

of English generic nouns used in singular with indefinite article during the translation from English into Ukrainian are studied in this article. Different numerical forms of English and Ukrainian generic nouns during the translation are caused by meaning of generic index which a noun obtains in the sentence.

Key words: numerical form of a noun, a generic noun, a numerical index of a generic noun, nonenumerable index of a generic noun.

Федорів Марія, Федорів Ярослава

АНАЛІЗ ТРАНСФОРМАЦІЙНИХ ЯВИЩ

У ХУДОЖНЬОМУ ПЕРЕКЛАДІ

(на прикладі балади “Вільшаний король” Й. В. Гете)

Стаття присвячена аналізу трансформаційних явищ у художньому перекладі віршованого твору, зокрема, його ідейно-образної структури, асоціативних зв'язків та мовних особливостей.

Ключові слова: переклад, ідейно-образна структура, асоціативні зв'язки, трансформаційні явища

Усяка поезія – це переклад, і взагалі людський розум може лише одне – перекладати

А. Шлегель

У літературному процесі переклад посідає особливе місце, оскільки він є одним з найяскравіших проявів міжлітературної (і, отже, міжкультурної) взаємодії і складає вагомую частину національно-літературного процесу. Адже якщо автор літературного твору та читач є носіями різних мовних систем, то подолати мовний бар'єр допомагає переклад, тобто такий вид творчості, в процесі здійснення якого твір, який існує в одній мові, відтворюється в іншій [10, с. 655].

При цьому художній переклад – це відображення думок і почуттів автора прозового або поетичного першотвору за допомогою іншої мови, перевтілення його образів у матеріал іншої мови” [9, с. 3]. Художній переклад має справу не тільки з комунікативною функцією мови, але й з її естетичною функцією. Він вимагає від перекладача особливої ретельності та ерудованості, тому що в художньому творі

відображаються не стільки певні події, скільки естетичні, філософські погляди його автора [9, с. 5]. "Ідейно-образна структура оригіналу може стати в перекладі мертвою схемою, якщо перекладач не уявляє собі того суспільного середовища, в якому виник твір, тих причин, які покликали його до життя, і тих обставин, завдяки яким він продовжує жити в інших середовищах і в інші часи" [9, с. 198].

Тому твір не можна вирвати із стихії рідної мови і "пересадити" на новий ґрунт; він повинен народитися заново у новій мовній ситуації завдяки здібностям і талантові перекладача. Завдяки найтоншим асоціативним зв'язкам кожен мовний елемент впливає на образне мислення носія цієї мови і створює конкретно-чуттєвий образ. Закономірно, що при перекладі твору на іншу мову, з огляду на мовні розбіжності, ці асоціативні зв'язки значною мірою порушуються. Тому для того, щоб твір продовжував жити як мистецький витвір в новому мовному середовищі, перекладач повинен перейняти на себе функції автора і певною мірою повторити процес його створення й наповнити тими асоціативними зв'язками, які викликали б образи, властиві мові перекладача.

Точність і правильність художнього перекладу зумовлюється не лише об'єктивними факторами (конкретно-історичним літературним канонам), але й суб'єктивними (поетикою перекладача). А саме, жоден переклад не може бути абсолютно точним, оскільки сама мовна система літератури-реципієнта за своїми об'єктивними даними не може досконало передати зміст оригіналу, що неминуче призводить до спотворення чи втрати певного обсягу інформації. З іншого боку, при перекодуванні текст зазнає впливу особистісних рис перекладача у зв'язку з його суб'єктивною схильністю продемонструвати чи не продемонструвати усі особливості оригіналу [5]. За цих обставин перекладач більшою чи меншою мірою виступає також і автором твору.

Що ж стосується поетичного перекладу, то Максим Рильський писав: "Вважаю неможливим, як дехто цього вимагає, щоб автор поетичного перекладу, отже, й сам поет, цілком забув про себе, цілком підкорився індивідуальності іншого поета. Це навіть, здається мені, небажано: таким способом можна стерти пилік з крилець того метелика, що зветься поезією" [16, с. 240]. Художній твір повинен перекладатися "не від звуку до звуку, не від слова до слова, не від фрази до фрази, а від ланки ідейно-образної структури оригіналу до

відповідної ланки перекладу" [8, с. 260]. Як зазначає В.В. Левик, переклад повинен звучати як оригінальні вірші, і це один з елементів точності чи правильності. Але через призму мови-реципієнта повинні відчуватись національний дух та національна форма оригіналу, а також індивідуальний стиль поета [13, с. 376].

Оскільки поетичний твір – це єдність ідей, образів, слів, звукопису, ритму, інтонації, композиції, то не можна змінити якийсь окремих компонент, щоб це не вплинуло на загальну структуру всього твору. У свою чергу, спроба відтворити у поетичному творі усі конструктивні елементи неминуче призведе до втрати гармонії твору. Тому перед перекладачем постає завдання визначити, які елементи в цьому творі є головними, і відтворити їх з усією можливою точністю, послабивши увагу до інших. Таке виокремлення найважливішого елемента (чи елементів) в поетичному творі за рахунок свідомого жертвування іншими елементами лягло в основу "теорії істотного елемента" [15, с. 59].

Окремою проблемою, що виникає під час перекладу художнього твору, є трансформація образності при інтерпретації іншомовної культурної інформації. Дослідники, що займаються питаннями мовно-літературних образів і можливості їх перекладу іншими мовами, зазначають, що популярні образи певної культури, її ключові слова охоплюють безліч найрізноманітніших уявлень. "Тісно переплітаючись з мисленням цього народу та його психологією, такі символи практично неможливо перекласти іншою мовою" [18, с. 28].

Виникають також ситуації, коли образ повністю відсутній в культурі реципієнта або має в ній протилежне значення, а тому може бути незрозумілим або неправильно сприйнятим читачем [18, с. 29]. Наприклад, дракон – символ загрози, небезпеки в європейських культурах, на сході, зазвичай, виступає символом процвітання й успіху [7, с. 141]. Саме через такі культурні розбіжності виникають відмінності у перекладах відомої балади Й. Гете "Erlkoning". Матеріал нашого аналізу складають переклади П. Дорсена [2] англійською мовою, В. Жуковського [1, с. 4-7] – російською, П. Куліша [11, с. 282-283], М. Рильського [3, с. 50-53], Д. Загула [6] і Б. Грінченка [4, с. 195-195] – українською мовою, а також аналіз перекладу В. Жуковського, здійснений М. Цветаєвою [14], які є предметом нашого подальшого аналізу.

Один з відомих перекладів балади Й. Гете російською мовою, здійснений В. Жуковським і називається "Лесной царь". Таку саму назву – "Лісовий цар" – в українському варіанті має переклад Б. Грінченка, що цілком природно породжує питання, чому "лісовий", якщо німецьке *die Erle* означає "вільха". Логічно було би зберегти авторську назву – "Король вільхи". Відповідь на це питання знаходимо в "Енциклопедії символів" Д. Купера: "Вільха чорна. Асоціюється зі смертю <...> і силами випаровування. <...> У грецькій традиції чорна вільха – емблема Пана" [12]. Таким чином, назва німецької балади, що містить у собі значення "загибель", викликає в німецького читача підсвідоме уявлення про те, як далі буде розвиватися сюжет. У слов'янській фольклорній традиції слово "вільха" подібних асоціацій не викликає, тому, очевидно, В.А. Жуковський і Б. Грінченко не врахували цю одиницю в перекладі, одночасно пристосували назву балади до місцевих культурних норм ("цар", а не "король").

Перш ніж детальніше зупинитись на лексичних та образних засобах творення текстів оригіналу і перекладів, коротко окреслимо найбільш очевидні фонетичні особливості аналізованих творів. Так, акцентна побудова балади Й. Гете наптовхує на думку, що автор свідомо "ламає" ритм, начебто хаотично поєднуючи ямб, амфібрахій та анапест і передаючи таким чином розбурхані пориви вітру в негоду. Чотиридольний розмір зберігається лише як фон, що перегукується з пульсуванням серця чи бігом коня:

*Wer reitet so spaet durch Nacht und Wind?
Es ist der Vater mit seinem Kind;
Er hat den Knaben wohl in dem Arm,
Er fasst ihn sicher, er haelt ihn warm* [1, с. 4-7].

Практично ніхто з авторів аналізованих перекладів не відтворив цієї риси оригіналу, будуючи свої твори здебільшого із застосуванням амфібрахію, окрім М. Рильського:

*Хто пізно так мчить у час нічний?
То їде батько, з ним син малий.
Чогось боїться і мерзне син –
Малого тупить і гріє він* [3, с. 50-53].

Серед існуючих перекладів на англійську мову таку спробу відтворити ритмічну будову оригіналу бачимо в Пола Дорсена (Paul Dursen, 1878):

*Who's riding so late through th' endless wild?
The father 't is with his infant child;
He thinks the boy 's well off in his arm,
He grasps him tightly, he keeps him warm [2].*

Тут ритмічний малюнок твору практично збігається з оригіналом.

Заслуговує уваги також вибір типу рими: більшість авторів аналізованих перекладів керуються оригіналом, у якому рима чоловіча, у той час як єдиний П. Куліш у своєму перекладі вдається до жіночої рими, що модифікує звуковий ефект ритмічного бігу коня і в цілому надає творові м'якшого тону:

*Хто їде під вітер нічною добою?
Синка на сідельці везе під полою,
Коня острогами раз по раз торкає,
Дитину до себе в тепло пригортає [11, с. 282-283].*

Для подальшого аналізу доречно навести дослівний переклад балади Й. Гете українською мовою. Природно, він буде відрізнятися від перекладу російською, запропонованого М. Цветаєвою у праці "Два Лесных царя" [14]. Беручи останній за основу, ми намагалися точно передати зміст оригіналу відповідно до можливостей і засобів, які надає нам українська мова і яких бракує у російській (у М. Цветаєвої, наприклад, деякі іменники передаються дієсловами, спостерігаються повтори, яких немає в Гете, або випущено присвійні займенники), максимально дотримуючись при цьому авторського порядку слів і збереження, де це можливо, частин мови:

Хто так пізно їде верхи крізь ніч і вітер? Це батько зі своєю дитиною. Він міцно пригорнує до себе хлопчика, Він обняв його надійно, тримає його тепло. Мій сину, що ти так боязко ховаєш лице?" "Батьку, ти не бачиш Лісового Царя? Лісового Царя в короні і з хвостом?" "Мій сину, це смуга туману!" – "Ти мила дитина, ходімо, йди зі мною! В чудові ігри я буду з тобою бавитись; На узбережжі багато барвистих квітів; Моя мати має багато золотих одяг." – "Мій батьку, мій батьку, невже ти не чуєш, Що Лісовий Цар мені пошепки обіцяє?" "Заспокойся, не бійся, мій сину, У сухому листі шарудить вітер". – "Хочеш, гарний хлопчику, піти зі мною? Мої доньки чудесно тебе будуть няньчити, Мої доньки водять нічний хоровод, Заколюють, затанцюють, заспівають тебе". – "Мій батьку, мій батьку, і ти не бачиш там Царевих доньок у цій похмурій пільмі?" "Мій сину, мій сину, я точно бачу: То мерехтять старі верби

так сіро..." "Я люблю тебе, мене збуджує твоя ерода! Не хочеш добровільно – силою візьму!" – "Мій батьку, мій батьку, вже він мене схопив! Лісовий Цар мені болю завдає!" – Батькові моторошно, він їде швидко, Він тримає в обіймах заплакане дитя, Добрався до двору через силу нарешити; В його обіймах дитина була мертва.

Праця М. Цветаєвої "Два Лесных царя" [14] дає орієнтовний зразок порівняння двох поетичних творів – оригіналу і перекладу – на прикладі балади "Erlkönig" Й.В. Гете та вірша "Лесной царь" В. Жуковського. Як зазначає А. Саакянц, у зіставленні Цветаєвою перекладу В.А. Жуковським балади Гете з німецьким оригіналом виражено принципи, якими Цветаєва керувалася у своїй перекладацькій роботі. "Я перекладала на слух – і за духом (речі). Це більше, ніж "зміст", – стверджувала вона [17, с. 4-7].

Аналізуючи переклад В. Жуковського, М. Цветаєва зупиняється спочатку на "неперекладних словах, отже – непередаваних поняттях. Їх цілий ряд. Почнемо з першого: **хвіст**. Хвіст по-німецьки і *Schwanz*, і *Schweif*. Наприклад, у собаки *Schwanz* – у лева, у диявола, у комети – і в Лісового Царя *Schweif*. Тому <...> хвіст Лісового Царя применшений, принижений.

Друге слово – **fein**, перекладене <...> "ніжний", і перекладене недослівно, тому що воно насамперед означає високу якість: вибраність, непідробленість, добірність, шляхетність, благородне походження речі або людини. Тут воно означає і шляхетний, і знатний, і ніжний, і рідкісний.

Третє слово – дієслово **reizt, reizen** – в основному значенні – "дратувати", "збуджувати", "викликати на", "доводити до" (незмінно лихого: гніву, біди і т.д.). І тільки у вторинному – "зачаровувати". Слово, тут, ні в загальному, ні в первинному значенні неперекладне. Ближче, ніж інші, за коренем буде: "Я роздражнений (роздратований) твоєю красою", за змістом: вражений.

Четверте в цьому ж рядку – **Gestalt** – "фігура", "статура", "зовнішній вигляд", "форма". Образ розповсюджений на всю людину. Те, як людина ззовні виявлена.

П'яте – **scheinen**, по-німецькому: і "здаватися", і "світитися", і "мерехтити", і "ввижатися".

Шосте неперекладне – **Leids**. "Мені зробив боляче" слабше, ніж *Leids gethan*, однаково й одночасно означає і біль, і шкоду, і псування, у гетівському випадку непоправну шкоду – смерть" [14] (*Тут і далі*

аналіз вірша В. Жуковського дається за джерелом: Марина Цветаєва "Сочинения". – Т.2. – М., 1984.)

Далі М. Цветаєва докладно аналізує творення образів у двох авторів.

"Уже в першій строфі у В. Жуковського ми бачимо те, чого нема в Гете: вершник зображений старим, дитина промерзлою, до першого видіння Лісового Царя – вже промерзлою, що відразу наводить нас на думку, що сам Лісовий Цар – марення, чого немає в Гете, у якого дитина тремтить від достовірності Лісового Царя. (Побачив від того, що тремтить – затремтів від того, що побачив.) (Виділення і підкреслювання ми тут застосовуємо для акцентування опорних пунктів аналізу).

Так само змінений і жест батька, який у Гете дитину тримає міцно й у теплі, у Жуковського зігріває його у відповідь на тремтіння. Тому пропадає і подив батька: "Дитя, що до мене ти так боязко прилинув?" – подив, виправданий і посилений в Гете прекрасним самопочуттям дитини до видіння". [14].

Далі зіставлення за рядками українських перекладів балади, здійснених П. Кулішем, М. Рильським, Д. Загулом і Б. Грінченком, даються схематично для спрощення викладу і сприйняття.

П. Куліш: іде (без зазначення засобу пересування); не "пізно", але згадується ніч, тобто пізня пора. *М. Рильський:* мчить, образ вітру відсутній. *Д. Загул:* іде. *Б. Грінченко:* іде, негода, густий ліс (словосполучення, якого в оригіналі взагалі немає).

П. Куліш: Немає інтродукції батька; так і залишається *хтось*, який везе "синка під полою", "на сидельці". *М. Рильський:* "То іде батько, з ним син малий" – віддаленіше, ніж "це батько зі своєю дитиною". *Д. Загул:* "То батько із *хворим* синком своїм": дитина вже хвора, а у Гете вона здорова... (збігається з аналізом Цветаєвої). *Б. Грінченко:* "То батько, *спізнившись*..." (Гете не уточнює причину, чому батько поспішає – зовсім не обов'язково, що він спізнюється. Бачимо авторську інтерпретацію ситуації).

П. Куліш: кінь (в оригіналі цей образ фігурує лише неявно), вершник торкає його острогами. *М. Рильський:* "чогось *бойться* і *мерзне* син" (те, що Цветаєва помітила у Жуковського: із сином *вже* щось негаразд). *Д. Загул:* міцно тримає дитину в сідлі – на відміну від гетівського турботливішого і більш батьківського "міцно пригорнув до себе хлопчика". *Б. Грінченко:* обняв.

П. Куліш: образ батька з'являється аж у третьому рядку, і то неявно – через дитину: "*дитину* до себе в тепло *пригортає*". *М. Рильський*: тулить і гріє як **реакція** на страх і замерзання хлопчика (тире між рядками: причина-наслідок). Знову згадаємо аналіз Цветаєвої: змінений і **жест батька**. У Гете це швидше інстинктивна реакція батька, щоб захистити дитину від вітру. *Д. Загул*: до серця горне і гріє. *Б. Грінченко*: пригортає і **пестить**. Видозміна образу: батько в оригіналі не пестить свого сина.

Аналізуючи другу строфу, М.Цветаєва зазначає, що вона "видозмінена в кожному рядку. *Перше видіння* Лісового Царя, з вуст дитини, описове: "Рідний! Лісовий Цар в очі мені блиснув!" – тоді як у *Гете* ("Хіба ти не бачиш Лісового Царя?") – **імперативне, гіпнотичне**, – дитина не може собі уявити, щоб цього можна було не бачити, нав'язує Царя батькові. Уся різниця між: "Бачу" і "Невже ти не бачиш?".

Звернемося до першої зустрічі. У Жуковського ми бачимо старого, величного, "у темній короні, з густою бородою", начебто *захмуреного* Царя–Саула очима пастуха Давида. Нам від нього, як від усілякої царственості, всупереч усьому все-таки спокійно. У Гете – **невизначена – нерозпізнавана! – невідомо якого віку, без віку, істота, суцільно з левиного хвоста і корони, – демона, хвостатості якого впритул відповідають "смуга" ("шматок", "відрізок" "обривок", *Streif*) туману**, так само як бороді Жуковського взагалі-туман над взагалі-водою" [14].

Зміщення смислових акцентів у питанні, яке задав батько, показує конкретні перекладацькі інтерпретації і характеризує відповідні настрої творів: *П. Куліш*: чому ховаєш **очі**? *М. Рильський*: Чому **тремтиш**? *Д. Загул*: Чому **хилиш** свою голівку? *Б. Грінченко*: Чому **сховав** (в оригіналі: ховаєш) личко?

Відповідь: *П. Куліш*: Хіба не бачиш – як у Гете, гіпнотичне (те саме, що в аналізі Цветаєвої). *М.Рильський*: описово-ствердне і категоричне і вказівка на певну відстань та відносно чітку локалізацію: "**он там стоїть**". У Гете не відомо, де є Вільшаний король і що він робить. Він просто з'явився як факт. *Д. Загул*: "**Он, у вільховім гаю**" – ще більше віддалення і чіткіше означене місцезнаходження.

Перехід у третій рядок – відразу зовнішні ознаки (корона й **кирея**), без називання імені: просто "того – короля?" *Б. Грінченко*:

"...чи бачиш? – он цар лісовий" – сумнів у правдивості власного видіння.

У Гете – повтор питальних речень: "... Лісового Царя? Лісового Царя в короні з хвостом?" Ніби здивування та апеляція до відомої батькові істини. Мінімальна кількість визначальних атрибутів Лісового Царя – тільки корона і хвіст, ніби хлопчик має на увазі: "Ти ж знаєш – Лісовий Цар, такий з короною і хвостом?" П. Куліш: немає хвоста, натомість Цар – кудлатий, патлатий. М. Рильський: у короні, хвостатий. Б. Грінченко: довга кирея (царська атрибутика, вказує швидше на велич, ніж на демонічність відповідного образу в оригіналі), корона; наказово-прохальне розпачливе "дивись!"

У П. Куліша упушене батькове пояснення, натомість подається детальний опис конкретних дій царя – він тут агресивний із самого початку ("сягає рукою, мов хоче піймати"). Гете: пояснення через смугу туману. М. Рильський: сивий нічний туман.

Гете: "мій сину, це..." – заспокійливо-пояснювально-переконувальне, можливо, навіть спроба переконати себе, що це не чиясь постать, а смуга – одна з багатьох смуг – у цьому тумані. М. Рильський: "То, сину, ..." – злегка відсторонене, авторитетно-категоричне. Д. Загул: Ні = "не бачу", то мла, здаля. Тут все ніби віддалене, син і батько спостерігають за чимось віддалеки, не гарантовано, що те щось вже зацікавилася ними... Але ж, за задумом Гете, вони вже перебувають у володіннях короля, тобто той не може бути просто об'єктом для спостереження – вони перебувають серед ворожої нічної природи, в її владі, і вона їх контролює. Б. Грінченко: "Тумани" – можна сприймати як "смуги туману" – ближче до Гете, але у Гете батько ніби сам бачить, на що вказує син, а в Грінченка – батько просто знає, що навколо туман – мало що *десь* там малому ввижалося.

Що ж то за **спокуси**, якими приваблює Лісовий Цар дитину? "Скажемо відразу, що *тетівський Лісовий Цар дитяче серце крамце знав*. Чудові **ігри**, в які він буде з дитиною гратися – заманливіші за невизначене "веселого багато в моїй стороні", так само як і **золоті одежі**, в які його зодягне його, Лісового Царя, мати, – спокусливіші за холодні золоті хорони" [14].

Привертають увагу інтонації звертання Вільшаного короля до хлопчика: П. Куліш: Лагідна пропозиція – інтонації як у Гете; пестливе *хлоню*. М. Рильський: слово "**мерицій**" надає спонукально-підганяльно-наказової інтонації. Д. Загул: "ходімо в мій дім" – конкретна

пропозиція, передбачає, що у Вільшаного Короля є якийсь конкретне місце перебування, а отже, ліс, – це щось зовнішнє щодо нього. У Гете Вільшаний Король уособлює таємничий і зловісний бік природи – він сам природа, а тому він сам ліс – він уже вдома. *Б. Грінченко*: ласкава пропозиція.

Тепер розглянемо самі пропозиції в інтерпретаціях українських перекладачів: *П. Куліш*: просто “гулятимемо”, невизначено – у Гете – ігри (див. аналіз Цвєтасвої.) *М. Рильський*: гратись в оселі (знову “оселя”) моїй. *Д. Загул*: прекрасні забави в тім домі. *Б. Грінченко*: На луки зелені, гратись.

Розповідь про квіти теж зовсім різна у різних авторів: *П. Куліш*: квітки на луці (У Гете – на узбережжі – ще десть є вода? – це викликає ще цілий ряд асоціацій, зокрема з потойбіччям, але розвиток цього напрямку – це окреме дослідження). *М. Рильський*: Квіти знайду тобі (він ними, виходить, не зовсім володіє, якщо їх треба шукати, знову якийсь зовнішнє положення лісу, природи щодо Вільшаного короля). *Д. Загул*: багато квітів пахучих (у Гете – барвистих). *Б. Грінченко*: “в моєї матусі є пишні квітки”.

П. Куліш: Парчею матуся мене зодягає – прихована перспектива для хлопчика теж бути одягненим у парчу. А у Гете парчі взагалі нема – там золоті одежі. Але обіцянка теж не конкретизована – “у матері багато золотих одєж, і тобі щось знайдеться”. *М. Рильський*: Моя мати одягне тебе у золото – конкретна обіцянка. *Д. Загул*: “Тобі там одіння дадуть золоте”, – конкретна обіцянка, образ матері відсутній. *Б. Грінченко*: “Гаптовані злотом тобі сорочки” є у моєї мами – ніби вони вже *заздалегідь* приготовані для хлопчика.

“Ще більше розходяться четверті строфи. Перерахування дитиною спокус Лісового Царя (та й яких спокус, – “золото, перли, радість...”). Ніби паша – для туркені...) незрівнянно менше хвилює нас, ніж тільки згадка, **натяк, замовчування про них дитиною**: “Батьку, батьку, невже ти не чуєш, що Лісовий Цар мені тихенько обіцяє?” І це **що**, посилене **стишеністю** обіцянки, **неназваністю** того, що саме обіцяно, розігрується в нас баченнями такої сили, жаху і блаженства, які й не снилися ідилічному авторові “перлин і струменів”. Такі ж самі *відповіді батьків*: безтурботна у Жуковського – “О ні, моя дитино, почулося тобі, – то вітер, прокинувшись, сколихнув листя”. І на **смерть злякана, жахаюча у Гете**: “Заспокойся, не бійся, дитя! У сухому листі – вітер шарудить”. Відповідь, що кожним словом б’є

тривогу – серця. Відповідь, що одним словом дає нам пору року, настільки ж важливу і неминучу тут, як година доби, найбагатша можливостями і неможливостями – із усіх його часів" [14].

У *П. Куліша*: "Хіба" – знову імперативне, малий не вірить, що цього можна не чути. Як і в Гете. *М. Рильський*: "Мій тату, мій тату, яке **страшне!**" – хлопчик переповідає татові, даючи оцінку; водночас тут ніби усвідомлюється, що тато не чує Вільшаного короля. *Д. Загул*: "Ти чуєш чи ні..." – сумнів, чи це реально, це чує і тато, чи тільки він – хлопчик? *Б. Грінченко*: "Ой, тату, **він кличе ...**" – хлопчик упевнений, що тато не знає, про що говорить Вільшаний король – не чує його, – тому переповідає своєму татові слова. Цей і наступний рядок більше схожий на прохання про пораду, обмірковування пропозиції (приймати чи ні?), ніж на перелякане "невже ти не чуєш, що він мені обіцяє? – будь зі мною, я боюся залишатися з ним сам..."

П. Куліш: "жартує" – "заграє": не дуже вдало, не передає напрути і страху, небезпеки ситуації. *М. Рильський*: надить; викинуто "пошепки".

Знову зовсім різні відтінки батькової відповіді: *П. Куліш*: "нічого немає", "Се вітер у листі сухім *завиває!*" – заспокійлива фраза нівелюється словом "завиває" – вказівка на дикість, ворожість, зловісність. *М. Рильський*: "Годі, *маля*, заспокойся *маля!*" – повтор у цьому рядку у Гете теж є, але в оригіналі повторюється спокійно, зовсім дослівно це виглядає так: "Будь спокійний, залишайся спокійним..." Тобто знову зміна акцентів: у *М. Рильського* батько ніби хоче "достукатися" до дитини, а у Гете основне заспокоїти. "То вітер **колише в гаю гілля!**" – цілковита зміна образу, забрано *сухе листя*, яке досить конкретно вказувало на пору року і давало додаткові тони трагічно-приреченого настрою. *Д. Загул*: "Не бійся, мій синку, дитинко, **цить!**" – ніби хлопчик почав драгувати тата; *або* тато хоче тиші, щоб пройти непоміченим... *Б. Грінченко*: "Нема там нічого, мій синочку, **цить!**" – дуже категорично і роздратовано.

Звертання до хлопчика: *П. Куліш*: "Вродливий мій хлопцю! **Ходімо** зо мною" – спонукання, у Гете – питання: "так ти хочеш іти зі мною?" *М. Рильський*: "Хлопчику любий, **іди ж** до нас!" – спонукання. *Д. Загул*: "Не хочеш, мій хлопче, зо мною піти?" – близько до оригіналу. *Б. Грінченко*: "До мене, мій хлопче!..." – майже наказ.

"Ми підійшли до самісінької вершини спокуси і балади, до місця, де Лісовий Цар, приборкавши шаленство, знаходить інтонації глибші, ніж батьківські-материнські, проводить нас через усю шкалу жіночого впливу, усю гаму жіночої інтонації: від жіночої скрадливості до материнської ніжності; ми підійшли до строфи, яка, крім змісту, вже за одним своїм звучанням є колисковою. І знов-таки, наскільки гетівський "Лісовий цар" інтимніший і детальніший за Жуковського, хоча б уже одним стародавнім і простонародним *warten* (нянчити, більшістю російських читачів перекладне – чекати), у Жуковського зовсім опущене, замінене: "пізнаєш прекрасних моїх доньок"; у Жуковського – прекрасних, у Гете – просто доньок, тому що його, гетівський, Лісовий Цар ні про чію вроду, крім хлопчачої, зараз не може пам'ятати. У Жуковського прекрасні дочки, у Гете – дочки прекрасно будуть нянчити.

І знову, у В. Жуковського – переказ видіння, у Гете – воно саме: "Рідний, Лісовий Цар скликав доньок! Мені, бачу, кивають з темних гілок..." (Хоч би "бачиш?") – і: "Батьку, батьку, невже ти не бачиш – там, у цій страшній п'їтмі, Лісового Царя доньок?" Інтонація, у якій ми впізнаємо власну нетерплячість, коли ми бачимо, а інший – не бачить. І такі різні, такі відповідні до питань відповіді: олімпійська – Жуковського: "О ні, все спокійно в нічній глибині. То верби сиві стоять осторонь", – відповідь, що навіть вербових змахів, тобто ілюзії видимості не дає! І вражена, сердечна відповідь Гете: "Мій сину, мій сину, я точно бачу..." – відповідь людини, що благає, що закликає іншого повірити, щоб повірити самому, цією точністю видимих верб ще більш переконуючи нас в протилежному баченні" [14].

П. Куліш: дочки будуть з тобою гуляти, танцювати, "коточка співати" – апеляція до культурних особливостей – орієнтація на українського читача. *М. Рильський*: доньки зараз зайняті своїми розвагами (у танку в цей час), але радо тебе приймуть. *Д. Загуг*: будуть берегти тебе. *Б. Грінченко*: побачиш вродливих.

Далі строфа, у якій хлопчик, вже цілковито перебуваючи у владі Вільшаного короля, починає бачити дочок, про яких йому щойно сказали – його уява вже керована волею царя: у *Гете*: похмура п'їтма – десть у цій невизначеності і загрозі є цареві дочки; "і ти не бачиш?" – хлопчик далі не вірить, що цього можна

не бачити. *П. Куліш*: дитина спостерігає за забавами вільхівен (танці і гойдання). *М. Рильський*: "Подивись **туди**" – вказівка, яка передбачає переконаність: "ти їх там точно *побачиш*". *Д. Загул*: "де **чорніє земля**" – якась ворожість і мертвість. *Б. Грінченко*: процес забав.

Відповідь батька: *Гете*: "я **точно** бачу", світяться сіро *верби*. *П. Куліш*: цілковита зміна простору – **гай, майдан** – відкрите місце, а не похмурий ліс. *Вільхи* (мабуть, автор вирішив використати апозію до назви) **колишуться** – це заспокійливо. *М. Рильський*: "Повір мені... То *верби сивіють удалині!*" – подібно до оригіналу. *Д. Загул*: Я **бачу**, дитинко, в імпі, **на горі** – мимоволі виникають асоціації із різними семантичними та символічними атрибутами архетипу гори; у *Б. Грінченка*: "Ой, ні! усе *тихо* у темряві *там*: /То *верби старії* схилюлись гіллям," – батько знову ніби трохи роздратований.

"І, нарешті, кінець – **вибух, відкриті карти, зірвана маска, погрози, ультиматум**: "Я люблю тебе! Мене вразила твоя краса! Не хочеш охотою – силою візьму!" І жуковське пасивне: "Дитя! Я зачарувався твоєю красою!" – точно розпечений паша рабині, паша, сам узятий у полон, той самий паша смарагдової і перлової обіцянки. Чи сімдесятирічний Гете, що від споглядання римських гравюр переходить до споглядання п'ятнадцятирічної дівчини. *Наративно*, споглядально, описово – як на живопис..." [14].

Пояснювальна формула у *П. Куліша*: "Люблю тебе, хлоню, за личко принадне". *М. Рильський*: "Мені, хлопче, любя краса твоя!" *Д. Загул*: "Люблю я, хлопче, вроду твою". *Б. Грінченко*: "Мене, хлопче, вабить урода твоя". Тобто якщо у *Гете* врода вражає/збуджує – викликає бурхливі емоції, то в авторів українських перекладів – **вабить, любя** (це спокійніше).

"І навіть геніальна передача – **формула** – наступного рядка: "Неволею чи волею, а будеш ти мій!" – слабкіше від гетівського: "**Не хочеш добровільно – силою візьму!**" – як сама форма "будеш мною узятий" менше бере – ніж "**візьму**", послаблює і віддаляє **хапання** – руки Лісового Царя, що вже хапає, і від якої до дитячого лементу "болить" менше, ніж крок, менше, ніж скок коня. У Жуковського цього лементу немає: "Рідний! Лісовий Цар нас хоче наздогнати! Вже ось він, мені задушливо, мені тяжко дихати". У *Гете* між криком Лісового Царя – "**силою візьму!**" – і лементом

дитини – "мені боляче!" – нічого, крім двічі повтореного: "Батьку, батьку", – і самого здушеного подиху хапання, у Жуковського ж – все відстоювання наміру. У Жуковського Лісовий Цар на загривку" [14].

П. Куліш: "Не хочеш по волі, – неволя притягне!" – пасивність самого царя. *М. Рильський:* "З неволі чи з волі візьму тебе я!" *Д. Загул:* "Не хочеш по волі, то сили вжию..." *Б. Грінченко:* "Хоч хочеш-не хочеш – візьму тебе я!" – ніби: "вибачай, а мушу" – не так погрозливо і агресивно звучить.

П. Куліш: "Татуню, татуню! Мене він хапає! Вільшаний цар душу мою пориває!.." – описовість. А в *Гете:* вже **схопив** (цупко, міцно і впевнено) і *здав болю* – стрімкість. *М. Рильський:* "Мій тату, мій тату, він нас догнав! Ой, як болюче мене він обняв!" *Д. Загул:* – "Ой татку, він близько! Мені боляче! Король той тягне мене за плече!" ніби схопив не дуже впевнено – за плече тягнути не так уже й зручно. Виходить, ніби батькові з сином майже вдалося втекти, а Король в останню мить зачепився за плече дитини (як у Жуковського – за словами Цветаєвої "на загривку"). *Б. Грінченко:* "Ой, тату, вже близько, він нас дожене!" – але ще не догнав, а у *Гете* стається стрімкий ривок: "Він давить, він душить, він тягне мене!" – боротьба, муки, пручання.

Отже, повторимо Цветаєву, – у *Гете* між криком Лісового Царя і лементом дитини фігурує тільки двічі повторене: "Батьку, батьку", і сам здушений подих хапання... (див. вище), тоді як українські варіанти цієї миттєвості подій не передають.

Післямова, те, що ми усі вже, з першого рядка другої строфи знали – смерть, єдине, майже дослівно в усіх збігається, тому що динаміка вже позаду. Спостерігаються лише деякі відмінності в образах. В українських варіантах: "Доїхав **додому**" – У *Гете* це просто "двір" – не обов'язково, що саме дім; у *П. Куліша:* "сконала" – трохи псує і згрублює загальну картину; у *Б. Грінченка:* "лежить" – єдиний серед порівнюваних перекладів, а також, на відміну від оригіналу, – теперішній час: читач ніби все ще сам присутній при цій жахливій події, тоді як у інших варіантах остання сцена переводить читача з позиції близького спостерігача подій, майже учасника, на віддаленішу – зміна перспективи, яка у *Грінченка* не відбулася.

Тепер звернемо увагу на висновки, які зробила Цветаєва, щодо свого порівняльного аналізу: як вона стверджує, *"я не прозу з віршами порівнювала, а точний текст оригіналу з точним текстом перекладу: "Лісового царя" Гете з "Лісовим царем" Жуковського.*

І от висновки.

<...> За сторіччя давності це вже не переклад, а оригінал. Це просто інший "Лісовий цар". Російський "Лісовий цар" – із хрестоматії і страшних дитячих снів.

Речі рієновеликі. І зовсім різні. Два "Лісових царі" [14].

Як зазначає далі М. Цветаєва, у двох різних творах – “Лісовому царі” В. Жуковського і “Вільшаному королі” Гете – персонажі різні. Маємо двох різних Лісових Царів – величний дід і позачасовий пекучий демон. Маємо двох різних батьків – молодий вершник і, знов-таки, старий поважний батько. У Жуковського два старих, у Гете – жодного. І тільки єдність дитини збережена.

"Дві варіації на одну тему, два бачення однієї речі, два свідчення одного бачення.

У Жуковського дитина гине від страху.

У Гете від Лісового Царя.

У Жуковського – просто. Дитина злякалася, батько не зумів заспокоїти, дитині здалося, що її схопили (можже, гілка хльоснула), і через усе це уявне дитина насправді вмерла. Як той безумець, що уявляв себе скляним і на переконливий поштовх здорового глузду відповів розривом серця і звуком: дзень..." [14].

Один тільки раз, у самому кінці твору, ніби засумнівавшись, Жуковський зраджує свою розсудливість одним тільки словом: "іздець зляканий"... але відразу, сам перелякавшись, так і не спромігшись подивитися на речі очима Гете, відсахнувся. Лісовий Цар Жуковського (сам Жуковський) безмежно добріший, аніж Вільшаний Король Гете: до дитини добріший, – дитині в нього не боляче, а тільки задушливо, до батька добріший – сумна, але все-таки природна смерть, до нас добріший – непорушний порядок речей. Тому що припустити хоча б на секунду, що Лісовий Цар є, означає змістити нас із усіх наших місць. Так само – сумний, але повторений, випадок. І саме бачення добріше: старий з бородою, дідусь, "смарагдові струмені" ... Навіть дивуєшся, чого дитина злякалася?

"(Хіба що темної корони, хіба що сили любові?) Страшна казка на ніч. Страшна, але казка. Страшна казка нестрашного дідуся. Після страшною казки все-таки можна спати.

<...> Дивна казка зовсім не дідуся. Після страшною тетівської не-казки жити не можна...

<...> Добріше, холодніше, величніше, ірреальніше. Борода величніша за хвіст, доньки, побачені, і величніші, і холодніші, й ірреальніші, ніж доньки що няньчать, уся річ Жуковського на порозі життя і сну." [14].

Як ми помітили, персонажі в деяких українських перекладах теж різні. Батько і син залишаються схожими до персонажів оригіналу. Але Вільшаний король або не має хвоста, нагомість – **кудлатий, патлатий** (у Куліша), або носить довгу кирею – царська атрибутика, яка вказує швидше на велич, ніж на демонічність відповідного образу в оригіналі. Так само міняються деякі образи, інтонації, події, репліки.

Отже, проаналізувавши різні варіанти перекладу "Вільшаного короля" Й. Гете, можна з упевненістю повторити услід за М. Цветаєвою: "Зовсім різні речі – і кожна в батька". І цілком доречно додати при цьому, що її власні "Два Лісових царі" – в матір. Щиру, емоційну, поривчасту, з думками, що далеко випереджають перо, часто залишаючи фрази незавершеними, слова недоказаними, довірливо відпущеними на волю вітру, на волю і розсуд читача.

Як зазначає Б. Шалагінов, "Вільшаному королю судилася слава однієї з кращих поезій Гете. Великий Франц Шуберт написав на цей вірш знамениту пісню. <...> Вона увійшла до хрестоматій усіх європейських шкіл" [19, с. 1-3].

Таким чином, у вивченні, аналізі й оцінці художнього перекладу як вагомому засобу збагачення національних літератур важлива роль відводиться розумінню та інтерпретації тексту іншомовним реципієнтом.

Оскільки переклад виконує функцію засобу міжкультурної комунікації, то на передній план, разом з мовною, виходить компетенція культурологічна. Володіння лише вербальними засобами комунікації, властивими конкретному мовному колективу, виявляється недостатнім з погляду збереження

культурної специфіки оригіналу, а відтак постає питання про роль "фонових знань" для перекладача.

Література

1. Johann Wolfgang von Goethe – Иоганн Вольфганг фон Гёте. Erlkönig – Лесной Царь (в переводе Василия Жуковского) с приложением статьи Марины Цветаевой "Два 'Лесных царя'" // Литература на двух языках – Literatur in Zwei Sprachen. – Москва-Augsburg: Im Werden Verlag, 2003. – С. 4-7. (Цит. за www.imwerden.de/pdf/goethe_erlkoenig.pdf).
2. Paul Dyrsen. The Erl-King. http://www.fln.vcu.edu/goethe/erl_e4.html
3. Гете Й.В. Вільшаний король (пер. М. Рильського) // Гете Й.В. Вибрані твори. – К.: Юніверс, 1999. – С. 50-53.
4. Грінченко Б. Лісовий цар // Твори: В 2-х т. – К., 1963. – Т. 1. – С. 195-196.
5. Дюришин Д. Художественный перевод в межлитературном процессе // Проблемы Особых межлитературных общностей / Под об. ред. Д. Дюришина. – М., 1993.
6. Загуг Д. Поезії. – К.: Радянський письменник, 1990.
7. Комиссаров В.Н. Международная федерация переводчиков (ФИТ): союз практики и теории перевода // Тетради переводчика / Под ред. С.Ф. Гончаренко. – М.: Высшая школа, 1987. – Вып. 22. – 160 с.
8. Коптилов В. И вширь и вглубь // Мастерство перевода. – М., 1973. – Вып. 9.
9. Коптилов В. Першотвір і переклад. – К., 1972.
10. Краткая литературная энциклопедия. – М., 1968.
11. Куліш П. Вільшаний цар // Твори: В 2 т. – К.: Дніпро, 1989. – Т. 1. Поетичні твори. – С. 282-283.
12. Купер Дж. Энциклопедия символов. – М.: Золотой Век, 1995. – 411 с.
13. Левик В.В. О точности и верности // Перевод – средство взаимного сближения народов. – М., 1987.
14. Цветаева М. Сочинения. – Т. 2. – М., 1984.
15. Международные связи русской литературы. – М., 1963.
16. Рильський М. Зібрання творів: у 20-ти томах. – Т. 16. – К., 1987.
17. Саакянц А. Комментарии // Johann Wolfgang von Goethe – Иоганн Вольфганг фон Гёте. Erlkönig – Лесной Царь (в переводе Василия Жуковского) с приложением статьи Марины Цветаевой "Два 'Лесных царя'" // Литература на двух языках – Literatur in Zwei Sprachen. – Москва-Augsburg: Im Werden Verlag, 2003. – С. 4-7. (Цит. за www.imwerden.de/pdf/goethe_erlkoenig.pdf)

18. Сукаленко Н.И. О границах переводимости языковых образов // Теория и практика перевода. – Вып. 14 / Под ред. А.И. Чередниченко. – К.: Высшая школа, 1987. – 158 с.
19. Шалагінов Б. Хто їде в негоду тим лісом густим (Про баладу Й. Гете "Вільшаний король") // Зарубіжна література. – Число 4 (4). – 1996. – С. 1-3.

Fedoriv Mariya, Fedoriv Yaroslava. Analysis of Transformational Phenomena in Artistic Translation of Verse (on the example of Erlkönig by J.W. von Goethe). The article is dedicated to the analysis of transformational phenomena in artistic translation of verse, in particular to rendering of ideas and images, associative connections and language peculiarities.

Key words: translation, ideas and images structure, associative connections, transformational phenomena.