

ПЕРЕКЛАДОЗНАВСТВО

УДК 81'255.4

М.Я Гольберг, **М.С. ЩЕРБАК**

ПЕРЕКЛАД: ДІАЛОГ — ІНТЕРПРЕТАЦІЯ — ТВОРЧІСТЬ

Переклад, як і інші форми літературних контактів, має філологічний характер. Особливість цього діалогу визначається двома учасниками: оригіналом і перекладачем, який є не механічним відтворювачем оригіналу, а творчою особистістю. Теорія перекладу збагачується завдяки теорії діалогу та герменевтиці, вводить такі поняття як інтерпретативний потенціал та інтерпретативна позиція перекладача. Гарантією успішного перекладу є розуміння його як цілісності, так само, як розмаїття усіх його контекстуальних зв'язків. У діалозі між оригіналом та перекладачем, голос останнього не повинен подавляти голос оригіналу, оскільки саме він відіграє тут вирішальну роль.

Автори статті на численних прикладах показали важливість підготовчої роботи перекладача, необхідно, щоб увійти у світ оригіналу – від читачької перцепції до глибокої інтерпретації та творчої праці. Головна ідея – показати, як у процесі перекладу відбувається зустріч двох творчих особистостей та здійснюється інтеркультурне перетворення.

Ключові слова: діалог, інтерпретація, творча особистість, переклад.

Серед наукових зацікавлень Анатолія Романовича Волкова чільне місце займає проблема художнього перекладу як важливої форми взаємодії літератур. У статті «Форми міжлітературних взаємозв'язків» вчений, якому притаманне прагнення до систематизації і чіткої характеристики досліджуваних явищ, визначив основні ознаки перекладу, окреслив його місце серед інших форм літературної взаємодії [4, с. 29-30]. Переклад постає перед нами як процес, де взаємодіють об'єктивні і суб'єктивні чинники, зокрема індивідуальність перекладача, його уміння входити у світ оригіналу. Розвиваючи думки А.Р.Волкова, можна сказати, що переклад, як і загалом взаємодія літератур, має діалогічну природу. Характер, своєрідність цього діалогу визначається двома його учасниками: першотвором і перекладачем, який є не механічним відтворювачем першотвору, а активною, творчою особистістю. Діалектика полягає у тому, що, віддаючи першотвір як неповторну художню цілісність, перекладач не може не виявити свого ставлення до нього, свого розуміння його.

У праці «Думка і мова» О.Потебня, розвиваючи одне з положень В. фон Гумбольдта, писав: «Будь-яке розуміння є разом з тим і нерозуміння, будь-яка згода у думках є разом з тим і незгодою» [25, с. 140]. Вважаємо, що це твердження можна застосувати і до перекладу, який — підкреслимо це ще раз — може розглядатися як прояв і результат діалогу двох культур і двох індивідуальностей, проникнення у духовний світ першотворів, у світ тієї культури, на ґрунті якої він виник. Пізнання явища культури, в тому числі й художнього твору, є процесом, що відображає безкінечний рух думки, могутність людського пізнання у його динаміці і нескінченності. Це визначає й принципи інтерпретації оригінального художнього твору і його численних

© **М.Я. Гольберг, М.С. Щербак, 2007**

перекладів. Саме багатогранність, невичерпність художнього твору зумовлює явище множинності перекладу, про яке писав Ю. Левін [12, с. 253-262].

Переклад у певному розумінні є своєрідним герменевтичним актом, у якому поєднуються інтерпретація і творчість, точніше, розуміння, тлумачення оригіналу стає основою перекладацької творчості.

Ще й досі не вщухають суперечки про шляхи вивчення перекладу, про роль мовознавства й літературознавства у його дослідженні. Проте стало зрозумілим, що сформувалася і має статус самостійної дисципліни така наука, як перекладознавство. Вона виступає сполучною ланкою між лінгвістикою і літературознавством, а водночас спирається на основні положення культурології, на засади філософської теорії розуміння. Перекладознавство вивчає переклад як важливий культурний феномен. Воно повинно оперувати поняттями виробленими у герменевтиці й лінгвістиці тексту: інтерпретація, інтерпретаційний потенціал твору, інтерпретаційна позиція перекладача, відтворення і творчість. Вони нерозривно пов'язані між собою [10]. Зрозуміти оригінал, глибоко проінтерпретувати його і на цій основі відтворити — ось завдання, які стоять перед перекладачем. Йдеться не про механічне наслідування, а про відтворення творче. А. Попович назвав його **перетворенням** [24, с. 22].

Кожний текст має інтерпретаційний потенціал, який є одним із тих моментів, що визначають його тлумачення. Він розкривається, з одного боку, у спілкуванні із сприймаючим, точніше, сприймаючими, а з другого, — у складній взаємодії із рухомими, динамічними контекстами історії і культури. У самому тексті закладено можливості його тлумачення, але їх реалізація залежить і від тих умов, у яких він функціонує. **Переклад розширює можливості його функціонування.**

Перші етапи праці перекладача — уважне **прочитання** твору і не лише проникнення у його смисл, а й вчування у його настроєвість, осягнення емоційного світу автора. Відомо, що існує два типи читачів: «читач для себе» і «читач для інших». Читач другого типу — це той, в якого лектура служить стимулом для власної творчості. У нього підхід до «чужого» тексту пов'язаний із прагненням перетворити «чуже» слово у своє [35]. **Перекладач — читач другого типу.**

Отже, що вихідним моментом перекладання є інтерпретаційна позиція перекладача, налаштованість на актуалізацію того чи іншого твору. Не випадково велику увагу перекладу приділяла і приділяє герменевтика. На думку Г.-Г. Гадамера, «будь-який переклад є тлумаченням; можна сказати, що він є завершенням цього тлумачення» [6, с. 447]. Він зазначав: «Кожний перекладач — інтерпретатор» [6, с. 450]. Дуже вагомим є положення Гадамера про те, що «переклад ґрунтується на здатності перетворювати чуже у своє власне, не просто критично долаючи чуже або некритично його відтворюючи, а інтерпретуючи чуже у своїх поняттях і у своєму обрії і тим самим по-новому демонструючи його значущість. Завдяки перекладу, що стверджує істинні моменти іншого на протигагу собі, чуже зливається у власному обличчі» [5, с. 71]. Тезу про переклад як про різновид інтерпретації докладно розвивав й І. Левий [14].

Розуміти текст герменевтично — означає тлумачити його як звернення до нас, як запрошення до діалогу. З одного боку, інтерпретатор співвідносить текст з реальною дійсністю, з другого, — пов'язує його із своїм попереднім досвідом, долаючи дистанцію між текстом і собою. Віднайти смисл тексту і привласнити його собі, зробити частиною власного світу — ось двоєдине

завдання, яке визначає сутність діалогічних взаємин між текстом й інтерпретатором. Це стосується і такої форми інтерпретації, як переклад. Текст постає перед перекладачем як цілісність, як форма буття творчої індивідуальності його автора, його бачення світу, а разом з тим як відображення певної культурної ситуації. Процес перекладу — це, говорячи словами М.Бахтіна, — відображення зустрічі двох свідомостей, їх взаємодія.

Перекладач не може залишитись сам на сам із текстом, бо не просто перекладає з однієї мови на іншу, а «переносить» твір у нове культурне середовище: виконує роль посередника між культурами. За влучним висловом польської дослідниці Е. Табаковської, його завдання полягає у тому, щоб подолати бар'єри, які існують між ними [Цит. за: 41, с. 72].

Праця над перекладом містить важливий підготовчий етап **коментування** першотвору. Маємо на увазі саме коментар **герменевтичний**, який вводить твір у певний контекст. Варто нагадати один із засадничих постулатів герменевтики: щоб зрозуміти ціле треба досконало знати його складники, функцію кожного з них; але тільки розуміючи ціле, закон його організації, ми можемо зрозуміти кожну його частину. Щодо перекладу це положення має особливий характер. Від цілісного сприйняття твору, від відчуття його ідейно-емоційної неповторності до коментування і аналізу, а далі до більш глибокого розуміння цілісності і врешті до її **відтворення** засобами рідної мови — так коротко можна схарактеризувати основні етапи праці перекладача. Він має глибоко усвідомити, що кожний твір є відображенням певної картини світу, певної культурної парадигми. Як писав Гадамер, «мова неминуче відсилає за межі себе самої, вказуючи межі мовної форми виразу» [5, с. 69]. З одного боку, перед перекладачем постає питання про глибинний **підтекст** твору; з іншого - про ті **контексти**, в яких він виникає, живе і функціонує. Наведемо кілька прикладів.

У польського поета Ципріана Каміля Норвіда є вірш «Іронія». Йдеться про романтичну іронію. Романтичне іронічне мислення й іронічне буття — якісно нове явище в історії культури, продукт і вираз тієї свободи Духа, яка необхідна творцеві [7; 15; 32; 34; 40; 42]. Мова йд про складні взаємини між об'єктом і суб'єктом творчості, про поетичну рефлексію, про суперечності між ідеалом і дійсністю, між задумом творця і його реалізацією. Ф.Шлегель писав: «Філософія — це справжня батьківщина іронії, яку можна було б назвати логічною красою» [33, с. 282]. «Іронія — це форма парадоксального. Парадоксальним є все гарне і велике водночас» [33, с. 289]. У «Критичних фрагментах» Шлегель зазначає, що у творах, задиханих іронією, «живе справжня трансцендентальна буфонада» [33, с. 263]. В іронії все жартома і все всерйоз. «Іронія найбільш вільна з усіх реальностей, бо завдяки ній можна піднятися над самим собою, і у той же час вона є самою закономірною, бо вона є безумовно необхідною» [33, с. 287]. Сприймавши й розвинувши романтичне вчення про іронію, Норвід у своєму вірші утворює ідею союзу філософії і поезії у пізнанні суперечностей буття, боротьби проти всього, що заважає поступу людства, його руху до втілення у життя високих ідеалів.

*Ty myslisz, może, że wiek złoty
Bez walk sam przyjdzie do ludzkości —*

*A gdzie?.. powiada, pierw te cnoty
Od których cofa strach ciemności*

[37, с. 50].

Пристаючи до перекладу вірша Норвіда, перекладачі повинні були звернутися до тих праць, які б допомогли зрозуміти його зміст, побачити його місце в утвердженні романтичної естетики. Український перекладач В.Лучук проминув важливі поняття **боротьби і золотого віку**.

*Ти може мислиш, — без турботи О ні! Перед ведуть ті цноти,
Здобудуть люди вік утіх?* **Що глуму сміх тіка від них.** [21, с. 152]

Поняття **золотого віку** випало й у російському перекладі Д.Самойлова:

*Ты полагаешь, что мечта Ее готовит доблесть та,
Способна победить без бою?* **Что не боится быть смешною.** [22, с. 98]

Між тим тут знайшла вираз характерна риса світогляду романтиків, які мріяли про повернення «золотого віку», до краси та гармонії.

Норвід каже про **необхідність** іронії як творчого начала, як знаряддя пізнання і перетворення світу. Цієї думки не відтворили перекладачі. Дуже вагомо, що для польського поета золотий вік не у минулому, а у майбутньому. «Іронію» варто було співвіднести з його іншими творами. Скажімо, у збірці «Vade-mecum» є вірш «Harmonia», у якому читаємо:

*Trudne z łatwym w przeciwne dwie strony
Rozerwa, wprzód człowieka,
Nim harmonii doczeka —
Odepchna wprzód gdzie zwartych miliony.* [37, с. 49].

Для Норвіда поняття іронії невіддільне від проблеми миття, який прагне до висвітлення безперервного руху життя в його діалектичних суперечностях. Прекрасним коментарем до «Іронії» є його лекція про Ю.Словацького. Перекладачі не врахували, що у вірші Норвіда відображено суттєві сторони його естетичної концепції.

Інший приклад. У вступі до поеми чорногорського співця Петра Негоша є такі рядки:

*Над свијетлим твојим гробом злоба грдна бљюва муше,
ал' небесну силну зраку што h' угасит твоје душе?
Плачте грдне помрчине — могу л' оне свјетлост — крити?
Свјетлости се оне крију, оне ће је распалити.
Плам ће вјечно животворни блистат Србу твоје зубље,
Све се сјајни и чудесни у вјекове биват дубље.* [18, с. 9].

Звернімо увагу на перший рядок. Епітет **свијетли гроб** не є випадковим, як і протиставлення, і оксюморон. У мікрообразах відображено те, що складає сутність поетичної системи Негоша, визначає концепцію поеми. Поезія чорногорського співця просякнута сонцем, світлом. Усе позитивне, що є в людині і довкола неї — це світло. Світлими є і свобода, і могили тих, що полягли за неї. І справжня поезія є **свијетлост**. Усе негативне в космосі, на землі, в душі людини — морок, п'ятьма. Світло й морок знаходяться у постійному двобої. Це уособлення боротьби свободи й рабства, у якій перемагає свобода. Наведені рядки є ключовими [23, с. 221-230, 251, 314]. 1967 р. з'явився український переклад «Гірського вінця» О.Жолдака. У ньому ці рядки звучать так:

*Над твоїм священним гробом клевета плює від злості;
А твоя душа ясніє, мов зоря із високості,
Чи ж її живуче слово в чорній темряві загасне?
Ні, загасне чорний морок, переможе світло ясне.
Од вогню твого живого наша Сербія воскресне
Пламенітиме він вічно, наче видиво чудесне. [19, с. 8]*

Перекладач виявив непослідовність у відтворенні ключових слів наведеного уривка. Він то оминає їх, то не знаходить українських відповідників. Наскрізню антитезу, яка виконує організуючу функцію, не відтворено. Стилістичне забарвлення сербського **свијетлост** і українського **світло** різне. До того ж Негош підсилює значення цього слова за допомогою синтаксичного паралелізму. Прорахунки пов'язані з тим, що він не осягнув культурних обривів поеми Негоша, не побачив особливостей тієї картини світу, яка лежить у її основі. Згодом Жолдак переробив переклад. У новому варіанті (1987) маємо:

*Над твоїм священним гробом чути крякання вороже,
Тільки хто душі твоєї загасити світло може?
Чи ж її живуче слово в чорній темряві загасне?
Ні, загине чорний морок, переможе світло ясне!
Буде сербові світити життєдайною зорею
І прийдуці покоління зачаровувати нею [20, с. 25].*

Другий варіант поетичніший і ближчий до першотвору, точніше передає ту антитезу, яка визначає одну із засадничих рис поетичної філософії Негоша. Очевидно, маємо той випадок, коли перекладач повертається до того, що ним було зроблено і переглядає свою попередню працю, поглиблюючи її інтерпретацію.

Докладне зіставлення двох варіантів перекладу не входить у наше завдання. Зазначимо лише, що й у другому варіанті є місця, які потребують удосконалення.

Герой поеми владика Данило говорить:
дарува му луну ка јабуку [18, с. 11].

Тут поєднано і протиставлено два символи: місяць як символ Османської імперії і яблуко — атрибут сербського весільного обряду. У першому варіанті перекладу Жолдака:

дарував нам місяць на гостиниць [19, с. 11].

Зник оксюморон. До того ж слово гостиниць означає не лише дарунок, а й дорогу.

Другий варіант:
новий місяць давши на дарунок [20, с. 2].

І тут не відтворено протиставлення, яке має глибокий смисл, є відображенням концепції поеми чорногорського співця.

Ще один приклад. У новелі В. Стефаника «Камінний хрест» є речення: **«В шум, в гамір і в жалісливу веселість скрипки врзувався спів Івана і старого Михайла»**. Оксюморонний епітет «жаліслива веселість скрипки» задає тональність подальшому розвитку новели, є своєрідною лаконічною прелюдією до драматичної психологічної ситуації: проводи Івана Дідуха до Канади з гостинюю, музикою, танцями, співами більше нагадують чи то похорон, чи то тризну. Граматична форма прикметника **жалісливий**

відтворює особливу асоціацію — незахищеності, співчутливості. Цей мікрообраз є «певним асоціативним місточком» (М.Коцюбинська) до образу сповненого сумніву і коливань Івана Дідуха. Що переможе: любов до рідної землі чи обов'язок супроти власної сім'ї? Відомо, що Стефаник, передаючи душевний біль, емоційну напругу, трагічну долю героїв, кожного разу знаходить нову психологічну деталь, що допомагає відтворити складний настроєвий синтез. «**Жаліслива веселість скрипки**» — надзвичайно місткий образ. Навіть такий глибокий знавець творчості Стефаника як В.Россельс «спіткнувся» на цих рядках. У нього масмо: «веселье жалобы скрипки» [30, с. 38]. Як бачимо, непомітна перестановка слів у рамках словосполучення не лише надала усій фразі іншого семантичного забарвлення, але й зруйнувала локально-психологічне коло наведеного уривку, привнесла цілком протилежні конотації — енергійності, грайливості, жалю. Отут би повинен спрацювати принцип герменевтичного кола.

Застосування принципу герменевтичного кола, який аж ніяк не застарів, дозволяє вирішувати важливі проблеми інтерпретації художнього твору. На першому етапі інтерпретації він необхідний і виступає надійним інструментом у руках інтерпретатора. Але на наступних етапах коло потрібно «розімкнути», аби побачити безкінечність контекстів, у яких живе окреслене явище культури. Йдеться про контекст історичний, історико-культурний і літературний, про **контекст генези й контекст функціонування**. Контекст відповідає і на питання, що стоїть за текстом, як текст вписується в історію культури. Перекладач повинен знати і розуміти ті конкретні імпульси, які викликали до життя той чи інший твір. Візьмемо для прикладу вірш А.Міцкевича «*Polaty sie żyz...*»

*Polaty się żyz me czyste, rześiste
Na me dzieciństwo sielskie, anielskie,
Na moją młodość górna i durną,*

*Na mój wiek męski, wiek kłeski,
Polaty się żyz me czyste, rześiste...*
[36, с. 412]

Цей невеличкий вірш-плач, як його назвав Ю.Пшибось, є справжнім шедевром ліричної поезії [39, с. 205-216]. Максимум поетичного змісту при мінімумі слів — ця властивість лірики виявила себе у мініатюрі великого поета. Кожне слово несе на собі величезне смислове навантаження. Знову підтверджується положення про те, що справжня поезія має глибинний смисл, живе перспективно, спрямована в безкінечність, є діалогом між людиною й універсумом. Водночас за кожним рядком стоять конкретні ситуації реальної біографії поета. Щоб відчуті і передати тональність вірша, перекладач повинен це зрозуміти. Міцкевич надав надзвичайного забарвлення пластичному образу: сльози полились на дитинство, на молодість, на час змужніння. Завдяки метафорі ці періоди життя набувають надзвичайної конкретності. Метафоричний образ виглядає таким природним і глибоким: маємо співвіднесення із повсякденними зворотами: плакати над чимось. Як показав Пшибось, образ здається звичайним, побудованим на знайомому вислові та водночас характеризується величезною поетичною сміливістю. Мимоволі згадуєш відомий афоризм: метафора перетворює світ предметів у світ смислів [1, с. 19]. У книзі «Філософія риторики» Айвор Річардс зауважив: «Володіння метафорою — це найбільше мистецтво лише тому, що це володіння життям» [29, с. 47]. Вірш Міцкевича є прекрасним підтвердженням

цих слів. Цікавим є такий момент. У поезії лише одне дієслово, яке повторюється двічі, у той же час твір сповнений динамізму, руху. У п'ять рядків поет вмістив великий і розімкнений час. Велику роль відіграють внутрішні рими: вони пов'язують прикметники, які характеризують кожний із пережитих поетом часів. Відзначимо також симетричність побудови вірша, в основі організації якого лежить синтаксичний паралелізм. Але якщо у другому і третьому рядках синтаксичний паралелізм і внутрішні рими підкреслюють близькість, семантичну спорідненість епітетів, то у четвертому — паралелізм виконує іншу функцію — протиставлення. Вірш сповнений глибокого трагізму. Та багатозначність, місткість слова, про яку вже йшлося, надає йому символічного характеру. Не лише про власну долю говорить поет, а про смисл буття людини взагалі, про її покликання, про випробування, які випадають на її долю. Слід урахувати функцію кільцеподібної композиції. В. Жирмунський зазначав: використання кільця як прийому зовнішньої композиції, як особливої побудови словесного матеріалу, невідклично пов'язано із істотними фактами композиції внутрішньої, з розвитком теми, рухом переживання і думки [11, с. 503]. Усе це повинен урахувати перекладач. Розглянемо кілька перекладів твору Міцкевича. Один належить Максиму Рильському.

У книзі «Поезія Адама Міцкевича» про вірші «*Poląły się łzy*» і «*Nad wodą wielką i czystą*» Рильський писав: «Сумні, гіркі вірші. Цей сум, цю гіркоту можна зрозуміти і пояснити. Чи не в цих настроях одна з причин, що Міцкевич на довгі роки, до кінця життя, замовк як поет?» [28, с. 107]. Рильський був знавцем і блискучим перекладачем Міцкевича, автором проникливих віршів про нього. Своєрідний діалог між польським і українським поетами тривав впродовж багатьох років. Максиму Рильському вдалося передати смисл мініатюри Міцкевича, відтворити її ритміко-синтаксичну будову, внутрішню і зовнішню організацію, її елегійно-філософську інтонацію.

*Полились мої сльози, краплисті та чисті
На вік мій дитинний, вік мій невинний,
На юність мою і квітучу, й жагучу,
На роки змушнілі, роки похилі.*

Полились мої сльози краплисті та чисті [26, с. 42].

Твір Міцкевича є віршем-метафорою. Цю особливість передав Рильський. Щоправда, в четвертому рядку драматизм вірша дещо послаблено. Дотого ж твору звернувся Євген Маланюк. Його працю датовано 27 липня 1957р.

*І вибухли сльози щирі
— без міри
На моє дитинство ясне
— прекрасне,
На молодість дику, пінну
— вершинну,
На вік мій зрілий, зрілий —
прозрілий.*

*І вибухли сльози щирі
— без міри* [16, с. 546].

Чи можна розглядати працю Маланюка як переклад? Скоріше, це переспів (за термінологією А. Волкова, переробка).

Зберігши кільцеподібну композицію, відтворивши наскрізну метафору, Маланюк, проте, в ряді моментів відійшов від першотвору. В оригіналі в першому рядку усі слова пов'язані між собою певною логікою образу. Маланюк її порушує, точніше, замінює своєю, переосмислюючи оригінал, переводячи його в іншу тональність. Він вписав вірш у контекст **свого** життя, **свого** бачення світу. Маланюк переводить вірш у іншу тональність, переосмислюючи оригінал. Ключове слово оригіналу **Połaty** замінено на **вибухли**, яке має зовсім іншу семантику, інше часове наповнення. З ним у переспіві пов'язані слова **ширі** — **без міри**, які не відповідають тому, що маємо у Міцкевича: **czyste — rześiste**.

До своєї інтерпретації Маланюк дав епіграф з оригіналу. Очевидно він хотів підкреслити, що дає не переклад твору Міцкевича, а своєрідну варіацію на його тему.

Вірш «Połaty się łązu» переклав і білоруський поет Максим Танк:

*Паліліся мае слёзы, як дождж, чысты, краплісты
На маленства што было анельскім, сельскім,
На юнацтва час мой шумны, неразумны,
А таксама на век сталы, век неудалы.*

Паліліся мае слёзы, як дождж, чысты, краплісты [31, с. 586].

В. Гапова у статті «Максим Танк — перекладач слов'янських поетів» писала, що висока культура перекладацької майстерності у Танка робить загадковою невдачу з перекладом ліричної перлини Міцкевича «Полилися мої сльози». Вона висловила думку, що в кожній літературі є національні шедеври, які не піддаються перекладу через філігранність обробки і національний колорит образу [8]. Але навряд чи невдача одного перекладу — доказ неперекладності шедеврів ліричної поезії. Є багато прикладів блискучих перекладів перлин світової лірики. Вони є у самого Танка. Пошлемося на його переклади з того ж Міцкевича: «Stepy Akermanskie», «Burza», «Widok z gór ze stepów Kozłowa», «Gora Kikineis». Що ж до вірша «Połaty się łązu» невдача перекладача в тому, що було зруйновано метафору оригіналу — її замінено звичайним порівнянням. Невдача випадкова, про що говорить і Гапова. Але не можна її оминати, бо вона показує, як багато важить правильне прочитання оригіналу. До речі, вірш Міцкевича був одним із тих творів, які відкривали нову сторінку в історії європейської метафори.

Звернемо увагу й на російський переклад В. Звягінцевої:

*Полились мои слезы лучистые, чистые
На далекое детство безгрешное, вешнее,
На юность мою неповторную, вздорную,
И на век возмужания — время страдания.*

Полились мои слезы, чистые, лучистые [17, с. 201].

Тут не відтворено і деякі суттєві синтаксичні особливості оригіналу, і систему епітетів, яка має глибокий зміст. Перекладачка не знаходить цим епітетам належних відповідників.

Безумовно, до твору Міцкевича ще не раз звертатимуться перекладачі, використовуючи його багатий інтерпретаційний матеріал.

Один із найсуттєвіших моментів інтерпретації художнього твору — вона повинна бутиисловою, визначати його глибинний смисл. Перекладач — бачити, відчувати не лише пряме словникове значення слова, а його життя у контексті твору, творчості письменника, тієї чи іншої національної літератури, культури. Інакше йому загрожуватиме небезпека буквалізму, а це призведе до спотворення оригіналу.

Вдумливе прочитання — одна із заповук вдалого перекладу, але зводити все лише до цього не можна. У художньому перекладі поєднуються точне знання і вільний політ творчої уяви, дослідницький підхід й інтуїція, поетичне натхнення. Рильський писав: «Перекладач поетичного твору передусім повинен бути сам поетом — із властивою поетам здатністю перевтілюватись, відгукуватися на часто не схожі одне на одне літературні явища, повинен бути чутливим, як пушкінське «Ехо» [27, с. 80-81]. Але разом із цією вимогою він висував й іншу: передумовою повноцінного художнього перекладу має бути повноцінний філологічний аналіз тексту. Йдеться про діалектичний зв'язок між розумінням і творчістю, про особливості перекладу як інтерпретації.

Інтерпретація тексту і відкриття його смислу водночас є утвердженням можливостей інтерпретатора. Відбувається своєрідний діалог між текстом й інтерпретатором. Один голос не повинен заглушувати інший. Саме тут виникає та проблема, про яку писав Рильський. У процесі перекладу відбувається зустріч двох художніх світів. Перекладач повинен «увійти у світ обраного для перекладу автора, певною мірою підкорити йому свою індивідуальність» [27 с., 80]. Проте «зовсім зректися себе перекладач, коли він дійсно митець, не може» [27, с. 80]. Але він мусить спрямувати творчі зусилля на перевтілення, на входження у «чужий» світ, на виконання тієї програми, яку задано оригіналом. Саме поєднання тих двох первнів є умовою повноцінного перекладу.

Практика видатних майстрів «високого мистецтва» підтверджує, що кожний із них поєднував в собі митця і дослідника. Маємо чимало прикладів, коли один і той же діяч культури виступав і як дослідник, і як перекладач. Ми вже згадували про Рильського, дослідника і перекладача творчості Міцкевича. Г.Кочур, перекладав з багатьох мов, відомий і як історик і теоретик літератури. Андрія Содомору знають і як перекладача античних авторів, і як одного із авторів глибоких праць про культуру Давньої Греції і Риму. Видатним дантологом був перекладач «Божественної комедії» М.Лозинський. Польський письменник Т.Бой-Желеньський відомий талановитими перекладами французьких класиків і дослідженнями їх творчості. Подібних прикладів можна навести багато.

Рильський зазначав: «Справжній майстер слова може перекладати різних поетів» [27, с. 80]. Проте є й інша думка. Зокрема, Г.Гачечиладзе писав: «Кожний перекладач створює повноцінний переклад твору лише близького йому, лише за настроєм і відповідає його творчій індивідуальності» [29]. Навряд чи можна беззастережно прийняти це положення. Досить підійти з цієї позиції до перекладів, скажімо, Гомера, щоб визнати її хибність. Логічно виникає питання, як може людина нашого часу перекладати твори поетів античності, середньовіччя і Відродження, для яких характерне зовсім інше, ніж наше, бачення світу. Між тим є прекрасні переклади і Гомера, і Есхіла, і провансальських трубадурів, і Данте, і Петрарки, і Боккаччо, і Рабле, і Шекспіра.

Положення про необхідність неодмінної близькості творчих індивідуальностей наче підтверджується прикладами: В. Жуковський був геніальним перекладачем Шіллера, сентименталістів і романтиків, але невдало переклав Гомера. П. Тичина дав прекрасні переклади Туманяна і Ботгва, але вкрай невдало інтерпретував Пушкіна і Гайне. В. Сосюра проникливо відтворював Єсеніна, але зазнав невдачі при перекладі Лермонтова. Натомість можна назвати інші. Рильський дав блискучі переклади сербських народних пісень, творів французьких класицистів XVII ст., Міцкевича і Верлена, Гьоте і Пушкіна, Вольтера і Ю. Тувіма. Борис Тен переклав поеми Гомера, вірші молодого Шіллера, сонети Міцкевича. М. Бажан дав українському читачеві «Витязя у тигровій шкурі» Ш. Руставелі, поезію Гьольдерліна, Норвіда і Рільке. Надзвичайно широким був діапазон таких перекладачів, як Г. Кочур, М. Лукаш, В. Мисик; з наших сучасників можна назвати Д. Павличка.

Удача чи невдача перекладача має бути предметом серйозного вивчення. Коли ідеться про переклади Жуковського, на які радо посилаються прихильники теорії близькості творчих індивідуальностей, слід враховувати, що для цього видатного представника романтичного перекладу, як не парадоксально, праця на цьому полі була формою оригінальної творчості. Точно зазначив Ю. Левін: перекладати для Жуковського означало створювати твір, що невід'ємно належить рідній літературі [13, с. 228].

Очевидно, треба говорити не так про творчу близькість до автора першотвору, як про **налаштованість** на діалог із ним.

Вивчення історії перекладу підтверджує думку про те, що в кожному конкретному випадкові доконечно враховувати методологічні засади праці перекладача. Одна справа, коли перекладач залишається сам на сам з оригіналом, не заглиблюючись у його складні зв'язки зі світом історії і культури. І зовсім інша, коли він ці зв'язки відчуває і бачить. Це дає змогу подолати психологічний, часовий і культурний бар'єри.

Питання про входження перекладача у світ першотвору пов'язано ще з однією дуже важливою проблемою. Стисло процес перекладу можна охарактеризувати так: від розуміння — до творчості. Або: розуміння як творчість. Як увійти у світ іншої культури? Як зрозуміти його? М. Бахтін свого часу висунув положення про позазнаходжуваність, дистанціювання як про основу будь-якого розуміння: «У галузі культури позазнаходжуваність — наймогутніший важіль розуміння» [2, с. 334]. Погляд Бахтіна мав і має багатох прихильників. Але існує й інший погляд на пізнання явищ культури, згідно з яким інтерпретація потребує входження у світ досліджуваного об'єкта, вчування в нього, злиття із ним, навіть своєрідне зречення від себе. Не маючи зараз змоги докладно спинятись на розгляді цих двох поглядів, підкреслимо лише деякі принципові моменти. Ці погляди не виключають, а взаємно доповнюють один одного. Тут можемо говорити про один із тих фактів, які засвідчують можливість застосування принципу доповнюваності у науках про Дух.

Будь-який акт гуманітарного пізнання, інтерпретація тексту культури має своєрідну природу. Це вчування в об'єкт, входження у нього і водночас-максимальне дистанціювання від нього. Коли ідеться про переклад, маємо справу з особливою ситуацією: на перший план виступає входження в об'єкт, те перевітлення, про яке говорив Рильський. Перекладач повинен

орієнтуватися на розуміння того світу культури, який презентує переклад. Необхідна переорієнтація власного мислення у відповідності із глибинними структурами тексту, обраного для перекладу. На цій основі будується нова художня цілісність, яка є і відтворенням оригіналу, і виявом індивідуальності перекладача. Є всі підстави говорити про індивідуальний стиль перекладача, водночас - про один із парадоксів перекладу: перекладач повинен максимально відтворити оригінал, але не може перестати бути самим собою, не може не виявляти свою творчу індивідуальність. Що є переклад: відтворення чи творчість? Знову вступає принцип доповнюваності. Це прекрасно показала Д. Урбанек [43]. Переклад поєднує у собі обидва моменти. Наведемо приклад. Ось «Chanson d'automne» («Осіньна пісня») П. Верлена:

*Les sauglots 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. [38, с. 224]*

Ось два переклади цього твору.

Микола Лукаш:

*Ячать хлипки,
Хрипли скрипки
Листопади.
Їх тужний хлип
У серця глиб
Просто пада.
Від їх плачу
Я просто 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
У безвість лину.[3, с. 51]*

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 на двір —
Вихровий вир
В полі млистім
Крутить жене,
Носить мене
З жовклим листям. [3, с. 52]*

Ми навели лише два українські переклади «Осінньої пісні». Як засвідчує Кочур, їх . двадцять. Перший із них, що належить П.Грабовському, з'явився 1897 р. Втім за рік до того В.Стефанік у листі до В.Морачевського дав блискуче тлумачення поезії Верлена, суголосної його настроям [3, с. 5]. Аналіз українських перекладів «Осінньої пісні» не входить у наше завдання. Ми спинимося лише на кількох моментах. У вірші французького поета знайшов вираз той «пейзаж душі», те уміння передати глибинне й сокровенне, що стоїть за словом, те, що здається невимовним і невиражальним. Дослідники називають Верлена одним із наймузикальніших поетів Франції. Зміст його поезії не зводиться до буквального значення слів. Він створюється усіма складниками вірша: ритміко-інтонаційним ладом, звукописом, композицією, своєрідним синтаксисом. Перед перекладачем постає небезпека буквалізму, коли відтворюється словесна точність, а втрачається глибинний зміст. Обидва перекладачі передали основну тональність вірша, його настрій, його внутрішню форму. Але як по-різному вони це зробили! Наведений приклад дає змогу побачити, що таке творча індивідуальність перекладача, яку роль вона відіграє, говорячи словами І.Франка, у створенні «золотого мосту розуміння і спочування між народами».

На початку статті ми зверталися до положень А.Волкова про переклад як про одну із форм літературних взаємин. Літературні контакти починаються на рівні творчих індивідуальностей і окремих творів. У зв'язку із цим і постає питання про роль перекладача у взаєминах між національними літературами. Питання не нове, але воно потребує постійної уваги. Перекладач — активний учасник діалогу культур.

Наголошуємо ще раз: розуміння оригіналу, його інтерпретація є важливою передумовою перекладацької праці. Далі вступають у дію інші чинники, які визначають особливості перекладу як форми спілкування двох культур, двох способів мислення, двох творчих індивідуальностей.

1. *Арутюнова Н.Д.* Метафора и дискурс // Теория метафоры. — М., 1990.
2. *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. — М., 1979.
3. *Верлен Поль.* Лірика. — К., 1968.
4. *Волков А.Р.* Форми міжлітературних взаємозв'язків // Традиційні сюжети і образи. — Чернівці, 2004.
5. *Гадамер Г.-Г.* Актуальность прекрасного. — М., 1991.
6. *Гадамер Г.-Г.* Истина и метод. — М., 1988.
7. *Гайденок П.П.* Трагедия эстетизма о мирозерцании Серена Киркегора / Прорыв к трансцендентному. — М., 1997.
8. *Гапова В.* Максим Танк — перекладник славянських паєтаў // Старонкі литаратурных сувязей. — Минск, 1970.
9. *Гачечладзе Г.* Введение в теорию художественного перевода. — Тбилиси, 1970.
10. *Гольберг М.* Інтерпретаційний потенціал як герменевтична проблема // *Studia hermeneutica: Герменевтика тексту: між істиною і методом.* — Дрогобич, 2004.
11. *Жирмунский В.* Теория стиха. — Л., 1975.
12. *Левин Ю.Д.* Восприятие иномациональных писателей // Ранние романтические веяния. — Л., 1974.

13. *Левин Ю.Д.* О русском поэтическом переводе в эпоху романтизма // Ранние романтические веяния: Из истории международных связей русской литературы. — Л., 1972.
14. *Левый И.* Искусство перевода. — М., 1974.
15. *Лосев А.Ф.* Ирония античная и ирония романтическая // Эстетика и искусство. — М., 1971.
16. *Маланюк Є.* Поезія. — Львів, 1992.
17. *Мицкевич А.* Собр. соч.: В 4-х тт. — Т. III. — М., 1948.
18. *Нјеґош Петар Петровић.* Горски вејенац. Београд, 1981.
19. *Неґош П.* Гірський вінець. — К., 1967.
20. *Неґош П.* Поеми. — К., 1987.
21. *Норвід Ц.* Поезії. — К., 1971.
22. *Норвід Ц.* Лирика. — М., 1972.
23. *Поповић.* Историја српске књижевности: Романтизам. I. — Београд.
24. *Попович А.* Проблемы художественного перевода. — М., 1980.
25. *Потебня А.А.* Эстетика и поэтика. — М., 1976.
26. *Рильський М.* Зібрання тв.: У 20-т. Т. VII. Переклади. — К., 1985.
27. *Рильський М.* Мистецтво перекладу: Статті, виступи, замітки. — К., 1975.
28. *Рильський М.* Про поезію Адама Міцкевича. — К., 1955.
29. *Ричардс А.* Философия риторики // Теория метафоры. — М., 1990.
30. *Стефаник В.* Новеллы. — С., 1983.
31. *Танк М.* Збор твораў: У 4 т. — Т. IV. — Минск, 1967.
32. *Шестаков В.П.* Эстетические категории: Опыт систематического и исторического исследования. — М., 1973.
33. *Шлегель Ф.* Эстетика. Философия. Критика. Т. I. — М., 1983.
34. *Allemann B.* Ironie und Dichtung. — Pfulingen, 1969.
35. *Balcerzan E.* Norwid wielojęzyczny // Cyprian Norwid. W 150-letie urodzin. — Warszawa, 1973.
36. *Mickiewicz A.* Dzieła. Т. I. — Warszawa, 1955.
37. *Norwid C.* Vade-mecum. — Warszawa, 1962.
38. *Poètes français XIX-XX siècles.* Anxologie. Par Samari Velicovsky. — М., 1982.
39. *Przyboś J.* Czytać Mickiewicza. — Warszawa, 1956.
40. *Szturc W.* Ironia romantyczna. — Warszawa, 1992.
41. *Urbanek D.* Pęknięte lustro. Tendencje w teorii i praktyce przekładu na łeb myśli humanistycznej. — Warszawa, 2004.
42. *Żmygdzka M.* Ironia romantyczna // Słownik literatury polskiej w XIX wieku. — Warszawa, 1994.

Summary

Translation as well as the other forms of literary contacts is of a philological character. The peculiarity of this dialogue is defined by its two participants the original and a translator who is not a mechanical recreator of the original but an active creative personality. The theory of translation is to become richer owing to the theory of dialogue and hermeneutics and to introduce such notions as the interpretation potential and the interpretation position of a translator. The guarantee of a successful translation is understanding it as an integrity as well as in the richness of all contextual contacts. In the dialogue between the original and the translator the voice of the latter shouldn't suppress the voice of the original as it plays the decisive role here.

The authors of the article have shown on numerous examples the importance of the preparatory work of a translator to enter the realm of the original — from the reader's perception to deep interpretation and further on to the creative work. The idea is to show how the meeting of two creative individualities takes place in the process of translation and how intercultural translations are overcome.

Key words: dialogue, interpretation, creative personality, translation.

Стаття надійшла до редакції 22.06.2006