

ХУДОЖНІЙ ОБРАЗ ЯК ОБ'ЄКТ ПОЕТИЧНОГО ПЕРЕКЛАДУ

(На матеріалі перекладів сонетів Шекспіра
українською і російською мовами)

Характерною ознакою поетичної мови є її образність, яка як складний спосіб відображення реальності у людській свідомості є одним із найбільш ефективних інструментів художнього проникнення в суть речей і явищ навколишнього світу.

Сонети Вільяма Шекспіра та їх переклади українською і російською мовами дають багатий матеріал для розгляду шляхів відтворення образності оригіналу в перекладі. Однак, перш ніж перейти до їх аналізу, зобразимо схематично структуру художнього образу.

Внутрішня структура художнього образу досить складна. Найголовнішими його компонентами [1, 142] є, на наш погляд, два: означуване і означуюче (далі — $O_{не}$ і $O_{че}$), безпосередньо складові цієї специфічної двопланової структури. $O_{не}$ залежно від типу образу може бути виражене як експліцитно, наприклад у порівнянні, так і імпліцитно, наприклад у метафорі. Другий конститuent образу, $O_{че}$, як власне образотворюючий, завжди виражений експліцитно. Всі інші характеристики образу — основу порівняння, відношення між $O_{не}$ і $O_{че}$, техніку порівняння (тип тропу), граматичні та лексичні особливості порівняння — для зручності аналізу пропонується віднести до другорядних його ознак. Отже, формулу окремого образу можна уявити в вигляді дробу, знаменником якого є $O_{не}$, а чисельником — $O_{че}$:

$$O = - \frac{O_{че}}{O_{не}}.$$

Поетичний текст складається з цілого ряду мікрообразів ($МікO$), які сумою своїх перифрастичних значень формують певний макрообраз ($МакO$) з властивим лише йому певним категоріальним змістом [2, 226].

Відношення між макрообразом і мікрообразами, що входять до його складу, характеризуються складною діалектичною взаємозалежністю: мікрообрази в своїй сумі формують «магнітне поле» поетичного макрообразу, а макрообраз, у свою чергу, впливає на кожний окремий мікрообраз, модифікуючи його перифрастичний зміст, надаючи йому певного, властивого лише в даному контексті, значення. Наочним підтвердженням цього може служити образна структура 73-го сонета Шекспіра. Його макрообраз — невмолимий хід часу, що веде поета до старості, — передано через серію поетичних фігур, мікрообразів: у першому катрені — це картина осені, у другому — захід сонця, у третьому — дотліваючі жарини раніш палаючого вогню. Таким же прикладом може служити 116-й сонет, в якому категоріальний образний зміст — поетова любов, що невід-

владна часу, — реалізується в ряді окремих перифрастичних образних символів, а саме (користуючись перекладом С. Маршак [3, 133]:

- а) Любовь — над бурей поднятий маяк.
Не меркнувший во мраке и тумане;
- б) Любовь — звезда, которою моряк
Определяет место в океане;
- в) Любовь — не кукла жалкая в руках
у времени...

Ілюстрацією впливу макрообразу вірша на відтворення його окремого мікрообразу можуть служити переклади українською російською мовами кінцевого дублета 74-го сонета:

В. Шекспір:

The worth of this is that which it contains,
And that is this, and this with thee remains.

С. Маршак:

Ей — черепки разбитого ковчег,
Тебе — мое вино, моя дуга.

Д. Паламарчук:

Тобі ж одній залишитися в віках
Не черепок ситальника, не прах,
А племінь серця, що згоріло в ньому. [5, 104]

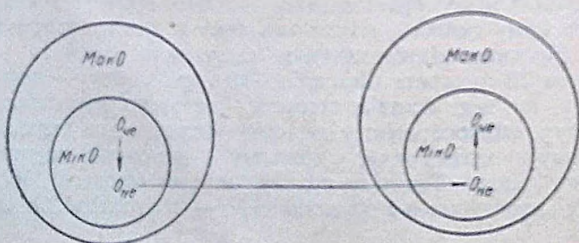
Як бачимо, і С. Маршак, і Д. Паламарчук перекладали його, органічно продовжуючи тему всього сонета про the dregs of life.

Для розгляду шляхів видозміни образу при перекладі візьмемо образ flame (сонет 109), яким поет передає свої глибокі почуття до коханої. Імпліцитно вираженням O_{in} даного образу є $romantic love$. Його відповідником в українській мові буде *палке кохання* (переклад на рівні означуваних, як правило, не становить труднощів). Щоб отримати необхідне нам O_{in} мови перекладу, *палке кохання* як семантичний підтекст образу з експліцитної сфери вираження знову переводимо в імпліцитну і отримуємо слово на зразок *палання, полум'я, вогонь*. Вибір будь-якого з них — справа смаку перекладача. Так, Д. Паламарчук при перекладі даного образу в сонеті 109 вжив слово *вогонь*, а С. Маршак в 115-му сонеті образ Flame переклав як *пламя*.

Отже, хід видозміни образу був таким:

Мова оригіналу (МО)

Мова перекладу (МД)



Це випадок прямої відповідності образу МО образіві МП. Таких прикладів у перекладах сонетів Шекспіра С. Маршаком і Д. Паламарчуком можна знайти чимало, наприклад, образ сонця у 18-му сонеті:

В. Шекспір:

Sometimes too hot the eye of heaven shines...

С. Маршак:

То нам спит глаза небесный глаз...

Д. Паламарчук:

Небесне око розсипа жаринь...

Дещо складніший випадок видозміни простого образу з заглибленням у його дериваційну історію ми знаходимо у перекладеному Д. Паламарчуком 41-му сонеті, в якому зраду друга поет намагається виправдати еротичною агресивністю смуглявої пані: *And when a woman woos, what woman's son Will sourly leave her till she have prevailed?*

У контексті даного сонета, в якому смуглянка виступає як невинна грішниця, вираз *woman's son* набуває метафоричного значення — *син грішниці*, тобто сам *грішник*. На нашу думку, нейтральний переклад цього образу С. Маршаком *А перед лаской искривляется жем* *Сын же не щинь едва ли устоит* не розкриває всіх його глибинних значень. Д. Паламарчук розуміє, що поверхнева структура *син жінки* позбавлена прихованих конотацій оригіналу: він заглядає вглиб образу і знаходить там його колоядерний відповідник — *правнук Єви*. Відродження образу у Д. Паламарчука відбувалось приблизно таким шляхом: *син жінки* → нащадок *грішниці* → *правнук Єви*. Думається, таку складність творення і відтворення, характерну для внутрішньої структури художнього образу, слід вважати цілком нормальним явищем, оскільки «поетична мова (в аспекті її породження) реалізує найскладніший спосіб породження, потенційно закладений у природній мові» [2, 219].

Таким чином, трансплантуючи образ за образом з МО в МП і щоразу дбаючи про те, щоб переклад кожного мікрообразу ніс на собі печать поетичної моделі твору, перекладач крок за кроком відтворює саму поетичну модель — що і є власне кінцевою метою перекладу.

На практиці перекладачеві далеко не завжди вдається здійснити рівнозначну трансплантацію образу з МО в МП. Часто при перекладі поетичний образ зазнає змін. Об'єктом таких змін виступає, як правило, $O_{\text{де}}$, а також його відношення до $O_{\text{пе}}$ і весь спектр його граматичних і лексичних характеристик. $O_{\text{пе}}$ як семантична основа образу змін не зазнає, оскільки це привело б до перекручення основної, денотативної інформації твору.

Погоджуючись із існуючою класифікацією основних видозмін образності художньої мови першотвору при перекладі [4, 40], ми

хотіли б, виходячи з даних відтворення образів сонетів Шекспіра українською і російською мовами, запропонувати деякі доповнення, а саме:

I. Вбачаючи суттєву відмінність четвертого типу наведених видозмін від попередніх трьох в тому, що при перекладі даним способом *Оче* образу міняє свою предметно-якісну парадигму (детальніше про це див. далі), нам здається доцільним ділити всі видозміни на а) кількісні (1 — «скорочений переклад» образу при згортанні образу; 2 — розгортання образу; 3 — зміна послідовності художніх образів або їх перестановка) і б) якісні (заміна образу його еквівалентом, власне трансформація образу).

II. В рамках кількісних видозмін слід виділити три підтипи: 4 — генералізацію; 5 — конкретизацію; 6 — компенсацію художнього образу.

III. В рамках якісних видозмін розрізняти: 7 — трансформацію мікрообразу і 8 — трансформацію макрообразу.

Ілюстрацією згортання як першого підтипу кількісних видозмін образу при перекладі може служити випадання вже згаданого образу *flame* в перекладах 109-го сонета С. Маршаком і 115-го — Д. Паламарчуком. Повного згортання зазнав також образ прищеплення (сонет 15) в перекладі Д. Паламарчука; образ поетової *культури* (сонет 37) — тобто його неспромога взяти участь у розвагах друга-аристократа — випав у обох перекладах (хоча в сонеті 89 вони цей образ зберегли); згорнулися у перекладах С. Маршака традиційний образ середньовіччя *sums of the world* (сонет 33) на означення коронованих осіб, високопоставлених вельмож і образ *хреста* (сонети 34, 42), якого поет змушений нести через образи, завдані йому його другом і смутливою леді; випав у обох перекладах також образ *небесних врат* (сонет 29). Таких перекладів можна навести чимало.

Ілюстрацією розгортання образу як другого підтипу його кількісних видозмін є поетове порівняння людей з *plants* (сонет 15), що перекладене С. Маршаком як *асиды нежные растений*. Згадуваний вже образ прищеплення (сонет 15), яким поет передає чудодійну омолоджуючу силу своїх віршів, з одного слова в оригіналі (*engraft*) розгортається в перекладі С. Маршака в ціле речення:

Но пусть мой стих, как острый нож садовый,
Твой век волюнтерит прививкой новой.

Розгортання в перекладі С. Маршака зазнає згадуваний вже нами образ *the dregs of life* (сонет 74), що російською мовою звучить як *жизни быстротечной Остаток оставшийся на дне*. Так само *Eve's apple* (сонет 83) розгортається у С. Маршака в *яблоко, что с древа Адаму на беду сорвала Ева*. Останній приклад особливо перекомліливо демонструє творчий підхід перекладача до застосування такого, здавалось би, простого різновиду видозмін образу оригіналу в перекладі, як розгортання.

Прикладом *перестановки* образів може служити переклад сонета 19 українською і російською мовами. У Шекспіра послідовність образів у першому катрені така:

Devouring Time, blunt thou the lion's paw,
And make the earth devour her own sweet brood;
Pluck the keen teeth from the fierce tiger's jaws,
And burn the long-lived phoenix in her blood.

І у С. Маршака, і у Д. Паламарчука ця послідовність трохи змінилась: *когти льва (левині пазури — клыки из пасти леопарда) з пащі тигриної... зуби — земные существа (вितвори землі — фенікс) фенікс*.

Як приклад *генералізації* образу можна розглядати переклад С. Маршаком eisel (сонет 111), яким поет метафорично передає засіб виправлення своєї провини перед другом:

В. Шекспір:

... I will brink
Portions of eisel 'gainst my strong infection.

С. Маршак:

Согласен я без ропота глотать
Лекарственные горькие коренья.

До *конкретизації* образу в перекладі С. Маршак і Д. Паламарчук відносяться дуже охоче. Так, *thy fair flower* (сонет 69) у них стає відповідно *сладчайшими розами* і *тройндами*. Крім цього, в перекладах Д. Паламарчука *birds* (сонети 97 і 98) стають *солов'ями* і *синичкою*, а *flowers* (сонет 98) перетворюються на *конвалії*. У перекладі С. Маршака образ *oblation* (сонет 125) став *хлебом*.

Компенсація образу може відбуватись як у межах одного сонета, так і в межах всього сонетного циклу. Прикладом компенсації образу в межах одного вірша може служити переклад С. Маршаком сонета 64, в якому втрата образу другого катрену *the kingdom of the shore* (у С. Маршака — *прибрежные страны*) компенсується в третьому катрені *королевскими* (у Шекспіра — *state*). Прикладом компенсації образу в межах всього сонетного циклу може вважатись поява в сонеті 129 у перекладі С. Маршака образу *небесных врат*, зниклих, як ми пам'ятаємо, при перекладі сонета 29. Компенсацією є також поява в сонетах 63 і 81 в перекладах Д. Паламарчука *міді*, зниклої з його перекладів сонетів 64 і 107. Сюди ж можна віднести і появу образу *стріл* у перекладі Д. Паламарчуком сонета 70:

В. Шекспір:

Thou hast passed by the ambush of young days,
Either not assailed, or victor being charged.

Д. Паламарчук:

Хай в щит чеснот твоїх розбито стріли
І юних днів спокуса відійшла...

Виправдати таку «перекладацьку вільність» можна посиланням на кінцевий двовірш сонета 140, який містить у собі метафору, запозичену з мистецтва стрільби з лука.

Серед якісних видозмін образу, тобто таких, що ведуть до повного його переосмислення, спочатку слід виділити *трансформацію мікрообразу*.

У розглянутій нами схемі кількісної видозміни образу *flame* (сонети 109 і 115) є одна характерна риса: і $O_{\text{дс}}MO$ *flame*, і $O_{\text{дс}}MP$ *вогонь* (пламень) належать до однієї предметно-якісної парадигми MO і MP (тобто предметного ряду з однаковими якісними характеристиками в MO і MP). Їх видозміна відбулась у межах цієї парадигми. Зовсім іншу картину ми спостерігаємо в прикладах інтерпретації С. Маршаком і Д. Паламарчуком образу *marigold* (сонет 25), яким поет передає підлабузництво придворних осіб. Просте перенесення *чорнобривця* в переклад не принесло б бажаних результатів — багата конотація оригіналу була б утрачена. Тому обидва перекладачі вдаються до зміни предметно-якісної парадигми $O_{\text{дс}}MO$ *marigold* на предметно-якісну парадигму $O_{\text{дс}}MP$ *соняшник* (подсолнух). Одиниці різних предметно-якісних парадигм MO і MP , *marigold* і *соняшник* стають функціональними відповідниками саме в межах контексту сонета 25, в основі своїй маючи спільне семантичне $O_{\text{дс}}$ — *кейтка, що колається завжди бути зверненою до сонця*. Саме тому тут уже неможливе те відносно безболісне варіювання при виборі одного з можливих претендентів на роль $O_{\text{дс}}$ в MP , яке ми мали при кількісній видозміні образу *marigold* уже не може бути *традиційою чи конвалією*, а саме *соняшником*.

Як бачимо, здійснюючи трансформацію, подібну до вищевисхідної, перекладач сповинен враховувати ту образну систему, на фоні якої сприймається перекладний твір його читачем (4, 40). Шекспір не згадує у своїх сонетах про соняшник, однак відомо ймовірно, що він знав про цю екзотичну на той час рослину (завезену з Америки до Європи 1510 р.).

Цікавий випадок трансформації мікрообразу ми знаходимо в перекладі Д. Паламарчуком сонета 111. Виправдовуючись перед другом-аристократом за свою «низьку» професію, — роботу в театрі, — Шекспір говорить: *...my nature is subdued To what it works in like the dyer's hand*. Образ *красильщика* (С. Маршак) передано Д. Паламарчуком інакше:

Я ремеслом позначений достоту,
Як чорна сажотрсова рука.

Фарбар трансформувався в *сажотруса*, що було зроблено на основі спільного для обох образів $O_{\text{дс}}$: *професія, яка залишає незмивний слід* (*brand* — *таєро*) на тому, хто нею займається.

Як приклад трансформації макрообразу можна розглядати переклад Д. Паламарчуком сонета 46. В оригіналі — це улюблений у наслідувачів Петрарки образ боротьби зору і серця за право воло-

діти коханою, причому у Шекспіра ця боротьба точиться у вигляді судового процесу. В сонеті багато юридичних термінів, таких як plead, defendant, plea, title (у значенні *право власності*), impanel, quest (у значенні *присяжні*), verdict, right.

С. Маршак відтворив у своєму перекладі ситуацію *суду*:

Чтоб рассудить междоусобный спор,
Собрались мысли за столом суда
И помирить решили ясный взор
И дорогое сердце навсегда.

Д. Паламарчук, відштовхнувшись від початкового mine eye and heart are at a mortal war, повів розповідь у трохи іншому плані: у нього сторони не просто судяться, а воюють між собою — *Мій зір і серце мруть на полі бою*. Між ними точиться не просто судова тяганина, а *зубна йде ... війна*. І край їй кладуть уже не *мысли за столом суда* (а quest of thoughts), а *парламентери дум*. Як бачимо, Д. Паламарчук по-своєму зрозумів макрообраз даного сонета, звідси в його перекладі *военна*, а не *судова* термінологія.

Однак навряд чи виправдана трансформація Д. Паламарчуком ще одного образу із згаданого вже нами сонета III, в якому поет нарікає на свою гірку акторську долю. *Виновницю моїх дурних делій, Богиню, осудницю мене Зависеть от публичных подаяний* (користуючись перекладом С. Маршака). В українському перекладі *актор* перетворився на *волоцюгу*:

Ій дорікай, мій злочинній долі,
Богині, винній у моїх гріхах,—
Це жебрав я з її лихої волі
На людних стовпцях і на шляхах.

Явної пересиченості релігійним забарвленням допустився український перекладач в сонеті 90: тут з'явилися *господь*, і *муки в пеклових безоднях*, і навіть *розп'яття*, яких у оригіналі немає. Слід зауважити, що в релігійній тематиці — там, де вона проявляється, — Шекспір, як правило, обмежується загальними heaven, hell.

Певне перебільшення знаходимо ми і в українському перекладі сонета 115, де Шекспір говорить про всесилля Часу, який міняє все, навіть decrees of kings. У Д. Паламарчука ж *І королів веде на плаху він*. Це нам здається явним історичним забіганням уперед, адже на час написання поетом цього сонета ще королі (і королеви!) водили на плаху своїх непокірних підданих — згадаймо хоча б про невдалу спробу графа Ессекса підняти повстання проти королеви Єлизавети, що коштувало йому голови, і про смертельну загрозу життю самого Шекспіра, який випадково виявився замішаним у цю справу! Відгомін цих подій ми знаходимо в «датованому» 107-му сонеті («Death to me subscribes»), написаному поетом 1601 року.

У 107-му сонеті ми знаходимо образ, перекладові якого на українську мову бракує однієї художньо релевантної деталі. В контексті

вищезгаданих подій 1601 р. образ the mortal moon, що hath her eclipse endured, таїть у собі явний натяк на королеву Єлизавету (пор. у С. Маршака: *Свое затмение смертная луна Пережила на зло пророкам лживым*). У Д. Паламарчука *смертная луна* стала *смертним місяцем*, і натяк автора на історичну особу втратив силу. Щоправда ставити це у вину перекладачеві аж ніяк не можна, в даному разі ця втрата неминуча. Там, де це виявилось можливим, — у сонеті 96 — український перекладач зберіг «королівську» конотацію:

Нікчемне скельце в персні королеви
Стає вершиною усіх окрас.

Не зберіг її С. Маршак:

Поддельный камень в перстне королей
Становится алмазом дорогим.

С. Маршак втратив ще один натяк поета на історичну особу, — на цей раз на смугляву пані (сонет 119), — передавши образ Спренг у множині:

Каким питьем из горьких слез Спренг
Отравлен я...

Образи сонета 86 spirit, ghost (натяк на поета-суперника Д. Чепмена) в інтерпретації Д. Паламарчука набрали надто слов'янського забарвлення — *віщий дух вождів, асидів померлих сила неземна* (пор. у С. Маршака: *дух, лишенький тьма, дружественный дух*).

Невинправданим, на наш погляд, здається і повернення українського перекладача при відтворенні цілої низки сонетів (26, 50, 51, 74, 88, 124, 129) до класичної «петраркинської» форми, адже «шекспірівський» сонет, що остаточно утвердився саме завдяки творчості Шекспіра, був кроком уперед в розвитку сонета як жанру, був максимальним його пристосуванням до ідейно-естетичних концепцій великого британця. У Шекспіра кінцевий двовірш у межастислого поетичного простору концентрує в собі інформацію величезної художньої ваги — висновок твору, його резюме. Саме через це більшість дублетів у сонетах Шекспіра звучать так афористично. Думається, що таке порушення форми першотвору — далеко не формальність!

Підводячи підсумки, можна стверджувати, що при всіх різновидах перекладу художнього образу з МО в МП — чи це просте кількісне перенесення, чи складна якісна трансформація, — перекладач поруч із проникненням «вглиб» художнього образу з метою всебічного дослідження всіх особливостей його внутрішньої структури повинен так же пильно вдиялятися і «вшир», за межі образу, в ту екстралінгвістичну реальність, відобразити яку і був власне покликаний цей образ. Тільки таке нерозривне поєднання інтра- і екстралінгвістичних бачень образу оригіналу може гарантувати перекладачеві успішне вирішення його основної задачі — задачі адекватного відтворення всієї образної системи першотвору в перекладі.

1. Арнольд Н. В. Стилистика современного английского языка. Л., 1973.
2. Рязан Н. И. Современная структурная лингвистика. М., 1977.
3. Сонети Шекспира в переводах С. Маршака. М., 1949.
4. Теория и критика перевода. Л., 1962.
5. Шекспір Вільям. Сонети / Пер. Дмитра Паламарчука. К., 1966.

Подана до редколегії 30.09.79

Р. П. ЗОРІВЧАК, доц.,
Львівська консерваторія

ВІДТВОРЕННЯ СЕМАНТИКО-СТИЛІСТИЧНИХ ФУНКЦІЙ ФРАЗЕОЛОГІЧНИХ ПОРІВНЯНЬ У ПОЕТИЧНОМУ ПЕРЕКЛАДІ

(На матеріалі англослов'янських перекладів поетичних творів Т. Г. Шевченка)

З погляду лінгвістики семантична особливість фразеологізованих порівнянь (далі — ФП) полягає у тому, що перший їх компонент зберігає своє пряме значення, а інші зазнають часткового або повного переосмислення, перетворюючись при цьому з елемента порівняння в елемент інтенсифікації чи уточнення якості. Інтенсифікація утворюється за рахунок образності, яка виникає при зіставленні предметів, явищ тощо, що належать до різних предметних груп. При цьому семантичні значення дальших компонентів порівняння переосмислюються, набувають нових диференційних сем — сем діагнозу, як їх ще називають, тому що вони служать для виділення даного значення серед інших того самого семантичного поля [13, 33]. Так, лексема *a father* у своєму референційному значенні має три семи діагнозу: «чоловіча стать»; «людина, на одне покоління старша, ніж дане»; «пряма лінія походження». Однак у ФП *watchful as a father* диференційні семи слова *a father* зовсім інші: «ніжність»; «любов»; «турботливість»; «старшість». Але такі ж семи діагнозу в даному ФП може мати й лексема *a mother*, оскільки конотативні значення обох лексем збігаються. Річ у тому, що хоча емоційний компонент виникає на базі предметно-логічного, все ж, виникнувши, він характеризується тенденцією витіснити предметно-логічне значення, або ж значно його модифікувати. І. Арнольд пише з цього приводу: «Між медом і сільськогосподарським птахом — качкою — мало спільного, однак в переносному значенні слова *honey* і *a duck* — дуже близькі синоніми [1, 106]. Дана особливість ФП дуже важлива і в міжмовних стосунках, зокрема при перекладі.

При зіставленні ФП української та англійської мов знаходимо в них багато спільного. Українські й англійські ФП мають подібну синтаксичну структуру із з'єднувальними словами *ніби*, *мов*, *немов*, *як*, *like*, *as*, *such as*, *as if* та ін.

Предметом порівняння в обох мовах часто виступають лексеми основного словникового складу, назви тварин, предметів, явищ навколишньої дійсності. Тому чимало ФП засновано на загальнолюдських образах і асоціаціях.