

ПЕРЕКЛАДОЗНАВСТВО

О.І.Гайнічеру

Інститут літератури НАН України

**СУЧАСНИЙ ПОЕТИЧНИЙ ПЕРЕКЛАД: РЕАЛІСТИЧНІ І
НЕРЕАЛІСТИЧНІ ТЕНДЕНЦІЇ**

Інтерес до зв'язків і взаємодії літератур, до багатоаспектних питань входження національної літератури в більш широкий культурний контекст, і водночас естетичного освоєння нею досягнень мистецтва інших народів цілком закономірний, оскільки відбиває реальний стан творчого процесу в цивілізованих країнах. Внаслідок обміну духовними цінностями поглиблюється діалектика національного і загальнолюдського: чуже стає рідним, а своє, рідне долає національні межі, переростаючи в естетичний набуток багатьох.

Всього кілька років тому ледве не кожна друга книга в Україні, за підрахунками фахівців, була перекладною. Якщо ці підрахунки якоюсь мірою і перебільшені, то не набагато. Але навіть тоді в перекладній літературі не можна було не помітити маси "білих плям". Український читач не знає, майже не знає чи мало знає таких авторів, як Баківія, Раффі, Нізамі, Крейцвальд, Александрі, Чак, Бусуйок та ін. "І річ не в тім, - справедливо зазначив І.Дзюба, - що неперекладеного незмірно більше, ніж перекладеного (це зрозуміле і саме собою природне), а, головне, в тім, що серед цього неперекладеного забагато творів та імен, без яких репрезентація відповідної літератури не є повноцінною" [3, с.175].

Є і другий бік медалі: захоплення арифметикою перекладу і недооцінка (а то й ігнорування) його алгебри - річ небезпечна. Мало повчального у виступах, автори яких майстерно жонглюючи цифрами, підходять до фактів літератури з "реєстраційних" позицій. Мовляв, чим більше перекладів, тим краще. Кількісні показники у відриві від якісних і в довоєнний період давали достатньо підстав для дискусій, сьогодні ж - при існуючому естетичному досвіді - вони просто не спрацьовують. Чи можуть, наприклад, привернути увагу читача такі рядки Абая у російському перекладі В.Киготя: "Ось зашипела в бешеной машине

//Сцепила насмерть зубья шестерни, //Личину дней в стальной стержней щетине //Гримасой шевельнуло изнутри?" Безперечно, ні. Навіть при найбільш доброзичливому прочитанні. Вони дискредитують і ні в чому не винного автора оригіналу, і поезію як таку, і видання, де переклад надрукований [5]. Тим більше, що в оригіналі немає ні "оси", ні "шестерни", ні "бешеной машины", ні "стальной стержней щетины". Аналізуючи цитований та інші перекладні твори, критик Ґ.Бельґер правильно констатує, що "відбувається відверта девальвація оригіналу і народжується величезна кількість перекладацьких "монстрів", у яких важко визначити батьків. Дивна якась "література" виходить, не знаєш, з якою міркою до неї підійти. У першотворі - одне, в перекладі - інше, лише при сярпульозному зіставленні можна виявити якусь схожість" [1, с.5].

Типовим зразком цієї "дивної" літератури можна вважати і вірш Ґ.Вієру "Тебе я хочу бачить", в якому під поспішним пером українського інтерпретатора природа і герої настільки злились, що вже не трава, а кохана жінка характеризується словами "густа й зелена".

І чим ближче до дня сьогоднішнього, тим виразніше проступає тенденція до розростання "дивної" літератури, чому значною мірою сприяє прогресуюча комерціалізація сфери духовного життя. Не треба бути пророком, щоб передбачити наповнення книжкового ринку низькопробними перекладними творами, розрахованими на міщанську читацьку свідомість. Власне, цей процес уже відбувається, несамовито набираючи оберти. Звичайно, серйозна перекладна література теж розвивається і буде розвиватися паралельно з "дивною", але не так стрімко.

Кожний конкретний переклад - і художньо безпорадний, і естетично бездоганний - виступає, хочемо ми того чи ні, як засіб, форма літературних зв'язків, як посередник між двома національними культурами. Тільки в першому випадку - це, так би мовити, скороминуча форма, в другому - довговічна. Питання, таким чином, полягає у визначенні критеріїв повноцінності. Довкола цього сконцентровані основні пошуки теоретиків і практиків художнього перекладу.

Специфіка художнього перекладу така, що тут немає особливої потреби розмежовувати теорію і практику. Дуже багато видатних перекладачів є водночас авторами серйозних наукових праць, і навпаки - дослідники перекладу власною творчістю дають прекрасну можливість судити про істинність їх теоретичних постулатів (М.Рильський, М.Бажан, Р.ґамзатов, Ґ.ґачечиладзе, В.Коптілов, І.Крецу, О.Кундзіч, В.Левик, В.Тулбуре, Д.Самойлов та ін.).

Злука цих двох начал, практичного і теоретичного, і привела ще на початку 30-х років до створення реалістичної школи художнього перекладу, пов'язаної передусім з іменем І.Кашкіна. Він вперше науково

аргументував реалістичний метод перекладу, підтвердивши згодом його життєвість серією блискучих перекладів з Гемінґвея, О'Кейсі, Олдріджа, Фолкнера та ін. Концепція реалістичного перекладу розроблялась після І.Кашкіна багатьма відомими філологами. Вона справедливо претендує на головну роль у всій сукупності розв'язаних і нерозв'язаних проблем. З нею співвідносяться найбільші досягнення художнього перекладу; з нею ж, точніше, з її повним чи частковим забуттям пов'язані очевидні естетичні прорахунки. Ця обставина, проте, не завжди і далеко не всіма враховується належним чином. Висуваючи ряд нових теоретичних положень, серед яких є цікаві і навіть оригінальні, деякі літератори вважають за потрібне або взагалі не згадувати про реалістичний переклад, про реалістичний перекладацький метод, або ж говорять про них мимохідь.

Показова з цього погляду стаття М.Цецхладзе "Про переклади, про перекладачів..." [6]. Критик розподіляє всю перекладну літературу на "переклади-творіння" і "переклади-виконання", які здійснюються відповідно поетами (творцями) і виконавцями. Інакше кажучи, йдеться про два несхожі види, методи відтворення іншомовного тексту. На тверде переконання М.Цецхладзе, "переклади-творіння" необхідно розглядати в рамках творчості перекладаючого автора як вільний політ його фантазії "від імені перекладуваного поета", тоді як "переклади-виконання" мають максимально точно відповідати оригіналу. Якщо перші збагачують сприймаючу літературу новим змістом, то другі - переважно формальними елементами. Звідси і знання вихідної мови для "творця", на відміну від "виконавця", зовсім не обов'язкове. Критик вважає, що "переклад-виконання" може розглядатися як своєрідний підрядник, зроблений "на рівні справжньої поезії". Але тут же суперечить сам собі, припускаючи відтворення окремих рядків чи образів "не по-нашому", незвичними для сприймаючої мови засобами (який уже тут "рівень справжньої поезії!"). "Переклади-творіння" можуть претендувати на безсмертя, "виконання" ж приречені на поступове згасання. І трохи далі: "Особистісні пригоди духу перекладача, які знаходять, як правило, свій вияв, окрім оригінальної поезії, і в "перекладі-творінні", не можуть відобразитися в "перекладі-виконанні". Це й повинно, по суті, служити одним із найбільш важливих критеріїв для оцінки праці "виконавця". Не треба судити про "переклад-виконання" як про факт рідної літератури, про нього треба судити як про факт літератури загалом чи як про факт чужої літератури, котрий ви можете розглядати не через щілину підрядника, а ніби перебуваючи в гостях у поета" [6, с.182]. Свої висновки критик ілюструє окремими прикладами. Так, зразком "творіння" називається твори Ґалактіона Табідзе в інтерпретації Б.Ахмадуліної; як "виконання" проходять переклади А.Величанського із А.Калаґадзе. Правда, щодо останніх, зроблених за підрядниками, автор знову суперечить сам собі,

оскільки "виконавці", за його переконанням, повинні обов'язково влодіти мовою оригіналу.

Класифікація М.Цецхладзе не всеохоплююча. Вона не може передбачити всі варіанти і ситуації. До того ж, при всій нібито очевидній оригінальності, нового в ній мало - у судженнях критика відчувається явний перегук з відомими "Фрагментами" німецького романтика Новалиса, який виділяв у художньому перекладі три різновиди: граматичний, вільний (або переклад-переробка) і міфотворчий. Однак зі статті грузинського літератора і з багатьох інших праць вітчизняних і зарубіжних дослідників напрошується висновок про мирне співіснування кількох перекладацьких методів. Кожен з них - в силу ряду причин - має право на існування. Але провідна роль залишається при цьому за реалістичним.

Порівнюємо три початкових катрени вірша І.Драча "Горить горобина" з російським перекладом М.Шумакова, опублікованим під назвою "Рябина". Оригінал: "Горить горобина на білім листку, //На білім снігу палить долу хистку, //Туга і ясна, мов калина-дитина, //Горить горобина, горить горобина. //Горить горобина - чатує вона, //Зоріє в снігу, наче брызги вина, //Сміється із викликом, юна, невинна, //Горить горобина, горить горобина. //Горить горобина - намісто її //Порвали й розсипали губи мої, //І в цьому моя божевільна провина. //Горить горобина, горить горобина". Російський текст: "Пылает рябина на белом снегу. //Горит не сгорая на быстром бегу. //Туга и ясна, как дивчина-калина, //Пылает рябина, пылает рябина. //Пылает рябина,- на страже она. //Алеет на снеге, как брызги вина. //Смеется игриво, юна и невинна. //Пылает рябина, пылает рябина. //Пылает рябина - то вместо нее //Рассыпали яркое сердце мое. //И в этом судьба моя только повинна. //Пылает рябина, пылает рябина".

Неважко помітити, що між перекладом і оригіналом є розбіжності на різних рівнях. Уже в першому чотиривірші впадає в око українізм "дивчина"; який подумки відсилає читача до першоджерела і нібито втілює в собі одну з найважливіших характеристик вірша І.Драча. У останнього, тим часом, цього поняття взагалі немає, в українському тексті читаємо: "калина-дитина". Але справа навіть не в тому, є чи немає, оскільки на змістовому рівні "дитина" і "дивчина" цілком узгоджуються. Протистоять вони в іншій площині: "дитина" в оригіналі не справляє враження реалії, а "дивчина" в перекладі справляє; в першому випадку слово має лише емоційне забарвлення, в другому - і емоційне, і національне. Можна, правда, вважати, що "дивчина" в російському уривку не українізм, адже слово функціонує не лише в українській, а й у російській мові. Проте, сфера його вживання у російській мові специфічна, обмежена просторічною лексикою. Переклад - незалежно від завдання, яке ставив перед собою переклада-

дач, - через введення в текст одного слова трансформує стилістичний рисунок оригіналу в небажаному напрямі. Якщо до сказаного додати розмовне "на снегу" (поряд з літературним, книжним "на снеге" в сусідньому катрені), то висновок про зміну стилістики оригіналу підкріплюється ще одним аргументом.

На жаль, в українсько-російських перекладах подібні випадки трапляються часто. Навіть у такого тонкого і досвідченого перекладача, як Л.Озеров, українське слово "гасає" з вірша І.Драча "В Ланчхуті" асоціюється з дієсловом "гасить": "Не внук там его погасит, а соседний вихрастый Джануки, // Не внук на нем повиснет, а соседний глазастый Отар". Перекладач не звернув увагу на елементарну логічну неузгодженість: як це Отар, нехай і "глазастый", зможе повиснути на сонці, якщо "вихрастый Джануки" перед тим погасить "солнечный шар".

Багато нічим не мотивованих українізмів типу "дивчини" вводять у російські тексти й інші інтерпретатори І.Драча. Наприклад: "Но дед им полпальца сдачи - // Мала, мол, у вас кишения" ("Дед Люби меня не покинь", пер. В.Шацкова); "Криница в ледяных полях // Глядит с отчаяньем на шлях" ("Криница в ледяных полях", пер. Л.Смирнова); "И день, как глечик из Опишни, // Пронзенный шпагами огней" ("Перо", пер. В.Павлинова).

Як правило, реалії доречні в перекладі тоді, коли в сприймаючій мові відсутні поняття для точного і рівноцінного позначення (рум. "дойна", "каса маре", "кодри"). Але коли як реалії вводяться слова, що не мають нічого специфічного, переклад від цього не виграє. А програти, викликати посмішку, іронію може. Іноді доходить до курйозів, як у російському перекладі книги Н.Вієру "Трав'яні кільця", де читаємо: "... Дядя Ипат вынес мешок на ровное место и вывалил наземь его содержимое, потом взял заступ и принялся копать яму для замеса глины и балеги - конского навоза".

Передача національної своєрідності першотвору не означає, що І.Драч (чи ще хтось) повинен звучати російською з українським акцентом. Навпаки, поетична мова, стиль, синтаксис, образи не досягнуть бажаних результатів, якщо ітимуть врозріз з літературними нормами сприймаючої мови. Такого типу порушень у цитованому перекладі М.Шумакова немає, але в ньому є прорахунки, зумовлені (але не виправдані) спорідненістю двох мов. В останній строфі - внаслідок близького звучання - "наместо" передано словом "вместо". Заміна, в свою чергу, призвела до повного руйнування прекрасної метафори в оригіналі; в перекладі з'явилась нова метафора, але належить вона уже не Драчеві, а Шумакову.

При всіх зазначених недоліках переклад М.Шумакова навряд чи доцільно відкидати, оскільки він зовсім не з розряду раніше згаданої "дивної" літератури. Але він, разом з тим, і не реалістичний, а інший.

Перекласти реалістично вірш - це означає створити чужою мовою таку нову ідейно-художню структуру, яка максимально співвідноситься з оригіналом у своїх головних функціях. Необхідно передати засобами іншої мови не образи, взяті самі собою, не окремі ритміко-інтонаційні ходи; необхідно вибудувати цілісну поетичну структуру, в якій основні ідейно-художні складники взаємодіють аналогічно тому, як це відбувається в самому оригіналі.

Реалістичний переклад зручно диференціювати за допомогою того, що лінгвіст В.В.Іванов іменує "поетичною моделлю тексту". Під поетичною моделлю тексту він розуміє "його поетичне значення, що не зводиться до значення підрядника, тому що в поетичну модель входить не тільки безпосередній зміст вірша, котрий якось мірою піддається прозаїчному переказу, а й модель структури вірша" [4, с.370]. І далі: "...Якщо при перекладі звичайного науково-технічного тексту повинне залишатися незмінним значення цього тексту, то при поетичному перекладі незмінною має залишатися поетична модель... вірша" [4, с.371]. На перший погляд, може видатися, що викладений підхід нівелює особу перекладача, не дає йому змоги виявити індивідуальні творчі можливості і своєрідність. Насправді ж цього не буває, якщо індивідуальна манера перекладача виявляється поза межами поетичної моделі. Перекладацька манера у названих рамках (тобто поза межами поетичної моделі), безумовно, буде неоднаковою у різних перекладачів, а переклад у всіх випадках залишиться реалістичним. Будь-яка деформація поетичної моделі означає відхід від реалістичного перекладу. При цьому важливий характер даної деформації. Якщо поет-перекладач включає в поетичну модель другорядні мікроелементи твору, деталізуючи і перевантажуючи її, нехай і з найбільш благородними намірами, то тут маємо явище, так би мовити, об'єктивації. І сам метод перекладу може бути визначений як об'єктивно-науковий. Якщо ж, навпаки, перекладач деформує поетичну модель в руслі її вивільнення від ряду провідних компонентів, затуляючи їх власною індивідуальністю, власним баченням предмета, то тут ми маємо всі підстави виділити суб'єктивно-інтуїтивний метод.

Назви обох методів, можливо, недосконалі, хоча і піддаються поясненню [2, с.7-41]. Важливе інше: і об'єктивно-науковий, і суб'єктивно-інтуїтивний методи передбачають часткову трансформацію поетичної моделі. Коли ж зміна поетичної моделі досить значна чи гіпертрофована, про метод як такий говорити не доводиться. Наслідком останнього підходу виступає, як правило, або рабська, буквалістська копія оригіналу, котра нічого спільного з мистецтвом слова не має, або черговий "монстр" із "дивної" літератури, позбавлений не тільки "батьків", а й будь-яких родичів.

Спробуємо розглянути в запропонованому ракурсі два російські і один український переклади прекарасного вірша М.Танка "Ластівки".

Оригінал: "Тут жорсткі бой нядауна быў: // Стаіць счарнелая вярба, // І вадасточная труба, // У якую дождж і гром трубіў, // Нам абляшчаючы вясну, // Вісіць аглухшы, а на ей // Будууюць зноў прытулак свой // Дзве ластаўкі. І на сцяну // Ужэ ўзабраўся дзікі хмель, // Нібы чакае, што ў акне, // Як некалі, яму мільгне // Рукаці кос дзявочых бель. // На вуліцы баец стаіць. // І ен заглядзеўся ў акно, // Нібы спадзеючыся зноў // Сустрэць ля гэтых камяниц // І дзеучыну, і маладосць... // А мо, пакуль яны дамоў // З далекіх вернуцца шляхоў, // Пільнуе ластавак гняздо?"

Переклад В.Потапової: "Здесь грозный бой недавно был. // Но смолкла наконец пальба. // И водосточная труба, // В которую всю ночь трубил // Шумливый ливень о весне, // Висит, оглохшая. И тут // Упорно строят свой приют // Две ласточки. // А по стене // Взобрался хмель. // Стремится он // Увидеть кос девичьих лен // И руку белую в окне. // А с улицы в окно глядит // Боец, как бы надеясь вновь // Среди этих почерневших плит // Увидеть юность и любовь. // Из дальних мест они сюда // Должны вернуться наконец. // И кажется - стоит боец // На страже птичьего гнезда".

Переклад Б.Вікторова: "Бой отошедший был жесток... // Дома вокруг обожжены. // Чернеет верба у стены. // Оглох помятый водосток, // Гремит, как память о весне, // Дожде и молниях... Над ним // Вернулись ласточки к своим // Пристанищам. А по стене // Взобрался хмель и у окна // Ждет: не появится ли вдруг // Мелькание девичьих рук // Иль кос льняная белизна. // А с улицы глядит в окно // Боец - он мимо не пройдет, // Он тоже новой встречи ждет // С дивчиной, с молодостью, но, // Пока они за сотни верст // Из дальних мест спешат домой, // Он замер, словно часовой, // При виде ласточкиных гнезд..."

Переклад І.Муратова: "Тут вчора лютий бій гримів: // Стоїть зорніла геть верба, // І ринва - дощова труба, // В яку і дощ, і грім сурмив, // Всім сповіщавши про весну, // Звиса оглухла, й видко їй: // Над нею в тиші голубій // Будують знов прытулок свій // Дві ластівки. // І на стіну // Вже дикий хміль, в'ючись, поліз, // Немов чекає, що в вікні // Рука майне, як в давні дні, // Чи білий льон дівочих кіс. // На вулиці боєць стоїть, // Він задивився теж в вікно, // Мов сподівається і знов // Між кам'яниць отих зустріть // І юність, і красу дівочу. // А мо, до тих щасливих днів, // Коли до батьківських домів // З далекіх вернуться шляхів, // Вартує хатку ластівочу?"

Написаний 1943 р., вірш М.Танка і сьогодні сприймається як один з найвищих злетів воєнної лірики. "Ластівки" неможливо читати байдуже, без почуття причетності, в них закладено заряд могутньої художньої сили. Але дуже не просто з повною впевненістю відповісти, за рахунок чого він створюється, в чому його джерело. Нічим не прик-

метні слова, звичайні фрази і речення, скупі оціночні штрихи, спокійний і врівноважений ритм з'єднуються рукою майстра в неподільне ціле - і відчуваєш себе присутнім при творенні неповторного. А завдання перекладача якраз і полягає в тому, щоб повторити неповторне, лише іншою мовою. Власне, це завдання-максимум, ідеал, до якого треба прагнути, але який практично недосяжний. Можна говорити тільки про різний ступінь наближення до ідеалу, що підтверджують існуючі переклади.

Оригінал наскрізь проіннятий диханням війни, хоча в ньому немає жахливих підробиць і натуралістичних зарисовок. Біль, горе, страждання не декларуються, не називаються, вони присутні підспудно, в підтексті, "за кадром". Пряме відношення до війни має один рядок - початковий. Цю особливість архітекτονіки, безумовно, помітили всі перекладачі, але зберіг лише І.Муратов. Причина проста: в білоруській і українській мовах "верба" вимовляється з наголосом на другому складі, в російській наголос падає на перший. Тому В.Потаповій і Б.Вікторову довелося видозмінити другий рядок. Змінили, щоправда, по-різному. Нововведення В.Потапової стосується того, що було ("смоклка пальба"), воно ледь-ледь уточнює перший рядок. Б.Вікторов привносить у текст наслідки того, що було ("дома обожжены"), причому його нововведення позбавлені нейтральності, в ньому більше експресії, ніж у першотворі.

Початкові "акорди" детермінують характер подальших розходжень між трьома перекладами. І.Муратов досить точно дотримується першоджерела, для нього мало не всі компоненти оригіналу наділені функцією провідних, головних, внаслідок чого поетична модель білоруського тексту виявилась дещо переважаною. Такий підхід містить у собі несподіванки, які виявилися уже у третьому вірші, де фігурують і "ринва", і "дощова труба" (так би мовити, пояснення до "ринви"). Далі - більше. Бажання включити в переклад максимум слів, що функціонують в оригіналі, прагнення винести і в риму ті ж слова призводять до явних евфонічних втрат ("в вікні", "в вікно"). Бентежить і граматична форма "мо", котра вживається в обох мовах, але в українському варіанті вірша звучить менш природно, ніж у білоруському.

Б.Вікторов замість "трубы" вводить "водосток", що цілком прийнятно, оскільки обидва слова з одного синонімічного гнізда. Хоча нюанс зміщено - поняття "водосток" ширше, ніж поняття "труба". Але далі починаються загадки. Якщо у В.Потапової ластівки "строить свой уют", то у Б.Вікторова вони повертаються "к своим пристанищам". Перше відповідає оригіналу, узгоджується з логікою авторської думки, друге - алогічне. Пристановище напевно ж згоріло в огні війни - витікає з підтексту, його тому й потрібно зводити заново. Інший алогізм очевидний без будь-якого підтексту: не може "водосток гре-

меть, як пам'ять о весне", оскільки в оригіналі йдеться саме про весну та її провісників. І вже зовсім важко змиритися з "дивчиною", а також з кінцівкою вірша, котра розмиває основну думку. Одна справа, коли боєць стоїть "на страже птичьего гнезда" (В.Потапова), і зовсім інша, коли "он замер, словно часовой при виде ласточкиных гнезд". Оригінал для Б.Вікторова - щось на зразок стартового майданчика, відірвавшись від якого можна не пам'ятати про місце старту. В.Потапова пам'ятає. Не змігши з об'єктивних причин зберегти в своєму перекладі словосполучення "счарненная вярба", вона прагне відродити хоча б якісь важливі ознаки втраченого в інших уривках тексту. Тому й з'являються в перекладі "почерневшие плиты".

Таким чином, три переклади - три різні підходи до відтворення художньої дійсності оригіналу. В.Потапова тягнє до реалістичного методу, а І.Муратов і Б.Вікторов відповідно - до об'єктивна наукового і суб'єктивно-інтуїтивного начал.

Визнання згаданих методів зобов'язує підходити до аналізу з відповідними критеріями, котрі в кожному з трьох випадків різняться. Прагнення підігнати будь-який художній переклад під єдині, назавжди встановлені критерії - чим найчастіше і грішить перекладознавча література - видається помилковим і неперспективним.

1.Бельгер Г. Кто допишет за Абая? // Лит. газ. 1988. 18 мая.

2.Гайнічеру О.І. Поезія і мистецтво перекладу. К., 1990.

3.Дзюба І. Література народів СРСР на Україні: Надбання і прорахунки популяризації //Літ. панорама. 1987. К., 1988.

4.Иванов В.В. Лингвистические вопросы стихотворного перевода // Машинный перевод. М., 1961. Вып.2.

5.Простор. 1986. N 9.

6.Цецхладзе М. О переводах, о переводчиках... // Лит. Грузия. 1981. N 12.

Стаття надійшла до редколегії 18.01.93

Summary

The article deals with a number of theoretical and practical problems inherent to translation, and is based mainly upon the poetry of the East-Slavonic peoples. The author proves his idea of necessity to distinguish the three methods of translation: realistic translation, scientific-objective, and subjective-intuitive ones.

© О.І.Гайнічеру, 1996