

"ДОН ЖУАН" ДЖ.Г. БАЙРОНА ТА Є. ГОЛОВАНІВСЬКОГО

У статті подано визначення двом перекладацьким підходам за класифікацією автора (перекодування та перестворення), проведено порівняльний аналіз оригінального тексту "Дон Жуана" та його перекладу українською Є. Голованівського, а також зроблено висновок щодо використаного перекладацького підходу (перестворення).

Об'єктом дослідження цієї статті є творчість Дж.Г. Байрона та її сприйняття українськими перекладачами. Предметом розвідки обрано перекладацькі стратегії за нашою класифікацією статті, матеріалом став блискучий твір "Дон Жуан" у перекладі Є. Голованівського. Метою є виявлення перекладацького підходу до твору. Актуальність дослідження полягає в незникаючому інтересі вчених до проблем поетичного перекладу, що підтверджується великою кількістю публікацій на цю тему [1; 2; 3; 4; 5; 6; 7]. Новизна роботи полягає у використанні нової класифікації підходів до перекладу поетичного твору. Перспективою дослідження може бути порівняння різних перекладів цього епічного твору.

Аналіз перекладацьких стратегій робиться за нашою класифікацією: ми розподіляємо підходи до перекладу поетичного твору на такі типи, як *перекодування* та *перестворення*. Наведемо їхні дефініції. *Перекодування* – це такий тип, чи метод, перекладу, коли його виконавець намагається передати якомога більше особливостей оригіналу, в тому числі й формального характеру (семантико-лексичне наповнення, стилістика, строфіка, метрика, рима, тощо). При цьому зміна коду відбувається лише на рівні мови, тобто жіноча рима оригіналу передається жіночою римою перекладу, п'ятистопний ямб – так само п'ятистопним ямбом і т.д. Під час же *перестворення* перекладач намагається створити в приймаючій культурі не *еквівалент*, а скоріше *аналог* оригіналу, орієнтуючись, перш за все, на сприйняття твору читачем, його емоційне враження, задля чого проводить функціональну заміну формальних параметрів (наприклад, типові чекання читача від того чи іншого ритму [8]), таким чином *замінюючи код культури*.

Якщо віршоване висловлювання класичних авторів незалежно від літературного жанру – поезії чи драматургії, перш за все, націлено на розкриття якоїсь важливої думки-сентенції, та навіть лірика є скоріше роздумом, ніж безпосереднім проявом почуттів, то романтичні вірші складаються з тонкої матерії призвуків, натяків, прихованих смислів. Ця відмінність творчої спадщини різних історичних епох відбивається, відповідно, у різних уявленнях про тотожність змісту та форми. У першому випадку зміст становить своєрідний контур, жорсткий рельєф, а композиція створює міцний каркас для організації думки. Тому при перекладі на іншу мову достатньо відбити формотворчі засади та основну ідею твору. На противагу цьому, в другому випадку зміст виступає скоріше ореолом, розмитим у широкому просторі асоціацій та підтекстів. Тому він пронизує собою кожний елемент художньої структури, охоплюючи всі його параметри, в тому числі й вербальну мову. Виникає складна ситуація, коли перекодування на рівні мови автоматично обертається порушенням одного з важливих рівнів художньої форми. Більше того, вербальна мова як носій естетичної інформації, стає оперативним полем, яке забезпечує нескінченне розгорнення чи прирощення змісту. Мабуть, з цього приводу переклади творчості поетів-романтиків якнайбільше тяжіють до перестворення, бо перекодовуючи мовний рівень, автор вторинного тексту неодмінно втручається у глибину художнього змісту. Виникає цікаве перекладницьке завдання, яке полягає в намірі такого тлумачення оригіналу, при якому висловлення іншою мовою не перешкоджатиме тотожності змісту та форми першотвору на всіх рівнях.

Крім рис романтичної поезії, для перекладацької стратегії особливу складність становить відбиття природності висловлювання. Ця якість виявляється у двох протилежних напрямках: як гра *в природність* та гра *з природністю*. На перший погляд, чинна проблема породжується саме перекладом поетичного твору, який за своєю сутністю вже є гра, зокрема – зі словом. З цієї позиції установка на "природність" є одним із проявів поетичної гри як такої. Але вона породжує і комплекс специфічних труднощів, які постають перед перекладачем. У контексті слов'янських літератур, особливо української, вона мимоволі асоціюється з фольклорним мовленням, яке при перекладі локалізує поетичний твір у межах зовсім іншої культури, втрачаючи неповторний аромат мови першотвору. Саме так відбувається, коли перекладач грає в природність, тобто містифікує читача, мовби намагаючись довести, що це і є народне. Інша справа – гра з природністю; у цьому разі автор першотвору, а за ним і вторинного твору виставляють подвійний код у тексті, який ніби народний, ніби ні, внаслідок чого і виникає ефект гри. Цей підхід до природності висловлювання вимагає від перекладача вміння органічно оперувати різними словесними традиціями – мови та мовлення, причому навіть стилізація народного колориту будь-якого національного походження не заважає відбиттю самого принципу, і цьому сприяє адекватність передачі художнього наміру автора. Тож, перший з означених нами підходів до природності здається більш простим тільки ззовні; насправді він ставить перед перекладачем важке завдання: зберегти просторіччя вихідного тексту, не впадаючи в "місцевий колорит" іншомовної культури. Не випадково в перекладацькій справі виникла певна традиція відбиття текстів, що написані в дусі народного мовлення. Адже відомо, що діалекти прийнято передавати звичайною літературною мовою, щоб запобігти асоціюванню мови оригіналу з певним географічним районом країни цільової мови і, тим самим, додавання специфічної естетичної інформації, яка б відрізнялася від аналогічної інформації оригіналу. Але в такому разі зникає поезія самої мови, і, таким чином, перекладач стає перед дуже складною дилемою: передати гру в природність, тим самим

зберігши значною мірою естетичну сторону твору, але здебільшого порушити його зміст; чи зберегти зміст, але зіткнутися з проблемою передачі стилістичного боку твору.

Означивши проблемні межі перекладу творів певного типу, звернемося до варіантів розв'язання конкретної перекладацької задачі. Одним з найяскравіших творців-романтиків, безперечно, є Дж. Г. Байрон, а найвидатнішим та водночас – найскладнішим для перекладу його твором можна вважати "Дон Жуана". Оскільки твір дуже великий за обсягом, ми вирішили зупинитися на строфі 1 першої пісні (початок твору) й 10-12 строфі одинадцятої пісні (кінець твору).

I want a hero, an uncommon want,
When every year and month sends forth a new one,
Till after cloying the gazettes with cant,
The age discovers he is not the true one.
Of such as these I should not care to vaunt:
I'll therefore take our ancient friend Don Juan.
We all have seen him in the pantomime
Sent to the devil somewhat ere his time [9].

Нема героїв в мене! Чи не диво –
тепер, коли заледве не щодня,
з газетних шпальт волаючи жадливо,
новий герой увагу зупиня!
Але, оскільки доля їх примхливо
скидає геть здебільшого з коня,
я обираю краще Дон Жуана,
хоч доля на кону його й погана [10].

1. Форма. Оригінал являє собою строфу, яка налічує вісім рядків. Це типовий приклад октави: парні рядки починаються з відступу, а непарні – прямо від поля; тип рими abababcc; використаний метр – п'ятистопний ямб з пірріхіями у парних рядках наприкінці рядка. Кількість складів – 10 у непарних та 11 у парних рядках. Наголос наприкінці рядка припадає на останній склад. Переклад теж налічує вісім рядків у строфі й також написаний октавою. Але всі рядки, по-перше, починаються від поля, а по-друге, – з маленької літери, на відміну від оригіналу; тип рими також abababcc. Кількість складів – 11 у непарних, 10 – у парних рядках. Наголос наприкінці рядка припадає на передостанній склад у непарних та на останній – у парних рядках.

2. Зміст. Перш за все, хочеться зазначити, що загальний зміст уривку було збережено, а саме: як в оригіналі, так і в перекладі автор скаржиться на те, що сучасні герої занадто швидко втрачають увагу широкого кола людей, і через це він вимушений звернутися до старого друга – Дон Жуана, хоча його вік був короткий. Цікаво, що в цільовому тексті Є. Голованівський додає кількох знаків оклику, яких немає в першотворі, й не завжди дотримується лексичної та стильової відповідності оригіналові. Так, фраза *I want a hero, an uncommon want* англійського варіанту прийняла наступний вигляд у варіанті українському: *Нема героїв в мене! Чи не диво –*. По-перше, перекладач розбив ціле речення першотвору на два речення цільового тексту, змінивши його мелодику. По-друге, дуже важливе, на наш погляд, уточнення *an uncommon want*, тобто "незвичайне бажання", перетворилося на *диво*, – слово, яке несе в собі такий відтінок значення, як "неможливий; такий, що ніколи не трапляється; неприродний": на наш погляд, нічого "дивного" в бажанні автора немає – тільки неочікуване, нестандартне. Вираз *every year and month* Є. Голованівський передав як *заледве не щодня*, тим самим зробивши частотність появи нового героя значно більшою й наблизивши її до сучасного рівня рубежу тисячоліть, до сучасного читача. Фраза *after cloying the gazettes with cant* (тобто "переситивши газети [вжито старий термін – А.П.] плачем/лицемірством") прийняла наступний вигляд: *з газетних шпальт волаючи жадливо* – отже, в українському варіанті з'явилися слова *шпальти* та *жадливо*, іменника *cant* було замінено на дієприслівник *волаючи*, а *cloying* взагалі не було передано. До речі, викликає сумнів словосполучення *волаючи жадливо* стосовно можливості вживання поряд цих двох лексем. Рядок *The age discovers he is not the true one* було замінено на *новий герой увагу зупиня!*, фразу, яка не має нічого спільного з оригінальною. Більше того, в англійському варіанті чинного рядку акцент робиться на негідності "героя" з точки зору age, тобто "покоління", "століття", "періоду" чи "довгого строку" (за словником), цей герой виявляється не справжнім, не ідеальним – *the true one*, і пошуки ідеалу, такі характерні для романтичного світосприйняття, починаються знову; в той час як український текст акцентує увагу на швидкій зміні сучасних героїв, їхній недовговічності, що більш притаманне теперішній дійсності. Наступний рядок оригіналу *Of such as these I should not care to vaunt*, який пояснює "введення в гру" Дон Жуана, під час перекладу було розбито на два рядки, які отримали зовсім інший сенс: *Але, оскільки доля їх примхливо / скидає геть здебільшого з коня* – замість значно коротшого "про таких я б не став (гаяти часу, щоб) хвастати", де *should* підсилює емоційне ставлення до ситуації. Як бачимо, ані слова про *долю* і тим більше – про *коня*, тобто ніякого ідіоматичного виразу в оригіналі немає. Наступні два рядки оригіналу *We all have seen him in the pantomime / Sent to the devil somewhat ere his time* відсилають читача до сучасної Байронові театральної вистави, судячи за все, досить популярної в ті часи, в якій Дон Жуан трактується в першу чергу як грішник, а тому потрапляє під владу диявола та у його царство. Такої алюзії в перекладі ми, на перший погляд, не бачимо: *я обираю краще Дон Жуана, / хоч доля на кону його й погана*. Посилання на гріховність головного героя твору, зроблене з долею іронічності, не було відтворене в цільовому тексті; замість оригінальної алюзії було дано посилання на "кін" (сцену), але водночас те саме слово можна розуміти як "кін азартної гри" – тобто, надається алюзія на гріховність Дон Жуана, адже азартні ігри – прерогатива диявола. Таким чином, останні два рядки можна вважати за такі, що їх було перекодовано, хоча лексичний ряд не співпадає з оригінальним. Отже, на основі зробленого аналізу чинної строфи можна стверджувати, що її було майже повністю (за винятком останніх двох рядків) *перестворено*.

Пісня 11, строфа 10:

Here are chaste wives, pure lives; here people pay
But what they please; and if that things be dear,

...Жінки тут добродесні й непитуці,
закон завжди обстоює своє,

'T is only that they love to throw away
Their cash, to show how much they have a-year.
Here laws are all inviolate; none lay
Traps for the traveller; every highway 's clear:
Here – ' he was interrupted by a knife,
With, – 'Damn your eyes! your money or your life!' [9].

податки необтяжливі, тому що
тут кожен платить стільки, скільки є.
Довкола не ліси, а райські кущі,
безпека – повна, все тут нічне..."
Та блиснув ніж, націлений в загривок.
"Життя чи гаманець!" – розлігся вигук [10].

Строфи 10-12 заключної Пісні розповідають про напад на Дон Жуана. Треба зазначити, що автор оригіналу вдається тут до контрасту між добропорядними міркуваннями героя та реальною ситуацією в місцевості. Цей контраст було дотримано й у перекладі. Що ж стосується змістовної частини з боку лексичного наповнення, то воно дуже далеке від ідеального. Так, в оригіналі *wives* названі *chaste*, тобто "чесні" в значенні "вірні" чи "незаймані" – перекладач надає їм ще такої властивості, як відсутність схильності до пияцтва, мабуть через бажання наблизити твір до українського читача. Але не зовсім зрозуміло, чому було випущено наступний вираз – *pure lives*, тобто "просте/чисте життя", – вираз, яким часто позначають життя селян, наближене до природи та пов'язане з нею. Далі в цільовому тексті, по-перше, сталося переставлення фраз з одного місця на інше, а по-друге – зсув їхнього значення: якщо в оригіналі про сплату податків мова йде в перших чотирьох рядках, то в перекладі ця тема з'являється в третьому рядку і займає всього два рядки: *податки необтяжливі, тому що / тут кожен платить стільки, скільки є*. Що ж до змісту рядків, то його теж було змінено: Є. Голованівський удався до такої лексичної трансформації, як генералізація значення, котра призвела до втрати не тільки актуальної інформації, але й іронічного стилю речення: в першотексті люди платять "стільки, скільки хочуть"; а якщо сума виявляється великою – то через їхнє бажання "розкидати гроші та похвастати, скільки вони заробляють". Стосовно законів, то в Дж. Байрона "їх не порушують", в той час як у Є. Голованівського "вони справедливі": таким чином, архетип справедливості замінив архетип порядку. Перекладу наступного речення з його *лісами та райськими кущами* в оригіналі зовсім не має, це цілковитий витвір перекладача, так само й як вираз *все тут нічне* – певно, алюзія на "комуністичне майбутнє", де все належить всім; або натяк на можливість брати все що завгодно, "на халяву" (ще один архетип цільової культури), бо воно нікому не належить. Українське словосполучення *безпека повна* замінило більш детальний опис (точніше, ціле речення) англійського тексту, котрий іронічно обіграє останнім рядком: "ніхто не влаштовує засідок проти мандрівників, кожний великий шлях безпечний" та, відповідно, "гаманець або життя". В українському варіанті протиставлення носить не такого гострого характеру. Передостанній рядок перекладу – *Та блиснув ніж, націлений в загривок*. – набагато емоційніший, ніж в оригіналі, де роздуми Дон Жуана були просто "перервані ножем"; також в Байрона немає "вигуку", котрий би міг "розлягтися". Отже, через багату кількість лексичних розбіжностей, зсуву стилю та зміну культурних архетипів цю строфу можна віднести до такої, яку було *перестворено*.

Строфа 11 тієї ж Пісні:

These freeborn sounds proceeded from four pads
In ambush laid, who had perceived him loiter
Behind his carriage; and, like handy lads,
Had seized the lucky hour to reconnoitre,
In which the heedless gentleman who gads
Upon the road, unless he prove a fighter,
May find himself within that isle of riches
Exposed to lose his life as well as breeches [9].

Їх четверо, насунувши кашкети,
вільнолюбивий голос подало.
А Дон Жуан був сам, і від карети
вже досить віддалився, як назло.
О, це були знавці, а не поети –
вони опанували ремесло:
хто шпагою катів не урезонив,
той без життя лишився й панталонів [10].

У перших двох рядках перекладу було випущено інформацію про засідку, в якій ховалися четверо розбійників, але додано їхній опис: *насунувши кашкети*. Цікаво, що в першотворі герой "відстав" від карети, в той час як в цільовому тексті він *віддалився* від неї, тобто "обігнав" її. У наступних рядках українського варіанту немає згадки про те, що бандити "скористалися нагодою", але є протиставлення їх поетам, котрим перекладач чомусь відмовляє в знанні предмету: *це були знавці, а не поети*; немає необхідності звертати увагу на те, що Байрон не тільки не відмовляє поетам у професіоналізмі, але й зовсім не згадує їх у строфі. Наступні чотири рядки оригіналу являють собою опис нещасної жертви – це "безкінний джентльмен, який опинився на дорозі" – та становища, в якому він опинився: "якщо він не борець, то на цьому багатющому острові він може загубити своє життя й свої бриджі". У перекладі зникли й опис бідолахи, й багатство острова (як контраст до результату "зустрічі"), і ймовірність невеселого кінця (*may find himself*). До речі, автор першотвору не уточнює, чим саме мав битись нещасливий мандрівник; втім, запропонована перекладачем зброя – *шпага* – не суперечить ні стилю твору, ні реаліям історичного простору; до того ж, вона дещо відтворює загублену згадку про "джентльмена", адже саме представники цього шару суспільства (дворянство), і ніхто інший, мали право носити шпаги. Що стосується зміни *бриджів* (тобто деталі верхнього одягу) на *панталони* (деталь нижнього одягу), то вона посилює іронічність строфи і тому може вважатися доцільною. Таким чином, перелічені зміни, що сталися в цій строфі цільового твору порівняно зі строфою твору вихідного, дають нам право віднести 11 строфу 11 Пісні до *перестворення*.

І остання строфа твору, яку ми аналізуємо в тексті нашої статті:

| | |
|---|---|
| Juan, who did not understand a word Of English, save their shibboleth, 'God damn!' And even that he had so rarely heard, He sometimes thought 't was only their 'Salam,' Or 'God be with you!'- and 't is not absurd To think so: for half English as I am (To my misfortune), never can I say I heard them wish 'God with you,' save that way; [9]. | Крім "чорт би вас побрав" Жуан одвіку не знав англійських виразів і слів, але чомусь як милість превелику він сенс цієї фрази розумів. Мені здається також – послику я родом сам (на жаль!) з цих островів, що в Англії благословення Боже на "чорт би вас побрав" буває схоже [10]. |
|---|---|

Перш за все, звертає на себе увагу той факт, що в перекладі присвячення строфи фрази "чорт би вас побрав" не є зрозумілим з попереднього контексту, адже прокляття, присутнє в першотворі в першій строфі (*Damn your eyes!*), в творі цільовому було випущено. Взагалі, вся дванадцята строфа українського варіанту зі сенсової точки зору залишає сподіватися на краще: наскільки нам відомо, "фраза" сама по собі не може бути "великою милістю" – їй може бути тільки якась дія, котру ця фраза означає. Не досить вдалим також здається вживання слова *послику*, яке має яскраво виражений російськомовний характер вживання. Стосовно відповідності оригіналові на лексичному рівні, Є. Голованівським було випущено третій рядок – "і навіть це він так рідко чув"; замінено інформацію про походження автора – "я сам наполовину англієць" – на більш загальну – *я родом сам з цих островів*; і зменшено частотність вживання виразу в сенсі благословення: *рідко* – в перекладі та *ніколи* – в оригіналі. Ми довели, що текст строфи зазнав великої кількості змін на лексичному рівні, хоча загальний сенс тексту не зазнав шкоди. Тому цю строфу ми з повним правом віднесемо до такого типу перекладу, як *перестворення*.

Після порівняльного аналізу двох текстів ми дійшли висновку, що Є. Голованівський під час роботи над "Дон Жуаном" здебільшого використовував такий тип перекладу, як *перестворення*.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Алексеев А.Я. Художественный образ и перевод. // Вісник Сумського державного університету. – Суми: Вид-во СумДУ, 2006. – Серія: Філол. науки. – № 11 (95). – Т.1 – С. 126-130.
2. Горбачевский А.А. Оригинал и его отражение в тексте перевода. – Челябинск: Челябинский гос. пед. ун-т. –2001. – 202 с.
3. Гризун А.П. "Євгеній Онегін" О. Пушкіна в перекладах Максима Рильського, Григорія Кочура: рецепції та рефлексії засобів художньої інтерпретації // Вісник Сумського державного університету. – Суми: Вид-во СумДУ, 2006. – Серія: Філол. науки. – № 11 (95). – Т.1 – С. 142-145.
4. Коломієць Л.В. Концептуально-методологічні засади сучасного українського поетичного перекладу. – К.: ВПЦ "Київ. ун-т", 2004. – 522 с.
5. Оболенская Ю.Л. Диалог культур и диалектика перевода: Судьбы произведений русских писателей XIX века в Испании и Латинской Америке. – М.: МГУ им. М. В. Ломоносова; Филол. фак., 1998. – 315 с.
6. Bassnette S. Translation Studies: New Accent / S. Bassnette, Terence Hawkes (ed.). – London; New York, 2000. – 168 p.
7. Lefevere A. Mother Courage's Cucumbers: Text, system and refraction in a theory of literature / A. Lefevere // Routledge Encyclopedia of Translation. – London; Amsterdam; New York, 2001. – P. 233-249.
8. Гаспаров М.Л. Метр и смысл: Об одном из механизмов культурной памяти. Рос. гос. гум. ун-т; Ин-т высш. гум. исслед. – М., 2000. – 297 с.
9. Don Juan. / [http // www. geocities. com /~bblair / donjuan.htm](http://www.geocities.com/~bblair/donjuan.htm).
10. Байрон Дж.Г. Дон Жуан: Поэма / Пер. з англ.: Є. Голованівський.– Х.: Фолио, 2004. – 559 с.

Матеріал надійшов до редакції 17.05. 2007 р.

Перминова А.А. "Дон Жуан" Дж.Г. Байрона и Е. Голованівського.

В статье подано определение двум переводческим подходам по классификации автора (перекодировка и пересоздание), осуществляются сравнительный анализ оригинального текста "Дон Жуана" и его перевода на украинский язык Е. Голованівського, а также сделан вывод об использованном переводческом подходе (пересоздание).

Perminova A.O. "Don Juan" by G.G. Byron and by Ye. Holovaniv's'ky.

In the article the definition to the two translator's approaches under the author's classification (re-coding and re-creation) are given and the comparative analysis of "Don Juan's" original text and its translation into Ukrainian accomplished by Ye. Holovaniv's'ky is suggested. The author draws a conclusion that the translator's approach used is that of re-creation.