1. Wovon zeugt in der 6. Szene die fröhliche Gesellschaft im Collegium Romanum und ihre große Ausgelassenheit?

– Daß Galileis Glauben an Vernunft lächerlich und unbegründet ist?

– Daß diese Personen eine soziale Kraft verkörpern, welche zu besiegen erst mit Hilfe einer mächtigeren gesellschaftlichen Kraft möglich ist?

Kann die Unterstützung Christopher Clavius' hier etwas ändern?

2. Welchen Ideengehalt hat in der 7. Szene die Bühnenanweisung über den alten Kardinal?

– Bedeutet sein Gruß, daß der Kardinal ein echter Sohn der Kirche ist (Da diese Galileis Lehre anerkannt hat, soll auch er ihr gehorchen)? Wo ist dann seine Vernunft, und wie steht es in diesem Fall mit dem Glauben Galileis daran?

– Können Sie die Tatsache, daß der Kardinal zuerst an Galilei vorbeigeht und sich später unsicher umwendet, als Beweis dafür betrachten, daß der Kardinal und seine Anhängerschaft noch zu schwach sind, um Galilei zu besiegen, aber doch stark genug, um ihn nicht voll und ganz zu akzeptieren?

Vergleichen Sie dieses Benehmen mit dem Galileis in der 14. Szene.

3. Erklären Sie, ob Brecht durch Barberinis Neigung zur Astronomie in der 7. Szene sagen will, daß die Vernunft siegt. Welche Bedeutung hat dann die Erwiderung Beilarmins, daß die Erkenntnis die Macht der Heiligen Schrift nicht reduzieren darf?

4. Worauf zielen in der 7. Szene Bellarmins Äußerungen über die Dummheit der Armen und die Roheit der Reichen ab:

– auf die Weisheit der Kirchenväter, die die Vernunft aus dem Leben vertrieben und sie durch den göttlichen Glauben ersetzt haben?

– auf die Angst Bellarmins, daß die Erkenntnis als eine aufklärerische Gewalt das Volk revolutionieren will und kann?

Wie schätzen Sie in diesem Kontext die Äußerung Barberinis zu Galilei in derselben Szene ein: "Wir brauchen Sie mehr, als Sie uns"?

5. Nehmen Sie Stellung zur letzten Bühnenanweisung der 7. Szene: "Sie nehmen Galilei in die Mitte und führen ihn in den Ballsaal". Wird hier der bevorstehende Lebensabschnitt Galileis symbolisiert? Sprechen Sie über die symbolische Rolle der Masken in dieser Szene.

6. Vergleichen Sie den Anfangs- und Schlußsatz des Papstes in der 12. Szene und erläutern Sie, welche Rolle bei der radikalen Veränderung seiner Meinung über das Verhalten der Kirche zu Galilei das Ankleiden des Papstes spielt.

– Um die unvermeidliche Verbindung zu zeigen, welche den Papst und die ihn stützenden sozialen Kräfte zu einer gewaltbringenden Ganzheit macht?

– Um darzustellen: je mehr der ehemalige Kardinal Barberini, Mathematiker und Astronom, als Papst angekleidet wird, desto schneller verliert er die menschlichen Züge, bis er aus einem Menschen zu einem bloßen Verwaltungswesen wird?

Paßt das Sprichwort "Kleider machen Leute" hierher?

7. Wie betrachten in der 12. Szene der Papst und der Inquisitor Galilei?

– Als eine große Persönlichkeit, vor der man Achtung haben soll?

– Als einen Ketzer, den man ums Leben zu bringen hat?

– Als eine soziale Macht, welche zu vernichten die Kirche schon nicht mehr imstande ist?

Wie schätzen Sie in diesem Kontext das Vorhaben des Inquisitors ein, Galilei nicht zu foltern, sondern nur durch das Vorzeigen der Folterinstrumente schwächlich und geständig zu machen?

Galilei und Ethik

– Wie ist die Ludovico-Episode aus der 1. Szene einzuschätzen?

– Als Darstellung der Besessenheit Galileis von seiner Wissenschaft, weil er Ludovico (einen jungen Mann, der nichts mit der Wissenschaft zu tun hat) unfreundlich empfängt?

– Als Zeugnis von sittlicher Unzulänglichkeit Galileis, denn er erhöht die Bezahlung für den Privatunterricht sehr schnell (freilich, nachdem er erfahren hatte, daß Ludovico an der Wissenschaft gar nicht interessiert ist) und gibt später das von Ludovico erwähnte "Hollandsrohr" als seine eigene Erfindung aus?

2. Steckt in der I. Szene nicht Egoismus hinter der Galileischen Besessenheit von der Wissenschaft? Jener Egoismus, welcher dem Brechtschen Galilei zuerst ein bißchen, später aber immer mehr ethische Prinzipienlosigkeit und Hartherzigkeit verleiht? Kann das kleine Gespräch über Andreas Rock Ihnen helfen, eine passende Antwort darauf vorzubereiten?

3. Wie deuten Sie in der 3. Szene die Empörung des Kurators darüber, daß Galileis "Erfindung" des Fernrohres ein unverschämter Schwindel sei? Will Brecht seinen Haupthelden als unmoralisch darstellen? Oder als einen von der Wissenschaft Besessenen? Wodurch wird Galileis Fernrohr-Schwindel gerechtfertigt? Dadurch,

– daß seine Tochter schon erwachsen ist und viel Geld verbraucht?

– daß er viele Schulden hat?

– daß er teure Bücher für seine Studien braucht?

– daß er noch besseres Essen für seinen Magen benötigt?

Welche Antwort halten Sie für die wichtigste?

4. Nehmen Sie Stellung zu Vannis Worten aus der 11. Szenei "Sie scheinen Ihre Freunde nicht von Ihren Feinden auseinanderzuerkennen, Herr Galilei". Was steckt dahinter?

– Daß Galilei seine soziale Lage wirklich nicht einzuschätzen versteht?

– Daß er einen autonomen Weg für die Wissenschaft wählt und den Weg ihrer Isolierung von der Gesellschaft bahnt?

5. Beurteilen Sie die Charakteristik Galileis, die der Inquisitor gibt: "Er ist ein Mann des Fleisches".

– Sind damit nur Galileis körperliche Schwächen gemeint?

– Versteht Brecht darunter auch Galileis Neigung, sich in der Wissenschaft zu lieben und nicht die Wissenschaft in sich?

6. Versteht Galilei in der 14. Szene, daß sein Widerruf ein ethisches Verbrechen ist, das von vielen Wissenschaftlern nachgeahmt werden wird und in diesem Sinne epochemachend ist? Kann seine Frage, ob seine Freunde durch diesen Widerruf belehrt worden seien, aus dieser Sicht eingeschätzt werden? Was steckt hinter dem Antwortsatz Andreas, daß er Italien verlasse?

– Eine Feststellung, daß man in Italien wissenschaftlich nicht tätig sein darf?

– Brechts Spott, daß Andrea wie auch Galilei nicht konsequent für die Forschung eintreten kann (oder nicht eintreten will)?

7. Warum ist Galilei mit der Meinung Andreas, daß Galilei auf dem Felde der Ethik seinen Schülern um Jahrhunderte voraus gewesen sei, nicht einverstanden? Warum nennt er Andrea "Vetter im Verrat"? Gilt auf dem Felde der Ethik der Spruch Galileis, daß die kürzeste Linie zwischen zwei Punkten die Krumme sei? Hat er selbst danach gehandelt? Schlägt er seinen Nachfolgern dasselbe Benehmen vor?

8. Kommentieren Sie die erste Äußerung Galileis im Stück: "Stelle die Milch auf den Tisch, aber klapp kein Buch zu". Warum nimmt hier das Substantiv "Milch" die erste Stelle ein und "Buch" die zweite? Gilt diese Reihenfolge auch für das ethische Credo Galileis? Wird "Milch" zum Symbol der fleischlichen Schwächen Galileis, "Buch" aber zu dem seiner Besessenheit von der Wissenschaft? Darf man diese Äußerung als Schlüsselwort, Leitmotiv, bei der Charakterisierung Galileis einschätzen? Suchen Sie nach anderen Schlüssel-sätzen des Dramas und erläutern Sie diese.

"Leben des Galilei" und Brechts Schaffensprinzipien

1. Finden Sie eine zweite, indirekte Bedeutung der letzten Verszeile des Anfangsgedichtes in der 1. Szene. "Kommt die Erd von der Stell" nur aus astronomischer Sicht oder auch im sozialen Sinne? Kann man das Subjekt dieses Satzes als ein kontextuales Synonym zur Wortreihe "Mensch – Verstand – soziale Hierarchie" auffassen? Beweisen Sie Ihre Antwort durch entsprechende Textstellen.

2. Deuten Sie die 1. und 2. Zeile des Vorgedichtes in der 2. Szene. Was will Brecht mit dem zweimal wiederholten Wort "groß" sagen?

– Daß Galilei "groß" in der Astronomie, aber nicht "groß" in der Ethik ist?

– Daß er "gern gut aß" und deswegen unmoralisch handelte (sein Schwindel mit dem Fernrohr)?

– Daß er die soziale Unterstützung für seine Lehre verneint, sich für keine angewandte Wissenschaft einsetzt?

3. Suchen Sie nach einem kontextualen Sinn der 3. und 4. Verszeile vor der 7. Szene. Kann die Wortverbindung "ein kleines Wünschelein" Synonym zum Wort "Widerruf" sein? Warum gebraucht Brecht das Attribut "klein"?

– Ist dieses Epitheton eine inhaltliche Gegenüberstellung zum Wortpaar "Schmaus" und "Wein" mit der Gesamtbedeutung "Essen"?

– Will Brecht damit sagen, daß der Widerruf für Galilei weniger wert sei als gutes Essen? Und daß "man" in dem "Kardinalpalast" (d. h. die Mächtigen) darüber Bescheid wisse?

4. Versuchen Sie den inhaltlichen Sinn der 4. und 5. Zeile des Vorgesprochenen in der 8. Szene festzustellen. Was bedeutet hier die viermalige Wiederholung des Wortes "wissen" und "wollen"? Kann man dabei das Verb "finden" als ein kontextuales Synonym zum Lexem "wissen" auffassen? Will Brecht sagen,

– daß der Mensch immer nach Kenntnissen strebt?

– daß alle Gespräche über die Dummheit des nichtausgebildeten Volks faule Ausreden dafür sind, daß man dieses Volk nicht aufklären will?

– daß die Hauptfunktion der Wissenschaft eben in dieser aufklärerischen Tätigkeit besteht? Hilft der Schlußsatz der 5. Szene Ihnen, eine passende Antwort vorzubereiten?

5. Deuten Sie die 4. Zeile des Vorgesprochenen in der 9. Szene:

– Kann die Wahrheit selbst ihren Gang gehen?

– Tadelt Brecht seinen Galilei hier wie auch im ganzen Gedicht?

6. Wird nach der 10. Szene der übertragene Sinn des Vorverses zur 11. Szene deutlicher? Was bezeichnen die Wörter "Tief" und "Gass" einerseits sowie "Höhn" und "Hof" andererseits?

– Künstlerische Verkörperung verschiedener sozialer Schichten?

– Eine Gegenüberstellung des Volkes und der Machthaber? Und was zeigt der antonymische Kontrast "heiß – kühl", "laut – still"?

– Verschiedene Stellungnahmen zur Lehre Galileis?

– Die Bereitschaft der Volksmassen, für ihre neue Zukunft zu kämpfen, wenn man erst einen Führer gefunden hat? Paßt der Galilei des Stücks in diese Rolle eines Führers?

7. Welchen kontextualen Sinn hat das Gedicht vor der 13. Szene? Bedeutet es,

– daß der Junitag, an dem Galilei seine Lehre widerrufen oder bestätigen sollte, eine neue Moral in sich barg; die Bereitschaft der Wissenschaft, sich mit oder ohne Unterstützung der Gesellschaft zu entwickeln?

– daß Brecht die Hauptaufgabe der Galileischen Wissenschaft darin sieht, das Volk aufzuklären und aus der Finsternis der überholten Ansichten zu befreien?

– daß Galilei die Tür zum Licht des Wissens für die weiten Bevölkerungsschichten dennoch nicht öffnete?

8. Finden Sie den tieferen Sinn des Vorgedichtes in der 14. Szene:

– Ist es nur eine Feststellung des wirklichen Zustands Galileis, Gefangener der Kirche zu sein?

– Verkörpert es Brechts Ansichten darüber, daß Galilei zu schwach ist, gegen die Kirche mit Wort und Tat direkt aufzutreten, aber stark genug, sie nicht voll und ganz zu akzeptieren?

9. Wie ist die erste Hälfte des Anfangsgedichts in der 15. Szene zu deuten? Ist der Ideengehalt der Szene so wichtig und kompliziert, daß Brecht sogar zum Personalpronomen der I. Person greifen muß? Was für einen Ideengehalt hat es?

Vergleichen Sie die zweite Hälfte des Gedichtes mit dem Monolog Galileis aus der 14. Szene.

10. Resümieren Sie die zweite, indirekte, kontextuale Bedeutung des Anfangsgedichtes in der entsprechenden Szene des Dramas. Erinnern Sie sich daran, daß die Verszeilen vor der Handlung stehen, und erklären Sie dann die Funktion dieser ästhetischen Erfindung Brechts.

– Ist es eine kurze Inhaltswiedergabe der Szene?

– Tritt es als ein Kommentar zu der ihm folgenden Handlung auf?

– Verkörpert es eine besondere Möglichkeit für den Verfasser, seine Ansichten in einem dramaturgischen Werk episch darzustellen?

11. Warum fehlt vor einigen Szene (5, 10, 12) ein Gedicht? Ist ihr Ideengehalt so leicht zu erfassen, daß er keinen Kommentar seitens des Autors braucht? Ist dieser Gehalt so kompliziert, daß der Verfasser ihn nicht eindeutig einzuschätzen wagt? Hat die entsprechende Szene andere Deutungsmittel?

12. Erläutern Sie den kontextualen Sinn des letzten Wortes "Vernunft" in den Prosazeilen vor dem Beginn der Handlung der 5. Szene. Können Sie beweisen, daß Galilei recht hat, indem er seinen Glauben an die menschliche Vernunft bezeugt? Welche Vernunft ist dabei von Brecht gemeint:

– eine sozial bedingte, d. h. die Vernunft einer sozialen Bevölkerungsschicht?

– eine allgemeinmenschliche?

13. Welche Stelle nimmt das Drama "Leben des Galilei" im Schaffen Brechts ein? Ist es der Problematik nach bedeutungsvoll? Verkörpert es die Prinzipien des epischen Theaters Brechts deutlich?

"Leben des Galilei" und die Gegenwart

1. Können Sie im Stück die Antwort Brechts auf eine der aktuellsten Fragen der Kriegsjahrzehnte finden, in denen das Drama geschrieben wurde? Was für eine Frage wäre das? Die Frage nach

– der Rolle der Persönlichkeit in der Geschichte?

– der gegenseitigen Abhängigkeit des Menschen und der Gesellschaft?

– der verantwortungsvollen Funktion der Wissenschaft für die Existenz der Menschheit?

Bestätigen Sie Ihre Antworten durch entsprechende Textstellen. Wie beurteilen Sie das stetig wachsende Verständnis für den Zusammenhang zwischen Weiterentwicklung der Wissenschaft und Weiterbestehen des Lebens auf Erde, das von den Wissenschaftlern und Politikern aller Länder akzeptiert wird?

2. Gehört die folgende Feststellung Galileis im Gespräch mit Andrea in der 14. Szene zur Hauptidee des Dramas: "Wissen um des Wissens willen (...) kann die Wissenschaft zum Krüppel machen (...), und euer Fortschritt wird doch nur ein Fortschreiten von der Menschheit weg sein"? Was meint der Verfasser damit?

– Die USA-Atombombenexplosion 1945 als den unmittelbaren Anlaß zur zweiten (amerikanischen) Fassung des Stückes?

– Die äußerst gefährliche abgrundtiefe Kluft zwischen den Ergebnissen der Wissenschaft und den inhumanen Möglichkeiten ihrer Anwendung im 20. Jahrhundert? Was schlägt Brecht im Stück vor, um diese Kluft zu überwinden? Benutzen Sie die folgende Bemerkung Brechts über sein Stück: "Als ich in den ersten Jahren des Exils in Dänemark das Stück "Leben des Galilei" schrieb, halfen mir bei der Rekonstruktion des ptolemäischen Weltbildes Assistenten Niels Bohrs, arbeitend an dem Problem der Zertrümmerung des Atoms. Meine Absicht war unter anderem, das ungeschminkte Bild einer neuen Zeit zu geben – ein anstrengendes Unternehmen, da jedermann ringsum überzeugt war, daß unserer eigenen Zeit alles zu einer neuen Zeit fehlte. Nichts an diesem Aspekt hatte sich geändert, als ich, Jahre hindurch, daran ging, eine amerikanische Fassung des Stückes herzustellen. Der infernalisische Effekt der großen Bombe (es wird Hiroshima gemeint – A. M. N.) stellte den Konflikt des Galilei mit der Obrigkeit seiner Zeit in ein neues, schärferes Licht".

3. Beachten Sie die folgende Anmerkung Brechts zum Stück: "*Die Atombombe ist sowohl als technisches als auch soziales Phänomen das klassische Endprodukt der wissenschaftlichen Leistung Galileis und seines sozialen Versagens*". Erläutern Sie dabei die Wortverbindungen "soziales Phänomen" und "soziales Versagen". Hat Brecht recht, wenn er die sozialen Folgen der Entwicklung der Wissenschaft in einen Zusammenhang mit der sittlichen und sozialen Haltung der Forscher stellt?

4. Nehmen Sie Stellung zu dem Gedicht Michael Dudins. Analysieren Sie insbesondere die 9. und die letzte Zeile. Hat Dudin recht, wenn er den Gelehrten der sozialen Folgen seiner Entdeckung und Haltung beschuldigt?

Перед памятником А. Эйнштейну в Вашингтоне

*Глядит в раздумии великом
Альберт Эйнштейн, оледенев,
Напоминая скорбным ликом
Недоумение и гнев.*

*Как бы отравленный дурманом
Перед ударом наповал,
Как лев, которого обманом
Обезобразил коновал.
Глядит, как будущим наука,
Как Прометей, лишенный сил.
В его глазах тоска, и скука,
И грех грядущих Хиросим.*

5. Finden Sie eine inhaltliche Verbindung zwischen dem Stxck Brechts und der folgenden Behauptung des weltbekannten russischen Wissenschaftlers P. L. Kapiza; "Es ist eine schwierige Aufgabe, die gesellschaftlichen und staatlichen Maßnahmen zu treffen, welche die Menschheit vor dem Atomkrieg voll und ganz schützen können. (...) Solche Arbeit erfordert eine enge Zusammenarbeit zwischen den Wissenschaftlern und Politikern. (...) Ich glaube, daß die Gelehrten in diesem Fall nicht nur die wissenschaftliche Seite der Frage in Betracht zu ziehen haben, sondern sich auch in die sozialen und politischen Probleme einmischen müssen".

Läßt sich der Brechtische Galilei von solchen Prinzipien leiten?

6. Äußern Sie sich über die Lage und Rolle der Wissenschaft in unserer kriegsbedrohten und ökologiegefährdeten Zeit. Welche Ziele verfolgt die Wissenschaft mit ihren gegenwärtigen Untersuchungen?

– Praktische Bedürfnisse der Menschheit befriedigen zu helfen?

– Die Unbegrenztheit der Möglichkeiten von Menschenvernunft und Erkenntnis zu zeigen?

– Die Lebensbedingungen der Menschen zu verbessern? Kann ein Wissenschaftler die inhumane Anwendung der Forschungsergebnisse verhindern? Muß er an die sozialen Folgen seiner Arbeit denken und sich in erster Linie für das Wohl des Menschen einsetzen? Wie betrachten Sie in diesem Kontext die Weltbewegung "Die Wissenschaftler im Kampf für den Frieden"? Wird die Zukunft der Menschheit von der gegenwärtigen Entwicklung der Wissenschaft bedroht oder nur von der möglichen Anwendung deren Ergebnisse? Sind Wissenschaft und Politik miteinander verbunden? Beeinflussen sie sich gegenseitig? Wer kann den gefährlichen Einsatz von Forschungsergebnissen stoppen oder reduzieren?

– Die Wissenschaftler selbst, wenn sie sich weigern, eine Forschungsarbeit durchzuführen, die das Leben der Menschen bedrohen könnte?

– Menschen guten Willens, wenn sie gegen jegliche Gefahr auftreten, die sich aus falscher Anwendung von Forschungsergebnissen ergibt?

– Verantwortungsbewußte Politiker?

7. Stellen Sie sich vor, daß Sie eine prominente Persönlichkeit interviewen wollen. Mit welchen Fragen (im Rahmen der zu besprechenden Probleme) würden

Sie sich an diese Persönlichkeit wenden? Welche Antwort würden Sie von dieser Persönlichkeit erwarten?

8. Veranstalten Sie eine Leserkonferenz zum Thema "Brecht und sein Stück "Leben des Galilei". Spielen Sie diese Konferenz mit verteilten Rollen: Vorsitzender mit Einleitungs- und Schlußwort, einige Sprecher mit unterschiedlichem Herangehen an jedes Problem, Meinungs- und Austausch während der Debatte. Ziel der Konferenz: Auseinandersetzung mit aktuellen Fragen des Werks und der heutigen Zeit. Behandeln Sie dabei folgende Themen:

- a) "Leben des Galilei" in Brechts Leben und Schaffen;
- b) "Leben des Galilei" als ein bedeutendes Beispiel des Epischen Theaters Brechts;
- c) Der Ideengehalt des Stücks und Mittel seiner Verkörperung;
- d) Das Problem der Wissenschaft im Stück als eine der akutesten Fragen unserer Zeit.

INGEBORG BACHMANN. "DREI WEGE ZUM SEE" (AUSZÜGE)

Auf der Wanderkarte für das Kreuzberggebiet, herausgegeben vom Fremdenverkehrsamt, in Zusammenarbeit mit dem Vermessungsamt der Landeshauptstadt Klagenfurt, Auflage 1968, sind 10 Wege eingetragen. Von diesen Wegen führen drei Wege zum See, der Höhenweg I und die Wege 7 und 8. Der Ursprung dieser Geschichte liegt im Topographischen, da der Autor dieser Wanderkarte Glauben schenkte. Sie kam immer auf dem Bahnsteig II an und fuhr auf dem Bahnsteig I weg. Herr Matrei, dem das schon seit Jahren geläufig sein mußte, irrte aber wieder nervös und aufgeregt, unsicher, ob er auch die richtige Auskunft bekommen habe und ob die Ankunftszeiten auf den Anschlägen stimmten, auf diesem Bahnsteig II herum, als könnte er sie verfehlen auf einem Bahnhof, der nur zwei Bahnsteige hatte, und dann standen sie voreinander, jemand reichte ihr schon den zweiten Koffer herunter und sie bedankte sich überschwänglich und zerstreut bei einem Fremden, denn jetzt kam das Ritual der Umarmung, sie umarmten einander, und sie mußte sich zu Herrn Matrei herunterbücken, wie immer, aber diesmal durchfuhr sie ein alarmierendes Gefühl, denn er war kleiner geworden, nicht gerade gesunken, aber eben doch kleiner, und sein Blick war kindlich und ein wenig hilflos geworden, und das alarmierende Gefühl war; er ist älter geworden.

Nun war Herr Matrei zwar immerzu älter geworden, aber Elisabeth hatte es nie bemerkt, weil sie ihren Vater immer gleichmäßig alt auf dem Bahnsteig fand, jedes Jahr, und jedes Jahr ärgerte sie sich von neuem, daß er keinen Gepäckträger bestellt hatte, sondern ihr die Koffer schleppte, damit sie, gewiß erschöpft von der Reise, nichts zu tragen brauchte, doch da er dieses Mal älter geworden war, stritt sie nicht mit ihm herum und zerrte nicht an einem der

Koffer wie sonst, sondern ließ ihn beide tragen und ihn ihr beweisen, daß er kräftig, gesund und unverändert war und ihm das Schleppen von zwei Koffern einfach nichts ausmachte.

Im Taxi fand sie ihre Unbefangenheit wieder, sie lachte und redete wie immer, legte ihren Kopf an seine Schulter, schaute gelegentlich auf ein paar neue Fassaden in der Bahnhofsstraße und nahm geläufig den Lindwurm auf dem Neuen Platz zur Kenntnis, der auch kleiner geworden war, und danach erst, als das Stadttheater zu sehen war und sie einbogen in die Radetzkystraße, atmete sie auf, denn nun verhiß ihr schon alles die Nähe des Laubenwegs und des Hauses, in dem sie zu Hause gewesen war.

Nein, von der Reise und warum sie über Wien hatte fliegen müssen, wolle sie heute überhaupt nicht reden, über den Horror der letzten Tage, die Hauptsache war ja, daß sie endlich angekommen war, nach diesen vielen Tagen des Wartens, nach vielen Telegrammen, die Herrn Matrei jedesmal bestürzten, und wenn sie wieder abgesagt hatte, dann war er trotzdem zum Flughafen gefahren und hatte dort gewartet, obwohl sie doch eigens so oft telegraphierte, damit er nicht dahin fuhr und nicht wartete.

Nachdem sie das Taxi bezahlt hatte und sie durch den Garten gingen, wollte Herr Matrei ihr sofort die Neuerungen zeigen im Vorgarten, aber sie drängte ins Haus, sie sagte: Bitte später, bitte morgen!, und im Haus setzten sie sich zuerst in das Wohnzimmer, sie mußte zuerst einen Schluck Kaffee trinken und rauchen, dann würde sie baden und sich umziehen. Sie tranken den Kaffee, den er warm gestellt hatte, einen etwas schalen, lauen Kaffee, der ihr aber, nach dem englischen Teetrinken von morgens bis abends, trotzdem schmeckte, und sie schimpften beide ein wenig auf die jungen Leute, nämlich auf Robert und Liz, und Herr Matrei erklärte dann doch, fast im Ernst, daß es ihm nicht ganz begreiflich sei, warum Robert mit Liz nicht nach Klagenfurt gefahren war, sondern ausgerechnet nach Marokko, schließlich wäre Klagenfurt gesünder und weniger teuer, und hatte Liz sich nicht schon das erste Mal hier wohl gefühlt, ein Waisenkind, das nie eine Familie gehabt hatte und endlich einmal sah, was ein Zuhause war?

Elisabeth verteidigte Robert matt, denn viel gab es nicht zu sagen und zu erklären. Sie konnte sich ihren Bruder, mit seiner angestauten Unternehmungslust, nicht vorstellen im Laubenweg, gerade jetzt, und Liz brannte janoch wie ein Kind darauf, etwas von der Welt zu sehen, gerade jetzt, denn zurückgezogen lebten die beiden sowie so schon ein ganzes Jahr lang in London, einfach weil sie immer beide todmüde von der Arbeit nach Hause fuhren, getrennt, lange Strecken mit der Underground, und ihre Sonntage schon wie ein uraltes Ehepaar in Roberts Garconniere verbrachten, schon seit einer Zeit, in der von Heirat noch keine Rede war.

Elisabeth wich diesem heiklen Thema aus, sie sprang auf, sie wolle endlich ihre Koffer auspacken, und sie machte ein geheimnisvolles Gesicht, das nur ihr

Vater kannte; er sollte sich etwas gedulden. Sie fing zwar nur an, ihre Koffer aufzumachen und hin und her zu gehen zwischen ihrem alten Zimmer und dem Bad im ersten Stock, und doch veränderte das Haus sich schon bei diesen Hantierungen, es belebte sich, denn ein "Kind" war zurückgekommen, daran änderte auch nichts, daß kein Kind mehr herumlief im Haus, sondern eine Frau, die sich wie ein Zwitter aus Gast und Mitbesitzerin fühlte.

Elisabeth versuchte, ihr Wegbleiben nicht in die Länge zu ziehen, duschte nur, zog einen Morgenmantel an und hatte, obenauf, zwischen den Büchern, schon gefunden, was sie am nötigsten hatte heute abend, ein kleines Geschenk für ihren Vater, das schon wieder einmal, wie alle Jahre wieder, bescheiden und ärmlich ausgefallen war, weil Herr Matrei nichts, aber auch nichts brauchte und es seinen Kindern schwer machte in dieser Hinsicht. Es war nicht nur eine Behauptung, die er ein für allemal aufgestellt hatte, sondern war tatsächlich wahr, man konnte ihm keine Dunhillpfeifen, keine goldenen Feuerzeuge, teure Zigarren, keine Krawatten, keine Luxusgegenstände aus Luxusgeschäften schenken, auch Nützliches nicht, weil er alles ablehnte und das Nützliche schon hatte, von den Baumscheren bis zum Spaten und den Hausrat, den ein alter Mensch noch brauchte.

Alkohol trank er keinen, er rauchte nicht, er brauchte keine Anzüge, Seidenschals, Kaschmirpullover, Gesichtswasser, und Elisabeth, die im Lauf der Jahre einen Einfallsreichtum sondergleichen entwickelt hatte für Geschenke, die allen noch so verschiedenen Arten von Männern entsprachen, fiel nichts ein, wenn sie an ihren Vater dachte. Seine Bedürfnislosigkeit war auch keine Marotte, sondern ihm angeboren und er würde an ihr festhalten bis zu seinem letzten Tag. Nur der Ausdruck "letzter Tag" störte Elisabeth heute, sie strich ihn sofort aus ihren Gedanken, und nahm die Fotos heraus, die zum Glück nicht einen Knick bekommen hatten, weil sie noch rechtzeitig einen alten festen Aktendeckel nicht weggeworfen hatte.

Ehe sie hinunterging zu ihm, sah sie die Fotos prüfend an, die sie in London nur rasch aussortiert hatte, dilettantische Fotos in ihren Augen, den fachmännischen, aber sie zeigten, was ihren Vater mehr interessieren würde als ihre Fotobücher und Reportagen. Die Hochzeitsbilder, gemacht vor einem schäbigen Registry Office und vor dem Hotel, in dem das kleine Essen nach der Hochzeit stattgefunden hatte, konventionelle, unvermeidliche, gestellte Bilder, die bald so altmodisch aussehen würden wie die ihrer Eltern und Großeltern.

Robert mit Liz immer in der Mitte, Robert lächelnd zu Liz heruntergebeugt, Liz zu ihm lächelnd aufsehend, Elisabeth an der Seite von Liz, beinahe so groß wie ihr Bruder, schmal, fast schmaler als die junge zarte Liz. Einen Augenblick kam ihr wieder der Einfall, bei einer kleinen Umgruppierung, man eher Robert und sie für das Paar halten konnte, obwohl sie geradeaus lächelte, wie Roberts Freund, der schlaksig und jungenhaft an Roberts Seite stand. Auf eine Fotografie war der Hotelportier mit daraufgerutscht, durch einen Irrtum, auf

einer anderen standen noch zwei Personen da, eine entfernte Tante von Liz, eine kleine Freundin von Roberts Freund.

Als Elisabeth die Fotos ordnete, damit obenauf das einzige Foto von Robert und Liz allein lag, fing sie zu rechnen an. Wenn dieses Jahr um war, noch im Winter, würde sie fünfzig Jahre alt sein, Robert war sechzehn Jahre jünger als sie, Liz dreißig Jahre jünger, diese Rechnung war unabänderlich, nur auf den Fotos konnte man sich täuschen, denn neben Liz sah sie keineswegs aus, als hätte sie die Mutter von Liz sein können, sondern, so lächelnd, sah sie undefinierbar aus, wie eine Frau Ende Dreißig, und Philippe, mit dem sie noch nie über ihr Alter gesprochen hatte und der jünger war als Robert, durfte oder konnte denken, daß er sich mit einer Frau eingelassen hatte, die einfach ein paar Jahre älter war als er.

Sie rechnete heute aber genau. Fünfzig weniger zweiundzwanzig machte achtundzwanzig, denn Philippe war vor einem Monat achtundzwanzig geworden. Zweiundzwanzig Jahre Unterschied. Sie hätte also auch seine Mutter sein können, obwohl ihr dieser Gedanke noch nie gekommen war und auch jetzt für sie ganz fremd war. Es war jedenfalls bedeutungslos, und nur die Rechnung war richtig.

Am Morgen verschlief sie das Frühstück. Herr Matrei arbeitete schon im Garten, und sie trank rasch eine Schale Kaffee und rief vergnügt: Ich bin bald zurück, ich will nicht übertreiben am ersten Tag!

Sie versuchte es mit dem Weg 2, aber der "Aussichtsturm" gefiel ihr nicht mehr, und versuchte dann, auf den Weg 1 zu kommen und zu den Teichen. Es waren hier, so nah an der Stadt, aber Leute, die auch spazierengingen, und lärmende Kinder, das war ein wenig enttäuschend, aber schon morgen würde sie die großen Wanderungen machen zum See, und ihren Badeanzug konnte sie dann auch mitnehmen und schwimmen danach. Mit ihrem Vater aß sie eine Kleinigkeit, und er wunderte sich immer, daß Elisabeth zu Hause zufrieden war mit den "Kleinigkeiten", denn er stellte sich ihr Leben vor mit raffinierten Mittagessen und Abendessen, Champagner und Kaviar, und wenn sie erzählte, mußte er das auch glauben, weil in ihren Erzählungen nur diese wunderbaren Restaurants vorkamen und berühmte und interessante Leute, und obwohl alle diese Geschichten wahr waren, ließ sie die anderen weg, die sich schlecht zum Erzählen eigneten und in denen kein Champagner und kein berühmter Mann unterzubringen war, sondern Kollegen und Intrigen in einem wirren und anstrengenden Alltag, mit Arbeit und Terminen, mit zuviel Kaffee und einem hinuntergewürgten Sandwich, mit Besprechungen, Koffern, die, kaum ausgepackt, schon wieder gepackt werden mußten, Ärgerlichkeiten aller Art, unvorstellbar für Herrn Matrei, dessen Alltag ruhig verlief im Laubenweg und der manchmal Erschütterungen erfuhr durch die Telegramme und Briefe der Kinder, Ansichtskarten aus fremden Ländern mit Grüßen, Anrufen, die sogar kamen, wenn er gerade die Nachrichten hören wollte, und Elisabeth erklärte

trotzdem überzeugend, daß es ihr hier mit ihm besser schmeckte, daß es ihr lieber sei, ein Paar Würstel zu essen und etwas Käse, als in Paris in einem chinesischen Restaurant zu sitzen.

Da Herr Matrei noch nie chinesisch gegessen hatte und China ihm unheimlich war, nickte er verständnisvoll, denn das konnte er gut verstehen, und er ging mit ihr im Garten herum, pflückte für sie die ersten Weichselkirschen und schwarze Johannisbeeren, denn das Kind hatte doch das ganze Jahr nichts wirklich Vernünftiges zu essen, und Obst aus dem eigenen Garten war eben etwas gesünder als dieses ausländische Zeug auf den Märkten, aber er würde schon dafür sorgen, daß sie in ein paar Tagen besser aussähe. Denn sie sah diesmal nicht gut aus. Dieses Teetrinken in England gab ihm auch zu denken, sicher das reine Gift, Tee mochte ja gut sein, wenn man krank war und erkältet, aber den ganzen Tag Tee! Robert war sicher vernünftiger, und mit der Heirat kam eine Ordnung in sein Leben, aber Elisabeth wirtschaftete schlecht mit ihrer Gesundheit, und in seinen Stolz über ihr erfolgreiches Leben mischte sich immer eine Sorge, daß sie unvernünftig lebe.

An diesem Abend ging sie früh in ihr Zimmer, und sie schlief sofort ein, es war die erste Entspannung, die Auflösung eines Krampfs, weil sie sich zu lange krampfhaft aufrecht gehalten hatte, und morgens war sie darum die erste und richtete das Frühstück, schrieb ein paar Zeilen für ihren Vater und ging über die Kellerstraße zu dem zweiten, abgelegenen Anfang des Weges I. Sie begegnete keinem Menschen, denn die Leute blieben nah am Stadtrand, um ihre Kinder und Hunde auszuführen, aber Wanderungen machte niemand mehr, alle fuhren mit den Autos zum See, wie überall.

Als sie nach Wien gegangen war und zu arbeiten anfang ,hatte sie aber schon das Fernfieber gehabt, eine lebhaftige Ungeduld, Unruhe, und sie arbeitete nur so viel und auch gut, weil sie hinarbeitete auf ein Wunder, das Wunder, weit wegzukommen, es war zuerst nicht einmal klar, was aus ihr werden sollte, aber mit ihrer Energie erreichte sie es, daß man sie in einer Redaktion telefonieren und tippen ließ, für eine dieser rasch gegründeten Illustrierten nach dem Krieg, die bald wieder eingingen, und sie schrieb bald kleine Reportagen, wußte nur nicht, daß sie kein besonderes Talent zum Schreiben hatte, aber es fiel niemand auf, da die anderen auch nicht mehr konnten.

Ihr strahlender Eifer hingegen war so überzeugend, daß man sie begabt fand, und sie lernte deswegen eine Menge Leute kennen, nannte mit Fotografen herum, laborierte an einer "story" herum oder an Bildtexten, lernte immer mehr Leute kennen und war beliebt. Auch kam die endgültige Entscheidung erst, als ein deutscher Fotograf, Willy Flecker, der damals schon einen Namen hatte und eines Tages gar keinen mehr, nach Wien kam und sie, nach einer kurzen Zusammenarbeit, mitnahm nach Paris, ihr noch einiges beibrachte, und in Paris lernte sie durch ihn Duvalier kennen, der der einzige überragende Fotograf von Weltruf über Jahrzehnte war und Gefallen fand an der kleinen "tyrolienne", wie er sie scherzhaft nannte.

Elisabeth, die aus dem Nichts gekommen war, aus einer dilettantischen Wiener Redaktion, begann kurze Zeit später mit dem alten Mann auf Reisen zu gehen, als Assistentin, Schülerin, Sekretärin, dann schon als unentbehrliche Mitarbeiterin, und der kindliche Traum, den sie in Wien geträumt hatte, war kein Traum mehr, sondern wurde überführt in eine Realität, die sie anfangs überwältigte. Sie fuhr mit Duvalier nach Persien, Indien und China, und wenn sie zurückkamen nach Frankreich und sein nächstes Buch fertigmachten, lernte sie, obwohl er der rücksichtsloseste Arbeiter war, den sie je kenne lernte, rücksichtslos auch sie ausnutzend, durch ihn alle die Leute kennen, die Herr Matrei "Gott und die Welt" nannte, und Picasso und Chagall, Strawinsky und Julien Huxley, Hemingway wie Churchill wurden für sie aus Namen zu Bekannten und Personen, die man nicht nur fotografierte, sondern mit denen essen ging oder die einen sogar anriefen, und nach ihren ersten Beteiligungen, die der vorsichtige, vielleicht auch geizige Duvalier ihr zukommen ließ, hatte sie schon verstanden, daß es richtiger war, von Balenciaga oder einem anderen großen Couturier, der später kurze Zeit einen anderen Gefallen an ihr fand und ihre Eigenart studierte und betonte, drei Kleider zu haben als zwanzig billige, und wenn sie auch besessen war von der Arbeit und an nichts dachte, als immer besser zu werden, so bekam sie Stil, "Klasse", wie ihr deutscher Freund sagte, denn sie trug nur mehr und tat nur mehr, was genau zu ihr paßte.

Aus der dünnen kleinen Matrei, die als Mädchen nicht besonders gefallen konnte in Wien, machten die Pariser einen "Typ", der erst viel später als interessant und schön galt, und war es auch ihr Pech gewesen in Wien, nur beliebt zu sein, aber von den Männern als ein Neutrum betrachtet zu werden. Als sie schon über dreiundzwanzig, noch immer als beliebte Freundin bedeutender Männer herumlief und nicht einmal eine einzige Eifersucht bei den Frauen und Freundinnen dieser Männer hervorrief, faßte sie den Beschluß, diesem peinlichen Zustand ein Ende zu machen.

So konnten diese Männer doch nicht wissen, daß sie zu ihnen ging, wie man sich in einen Operationssaal begibt, um sich den Blinddarm herausnehmen zu lassen. Die ersten Tage, in denen sie Trotta suchte und floh, und er sie suchte und floh, waren das Ende ihrer Mädchenzeit, der Anfang ihrer großen Liebe, und wenn sie später auch, wie sie es aus dem jeweiligen Blickwinkel eben sah, meinte, eine andere große Liebe sei ihre große Liebe gewesen, dann war doch Trotta, nach mehr als zwei Jahrzehnten, auf dem Höhenweg Nummer 1 noch einmal die große Liebe, die unfaßlichste, schwierigste zugleich, von Mißverständnissen, Streiten, Aneinandervorbeisprechen, Mißtrauen belastet, aber zumindest hatte er sie gezeichnet, nicht in dem üblichen Sinn, nicht, weil er sie zur Frau gemacht hatte – denn zu der Zeit hätte das auch schon ein anderer tun können, – sondern weil er sie zum Bewußtsein vieler Dinge brachte, seiner Herkunft wegen, und er, ein wirklich Exilierter und Verlorener, sie, eine Abenteurerin, die sich weiß Gott was für ihr Leben von der Welt

erhoffte, in eine Exilierte verwandelte, weil er sie, erst nach seinem Tod, langsam mit sich zog in den Untergang, sie den Wundern entfremdete und ihr die Fremde als Bestimmung erkennen ließ.

Das Allerwichtigste war, daß Trotta Elisabeth unsicher machte in ihrer Arbeit, da sie nach Duvaliers Tod zur besten französischen Illustrierten ging und er sie langsam vergiftete, sie zu zwingen anfang, über ihren Beruf nachzudenken. Damals sagte Trotta: Der Krieg, den ihr fotografiert für die anderen zum Frühstück, der verschont euch also auch nicht. Ich weiß nicht, aber ich kann deinen Freunden keine einzige Träne nachweinen. Wenn einer mitten ins Feuer springt, um ein paar gute Fotografien nach Hause zu bringen vom Sterben der anderen, dann kann er, bei diesem sportlichen Ehrgeiz, auch umkommen, daran ist doch nichts Besonderes, das ist ein Berufsrisiko, nichts weiter!

Elisabeth war fassungslos, denn sie hielt das für das einzig Richtige, alles, was sie taten zu der Zeit, die Leute mußten erfahren, genau, was dort vor sich ging, und sie mußten diese Bilder sehen, um "wachgerüttelt" zu werden. Trotta sagte nur: So, müssen sie das? Wollen sie das? Wach sind doch nur diejenigen, die es sich ohne euch vorstellen können. Elisabeth argumentierte, eifervoll, gescheit noch in der ersten Ratlosigkeit, aber zum erstenmal hatte ihr jemand den Boden unter den Füßen weggezogen, und sie sagte trotzig: Und damit du endlich verstehst, daß es mir ernst ist, ich werde jetzt gehen und aus Überzeugung, ich werde Andre bitten, daß er mich nach Algerien schickt, er war immer dagegen bisher, daß ich gehe, aber ich sehe nicht ein, warum mir etwas erspart bleiben sollte und den Männern nicht.

Aber ich bewundere alle, alle Franzosen, die zusammen mit ihnen für die Freiheit und Unabhängigkeit ... ich meine, es gibt für Algerien nichts Wichtigeres als die Freiheit.

Ehe der Algerienkrieg zu Ende war, hatten sich Elisabeth und Trotta getrennt, sie konnte nicht mit Trotta sprechen, der eines Tages sein Hotelzimmer gewechselt hatte, ohne eine Adresse zu hinterlassen, sie vermied nur einige Aufträge, die sie bekam. Andre fragte sie einmal belustigt: Hast du Angst, Elisabeth? Und sie sagte, seinen Blick vermeidend: Nein, aber ich kann nicht, und ich kann es nicht erklären. Es wird vielleicht vorübergehen, aber ich habe Zweifel, das ist wohl eine Schande heutzutage. Andre, der schon wieder ein Telefon in der Hand hatte und von ihrer Scham nichts mehr wahrnahm, sagte, da er den Faden verloren hatte, nach dem Telefonieren: Du spannst am besten aus, denn wenn du zufällig einmal meine Meinung hören willst, aber vergiß es gleich wieder, damit du mir nicht eingebildet wirst, bist viel couragierter als unsere Herren, die, wenn sie couragiert tun, doch nur ehrgeizig sind oder sich einen Mut zurechtlegen. Bei dir geht das vorüber, ich habe dich einbißchen zu sehr beansprucht, du weißt, ich bin eine Canaille und nutze euch aus, wie ich kann, aber ich weiß es auch, und wäre ich keine, wie sähe dann unsere famose Illustrierte aus.

Danke, Canaille, sagte Elisabeth lächelnd, und klar war mir das längst, daß du eine bist, aber ich arbeite nämlich nicht ungern für Canaillen deiner Art, nur ob ich ausspannen soll, gerade jetzt – ich weiß nicht. Ich werde einmal darüber schlafen und dir Bescheid geben!

Elisabeth verließ den Höhenweg und ging seitwärts hinüber zur Zillhöhe, zu den Bänken, aufgestellt für müde, rastsuchende Wanderer, die nicht mehr kamen. Sie schaute auf den See, der diesig unten lag und über die Karawanken hinüber, wo gradewegs in der Verlängerung einmal Sipolje gewesen sein mußte, woher diese Trottas kamen und wo es noch welche geben mußte, denn einmal war dieser hühnenhafte fröhliche Slowene zu Trotta gekommen. Franz Joseph sagte ihr, das sei sein Vetter, dessen Vater beinah noch ein Bauer gewesen war. Sie erinnerte sich nur an Trottas ungewöhnliche Zartheit diesem Vetter gegenüber, auch wenn er wieder ironisch wurde, eben nicht zeigen wollte, daß etwas ihn anrührte, und sie sagte einmal zerstreut: Ich muß ihn doch schon in Wien getroffen haben, als ganz jungen Burschen, aber ich irre mich vielleicht, er schaut mich immer so an, daß ich nicht weiß, was ich mit ihm reden soll, ist er vielleicht etwas beschränkt?

Nein, sagte Trotta, das ist er gar nicht, aber so verflucht gesund, ich weiß nicht, wie die es fertig gebracht haben, dort unten, zu Hause, sich nicht zu irren und gesund zu bleiben. Ich bin zu nervös, um dich anschauen zu können wie er, ich kann mich selber nicht anschauen. Schau, dein Willy! Elisabeth sagte zornig: Er ist nicht mein Willy, so hör doch auf. Trotta fuhr gemächlich fort: Dieser Willy zum Beispiel, wenn er englisch spricht, dann ist er ein Mensch für mich, das klingt doch natürlich, wenn er okay sagt, aber deutsch sollten sie nicht sprechen, nur das nehme ich ihnen so übel. Sie haben irgendwann unterwegs das Gefühl dafür verloren, wie man es sprechen muß. Dein Willy, verzeih, dieser Willy ist sympathisch, zumindest nicht peinlich, wenn er sagt: have a nice time, darling, das klingt sogar normal. Aber: Halt die Ohren steif, Mädchen, dann liegst du richtig. Über den Daumen gepeilt. Acht Uhr plus-minus – bei diesem ganzen unerträglichen Gewäsch, da denke ich unwillkürlich, jemand redet aus seinem Bauch, die haben keine Sprache und deswegen verfälschen sie alles. Komm mal rüber! Warum die immer "mal" sagen müssen? Seltsam, aber du weißt das alles natürlich besser und meinst, das komme nur von dem Jargon, den sie in ihren Tausend Jahren gelernt haben, ich glaube das nicht, es steckt in ihnen.

Auf dem Höhenweg I kam sie wieder zur Zillhöhe mit den Bänken, und sie setzte sich einen Moment, schaute kurz auf den See hinunter, aber dann hinüber zu den Karawanken und weit darüber hinaus, nach Krain, Slawonien, Kroatien, Bosnien, sie suchte wieder eine nicht mehr existierende Welt, da ihr von Trotta nichts geblieben war, nur der Name, undeinige Sätze, seine Gedanken und ein Tonfall. Keine Geschenke, keine vertrockneten Blumen, und nicht einmal sein Gesicht konnte sie sich mehr vorstellen, denn je besser sie ihn verstand, desto

mehr verschwand von ihm, was wirklich gewesen war, und die Geistersätze kamen von dort unten, aus dem Süden. Ach, und das Lied von der Dankbarkeit, wem bist du denn nicht dankbar? Willy, weil er dich nach Paris gebracht hat, Duvalier, weil du mit ihm hast arbeiten dürfen, und zwei Leuten in Wien, weil sie dich haben arbeiten lassen, und Andre, weil er dich gut findet. Ich seh kein Ende, wer dich alles entdeckt hat, nur wirst du vor lauter Dankbarkeit noch ganz blöde werden, das hört an einem gewissen Punkt auf.

Daß Trotta mit Willy Flecker recht behalten sollte, das erfuhr er nicht mehr, denn erst Monate nach der Trennung, als sie mit großer Anstrengung etwas für Willy unternommen hatte, weil es nicht mehr ging, obwohl man ihr noch manchmal einen Gefallen tat für ihn, auch weil er sich ständig betrank und aus der jungen Hoffnung der deutschen Fotografie ein Wrack geworden war, beleidigte er sie, vollkommen betrunken, vor einigen Freunden, die, wie sie, alle erst erstaunt, dann entsetzt zuhörten, aber was aus ihm herausbrach, war nicht, wie manche meinten, eine maßlose Eifersucht, ein Deliriumsanzfall, weil sie sich hielt und er unterging, sondern für Elisabeth wurde es die Stunde der Wahrheit zwischen ihnen beiden, sie war nur nicht fähig, sich zu erklären, womit sie sich diesen Haß zugezogen hatte, und dachte hilflos an Trotta, sie ertrug noch ein paar Stunden und versuchte, häflich zu sein, ehe sie aufstand, wegging und zum erstenmal ein paar Schlaftabletten nahm, weil sie nicht in dieser Haßlache einschlafen konnte.

Willy schickte ihr noch einmal einen kurzen Brief, ohne Entschuldigung, sie sollte sofort für ihn etwas erledigen, und da sie die Unterlagen hatte, suchte sie im Laboratorium einen Tag lang herum nach Negativen. Sie schickte sie ihm ohne ein Wort. In der Zeit endeten auf ähnliche groteske Weise einige Freundschaften, keine so violent und grausam, aber beiläufig, stumm, gehässig, und sie wußte nicht, was das bedeutete, denn Franz Joseph konnte ihr dazu nichts mehr sagen, der ihr nur einmal gesagt hatte, zwischen ihnen könne es wenigstens keine unangenehmen Dankbarkeiten geben, weil nie einer für den anderen etwas getan habe, aber sie werde sich eines Tages an etwas erinnern. Nur erinnerte sie sich zuerst nicht, sondern überlegte ein New-Yorker Angebot, kündigte bei Andre, der ihr Glück wünschte und sagte, ein Telegramm genüge, er nehme sie jederzeit zurück, und sie arbeitete in New-York ziemlich erleichtert, weil ihr erstes Paris, jetzt in viele Feindschaften zerfallen, von ihr abgefallen war.

Mit Manes sprach sie nie über den Grund, der sie zu ihm getrieben hatte, nie über das Warum dieser Ekstase, die es nie wieder zwischen ihnen gab, denn in wenigen Tagen war er nichts weiter als ein Mann, in den sie verliebt war, ein sich verändernder Mann, der ein Gesicht und einen Namen für sie bekam und im Laufe von zwei Jahren auch eine Geschichte und eine Geschichte mit ihr, die so weit Gestalt annahm, daß sie langsam daran glaubte, sich ihr Leben mit ihm genau vorstellen zu können, eine Zukunft mit ihm. Als er sie plötzlich

verließ, war sie mehr über diese Plötzlichkeit, der nie eine Trübung vorausgegangen war, erschrocken als über die brutale Verletzung und das sie wieder einmal allein war. Sie litt unter dieser Trennung mehr als unter dem Tod von Trotta, saß tagelang am Telefon und wartete auf einen Anruf, aber sie suchte Manes nicht und sie konnte auch nicht nach dem Grund für dieses Verlassen suchen, weil es keinen gab.

Eines Tages fing sie wieder zu arbeiten an, aufzutauchen unter den Leuten und die Dinge zu tun, die sie früher getan hatte. An Manes dachte sie nur mehr selten, und seit sie nach dem Grund seines Verschwindens nicht mehr suchte, erinnerte sie sich beiläufig daran, daß er ihr einmal gesagt hatte, mit Frauen ihrer Art habe er nie etwas zu tun gehabt, es sei wahrscheinlich damals Maurice schuld gewesen an allem, der ihm soviel von ihrer Intelligenz vorgeschwärmt habe, zum Erbrechen, und intelligente Frauen seien für ihn keine Frauen, er habe sich damals auch nur dermaßen geärgert über sie, weil sie stumm und arrogant in diesem Restaurant gegessen sei.

Diesmal ging sie den Höhenweg über die Zillhöhe hinaus, obwohl es wieder regnete von Zeit zu Zeit, und sie lief hinunter, wo der Weg zum See führte, aber als sie aus dem Wald kam, verlief der Weg ohne Spuren in einer Wiese, und da jede Markierung fehlte, ging sie nach links und rechts und schließlich weit vor, um zu schauen, wo es weiter ging. Im letzten Moment hielt sie inne, denn wenn sie, so in Gedanken, noch einen Schritt weiter gegangen wäre, wäre sie abgestürzt, und sie sah vorsichtig, am äußersten Rand der Wiese, was da, wie ein Steilhang, den es früher nie gegeben hatte, vor ihr abbrach. Natürlich begriff sie sofort, daß nicht der Berg abgebrochen war, sondern abgetragen von Baggern. Die frische feuchte Erde war noch zu sehen, und unter ihr lag ein riesiger breiter Bauplatz, hier sollte wohl einmal die neue Autobahn entstehen, die Herr Matrei, der nicht mehr so weit gehen konnte, beiläufig erwähnt hatte, mißbilligend, weil es sicher noch Jahre dauern werde, bei dieser typischen Langsamkeit hier, bis diese Autobahn jefertig wurde. Sie ging an diesem Abgrund auf und ab, suchte nach einem Abstieg, aber wo sie auch ansetzte und versuchte, hinunterzurutschen, gab es keinen Halt, kein Strauchgezweig, keinen Baum, die Erde war überall locker und unbewachsen, und sie wäre sofort über hundert Meter abgerutscht. Dann rekognoszierte sie die Baustelle, an der nicht gearbeitet wurde, nur sehr fern, aber unreichbar für ein lautes Rufen, stapfen zwei Arbeiter in der Trasse, und sie konnte daher nicht schreien und fragen, wo es hier hinunter ginge und wie man zum See käme. Sie setzte sich vor dem Abgrund und überlegte und ging entmutig zurück zum Höhenweg.

Am nächsten Morgen regnete es, und Elisabeth und Herr Matrei saßen beim Frühstück beisammen, die Zeitung war noch nicht da, und sie sagte: Ich weiß nicht, dieser Sommer, das wird kein Sommer mehr. Herr Matrei entschuldigte sich für den Kärntner Sommer und er meinte, sie könnten es aber heute risikieren, zum Strandbad zu fahren, weil der Regen viele abhalten würde, und

dann nach Loretto zu gehen, denn ihr mache Regen ja auch nichts aus, und Menschen begegnen wollten beide nicht. Sie fuhren mit dem Bus weg und stiegen um am H l.-Geist-Platz in den Bus zum See. Es war nicht mehr die alte Tramway, mit den offenen Sommerwaggons, den vielen Kindern, die auf dem Trittbrett hingen, und den Erwachsenen auf den Bänken vis-a-vis. Nirgends auf der Welt hatte es eine hübschere Sommertramway gegeben als in Klagenfurt. Heute nahm man einfach einen Bus, der aussah wie Busse überall. Sie wanderten zu Fuß nach Loretto, und sie waren die ersten und einzigen, die zum Schwimmen gekommen waren. Elisabeth hatte schon den Badeanzug an unter dem Kleid und warf es auf der Brücke weg. Herr Matrei zog sich umständlich um in einer Kabine, und dann schwammen sie zwanzig Minuten in einem ziemlich kalten Wasser. Weder er noch sie wollten zurück und nach Hause, denn es war herrlich und sie froh und sie crawite wild, um sich zu erwärmen, aber sie mußte wirklich arg dürr geworden sein, in der letzten Zeit. Sie schwamm trotzdem noch einmal, ihr Vater schwamm auch noch einmal, und sie trafen sich im See an einem Baumstamm, der wie eine Boje im Wasser rollte. Da ddy, I love you, schrie sie zu ihm und er rief; Was hast du gesagt? Sie schrie: Nichts. Mir ist kalt.

Auf dem Heimweg kamen sie an den riesigen Campingplätzen vorbei, und Herr Matrei ließ einige bissige Bemerkungen fallen, nicht ohne Genugtuung, daß diese Leute so eng zusammen gepfercht waren, freiwillig. Er wäre nämlich deswegen allein nie hergekommen, obwohl er noch immer so gern schwimme wie früher, aber an den See könne man nicht mehr vor dem Herbst, es seien ja nur Deutsche da. Herr Matrei sinnierte: Es sind überhaupt nur noch Deutsche da, jetzt haben sie es endlich fertiggebracht, jetzt haben sie uns gekauft, und die haben denen keinen Riegel vorgeschoben, unsere Regierungstrottel, die das hätten kommen sehen müssen. Und nun mußte er noch auf seine alten Tage erleben, daß Kärnten den Deutschen gehörte. Die Bauern hätten praktisch fast alle Grundstücke an sie verkauft, die neuen Besitzer spielen sich schon auf wie die Herren, nicht wie Gäste. Einen Österreicher schaute man während der Saison gar nicht an, und die Speisekarten waren voll von irrsinnigen Ausdrücken, die kein Österreicher verstand, für Topfkuchen habe er "Käsesahnetorte" gelesen, und danach sei er aufgestanden beim RONACHER und habe das Lokal nie mehr betreten.

Herr Matrei sagte empört: Und unsere Leute kuschen und glauben, es sei gut für unsere Devisen und Fremdenverkehr. Das habe aber nichts mit Fremdenverkehr zu tun, sondern gleiche einer Okkupation. Elisabeth wußte zwar, daß seit vielen Jahren das halbe Rhein-Ruhr-Gebiet nach Kärnten eingefallen war, natürlich nicht die Reichen, die würden sich hüten, in ein so armes Land zu gehen, aber wie ihr Vater, der "rot" wählte, sagte, es seien diese Proleten mit ihren stinkenden großen Autos, die das Land kaputt machten, und das war einfach zuviel für ihn. Überall diese Proleten zu hören, die von neun

Uhr morgens an grölten und Biertranken, ihre Autos immer zu wuschen und dann nach "Fenedig" rasten.

Elisabeth dachte für sich, denn sie wollte ihren Vater nicht noch mehr aufregen: Dieser See ist auch nicht mehr der See, der uns gehörte, sein Wasser schmeckt anders, es schwimmt sich anders darin. Er hat uns nur eine halbe Stunde lang im Regen gehört. Herr Matrei wiederholte sich, während sie stadteinwärts fuhren: Die Deutschen hätten jetzt alles, und das habe er nicht mehr erleben wollen. Den Krieg hatten sie verloren, aber nur scheinbar, jetzt eroberten sie Österreich wirklich, jetzt konnten sie es kaufen, und das war schlimmer, für ihn war ein käufliches Land schlimmer als ein verirrtes und zerschlagenes. Man dürfe sich nicht kaufen lassen.

Nach der ersten Woche, obwohl sie zwei Wochen hatte bleiben wollen, wurde Elisabeth so unruhig und von Stunde zu Stunde nervöser, weil sie sich beherrschen mußte vor ihrem Vater, der feststellte: Du schaust aber schon viel besser aus. Die Unruhe kam von den langen Wanderungen durch den Wald und vom See, zu dem sie gar nicht mehr hinunter wollte, aber an diesem Tag hatte sie es noch einmal versucht, über das Gasthaus Jerolitsch hinunterzugelangen, obwohl sie schon wußte, das es nicht möglich war. Sie kam gebräunter, aber erschöpft nach Hause, und dann gab sie vor, sehr müde zu sein, und sie ließ ihren Vater allein beim Abendessen, ging in ihr Zimmer, las aber noch in einem Abenteuerbuch von Robert bis Mitternacht, und dann, weil sie sicher war, daß ihr Vater schon schlief, rief sie leise das Fernamt an und verlangte Paris. Nach wenigen Minuten war das Gespräch schon da, sie hörte erleichtert Philippes Stimme, sie bat ihn flüsternd, ihr ein Telegramm zu schicken, in dem etwas stünde von sehr dringend und Abreise erforderlich wegen Arbeit. Am nächsten Morgen kam das Telegramm aus Paris, und Elisabeth tat ungehalten, sie murmelte: Ausgerechnet jetzt, wo ich endlich anfangen, mich zu erholen.

Philippe sagte zärtlich: Nein, ma chérie, ich war doch nur so besorgt, deswegen habe ich auch so oft angerufen, denn ich habe mich jeden Abend miserabel gefühlt ohne dich, ohne deinen Rat, ich habe dich noch nie so gebraucht wie in diesen letzten Tagen, ich glaube, ich habe eine Riesendummheit gemacht. Zuerst tun diese Mädchen so modern und frei, als wären sie vollkommen erhaben über bourgeoise Vorstellungen, und dann wollen sie eben doch geheiratet werden und schicken einem, wie in einer Schmierkomödie aus dem vorigen Jahrhundert, den Vater auf den Hals, der alte Marchand, verzeih, ich meine Claude, er ist zu mir gestürzt wie ein Rächer der Ehre seiner Tochter. Alle Männer eben leider wieder altmodisch werden, wenn es um ihre Tochter geht!

Elisabeth unterbrach ihn: Also was ist mit Lou? Philippe sagte einfach: Sie ist schwanger. Marchand haßt mich doch, und ich wollte natürlich vor diesem stinkenden Kapitalisten nicht wie ein Idiot dastehen, ich habe ihm gesagt, daß ich nicht daran denke, mich einer Verantwortung zu entziehen, da ich immerhin,

und obwohl ich nichts habe. Das Wort "Verantwortung" hatte Elisabeth noch nie von ihm gehört, und sie sagte: aber eine Verantwortung, mon chou, das ist mir nie in den Sinn gekommen. Philippe stand unglücklich in dem Zimmer herum. Sie schob ihm mehr Briefe und Drucksachen weg und suchte nur noch die Telegramme heraus. Das erste Telegramm war für sie völlig unverständlich. Es fing mit "merde" an, und hörte mit Zärtlichkeiten auf, unterschrieben von Andre. Aber Andre schickte keine Telegramme ohne präzise Inhalte. Das zweite Telegramm war uninteressant, das dritte ging über drei Seiten und war wieder von Andre, es mußte also vorher aufgegeben worden sein, denn zwischen stop und stop und stop stand etwas von Kemp und uicer, also Magengeschwür. Nun ja, schließlich wußten sie alle, daß Kemp schon lange eine komplizierte Magengeschichte hatte, und das mußte man ihr nicht telegrafisch mitteilen. Aber nach nocheinmal stop begriff sie, daß Kemp operiert werden müsse und also nicht fahren könne, und nachdem sie die zweite Hälfte des Telegramms noch einmal gelesen hatte, ging ihr endlich auf, daß Andre sie bat, an Stelle von Kemp, nach Saigon zu fliegen. Es war das längste Telegramm, das sie je bekommen hatte, aber die scheuten ja keine Kosten in der Redaktion, wenn es um eine Berichterstattung von Qualität ging.

Sie schob ihm beiläufig das Telegramm hin und sagte: Lieses, es ist besser, wenn du weißt, was darin steht. Er las es auch zweimal, während er ein paar Schlucke trank, und eine Weile blieb er stumm. Er stellte sein Glas auf den Tisch und sagte: Andre muß wahnsinnig sein, das kommt nicht in Frage, du gehst nicht, ich verbiete es dir. Sie schaute ihn genau an, in einer grenzenlosen Verwunderung, denn was ging ihm das noch an, und er hatte doch jetzt eine so große Verantwortung, doch sie betraf Lou, aber nicht sie. Nur konnte sie ihm das alles nicht mehr sagen, weil sie zu müde war, und sie sagte nur nachgiebig: Ich kann dir nur versprechen, daß ich Andre heute nicht mehr anrufe, ich werde ihn bis morgen früh schmachten lassen, aber dann fahre ich. Ich weiß genau, daß ich fahren werde, ich brauche keinen Entschluß zu fassen, ich weiß es schon.

Erläuterungen zum Text:

Der Horror (lat.) – der Schauer, der Abscheu, das Entsetzen

Underground (engl.) – die Untergrundbahn, die Metro

Carconniere (franz.) – die Junggesellenwohnung, das Junggesellenzimmer

Dunhillpfeife – eine besonders kostbare Tabackspfeife

Registry Office (engl.) – das Standesamt

Die Story (engl.) – Erzählung, Geschichte *umg.* für tolle, unwahrscheinliche, erfundene Geschichte

laborieren (lat.) – sich mit etwas abmühen

tyrolienne (franz.) – Tirolerin

couragiert (franz.) – beherzt, mutig

die Canaille (franz.) – der Schurke, der Schuft

have a nice time, darling (engl.) – amüsiere dich, Liebling

violent (lat.) – heftig, gewaltsam

die Ekstase (griech.) – das Außersichsein, Verzückung,

schwärmerische Entrücktheit – höchste Begeisterung; rauschhafter, tranceartiger

Zustand

crawlen (engl.) – im Kraulstil schwimmen

uicer (engl.) – das Geschwür

Die Karawanken – Gruppe der südlichen Kalkalpen

Bosnien – Republik Bosnien und Herzegowina

Kroatien – Republik²-Kroatien

Slawonien – Gebiet im Nordosten Kroatiens

Sipolje – Ortschaft in Slawonien

Krain (serbokr.), *Krajina* ('Grenzland') – Gebiet im Nordwesten Sloweniens

Huxly, Aldons – englischer Schriftsteller (1894-1963)

Chagall, Marc – bekannter russischer Maler und Graphiker (1887-1985)

Churchill, Winston – britischer Politiker (1874-1965)

Balenciaga – ein bekannter Pariser Couturier (Schneidermeister)

ÜBUNGEN ZUR GRAMMATIK

2.1.1. Formen Sie die direkte Rede in die indirekte um

Es sind dabei folgende Regel zu beachten. Der Konjunktiv tritt in der indirekten Rede neben dem Indikativ auf. Er ist üblich, wenn das redееinleitende Verb in einer Vergangenheitsform steht oder wenn die indirekte Rede die Form eines uneingeleiteten Nebensatzes hat. Bei mehreren aufeinanderfolgenden uneingeleiteten Nebensätzen ohne Redeeinleitung ("berichtete Rede") ist der Konjunktiv obligatorisch. Für die Verwendung der einzelnen Konjunktivformen in der indirekten Rede ist entscheidend, ob die Aktzeit der indirekten Aussage mit der Sprechzeit zusammenfällt (Gleichzeitigkeit) oder vor bzw. nach ihr liegt (Vor-bzw. Nachzeitigkeit). Zur Wiedergabe der Gleichzeitigkeit dient meist der Konjunktiv Präsens (Ersatz: der Konjunktiv Präteritum oder die "würde"-Form). Die Vorzeitigkeit wird meist durch Konjunktiv Perfekt bzw. Plusquamperfekt wiedergegeben. Zum Ausdruck der Nachzeitigkeit wird der Konjunktiv Futur I (und seltener auch Konjunktiv Futur II) verwendet. Daneben finden auch – besonders bei Formenzusammenfall – die "würde"-Form oder die Konjunktivformen für die Gleichzeitigkeit (Präsens/Präteritum) Verwendung.

Muster: *Er sagte: "Ein Telegramm genügt und ich nehme dich jederzeit zurück". – Er sagte, ein Telegramm genüge und er nehme sie jederzeit zurück.*

1. Willy schickte ihr einen kurzen Brief, in dem er schrieb: "Du sollst mir sofort die Negative bringen".
2. "Du sollst dich etwas gedulden", sagte sie.
3. Er erklärte ihr: "Es ist damals Maurice schuld gewesen an allem, der mir soviel von deiner Intelligenz vorgeschwatzt hat".
4. Herr Matrei meinte: "Das überrascht mich nicht, das habe ich kommen sehen".
5. "Wir können es riskieren", sagte er, "weil der Regen viele abhalten wird".
6. Sie rief vergnügt: "Ich bin bald zurück, ich will nicht übertreiben am ersten Tag".
7. Sie erklärte: "Es ist mir lieber ein paar Würstel zu essen und etwas Käse, als in Paris in einem chinesischen Restaurant zu sitzen".
8. Damals sagte Trotta: "Der Krieg, den ihr fotografiert für die anderen zum Frühstück, der verschont auch euch nicht. Ich weiß nicht, aber ich kann deinen Freunden keine einzige Träne nachweinen. Wenn einer mitten ins Feuer springt, um ein paar gute Fotografien nach Hause zu bringen vom Sterben der anderen, dann kann er bei diesem sportlichen Ehrgeiz auch umkommen, daran ist doch nichts Besonderes, das ist ein Berufsrisiko, nichts weiter".
9. Andre fragte sie einmal belustigt: "Hast du Angst, Elisabeth?"
10. Und sie sagte, seinen Blick vermeidend: "Nein, aber ich kann nicht, und ich kann es nicht erklären. Es wird vielleicht vorübergehen, aber ich habe Zweifel, das ist wohl eine Schande heutzutage".

Ersetzen Sie die berichtete Rede durch die direkte

Muster: Herr Matrei erklärte, es sei ihm unbegreiflich, warum Robert mit Liz nicht nach Klagenfurt gefahren war, sondern ausgerechnet nach Marokko. Schließlich wäre Klagenfurt gesünder und weniger teuer. – Herr Matrei erklärte: "Es ist mir unbegreiflich, warum Robert mit Liz nicht nach Klagenfurt gefahren war, sondern ausgerechnet nach Marokko. Schließlich ist Klagenfurt gesünder und weniger teuer".

Herr Matrei bemerkte, daß die Leute in riesigen Campingplätzen sich freiwillig so eng zusammenpferchen ließen. Er wäre nämlich wegen des Gedränges allein nie hergekommen, obwohl er noch immer so gerne schwimme wie früher, aber an den See könne man nicht mehr vor dem Herbst, es seien ja nur noch Deutsche da. Die hätten es endlich fertiggebracht, Kärnten zu besetzen, und die Regierungstrottel hätten das kommen sehen müssen. Die Bauern hätten praktisch fast alle Grundstücke an sie verkauft, und sie seien jetzt hier die Herren. Einen Österreicher schaue man während der Saison gar nicht an, und die Speisekarten seien voll von irrsinnigen Ausdrücken, für Topfenkuchen habe er "Käsesahnetorte" gelesen, und danach sei er aufgestanden

beim RONACHER und habe das Lokal nie mehr betreten. Die Leute glauben, es sei gut für unsere Devisen und den Fremdenverkehr. Das habe aber nichts mit dem Fremdenverkehr zu tun, sondern gleiche einer Okkupation.

Bestimmen Sie die modale und temporale Bedeutung der "würde"-Formen in den nachstehenden Sätzen

Muster: *Er sagte, er würde allein nie herkommen* (Futurische Bedeutung im präteritalen Zeitplan, in dem "würde"-Formen ihren konjunktivischen Wert einbüßen).

1. Seine Bedürfnislosigkeit war auch keine Marotte, sondern ihm angeboren und er würde an ihr festhalten bis zu seinem letzten Tag.
2. Die dilettantischen Fotos zeigten, was ihren Vater mehr interessieren würde als ihre Fotobücher und Reportagen.
3. Wenn dieses Jahr unwar, noch im Winter, würde sie fünfzig Jahre alt sein.
4. Sie weiß, ihr Vater würde auch diesmal keinen Gepäckträger bestellen.
5. Er würde dafür sorgen, daß sie in ein paar Tagen besser aussehe.
6. Sie sagte, sie würde einmal darüber schlafen und ihm Bescheid geben.
7. Die von einem schäbigen Standesamt gemachten Hochzeitsbilder würden bald so altmodisch aussehen, wie die ihrer Eltern und Großeltern.
8. Herr Matriei sagte, er würde ihr sofort die Neuerungen im Vorgarten zeigen.
9. Sie mußte zuerst einen Schluck Kafee trinken und rauchen, dann würde sie baden und sich umziehen.
10. Robert und Liz beschlossen, sie würden diesmal nach Marokko fahren.

Ersetzen Sie in den folgenden Sätzen die Bedingungssätze durch bedingende Wortgruppen

M u s t e r: Wenn er keinen Glauben an die Menschheit gehabt hätte, könnte er nicht weiter forschen. – Ohne den Glauben an die Menschheit könnte er nicht weiter forschen.

1. Wenn sie noch einen Schritt weitergegangen wäre, wäre sie abgestürzt.
2. Wenn nicht diese dumme Anspielung gewesen wäre, hätte das Gelächter im Saal bald aufgehört.
3. Wenn er nicht alle Daten genau geprüft hätte, würde er die neue Lehre nicht verteidigt haben.
4. Hätte er diese Versicherung nicht bekommen, würde er nicht gewagt haben, weiter in dieser Richtung zu forschen.
5. Wäre ich keine Canaille, wie sähe dann unsere famose Illustrierte aus?

6. Hätte er ihr das Telegramm nicht sofort geschickt, so hätte sie noch einige Tage zu Hause bleiben müssen.

7. Wäre Kemp gesund, hätte er statt Elisabeth nach Saigon fahren müssen.

8. Wenn sie baden wollte, müßte sie den Weg zum See finden.

9. Wenn man Herr in seinem Land bleiben wollte, hätte man sich nicht verkaufen lassen dürfen.

10. Hätte sie ihre Arbeit weniger energisch gemacht, wäre sie vielleicht in Wien geblieben.

**Bestimmen Sie den Zeitbezug
der "muß(te) + Infinitiv II"-Formen in den folgenden Sätzen**

Diese Formen sind die um das Hilfsverb "haben" abgekürzte Perfekt- bzw. Plusquamperfektformen des Modalverbs "müssen", wenn zu ihm ein Infinitiv II als Objekt tritt. Da der Infinitiv II (Infinitiv Perfekt) schon an und für sich perfektische Bedeutung hat, übernimmt das Modalverb die übrigen Funktionen des Hilfsverbs "haben" und macht es dadurch überflüssig.

M u s t e r: *Sie muß/mußte schon längst nach Hause gegangen sein. – Sie hat / hatte schon längst nach Hause gegangen sein müssen.*

1. Einmal sagte sie zerstreut: "Ich muß ihn doch schon in Wien getroffen haben".

2. Hinter den Karawanken mußte einmal Sipolje gewesen sein.

3. Er muß sehr aufgeregt worden sein, denn er irrte nervös und unsicher auf dem Bahnsteig herum.

4. Elisabeth mußte bemerkt haben, daß er älter geworden war, und stritt diesmal nicht mit ihm herum.

5. Sie mußte wirklich arg dürr geworden sein.

6. Sie suchte nach dem Weg, denn einen Weg mußten sie ja übriggelassen haben.

7. Der "Aussichtsturm" muß ihr nicht gefallen haben, den sie versuchte auf den Weg I und zu den Teichen zu kommen.

8. Er muß alles geglaubt haben, was sie erzählte, und empörte sich, daß sie das ganze Jahr nichts wirklich Vernünftiges zu essen hatte.

9. Sie muß schon damals in Wien das Fernfieber gehabt haben, eine lebhaft Unruhe, Ungeduld, weit wegzukommen.

10. Ihr strahlender Eifer muß so überzeugend gewesen sein, daß man sie begabt fand.

**Übersetzen Sie ins Deutsche.
Gebrauchen Sie dabei die Formen "muß/mußte – Infinitiv II"**

M u s t e r: *Селище повинно було бути десь там. – Das Dorf mußte irgendwo dort gewesen sein.*

1. Він, напевно, перебрався до іншого міста, бо більше про себе нічим не нагадував.
2. Елізабет збиралась дійти до озера маршрутом № 1, від якого будівельники повинні були залишити хоча б яку-небудь стежку.
3. Автобан з'явився тут, напевно, зовсім нещодавно.
4. Вона шукала його родичів, які повинні були мешкати десь тут.
5. Тротта, скоріш за все, першим примусив її сумніватися в доцільності її інтелектуальної оцінки суспільства.

ÜBUNGEN ZUR LEXIK

1. Schreiben Sie alle Anglizismen aus dem Text heraus und bestimmen Sie ihre stilistische Funktion (Slangerscheinung, Variation des Ausdrucks, Erzeugung fremdländischen Kolorits, Personencharakterisierung).

2. Schlagen Sie die Bedeutung folgender Fremdwörter nach und erklären Sie sie irgendeinem Ihrer Mitstudierenden. Benutzen Sie dabei Situationsmodelle der definierenden Aussage: *es bedeutet, darunter versteht man u.ä.m.:*

Ritual – Fassade – Luxus – Marotte – famos – Hotelportier – Intrige – dilettantisch – Realität – Typ – Risiko – couragiert – Canaille – Delirium – arrogant – Prolet.– Horror – Saison.

3. Worin decken sich bzw. wodurch unterscheiden sich die Bedeutungen der folgenden Wörter? Gebrauchen Sie die Wörter in Situationen des Alltags:

- a) Neuerung – Neuigkeit – Neues – Neuheit
- b) Anschlag – Anhang – Fahrplan – Bekanntmachung
- c) sich täuschen – sich irren – sich versehen – fehlgehen – sich verrechnen
- d) sich erholen – ausspannen – sich ausruhen – rasten – verschlafen – faulenz
- e) ärgerlich sein – ungehalten sein – sauer sein – erbittert sein
- f) Wanderung – Fahrt – Reise – Ausflug – Tour – Abstecher

4. Erschließen Sie die Bedeutung von „zuziehen“ und „sich zuziehen“ unter Anwendung nachstehender Wörter in Situationen:

Vorhang, Spezialist, (an einem) Ort, Erkältung, Zorn

5. Merken Sie sich die Bedeutungen folgender Wörter

- a) gefallen: zusagen, ansprechen
- b) sich etw. gefallen lassen: dulden, erlauben, zulassen
- c) Gefallen, Gefälligkeit, Entgegenkommen, Wohlgefallen, Vergnügen
- d) gefällig: zuvorkommend, aufmerksam
- e) gefälligst (umg. = verstärkend, grob anweisend)

6. Erarbeiten Sie mit Hilfe des Wörterbuches die Bedeutungsvarianten folgender polysemer Verben. Demonstrieren Sie anschließend Ihre Ergebnisse anhand vieler Beispiele:

- a) ausfallen b) eingehen c) abhalten d) aufgehen

7. Sammeln Sie Wortmaterial zum Themenkreis Telegramm (*telegrafieren, ein Telegramm aufgeben* u.ä.m.). Schildern Sie dabei folgende Situationen:

- a) Herr Matri bekam Telegramme
- b) Philippe sollte für Elisabeth ein Telegramm aufgeben

8. Nennen Sie möglichst viele Ableitungen, Komposita, stehende Wendungen zu den Wörtern *Sorge* und *rechnen*. Benutzen Sie jeweils 3-4 Wörter und Wortgruppen in Kurztexten zu folgenden Themen:

- a) Der gefährdete Frieden
- b) Krankheit des Kindes
- c) Lange keine Post von Zuhause

9. Bestimmen Sie, ob es sich bei folgenden Reihen um gemeinsprachliche oder stilistisch markierte Synonyme handelt:

- a) erschöpft – kaputt – müde – abgespannt – erledigt – k. o.
- b) schlaksig – jungenhaft – halbwüchsig
- c) mager – dünn – zart – dürr – spindeldürr – knochigschmal

10. Benutzen Sie die Adjektive aus 9 zur Beschreibung des Zustandes einer Person aus dem Textauszug sowie zur Beschreibung des Äußeren einer Kommilitonin bzw. eines Kommilitonen.

11. Klären Sie die Bedeutung der folgenden Wörter, suchen Sie Synonyme dazu und ordnen Sie diese den Substantiven zu. Gebrauchen Sie anschließend jeweils zwei oder drei dieser Wortgruppen textgebunden oder in einer Alltagsepisode:

- schal, heikel, gemächlich, zornig, peinlich, arrogant, begabt, mißbilligend, bestürzt
- Auftreten, Spaziergang, Kaffee, Thema, Reporterin, Vorfall, Antwort, Gesicht, Blick

12. Nennen Sie jeweils die neutrale (normalsprachliche) Entsprechung zu den teils gehobenen teils umgangssprachlichen bzw. salopp-umgangssprachlichen Ausdrücken:

todmüde – ausländisches Zeug – beibringen – tippen – Gewäsch – zum Wrack werden – beiläufig – nicht ohne Genugtuung – zusammengepfercht – sinnieren – grölen – jmdn. schmachten lassen – herumlaborieren – das Frühstück richten – eigens

13. Sagen Sie das Gegenteil:

1. Sie bedankte sich *kurz* bei einem Mitreisenden.
2. Elisabeth verteidigte ihren Bruder *heftig*.
3. Der Vater hatte den Kaffee warmgestellt, er war noch *heiß*.
4. Roberts Freund machte auf dem Hochzeitsbild einen *seriösen* Eindruck.
5. Die Reporterin stand der ungewöhnlichen Situation *gevappnet* gegenüber.
6. Die Geschwister hatten für den Vater ein *prachtvolles* Geschenk vorbereitet.
7. Alle kannten ihn als einen *grogen* und *unverschämten* Menschen.
8. Ihr Chef war *großzügig*.
9. Die Fotos waren *dilettantisch* gemacht.
10. *Aufmerksam* las sie die Anzeigen in der Zeitung.

14. Bilden Sie Komposita und zeigen Sie ihre inhaltliche Bedeutung in einem Kontext:

a) mit Buch: Foto, Geschenk, Handlung, Messe, Haltung, Abenteuer. Kunst, Druck

b) mit Sache: Druck, Tat, Wert, Kenntnis, Ansicht, Verschuß, Gebiet, Bearbeiter

15. Setzen Sie die passende Präposition ein:

1. Sie zerrte diesmal nicht ... einem der Koffer und tritt auch nicht ... dem Vater.
2. Sie schimpften beide ein wenig ... die jungen Leute.
3. Seine Bedürfnislosigkeit war ihm angeboren, und er würde ... ihr festhalten bis zu seinem letzten Tag.
4. Bei einer kleinen Umgruppierung konnte man eher Robert und sie ... das Paar halten.
5. Sie war besessen ... der Arbeit und dachte ... nichts.
6. Sie litt ... dieser Trennung mehr als ... dem Tod von Trotta, saß tagelang am Telefon und wartete ... einen Anruf.
7. Wahrscheinlich war Maurice schuld gewesen ... allem.
8. Er hatte sich damals sehr ... sie geärgert.
9. Sie trug nur mehr und tat nur mehr, was genau ... ihr paßte.
10. Sie ließ die anderen Geschichten weg, die sich schlecht ... Erzählen eigneten.

16. Setzen Sie das Wort "schlafen" mit dem passenden Präfix ein: ein-, aus-, ver-, durch-, über-, ent-, weiter-, hinaus-:

1. Am nächsten Morgen – schlief sie das Frühstück.
2. Sie konnte lange nicht – schlafen und deshalb nahm sie eine Schlaftablette – .
3. Ich muß die Sache noch einmal – schlafen, ehe ich dir Bescheid sage.
4. An diesem Abend ging sie früh auf ihr Zimmer, sie wollte endlich mal – schlafen.
5. Bei ihrer Nervosität war es ihr gänzlich unmöglich, auch nur eine Nacht – schlafen.
6. Sie las bis Mitternacht in einem Abenteuerbuch und erschien am nächsten Morgen – geschlafen am Frühstückstisch.
7. Ihre Mutter war vor vielen Jahren in diesem Haus sanft – schlafen.
8. Nach dieser Störung war an ein – schlafen nicht mehr zu denken.

17. Mit welchen Verben können die nominalen Wendungen noch auftreten? Übersetzen Sie diese in die Muttersprache:

1. eine Behauptung aufstellen
2. eine Bemerkung machen
3. einen Auftrag bekommen
4. eine Verantwortung tragen
5. einen Entschluß fassen
6. (einen) Zweifel haben

18. Ersetzen Sie die nominale Wendung durch das Verb. Formulieren Sie, wenn es nötig wird, die Sätze neu:

1. Herr Matrei hatte ein für allemal die Behauptung aufgestellt, daß er nichts brauche, keine goldenen Feuerzeuge, keine teuren Zigarren u.ä.m.
2. Sie hatte den Auftrag bekommen, unverzüglich nach Saigon zu fliegen.
3. Herr Matrei ließ einige bissige Bemerkungen darüber fallen, daß der Fremdenverkehr das Land kaputt mache.
4. Philippe hatte doch jetzt, was Lou anbetraf, eine sehr große Verantwortung zu tragen.
5. Ich weiß genau, daß ich fahren werde, ich brauche keinen Entschluß zu fassen.
6. Ich habe Zweifel daran, daß das heutzutage als eine Schande empfunden wird.

19. Suchen Sie die bildhaften Ausdrücke aus dem Text heraus. Schlagen Sie deren Bedeutung im Wörterbuch nach und sammeln Sie weitere phraseologische Wendungen zu Körperteilen, Haus und Hof. Verwenden Sie 3-5 dieser Wendungen in einer Kurzgeschichte, die nicht mehr als 15 Sätze umfassen soll.

20. Was für ein Gefühl kann man empfinden für seine Eltern, Freunde, Kollegen? Ergänzen Sie:

- für die Eltern ein inniges, ...
- für die Freunde ein freundschaftliches, ...
- für die Kollegen ein kollegiales, ...

21. Was für ein Gefühl kann man empfinden:

- nach einer Auszeichnung – ein Gefühl der Freude
- nach einer falschen Entscheidung – ...
- nach einer gelungenen Reportage – ...
- nach einer schweren Enttäuschung – ...
- nach einem heftigen Streit – ...
- nach verständnisvollen Worten – ...
- nach einem schweren Verkehrsunfall – ...

22. Erklären Sie den Inhalt der angeführten umgangssprachlichen Wendungen. Gebrauchen Sie sie anschließend in einem treffenden Situationskontext:

- den Faden verlieren
- keinen guten Faden an jmdm. lassen
- alle Fäden fest in der Hand haben
- keinen trockenen Faden (mehr) am Leibe haben
- sich wie ein roter Faden durch etw. ziehen
- etw. hängt am seidenen Faden

23. Beschreiben Sie die Ankunftssituation mit folgenden Wendungen aus dem Text:

- auf einem Bahnsteig ankommen (wegfahren)
- eine richtige Auskunft bekommen
- unsicher sein, ob die Ankunftszeiten auf den Anschlängen (Aushängen) stimmen
- auf dem Bahnsteig umherirren
- Angst haben, jmdn. zu verfehlen
- plötzlich vor einander stehen, sich begrüßen, sich umarmen
- Mitreisender, Koffer herunterreichen, sich überschwänglich bedanken
- Gepäckträger rufen wollen
- den Koffer selbst schleppen (tragen)
- mit dem Taxi nach Hause fahren

24. Inszenieren Sie einen Kurzdialog zwischen Herrn Matrei und der Auskunft. Herr Matrei erkundigt sich:

- nach der Ankunft des Zuges
- nach einer eventuellen Fahrplanänderung
- nach dem Bahnsteig
- nach der Wagenfolge
- nach dem Aufenthalt
- ob man einen Gepäckträger bestellen kann

25. Übernehmen Sie die Rolle Elisabeths, als sie dem Philippe von ihrer Ankunft im Elternhaus erzählt:

- müde, erschöpft von der Reise sein
- ins Haus drängen
- sich ins Wohnzimmer setzen, zuerst einen Schluck Kaffee trinken
- auf ihr Zimmer gehen, die Koffer aufmachen, auspacken
- hin und her gehen zwischen ihrem alten Zimmer und dem Bad
- das Wegbleiben nicht in die Länge ziehen
- sich nur duschen, nicht baden, einen Morgenmantel anziehen
- das kleine Geschenk für den Vater zwischen den Büchern im Koffer finden, nach unten gehen

26. Inszenieren Sie das kurze Gespräch zwischen Herrn Matrie und seiner Tochter am Frühstückstisch:

M: eine Tasse Kaffee?

T: gern – einen Schluck Kaffee trinken

M: Kaffee fertig – warmgestellt

T: eingießen?

M: ja, bitte – Kaffee nicht mehr heiß, lauwarm

T: trotzdem besser als Tee

M: Kaffee weiß oder schwarz mögen?

Ti: Kaffee lieber schwarz trinken

27. Ergänzen Sie den Lückentext:

1. Sie mußte zuerst ...

2. Es ist ihr lieber ein Würstel zu essen und etwas Käse, als ...

3. Ihr Vater meinte, sie habe das ganze Jahr nur dieses ausländische Zeug, ... gehabt.

4. In ihrem anstrengenden Alltag kam sie kaum dazu, zwischen den Terminen ein ...

5. Sie hatte eigentlich keinen Hunger und wollte (in dem Restaurant) nur ...

6. Dieses ... von morgens bis abends war doch sicher das reinste Gift für sie, Tee oder einen Schluck Kaffee zu trinken, Sandwich hinuntzuerwürgen eine Kleinigkeit zu essen aber nichts Vernünftiges zu essen in einem chinesischen Restaurant zu sitzen und zu essen

28. Nennen Sie weitere Verben zu Geschenk:

– ein Geschenk machen, finden, ...

29. Wie kann ein Geschenk sein? Vervollständigen Sie die Adjektive:

– schön, geschmacklos, wertvoll, ...

30. Geben Sie die Geschenksszene in Form eines Gespräches zwischen Robert und Elisabeth wieder:

R: Geschenk für Vater?

E: überall suchen, nichts Passendes finden

R: Vater es uns schwermachen, nichts brauchen

E: Vater alle Luxusgegenstände, auch Nützliches ablehnen, keine Marotte sein, angeborne Bedürfnislosigkeit sein, an ihr festhalten bis zu seinem letzten Tag

R: an den letzten Tag nicht denken wollen, Elisabeth im Laufe der Jahre großen Einfallsreichtum für Herrengeschenke entwickeln, nichts einfallen?

E: vielleicht Freude machen mit Hochzeitsbildern, zwar dilettantisch

R: keine schlechte Idee sein

31. Beschreiben Sie das Hochzeitsbild. Beginnen Sie so:

– In der Mitte steht das Hochzeitspaar: Robert lächelnd zu Liz heruntergebeugt. Liz zu ihm lächelnd aufblickend.

– Elisabeth ... , Roberts Freund ... , der Hotelportier, ... zwei Personen ...

32. Suchen Sie weitere Wörter und Wendungen zum Themenkreis Fotografie:

– Illustrierte – Bildtext – Fotograf ...

33. Ordnen Sie die Reihenfolge:

– das Foto

– den Film

– die Belichtung

– das Negativ

– entwickeln

– belichten

– schießen (machen) fotografieren (umknipsen)

– vergrößern

– stellen

– einstellen

34. Berichten Sie über die Arbeit eines Bildreporters: Benutzen Sie dabei folgende Wendungen aus dem Text, die Sie noch beliebig ergänzen können:

– ein paar gute Fotografien nach Hause bringen

– die Fotos prüfend ansehen

– dilettantische Fotos aussortieren

– die Fotos/die Aufnahmen ordnen

– an den Bildtexten arbeiten

– die Bildreportage an eine Illustrierte schicken

– eine neue Berichterstattung übernehmen

35. Welche Arten von Fotos gibt es?

1. Sie sah die ... prüfend an, die dilettantisch gemacht waren. (Aufnahme)
2. Durch einen Irrtum war der Hotelportier mit auf das ... gekommen. (Aufnahme)
3. Elisabeth ordnete die ... (Paßbild)
4. Sie brauchte für ihr Visum sechs ... (Gruppenaufnahme)
5. Sie zeigte dem Vater auch einige ... von London. (Familienfoto)
6. Unter den Fotos fand sie eine ... von Negativ ihren Arbeitskollegen. (Fotografie)

36. Suchen Sie in Vorbereitung einer Charakteristik von Herrn Matrei (z. T. aus der Sicht seiner Tochter) weitere Wörter und Wendungen:

- 1) Aussehen
- 2) Verhalten beim Wiedersehen
- 3) Lebensweise
- 4) Beziehung zu seinen Kindern
- 5) Standpunkt zu den gesellschaftlichen Veränderungen im Land

37. Vergleichen Sie den Alltag der Bildreporterin mit dem des Herrn Matrei. Ergänzen Sie zuerst den Stichwortzettel:

Alltag Elisabeths: wirr, anstrengend, ...

Alltag des Vaters: ruhig, abgeschlossen, ...

38. Schildern Sie Situationen, in denen folgende expressive sprachliche Äußerungen gebraucht werden könnten:

- Davon kann nicht die Rede
- Das fehlte gerade noch!
- Das kommt gar nicht in
- Aber ich bitte Sie!
- Frage!
- Bitte später, bitte morgen!
- So müssen Sie das?
- Wollen Sie das?

39. Wie stellen Sie sich das Äußere der Hauptgestalt vor? Welche Anhaltspunkte gibt dazu der Text (Alter, Gestalt, Aussehen, Wirkung auf andere)?

40. Führen Sie aus der Sicht Elisabeths Tagebuch:

- über den Ankunftstag
- über den ersten Urlaubstag
- über den Badeausflug mit ihrem Vater

41. Schreiben Sie einen Erlebnisbericht aus der Sicht Elisabeths. Halten Sie sich dabei an die vorgegebene Stichwortsammlung:

- den Höhenweg über die Zillhöhe hinausgehen
- von Zeit zu Zeit regnen
- den Weg zum See hinunterlaufen
- Weg in einer Wiese enden
- jegliche Markierung fehlen
- nach links und rechts vorgehen
- nach dem Weg schauen
- im letzten Augenblick innehalten, beinahe abstürzen
- an dem äußersten Rand der Wiese stehen (ähnlich einem Steilhang)
- sofort begreifen
- Berg nicht abgebrochen
- Berg von Baggern abgetragen
- frische feuchte Erde sehen
- unten ein riesiger breiter Bauplatz liegen
- neue Autobahn
- am Abgrund auf und ab gehen, nach einem Abstieg suchen
- keinen Halt finden
- Erde überall locker, unbewachsen
- umkehren

42. Mit welchen Mitteln erzielt Ingeborg Bachmann ihre große sprachliche Meisterschaft in folgenden Sätzen? Achten Sie bei der Analyse der Sätze vor allem auf die Mittel der Bildhaftigkeit und lexikalischen Besonderheiten:

1. ... diesmal durchfuhr sie ein alarmierendes Gefühl, denn er war kleiner geworden, nicht gerade zusammengesunken, aber eben doch kleiner, und sein Blick war kindlich und ein wenig hilflos geworden, und das alarmierende Gefühl war: er ist älter geworden.

2. Sie konnte sich ihren Bruder, mit seiner angestauten Unternehmungslust, nicht vorstellen im Laubenweg, gerade jetzt, und Liz brannte ja noch wie ein Kind darauf, etwas von der Welt zu sehen, gerade jetzt, denn zurückgezogen lebten die beiden sowieso ein ganzes Jahr lang in London...

3. ... und doch veränderte das Haus sich schon bei diesen Hantierungen, es belebte sich, denn ein "Kind" war zurückgekommen, daran änderte auch nichts, daß kein Kind mehr herumlief im Haus, sondern eine Frau, die sich wie ein Zwitter aus Gast und Mitbesitzerin fühlte.

4. Elisabeth, die aus dem Nichts gekommen war, aus einer dilettantischen Wiener Redaktion, begann kurze Zeit später mit dem alten Mann auf Reisen zu gehen. und der kindliche Traum, den sie in Wien geträumt hatte, war kein Traum mehr, sondern wurde überführt in eine Realität, die sie anfangs überwältigte.

5. Auch weil er sich ständig betrank und aus der jungen Hoffnung der deutschen Fotografie ein Wrack geworden war, beleidigte er sie, vollkommen betrunken, vor einigen Freunden...

6. In dieser Zeit endeten auf ähnliche groteske Weise einige Freundschaften, keine so violent und grausam, aber beiläufig, stumm, gehässig.

7. Sie arbeitete in New York ziemlich erleichtert, weil ihr erstes Paris, jetzt in viele Feindschaften zerfallen, von ihr abgefallen war.

8. Jetzt haben sie es endlich fertiggebracht, jetzt haben sie uns gekauft, und sie haben denen keinen Riegel vorgeschoben, unsere Regierungstrottel, die das hätten kommen sehen müssen?

43. Interpretieren Sie anhand der Textvorlage die Einmalbildungen: Geistersätze und Haßblache.

FRAGEN UND AUFGABEN ZUR TEXTINTERPRETATION UND KONVERSATION

1. Halten Sie ein Kurzreferat zu Leben und Schaffen von Ingeborg Bachmann. Benutzen und ergänzen Sie dabei folgende biografische Daten und Angaben zu ihrem Werk:

- Geboren: Juni 1926
- Ort: Klagenfurt
- Lebens- und Bildungsweg: Jugend bis zum Ende des 2. Weltkrieges überschattet; 1945-1950 Philosophie- und Germanistikstudium in Graz, Innsbruck, Wien; 1950 Promotion zum Dr. phil. mit dem Thema "Die kritische Aufnahme der Existenzialphilosophie Martin Heideggers"; 1951-1953 Redakteurin am Wiener Rundfunk; seit 1953 freischaffende Schriftstellerin; Mitglied der "Gruppe 47"; 1953-1957 (und auch später) Aufenthalt in Italien; 1955 Reise in die USA; 1959-1960 Dozentin an der Universität in Frankfurt am Main; 1953 Preis der "Gruppe 47"; 1957 Bremer Literaturpreis; 1961 Kritikerpreis; 1964 Georg-Büchner-Preis; 1968 Großer Österreichischer Staatspreis, Korrespondierendes Mitglied der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung in Darmstadt; 1973 in Rom.

- Werke:
- gestundete Zeit (1953, Gedichtband);
- Anrufung des Großen Bären (1956, Gedichtband);
- Zikaden (1955, Hörspiel);
- Der gute Gott von Manhattan (1958, Hörspiel);
- Das dreißigste Jahr (1961, Erzählungen);
- Malina (1971, Roman);
- Simultan (1972, Erzählungen).

2. Stellen Sie die Erzählung kurz vor (Ort, Zeit, Hauptpersonen, Erzählgegenstand).

3. Schreiben Sie die Fabel des Erzählungsausschnitts auf in maximal acht Sätzen.

4. Versuchen Sie, erste Gedanken zu den Hauptproblemen der Erzählung zu formulieren.

5. Sammeln Sie stichwortartig alle Textbelege zur Hauptgestalt der Erzählung (Elisabeth) nach folgenden Punkten:

1. Elisabeth und ihre familiären Bindungen durch das Elternhaus
2. Elisabeths Weg "aus dem Nichts" zur Bildreporterin; ihr Berufsethos
3. Elisabeth im Beziehungsgefüge von Chefs und Kollegen
4. Elisabeth – eine alleinstehende, emanzipierte Frau
5. Das Weltbild von Elisabeth

6. Benutzen Sie Ihre Notizen bei der Beantwortung folgender Fragen und Aufgaben:

1. *Elisabeth und ihre familiären Bindungen durch das Elternhaus*
 - Schildern Sie die Atmosphäre im Elternhaus und Elisabeths Verhältnis zum Vater.
 - Wie erklären Sie die Tatsache, daß alle Kinder früh das Elternhaus verlassen haben und ihr ständiger Wohnsitz im Ausland liegt? Ausbruch aus der Enge der österreichischen Kleinstadt? Suche nach besseren Bildungs- oder Arbeitsmöglichkeiten? Suche nach der eigenen Identität?
 - Führen Sie Gründe an für den überstürzten Abbruch ihres Urlaubs in der Heimatstadt: Langeweile? Sehnsucht nach Philippe? Gefühl der Fremdheit...?
 - Tragen Sie alle Fakten zu den Gestalten von Robert und Liz zusammen (Alter, Beruf, Lebensweise, Verhältnis zueinander).

- Werten Sie Elisabeths Einschätzung, daß Robert und Liz ihre Sonntage schon wie ein altes Ehepaar verbrachten.
- Beschreiben Sie das Verhältnis zwischen dem Bruder und der Schwester.
- Veränderte Roberts Heirat etwas in den Beziehungen der Geschwister?
- Überlegen Sie sich die eventuellen Folgen eines zu großen Altersunterschiedes bei Geschwistern.
- Sprechen Sie abschließend zusammenhängend über Elisabeth und ihre familiären Beziehungen.

2. Elisabeths Weg "aus dem Nichts" zur Bildreporterin, ihr Berufsethos

- Notieren Sie die einzelnen Etappen ihres Weges zur Bildreporterin einer angesehenen Illustrierten:
 - tippt für kurzlebige Illustrierte in Wien, schreibt bald kleine Reportagen, eifrig, doch talentlos
 - Willy Flecker bringt sie nach Paris, macht sie mit Fotograf von Weltruf Duvalier bekannt, reist als Assistentin, Schülerin, Sekretärin, lernt "Gott und die Welt" kennen
 - Bildreporterin in Paris an bester französischer Illustrierten; übernimmt Berichterstattungen von Qualität
 - Wie gelang ihr dieser Aufstieg "aus dem Nichts" zur Bildreporterin von Rang? Zutali? Beziehungen? Talent? Anstrengung?
 - Wie versteht Elisabeth den Sinn ihres Berufes?
 - Arbeiten Sie die unterschiedlichen Standpunkte in dem Gespräch zwischen Trotta und Elisabeth zu diesem Thema heraus.
 - Teilen Sie die Meinung Trottas; "Wach sind doch nur diejenigen, die es (den Krieg) sich ohne euch vorstellen können...?"
 - Welche Wirkung hatte das Gespräch auf Elisabeth?
 - Motivieren und werten Sie Elisabeths Entscheidung am Ende der Erzählung. Flucht? Sensationslust? Lebensmüdigkeit? Weltanschauung?
 - Interpretieren Sie abschließend die Worte Ingeborg Bachmanns: "Wäre ich (getaucht) ... in die Zeitungen, die Nachrichten, wäre nicht alles Mitteilbare aufgewachsen in mir, wäre ich ein Nichts, eine Versammlung unverstandener Vorkommnisse".

3. Elisabeth im Beziehungsgefüge von Chefs und Kollegen

- Stellen Sie kurz die Personen vor, die entscheidend waren für Elisabeths Karriere:

Willy Flecker: deutscher Fotograf mit Namen; Aufnahme Elisabeths in die Wiener Redaktion; bringt ihr einiges bei; vermittelt Bekanntschaft mit Duvalier in Paris; später Bruch. Versuchen Sie, die Gründe für den Bruch in den Beziehungen zwischen Willy Flecker und Elisabeth zu erkennen. Eifersucht?

Unberechenbarkeit? Gesellschaftlicher Abstieg Flekkers Verlorenheit, Auswegslosigkeit?...

Duvalier: überragender Fotograf von Weltruf; fand Gefallen an Elisabeth; machte sie zu seiner unentbehrlichen Mitarbeiterin; Reisen; Herausgabe von Büchern; rücksichtslos ausnutzender Chef; vorsichtig; geizig in bezug auf Arbeitsbeteiligung; lehrte sie, nur das zu tun und zu tragen, was zu ihr paßte.

Andre: Redakteur einer angesehenen französischen Illustrierten; gute Menschenkenntnis; findet im Umgang mit seinen Mitarbeitern den richtigen Ton; stellt höchste Anforderungen; Leistungszwang; verantwortliche Aufträge für Elisabeth

IMPULSE ZUR DISKUSSION

Über die Erzählung "Drei Wege zum See"

Elisabeth und ihr Vater

1. Besteht eine Kluft oder bloß eine Entfremdung zwischen den zwei Generationen (Eltern – Kindern) in Bachmanns Erzählung und worin läßt es sich erkennen:

– in der Lebensweise (Vater: kleinbürgerlich, gesund und vernünftig; Tochter: ungesund, unvernünftig aber großzügig; Sohn: sehr gesund, erfolgreich);

– in der Weltwahrnehmung (Vater – Klagenfurt, Begrenztheit, Credo: Anständigkeit, ein kleiner Interessenkreis; Tochter: die ganze Welt, Credo: für die Menschen, für die Menschheit, ein breiter Interessenkreis);

– in der Stellung zu den materiellen und moralischen Werten (Vater; das eigene Haus mit dem Garten und Kindern, sonst braucht er nichts; Tochter: kein Haus, keine Wohnung, braucht alles – neue Menschen, neue Eindrücke, entgegen zu allen);

– in politischen Ansichten (Vater und Tochter; Nostalgie nach dem alten Österreich,

Ärgernis über den ökonomischen Anschluß Österreiches);

– in den Träumen (Vater: keine; Tochter: nach dem Wunder, nach der ganzen Welt) Beweisen Sie Ihre Meinung durch Textbelege.

2. Könnte man das Verhältnis Elisabeths zu ihrem Vater als "Liebe" bezeichnen?

– Soll die Liebe bedeuten, daß die Kinder immer mit den Eltern zusammenleben, um sie pflegen zu können?

– Sollen die Kinder dabei auf ihre Ausbildung und ihren Beruf verzichten?

– Wie verstehen Sie den Satz aus dem Gespräch über Robert: "*Sie konnte sich ihren Bruder, mit seiner angestauten Unternehmungslust, nicht vorstellen in Laubenweg, gerade jetzt, und Liz brannte ja noch wie ein Kind darauf, etwas von der Welt zu sehen, gerade jetzt*".

– Ist das Verhältnis der Geschwister untereinander besser als zum Vater?
Warum?

Das Privat- und Berufsleben von Elisabeth

1. Lesen Sie noch einmal aufmerksam den Auszug, wie Elisabeth ihre Berufstätigkeit begann. Ist es nur die Darstellung des beginnenden Aufstiegs einer Journalistin? Oder ist es die Beschreibung des beginnenden "*unvernünftigen*" Lebens der Heldin? Suchen Sie nach den Mitteln, mit deren Hilfe Bachmann die Illustrierte beschreibt, berufsmäßige Möglichkeiten Elisabeths zeigt und Elisabeths Schaffen schildert. Können Sie diese Mittel als Ausdruck der negativen Stellungnahme Bachmanns zu der in sozialer Hinsicht unernsten und nutzlosen Tätigkeit ihrer Heldin deuten?

2. Was steckt hinter der ausführlichen Beschreibung der Karriere Elisabeths in Paris?

– Tiefe Achtung vor dem Mädchen, das "*aus dem Nichts gekommen war*" und eine glänzende Karriere gemacht hat?

– Spöttisches Lächeln darüber, daß ein unerfahrenes, aber "*strahlend eiferndes*" Mädchen sehr schnell zu einem auffallenden "*Typ*" geworden ist, der nur das tut, "*was genau zu ihm paßt*"?

– Bachmanns Ansicht, daß eine weibliche Person, wenn sie keine eigene sozial-kritische Haltung hat, sogar im Berufsleben nur als Frau und nicht als ernsthafte Mitarbeiterin gilt? Was versteht Bachmann dabei unter dem Wort "*Typ*"; "*Klasse*", "*Stil*", "*Frau*", "*Journalistin*", "*Persönlichkeit*"?

3. Was hat Trotta Elisabeth beizubringen versucht?

– Daß Elisabeth genau wissen muß, wem und zu welchem Zweck sie ihre Lebensenergie zu geben hat und was für eine soziale Stellung sie dabei einnehmen muß?

– Daß Elisabeth nicht allzu sehr auf das Gewissen der Menschen bauen soll, weil sie sich nur ungern ins Gewissen reden lassen?

4. Finden Sie Textbelege für die vorangehende Frage. Betrachten Sie diese Textstellen von einem anderen Standpunkt aus: was wollte Trotta mit seiner Absicht, Elisabeth über ihren Beruf nachdenken zu lassen, erreichen?

– Wollte er Elisabeth nur "*unsicher*" machen?

– Wollte er sie "*vergiften*"?

– Waren es seinerseits gute oder böse Absichten?

Was sollen wir unter Bachmanns Wörtern "*unsicher*" und "*vergiften*" verstehen?

5. War Trotta Elisabeths erste Liebe? Oder ihre große Liebe? Warum hat Elisabeth noch 20 Jahre später eine so klare Erinnerung an diese Liebe? Suchen Sie nach entsprechenden Hinweisen darauf. Was versteht Elisabeth unter dieser Liebe? Und was verstehen Sie darunter?

6. Wie schätzt Elisabeth die "erzieherische" Tätigkeit Trottas ein? Ist die Heldin empört? Erstaunt? Einverstanden? Verläßt Elisabeth ihn oder er sie? Und warum? Weil Trotta eine kritisch denkende Gesinnungsgenossin haben will?

7. Warum ruft sich Elisabeth gerade auf dem Höhenweg I Trotta ins Gedächtnis zurück?

– Weil sie sich seine Heimat ansieht?

– Will uns Bachmann zeigen, was für eine große Rolle Trotta in Elisabeths Leben gespielt hat?

War diese Rolle mit Trottas "ungewöhnlicher Zartheit" verbunden? Vergleichen Sie, ob Elisabeth auch solche Zartheit Ihrem Vater gegenüber zeigt? Oder war diese Rolle mit der Fähigkeit verbunden, "sich nicht zu irren und gesund zu bleiben"?

8. Bezieht sich die Fähigkeit, "sich nicht zu irren und gesund zu bleiben", nur auf Trottas Vetter, wie es im Text steht, oder auch auf Trotta selbst? Erinnern Sie sich daran, daß er "sich nicht irrend und gesund bleibend" Elisabeth im sozialen Dschungel einen richtigen Weg bahnt.

9. Erklären Sie das Problem der Dankbarkeit in Elisabeths Erinnerungen an Trotta. Soll Elisabeth Trotta wenigstens dankbar sein, da er ihr die Augen geöffnet hat? Wie steht es mit der Dankbarkeit für andere "Lehrer"? Was meint Trotta dazu? Hilft Ihnen der nächste Satz, eine passende Antwort zu geben, "weil du allein deinen Weg gehst?" Was versteht Bachmann darunter: den Lebensweg zur Selbständigkeit? Und unter dem Wort "Dankbarkeit"? Nur Höflichkeitsmanieren? Oder Fehlen an Selbständigkeit im Denken und Handeln?

10. Können Sie den Vorfall zwischen Elisabeth und Willy von dem Standpunkt der "Dankbarkeit" aus deuten? Ist der Satzteil "weil sie sich hielt und er unterging" als ein kontextuales Synonym zur Wortverbindung "Elisabeths selbständiger Lebensweg" zu betrachten?

– Versucht Elisabeth, sich dabei "dankbar" (d. h. höflich) zu benehmen? Hilft es ihr?

– Fällt "ihr" Paris von ihr nicht darum ab, weil sie ihren selbständigen (d. h. eine sozial-kritische Haltung einschließenden) Weg gehen und dabei jenen Leuten dankbar sein will, die eben diese Selbständigkeit an ihr hassen?

11. Vollendet Elisabeths Liebesverhältnis zu Manes ihre geistige Wiedergeburt? Zeigt sich Elisabeth dabei schon als eine Persönlichkeit mit eigener Weltanschauung? Kann der spießbürgerlich gesinnte Manes das verstehen und begrüßen? Ist für ihn die "intelligente" Frau ein Schimpfwort? Erleidet Elisabeth bei der Trennung von Manes eine Lebens- oder nur eine Liebestragödie? Warum ist diese Tragödie für die Heldin tiefer und bitterer als Trottas Tod?

– Weil Elisabeth Manes mehr liebt als Trotta?

- Weil sie sich und ihre Umgebung schon objektiv (d. h. tief und bitter) einzuschätzen weiß?
- Weil es ihr Abschiednehmen vom Glück in der Privatsphäre des Lebens ist?

Elend und Glanz einer Frau, die sich emanzipiert wähnt

1. Was steckt hinter dem Bericht über die glänzende Umwelt im Leben Elisabeths? Nur der Glanz einer Berufsjournalistin? Oder auch das Elend der großen Welt mit "*Intrigen in einem wirren und anstrengenden Alltag*", wie es Bachmann ausdrückt? Ist Elisabeth nicht aus diesem letzteren Grund in die innige Welt ihres "*Zuhause*" geflüchtet?

2. Wie steht der Vater zu "*Glanz und Elend*" im Leben seiner Tochter? Will er Elisabeth wenigstens ein paar Tage Ruhe verschaffen? Wie ist dann der Schlußsatz des Fragmentes über die glänzende Umwelt Elisabeths, daß Elisabeth unvernünftig lebe, zu deuten?

– Bezieht sich diese Unvernunft nur auf die Gesundheit Elisabeths?

– Will Bachmann den Leser auf den Gedanken bringen, daß die ganze Weltanschauung der Hauptgestalt "*unvernünftig*" ist?

3. Nehmen Sie Stellung zu dem Satz, den Elisabeth aussprach, als sie sich Hochzeitsbilder ansah: "*Sie hätte also auch seine Mutter sein können, obwohl ihr dieser Gedanke noch nie gekommen war und auch jetzt für sie ganz fremd war*".

– Fängt Elisabeth hier an, darüber nachzudenken, ob ihr Leben richtig und vernünftig ist?

– ob sie weiter "*eine Frau an sich*", eine ewig Schöne und nicht Alternde bleiben soll?

– ob sie außer emanzipierter Weiblichkeit auch eine auffallend positive soziale Haltung anstreben soll? Erinnern Sie sich an die Schlußepisode der Erzählung.

4. Fällt Ihnen an dem Benehmen Elisabeths nach dem Schwimmen im See nicht auf, daß sich Elisabeth auf dem Wege zur geistigen Genesung befindet? Deuten Sie aus dieser Sicht folgende Wörter der Textstelle: "*nervöser*", "*Unruhe*", "*nicht mehr herunter wollte*". Wie kann man in diesem Kontext Elisabeths Bitte an Philippe um ein Telegramm verstehen?

– Daß sich Elisabeth schon nicht mehr mit ihrem Vater verträgt?

– Daß sie sich nach Philippe sehnt?

– Daß sie nach einer bedeutsamen gesellschaftlichen Tätigkeit strebt, weil sie aus dem Kreis ihrer intimen Gedanken ausbrechen will? Beachten Sie bei Ihrer Antwort den letzten Satz des Fragments vor dem Treffen mit Philippe.

5. Was besagt das Benehmen Elisabeths, die nach ihrer Heimkehr nach Paris nicht mit ihrem Liebhaber (Philippe) plaudert, sondern aktiv ihre Korrespondenz durchsieht? Was für eine kontextuale Bedeutung hat hier das

Wort "Saigon"? Vergessen Sie nicht, daß die Handlung der Erzählung in der Zeit des berüchtigten Vietnam-Krieges spielt.

6. Was steckt hinter den Stellungnahmen Philippes und Elisabeths zum Saigon-Telegramm?

– Nur die Gegenüberstellung zweier Menschen verschiedener Lebensauffassungen (eines feigen Mannes und einer tapferen Frau)?

– Die Beschreibung unterschiedlicher sozialer Haltungen?

– Der Beginn eines neuen Lebensabschnitts für Elisabeth? Wie schätzen Sie den Schlußsatz des Textes ein? Erinnern Sie sich daran, wie alle früheren Liebesverhältnisse Elisabeths endeten.

Natur und Zivilisation

1. Vergleichen Sie die Wortreihe aus den Erinnerungen Elisabeths an Trotta: "dort unten" und "zu Hause", "Trotta" und "ich" (das letzte im Fragment). Können Sie darin einen kontextualen Sinn finden?

– Eine Synonymie zwischen den Mitgliedern jedes Wortpaares mit der Gesamtbedeutung "Natur" im ersten Paar und "zivilisierter Mensch" im zweiten?

– Eine Antonymie zwischen den Wortpaaren mit der inhaltlichen Gegenüberstellung "Gesundheit – Nervosität"?

– Eine der Ideen der Erzählung, daß die Natur "gesund" und moralisch "rein", die Zivilisation aber "nervös" und moralisch unzulänglich sei?

2. Können Sie im Fragment über den Weg 1 verschiedene Beschreibungen feststellen: die der wilden (d. h. "echten") Natur und die des Bauplatzes (d. h. der "zivilisierten" Natur)? Suchen Sie nach Darstellungsmitteln für die beiden Beschreibungsarten; übersehen Sie dabei nicht, da die erste Beschreibung eine ganze Reihe von Wörtern besitzt, die einen kontextualen Sinn von "Weite", "Grenzenlosigkeit", "seelischer Freude", "Freiheit" zeigen, und daß die zweite Beschreibung eine antonymische Bedeutung hat: "Enge", "Begrenztheit", "seelische Trockenheit", "Zurückhaltung". Gibt es hier keine Gegenüberstellung von Natur und Zivilisation?

3. Können Sie Wörter und Wortverbindungen mit zwei Bedeutungen auch im Fragment über die Wege 7 und 8 finden? Behandeln solche Textstellen das philosophische Problem der komplizierten gegenseitigen Beziehungen zwischen der durstmachenden Zivilisation und der durststillenden Natur?

4. Deuten Sie den Ruf Elisabeths nach dem Vater während ihres Schwimmens im See. Hat die Natur so Elisabet "gereinigt", daß die Tochter zum ersten Mal in der Erzählung ihre Tochterliebe in Worte faßt? Warum aber auf englisch?

– Weil sie sich ihrer Anwendung der Tochterliebe schämt?

– Da sie Englisch gut beherrscht?

Die Österreicher und die Deutschen

1. Verbirgt sich hinter dem Gespräch zwischen Elisabeth und Trotta über Willy die Feindseligkeit eines Österreichers (Trotta) einem Deutschen (Flecker) gegenüber? Oder die eines Liebhabers zu seinem Gegner? Warum läßt Bachmann (die aus Österreich stammt) zu, daß Trotta weniger über Willy Flecker berichtet, mehr über die Deutschen, ihn sogar "*sympathisch*" nennt und für die Deutschen nicht die neutrale Bezeichnung "*die Deutschen*" verwendet, sondern immer das nachsichtige Personalpronomen "*sie*" oder sogar das hochmütige Demonstrativpronomen "*die*"?

2. Was ist in dem Gespräch zwischen Elisabeth und Trotta über Willy unter dem zornigen Satz Elisabeths "*Es ist nicht mein Willy*" zu verstehen?

– Daß Willy nicht ihr Geliebter sei?

– Daß sie Willys Ansichten nicht teile?

– Will Bachmann mit diesem Satz etwas aussagen über das kompliziertere Verhältnis der Österreicher zu den Deutschen nach dem berüchtigten Anschluß 1938? Ist dieses Problem für die Handlung wichtig? Erinnern Sie sich dabei an das Fragment über den Heimweg nach dem Schwimmen im See.

3. Betrachten Sie das Verhältnis der Haupthelden zu den Deutschen. Will Bachmann durch die Autobahnen, welche alle Wege zum See versperren und die man für den Fremdenverkehr in Österreich (d. h. auch für die Deutschen!) anlegt, den Gedanken zum Ausdruck bringen, daß die deutsche Mentalität das Spezifische des österreichischen Geistes zerstört? Erinnern Sie sich an Elisabeths erste "*große*" Erzieher Willy Flecker und Trotta und vergessen Sie nicht, daß Flecker Deutscher ist und Trotta Österreicher. Hat Bachmann in einer solchen Darstellung zwischennationaler Beziehungen recht?

"Drei Wege zum See" und Bachmanns Schaffensprinzipien

1. Deuten Sie die Geographie- und Verlagsangaben, die zu Beginn der Erzählung angeführt sind. Welche Rolle spielen sie im ästhetischen und Ideengehalt des Werkes?

– Die der Realitätsverkleidung für die belletristische Handlung?

– Die des symbolischen Kunstgewandes: Wege zum See als Erschließungswege der sozialen Welt und des Menschen darin?

2. Welche Kompositionsebenen können Sie in der Erzählung feststellen? Was für eine Handlung spielt sich in der Gegenwartsebene ab? Und was für eine in der Vergangenheitsebene? Wie werden diese beiden verbunden? Was erzielt die Verfasserin damit?

– Nur die Sparsamkeit belletristischer Mittel?

– Die Möglichkeit, durch eine Episode eine andere zu kommentieren?

Beweisen Sie Ihre Antwort mit Textstellen.

3. Wie ist der künstlerische Wert der Fragmente über Elisabeths Ankunft einzuschätzen?

– Als die Beschreibung der Heimkehr der "verlorenen" Tochter, die die große Welt verlassen hat, um im trauten Elternhaus ein neues Leben anzufangen?

– Als die Vorstufe zur kommenden seelischen und ethischen Wende Elisabeths für ein neues, "vernünftiges" Leben in ihrer bedeutungsvollen Tätigkeit als Journalistin?

Wie betrachten Sie in diesem Kontext den Anfangssatz der Erzählung? Immer wechselte Elisabeth bei ihrem Ankommen und Wegfahren nur Bahnsteige, und was hat sie jetzt gewechselt? Ruft ihre letzte Heimkehr auch innerliche Veränderungen hervor? Oder eine Hoffnungslosigkeit? Können Sie das durch Textepisoden begründen? Nicht nur aus dem Anfang der Erzählung, sondern auch aus ihrem Finale?

4. Analysieren Sie die Rolle des Nebeneinanders von zwei Kompositionsebenen. Können Sie die Erinnerungen Elisabeths an ihre Vergangenheit und die Beschreibung der gegenwärtigen Wanderung Elisabeths zum See als eine passende belletristische Erfindung Bachmanns betrachten, die ersten Episoden durch die letzteren zu kommentieren?

5. Ist das Gespräch zwischen Elisabeth und Trotta über die Deutschen und die daraus resultierende Schlußfolgerung eine Neben- oder eine Haupthandlung in der Erzählung? Wie verbindet es sich mit den ihm vorausgehenden Fragmenten?

– Als eine unauslöschliche Erinnerung Elisabeths an Trotta?

– Als eine weitere Entwicklung des Gedankens, daß Elisabeth alles sozialkritisch betrachten muß?

6. Wie ist die ganze Episode über die Seefahrt funktional einzuschätzen? Welche Rolle spielt sie bei der geistigen Wiedergeburt Elisabeths? Zeigt sie,

– daß man sich im klaren sein muß über die Probleme und Fragen sozialen Lebens? Welche Fragen sind das: Gesellschaft und Moral, Österreich und Deutschland, Natur und Zivilisation u. a.?

– daß man sich möglichst bald der Welt öffnen muß, um die seelische Unruhe zu stillen?

7. Diskutieren Sie das Thema der Darstellungsmittel in der Erzählung Bachmanns. Beachten Sie dabei die kommentierende Funktion dieser Mittel sowie die Fähigkeit der Schriftstellerin, den Leser zum Mitverfasser zu machen. Sinkt die Interessiertheit des Lesers für die Handlung dadurch?

8. Welche Stelle nimmt das Werk "**Drei Wege zum See**" im Schaffen Bachmanns ein? Ist es der Problematik nach bedeutungsvoll? Verkörpert es die Darstellungsprinzipien Bachmanns deutlich? Benutzen Sie für Ihre Antwort auch verschiedene Nachschlagewerke über die deutsche Literaturgeschichte.

"Drei Wege zum See" und die Gegenwart

1. Können Sie in der Erzählung die Antwort Bachmanns auf eine der aktuellen Fragen der 1970er Jahre finden, in denen die Erzählung geschrieben wurde? Was für eine Frage wäre das? Die Frage nach

– dem Zusammenhang zwischen Emanzipation der Frau und der Umgestaltung der gesellschaftlichen Verhältnisse?

– der Rolle der gesellschaftlichen Tätigkeit im Leben jedes Individuums?

– dem Schicksal der Frau in der Gegenwart?

Bestätigen Sie Ihre Antwort durch Textzitate.

2. Zeigt die ganze Schlußepisode der Erzählung und insbesondere der Satz *"Ich weiß genau, daß ich fahren werde, ich brauche keinen Entschluß zu fassen, ich weiß es schon"* die Hauptidee des Werkes? Was ist damit gemeint?

– Daß Elisabeth von der freudlosen Gegenwart und der schweren Vergangenheit in ein weites Land strebt, um sich dort zu erholen?

– Daß es Elisabeth gelungen ist, sich von allem zu befreien, um in Saigon, wo der Krieg tobt, den erwünschten Tod zu finden?

– Daß Elisabeth ein neues Leben mit einem bewußt aktiven gesellschaftlichen Engagement anfangen will?

3. Vergleichen Sie den Inhalt der vorangehenden Frage mit der Behauptung Bachmanns in einem ihrer Essays: *"Was aber möglich ist in der Tat, ist die Veränderung. Und die verändernde Wirkung (...) erzieht uns zu neuer Wahrnehmung, neuem Gefühl, neuem Bewußtsein"*. Erläutern Sie dabei die Wortverbindung *"die verändernde Wirkung"*. Hat Bachmann recht, wenn sie behauptet, daß zuerst *"die verändernde Wirkung"* der Seele und danach eine *"neue Wahrnehmung"* kommt? Sagen Sie, ob die gesellschaftliche Haltung der Schriftstellerin im Essayanspruch und in der Erzählung dieselbe bleibt.

4. Vergleichen Sie zwei Behauptungen A. Bebels (aus seinem weltbekannten Buch **"Die Frau und der Sozialismus"**) mit dem Ideengehalt der Erzählung Bachmanns:

– *"Und jetzt erhält auch die Frau die aktive Rolle wieder, die sie in der Urgesellschaft innehatte, aber nicht als Herrin, sondern als Gleichberechtigte"*.

– *"Die volle Emanzipation der Frau und ihre Gleichstellung mit dem Mann (...) ist nur möglich auf Grund einer Umgestaltung, welche die Herrschaft des Menschen über den Menschen – also auch des Kapitalisten über den Arbeiter – aufhebt"*.

5. Äußern Sie sich über die Lage und Rolle der Frau in unserer Zeit. Erörtern Sie dabei folgende Aspekte:

Gibt es Männer- und Frauenberufe? Wodurch unterscheiden sie sich? Kann die Frau jene Funktionen verrichten, die, traditionell gesehen, nur dem Mann obliegen: die des Traktoristen, des Fliegers, des Kosmonauten, des Staatsmannes u. ä.m.? Sind Pascha Angelina, Marina Sawizkaja, Indira Gandhi u. a. Ausnahmen?

Oder kann jede beliebige Frau dasselbe erreichen? Will jede moderne Frau eine Familie gründen sowie Kinder haben? Soll sie nur das erstäre tun? Oder nur das letztere? Oder unbedingt beides? Soll die heutige Frau berufstätig sein oder nur den Haushalt besorgen?

Wie sind die Haushaltsarbeiten in der gegenwärtigen Familie zwischen Mann und Frau rationell zu verteilen?

– So daß die Frau Heimhüterin und Kinderbetreuerin sei, der Mann aber nur Ernährer bleibe?

– Zu gleichen Teilen?

– Je nach der Freizeit der Eheleute?

– Je nach ihrem Arbeitslohn?

Wie stellen sich Mann und Frau zum Liebesgefühl? Spielt es die gleiche Rolle in ihrem Leben? Welcher Leidenschaft gibt die moderne Frau den Vorzug: einer tiefen Passion auf kurze Frist, der sogenannten "*freien Liebe*" (als Suchen nach immer neuen Geliebten), oder einem ruhigen, aber das ganze Leben lang nie verlöschenden Gefühl? Welche Liebe bevorzugen Sie: die zwischen Dante und Beatrice, Romeo und Julia, Don Juan und seinen Buhlerinnen?

Paßt das Rauchen zur Weiblichkeit? Sieht eine Raucherin vielleicht elegant aus? Oder nur emanzipiert? Ist eine solche "*Emanzipierung*" die echte Emanzipation? Was zwingt eine Frau zu rauchen?

– Die falsch verstandene Gleichberechtigung?

– Das Bedürfnis, sich unter anderen Frauen durch Sittenfreiheit und Kühnheit des Benehmens auffällig zu machen?

– Das Streben, dem Raucher ähnlich zu handeln, um damit sein Herz zu erobern?

6. Stellen Sie sich vor, daß Sie eine angesehene Persönlichkeit interviewen wollen. Mit welchen Fragen (im Rahmen der zu besprechenden Probleme) würden Sie sich an diese Persönlichkeit wenden? Welche Antwort würden Sie von dieser Persönlichkeit erwarten? Wählen Sie für Ihr Interview: eine bekannte Frau-Journalistin, Bachmann.

7. Veranstalten Sie eine Leserkonferenz zum Thema "*Bachmann und ihre Erzählung «Drei Wege zum See»*". Spielen Sie diese Konferenz mit verteilten Rollen: Vorsitzender mit Einleitungs- und Schlußwort, einige Sprecher mit unterschiedlichem Herangehen an jedes Problem, Meinungs austausch während der Debatte. Ziel der Konferenz: Auseinandersetzung mit aktuellen Fragen des Werks und der heutigen Zeit. Behandeln Sie dabei folgende Themen:

a) "*Drei Wege zum See*" in Bachmanns Leben und Schaffen.

b) "*Drei Wege zum See*" als ein bedeutendes Beispiel der österreichischen Novellistik des 20. Jahrhunderts.

c) Der Ideengehalt der Erzählung und Mittel seiner Verkörperung.

d) Das Problem der Frauenemanzipation und der bedeutsamen gesellschaftlichen Tätigkeit des Individuums in der Erzählung Bachmanns als eine der aktuellen Fragen unserer Zeit.

FRANZ FÜHMANN. KAMERADEN (AUSZÜGE)

Im Juni des Jahres 1941, an der Memel, geschah es, daß drei Soldaten, der Obergefreite Karl W. und die Oberschützen Josef L. und Thomas P., gemeinsam ihren großen Tag hatten. Es war ihnen gelungen, bei einem Übungsschießen mit je drei Schuß fünfunddreißig Ringe zu treffen. Das war das beste Schießergebnis seit Jahren in Bataillon, ja in der gesamten Division. Die drei waren sofort, noch auf dem Schießstand, vom Bataillonkommandeur, einem Major von der Saale, belobigt worden.

Es war üblich, den glücklichen Schützen nach solchen Leistungen Heimurlaub zu gewähren; doch schon seit Wochen war Urlaubssperre. So wurden die drei für drei Tage von jeglichem Dienst befreit. Sie durften wegtreten, ohne das Ende bei der Übung abwarten zu müssen.

Karl, Josef und Thomas einigten sich schnell, wie die freien Stunden zu verbringen wären. Sie wollten nach Libiaken gehen, nach dem nächsten Dorf; es waren zwar zwei Stunden Wegs dahin, aber dort konnte man, hatte man Glück, Mädchen finden, und hatte man kein Glück, so konnte man sich in einer Kneipe darüber trösten...

Da plötzlich schwang sich, wohl von den Schritten der Wandernden aufgeschreckt, ein wunderbarer Vogel in den Himmel auf. Der Vogel ähnelte einem Reiher. Die Soldaten hatten sofort den Wunsch, den Vogel zu schießen. Aber es war ihnen streng verboten, hier, an der Grenze, ohne Befehl zu schießen. Sie schwankten zwischen der Furcht vor der Strafe und der Freude, den Vogel zu schießen. Karl warnte; Josef hingegen wandte ein, daß der Major von der Saale ein leidenschaftlicher Sammler seltenen Getiers sei; er würde ihnen nicht nur den unerlaubten Schuß nachsehen, sondern sie noch belobigen, wenn sie ihm diesen schwarzroten Reiher brächten.

Der Vogel stieß einen krächzenden Schrei aus, dann schoß er, flügelklatschend, einem Weidengebüsch am Wasser zu und ließ sich dort nieder. Sein Schwarz leuchtete, sonnenbeglänzt, aus dem ruhigen Grün. Er äugte zu den Soldaten hinüber, dann wandte er sich dem Wasser zu, um zu trinken. Da drückten Josef und Karl gleichzeitig ab, und Thomas wollte gerade den Finger am Abzug krümmen, doch ein schrecklicher Schrei, der den Donner des Schusses überschrie, lahmte ihn. Sie standen wie versteinert, und ihre Gesichter waren grau geworden. Da lag, zerfetzt, der Reiher, und neben ihm sahen sie ein Mädchen liegen, tot. ...

Es war das erste Mal, daß sie Blut aus einem Menschen rinnen sahen. Sie ertrugen es nicht. Sie schauten weg, da sahen sie den Reiher. Sie sahen das Gras an, auch das war rot. *"Um Gottes willen"*, sagte Karl entsetzt, *"um Gottes willen, das ist ja die Tochter des Majors"*.

"Ich habe nicht geschossen, ich nicht..." stammelte Thomas. *"Wir sind geboren, um für Deutschland zu sterben"*. Diese Worte standen – Thomas war

weit weg in der Zeit – in harten, schwarzen Lettern im Torgestände eines Lagers der HJ, in dem Thomas den Sommer verbracht hatte, den letzten, ehe er eingezogen war. Diese Worte hatte er gelesen, und er hatte sich nicht viel dabei gedacht wie die anderen Kameraden auch; das stand so da, und es waren eben Worte, rauschhafte, große.

Sterben, wer kannte das schon, wer wußte das, wer? Doch eines Tages mußten die Jungen ihren Mut beweisen; sie wurden, mit verbundenen Augen, auf einen Hügel geführt, dessen Höhe sie nicht kannten. Dort stellte sie ihr Führer an den Abgrund und sagte: *"Springt hinunter!"*. Er sagte auch: *"Es ist gefährlich. Es ist hoch, und unten ist es steinig. Es kann die Knochen kosten, gar das Genick!"* Einige hatten sich geweigert zu springen, die hatte man höhnend wieder heimgeschickt. Aber von denen, die geblieben waren, hatte keiner gefragt, warum er diesen wahnsinnigen Sprung tun sollte und warum das Ehre war. Da hatte Thomas an die Worte im Lagertor denken müssen, und er hatte sich gesagt: *"Nun wird es Ernst"*. Er hatte ein Rauschen gehört und war gesprungen. Offenbar mußte er – und wie er ein jeder, im Augenblick, da er absprang – sehr komisch ausgesehen haben, denn jedesmal hatten die Führer schallend aufgelacht. Das alles war jetzt wieder da in Thomas; die namenlose Furcht vor dem, was kommen würde, der Anhauch des Todes, der plötzlich im Leben stand, der Sprung, der Sturz, der endlos schien, hinab, durch Wogen von Gelächter...

Karl trat zu ihm. *"Du wolltest uns wohl verpfeifen, was?"* sagte er. Da erst begriff Thomas; er riß sich mit einem Ruck los, und seine Hand fuhr auch an die Seite. Aber Josef hatte sein Seitengewehr schon in der Hand, und Karl hatte sein Gewehr gehoben. Thomas ließ die Hand sinken. *"Ihr seid ja verrückt"*, sagte er. Sie antworteten nicht. Sie belauerten einander. Thomas bat: *"Laßt mich in Frieden!"* Sie antworteten nicht. Thomas wankte. Eine dunkle Welle rollte ihm durchs Hirn. Ihm wurde übel. *"Das könnte dir so passen"*, hörte er Josef sagen, *"das könnte dir so passen: In Frieden lassen! Er hat nicht geschossen. Er will fort. Er will sich heraushalten. Er will uns verpfeifen. Er ist ein Verräter!"* Thomas raffte sich zusammen. *"Ich will doch nichts verraten"*, stammelte er, *"Er soll auch schießen. Dann ist er auch mit drin"*, sagte Josef zu Karl...

"Nein, nein, nur das nicht", wimmerte Thomas entsetzt. Doch auch Karl widersprach. *"Das macht doch nur Lärm"* sagte er. Er hob sein Gewehr und setzte den Lauf Thomas auf die Brust. Thomas hielt stand. Seine Knie strafften sich wieder. Als er das Metall auf seinem Körper fühlte, sah er Karl fest in die Augen. Eine Weile standen sie so. Thomas blinzelte nicht. Karl ließ endlich das Gewehr sinken. Ihre Augen waren noch immer ineinander. *"Merk dir, sagte Karl, wenn du uns verpfeifen willst, dann bist du erledigt. Jetzt kommt's nicht mehr drauf an. Alles oder nichts!"* *"Ich bin doch kein Verräter, Kameraden!"* sagte Thomas. *"Nein"*, sagte Josef, *"das genügt nicht, was er uns da sagt!"*

Sprich nach, Thomas: "Wenn ich euch verpfeife, Kameraden, dann habe ich den Tod verdient!" Sag's nach!" "Wenn ich euch verpfeife, dann habe ich den Tod verdient!" sagte Thomas ohne Zaudern.

"*In Ordnung*", sagte Karl. Erst jetzt gaben seine Blicke Thomas frei. Doch dann standen sie unschlüssig wie zuvor.

Was sollten sie mit der Toten tun?

"*Wir müüssen die fortbringen, weit fort, so weit wie möglich zur Grenze hin*", flüsterte Karl. "*Wir müssen sie in einem Sumpfloch verschwinden lassen. Faßt an!*" Er sagte: "*Faßt an!*" wie ein Kommando. Er blieb stehen. Josef hatte die Tote an den Händen gepackt. "*Faß an, Thomas, nimm sie bei den Beinen!*" verlangte er. bückte sich gehorsam nieder, er griff nach den Beinen aber da er sie berührte, flog ihm die Hand weg, als hätte ihn ein elektrischer Schlag getroffen. Er versuchte nochmals zuzugreifen, aber wieder zuckte er zurück, und nun konnte er auch nicht mehr hinsehen. Er wandte den Kopf ab, ein Krampf durchschüttelte ihn, er heulte wie ein Kind und fiel ins Gras.

Josef gab ihm einen Tritt. "*Steh auf, Scheißkerl, Feigling!*" Thomas wälzte sich heulend auf die Seite. Karl zog ihn hoch, stellte ihn auf die Beine und sagte: "*Am besten, du steckst mal den Finger in den Mund!*" Thomas schüttelte hastig den Kopf, aber nun würgte es ihn heftiger; Karl drehten ihn noch herum, und Thomas erbrach sich. "*Herrgott, ist ein Scheißkerl, welche Waschlappen haben sie denn erzogen?*" sagte Josef. Doch da begann er zu zittern, seine Hände zitterten, seine Lippen, sein Leib, er lauschte nach rückwärts und flüsterte: "*Hört!*" Ja, es waren Stimmen, sie kamen heran. "*So kommt schon, so kommt schon*", heulte Josef. Er warf sich mit einem Ruck die Tote über die Schulter und lief davon; Karl folgte ihm, Thomas mit sich ziehend...

Da lagen sie im sumpfigen Brackwasser, das zentimeterhoch über dem schwammigen Boden stand. Mit den Händen schaufelten sie eine Grube, preßten die Tote hinein und deckten sie zu mit Erde, Moor und Schilf. Mit einem Stein beschwerten sie das Grab. Dann liefen sie, immer geduckt, zurück, zum Bach, sich zu säubern. Sie hatten lange zu tun. Dann warteten sie am Bach bis zum Abend. Karl gab den beiden gute Ratschläge. Er sagte: "*Legt euch hin. Schlaft. Die erste Nacht ist schwer, dann hat man es überstanden...*"

Als es Abend geworden war, machten sie sich auf den Weg in die Unterkunft. Als sie in ihre Unterkunft kamen, schwoll ihnen Lärm und Gesang entgegen. Sie erfuhren, daß eine Sonderration Trinkbranntwein und Rum ausgegeben worden war. Sie gingen zur Feldküche, um ihre Portionen abzuholen.

Die Baracke war noch leer; sie waren die ersten, die sich zu Bette legten. Karl wünschte eine gute Nacht.

Sie lagen im Finstern, es gab kein Licht in der Baracke, und die Fenster waren verdunkelt. Obwohl sie viel getrunken hatten, konnten sie doch nicht einschlafen. Schließlich kam über Thomas eine Art Traum. Und nun war er

aufgewacht. Er warf sich herum; das dürre Holz des Bettgestells knackte und knarrte. Leise, leise kletterte er aus dem Bett. Er machte kein Geräusch. Das Schnarchen der Schläfer überdeckte seine Schritte. Thomas ging zur Latrine und nach wenigen Schritten wandte er sich schnell um. Er sah Josef in den Schlagschatten der Baracke springen.

Es war sehr kühl geworden, ein Wind kam vom Meer her, stetig und kalt. Die Kühle und der Salzhauch, den der Wind hertrieb, beruhigten Thomas, und es war auch so beruhigend zu sehen, daß die Welt war, wie immer: dieser Nachthimmel aus schwarzem Wachs mit der käsigen Halbmondsichel, die Silhouetten der Baracken, Zelte und Bäume, der lichte Wald auf dem Hügel droben und der Wind. Plötzlich war einer neben ihm, ein Schatten, ein Kommandant des H J-Lagers.

Du bist zu weich, Kerl, härter werden, härter werden, hörte er ihn sagen. Das hatte der Kommandant auch gesagt, ehe sie den Mutsprung gemacht hatten. Jetzt dachte Thomas daran, daß der Abhang, den hinunter sie gesprungen waren, nicht hoch gewesen war, noch keine zwei Meter, und keiner hatte sich beim Springen auch nur einen Finger verstaucht. Vielleicht war es nun auch so; vielleicht war es wirklich nur diese eine Nacht, die man durchstehen mußte! Wieder war der Schatten neben ihm. Er sagte, wie damals, beim letzten Fahnenappell, den sie abhielten: Unsere Ehre heißt Treue! Weh dem, der je seine Kameraden verrät! Der wird ausgestoßen sein aus seinem Volke! Deutsch sein heißt zusammenstehen auf Gedeih und Verderb! Das hat uns groß gemacht in der Geschichte! Darum sind wir das auserlesene Volk, wir, Hüter der Nibelungentreue!

Thomas hörte hinter sich Josef huschen. Entschlossen wandte er sich um und ging schnell auf den Platz zurück, wo er die Kameraden wählte. Josef kam ihm entgegen. Thomas rief ihn an: "Warte". Josef blieb verduzt stehen. Thomas rannte in die Baracke. Mit der Patronentasche in der Hand kehrte er zurück. "Was soll das? Was willst du mit der Patronentasche?" fragte Josef hastig. "Ich will euch nichts voraushaben!" sagte Thomas. Er packte Josef an der Hand und sagte: "Komm mit!" Josef folgte ihm hilflos. Während sie gingen, sagte Thomas; "Ich will euch nichts voraushaben. Du hast gesagt, ich soll auf sie schießen, damit ich auch drin bin, weißt du noch? Nun werde ich mit drin sein; ich werde eine Patrone in die Latrine werfen, das ist soviel, als ob ich auch geschossen hätte. Jedem fehlt dann eine Patrone, jeder hat geschossen".

Er schrie leise auf: "Euer Mißtrauen ist unerträglich. So kann man nicht mehr leben! So kann man ja nicht weiterleben!".

"Nein", sagte Josef hastig, es klang heiser: "Nein, das brauchst du nicht, das sollst du nicht!" "Ich will das aber", sagte Thomas. "Thomas...", sagte Josef, er sprach stockend, mit schwerer Zunge, "Thomas – ich muß dir was sagen. Ich bin ein Schwein. Ich dachte, du wirst uns verpfeifen; ja, das habe ich gedacht, und da habe ich dir...". Thomas riß die Patronentasche auf. Es waren nur zwei

Patronen darin statt drei. Thomas ballte die Faust um den Ladestreifen. Die zwei spitzen Bleikerne ragten aus der geschlossenen Faust, ein Totschläger. Josef sprang zurück und riß den Arm vor die Stirn, zur Abwehr. Sie wären übereinander hergefallen, doch da kam Karl.

Josef wandte sich schnell zu Karl. Er sagte: *"Alles in Ordnung. Thomas hat eine Patrone in die Scheißgrube geworfen. Er ist ein anständiger Kerl. Jetzt ziehen wir alle drei gleich"*. "So"? sagte Karl. Er musterte Josef. Josef versuchte zu lachen, es war ein klägliches Lachen. Plötzlich sagte er: *"Moment mal"* und wollte verschwinden. Karl verstellte ihm den Weg. *"Nichts da"*, sagte er, *"Gib die Patrone her, die du Thomas gestohlen hast!"* Josef zog die Patrone aus seiner Tasche. Karl piffte durch die Zähne.

"Wo hätte ich sie denn hintun sollen, Karl?" stammelte Josef. *"Ich wollte sie doch in die Latrine werfen"*. *"Oder in die eigene Patronentasche stecken? Dann hättest du Alibi gehabt, was?"* *"Das ist doch Unsinn"*, sagte Josef leise. Sein Gesicht war rot angelaufen. Karl nahm ihm die Patrone aus der Hand, ging zur Latrine und warf die Patrone in die Grube. Man hörte sie aufschlagen, es war ein leises klatschendes Geräusch. Thomas atmete auf, wie erlöst. Er steckte den beiden die Hand hin. Er sagte: *"Jetzt ist's aus mit dem Mißtrauen, Kameraden! Jetzt sind wir alle gleich. Nun laßt uns alle schwören. Wer nun auch nur daran denkt, den anderen zu verraten, der soll vogelfrei sein"*.

Sie legten die Hände ineinander. *"Jetzt besaufen wir uns"*. Thomas griff nach der Flasche und trank einen langen Schluck. Er zündete sich eine Zigarette an. Sie sahen im flackernden Schein: Sein Gesicht war grün, verzerrt, die Augen blutunterlaufen. Da schrie Thomas auf; er sprang mit einem gewaltigen Satz auf, er stand, und er schrie, wie ein Sturzbach kam das Geschrei aus ihm heraus. Josef sprang auf und hieb zu. Er traf Thomas an die Schläfe, mit der vollen Wucht seiner nackten harten Faust. Thomas stürzte nieder, rollte den Brettrost hinunter, schlug mit dem Hinterkopf gegen das Abflußrohr, blieb liegen. *"Der hat den Koller"*, sagte Karl. *"Was machen wir denn mit ihm?"* fragte Josef. *"In die Baracke tragen"*, sagte Karl. *"Ich meine, später?"* fragte Josef. *"Ach so"*, sagte Karl. *"Der hält nicht dicht!"* sagte Josef. *"Er muß"*, sagte Karl. *"Wir können ja nicht ewig hinter ihm her sein"*, sagte Josef. *"Was tun?"* sagte Karl. *"Er hat es selbst gesagt!"* *"Ja, das hat er"*. *"Also los..."* *"Aber wie?"* *"Wir tragen ihn dann hinaus"*, sagte Josef. *"Wir legen ihn so hin, als ob es Selbstmord wäre. Oder noch besser: Wir legen in einen Wassergraben. Jeder wird glauben, er ist im Suff hingefallen und erstickt. Jetzt merkt er nichts. Jetzt können wir alles mit ihm machen. Komm!"* *"Komm!"* sagte Karl.

Sie packten Thomas, sie hoben ihn hoch und schritten mit ihm zur Tür. Josef wollte gerade nach der Klinke greifen, da wurde die Tür aufgerissen, ein Lichtkegel schoß ins Dunkel und faßte sie. Sie konnten nichts sehen. *"Was haben Sie denn da, meine verehrten Herren?"* fragte eine Stimme. Das Herz stand ihnen still. Diese Stimme kannten sie. Es war die Stimme des Majors von

der Saale. "Was haben Sie denn da?" wiederholte der Major. "Eine Leiche? Zeigen Sie her. Tatsächlich, eine Leiche. Eine Schnapsleiche. Spielen hier wohl Schlachtfeld, was?"

Karl ließ Thomas Beine fallen, er lachte dumm, er grüßte und er ging, grüßend und lachend, am Major vorüber, drückte, sich durch die Tür, bemüht, geradeaus zu gehen, immer noch die Hand an der bloßen Stirn, in unfreiwillig parodierten Paradeschritt. Da stoppte ihn ein "Halt!" Er stand. "Kehrt!" Er machte kehrt. Noch immer ließ er die Hand an der Stirn. "Besoffen?" "Jawohl, Herr Major, besoffen!" "So..." Plötzlich lachte der Major. Er lachte schallend, er hielt sich die Seiten vor Lachen, er lehnte sich an die Wand, von Lachen geschüttelt. Karl lachte mit, und Josef lachte.

"Mensch, Sie sind das große Viech, das ich je gesehen habe!" grunzte der Major. "Sie sind ein Viech, verstanden?" "Jawoll, ich bin ein Viech!" "Ein Viech; ihr seid alle Viecher!" Karl und Josef sagten: "Jawoll!" Da brüllte der Major: "Ruhe! Was treibt ihr denn da?" Sie standen still. "Wir feiern unser Scharfschießen, Herr Major", schnarrte Karl laut. Da erst erkannte sie der Major wieder. "Ach, das seid ihr, die Scharfschützen, die Teufelskerls!" Er schwankte ein wenig, er war angeheitert. "Das ist gut, ihr seid richtig, ihr könnt saufen", sagte er. "Mit euch trink ich einen!"

Er zog seinen Zigarettenetui und bot Zigaretten an. Josef beeilte sich, die Streichholzschachtel aus der Tasche zu fingern. Er rieb ein Hölzchen an, es zerbrach. Er wollte ein zweites herausnehmen, da fiel die Schachtel zu Boden. Er hob sie auf. Er nahm ein zweites Streichholz. Seine Hände flogen. Er drückte das Hölzchen zu fest gegen die Reibfläche; es zerbrach wieder, das Köpfchen, spritzte weg. Karl nahm ihm die Schachtel ab und gab dem Major Feuer. "Die Streichhölzer sind Mist", sagte er. "Was haben Sie denn, Mann?" fragte der Major. "Warum sind Sie denn so nervös?" "Ich habe nichts, Herr Major!" stammelte Josef. "Sie können saufen, soviel Sie wollen, aber Ihre Hand darf nicht zittern", sagte der Major. "Wenn jetzt der Feind da ist, wenn Sie jetzt schießen müßten, was dann? Die Hand eines deutschen Soldaten darf nie zittern, verstanden!" "Jawoll, Herr Major" schmetterten Josef und Karl. "Aber sonst seid ihr brave Kerls", sagte der Major. "Bleibt mal so!"

Er zog eine Flasche aus der Rocktasche und trank. Dann tranken Karl und Josef. Den Thomas hatten sie auf den Boden gelegt. "Der hat genug. Der verträgt nichts", sagte Karl. "Es freut mich", sagte der Major, "daß ihr nicht nur gute Schätzen, sondern auch gute Kameraden seid. Die Kameradschaft ist der eherne Fels des Soldatentums. Es ist schön, daß ihr euch um den Kameraden kümmert. Ihr hättet alles mögliche mit ihm anstellen können, zum Spaß, wie das jetzt wieder Mode sein soll. Es ist schön von euch, daß ihr euren Kameraden zu Bett tragen wollt. Und nun, marsch, marsch in die Klappe!"

Sie grüßten straff: "Heil Hitler!" "Heil Hilter", antwortete der Major. Wieder fühlte Josef einen Schauer in Gehirn. Er pflanzte sich vom dem Major auf und schmetterte: "Bitte Herren Major, auch Ihrem Fräulein Tochter eine gute Nacht zu wünschen!" Karl erstarrte vor Schreck. Fiel den Jungen auch ein Koller an, oder war das großartige, bewundernswerte Frechheit, ein psychologisches Alibi? "Danke", sagte der Major. Er lachte gutmutig, väterlich, zufrieden. "Sie ist zwar heute mittag abgereist, nach Berlin. Aber sicher schläft sie auch ohne Ihre Wünsche gut!"

"Ach, abgereist", sagte Josef. "Nanu, auch verschossen gewesen in das Mädels?" fragte der Major. Josef lief rot an, Karl lachte. "Na, geben Sie's ruhig zu, mein Junge", sagte der Major und klopfte Josef auf die Schulter. Josef nickte. "Wer denn nicht, Herr Major", sagte Karl, "ich doch auch. Jeder". Der Major lachte herzlich. "Ein richtiges Soldatenmädels!" sagte er. "Marschierst wie ein Gardekürassier; die sieben Stunden zur Bahn, die läuft das Mädels ab wie einen Spaziergang. Gehört sich auch so!" "Doll!" sagte Karl.

"Wenn die Urlaubssperre nicht wäre, dann könnten Sie jetzt mit ihr fahren, könnten ihr wenigstens das Gepäck nachbringen", sagte der Major zu Josef. "Pech gehabt, Herr.Kavalier!" "Wirklich Pech gehabt, Herr Major", sagte Josef. Der Major ging.

"Drei Tage wartet der Alte wohl ohne Argwohn auf die Post. Das wären vier Tage. Dann, vielleicht telegraphiert er, es vergeht noch ein Tag. Fünf Tage haben wir. Das ist sehr viel", sagte Karl. Sie verbrachten einen qualvollen Tag. Unendlich langsam verging die Zeit. Sie kamen nicht voneinander los. Sie wußten, trotz ihres Schwures, daß sie einander nicht trauten. So hingen sie aneinander, verfitzt, ein Gemengsei dreier Körper, jeder sich und den anderen zur Last und zum Ekel. Sie gingen in die Baracke, dort spielten sie Skat, stundenlang, und dabei beredeten sie, ob sie die Leiche vergraben sollten, oder ob sie alles so lassen sollten, wie es war. Josef war dafür, sie besser zu vergraben; Karl war dafür, alles so zu lassen. Thomas hatte keine Meinung.

So ließen sie alles treiben. Endlich kam der Abend. Müde rückte das Bataillon ein. Doch kaum waren die Kameraden in der Baracke, wurde Alarm geschlagen. Fluchend stürzten die Soldaten wieder zum Appellplatz. Die drei blieben. Aber nach wenigen Minuten riß der diensthabende Unteroffizier die Barackentür auf. Er schrie: "Warum treten Sie nicht an? Sind Sie wahnsinnig?" "Wir haben dienstfrei", sagte Karl ruhig; aber der Unteroffizier lärmte; "Befehl vom Herren Major! Das ganze Bataillon wartet auf euch Blattläuse, ja, glotzt nicht, auf euch! Raus!"

"Stillgestanden!" befahl der Major. Die Hacken von Hunderten gestiefelten Menschen knallten zusammen. Der Major verlas einen Befehl des Führers an die Wehrmacht, einen Befehl, der den Soldaten das Blut in den Adern stocken machte. Es war die Rede von einer durch das Genie des Führers aufgedeckten bolschewistischen Verschwörung, von einem drohenden Angriff aus dem Osten

und von Maßnahmen, die der Führer dagegen getroffen habe. Dann verlas der Major einen Divisionsbefehl. Höchste Alarmstufe wurde angeordnet; die Waffe mußte stets griffbereit sein, und niemand durfte die Uniform ablegen, auch nicht zur Nachtruhe. Dann, nachdem er zu Ende gelesen, ließ er das Blatt sinken. Er wies auf die drei, die vor der Front des Bataillons standen. "*Das sind die besten Schützen der Division!*" rief der Major. "*Nehmt euch ein Beispiel an ihnen! So müssen Soldaten, Kameraden sein! Solche Kerle braucht jetzt der Führer, um seine gigantischen Pläne zu verwirklichen!*" Er holte tief Luft und rief dann: "*Bataillon – wegtreten!*" Sie rannten in die Baracken. Noch im Laufen stieß Thomas den Josef an. "*Gerettet!*" sagte er...

Thomas atmete tief, erlöst. Sie würden von hier wegmarschieren. Man würde die Tote nicht finden. Der Major würde nie erfahren, wo sie geblieben war. Vielleicht würde er auch fallen, ehe er noch fragen konnte; das war doch möglich, das wäre vielleicht das beste. Thomas nahm schon nicht mehr wahr, daß er zu denken begann wie ein Mörder. Allerdings, er stand erst am Anfang; Karl war weiter. Karl dachte, während er packte: Man kann dem Geschick nachhelfen. Im Kampfe geschieht viel. Es wird nützlich sein, wenn der Major bei der ersten passenden Gelegenheit den Heldentod stirbt. Der Major, und Josef auch, ja, Josef auch.

Um fünf Uhr wurden sie wieder geweckt. Sie marschierten zu einer Geländeübung. Sie marschierten die Straße nach Libiaken hinunter. An der Stelle etwa, wo sie den Reiher geschossen hatten, bogen sie ab. Karl, Josef und Thomas sahen entsetzt, daß es eben der Weg war, den sie damals gegangen. Es wurde den Soldaten befohlen, sich zu tarnen. Man nannte ihnen ein Ziel, das sie, ohne von einem imaginären Gegner erkannt zu werden, anschleichen sollten. Das Ziel lag jenseits des Drainagegrabens, den man gerade noch sah, als dünnen Strich, grauschwärzlich im taunassen Grün. Während Karl kroch, arbeitete sein Hirn fieberhaft. Er mußte als erster, unbedingt als erster, an diesem Graben sein, an der Stelle, wo sie lag. Er wußte, daß er jetzt um sein Leben kroch.

Da war der Graben in Sicht. Karl war vor der Front; nicht weit, aber er war vor den Kameraden. Es waren noch zwei Meter bis zum Graben. Da unten war das Grab. Er dachte: Es gibt nur eins: Josef hat eher geschossen als ich, und Thomas muß das bestätigen. Ich muß mir den Jungen...

Da dröhnte eine Stimme, es war die Stimme des Divisionskommandeurs; "*Halt – alles liegenbleiben!*" Karl hob vorsichtig den Kopf. Er sah den Divisionskommandeur, begleitet von einem Mann in schwarzer, silberbestickten Uniform, einem großen, schlanken Mann, den Karl nicht kannte. Der General schrie erregt den Major an: "*Sind Sie wahnsinnig geworden, Herr, jetzt eine Übung in Richtung Grenze zu machen!*" Josef sah zu dem Mann in der schwarzen, silberbestickten Uniform hinüber. Es war sein Vater. Gewonnen, dachte Josef. Karl hörte den General schreien. Er begriff. Gewonnen, dachte er.

Nachdem sie in die Unterkunft zurückgekehrt waren, verging der Tag so, wie die Nacht vergangen war, mit einer Reihe von Appellen, mit Packen, Antreten und Wegtreten und mit dem stumpfen Warten auf den Befehl, der sie über die Grenze schleudern sollte.

Josef konnte seinen Vater sprechen. Er ging mit ihm auf dem Appellplatz auf und ab. Er erzählte, und der Vater hörte zu, aufmerksam, schweigend, nachdenklich. Als Josef geendet hatte, dachte der Vater einige Minuten nach. Dann sagte er: "*Das ist eigentlich gut. Das ist nützlich. Das ist sogar sehr gut*". Dann ging der Vater und gab den zwei SS-Männern, die ihn begleiteten, einige Befehle. Josef kehrte zu den Kameraden zurück. Sie fragten ihn: "Was wird sein?" "*Ich weiß es nicht*, sagte Josef. *Ich weiß nur, daß alles in Ordnung kommt*"...

Wieder wurde die Eisenschiene geschlagen. Sie erhoben sich und warfen die Planen ab, und da sahen sie, daß mitten durch ihre Reihen zwei Sanitäter gingen: die eine Bahre trugen. Auf der Bahre lag ein Mensch, zugedeckt mit weißen Tüchern, nur Haar war sichtbar, Frauenhaar. Die Sanitäter trugen die Bahre auf den Appellplatz, vor die Kommandantenbaracke. Dort stand der Major, dort stand der Divisionsgeneral und der Mann mit der schwarzen, silberbestickten Uniform. Die stellten die Bahre nieder. Der Major trat heran. Die Sanitäter deckten die Bahre auf. Der Major schrie auf. Er schrie, er preßte die Faust in den Mund, das sahen sie alle, aber er schrie fort, durch das Fleisch der Hand hindurch. Der General faßte ihn um die Schulter. Er führte den Major weg; der Schrei blieb in allen Ohren. Die Soldaten standen starr. Da hörte man einen zweiten Schrei, leise, aus den Reihen der Soldaten. Thomas hatte aufgeschrien. Josef und Karl neben ihn.

Der General kam wieder aus der Baracke. Er sprach mit dem SS-Führer. Offiziere kamen angelaufen. Um die Bahre stoben Wolken von Staub. Der General befahl anzutreten. Das Bataillon formierte sich im Karree. Die Soldaten standen Leib an Leib, die verschwitzten Gasmasken hingen dampfend auf ihrer Brust, und auch die Gesichter dampften. Der General trat vor sie hin. Kein Laut war zu hören. Der General sprach: "*Kameraden. Eurem Major ist ein furchtbares Leid geschehen. Russische Untermenschen haben seine Tochter getötet und geschändet. Man fand sie, nah der Grenze, verscharrt, fast ohne Gesicht. Man fand noch ein russisches Bajonett bei ihr. Aber die Stunde der Mörder hat geschlagen! Kameraden, ihr werdet euren Kommandeur rächen! Kameraden, zur Ehrung der Toten – Helm ab!*"

Sie rissen ihre Mützen herunter. So standen sie, daß sie nach Osten sahen. "*Im Gleichschritt, marsch!*" kommandierte der General. Er ging an ihrer Spitze. Sie marschierten den Appellplatz hinunter. Als sie nahe der Bahre waren, deckte der SS-Offizier die Tote wieder auf. Der General hatte wahr gesprochen: ihr Gesicht war zerschnitten und zerstoßen, nicht mehr kenntlich, und rieben diesem entsetzten Gesicht lag ein langes Bajonett, von Blut dunkel gelleckt. Der SS-Führer hob den Arm zum Hitlergruß. Der General schrie: "*Achtung!*" Er

und die Soldaten, so wie sie die Bahre erreichten, begannen den Paradeschritt, und so zogen sie an der geschändeten Toten vorbei, dröhnend, die rüsselige Gasmasken auf der Brust, eingehüllt in Schweißdampf, das zerschnittene Gesicht der Toten anstarrend, an der Spitze ein General in Gold und Scharlach, und dröhnend stampften sie weiter, den Platz hinab, nach Osten, und die Sonne sank unter den Horizont, und Nacht hüllte alles ein.

Josef stieß Thomas an und sagte; *"Das hat mein Alter gemacht, toll, was diese Lösung?"* *"Dein Alter ist großartig"*, sagte Karl. *"Es ist eine nationalsozialistische Lösung"*, sagte Josef. *"Darin ist er groß. Das versteht er. Er löst alles im Sinne des Nationalsozialismus; so wird aus Unsinn Sinn und aus Plage noch eine Wohltat. Das ist unsere Politik!"*

In der Morgenhelle, zur vierten Stunde, schoß ein Flugzeug der Grenze zu, und wenige Minuten darauf donnerte ein weites Geviert rasenden Metalls den Himmel hinunter. Sie marschierten den ganzen Tag hindurch, fast ohne Widerstand. Abends stießen sie auf ein Dörfchen, dort sollten sie Rast halten. Es war ein armes Dorf, schon im Frieden war es arm gewesen, und der erste Tag des Krieges hatte es vollends zerfetzt. *"Hier werden wir den Galgen bauen"*, sagte der Major. Er befahl, alle Einwohner aus den Häusern zu jagen und auf einen Platz zusammenzutreiben. Es waren acht Bauern, zwölf Bäuerinnen und acht Kinder. Der Major hieß zwei Mädchen aus dem Kreis treten. Er befahl, diese Mädchen zur Vergeltung für den Tod seiner Tochter zu erhängen.

"Das kann doch nicht sein", flüsterte Thomas. Er war fahl. *"Sie sind doch unschuldig"*, flüsterte er. *"Bolschewiken sind immer schuldig"*, sagte Josef. Sein Blick griff Thomas an. *"Dir tun die wohl leid?"* fragte er. Thomas schüttelte wortlos den Kopf. Er fühlte, wie sehr das eine Lüge war. *"Mensch"*, sagte Josef, *"Mensch, dir tun diese Russen ja doch leid? Mensch, das ist Gesindel, Wanzen sind das, das zertritt man!"* Er reckte sich. *"Ich habe mich freiwillig gemeldet, die aufzuhängen"*, sagte er, *"Hängen ist eine Kunst. Karl versteht das, er wird uns das beibringen. Scharfrichter sein ist ein Ehrenamt, hat Göring gesagt. Man muß alles lernen. Ich werde sie aufhängen. Ja, ich werde sie aufhängen, ich, ja, ich!"* schrie er.

Thomas rannte zum Major. *"Was wollen Sie denn ausgerechnet jetzt, vor der Exekution?"* fragte der Adjutant ärgerlich. *"Der Herr Major ist jetzt nicht zu sprechen, erst nachher!"* *"Es geht aber um einen Mord, ein Mord muß verhindert werden"*, sagte Thomas. Seine Stimme flog. *"Was, ein Mord?"* fragte der Adjutant. *"Jawohl, ein Mord"*, sagte Thomas. Der Adjutant ließ ihn eintreten. *"Oberschütze P. meldet: Die zwei Russinnen sind unschuldig! Ich habe Herren Majors Tochter erschossen!"* sagte Thomas. *"Was?"* brüllte der Major, *"was?"* Er packte Thomas an der Schulter und schüttelte ihn und brüllte dabei: *"Sind Sie wieder besoffen, Kerl, sind Sie wieder besoffen, Sie Schwein, sind Sie wahnsinnig, Sie Schwein!"*

Thomas versuchte zu sehen, aber er sah noch nichts. Er stammelte: "*Herr Major – ich sage die Wahrheit – ich –*" "*Adjutant!*" brüllte der Major. Eine Tür knallte, eine Stimme mehr war im Raum. "*Der Kerl ist sinnlos besoffen! Lassen Sie ihn einsperren!*" schrie der Major. "*Zu Befehl!*" sagte der Adjutant. Es klopfte. Josef trat ein. "*Melde Herren Major: Alles bereit zur Exekution!*" "*Gut, ich komme*", sagte der Major. "*Nein!*" schrie Thomas. "*Nein, man darf sie nicht morden!*" "*Der ist wahnsinnig, Herr Major*", sagte Josef. "*Das ist doch Ihr Kamerad, ja?*" fragte der Major. "*Herr Major müssen mich anhören!*", flehte Thomas. "*Der arme Kerl ist wahnsinnig*", sagte Josef, "*der muß in die Klapsmühle!*" "*Schluß jetzt endlich*", sagte der Major, "*schafft den Kerl weg!*" Da sagte Josef: "*Ein Vorschlag, Herr Major. Er soll bei seiner Ehre schwören, daß er die Wahrheit sagt, daß er der Mörder war!*" "*Was soll das?*" fragte der Major; aber dann sagte er: "*Meinetwegen. Können Sie beschwören, was Sie sagen, Oberschütze?*" "*Das kann ich nicht*", stammelte Thomas. Der Adjutant lachte. "*Aus*", schrie der Major, "*Jetzt aber Schluß!*" "*Du warst es, du*" schrie Thomas, er zeigte mit dem Finger auf Josef. Der lachte auf. "*Er ist verrückt, ich sage es ja, Herr Major! Er hat sich das Delirium angesoffen, und der Anblick der Ermordeten hat ihm vollends den Rest gegeben. Er ist verrückt!*"

"*Jetzt schafft ihn weg!*" befahl der Major. "*Ich gehe nicht, ehe Sie mich nicht angehört haben!*" sagte Thomas. "*Meuterei? Schlagen Sie den Kerl zusammen!*" sagte der Major. "*Jawoll!*" sagte Josef. Er schlug Thomas mit der vollen Faust auf die Schläfe, wie damals. Thomas schwankte, aber er stand noch. "*Zusammenschlagen sollen Sie ihn!*" schrie der Major. Josef schlug noch mal zu. Thomas sah das schöne Jünglingsgesicht Josefs; ach, die Schweineschnauze... Dann schwanden ihm die Sinne, er brach zusammen. "*Gehen wir, gehen wir*", sagte der Major. "*Man soll sie auch nicht so lange warten lassen in der letzten Stunde*", sagte er. "*Wir sind ja keine Unmenschen*", sagte er. Er ging, und in der Tür drehte er sich noch einmal um: "*Den Verrückten lassen Sie wegtragen!*" Dann ging er weg. Der Adjutant trat ans Fenster.

Thomas fühlte, als er langsam wieder zu sich kam, ein gleichmäßiges Schaukeln. Er lag auf einer Bahre, zwei Soldaten trugen ihn. Er fuhr hoch. Er sah den Galgen. Es war geschehen. Er schrie auf. "*Bleib liegen, verflucht, sonst kriegst du noch eine gelangt*", sagte der Soldat, der hinten ging. Sie trugen ihn in ein Zelt, dort legten Sie ihn nieder. "*Mach keine Dummheiten*", sagten sie.

Die Nacht deckte weit das Land. Thomas stahl sich fort. Er wurde bemerkt, und sie schossen hinter ihm her. Er hörte die Kugeln pfeifen, und dann fuhr ihm ein Feuer durch die Lunge. Er wurde ohnmächtig und blieb liegen, in einer Lache Blut.

Litauische Bauern fanden ihn.

Erläuterungen zum Text

die Memel (jetzt: der Neman) – Fluß in Litauen

HJ – Hitlerjugend – die faschistische deutsche Jugendorganisation während der Zeit der Naziherrschaft

die Drainage (*franz.*) – Bodenentwässerung. Dazu: Drainagegraben

das Viech (landspr. *salopp*) – Tier, *derb abwertend*: roher, abgestumpfter Mensch

das Karree – das Geviert, das Viereck. Dazu: im Karree stehen, Karree bilden, sich im Karree aufstellen

die Exekution (*lat.*) – Vollstreckung der Todesstrafe, Hinrichtung

der Koller – *umg.* (krankhafter) heftiger Wutanfall, Zornausbruch

Jawoll! – hier für "Jawohl!"

Üben Sie den richtigen Wortakzent

A'ppellplatz	'diensfrei	La'trine
'Abzug	'freiwillig	ja'wohl
'Abgrund	'unfreiwillig	Ver'räter
'anzünden	'Unterkunft	ver'pfeifen
'Gasmaskе	'Unmensch	ver'legen
'Maßnahme	'unwillkürlich	Zenti'meter
'wahnsinnig	'Unzahl	Uni'form
'Unteroffizier	'Unwille	Bajo'nett

ÜBUNGEN ZUR GRAMMATIK

1. Setzen Sie die in Klammern stehenden *Infinitive in Präsens* zw. *Präteritum Konjunktiv* oder "*würde*"-Form (*würde* + *Infinitiv I*), die die *Gleichzeitigkeit des Geschehens im Neben- und Hauptsatz* ausdrücken.

Muster: Der Major lachte herzlich, als (gefallen) ihm das Benehmen der betrunkenen Soldaten. – Der Major lachte herzlich, als gefalle/gefiele ihm das Benehmen der betrunkenen Soldaten/als würde ihm das Benehmen der betrunkenen Soldaten gefallen.

a) Die drei atmen erleichtert auf, als (sein) das Unangenehmste schon vorbei.

b) Thomas schüttelte den Kopf, als ob es ihm gleichgültig (sein), was weiter kommt.

c) Die Kameraden rührten sich nicht, als ob sie dienstfrei (haben).

d) Es wurde den Soldaten befohlen, sich zu tarnen, als ob der Feind in der Nähe (sein).

e) Der Vater hörte Josef zu und schwieg, als (denken) er darüber nach, was zu tun sei.

f) Der Major ließ Thomas wegschaffen, als ob er wahnsinnig (sein).

g) Trotz ihres Schwures kamen sie nicht voneinander los, als (trauen) sie einander nicht.

h) Sie sahen aus, als ob sie bloß Spaß (machen).

i) Es sieht aus, als (feiern) sie ihr Scharfschießen.

j) Seine Hände zitterten, als ob er Angst (haben).

2. Formen Sie die nachstehenden Sätze um. Lassen Sie sich dabei von den folgenden Regeln leiten:

Der Konjunktiv im Komparativsatz mit "als (ob)" ist fast obligatorisch. Die Vorzeitigkeit des Geschehens im Nebensatz gegenüber dem im Hauptsatz wird unabhängig von der Zeit im Hauptsatz meist durch Konjunktiv Plusquamperfekt, seltener durch Konjunktiv Perfekt im Nebensatz ausgedrückt. Beim Weglassen von "ob" ändert sich die Wortfolge im Nebensatz.

Muster: Das ist soviel, als ob ich auch geschossen hätte.

– Das ist so viel, als ob ich auch geschossen habe.

– Das ist soviel, als hätte ich auch geschossen.

a) Aber als er sie berührte, flog ihm die Hand weg, als hätte ihn ein elektrischer Schlag getroffen.

b) Er tut, als ob er seinen Kameraden nicht verstanden habe.

c) Thomas benahm sich so, als ob er betrunken wäre.

d) Der Major sah nicht aus, als hätte er eine Abneigung gegen alkoholische Getränke.

e) Sie stellten sich so, als ob sie nicht wüßten, daß seine Tochter abgereist sei.

f) Sie fielen über ihn her, als ob er sie schon verraten hätte.

g) Josef sprach stockend, mit schwerer Zunge, als hätte er einen inneren Kampf durchgestanden.

h) Er versuchte sich zu rechtfertigen, als hätte ihn Karl nicht sofort durchschaut.

i) Thomas springt mit einem gewaltigen Satz auf und schreit, als wäre er wahnsinnig geworden.

j) Sie sollen nun alles so anstellen, als ob er Selbstmord begangen hätte.

3. Ersetzen Sie in den folgenden Sätzen die "würde + Infinitiv I"-Formen, die zum Ausdruck der Nachzeitigkeit des Geschehens im Nebensatz gegenüber dem

im Hauptsatz unabhängig von der Zeit im Hauptsatz dienen, durch dem gleichen Zweck dienenden Konjunktiv Futur I und umgekehrt.

Muster: Thomas sah/sieht so aus, als würde er sich in der nächsten Minute erbrechen. – Thomas sah/sieht so aus, als werde er sich in der nächsten Minute erbrechen.

Es sah/sieht nicht aus, als ob die Urlaubssperre bald aufgehoben werden werde.
– Es sah/sieht nicht aus, als ob die Urlaubssperre bald aufgehoben werden würde.

- a) Er tat, als würde es ihm ein leichtes sein, die Angelegenheit zu regeln.
- b) Karl und Josef stellten sich so, als würden sie Thomas nur helfen, sein Bett zu erreichen.
- c) Sie gaben Thomas nichts, als werde er keinen Schluck mehr vertragen.
- d) Karl ließ die Hand an der Stirn, als werde er bereit sein, jeden Befehl des Majors auszuführen.
- e) Der Major hielt sich die Seiten vor Lachen und lehnte sich an die Wand, als werde er nächstens umfallen müssen.
- f) Die beiden nahmen Thomas mit, als würden sie sich weiter um ihn kümmern.
- g) Fluchend stürzten die Soldaten zum Appellplatz, aber die drei blieben, als werden sie dort nichts zu tun haben.
- h) Die höchste Alarmstufe wurde angeordnet, als werde der Feind bald angreifen.
- i) Karl kroch schnell, als werde er unbedingt als erster an diesem Graben sein müssen.
- j) Thomas geht zum Major und nimmt die Schuld am Tod seiner Tochter auf sich, als werde er dadurch die beiden Mädchen retten.

4. Bestimmen Sie das Zeitverhältnis zwischen Nebensatz und Hauptsatz in den folgenden Satzgefügen.

1. Karl dachte, während er packte, es wäre nützlich sein, wenn der Major bei nächster passender Gelegenheit den Heldentod sterben würde.
2. Es wäre vielleicht das Beste, wenn er das nie erfahren würde.
3. Karl ließ endlich das Gewehr sinken, als hätte er sich anders überlegt.
4. Sie machten sich auf den Weg, als wäre nichts vorgefallen.
5. Thomas war es, als ob einer ihm nachgekommen wäre.
6. Wenn sie von einem imaginären Gegner nicht erkannt werden wollten, müßten sie sich tarnen.
7. Die SS-Offiziere haben alles so angestellt, als ob das Mädchen von Bolschewisten getötet und geschändet worden wäre.

8. Wollten die Kameraden nicht entlarvt werden, dann müßten sie zueinander halten.

9. Hätte Thomas damals das Bewußtsein nicht verloren, würde er vielleicht dem Major die Wahrheit gesagt haben.

10. Wenn er das Hölzchen zu fest gegen die Reibeflöche drückte, würde es zerbrechen.

ÜBUNGEN ZUR LEXIK

1. Setzen Sie das passende Wort ein:

- Scharfschießen
- Schluß
- Übungsschießen
- Schützen
- Schießstand
- Schußergebnis
- schießen

a) Sie waren sofort, noch auf dem ..., belobigt worden.

b) Bei einem ... war es ihnen gelungen, mit je drei Schuß fünfunddreißig Ringe zu treffen.

c) Das war das beste ... seit Jahren im Bataillon.

d) Es war ihnen streng verboten, hier an der Grenze, ohne Befehl zu ...

e) Sie hofften, man würde ihnen den unerlaubten ... nachsehen.

f) Wir feiern unser ...

g) Es war üblich, den glücklichen ... nach solchen Leistungen Heimaturlaub zu gewähren.

2. Bestimmen Sie die richtige Reihenfolge. Benutzen Sie die Wörter und Wortgruppen zur Schilderung einer Jagdszene:

– zielen, das Gewehr heben, die Patronentasche aufreißen, anlegen, durchladen, abdrücken, den Finger am Abzug krümmen

3. Beachten Sie die Übersetzungsvarianten von **schießen**:

a) Das Gewehr schießt gut.

b) Ich habe nicht geschossen.

c) Sie haben unterwegs den schwarzroten Reiher geschossen.

d) Sie haben mit je drei Schuß fünfunddreißig Ringe geschossen.

e) Er hatte eine Fahrkarte geschossen.

- f) Der Vogel schoß, flügelklatschend, einem Weidengebüsch am Wasser zu.
- g) Ein Gedanke schoß ihm durch den Kopf.
- h) Das Blut schoß ihr aus Mund und Nase.
- i) Sie läßt ihren Launen frei die Zügel schießen.

4. *Übersetzen Sie die Sätze. Nennen Sie die normalsprachlichen (nicht-expressiven) Varianten der Wendungen. Gebrauchen Sie die Wendungen in einem anderen Kontext:*

- a) Hier wird scharf geschossen.
- b) Da hast du aber einen großen mächtigen Bock geschossen!
- c) Das ist ja zum Schießen!
- d) Mit dieser Leistung hatte er den Vogel abgeschossen.
- e) Das Blut schoß ihr ins Gesicht.

5. *Machen wir Übungen zu den Wörtern **Angst** und **Furcht**.*

- a) Mit welchen Adjektiven kann man das Angstgefühl differenzierter (expressiver) ausdrücken? Ergänzen Sie die Adjektive:
 - feig, beklemmend, panisch, ...
- b) Ergänzen Sie die Verben:
 - die Angst befällt jmdn., ...
- c) Wie kann sich Furcht bzw. Angst äußern? Ergänzen Sie die Verben:
 - vor Furcht zittern, ...
 - vor/aus Angst vergehen, ...
- d) Nennen Sie weitere Vergleiche:
 - vor Schreck erstarren, wie versteinert stehen ...
- e) Benutzen Sie den erarbeiteten Wortschatz, um die .Reaktionen der Hauptgestalten zu formulieren:
 - Beim Anblick des toten Mädchens
 - Beim Auftauchen des Majors in der Baracke
 - Beim Anblick des Galgens

6. *Schreiben Sie alle Wörter und Wendungen zum Themenkreis **Vogel** nach folgenden Punkten heraus. Schildern Sie dabei die Vogelszene:*

- a) kontextuale Synonyme zu Vogel
- b) Adjektive und Partizipien zur Beschreibung seines Aussehens
- c) alle Tätigkeiten des Vogels

7. *Erfassen Sie die lautmalenden Verben des Textes:*

- knarren – klatschen – krächzen – schnarren – schmettern – grunzen ...

8. *Erweitern Sie die Liste, bilden Sie treffende Anwendungsbeispiele:*

Vorschläge: a) Tierstimmen im Wald b) Geräusche im Haus c) Wiedergabe des Kasernenhoftons (menschliche Stimmen) in der faschistischen Wehrmacht

9. *Wie lauten die entsprechenden normalsprachlichen Wörter und Wortgruppen zu den umgangssprachlichen, saloppumgangssprachlichen und groben Wörtern? Bestimmen Sie die Funktion dieser umgangssprachlichen, saloppumgangssprachlichen und groben Wörter und Wortgruppen (typische Soldatenjargonismen, Sprachporträts, soziales Kolorit) im Textzusammenhang:*

salopp

- sich aufpflanzen
- jmdn. erledigen
- jmdn. verpfeifen
- im Suff
- Waschlappen
- Schnapsleiche
- sich besaufen
- Viech
- einen Koller haben
- sich wie ein Viech benehmen
- Marsch in die Klappel
- Geh ins Bett!

normalsprachlich

- sich übel, roh, brutal benehmen
- sich großspurig vor jmdm. hinstellen
- töten
- verraten
- im betrunkenen Zustand
- einen (Wut)anfall bekommen
- sich betrinken
- völlig Betrunkenener
- Feigling
- Tier

10. *Vervollständigen Sie die Sätze mit Hilfe der verbalen Wendungen bzw. der Verben:*

- Vergeltung: üben, vergelten
- Ratschläge: geben, raten
- die Entscheidung: fällen, entscheiden, treffen
- Meldung: erstatten, berichten, mitteilen

- a) Die Faschisten beschlossen, grausame ... Sie gaben vor, den Mord ...
- b) Dem erfahrenen Söldner Karl war es leicht, Josef und Thomas nach dem schrecklichen Vorfall ... Josef und Thomas sahen ihn wie einen Vater an und ließen sich gern ...
- c) Angesichts der drohenden Ermordung der unschuldigen Mädchen, ... Thomas ..., die Schuld auf sich zu nehmen. Er ..., dem Major die Wahrheit zu sagen.
- d) Beim unerwarteten Auftauchen des Majors beeilten sich Karl und Josef ...
- melden
 - Besuch abstatten
 - besuchen
 - Urlaub gewähren
 - beurlauben
 - Alarm schlagen
 - alarmieren
- Sie ... dem Vorgesetzten, daß sie ihr Scharfschießen feiern.
- e) Der Vater Josefs, ein höherer General aus der Umgebung Himmlers, ... dein Bataillon ... Als der Vater das Bataillon ..., benutzte Josef die Gelegenheit, um ihm das Vorgefallene zu berichten.
- f) Es war üblich, den glücklichen Schützen ... Doch in der angespannten politischen Lage konnten sie nicht ... werden.
- g) Kaum waren die Kameraden in der Baracke, wurde ... Das ganze Bataillon wurde ...

11. In welchen Situationen tut man so etwas? Erschließen Sie zuerst die Bedeutungen der Wendungen, denken Sie sich dann dazu passende Situationen aus:

- durch die Zähne pfeifen;
- den Kopf schütteln;
- den Kopf abwenden;
- den Finger in den Mund stecken;
- die Faust ballen;
- die Hand sinken lassen;
- die Hacken zusammenknallen;
- in ein schallendes Gelächter ausbrechen;
- mit einem Satz aufspringen;
- zur Klinke greifen;
- die Tür aufreißen;
- sich durch die Tür drücken

12. In welchen Situationen gebraucht man folgende Repliken? Beschreiben Sie diese Situationen:

- Laßt mich in Frieden!
- Das könnte dir so passen!
- Was treibt ihr da?
- Ist erledigt!
- Um Gottes willen!
- Geht in Ordnung!
- So kommt schon!
- Das kann nicht sein!

13. Schildern Sie mit Hilfe des Wortmaterials das Verhältnis zwischen den drei Kameraden. Klären Sie zuerst die Bedeutungen der Wörter:

– einander belauern – sich raushalten wollen – sich zusammenraffen – mit drin sein – unschlüssig sein – durchstehen – nichts voraushaben wollen – übereinander herfallen – schwören – nicht voneinander loskommen – einander nicht trauen – sich und dem anderen zur Last fallen – sich anekeln – alles treiben lassen

14. Welche Wörter sind antonym? Suchen Sie die Wortpaare heraus:

– belobigen, Glück, verbieten, sich weigern, tadeln, Pech, einwilligen, verraten, erlauben, geheimhalten, unschlüssig, hart, Mißtrauen, entschlossen, weich, Vertrauen, straff, aufdecken, lässig, freiwillig, zudecken, gezwungen

15. Erklären Sie den Inhalt der Wörter und bilden Sie Sätze:

– hinunterspringen – einspringen – abspringen – aufspringen – Sprung – sprunghaft – Springer

16. Klären Sie die Bedeutung der Wendungen (direkte und übertragene), die sich auf die Körperteile beziehen. Gebrauchen Sie sie in Situationen:

- den Kopf kosten
- die Faust ballen
- den Lauf auf die Brust
- den Kopf schütteln setzen
- etw. auf die Beine stellen
- die Hand hinstrecken
- den Kopf heben

- jmdn. um die Schulter fassen
- mit dem Finger auf jmdn. Zeigen
- sich das Genick brechen

17. Erklären Sie die expressive Wirkung der Adjektive in den Wortgruppen und ersetzen Sie sie durch einen neutralen Ausdruck:

- die käsige Halbmondsichel
- eine großartige Frechheit
- ein klägliches Lachen
- ein imaginärer Gegner
- ein eherner Fels
- ein zeretztes Dorf

18. Formulieren Sie die Kommandos:

– Die Soldaten sollen; antreten, stillstehen, halten, kehltmachen, den Helm abnehmen, im Gleichschritt marschieren, liegenbleiben, wegtreten

19. Können Sie den Gedankengang fortsetzen?

- Wäre keine Urlaubssperre, ...
- Sie waren drei Tage von jeglichem Dienst befreit und ...
- Die drei einigten sich schnell, sie ...
- Thomas wollte gerade den Finger am Abzug krümmen, da ...
- Die erste Nacht nach solch einem Vorfall ist schwer, später ...
- Thomas wollte den anderen nichts voraushaben, darum ...
- Josef wollte die Patrone in seine eigene Patronentasche stecken, dann ...
- er pflanzte sich vor dem Major auf und ...

20. Ergänzen Sie die Möglichkeiten:

- Schießen wir den Vogel ...
- Halten wir uns an das Schießverbot ...
- Schießen wir den Vogel, machen wir dem Major eine Freude.
- Halten wir uns an das Schießverbot, befolgen wir den strikten Befehl, an der Grenze nicht zu schießen.
- Springt er im HJ-Lager den Abgrund nicht hinunter ...
- Springt er herunter ...
- Behält Thomas die Patrone ...
- Wirft er die Patrone weg ...
- Gibt Thomas den Tod des Mädchens bei dem Vorgesetzten noch am selben Tage an ...

- Sagt. er nichts ...
- Überrascht sie der Major bei ihrem Vorhaben ...
- Kommt der Major nicht dazu ...
- Erreicht Karl als erster den Graben ...
- Finden' andere Soldaten die Stelle ...
- Erzählt Josef seinem Vater vom dem Vorgefallenen ...
- Besucht der Vater das Bataillon nicht ...

21. Beachten Sie die Vieldeutigkeit:

- *erledigen*: a) etwas beenden (bearbeitet, abgetan)
- b) besiegen, beseitigen
- c) ermüden
- d) etwas tun

- *fliegen*: a) Fortbewegung
- b) hinausgeworfen werden, entlassen werden
- c) stürmisch umarmen, in die Arme fliegen
- d) explodieren, in die Luft fliegen

- *Scheibe*: a) runde Fläche (Schießscheibe)
- b) Glasscheibe
- c) Schnitte (Brotschnitte)

d) dünnes querschnittenes Stck aus einem größeren Ganzen, z. B. Käsescheibe, Wurstscheibe

22. Sagen Sie es mit einem Wort:

- a) Er *stand unsicher* auf den Beinen.
- b) Er *entgegnete* mit *stockender* Stimme: "Ich bin doch kein Verräter".
- c) Sie *sprachen leise* miteinander.
- d) *Mit weinerlicher Stimme flehte* Thomas: "Nur das nicht!"
- e) *Mit lauter Stimme herrschte* sie der flüsterne Major an: "Ruhe! Was treibt ihr denn da?"
- f) Er *hörte*, wie ihm Josef *leise und unbeschwankenmerkt folgte*.
- g) *Umständlich nahm* er eine Zigarette aus lauschendem Etui.
- h) Als er den Major erblickte, *nahm* er so sich straffen fort *Haltung an*.
- i) Sie sollten sich während der Geländeübung *unbemerkt* dem vorgegebenen Ziel *nähern*.
- j) Er *hörte angestrengt* nach rückwärts.

23. Ersetzen Sie die hervorgehobenen Verben und Wortgruppen in den Sätzen durch Synonyme. Formulieren Sie, wenn nötig, die Sätze neu:

- a) Er *bemühte sich*, sich ganz genau an das Vorgefallene zu *erinnern*.
- b) Es *kann* zwei Kameraden *den Kopf kosten*.
- c) Der Major *glaubte* seine Tochter in Berlin.
- d) Als sie ihre Unterkunft *betraten*, kam ihnen Lärm und Gesang *entgegen*.
- e) Sie *gingen zur* Feldküche, um ihre Portionen Branntwein *in Empfang zu nehmen*.
- f) Das Schnarchen der Schläfer *übertönte* seine Schritte.
- g) Thomas *spürte*, daß ihm einer *folgte*.
- h) Nach einigen Schritten *wandte er sich um*.
- i) Josef *blieb* verdutzt *stehen*.
- j) Einer der Kameraden *sprang auf* und *schlug zu*.
- k) Der Major *zwängte sich* durch die Tür, *bemüht, gerade zu gehen*.
- l) Fluchend *hasteten* die Soldaten zum Appellplatz.

24. Ergänzen Sie das passende Präfix zum Verb *schlagen*: *nach-*, *zurück-*, *zu-*, *ab-*, *tot-*, *auf-*, *über-*, *zusammen-*, *vor-*, *an-*. Übersetzen Sie anschließend die Sätze in die Muttersprache:

- a) Josef sprang auf und schlug ...
- b) Sie sollten ihn ... schlagen, brüllte der Major.
- c) Ich möchte folgendes ... schlagen, er soll bei seiner Ehre schwören, daß er der Mörder ist.
- d) Er hat mir meine Bitte ... geschlagen.
- e) Karl verstand es, im Gespräch mit dem Major den richtigen Ton ... zuschlagen.
- f) Seine Stimme ... schlug sich, wie ein Sturzbach kam das Geschrei aus ihm heraus.
- g) Man hörte, wie die Patrone unten in der Grube ... schlug.
- h) Thomas fragte Karl, ob er schon mal jemanden ... geschlagen hätte.
- i) Josef schlug immer wieder im Nietzsche ...
- j) Wenn ich angegriffen werde, dachte er, schlage ich ...

25. Präzisieren Sie den Vorgang/das Geschehen mit Hilfe des Textes. Wählen Sie unter den angegebenen Adjektiven bzw. Partizipien. Übersetzen Sie anschließend die Sätze in die Muttersprache:

- väterlich
- unfreundlich
- gehorsam
- aufmerksam
- schweigend
- nachdenklich

- erregt
- hilflos
- stockend
- heulend
- verduzt

- a) Sie befahlen ihm, mitanzufassen, und er bückte sich entschlossen ...
- b) Ein Krampf durchschüttelte ihn, und er wälzte sich leise. . . auf die Seite.
- c) Er wollte niemanden wecken und kletterte ... aus dem Bett.
- d) Thomas hörte hinter sich Josef huschen, ... wandte er sich um.
- e) Thomas rief ihn unerwartet an, und Josef blieb ... stehen.
- f) Er packte Josef fest an der Hand, und Josef folgte ihm ...
- g) Mehrmals setzte Josef zum Sprechen an, endlich sprach er ... mit schwerer Zunge.
- h) Als sich Josef nach der Tochter des Majors erkundigte, lachte der Major ... und ...
- i) Der General schrie ... : "Sind Sie wahnsinnig, jetzt eine Übung in Richtung Grenze zu machen?"
- j) Er erzählte alles seinem Vater, und er hörte zu ...

26. *Wir machen Übungen mit den Wörtern **Befehl** und **befehlen**.*

- a) Merken Sie sich die Bedeutungen dieser Wörter:

- Befehl (*befehlen*) – Aufforderung / Kommando (im militärischen Bereich)
- Erlaß, Verfügung, Verordnung, Anordnung, Anweisung (im behördlichen Bereich)

- b) *Übersetzen Sie:*

- за указом Президента України...
- за постановою Верховної Ради України...
- за наказом Міністра оборони України ...
- за наказом ректора університету ...
- за распорядженням проректора ...
- c) Den Soldaten wurde befohlen, in Reih und Glied anzutreten.
- d) Der Major verlas einen Befehl, der den Soldaten das Blut in den Adern stocken machte.
- e) Es wurde den Soldaten befohlen, sich zu tarnen.
- f) Der Tag verging mit einer Reihe von Appellen, mit Packen, Antreten und Wegtreten und mit dem dumpfen Warten auf den Befehl.
- g) Er befahl, alle Einwohner aus den Häusern zu jagen und auf einen Platz zusammenzutreiben.
- h) "*Lassen Sie ihn einsperren!*" schrie der Major. "*Zu Befehl!*" sagte der Adjutant.

27. *Vervollständigen Sie die Sätze mit Hilfe des Textes:*

- a) Er zog das Zigarettenetui hervor und ... (anbieten).
- b) Josef beeilte sich, die Streichholzschachtel aus der Tasche zu fignern und ... (anreiben).
- c) Er wollte ein zweites herausnehmen, aber da ... (zu Boden fallen).
- d) Er hob sie auf und ... (nehmen).
- e) Seine Hände flogen, er ... (drücken).
- f) Das Köpfchen zerbrach wieder, schon entzündet ... (wegspritzen).
- g) Karl nahm ihm die Schachtel weg und ...

28. *Welche Sätze sagen etwa das gleiche aus?*

- a) Ich will euch nichts voraushaben.
- b) Jetzt ziehen wir alle gleich.
- c) Wer nun auch nur daran denkt, den anderen zu verraten, der soll vogelfrei sein. Er wird alles ausplaudern. Nun sind wir alle in der gleichen Lage.
- d) Der hält nicht dicht.
- e) Ein Lichtkegel schoß ins Dunkel und faßte sie.
- f) Wir können nicht ewig hinter ihm her sein.
- g) Er wankte ein wenig, er war angeheitert.
- h) Seine Hände flogen.
- i) Wir können doch nicht immer auf ihn aufpassen. Ich möchte nicht im Vorteil euch gegenüber sein. Wenn es nur einem einfallen sollte, einen Kameraden anzuzeigen, der soll für geächtet erklärt werden.

29. *Gestalten Sie anhand des Wortmaterials ein Gespräch zwischen Thomas und Josef über den letzten Sommer im HJ-Lager:*

- den letzten Sommer vor der Einberufung im HJ-Lager verbringen
- Erziehung zur Härte
- eines Tages seines Mut beweisen; einen Mutsprung machen.
- mit verbundenen Augen auf einen Hügel führen, Höhe unbekannt sein
- Warnung: unten steinig, gefährlich; die Knochen (sogar) das Genick kosten können
- bei Weigerung – höhnisch nach Hause schicken
- vor Absprung denken: Ehre sein, Ernst werden
- bei jedem Sprung schallendes Gelächter hören
- beim Absprung komisch aussehen
- Abhang in Wirklichkeit nicht tief sein, keine zwei Meter
- sich nichts verletzen – sich nicht einmal einen Finger verstauchen

30. *Rekonstruieren Sie die Episode mit der Patrone mit Hilfe des Wortgeländers:*

– aufwachen, sich herumwerfen, leise aus dem Bett klettern, kein Geräusch machen, Schnarchen der Schläfer, Schritte übertönen, zur Latrine gehen, leise Schritte hinter sich hören, sich nach wenigen Schritten schnell umsehen, jmdn. in den Schlagschatten der Baracke springen sehen, Josef erkennen, ihn anrufen, zum Warten auffordern, schnell in die Baracke zurückrennen, mit der Patronentasche wiederkommen, die Patrone in die Latrine werfen wollen, den Kameraden nichts voraushaben wollen, das Mißtrauen nicht mehr ertragen können, Josefs Betrug entdecken

31. *Lassen Sie Josef berichten. Dolmetschen Sie seinen Bericht.*

32. *Sammeln Sie Wortmaterial zur Situation "Höchste Alarmstufe!":*

- zum Appellplatz stürzen
- antreten ...

FRAGEN UND AUFGABEN ZUR TEXTINTERPRETATION UND KONVERSATION

1. *Geben Sie einen Überblick über Leben und Schaffen Franz Fühnianns dem Schema nach:*

- Geboren: 15.1.1922
- Ort: Rokytnice, kleiner Ort im Riesengebirge
- Herkunft: (CSSR)
- Lebens- und Bildungsweg: Sohn eines Apothekers, der eine kleine pharmazeutische Fabrik besaß; Volksschule; ab 1932 Zögling im Jesuiteninternat Kalksburg bei Wien; 1934 Auflehnung gegen strenge Zucht des katholischen Konvikts, Flucht in die Heimat, steht unter Einfluß der faschistischen Propaganda der Sudetendeutschen Partei, die die Annektion der Randgebiete der Tschechoslowakei durch das Deutsche Reich forderte und als Hitlers "fünfte Kolonne" aktiv vorbereitete; Besuch der Oberschule in Hohenelbe; Einberufung zum faschistischen Arbeitsdienst; 1941 zur Wehrmacht; sowjetische Kriegsgefangenschaft in Noworossijsk – entscheidende Wende in seinem Leben; Lehrgang einer Antifa-Schule in Lettland; tätig als freiwilliger Assistent, intensive Beschäftigung mit dem Marxismus-Leninismus; 1949 Entlassung nach Weimar; ab 1950 in Berlin, 1953 Reise in die Sowjetunion.
- Mitglied der Deutschen Akademie der Künste (7.8. 1984)
- 1956 Heinrich-Mann-Preis; 1957 und 1974 Nationalpreis; 1963 Joh.-R.-Becher-Preis; 1964 Kunstpreis des FDGB; 1970 Barlach-Medaille; 1972 Lion-

Feuchtwanger-Preis; 1982 Geschwister-Scholl-Preis, München; Verdienstorden der Arbeit in Gold der Volksrepublik Ungarn.

- Die Fahrt nach Stalingrad (1953, Poem);
- Die Nelke Nikos (1953, Gedichtband);
- Aber die Schöpfung soll dauern (1957, Gedichtband);
- Kameraden (1955, Novelle);
- König Ödipus (1966, Erzählungsband);
- Das Judenauto (1962);
- Der Jongleur im Kino, oder Die Insel der Träume (1970);
- Kabelkran und Blauer Peter (1961, Reportage);
- Böhmen am Meer (1962, Novelle);
- Barlach in Güstrow (1968, Novelle);
- Neugestaltung von Stoffen der Weltliteratur für Kinder: Reinike Fuchs (1964); Das hölzerne Pferd (1968); Das Nibelungenlied (1971); Prometheus (1980);
- Nachdichtungen aus dem Tschechischen, Ungarischen, Slowakischen, Polnischen.
- Fühmann war Lyriker, Erzähler, Nachdichter, Kinderbuchautor und Essayist. Immer wieder dachte er darüber nach, wie es war und welche Gründe es gab, daß die meisten Angehörigen seiner Generation verführt und mißbraucht werden konnten vom Faschismus. Seine Entlarvungen der verheerenden Folgen des Faschismus für das Leben des Einzelnen und der Gemeinschaft gehören zu den wichtigsten und großen Leistungen der Literatur der DDR. Ebenso tiefgehend gestaltete er Lebensprobleme der neuen sozialistischen Gesellschaft, sprach in seinen Essays Probleme des künstlerischen Schaffens, der gesellschaftlichen Entwicklung, persönliche und allgemeine Erfahrungen an, die jeweils Neues und Brisantes erschlossen.

2. Definieren Sie den Begriff Novelle. Benutzen Sie folgende Situationsmodelle:

- ...bedeutet ...
- ... ist zu erklären als ...
- Bei ... handelt es sich um ...

3. Bestimmen Sie kurz Ort, Zeit, historischen Hintergrund der Handlung.

4. Beschreiben Sie die Handlungsstruktur:

- Welche "*unerhörte Begebenheit*" (Goethe) ist in der Novelle konfliktauslösend?
- Worin besteht der Konflikt?
- Wie wird er gelöst?

5. Formulieren Sie schriftlich die Fabel der Novelle nach den Stichpunkten:

Ausgang, versehentliches Erschießen der Tochter des Majors, durch Josef und Karl, Thomas – Zeuge, Schwur, Stillschweigen aus Kameradschaftlichkeit wahren, tagelang in Furcht vor Entdeckung und gegenseitigem Verrat leben, Hilfe durch Josefs Vater (hoher Nazifunktionär): legt Tod des Mädchens den sowjetischen Grenztruppen zur Last, damit Aufhetzung der deutschen Truppen gegen "*kommunistischen Feind*", nach Überfall auf die Sowjetunion zur "*Vergeltung*" zwei russische Mädchen erhängt, Thomas erkennt allmählich das wahre Gesicht der Kameraden, des Faschismus, seine Wahrheit findet kein Gehör, desertiert, Kameraden schießen hinter ihm her und töteten ihn.

6. Bereiten Sie die textnahe Nacherzählung einer Episode zu Hause vor:

- Drei Tage dienstfrei
- Der verhängnisvolle Schuß
- Die ersten Reaktionen von Josef, Karl und Thomas nach dem Unglücksfall
 - Die erste Nacht nach der Tat (Thomas will Klarheit und Vertrauen? Josef versucht sich herauszuhalten; Karl durchkreuzt Josefs Plan; der Schwur)
 - Das Trinkgelage und seine Folgen (Besiegelung des Schwurs, Thomas' Anfall, Vereitelung des Vorhabens von Josef und Karl durch den Major)
 - Lösung des Konflikts "*auf nationalsozialistische Art und Weise*" (Rolle der Geländeübung und der Verkündung von Alarmstufe 1, Ankunft des Generals, Mißbrauch der Toten für faschistische Propagandazwecke)
 - Der faschistische Vergeltungsakt und seine Wirkung auf Thomas (erster Kriegstag, Exekution im Dorf, Thomas' Erkenntnis, der Entschluß und seine Folgen)

7. Erarbeiten Sie schriftlich die Charakteristiken von Josef, Karl und Thomas:

Schwerpunkte: ihre intellektuelle und moralische Physiognomie, ungefähres Alter, Herkunft, Erziehung, Leben vor dem Krieg, Weltanschauung, hervorsteckende Charaktereigenschaften

Josef:

- Kennzeichnen Sie möglichst genau die Haltung Josefs zu seinen Kameraden und seine prinzipielle Einstellung zum Menschen. (Textbelege.)
- Auf welche Vorbilder und geistigen Einflüsse stützt sich Josefs Weltbild?
- Welche Anschauungen Nietzsches wurden besonders von der faschistischen Agitation und Propaganda mißbraucht?

– Geben Sie eine Kurzfassung über die deutsche Romantik. Welche ihrer Züge machte sich der Nationalsozialismus zunutze?

– In welchen Situationen übertrifft Josef seinen Kameraden Karl an Kaltschnäuzigkeit und Skrupellosigkeit?

– Setzen Sie sich mit den Gründen für diese Haltung auseinander: Selbsterziehung? Ausdruck seiner Überzeugung von der Herrenrassenideologie der Nazis? Mordlust?...

Karl:

– Kommentieren Sie: *"Ich verstehe nichts von Philosophie, ich bin mehr fürs Praktische"*.

– In welchen Handlungen äußert sich besonders seine Brutalität und Kaltblütigkeit?

– Worauf ist diese Verhaltensweise zurückzuführen? (Sorge um seine Kameraden? Rettung der eigenen Haut? Taten? Söldnerberuf?...).

– Welche Auffassung von Kameradschaft kommt z. B. in folgenden Worten Karls zum Ausdruck: *"Merk dir, wenn du uns verpfeifen willst, bist du erledigt. Jetzt kommt's nicht mehr darauf an. Alles oder nichts"*.

Thomas:

– Vergewissern Sie sich Thomas' Erinnerungen an das HJ-Lager.

– Beachten Sie die faschistisch-ideologische Entstellung solcher Begriffe wie Ehre, Treue, Heldentum, Kameradschaft, Soldateneid, Kampf fürs Vaterland, Schicksal, Pflicht.

– In welchen Konflikt gerät Thomas durch den Mord an dem Mädchen?

– Welche Gründe bewegen ihn, den Beweis seiner Unschuld (die Patrone) vernichten zu wollen?

– Diskutieren Sie, ob Thomas unschuldig an allen Vorgängen ist?

– Führen Sie alle Erlebnisse an, durch die die faschistischen Ideale ad absurdum geführt werden.

– Wovon zeugt die von Thomas getroffene Entscheidung?

8. *Äußern Sie Ihren Standpunkt: Wodurch unterscheiden sich Josef, Karl und Thomas? Was haben sie zunächst gemeinsam?*

– In welcher Gestalt prägt sich der faschistische Ungeist am stärksten aus?

– Welche Bedeutung mißt der Autor Thomas bei?

9. *Stellen Sie den Major vor: (Alter, Herkunft, Familienstand, Verhältnis zu den Soldaten, Umgangston, Ausbildung...):*

– Zu welcher Kategorie von Offizieren gehört der Major?

– Interpretieren Sie seine Worte: "*Die Hand eines deutschen Soldaten darf nicht zittern*", "*Die Kameradschaft ist der eherne Fels des Soldatentums*".

– Der Major bezeichnet die Soldaten als "*brave Kerls*", wie sie jetzt gebraucht würden. Sprechen Sie darüber, welches Bild der Major von den Kameraden gewonnen hatte. Welcher Art sollen Soldaten der faschistischen Armee sein? Entsprechen Josef, Karl und Thomas diesen Vorstellungen?

– Zeichnen Sie das Sprachporträt des Majors im Umgang mit den Soldaten. Was bezweckt dieser Unigangston?

– Was meinen Sie, glaubt der Major das Schuldbekenntnis von Thomas? Was könnte darauf hinweisen, daß er es für nicht ganz unmöglich hält? Warum unternimmt er nichts gegen die wahren Schuldigen?

10. Wie werten Sie die Lösung des Konflikts durch den General?

– Tragen Sie alle Fakten zur Person des Generals zusammen.

– Beurteilen Sie die Reaktion des Generals auf das Vorgefallene: "*Das ist eigentlich gut. Das ist nützlich. Das ist sogar sehr gut*".

– Was bedeutet für den General, für Josef "*eine nationalsozialistische Lösung*"?

11. Zusammenfassende Überlegungen:

a) Was bedeutet der Titel "**Kameraden**"? Inwiefern benennt er ein Mikroteilchen des "*gewöhnlichen Faschismus*"?

b) Formulieren Sie knapp die weltanschauliche Auseinandersetzung mit dem Faschismus von innen her, aus der Sicht der Irreführten; mit Blick auf das Verhalten des Einzelnen werden wesentliche Züge des Faschismus gezeigt.

c) Beweisen Sie die Behauptungen, daß Fühmanns Novelle "**Kameraden**" in ihrer tiefen psychologischen Differenziertheit ein hohes Niveau realistischer, künstlerischer Darstellung erreicht und tief in das Wesen der Epochenproblematik eindringt.

d) Versteht Franz Fühmann das Schreiben über Faschismus und Krieg als Bewältigung eines Existenzerebnisses? Erklären Sie das.

12. Weiterführende Aufgaben für Vorträge oder schriftliche Arbeiten:

a) Sprechen Sie über Franz Fühmanns Wandlungsprozeß. Berücksichtigen Sie dabei sein Bekenntnis: "*Ich bin über Ausschwitz in die andere Gesellschaftsordnung gekommen*".

b) Erläutern Sie die Erschütterungen, die er selbst wie folgt benennt:

– Die Tatsache des Kriegsverlustes (Propaganda zielte bis zuletzt auf "*Endsieg*" des faschistischen Deutschlands hin);

– Der Zusammenbruch der Goebbelspropaganda über die Welt.

c) Interpretieren Sie Fühmanns Worte über die Bewältigung der Vergangenheit: "*... aus der Geschichte läßt sich nichts tilgen, kein einziger Aspekt und kein einziges Gefühl, sie lassen sich nur in Hegels Sinn aufheben. Nicht ein "Es war nie gewesen» und auch nicht "Als ob es nie gewesen wäre", sondern nur ein "Es war so und ist vorbei" ist der sichere Grund, Neues zu bauen*".

d) Diskutieren Sie über Gedanken, die von der Novelle ausgelöst werden können:

– In bezug auf den Autor: Herausforderung zur Selbstprüfung (vgl. dazu Biografie).

– In bezug auf den Leser: Welche Verantwortung trägt der Einzelne für den Zustand der Welt?

IMPULSE ZUR DISKUSSION

1. Über die Erzählung "**Kameraden**"

Pädagogik und Ziele der faschistischen Führerschaft

a) Warum beginnt die Erzählung mit einer Episode über das Übungsschießen, in dessen Verlauf drei Hauptpersonen ein sehr gutes Schießergebnis erreicht haben?

– Um die Handlung spannend darzustellen (Schießergebnis – Belobigung vom Major – freie Stunden – Tötung der Tochter – weittragende Folgen)?

– Um zu sagen, daß die faschistische Militärführung nur danach strebt, von jedem Soldaten die besten Schießergebnisse zu verlangen (d. h. einen Menschen zu einem Mörder zu erziehen)?

b) Aus welchem Grund wollen die drei Soldaten nach Libiaken gehen, nachdem man sie wegen ihrer Schießleistung von jeglichem Dienst befreit hat? Welche Rolle spielen die Wörter "Mädchen", "Kneipe", "trösten" in der Beschreibung dieses Grundes?

– Die der Schilderung der "*schäbigen*" Umwelt der Soldaten, da sie nichts "*Besseres*" finden können?

– Die der Einschätzung der "*schäbigen*" Innenwelt der Soldaten? Können Sie das Bedürfnis der drei Soldaten, nur sinnliche gemeine Triebe zu stillen, als ein politisches Ziel der nazistischen Pädagogik betrachten?

c) Welche Ziele verfolgt der Kommandant des Hitlerjugendlagers (HJL) in der Episode mit dem Hinunterspringen in den Abgrund?

– Den Mut der Jungen zu prüfen?

– Den Jungen einen gedankenlosen Gehorsam beizubringen?

d) Analysieren Sie die Rolle des nächtlichen Gesprächs zwischen Thomas und dem gespenstischen Kommandanten des HJL nach der Tötung der Tochter

des Majors. Beachten Sie dabei insbesondere die Wortverbindung "härter werden" und das Motto "Unsere Ehre heißt Treue!" Vergessen Sie nicht, daß das Gespräch nach dem sinnlosen, wenn auch zufälligen, Tod eines Menschen stattfindet (Und trotzdem "härter werden"?;) und während der Bespitzelung von Thomas durch Josef (Und das heißt "Treue"?).

Besteht die obenerwähnte Rolle

– darin, den psychologischen Zustand Thomas' zu zeigen (d. h. wie sich Thomas in seiner schweren Lage an eine der unbestrittenen Autoritäten seiner Jugend wendet)?

– in der grotesken Verurteilung der nazistischen Pädagogik, die den Menschen "entleert", "entseelt", um ihn später mit Gehorsam und Haß anzufüllen?

e) Wie schätzen Sie aus erzieherischer Sicht das Verhalten des Majors zu den betrunkenen Soldaten. Ist er empört,

– weil sie sich betrunken haben?

– weil sie die Militärdisziplin verletzt haben?

– weil sie bereits nicht mehr imstande sind, sicher und fest zu handeln?

Was ist dem Major dabei wichtiger:

– Körper oder Seele seiner Zöglinge?

– Wie sollen beide beschaffen sein?

f) Nehmen Sie Stellung zu den Worten des Majors: "Die Hand eines deutschen Soldaten darf nie zittern, verstanden!"

– Ist der Major der Meinung, daß sich dieses "Nie" auf jeden beliebigen Fall bezieht? Erinnern Sie sich daran, wie die zwei SS-Offiziere mit ihren "nie zitternden Händen" das Gesicht der toten Tochter des Majors zerschnitten und zerstoßen haben.

g) Zeigt die Szene über den Befehl des Führers an die Wehrmacht, daß die nazistische Propaganda den deutschen Soldaten eine politische Lüge einzutrichtern vermag? Wie kommentiert Fühmann diese Lüge über "einen drohenden Angriff aus dem Osten"?

– Durch die Zuspitzung der Lüge, weil er weiß, daß der Leser die historische Wahrheit kennt?

– Durch die Aneinanderreihung von zwei Szenen: über den Befehl des Führers und die Hochschätzung der drei Soldaten ("Solche Kerle braucht jetzt der Führer"), nachdem der Leser schon erfahren hat, daß Thomas, Karl und Josef Mörder sind?

h) Analysieren Sie das Gespräch zwischen Josef und seinem Vater. Warum unterstreicht Fühmann, daß der Vater "nachdenklich" ist, aber nur "einige Minuten"?

– Entscheidet sich der Vater, ob und wie er seinen Sohn zu bestrafen hat?

– Überlegt er sich, wie er Josef retten kann?

– Will Fühman durch die Wörter "gut" und "nützlich" sagen, daß der Vater ein nazistischer Demagoge sei?

i) Wie offenbart sich die nazistische Demagogie in der Szene mit der militärischen Ehrung der toten Tochter des Majors?

– Als eine oberflächliche Lüge, an die niemand glaubt?

– Als eine ideologische Macht, weil niemand außer der Führerschaft die Wahrheit weiß? Wer kann eine solche Demagogie bezwingen und beseitigen?

Wenn ein einfacher Mensch diese Lüge entlarvt, glaubt man ihm? Wer überwältigt dann den Nazismus? Ein Thomas? Ein Karl? Oder eine äußere Kraft?

k) Warum betont Fühmann, daß das Sowjetdorf, in dem die Faschisten Rast halten, ein "armes Dörfchen" sei, das sie "ohne Widerstand" besetzt haben? Warum hebt er hervor, daß dessen Bewohner meistens Frauen und Kinder seien? Was ist für Fühmann dabei wichtig?

– Zu zeigen, daß die Nazi-Armee gegen die sowjetische Zivilbevölkerung grausam "kämpft"?

– Zu sagen, daß der Hitlerbefehl über "einen drohenden Angriff aus dem Osten" verlogen ist? Beachten Sie dabei insbesondere die Worte Josefs "Bolschewiken sind immer schuldig" als Ergebnis dieser Propaganda.

l) Nehmen Sie Stellung zu den Worten des Majors in der Szene, wo Thomas ihm die Wahrheit über die Tötung der Tochter sagen will: "Man soll sie auch nicht so lange warten lassen in der letzten Stunde", sagte er. "Wir sind ja keine Urmenschen". Was verbergen diese Worte, geäußert nach der Episode, in der Josef Thomas totzuschlagen versucht und der Major das befürwortet? Vergessen sie nicht, daß unter "sie" zwei schuldlose Sowjetmädchen zu verstehen sind, die man auf Befehl des Majors erhängen wird, nur weil er den Tod seiner Tochter "vergelt" will. Verbergen die Worte des Majors Heuchelei und Wichtigtuerei nur des Majors selbst? Oder das wahre Wesen der nazistischen Führerschaft, die ihre bestialischen Verbrechen hinter großen Phrasen verstecken will?

Josef als ein echter Zögling des Nazi-Regimes

a) Schätzen Sie die erste Tat Josefs in der Erzählung ein, seinen Vorschlag, den Vogel zu schießen. Aus welchem Grund macht er das?

– Strebt er nach der Verletzung des Schießverbots?

– Will er den Major durch ein wertvolles Geschenk erfreuen?

– Möchte Fühmann sagen, daß der Tat Josefs dessen Gier nach Ranger-höhung zugrunde liegt? Vergleichen Sie diese Tat mit anderen Handlungen Josefs.

b) Wie deuten Sie das Benehmen Josefs während des nächtlichen Gesprächs über die Patrone Thomas'? Warum gesteht er Thomas, daß er ihm eine Patrone gestohlen habe?

– Weil er vor der Ehrlichkeit Thomas' auch ehrlich sein will?

– Weil er Angst hat, daß Thomas den begangenen Diebstahl sowieso entdeckt? Warum belügt er Karl, daß Thomas eine Patrone in die Latrine geworfen habe?

– Weil er sich vor Karl schämt, den Diebstahl einzugestehen?

– Weil er sich mit dieser Patrone seine Haut wehren will?

c) Analysieren Sie das nächtliche Gespräch zwischen Josef und dem Major über die Tochter:

– Beginnt Josef es, um sich ein psychologisches Alibi zu verschaffen?

– Ist es ein markantes Zeugnis der "seelischen Barbarei", die schon in Josef wurzelt? Beachten Sie dabei den Schlußsatz des Gesprächs: "*Pech gehabt*". Hat er einen Doppelsinn?

d) Was bringt Josef im Gespräch mit Thomas über die zwei zu erhängenden Sowjetmädchen zum Ausdruck?

– Seinen unbewußten Haß gegen das Sowjetvolk, den die Nazi-Propaganda ihm beigebracht hat?

– Seine bewußte Mordgier, die der Krieg entfesselte?

– Sein hinterlistiges Wesen, das danach strebt, jedes Pro-blem "*national-sozialistisch*" zu lösen (d. h. "*aus Unsinn Sinn und aus Plage noch eine Wohltat*" machen zu können, wenn es gewinnbringend ist)?

e) Schätzen Sie im Zusammenhang mit der vorangehenden Frage den Vorschlag Josefs an den Major ein, Thomas zu überprüfen, als der Letztere die Wahrheit über die Tötung der Tochter des Majors sagen wollte.

– Was gewinnt Josef, wenn Thomas die Frage des Majors mit "*Ja*" beantwortet?

– Was gewinnt Josef, wenn Thomas diese Frage verneint?

– Was verliert Josef in beiden Fällen?

– Spielt Josef hier mit seinem eigenen Leben oder nur mit der Kameradschaftlichkeit Thomas'? Ist Josef seinem Vater ähnlich mit dessen Lebensprinzip, andere zu töten, um sich selbst zu retten?

Karls zweideutiges Handeln und Denken

a) Wie beschreibt Fühmann Karl gleich nach dem zufälligen Mord der Tochter des Majors?

– Ist Karl entsetzt, weil sie einen Menschen getötet haben?

– Hat er Angst, weil sie die Tochter des Kommandeurs erschossen haben?

b) Vergleichen Sie die Haltung Karls und Josefs in der Szene zwischen der fahrlässigen Tötung der Tochter des Majors und dem Verstecken der Leiche. Können Sie sagen, daß ihr Benehmen das gleiche ist? Beschimpft Karl Thomas auch? Prügelt er ihn? Ist das Vorhaben Karls, Thomas zum Schweigen zu bringen, dem Vorschlag Josefs ähnlich, Thomas mitschuldig zu machen? Können Sie sagen, daß sich Karl doch logischer als Josef benimmt?

c) Nehmen Sie Stellung zum Satz über Karl: "*Er musterte Josef*". Warum hat Fühmann das Verb "*mustern*" hier gebraucht?

– Um das verdächtige Benehmen Josefs zu charakterisieren?

– Um zu sagen, daß Karl gegen Josef schon längst Verdacht hegt? Können Sie Ihre Antwort nur mit dieser Nachtszene oder auch anhand weiterer Episoden bestätigen?

d) Wie schätzt Fühmann die Haltung Karls zur begangenen Tötung der Tochter des Majors ein, nachdem Karl erfahren hat, daß sein Bataillon Kampfhandlungen in Kürze aufnimmt?

– Als die Haltung eines Verbrechers, der danach trachtet, den Tatort zu verlassen?

– Als die eines Mörders, der sogar seine Mittäter töten will? Warum aber hebt Fühmann hervor, daß Karl nicht Thomas, sondern Josef erschießen will, und verstärkt diesen Wunsch Karls durch wörtliche Wiederholungen?

e) Können Sie das oben über Karl Gesagte als ein künstlerisches Zeugnis davon bewerten,

– daß Karl genauso wie Josef ein nazistischer Mörder sei?

– daß Karl, durch die Nazi-Erziehung seelisch und körperlich verkrüppelt, dennoch seine Schandtaten bereut?

Thomas' tragischer Weg der Erkenntnis

a) Wie deuten Sie die ersten Worte Thomas' in der Erzählung? (*"Ich habe nicht geschossen, ich nicht ..."*, stammelte Thomas.) Warum verstärkt Fühmann den Sinn dieser Worte durch eine Wiederholung?

– Um zu zeigen, daß Thomas Angst hat und deswegen die Verantwortung für die Tötung der Tochter des Majors nicht auf sich nehmen will?

– Um zu beweisen, daß Thomas einen Menschen nie ermorden würde? Erinnern Sie sich an das Benehmen Thomas' in der Szene, wo die Kameraden die Leiche verstecken.

b) Welche Schlußfolgerungen sind aus den Erinnerungen Thomas' an seine HJL-Vergangenheit zu ziehen?

– Daß er ein fanatischer Anhänger des Nazi-Regimes ist?

– Daß er ein schweigender Gegner des Faschismus ist?

– Daß der Nazi-Staat das Wesen Thomas' schon tief verdorben hat?

c) Warum atmet Thomas *"erlöst"* auf, als er erfährt, daß sein Bataillon Kampfhandlungen bald aufnimmt?

– Weil er den Tatort verläßt und somit seine Qual los wird?

– Weil er hofft, daß der Major in einem Gefecht ums Leben kommt und daß die Tötung seiner Tochter unaufgedeckt bleibt? Wie bezeichnet Fühmann solche Gedanken Thomas'? Beachten Sie dabei die Wortverbindung *"erst am Anfang"*. Gilt sie auch für Karl und Josef?

d) Analysieren Sie die Szene, in der Thomas versucht, dem Major die Wahrheit über die Tötung seiner Tochter zuzusagen. Beantworten Sie dabei folgende Fragen:

– Warum sagt Thomas, daß er die Tochter erschossen hat? Warum verschweigt er die wirklichen Schuldigen? Weil er Angst vor ihnen hat? Oder wegen des Kameradschaftsgefühls?

– Warum wird die tief menschliche Reue Thomas' zuerst vom Major, später auch von Josef als ein "*wahnsinniges*" Benehmen bezeichnet? Will Fühmann damit zeigen, daß es "*wahnsinnig*" ist, im nazistischen Deutschland die Wahrheit zu sagen?

e) Schätzen Sie die Schlußszene der Erzählung ein:

– Ist die Flucht Thomas' aus der Wehrmacht schon ein Protest gegen den Nazismus?

– Warum läßt Fühmann Thomas sterben? Ist das Ende Thomas' künstlerisch gerechtfertigt?

2. "**Kameraden**" und Fühmanns Schaffensprinzipien

a) Wie verstehen Sie den Titel der Erzählung?

– Als Bezeichnung einer Geschichte im Leben der drei befreundeten Menschen?

– Als Verkörperung der Idee über echte und falsche Kameradschaft: die drei Menschen nennen sich "*Kameraden*", obwohl sie bittere Feinde sind?

– Als Symbol des faschistischen Deutschland: keine humanen Beziehungen, nur Lüge und Haß?

b) Analysieren Sie die inhaltliche Veränderung des Worts "*Kameraden*" anhand folgender Textstellen:

– des Titels (Kann er zum Wort "*Freunde*" synonym sein?);

– des ersten Satzes der Erzählung (Warum nennt Fühmann sie hier "*Soldaten*" und nicht "*Kameraden*"?);

– der Schwur-Szene nach dem Mord der Tochter des Majors (Dürfen Leute, die fähig sind, einander zu töten, sich "*Kameraden*" nennen?). Wird das Prinzip der kontextualen Sinnveränderung des Wortes oft in der Erzählung gebraucht?

c) Welche künstlerische Funktion erfüllen die Erinnerungen Thomas' an seinen Aufenthalt in einem HJL?

– Die der Psychologisierung des Dargestellten (in einer aussichtslosen Situation der Gegenwart erinnert sich Thomas an eine ähnliche Begebenheit aus seiner Vergangenheit)?

– Die des Kommentars? (Der wahnsinnige Sprung im HJL, die wahnsinnige Tötung der Tochter des Majors sowie das wahnsinnige Handeln der drei Soldaten nach diesem Tod, all das ist ein logisches Ergebnis der nazistischen Erziehung und der nazistischen Tat). Nehmen Sie aus dieser Sicht Stellung zu den Worten am Tor des HJL: "*Wir sind geboren, um für Deutschland zu sterben*".

d) Können Sie einen kontextualen Sinn in der Schwur-Szene nach der Tötung der Tochter des Majors feststellen? Was für einen Sinn?

– Daß die drei jungen Leute ihr Verbrechen hinter einem Ehrenwort verbergen wollen?

– Daß sie im Geiste der Nazi-Propaganda erzogen sind, leere Phrasen zu dreschen und ganz gegenteilig zu handeln? Verbirgt die folgende Textstelle aus der Szene nach dem zufälligen Mord der Tochter des Majors die Hauptidee der Erzählung: "*Sie wußten, trotz ihres Schwures, daß sie einander nicht trauten. So hingen sie aneinander, verfitzt, ein Gemengsel dreier Körper, jeder sich und den anderen zur Last und zum Ekel*"? Was ist damit gemeint?

– Daß die Menschen durch eine gemeinsam begangene Mordtat nur äußerlich verbunden sind, seelisch aber voneinander getrennt bleiben?

– Daß Kameradschaft ohne ethische und in erster Linie weltanschauliche Basis eine bloße Kumpanei ist und nichts mit wirklicher Kameradschaft zu tun hat?

– Daß die deutschen Soldaten den unmenschlichen Charakter der eingedrillten faschistischen Lehrsätze (insbesondere über die Kameradschaft) zu erkennen beginnen, nachdem sie die Lehrsätze mit der rauhen Realität verglichen haben?

e) Welche Rolle spielt in der Komposition der Erzählung jene Tatsache, daß das Bataillon sein Manöver in der Gegend veranstaltet, wo sich der Tatort befindet?

– Ist es ein Zufall, den der Verfasser nicht gut durchdacht hat?

– Ist es ein Kunstgriff, die Aufmerksamkeit des Lesers an die Handlung zu fesseln?

– Ist es ein künstlerisches Mittel, zu prüfen, ob die drei Soldaten ihr Verbrechen eingestehen oder nicht?

f) Wie zeigt Fühmann, daß der großangelegte Marsch nach Osten ein ruhmloses Ende nehmen wird? Hat die Zeile "*und die Sonne sank hinter den Horizont, und Nacht hüllte alles ein*" nur einen direkten oder auch einen kontextualen Sinn?

g) Welchen Platz nimmt die Erzählung "**Kameraden**" im Schaffen Fühmanns ein? Ist sie der Problematik nach überhaupt und insbesondere heute bedeutend?

3. "**Kameraden**" und die Gegenwart

a) Können Sie in der Erzählung die Antwort Fühmanns auf eine der aktuellsten Fragen der 1950er Jahre (sowie der Gegenwart) finden, in denen das Werk geschrieben wurde? Was für eine Frage wäre das? Die Frage nach

– einem verbrecherischen Mißbrauch des Kameradschaftsgeistes für engpolitische nationalistisch-demagogische Ziele?

– einer kompromißlosen Auseinandersetzung mit dem Faschismus?

b) Äußern Sie sich über die Rolle der Propaganda in unserer Zeit. Erörtern Sie dabei folgende Aspekte:

– Wie verhält sich die Propaganda zur Wahrheit? Akzentuiert sie nur Teilwahrheiten? Verschweigt sie die Wahrheit überhaupt? Verdreht sie diese? Oder bringt sie diese zum Ausdruck?

– Wie verhält sich die Propaganda zur Lüge? Nutzt jene diese auf Schritt und Tritt aus, oder greift sie zu ihr nur als zum letzten Mittel?

– Wann ist die ideologische Übertölpelung der Volksmassen schwerer zu entlarven?

– Wenn die Wahrheit verschwiegen wird?

– Wenn die Lüge als eine Wahrheit dargestellt wird?

– Wenn die Wahrheit als eine Teilwahrheit zum Ausdruck gebracht wird?

– Welche Rolle spielen in der Aufklärung des Volkes die Massenkommunikationsmittel: Presse, Funk, Fernsehen?

– Die eines technischen Hilfsmittels, um die notwendige Information möglichst schnell in Umlauf zu bringen?

– Die der notwendigen Gestaltung der Massenpsychologie mit deren Prinzip der Mehrheitsmeinung: je mehr Menschen an etwas glauben, desto wahrscheinlicher sieht es aus? Sagen Sie, kann ein Mensch, der in einer bestimmten Gesellschaft lebt, ihrem ideologischen Einfluß widerstehen?

Deuten Sie die weitbekannten Worte eines Politikers, daß es unmöglich sei, in einer Gesellschaft zu leben und frei von ihr zu sein. Welchen Beitrag hierzu leistet die Bildung? Was für ein Mensch ist eher zu übertölpeln: ein weder lese- noch schreibkundiger oder ein gebildeter? Rettet vor dem Übertölpeln jegliche Bildung? Oder in erster Linie eine politische? Oder nur jene Bildung, die einem das Leben gibt, d. h. Lebensklugheit?

Braucht ein demokratischer Staat eine ideologische Propaganda? Wenn ja, dann zu welchem Zweck? Wodurch unterscheidet sich die demokratische Propaganda von einer nationalistischen?

c) Stellen Sie sich vor, daß Sie eine angesehene Persönlichkeit interviewen wollen. Mit welchen Fragen (im Rahmen der zu besprechenden Probleme) würden Sie sich an diese Persönlichkeit wenden? Welche Antwort würden Sie von dieser Persönlichkeit erwarten? Wählen Sie für Ihr Interview einen ehemaligen Widerstandskämpfer und einen heutigen Politiker.

Veranstalten Sie eine Leserkonferenz zum Thema "Fühmann und seine Erzählung «**Kameraden**»". Spielen Sie diese Konferenz mit verteilten Rollen: Vorsitzender mit Einleitungs- und Schlußwort, einige Sprecher mit unterschiedlichem Herangehen an jedes Problem, Meinungsaustausch über aktuelle Fragen des Werks und der heutigen Zeit. Behandeln Sie dabei folgende Themen:

– "**Kameraden**" in Fühmanns Leben und Schaffen.

– "**Kameraden**" als ein bedeutendes Beispiel der psychologischen Darstellung und Verurteilung des Faschismus.

– Der Ideengehalt der Erzählung und Mittel seiner Verkörperung.

– Das Problem der ideologischen Beeinflussung in der Erzählung als eine der aktuellsten Fragen unserer Zeit.

ДЛЯ НОТАТОК

Наукове видання

**Анатолій Максимович
НАУМЕНКО**

Зібрання творів

Том 1

Навчаннязнавство

Редактор, технічний редактор *Ю. Бойченко.*
Комп'ютерна верстка *Н. Андрєєва.*
Дизайн обкладинки *А. Іщенко.*
Друк, фальцовально-палітурні роботи *С. Волинець.*

Підп. до друку 30.06.2015 р.
Формат 60x84¹/₁₆. Папір офсет.
Гарнітура «Times New Roman». Друк ризограф.
Ум. друк. арк. 27,9. Обл.-вид. арк. 26,96.
Тираж 300 пр. Зам. № 4598.

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@chdu.edu.ua.
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 3460 від 10.04.2009 р.