

ФІЛОСОФСЬКО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ СУЧАСНОГО ПЕРЕКЛАДУ

А.Н.Науменко

У статті розглядаються питання значущості концептуального та лінгвістичного аналізів у перекладацькій традиції. Релевантними є поетичні образи, що служать валоративним доказом перекладацьких підходів.

Ключові слова: концептуальний, лінгвістичний, аналіз, перекладацька традиція, поетичні образ, німецька мова.

Осмислення перекладу (**об'єкт дослідження**), його філософсько-культурологічних засад є вельми актуальним з огляду на сьогоденну методологічну парадигму, на дієвість принципів антропоцентризму та динамізму.

Якщо порівнювати переклад (у будь-якому функціональному стилі) з оригіналом, то практично завжди видно, як далеко відстоять вони один від одного і за змістом, і за формою, і за – як прийнято вважати багатьма перекладознавцями сучасності й минулого, починаючи з англійця А.Тайтлера далекого від нас кінця XVIII ст. - тим враженням, яке породжують вони у читача. І хоча багато практиків перекладу і навіть деякі з його теоретиків часто звертали увагу своїх сучасників на об'єктивну неможливість зберегти оригінал для іншомовного читача, творчий перекладознавчий процес у галузі його лінгвістичної практики й теорії відбувався безупинно, не звертаючи уваги, як ліричні персонажі светловської «Гренади», на «втрату бійця», тобто на вбивчо великі й неминучі розбіжності між оригіналом і перекладом.

Саме тому між теорією та практикою перекладу сьогодні існує глибока й широка прірва: теоретики аргументовано вказують на можливість збереження оригіналу для іншомовного читача, а практики перекладу наочно показують, що перекласти неможливо практично нічого. Більше того: дидактика перекладу в усьому світі успішно рапортує студенту, що лінгвістично точний переклад можливий, хоча самі студенти постійно під час своєї виробничої практики відчують його неможливість, але, вимуштровані викладачами, помилково вважають, що це вони ще не накопичили достатнього професійного досвіду і, як наслідок, отримують комплекс власної професійної непридатності.

Саме через це до перекладу (як до процесу і як до результату) необхідно підходити сьогодні зовсім з іншого боку: із концептуального, а не з лінгвістичного; прихильники останнього помилково стверджують, що за наявності двомовних словників точний переклад об'єктивно, а отже, і постійно можливий. Таке логічно хибне уявлення базується на християнській доктрині монізму: один Господь, одна його подоба-людина, один єдиний космос, одна його історія, одне його майбутнє, одна прामова тощо.

Саме тому лінгвістичний переклад треба назвати мікроперекладом, який дійсно може бути точним, якщо мати на увазі той випадок, коли лексема вказує на один денотат, який, до речі, може мати зовсім різний обсяг значення у мові оригіналу та мові перекладу. Але, крім того, семантична структура слова значно багатша й складніша: крім денотативної сфери, вона має ще і конотативну, і контекстуальну, і авторську, які частіше за все залишаються поза межами лінгвістичного перекладу.

Саме тому потрібний зовсім інший підхід до перекладу: філософський, плюралістичний, концептуальний, національно

забарвлений, тобто макропереклад, щоб передати не форму, не зміст, не враження і т.ін., а прагматику оригіналу, тобто задум творця, його концепцію. До речі: багато перекладознавців йшло завжди саме цим шляхом (досить згадати хоча б римського Цицерона із I ст. до н. е. з його максимією перекладати не слово, а думку), а найвеличніші з них, відмовляючись сприймати термін «адекватний переклад» як переклад точний, вводили нові за змістом терміни: еквівалентний, динамічний, функціональний тощо.

Так, наприклад, Американське Біблійне Товариство, яке виникло у середині XX ст., вирішило оновити всі попередні переклади Святого Письма християн і перекласти його на нові, навіть маловикористовувані мови. Воно звернулося до провідних філологів і перекладознавців світу із пропозицією розробити нову теорію перекладу, оскільки стара, лінгвістична (мікропереклад на словниковому рівні), не дозволяла іншомовному читачеві зрозуміти слово християнського Бога через відсутність у світосприйнятті цього читача відповідностей та аналогів християнської ментальності.

Саме тоді всесвітньо відомий американський філолог Ю.Найда, не без впливу «батька» трансформативної граматики Н.Хомського, запропонував перекладати Біблію за принципом національної, тобто логічної подібності: якщо, наприклад, у етноса, на мову якого перекладається Святе Письмо, немає поняття «море», але є поняття «болото», то морські пригоди Йова зі Старого Заповіту треба замінити на пригоди «болотні».

Чи має рацію Ю.Найда у цьому конкретному випадку – справа дискусійна, але не можна не привітати теоретичну платформу американського вченого: перекладати не зміст, не його лінгвістичне оформлення, а лише намір автора.

Це і є методологічна засада концептуального перекладу.

Концептуальний переклад як поняття, протилежне перекладу лінгвістичному, існував завжди, але як термін виникнув зовсім нещодавно: у 1995 році я виступив на одній з регіональних конференцій з доповіддю на цю тему, в наступні 2-3 роки надрукував декілька статей про концептуальний переклад, а у 1999 видав про нього цілу монографію, в якій на значному фактографічному матеріалі обґрунтував сутність цього поняття.¹ Сьогодні я творчо продовжую принципи тієї монографії й показую вже шляхи досягнення концептуального перекладу.

Ось лише частка тверджень теоретиків і практиків європейського перекладу про тотальну неможливість перекладу лінгвістичного (тобто про необхідність перекладу концептуального, хоча, зрозуміло, тодішні перекладознавці цих двох термінів – «лінгвістичний переклад» та «концептуальний переклад» - ще не використовували, але уявлення про них вже мали):

- Еріугена, Ірландія, перша половина IX ст.; перекладаючи на латинську мову твори давногрецького філософа Діонісія Ареопігита, він акцентував неможливість порівняти мовні системи оригіналу й перекладу, оскільки грецька мова, на його розсуд, мала більш точну термінологію для втілення богословських і філософських понять, ніж латина, на яку через це вони не завжди могли бути перекладені із тією ж точністю;

- Ельфрік, Англія, кінець X-початок XI ст.; перекладаючи П'ятикнижжя Мойсееве, він стверджував, що для змістовної прозорості перекладу обов'язково треба як можна далі відходити від оригіналу, маючи на увазі мову та розуміння власного читача: тобто чим простіше, буденніше переклад, тим він доступніше для широкого читачького загалу;

- Бекон Р., Англія, XIII ст.: «Неможливо особливі якості однієї мови зберегти у мові іншій. Саме через це чудовий твір однієї мови неможливо перекласти на мову іншу»;

- Данте А., Італія, XIV ст.: «Переклад руйнує всі краси оригіналу, тому що гармонію й музичність останнього неможливо передати іншою мовою»;

- Сервантес М. де, Іспанія, XVII ст.: «Переклад подібний фламандським гобеленам, але лише з їх зворотного боку: фігури ті самі, але перенасичені нитками, які руйнують ці фігури і не показують їх дійсну красу та завершеність»;

- Дюбо Ж.Б., Франція, XVIII ст. Оцінюючи переклад одного сьогодні маловідомого твору, він заявив, що судити про оригінал лише за його перекладом – «це те саме, що і судити про картину великого митця лише за її естампом, в якому, зрозуміло, зруйновано не лише колорит, але й малюнок»;

- Дідро Д., Франція, кінець XVIII ст.: «Всі поетичні особливості оригіналу неминуче щезають у перекладі»;

- Тайтлер А., Англія, кінець XVIII ст.: «Будь-яка мова – це неповторна система, і тому неможливо перекласти ані зміст, ані форму. Треба перекладати враження»;

- Шлеєрмахер Ф., Німеччина, кінець XVIII ст.: «Є тільки дві можливості перекласти оригінал: або перекладач, забуваючи про автора, веде читача до нього, або ж навпаки: перекладач забуває про читача і веде до нього автора оригіналу»;

- Гумбольдт В. фон, Німеччина, початок XIX ст.: «Будь-який переклад виявляється лише невдалою спробою вирішити питання, яке вирішити неможливо»;

- Меріме П., Франція, початок XIX ст.: «Що я повинен перекладати: сюжет п'єси “Ревізор” чи мову Гоголя?!»;

- Потебня А.А., Росія, кінець XIX ст.: «Думка, яку передають іншою мовою, отримує нові нюанси, які несуттєві лише з точки зору її первинної форми, але не її змісту»;

- Петров Д., Росія, кінець XIX ст.: «Коли думаєш про переклади деяких поетичних творів, то у голову приходить парадоксальна думка: чи не простіше було б їх взагалі не робити?! І ця думка здається безглуздою лише на перший погляд. Праця перекладача неймовірно важка, потребує величезної кількості відомостей з захопаного проникнення у суть перекладу. І як же часто ця праця не вдається! (...), бо діяльність перекладача навіть у найкращому випадку породжує всього лише неточну копію»;

- Брюсов В., Росія, початок XX ст.: «Передати витвір поета з однієї мови на іншу неможливо»;

- Кімура Н., Японія, кінець XX ст.: порівнюючи всі японські переклади «Фауста» Гете, він дійшов висновку, що «краще читати Гете в оригіналі».

Отже, процитовані мною думки свідчать про те, що концептуальний переклад як поняття, яке протиставляє себе перекладу лінгвістичному, існував завжди, але як термін виник зовсім недавно. Як ілюстрація сказаного про концептуальний переклад наведемо лише два змістовно вагомих і яскравих приклади, один з яких буде вельми поважним за формою, а інший – вельми курйозним. Перший – про глухий кут лінгвістичного перекладу (коли набір слів із неіснуючої у світі мови, який імітує стилістику відомого оригіналу і через це сприймається читачем як чудовий адекватний переклад) і другий – про перспективність концептуального перекладу (тобто про забуття у перекладі стилістики оригіналу та збереження лише його змістовного ядра).

Зараз прочитаємо беззмістовний набір лексем, морфем, синтагм та моделей словотворення із неіснуючої у сучасному світі мови, придуманої мною саме для даного повідомлення, яку жартівливо названо БЕМЛІПЕ із французьким наголосом на останньому складі, щоб заплутати прихильників лінгвістичного перекладу; неважко зрозуміти у цьому терміні аббревіатуру зі слів «беззмістовна мова лінгвістичного перекладу». Більше того: я вибрав для цієї фантастичної мови графіку латиниці, але із фонетикою російського мовлення, щоб ще більше заплутати прибічників лінгвістичного перекладу.

Я міг би, як колись Л.В.Щерба у своїй славнозвісній у всьому світі «глокій куздрі», навести десятки вказівок на морфологічні та синтаксичні категорії використаних мною слів, але, вважаю, що все це буде зрозумілим і без моєї підказки, а по-друге, не вони грають у моєму тексті вирішальну роль. Через це у мене немає жодного сумніву, що всі рівні мого видуманого тексту – лексичний (повторюваність), морфологічний (рід, число, відмінок, афіксація при словотворенні), синтаксичний (довжина і тип речення, його члени), фонетичний (ритм і розмір синтагм) дозволять вам зробити об'єктивний висновок про те, який існуючий оригінал зараз буде процитований на неіснуючій мові.

ЛАКА

Nodabruk gul laku. Robasluk laka don-gudon. Tapuk gul warun laku: warut-nowarut, slo rowarun ki purum. Baduk gul dulu. Gul bi laku, dula bi gula: warum-nowarum, slo rowarun ki purum. Baduk dula kodu. Gul bi laku, dula bi gula, koda bi dulu: warum-nowarum, slo rowarun ki purum. Baduk koda tobu. Gul bi laku, dula bi gula, koda bi dulu, tob bi kodu: warum-nowarum, slo rowarun ki purum. Baduk tob lotu. Gul bi laku, dula bi gula, koda bi dulu, tob bi kodu, lota bi toba: warum-nowarum, slo rowarun ki purum. Baduk lota miku. Gul bi laku, dula bi gula, koda bi dulu, tob bi kodu, lota bi toba, mika bi lotu: warum-nowarum - rowaruki laku.

ЛАКА

(фонетична транскрипція кирилицею)

Нодабрук гул лаку. Робаслук лака дон-гудон. Тапук гул варун лаку: варут-новарут, сло роварун ки пурум. Бадук гул дулу. Гул би лаку, дула би гула: варум-новарум, сло роварун ки пурум. Бадук дула коду. Гул би лаку, дула би гула, кода би дулу: варум-новарум, сло роварун ки пурум. Бадук кода тобу. Гул би лаку, дула би гула, кода би дулу, тоб би коду: варум-новарум, сло роварун ки пурум. Бадук тоб лоту. Гул би лаку, дула би гула, кода би дулу, тоб би коду, лота би тоба: варум-новарум, сло роварун ки пурум. Бадук лота мику. Гул би лаку, дула би гула, кода би дулу, тоб би коду, лота би тоба, мика би лоту: варум-новарум - роваруки лаку.

Гадаю, що всі ви здогадалися, що я цитував на неіснуючій у світі мові сюжет відомої російської казки «Ріпка». Так як же може бути точним лінгвістичний переклад, якщо він дозволяє собі навіть у семантично безглуздій глокій куздрі або лаці знайти шедевр якогось народного генія?!

А ось тепер обіцяні мною два приклади істинно концептуального перекладу.

На початку вересня 1780 року вже тоді європейські відомий німецький письменник Й.В. фон Гете, відпочиваючи у незначній таверні після вечірнього сходження на гору Кікельган, записав зневажливо олівцем на дерев'яній стіні таверни восьмирядкове віршоване захоплення від побаченого: природа, умиротворено стихаюча на ніч.

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

Він і не підозрював, що через декілька років його лірична мініатюра під назвою «Нічна пісня мандрівника» обійде весь світ у сотнях і тисячах перекладів не лише на різні мови, а навіть на одну. Так, наприклад, тільки українською мовою її перекладали більше ніж 20 разів, а російською – більше 30. Ось блискучий лінгвістичний, майже дослівний переклад українця Івана Дамар'їна (1999):

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

На жаль, я не зміг встановити, коли шедевр Гете було перекладено японською мовою, але у 1903 році французький дослідник японської поезії знайшов текст японського перекладу і, не впізнавши в ньому гетевського оригіналу, переклав його французькою як яскравий зразок японської лірики. У 1911 році німецький дослідник японської поезії наштовхнувся на цей французький текст і, сприйнявши його як переклад японської мініатюри, а не гетевського оригіналу, переклав його німецькою мовою. Таким чином, гетевський шедевр повернувся на батьківщину в японсько-французько-німецькому «вбранні». Перекладознавчо вельми цікаво, чи можна упізнати в ньому першоджерело?

Я зараз процитую німецько-французько-японський текст цього поетичного мандрівника, а потім і його підрядковий переклад, а ви спробуйте відповісти на дуже важливе запитання: чи є цей текст перекладом гетевського твору, чи це вже зовсім інший витвір. Але спочатку я знову наведу дослівний переклад Івана Дамар'їна для кращого розуміння вами гетевського оригіналу:

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

А тепер – японський текст німецькою мовою:

Stille ist im Pavillon aus Jade.
Krähen fliegen stumm zu beschneiten Kirschbäumen
Im Mondlicht.
Ich sitze und weine.

Ось його підрядник:

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

Я упевнений на сто відсотків, що всі ви відповіли на моє запитання, чи є цей текст перекладом гетевського твору. чи це вже зовсім інший

вітвір, одногосно: це не переклад гетевського шедевра, це навіть не його обробка, це просто зовсім інший вірш. І така ваша відповідь буде найглибшою філософською помилкою, бо тільки що процитований мною текст є геніальним, але японським втіленням гетевського задуму, тобто це блискучий зразок концептуального перекладу.

Щоб аргументувати моє судження, необхідно лінгвопоетично, тобто філологічно, цілісно проаналізувати концепцію гетевського шедевра. Про що, по суті, веде мову його автор? Та про те, що, захоплюючись умиротвореною красою стихаючої на ніч природи, він не зміг не оцінити і блискучого задуму її Творця. Саме тому всі її компоненти – від космосу через Землю та її мешканців (світ рослин та світ тварин) до вінця творіння (людини) Гете сприймає як єдність, цілісність, з якої лише людина чомусь бажає вирватися, щоб себе, вінця творіння, зробити не її часткою, а другим Творцем. Саме тому, будучи суб'єктивно не християнином, а пантеїстом, Гете все ж об'єктивно не зміг відійти від християнської теософії і заклав у свою ліричну мініатюру натаки-ремінісценції на її міфологію, на відому притчу про шість днів творення Всесвіту: спочатку створив Господь Космос (у Гете його втілює лексема «über» - «над»), потім Земну твердь (у Гете - «Gipfel», «гори»), потім – рослинний світ (у Гете – «Wipfel», «крони дерев») та світ тварин (у Гете – «Vögelein», «пташки»), завершивши процес творіння створенням людини (у Гете – «du», «ти»).

При цьому всі компоненти гетевського Всесвіту, крім людини, умиротворені, пов'язані в єдність (це виражається у формі контекстуальної синонімії: спокій царює над Землею та на поверхні її тверді, немає ані подуву у кронах, замовкли навіть маленькі пташки), і лише людина чомусь бунтує. Саме до неї і звертається ліричний герой: «Warte nur, balde ruhest du auch. – Зажди – і спокій маєш ти».

Неважко зрозуміти, що концепція гетевської мініатюри полягає у рішенні проблеми співвідношення цілого та частини. До речі: її художньому втіленню у текст свого і сьогодні не зовсім зрозумілого «Фауста» Гете присвятив більш ніж 60 років зрілого творчого життя. І наскільки легко, образно, наочно, прозоро, геніально вирішена вона у восьми рядках «Нічної пісні мандрівника»!

Я упевнений, що якби Гете нічого більше, крім цього шедевра, не написав, він все одно залишився б геніальним поетом Німеччини, Європи та світу.

А реалізував він концепцію свого вірша чисто по-європейські, за принципами християнського монізму: один задум, одна можливість його прочитання, одне текстове значення кожного слова, плюс зображення конкретного явища як загального поняття. Так, гори у нього не конкретні, а гори взагалі, хоч у дійсності він підіймався на одну із вершин німецьких старих гір під назвою Тюрингський Ліс; крона у Гете не конкретного дерева, а взагалі; птахи не конкретного виду, а взагалі і т.ін.

Тепер подивимося на японську мініатюру:

Stille ist im Pavillon aus Jade.
Krähen fliegen stumm zu beschneiten Kirschbäumen
Im Mondlicht.
Ich sitze und weine.

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

По-перше, тут зовсім інша, неєвропейська стилістика: павільйон із нефриту може дійсно бути будовою із благородного каміння зеленого кольору, але може означати і альтанку у садочку під покривом зеленого листя; засніжені вишневі дерева можуть бути дійсно присипані снігом, а можуть означати їх цвітіння білими пелюстками. Як бачимо, для японця важливим є не сам факт, а лише натяк на нього, щоб все інше дофантазувати самому.

По-друге, японському читачеві дуже потрібна символіка, але у вельми конкретизованій формі. Саме тому гетевські птиці стають у цьому ліричному шедеврї гавами, які уособлюють в японській міфології мудрість та вічність, а гетевські дерева перетворюються на конкретний символ японського щастя – сакуру та ще й квітчасту. І ніч повинна бути для японця повномісячною, а не просто темною порою доби.

Після з'ясування вказаних стилістики й символіки неважко зрозуміти і концепцію японської мініатюри: умиротворення розпростерло свої крила над пишнотою природи, і всі її мешканці – рослинний й тваринний світи – теж умиротворені. І лише людина сидить перед своїм садочком із піску та каміння і відчуває себе віддаленою від усієї цієї благоліпності і через це плаче, сподіваючись, що незабаром і сама стане частиною цього умиротвореного цілого.

Вам не здається, шановні слухачі, що я тільки що вивудив із японської мініатюри гетевську концепцію? А яка різна поетика, національно забарвлена, але утворююча те саме чудо – філософську концепцію оригіналу?!

Ось тепер я можу відповісти на запитання, яке, безумовно, крутиться у вас на язичі: чому я для перекладу гетевського вірша українською мовою використав маловідомий текст Івана Дамар'їна, а не вельми популярний текст М.Старицького з 1883 року? Та тому, що переклад Івана Дамар'їна є найкращим зразком лінгвістичного вбивства концепції оригіналу, тоді як текст М.Старицького, найяскравішого українського драматурга другої половини ХІХ ст., – це геніальне свідоцтво перекладу концептуального:

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

Оскільки М.Старицький перекладав не Гете, а переклад росіянина М.Ю.Лермонтова, то спочатку декілька слів про російський переклад:

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

Якщо цей переклад оцінювати тільки лінгвістично, то необхідно згадати про те, що він був створений у рік загибелі М.Ю.Лермонтова (1841), коли російський поет давно вже став, як і пророкував В.Г.Белінський, «поетом з Івана Великого», тобто найвищою дзвіницею у тодішній Росії. І чомусь цей європейський відомий поет, ледве не найкращий стиліст російської мови, зміг всунути у вісім рядків свого

перекладу (як, до речі, і М.Старицький у свій переклад) безліч, на перший, лінгвістичний погляд зайвих слів, як неприторенний графоман! Ну хіба ніч не є тьмою? Тоді навіщо писати «во тьме ночной»?! До речі, те саме і у М.Старицького: «Темна ніч». А хіба вночі не сплять? Тоді навіщо ж писати «спят во тьме ночной»?! У М.Старицького – «ніч сном оповила». І хіба вночі мла не свіжа? Тоді навіщо писати «полны свежей мглой»?! І звідки виникла у М.Ю.Лермонтова «дорога», та ще й «непыльная» (у М.Старицького – «ставок», за яким «не курить»), якщо нічого подібного у німецькому оригіналі немає?! І чому за рядком «Не дрожат листы» (у М.Старицького – «не тремтять листи») йдуть три крапки, на які навіть натяку в оригіналі немає?! І ще багато різних «Навіщо?».

Років 20 тому, коли я ще не додумався до моєї сьогоденної теорії концептуального перекладу, я написав про цей переклад [1], М.Ю.Лермонтова, розгромну статтю, і я вельми вдячний редакції київського журналу «Теорія та практика перекладу» за те, що цю статтю не було надруковано. Лише зараз я розумію, що розгром лермонтовського шедевр можна було здійснити лише із позицій лінгвістичного перекладу, тому що в дійсності переклад М.Ю.Лермонтова (як і переклад М.Старицького) є геніальним зразком перекладу концептуального.

Російський і український поети добре усвідомлювали, що гетевська відсилка-ремінісценція до біблійного міфу творіння не спрацює у голові східнослов'янського читача, який, як справедливо стверджує народна мудрість, починає вірити у Бога, лише коли життя стає нестерпно важким («Грім не гримне – мужик не перехреститься»), а ікону шанує лише у церкві («Годится – молиться, не годится – горшки накрывают») та й до батьків церкви ставиться вельми скептично, навчаючи своїх дітей співати про священнослужителів сатиричні куплети («Був собака у попа, / Він його кохав...»). Саме тому М.Ю.Лермонтову треба було знайти східнослов'янський, точніше, чисто російський символ для втілення проблеми частини й цілого, і він геніально вирішив це завдання: він почав свій переклад із перерахування того, що російський мандрівник бачить із вікна своєї кибитки (тут і гори, і долини, і, зрозуміло, свята-святих російського життя - шлях як символ російської широчіні, і куці по його боках, і багато ще чогось, яке поет міг би ще довго перераховувати. Але навіщо? Неосяжна широчінь Росії вже намальована, тому перерахування можна і обірвати, замінивши його трьома крапками і поставивши людину у центр цієї широчіні, задавши їй (людині), раз вже вона хоче панувати над цією нестримною широчінню, два традиційно російських і водночас загальнолюдських запитання: «Що робити?» і «Хто винний?» А відповідь на них поету вже давно відома: почекай трохи – і ти станеш частиною цієї цілісної широчіні.

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

Те ж саме і у М.Старицького. Ну важко зрозуміти, як я вже зазначав, що він перекладав не Гете, а Лермонтова, позичивши у нього і шлях (це імпліцитно закладено у нього у словосполучення «не курить за ставом»), і куряву, і тремтіння листя, і відмову від християнських ремінісценцій, і багато чого іншого. Але як блискуче вловив він концептуальний підхід М.Ю.Лермонтова до німецького оригіналу: передати не зміст, а задум, втіливши його у національну стилістику! Саме тому з'являються у М.Старицького український ставок і, зрозуміло, море, хай навіть не справжнє, а море мли, але українська тематика вже намальована, вже втілена, і українському читачеві неважко до неї додуматися: море, куди чумаки їздили за сіллю, ставок, біля якого вони розташувалися на ночівлю-відпочинок, готуючи свій куліш та споглядаючи блискаючу на небі зіркову плеяду – Чумацький шлях.

І знову, як і у японського перекладача, і як у російського, виникає національний символ цілісності – широкополий український степ з його вічністю й непорушністю, а в його центрі – людина, яка вважає себе, а не його центром Всесвіту: «Почекай – небавом одітхнеш і ти!»

І останній приклад концептуального перекладу гетевської мініатюри. У 1959 році німець Л.Енглерт переклав її латиною:

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

Підрядковий переклад українською мовою:

Сплять гірські пасми, занадто мало руху
у дерев вершинах, літаючі замовкли
у лісі. Потерпи! Поступово спокій у тобі
незабаром відновиться.

Неможливо не звернути уваги на стилістику перекладу: його автор вісім рядків оригіналу передав тільки чотирма, відмовившись від рими, віршованого розміру і змінивши ламаний гетевський хорей на античний гекзаметр, а майже розмовний гетевський ритм – на величне ораторське мовлення. Навіщо? Та для того, щоб вписати шедевр Гете в одвічний поетичний мотив загасання нічної природи, запропонований ще у VII ст. до н.е. давньогрецьким поетом Алкманом:

Сплять вершини високі гір і безодні провалин,
сплять стрімчаки й міжгір'я,
змії, скільки їх чорна всіх земля не годує,
густі рої бджол,
тварини гір високих
і чудовиська у багряній глибині морській,
солонко спить і плем'я
швидко літаючих птах.

Мотив глибокого сну природи зустрічається після Алкмана у багатьох поетів до Гете (на що й натякує переклад Л.Енглерта): у Вергілія, Овідія, Аріосто, Тассо, Мільтона та інших, але ні у кого він не набрав такої філософської глибини, як у Гете.

Завершити своє повідомлення я хочу іншим, зовнішньо жартівливим прикладом, який за своєю суттю є навіть більш ефектним, ніж гетевський.

У середині 90-х роках ХХ століття російський майор міліції Олександр Сідоров переклав на мову блатних, тобто на феню, майже всю світову класику [2]. Я зараз процитую дещо з його перекладів, а ви спробуйте відгадати оригінал.

Пахан и шобла – это ж два братана –
Кому из них шестерить пошел бы?
Мы говорим – шобла. Подразумеваем пахана,
Мы говорим – пахан, подразумеваем шоблу!

Це, зрозуміло, В.В.Маяковський, його поема «Ленін» (у перекладі – «Картавий пахан»).

Мой дядя, падла, вор в законе...[2]

А це – А.С.Пушкін, «Євгеній Онегін»: «Мой дядя самых честных правил...»

Без конвоя выломлюсь по трассе...

Без сумніву – це М.Ю.Лермонтов: «Выхожу один я на дорогу...»
Уж если ты готовишь мне кидняк,
Свали теперь, когда мне всё не в жилу.
Пусть это будет мой глухой форшмак,
Но уж во всяком случае не вилы!

А це – малозвісний сонет Шекспіра, озвучений декілька років тому Аллою Пугачовою:

Стань самой горькой из моих потерь,
Но только не последней каплей горя.

PHILOSOPHIC AND CULTURAL BACKGROUNDS OF MODERN TRANSLATION

A.M. Naumenko

The article in question deals with the conceptual and linguistic analyses in terms of translation, their nature and velour. The illustration works wonders and is relevant to the subject matter.

Key words: conceptual, linguistic, analysis, translation tradition, poetry images, the German language.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Naumänko A.M. Das konzeptuelle Übersetzen. - Zaporizz'a, 1999. – 133. s.
2. Ладный Владимир. «Мой дядя, пада, вор в законе» // Комсомольская правда в Украине. – 1997. - № 18. – С. 23.

Надійшла до редакції 16 жовтня 2009 р.