um mediae et infimae latinitatis/Conditum a Carolo du Fresne Domino du Cange: In 10 t. — Niort: L. Favre, Imprimeur-ed., 1883 — 1887. T. 1—10. 36. A glossary of later Latin to 600 A. D./Compl. by A. Souter.— Oxford: Clarendon press, 1964.— 456 p. 37. *Holman M.* L. N. Tolstoy's Ressurection: eighty years of translation into English. — The Slavonic and East-European Review, 1983, Jan., vol. 61, №1, p. 125—138. 38. A new English dictionary on historical principles: In 10 vols./— Oxford: Clarendon press, 1888—1928. 39. The Oxford classical dictionary/Ed. by M. Cary, J. D. Denniston et al.— Oxford: Clarendon press, 1957.— 972 p. 40. *Popovič A.* Dictionary for the analysis of literary translation. — Edmonton: Dep. of comparative lit., the Univ. of Alberta, 1975.— 27 p. 41. Słownik terminów literackich.— Wrocław, Warszawa et al.: ZNO, 1976.— 577 s. 42. Totius latinitatis lexicon: In 4 t.— Schneebergae: Sumptibus et typic C. Schumanni, 1831—1835.— T.1—4. 43. *Victorinus F. Laurentius.* Explanationum in rhetoricam M. Tullii Ciceronis. Librio duo.— In: Rhetores latini minores/Emend. C. Halm. Lipsiae: In aed. B. G. Teubneri, 1863, p. 153—304. 44. Webster's new international dictionary of the English language.— Sec. edition, unabridged/Ed. in chief W. A. Neilson.— Springfield, Mass.: Merriam Co, 1956.— 3196 p. 45. Webster's third new international dictionary of the English language unabridged/Ed. in chief Ph. B. Gove & the Merriam — Webster ed. staff.— Springfield, Mass.: G. & C. Merriam Co, publ., 1961.— 2664 p.

Надійшла до редколегії 13.06.82

С. І. ТКАЧЕНКО, викл., Київський педагогічний ін-т іноземних мов

ДЕТАЛЬ І ЦІЛЕ У ПОЕТИЧНОМУ ПЕРЕКЛАДІ СОНЕТІВ ШЕКСПІРА

Одним із найбільш складних — і найменш досліджених — питань теорії художнього перекладу є питання про те, *як* відбувається процес перевтілення оригіналу в переклад, його перевираження в звуках, словах, реченнях іншої мови.

Радянська школа художнього перекладу давно рішуче відмовилася від буквалістських тенденцій представлення перекладання як механічного «перекодування» тексту оригіналу в тексті перекладу, категорично заявивши: «наш радянський переклад не мертва дзеркальна копія, а творче відтворення» [22, *127*]. «Перекладач відображає художню дійсність обраного ним твору в єдності форми і змісту, у співвіднесенні частин і цілого» [13, *148*].

Художній твір існує насамперед як цілість. Ясна річ, ця цілість складається з частин, з окремих деталей, і все ж специфіка художнього твору — саме в його цілісності, тоталітеті. Ще Арістотель стверджував, що ціле існує раніше, ніж частини. Марксистсько-ленінська діалектика вчить нас розглядати явище в його взаємовідношенні з цілим. І саме це ціле і є тим єдино вірним орієнтиром, «відповідником», на який повинен рівнятися переклад [8, *9*].

При всій строкатості поглядів перекладознавців на процес перекладу, вони сходяться в одному: цей процес обов'язково включає в себе дві основні фази: фазу аналізу («вилучення» інформації

з першотвору) та фазу синтезу («породження» перекладу) [25,*68*; 26, *417*; 40, *83—85*]

Розділ процесу перекладу на стадії аналізу і синтезу створює, здавалось би, непереборний бар'єр, а саме: наявність проміжного етапу, на якому ідейно-змістовна структура художнього твору із мовної тканини оригіналу перевтілюється у мовну тканину перекладу. Однак «ідеї не існують відірвано від мови» [1, *99*]. І як правильно стверджує А. Федоров, думки та образи на будь-якій із стадій перекладацького процесу мають мовний характер [46, *10*]. Де ж тоді шукати вихід із цього становища? Автори «Основ загального і машинного перекладу» вбачають його у звертанні до абстрактної мови-посередниці з її «чистими значеннями» [40, *45*, *83—84*]. Втім, як слушно застерігає Дж. Ферс, можливість існування проміжної мови, основаної на «голих ідеях», сумнівна і до подібного зіставлення мови оригіналу і мови перекладу слід ставитись обережно [48, *26*, *33*]. В. Россельс, у свою чергу, допускає, що у процесі перевтілення тексту оригіналу в текст перекладу образ і думка нібито на мить виділяються «в чистому вигляді», і перекладач мислить «чуттєвими конкретами» Сєченова [42].

Подібні припущення виникають через нерозуміння нерозривності змісту і форми, їх діалектичного взаємопроникнення у художньому творі. У перекладознавчій літературі ще трапляються випадки механістичного протиставлення форми змістові, коли зміст розглядається як ядро, а форма — як щось на зразок шкаралупи. «Для перекладу єдино суттєвим є незмінність плану змісту; що стосується мовних засобів вираження цього змісту, то в їх відношенні переклад байдужий» [8, *9*]. До мовних засобів вираження змісту автор наведеної цитати відносить так звані стилістичні засоби, включаючи віршовий розмір, ритм і т. ін. «Відтворити в перекладі і зміст, і форму вдається дуже рідко,— авторитетно заявляє відомий теоретик перекладу в США,— і тому звичайно заради змісту жертвують формою» [34, *116*]. Таким чином, забувається той факт, шо «зміст є не що інше, як перехід форми в зміст, а форма — перехід змісту в форму» [5, *298*]. Важливо подолати традиційне розуміння форми як всього лише оболонки [31, 32]. Необхідно виходити з діалектичної єдності змісту і форми, однак вбачати у змісті те начало, яке в остаточному підсумку визначає форму [24, *317*].

Якби смисл поетичного твору полягав лише в його безпосередній «семантичній» інформації, то переважну більшість шедеврів світової лірики довелося б визнати за банальщину і сірятину — як повторення тривіальних і давно відомих істин про любов, дружбу і т. ін. Хто відважиться заявити, що смисл «Осінньої пісні» Поля Верлена лише в її семантичній структурі? І чому ж тоді так важко передати чар цього невеличкого твору іншою мовою,— про що свідчать його численні російські та українські переклади?

При всій його необхідності, аналіз художнього твору, розітнення неподільного образного цілого на складові частини — з метою встановлення того, як функціонують ці частини, яку роль виконують вони у створенні синтетичної макрообразної єдності,— таїть у собі й певну небезпеку, а саме: можливість перетворення нерозривного цілого на механічну суму частин, кажучи словами Б. Пастернака, перетворення людини на «пусте зібрання скронь, губ, очей, долонь, пліч, щік». В. І Ленін у «Конспекті книги Гегеля «Лекції з історії філософії» виділив — з поміткою «правильно!»— таку думку: «Що становить завжди труднощі, так це — мислення, тому що воно зв'язані в дійсності моменти предмета розглядає, відокремлюючи їх один від одного» [2,*216*]. На цю небезпеку вказує і відомий критик Ю. Барабаш: «Художнє явище завжди неповторне, будучи один раз розітнуто, препаровано, воно перестає бути самим собою» [7, *255—256*] Завдання перекладача на даному етапі полягає в тому, щоб розкласти оригінальний твір на його складові частини, з метою дослідження внутрішнього механізму цілого, і в той же час не омертвити досліджуваний твір, «не підмінити динамічне по своїй природі ціле його складовими частинами, не перетворити мінливі, рухливі елементи у щось вихоплене з живої повноти явищ, завмерле і нерухоме» [27, *257*] Ясна річ, така процедура не може бути простим «розгвинчуванням» художнього твору. Як вважає С. Вайман, літературно-критичний аналіз повинен бути аналізом синтезуючим, в якому виділення частин виступає не початковим моментом, а його результатом [10, *184, 190*]. Аналіз не може бути описаний як процес зворотній по відношенню до синтезу. Синтез—процес якісно відмінний від аналізу. «Той, хто думає, що зібрати все-таки можна — варто лиш узнати, «як зроблено»,— помиляється» [37, *98*]. Тут доречно згадати слова К. Федіна: «Усі знають, як зроблений «Дон-Кіхот», але ніхто не знає, як його зробити».

Таким чином, навіть на даному, «доемпіричному», етапі перекладачеві потрібен хист, уміння, талант — щоб уловити основний ідейний та емоційний пафос твору, щоб адекватно сприйняти художній твір у цілому. «Ніяке філологічне читання, цебто читання від слова до слова, від рядка до рядка, нездатне допомогти перекладачеві осмислити художній твір синтетично, тобто від цілого до деталі» [*28, 113*]. Саме через це важко погодитись із твердженням, що розуміння чужого тексту — в основному аналітична робота, яка ведеться переважно науковими методами, що аналіз тексту не потребує обов'язкових художніх здібностей [26, *417, 419*]. Подібні твердження створюють «ілюзію легкості і загальнодоступності аналізу», такого, що нібито і не потребує духовних і душевних затрат [10, *189*].

Фах перекладача нерідко порівнювали з фахом актора [6, *25*; 27, *275*]. У зв'язку з цим значний інтерес становить визнання ви-

датного майстра російської сцени М. О. Чехова про почуття «майбутнього цілого», яке виникало у нього перед виконанням ролі,— з якого самі собою виникали деталі і об'єктивно поставали перед актором [11, *155*]. Відчуття цього майбутнього цілого, з якого народжуються всі частковості і деталі, і не просто тому, що це характерно для духовного сприймання взагалі [24, *313*], а тому, що до відчуття цього цілого перекладач дійшов внаслідок вищеописаного *синтезуючого аналізу*, прочитавши, вивчивши і осмисливши перекладний твір, який тепер «ясний йому в цілому, і він підготовлений до сприйняття кожної деталі» [45, *238*], — саме таке відчуття цілого і є передумовою адекватного перекладу.

Наступним етапом породження перекладу є втілення зазначеної ідейно-образної цілісності оригіналу в звукову тканину перекладу. Головна суперечність цього етапу полягає в тому, що, з одного боку, переклад твориться *відразу*, як у частинах*, так і в цілому**, а з другого боку, він, як породження звукової (чи графічної) послідовності знаків МП, виникає *поступово*, крок за кроком, слово за словом, речення за реченням. «Перетворення оригіналу носить не тільки фронтальний, широкий характер, — цілком слушно зауважує з цього приводу Л. Озеров,— це перетворення починається з малої ділянки слова» [36, *25*]. Як виникають ці деталі, що виступає вирішальним фактором у процесі їх породження,— ось у чім таїться вся суть даної проблеми.

Лінгвісти вирішують цю проблему просто — як «відбір відповідників, що є в іншій мові» [47, *31*], як «процес послідовної підстановки замість якихось одиниць оригіналу еквівалентних одиниць МП» [23, *168*], якими виступають власне еквіваленти, а також аналоги (варіантні відповідники) та адекватні заміни [41, *9*]. Непереконливість подібного підходу навряд чи можна врятувати застереженням про необхідність здійснення вибору подібних відповідників зі збереженням їх стилістичної характеристики і з урахуванням контексту в мові перекладу [40, *131*]. Забувається той факт, що «той же самий елемент», впроваджений в іншу текстову структуру, підкорений іншим цілим, перестає бути «тим же самим» [35, *50*]. Говорити про окремі елементи безвідносно до цілого — абсурд. Кожний елемент художнього твору набуває значення лише у своєму відношенні до цілого [32, *413*; 14, *49*]. Думка ця цілком узгоджується з ленінським визначенням: «Окреме не існує інакше як у тому зв'язку, який веде до загального» [4, *300*].

Адекватно відтворені деталі ще не є гарантією адекватного від-

---

* Перемикання зі знаків МО на знаки МП — процес миттєвий, думка не може існувати у проміжному «оголеному» стані.

** М. Светлов колись сказав: «Смішно говорити, що вірш пишеться з початку; хіба можна сказати, що дитина починається з голови? Вірш створюється весь зразу».

творення цілого. Як свідчення цьому — переклад першого катрена 130-го сонета Шекспіра М. Чайковським:

My mistvess' eyes are nothing like the sun;
Coral is far more red than her lips' red;
If show be white, why then her breasts are dun;
If hairs be wires, black wires grow on her head. [57].

Ее глаза на солнце не похожи,
Коралл краснее, чем ее уста,
Снег с грудью милой не одно и то же,
Из черных проволок ее коса. [50].

Переклад М. Чайковського дуже точний в деталях, однак у цілому він значно поступається оригіналові: йому бракує високої поетичної і художньої цілісності першотвору. Як справедливо зауважив Л. Мкртчян, у перекладі буквально все може співпадати з оригіналом лише тоді, коли ми маємо справу не з художнім перекладом, а із зняттям посмертної маски з першотвору, попередньо умертвленого перекладачем [30, *176*].

Аналізуючи зміни, які вніс С. Маршак у ранню редакцію свого перекладу 90-го сонета Шекспіра,— редакцію, яка порівняно з наступним варіантом характеризувалася більшою близькістю до шекспірівського тексту,— М. Новикова коментує: «Нова лінгвістична система [текст перекладу] вимагала і нового узгодження складаючих цей текст компонентів» [35, *17*].

Отже шлях, пропонований прибічниками теорії «закономірних відповідностей», — це шлях, образно кажучи, *нєкерованого* процесу перекладу, наслідок якого — *непередбачуваний**. Завдання ж теорії — зробити цей процес *керованим*, а результат його — *передбачуваним*.

Виникає питання — що́ перекладати, в якій послідовності і в якій ієрархічній підпорядкованості? Точкою розрахунку при розв'язанні цього завдання визначається *домінанта* художнього твору, під якою розуміється «той компонент твору, який приводить у рух і визначає відношення всіх інших компонентів» [32, *411*]. При всій безсумнівній правильності ідеї ієрархічної співвіднесеності структурних елементів художнього твору, надавання статуса домінанти одному з цих елементів — «вершинному», «суттєвому» елементу згідно з теорією В. Брюсова [9, *186—192*], хай навіть «не самому собі, а в його підпорядковуючому відношенні до інших» [39, *21*], слід визнати неправомірним. У цьому не можна не бачити непомірне перебільшення ролі окремого елемента. У художньому творі

---

* Цей метод не дає відповіді не тільки на питання, я́к перекладати, а й навіть на питання, *що́* перекладати, оскільки він не враховує таких фундаментальних властивостей художнього перекладу, як його *вибірковість* (у переклад «потрапляє» далеко не все, що є в оригіналі) і *цілісність* (все те, що потрапляє з оригіналу в переклад, зазнає в ньому суттєвих змін).

домінантою є не окремий — який би то не був суттєвий — елемент*, а «єдине начало» [16, *286*], ми сказали б, *єдина якість* всіх складових частин художнього твору.

Вирішальну роль у процесі породження конкретних деталей перекладу відіграють не відповідні їм деталі оригіналу, а вищерозглянуте ціле оригіналу (рівне уявному цілому перекладу). Проілюструємо сказане прикладом. С. Маршак, інтерпретувавши досить строкату образність другого і третього катренів 74-го сонета Шекспіра в дусі єдиного образного порівняння «життя — вино», «смерть — осад» (в оригіналі є лише натяк на це, і то віддалений — *the dregs of life*), змушений був під впливом даного макрообразу вирішити і долю завершального двовірша:

Ей — черепки разбитого ковша,
Тебе — мое вино, моя душа. [53, *464*].

В оригіналі:

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

Деталь, у свою чергу, також впливає на формування образного цілого. Вона створює ефект цілого. У листі до брата А. П. Чехов радить передавати картину місячної ночі через деталь: через блиск розбитої склянки на греблі млина [51, *242*]. Деталь є умовним репрезентантом цілого — у цьому проявляється «ізоморфізм частини і цілого» [55, *197*], характерний для пралогічного мислення, органічним продовженням якого є мислення художнє. Виникає спокуса сказати: частина дорівнює цілому, «Сторінка з балом Наташі Дорівнює цілому тому «Війни і миру». А крапля роси на травинці Дорівнює росяному світанку» [18, *49*]. Однак це, розуміється, перебільшення. «Рівність» деталі цілому — в її спрямованості на ціле, що саме і надає завершеності художньому творові.

Так, макрообразне ціле сонета 12 — образ руйнівного Часу — реалізується через ряд мікрообразних структур: образи згасаючого дня, зів'ялої фіалки, посріблених сивиною чорних кучерів, безлистих дерев і літа — з колючою білою бородою, пов'язаного у снопи і кинутого на похоронні дроги. Відштовхуючись від загального образного змісту сонета, С. Маршак відтворив цей останній мікрообраз так:

...И нам кивает с погребальных дрог
Последний сноп, взъерошен и усат. [54].

...And summer's green all girded up in sheaves,
Borne on the bier with white and bristly beard.

---

* Так, Ю. Мурзаєва,— очевидно, під впливом специфіки обраного дослідження — домінуючим художнім засобом у сонетах Шекспіра вважає *повтор* (лексичний, однокореневий, паронімічний), і у його відтворенні вбачає головне (!) завдання перекладача [33,*4—5*].

Цей переклад, попри всі його високі достоїнства, на жаль, недостатньою мірою передає тужливий настрій оригіналу: тема смерті («погребальные дроги») виявилася дещо приглушеною через мажорну жвавість епітетів «взъерошен» і «усат». Зважаючи на цю обставину, С. Маршак переробляє двовірш і в наступних редакціях він уже звучить так:

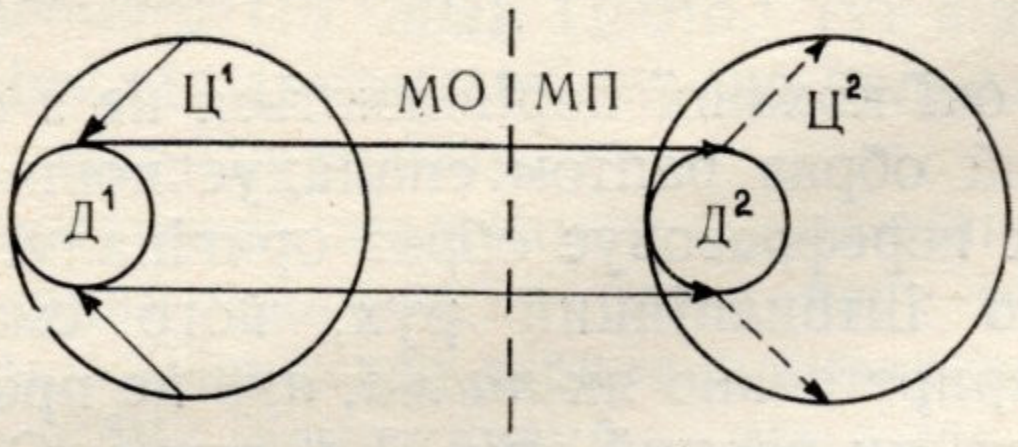
...И нам кивает с погребальных дрог
Седых снопов густая борода. [53, *433*].

«Борода», тим паче означувана як «сива», значно краще, ніж «вуса», асоціюється з темою старості і смерті [17, т. 1, *115*; т. 4, *517*; 43, т. 1, *577*]. Як справедливо зазначає Ч. Філлмор, «значення окремих лексичних одиниць краще всього можна зрозуміти з точки зору їх внеску в процес інтерпретації тексту» [49, *86*]. Крім того, наведена редакція набагато краще, ніж попередня, нагадує характерний для народних уявлень образ польовика, господаря полів,— «з бородою із колосків», «всього в білому» [38, *146—147*].

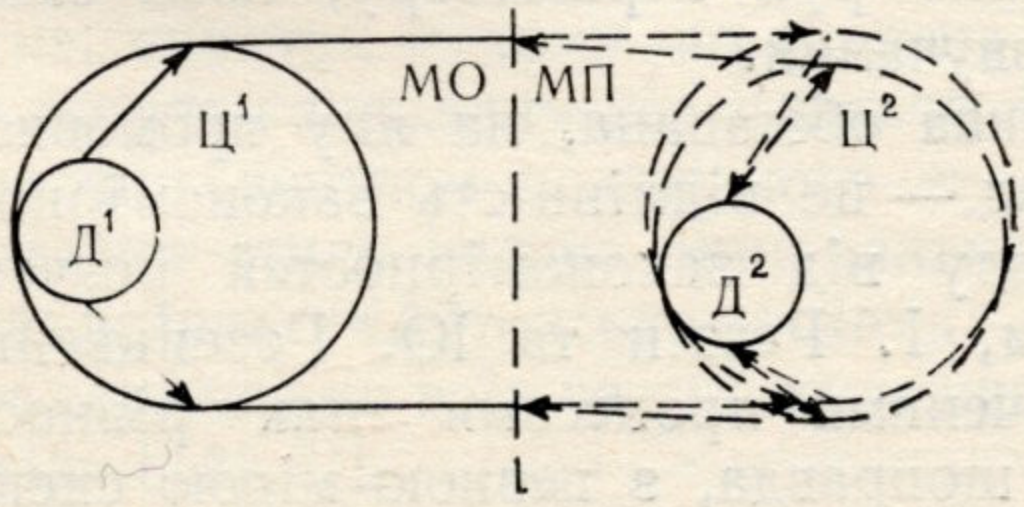
Розглянутий приклад наочно ілюструє динаміку взаємозумовленості деталі і цілого в поетичному перекладі: рух від цілого до деталі, від деталі до цілого. Породження кожної образної деталі перекладу відбувається в результаті цілої серії вищезазначених рухів, які ми, задля зручності, пропонуємо називати «човниковими». «Човниковий рух» відбувається між оригіналом і перекладом, від цілого оригіналу (через «ідеальне» ціле перекладу) до деталей перекладу; від створюваних деталей перекладу — через його все більше формоване ціле — до цілого оригіналу (див. схему 1). Пошук і творення адекватного перекладу виступає, таким чином, як рух. «Збіг мислі з об'єктом, — зазначав В. І. Ленін, — є **процес**» [3, *163*].

Схема 1. Співвідношення деталі і цілого у процесі перекладу.

а) традиційне уявлення



б) «човниковий рух»



Можна запитати: чим, власне, відрізняється пропонований нами «човниковий рух» від відомих у перекладознавстві «методу проб і помилок» [52, *41*], «вибору і заміни варіантів» [47, *317*]? Відрізняється тим, що: 1) в ньому завжди чітко окреслена *мета*, досягти якої прагне перекладач, а саме: передача ідейно-образного *цілого* першотвору (перш ніж шукати, треба знати, що шукати); 2) ця модель стверджує *примат цілого над частковостями*; 3) вона також вказує на те, що перекладне ціле створюється *в іншій системі частин*, ніж ціле оригіналу; 4) більше того, вона доводить, що *адекватне ціле* перекладу формується з *частин*, *неадекватних* відповідним частинам оригіналу (див. схему 2).

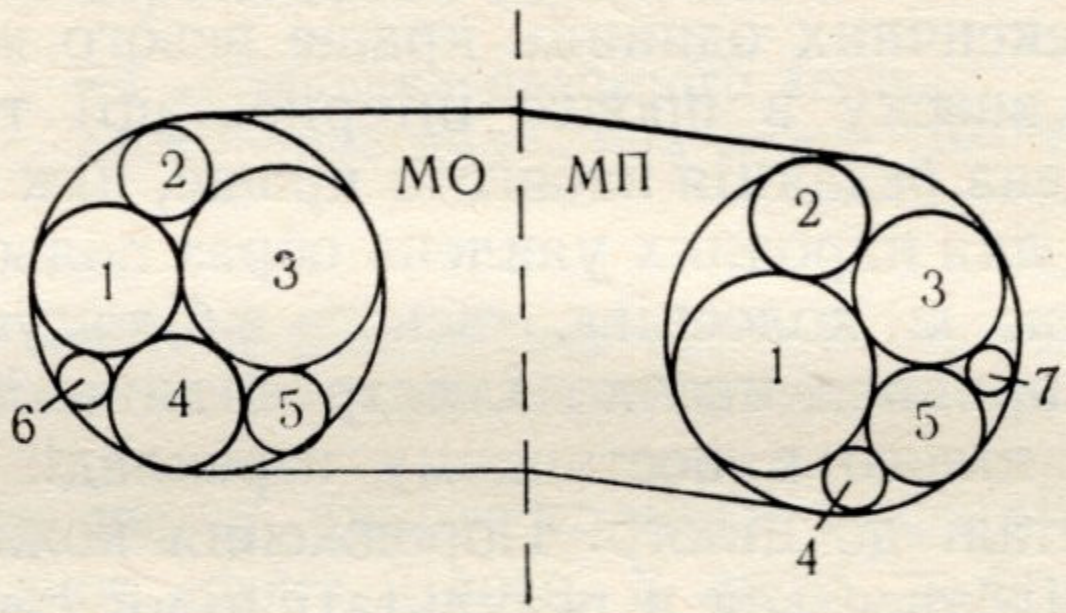


Схема 2. Співвідношення деталей в оригіналі і перекладі.

Підтвердженням всього сказаного — переклад уже згадуваного 130-го сонета Шекспіра С. Маршаком, переклад, шо характеризується зумисним відходженням від окремих образних деталей, завдяки чому якраз і забезпечується вірність оригіналу на вищому рівні — на рівні макрообразного цілого всього катрена й усього сонета:

Ее глаза на звезды не похожи,
Нельзя уста кораллами назвать,
Не белоснежна плеч открытых кожа,
И черной проволокой вьется прядь [53, *492*].

У С. Маршака очі коханої порівнюються не з *сонцем*, а з *зорями*,— і традиційний образ раптом спалахує новим поетичним вогнем; другий рядок перефразовує образ оригіналу, однак напрочуд вірно передає його інтонаційний рух, його емоційне дихання: *волосся* (*hair*) інтерпретовано як *пасмо*, яке не просто росте (*grow*) на голові, а *в'ється*, як чорний дріт. І головне, С. Маршак схопив і передав емоційний рух першотвору, його схвильований ритм, його пристрасне звучання.

Ще одна важлива обставина, на яку промовисто вказує вищенаведений приклад,— це відмінність закономірностей породження (синтезу) перекладу від закономірностей розчеплення (аналізу) першотвору. Втім, І. Ревзін та Ю. Розенцвейг схильні ставити між двома зазначеними процесами знак рівності [40, *218*]. Їх позицію поділяє, щоправда, в певною мірою скепсису, В. Комісa-

ров [23, *42*]. Більш гнучкої лінії у цьому питанні дотримується А. Федоров. Він указує на відмінність законів синтагматики МП від законів синтагматики МО; вибір того чи іншого елемента диктується, згідно з його словами, скоріше іншими елементами у його оточенні, аніж загальним змістом чи художнім завданням [47, *33*]. Насправді, те, що іменується як «зміст чи художнє завдання», є вирішальним моментом при перекладанні — адже художнє ціле виникає лише тоді, «коли компоненти художнього твору орієнтуються не тільки (і не стільки!) один на одного, скільки на єдине начало» [16, *286*]. А. Жолковський та Ю. Щеглов взагалі вважають, що в процессі творення митець іде до заздалегідь відомої мети [19]. На наш погляд, це перебільшення. Як справедливо зазначає В. Зарецький, художня творчість — це, з одного боку, процес конструювання тексту згідно з системою заданих критеріїв (лише почасти ясно усвідомлюваних художником), а з другого — дослідження, в процесі якого досягається мета, невідома раніше, і безперервно вироблюються нові критерії, відповідно до яких і здійснюється відбір текстових конструкцій [21,*134*]. Такої самої думки і Ї. Левий, в розумінні якого переклад може бути представлений як процес пошуку рішення, що відповідає певному набору варіюючих функціональних критеріїв [56].

Умовно можно виділити ще й третій, завершальний етап породження перекладу, а саме — остаточну «правду» його деталей (уже повністю матеріалізованих у звукову фактуру перекладу), в усій їх сукупності,— з огляду на пошукувану макрообразну завершеність вірша. Це той етап, де програмування і моделювання вже неможливе, оскільки тут ідеться про творення гармонії — поетичної цілісності вірша. Тут відбувається своєрідне сплавлювання окремих частин, отриманих в результаті ««човникових рухів», у єдине поетичне ціле. Саме на цьому етапі окремі елементи «перестають бути частинами, агрегатами частин, їх сумою і т. ін., а стають новим утворенням» [15, *305*]. Цебто, тут відбувається якісний стрибок, на відміну від другого етапу, що являє собою в основному кількісне накопичення матеріалу.

Складну і суперечливу діалектику цього етапу прекрасно розумів С. Маршак, який проголосив свого часу два парадоксальних положення: «Перше. Переклад віршів неможливий. Друге. Кожен раз це виняток» [29]. Неможливий — тому що С. Маршак розумів неможливість програмування поезії, даремність спроб формалізувати прекрасне; виняток — тому що вказана суперечність розв'язується лише творчим зусиллям перекладача, його поетичним талантом. Організуючим центром заключного етапу перекладу виступає вже не стільки стиль автора оригінального твору, скільки стиль самого перекладача. «Авторська оцінка зображуваного» — ось що забезпечує скріплення всіх частин художнього твору в «єдиний смисл — образ» [44, *31*].

З усіх можливих вирішень глобального перекладацького завдання перекладач в кінцевому результаті вибирає одне — ось у чому максимально проявляється своєрідний традуктороцентризм перевтіленого в нову мовну фактуру художнього твору. Таким чином, «*необов'язковість* вибору *можливого*» [35, 161] в міру все більшого породження перекладу стає *змушеністю* вибору *необхідного*.

Саме на цьому етапі роботи відомий поет-перекладач В. Левік радить відкласти оригінал убік і ніби забути його, а як матеріал для подальшої роботи взяти власний переклад і, прийнявши його за чернетку, спробувати його видозмінити [27, *256*]. Тут, як правильно зауважив більш як півтораста років тому В. Жуковський, перекладач віршотворця є в певному розумінні сам творець оригінальний [20, *79*]. Ця «в певному розумінні» творчість полягає в тому, як далі пояснює сам В. Жуковський, що наслідувач, не будучи винахідником у цілому, повинен бути ним щодо частин [20, *87*]. При всій його правильності, визначення В. Жуковського грішить певним статизмом. Ціле перекладу, будучи в ідеалі рівним цілому оригіналу, насправді завжди трохи відмінне від нього саме завдяки зазначеній рівності, адже оригінал і переклад функціонують у контексті різних літератур, різних народів, різних епох. Переклад ніколи не може бути повністю рівнозначним оригіналові, адже у нього «свій творець, свій мовний матеріал і своє життя в мовному, літературному і соціальному середовищі, відмінному від середовища першотвору» [12, *52*]. Відповідність тут умовна, її динаміка залежить від сили-силенної екстралінгвістичних чинників. Навіть найкращий переклад є водночас і рівним оригіналові, і нерівним йому. В цьому — специфіка художнього перекладу.

Список літератури: 1 *Маркс К.* Экономические рукописи 1857—1861 гг. Ч. 2.— М.: Изд-во полит. лит-ры, 1980.— 620 с. 2. *Ленін В. І.* Конспект книги Гегеля «Лекції з історії філософії».— Повн. зібр. тв., т. 29, с. 203—259. 3. *Ленін В. І.* Конспект книги Гегеля «Наука логіки».— Повн. зібр. тв., т. 29, с. 73—202. 4. *Ленін В. І.* До питання про діалектику. — Повн. зібр. тв., т. 29, с. 298—304. 5. *Гегель Г.-В.-Ф.* Энциклопедия философских наук.— М.: Мысль, 1974.— Т. 1. 452 с. 6. *Антокольский П., Рыльский М., Ауэзов М.* Художественные переводы литератур народов СССР. — В кн.: Вопросы художественного перевода. М.: Сов. писатель, 1955, с. 5—44. 7. *Барабаш Ю.* Вопросы эстетики и поэтики.— М.: Современник, 1977.— 400 с. 8. *Бархударов Л. С.* Процесс перевода с лингвистической точки зрения.— В кн.: Конференция по вопросам теории и методики преподавания перевода. Тезисы докладов (24—27 ноября 1964 г.) Моск. гос. пед. ин-т им. М. Тореза, с. 8—9. 9. *Брюсов В. Я.* Избр. соч.: В 2-х т. — М.: Гослитиздат, 1955.— Т. 2. 650 с. 10. *Вайман С.* НТР и ТТЛ.— Вопросы литературы, 1975, № 1, с. 175—199. 11. *Виноградов В. В.* Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика.— М.: Изд-во АН СССР, 1963.— 255 с. 12. *Виноградов В. С.* Лексические вопросы перевода художественной прозы.— М.: Изд-во МГУ, 1978.— 174 с. 13. *Гачечиладзе Г. Р.* Введение в теорию художественного перевода.— Тбилиси: Изд-во Тбилис. ун-та, 1970.— 285 с. 14. *Гачечиладзе Г. Р.* О реализме и искусстве перевода.— В кн.: Актуальные проблемы теории ху-

дожественного перевода. Материалы всесоюзн. симпозиума (25 февр.— 2 марта 1966 г.). М., 1967.— Т. 1, с. 39—51. 15. *Гей Н. К.* Знак и образ.— В кн.: Контекст 1973. М.: Наука, 1974, с. 281—305. 16. *Гончаров Б. П.* Принцип историзма и системный анализ стихотворного произведения.— В кн.: Методология современного литературоведения. Проблемы историзма. М.: Наука, 1978, с. 280—301. 17. *Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4-х т. — М.: Рус. язык, 1979.— Т. 1—4. 18. *Драч І.* Київське небо. — К.: Молодь 1976.— 144 с. 19. *Жолковский А., Щеглов Ю.* Структурная поэтика — порождающая поэтика.— Вопросы литературы, 1967, № 1, с. 74—89. 20. *Жуковский В. А.*— В кн.: Русские писатели о переводе. Л.: Сов. писатель, 1960, с. 77—917. 21. *Зарецкий В.* Время обратиться к новой цели.— Вопросы литературы, 1967, № 10, с. 126—136. 22. *Кашкин И.* В борьбе за реалистический перевод.— В кн.: Вопросы художественного перевода. М.: Сов. писатель, 1955, с. 120—154. 23. *Комиссаров В. Н.* Слово о переводе.— М.: Междунар. отношения, 1973.— 216 с. 24. *Конрад К.* Диалектика содержания и формы.— В кн.: Структурализм: «за» и «против». М.: Прогресс, 1975, с. 309—321. 25. *Коптілов В.* Першотвір і переклад.— К.: Дніпро, 1972.— 216 с. 26. *Курелла А.* Теория и практика перевода. — В кн.: Мастерство перевода. М.: Сов. писатель, 1959, с. 407—437. 27. *Левик В.* О точности и верности.— В кн.: Мастерство перевода. М.: Сов. писатель, 1959, с. 245—275. 28. *Лейтес А.* Художественный перевод как явление родной литературы. — В кн.: Вопросы художественного перевода. М.: Сов. писатель, 1955, с. 97—119. 29. *Маршак С.* Поэзия перевода.— Лит. газета, 1962, 31 мая. 30. *Мкртчян Л.* О верности и точности. —В кн.: Актуальные проблемы теории художественного перевода. Материалы всесоюзн. симпозиума (25 февр.— 2 марта 1966 г.) М., 1967.— Т. 1, с. 171—181. 31. *Мукаржовский Я.* К чешскому переводу «Теории прозы» Шкловского.— В кн.: Структурализм: «за» и «против». М.: Прогресс, 1975, с. 27—36. 32. *Мукаржовский Я.* Литературный язык и поэтический язык.— В кн.: Пражский лингвистический кружок. М.: Прогресс, 1967, с. 406—431. 33. *Мурзаева Ю. Е.* Стилистическая категория повтора и ее национальная специфика. (На материале сонетов Шекспира и переводов Маршака): Автореф. дис. ... канд. филол. наук.— Саратов, 1983.— 19 с. 34. *Найда Ю. А.* К науке переводить.— В кн.: Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. М.: Междунар. отношения, 1978, с. 114—137. 35. *Новикова М. А.* Проблема индивидуального стиля в теории художественного перевода: (Стилистика переводчика): Дис. ... д-ра филол. наук.— Л., 1980.— 406 с. — Машинопись. 36. *Озеров Л.* Преображение оригинала.— Вопросы литературы, 1979, № 2, с. 19—26. 37. *Палиевский П. В.* Литература и теория.— М.: Сов. Россия, 1979.—288 с. 38. *Померанцева Э. В.* Межэтническая общность поверий и быличек о полуднице.— В кн.: Славянский и балканский фольклор. М.: Наука, 1978, с. 143—158. 39. *Радчук В. Д.* Проблема верности художественного перевода: Автореф. дис. ... канд. филол. наук.— К. 1980.— 23 с. 40. *Ревзин И. И., Розенцвейг Ю. В.* Основы общего и машинного перевода.— М.: Высш. школа, 1964.— 243 с. 41. *Рецкер Я. И.* Теория перевода и переводческая практика. — М.: Междунар. отношения, 1974. — 216 с. 42. *Россельс В.* Теория художественного перевода — область литературоведения.— Вопросы литературы, 1960, № 5, с. 154—162. 43. Словарь современного русского литературного языка: В 17-ти т.— М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1950—1965.— Т. 1—17. 44. *Степанов Г. В.* О границах лигвистического и литературоведческого анализа художественного текста.—В кн.: Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения. М.: Наука, 1982, с. 19—31. 45. *Топер П.* О некоторых принципах художественного перевода.— Новый мир, 1952, № 1, с. 232—247. 46. *Федоров А. В.* Введение в теорию перевода.— М.: Изд-во литературы на иностр. языках, 1953.—336 с. 47. *Федоров А. Б.* О соотношении отдельного и целого в процессе перевода как творчества.— Вопр. языкознания, 1970, № 6, с. 27—35. 48. *Ферс Р. Дж.* Лингвистический анализ и перевод.— В кн.: Вопросы теории перевода в

зарубежной лингвистике. М.: Междунар. отношения, 1978, с. 25—35. 49. *Филлмор Ч.* Основные проблемы лексической семантики.— В кн.: Новое в зарубежной лингвистике. М.: Радуга, 1983, вып. 12, с. 74—122. 50. *Чайковский М.* Сонеты Вильяма Шекспира.— М.: Тип. т-ва И. Н. Кушнерев и К°, 1914.— 158 с. 51. *Чехов А. П.* Полн. собр. соч. и писем: В 30-ти т. — М.: Наука, 1974.— Т. 1. 583 с. 52. *Швейцер А. Д.* К проблеме лингвистического изучения процесса перевода.— Вопросы языкознания, 1970, № 4, с. 30—42. 53. *Шекспир У.* Полн. собр. соч.: В 8-ми т.— М.: Искусство, 1960.— Т. 8. 632 с. 54. *Шекспир У.* Сонеты в переводах С. Маршака.— М.: Сов. писатель, 1948.— 197 с. 55. *Эйзенштейн С. М.* Психология искусства.— В кн.: Психология процессов художественного творчества. Л.: Наука, 1980, с. 173—203. 56. *Levy I.* Translation as a decision process. — In: To Honour Roman Jakobson. The Hague, 1967, vol. 2. 57. The Sonnets, Songs and Poems of Shakespeare. Ed. by O. T. Campbell. Bantam Books, 1964, № 9.

Надійшла до редколегії 15.05.83.

В. В. АЛЕКСЕЕВ, асп., Киевский ун-т

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ СТИХОТВОРЕНИЯ В СВЕТЕ ТЕОРИИ ПОЭТИЧЕСКОГО ПЕРЕВОДА

Тот, кто был на раскопках древнего Херсонеса в Севастополе, возможно, помнит прекрасно сохранившийся цветной мозаичный пол античной термы. Вся композиция воспринимается как изящное гармоническое целое. Однако, присмотревшись, мы вскоре обнаруживаем, что отдельные ее элементы выполнены не в цветном, а черно-белом исполнении. Этот способ реставрации, тактично сочетающий документальность с домыслом, предложили французские археологи.

Стихотворный перевод — это та же реставрация оригинала с тою лишь разницей, что «черно-белые» фрагменты домысленных переводчиком элементов текста видны лишь тем, кто имеет возможность сравнить переведенное стихотворение с подлинником. Но в этом случае уже не разрушительный эффект времени, который делает порой невозможной никакую реставрацию, а сам переводчик решает, какие элементы подлинника сохранить, а какие домыслить. Расчлененный анализом оригинал распадается перед переводчиком на множество альтернатив. Он должен пожертвовать частным ради сохранения главного. Однако что считать главным, а что частным? Свобода выбора будет здесь зависеть от степени проникновения в смысловые глубины оригинала.

Вслед за этим встает другая задача: чем восполнить неизбежные при трансформации оригинала в иной языковой среде утраты? Исходный материал для такой субституции всегда лежит в структуре самого переводимого стихотворения, или, точнее, в ассоциативных рядах , образующих подтекст. Но переводчику часто приходится выходить за пределы семантического пространства оригинала с тем, чтобы продолжить поиски в подтекстах других стихотворений переводимого автора.