

4: 11). Суміжний образ смерті знаходимо і в Ісайї 5: 14: *Шеол розтулив свою пельку і роззявив свою безмірну пащеку, і провалилися туди його слава та юрба гомінка і галаслива* (зниження конотації до пейоративної, як і у Франковій інтерпретації Байронового мікротексту).

Отже, хоча зміна родової належності непоправно трансформує образ “смерть” у цільовому тексті, І. Франкові вдається відтворити алегорію завдяки безпосередній актуалізації біблійного образного топосу переходу в інший світ.

Переклади-посередники не стали для І. Франка об’єктом для сліпого копіювання. Творчий і аналітичний підхід до всіх мовностилістичних своєрідностей оригінального тексту і, насамперед, до його біблійно-топологічних елементів допоміг створити переклад, перевершити який у багатьох аспектах не вдалося перекладачам наступних поколінь. При цьому, І. Франко вдумливо вивчав переклади на споріднену до оригінальної (германську) мову і долав, здавалося б, фатальні розбіжності у структурах цільової мови та мови джерела.

### Література:

1. Святе Письмо Старого та Нового Завіту. – Ватикан, 1990.
2. Франко І. Зібр. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.
3. Arheh E., Tobin Y. Word systems: implication and applications. – Leiden: E. J. Brill, 1988.
4. Bajron. Kain / Przekl. A. Pajgert. – Lwów, 1866.
5. Byron G.G. The poetical works. – London, 1957.
6. Byron. Kain // Lord Byron’s Werke / Übers. von O. Gildermeister. – Berlin, 1877. – В. 4.
7. Byron G. Kain // Sämmlische Werke / Übers. von A. Böttger. – Leipzig, 1839.
8. Byron G. Kain // Sämmlische Werke: In 10 B. / Übers. von A. Mehreren. – Stuttgart, 1845. – В. 8.
9. The Holy Bible (the king James version). – London, s. a.
10. Jacobson R. On linguistic aspects of translation // On translation / Ed. by R. A. Brower. – London & New York, 1966.
11. Popovic A. The concept “shift of expression” in translation analysis // The nature of translation. Essays of the theory and practice of literary translation / Ed. by J. S. Holmes. – The Hague, Paris, Mouton: Publ. House of Slovak Acad. of Sciences, 1970.

*Наталія Бак (Львів)*

## **Образно-метафорична система поеми “Queen Mab” Персі Біші Шеллі та особливості її відтворення в перекладі Івана Франка**

Серед поетів епохи романтизму П. Б. Шеллі посідає особливе місце. Його життя й сама особистість стали причиною суперечок, які з одного боку піднесли П. Б. Шеллі як героя і зробили зразком для наслідування, а з іншого – зневажили

цього бунтівника, якого багато хто вважав несповна розуму. Дещо незвично, як на ті часи, П. Б. Шеллі, як стверджують деякі критики, вважали за розпусника, водночас для інших він був просто людиною порожніх ідей. Проте скільки б його не критикували чи хвалили, усі погоджувались в одному: його лірика стала високим поетичним досягненням. Його літературна діяльність – це синтез реформізму, іdealізму й фантазії [...]. Його ранні роботи переповнені гуманізмом, вірою в людину, яку він звеличує [11: 1].

І. Франко високо цінував творчість П. Б. Шеллі. У статті "Лорд Байрон", згадуючи про знайомство двох поетів-романтиків, він називає П. Б. Шеллі "одним з найідеальніших людей, які коли-небудь жили на світі, і не менше геніальним від самого Байрона" [9: т. 29: 288]. З усього доробку англійського романтика І. Франко вибрав для перекладу три роботи. 1878 року він переклав сонет "Ozymandias", упродовж 1879–1882 років працював над уривками з поеми "Prometheus Unbound". Про початок роботи над поемою "Queen Mab" І. Франко згадує у листі до О. Рошкевич від 15 січня 1879 року, де він пише, що "дістав поему англійського поета Шеллі, котру взявся переводити", і додає "щоб друга картка [листа] не виглядала так незносно пусто, то я ось перепису тобі початок тої поеми" [9: т. 48: 144]. Нижче читаємо початок поеми в його першій редакції. Пізніше І. Франко неодноразово повертався до поеми, виправляв і редагував її. Останні зміни перекладач зробив близько 1914–1915 року. На сьогоднішній день збереглося п'ять автографів різних частин і редакцій перекладу. Між остаточною редакцією і ранніми варіантами є різночитання лексичного і стилістичного характеру [9: т. 12: 717–718].

Поема "Queen Mab" ("Королева Меб") була однією з перших робіт П. Б. Шеллі. Хоча критики часто заперечують її поетичну цінність, все ж вони визнають, що поема становить певний інтерес як відкрито дидактичний твір з гаслами, взятими з праць Вольтера, Лукреція й Архімеда. П. Б. Шеллі написав її для поширення своїх ідей, і вже в цій ранній поемі відчувається його відданість боротьбі проти тиранії й лицемірства, яку він припинить лише з останнім подихом [9: т. 12: 78]. У поемі "Queen Mab" молодий поет не лише наголошує на важливості моральних цінностей, але й малює символічну картину неминучої революції [8: 6]. "Queen Mab" – поема справді романтична, це яскрава мозаїка строкатих образів й оригінальних метафор. Політ уяви поета вражає динамізмом, нестримністю. Сам автор в есе "Defence of Poetry" ("На захист поезії") стверджував, що Поезію в найзагальнішому її значенні можна визначити як "вираження Уяви" [15: 1]. Відштовхуючись від такого визначення, можна вважати, що поема "Queen Mab" – то і є спроба П. Б. Шеллі створити ідеальний приклад поезії. Саме образно-метафорична система поеми цікавить нас найбільше, а особливо її відтворення в перекладі.

У широкому значенні термін "образ" означає відтворення зовнішнього світу у свідомості людини [2: 139]. Словесний образ – це складне психолінгвістичне явище, яке є динамічним результатом узаємодії мовного значення лексичної одиниці з фактичним денотатом [4: 6]. Як зазначає професор Р. Зорівчак, словесний образ є двоплановим. З одного боку – це знак, який передає якусь ідею, відіграє певну

роль у пізнанні позамовної дійсності, а з іншого – це засіб емоційного впливу, вираження авторської, суб'єктивної оцінки дійсності [5: 218]. Вона наголошує на його складній семантичній структурі і називає головною особливістю словесних образів підтекст, залучення читача до активної співпраці [5: 218]. Але щоб образ ніс читачеві певну інформацію, читач у процесі сприйняття образу повинен мати достатній естетичний та соціальний досвід [2: 141]. Оскільки рівень соціального, культурного, естетичного і т. д. досвіду в різних перекладачів буде неоднаковим (які на першому етапі роботи з першотвором і є його читачами), то й інтерпретація образів оригіналу буде різною, якщо не суперечливою. У такому ракурсі переклад художнього твору завжди залежатиме значною мірою від особистості перекладача, а якщо цей перекладач є ще й автором оригінальних творів, то його особистість неодмінно проглядатиме з-поміж рядків, а то й поверх них.

Отже, перекладач – це передусім читач, який намагається проникнути в глибину оригіналу і зрозуміти значення словесних образів. Він її прочитує, інтерпретує на основі свого досвіду, а далі, використовуючи всі свої знання й хист надає образам нової форми, вбирає їх у слова цільової мови.

Із таким явищем ми зіткнулись у процесі Франкового підходу до відтворення образної системи поеми П. Б. Шеллі “Queen Mab”. І. Франко не передає їх дослівно, не калькує. Перекладач їх розширює, робить яскравішими, нерідко додає чогось “свого”. Хоча такі семантичні доповнення зазвичай не суперечать духові оригіналу, але це вже не є його точним відтворенням. Іноді таке розширення образів оригіналу веде до їхньої надінтерпретації. Перекладач подає читачам *своє* тлумачення оригіналу, його бачення крізь призму *свого* світогляду, зрештою, нерідко творить нові образи.

Необразне відтворення оригіналу в перекладі І. Франка трапляється вкрай рідко. Одним із таких прикладів може бути переклад рядків *From her celestial car / The Fairy Queen descended* [14: 806] (дослівно: з небесної колісниці спустилась цариця-чарівниця) словами [цариця] *Зступила з воза* [9: т. 12: 652]. У більшості випадків словесні образи оригіналу збережено в українському тексті. Перекладач неодноразово використовує повні еквіваленти, тобто зберігає лексично-граматичну структуру оригіналу, не змінюючи значення образу (наприклад, *now the savage drinks / His enemy's blood* [14: 812] – *кров ворога п'є нині / Дикар* [9: т. 12: 661]), або часткові еквіваленти, коли модифікується структура образу, а значення знову ж таки залишається незмінним. Ось кілька прикладів перекладу останнім методом:

*interminable wilderness / Of worlds* [14: 809] – *незлічимий рій світів* [9: т. 12: 658]

[God] Even with the human dupes who built his shrines,  
Still serving o'er the war-polluted world  
For desolation's watchword [14: 835].  
[Бог] Він сам не був, не єсть ніщо,  
Лиш знаряд у руках слуг своїх,  
Що ним лише криваві бої  
Та війни вмiли роздувать [9: т. 12: 664].

Behold where grandeur frowned!  
Behold where pleasure smiled!  
Пиха росла і розкіш мліла [9: т. 12: 658].

Часто образи відтворено смислово-образними кальками, тобто перекладач використовує ресурси цільової мови, щоб передати семантику та ідею оригіналу. Ось кілька прикладів:

The chains of earth's immurement  
Fell from lanthe's spirit;  
They shrank and brake like bandages of straw  
Beneath a weakened giant's strength [14: 808].  
І дух послушний стрепенувся,  
Із земної тюрми рвонувся.  
Всі земні пута поспадали,  
Мов ті нитки, котрими в сні  
Велика на карли зв'язали [9: т. 12: 654].

[...] some  
Were horned like the crescent moon;  
Some shed a mild and silver beam [...] [14: 809].  
Одні – півмісяці рогаті,  
Мов срібло, другі меркотять [9: т. 12: 656].

There an inhuman and uncultured race  
Howled hideous praises to their Demon-God [14: 812].  
Нелюдський, дикий тут народ  
Ревів безумні псалми своєму  
Страшному богу [9: т. 12: 659].

[the sky] Seems like a canopy which love had spread  
to curtain her sleeping world [14: 818].  
О, се заслони дорога,  
Котру над сонною землею  
Любов предвічна розп'яла [9: т. 12: 662].

Та найцікавішими прикладами є ті випадки, де перекладач, відтворюючи словесний образ, експлікує його, модифікує, розширює, від чого словесний образ у перекладі стає яскравішим, чіткішим, а нерідко – навіть відмінним від першотвору.

Розглянемо, до прикладу, уривок, де П. Б. Шеллі описує руїни колись величезного міста. Тут І. Франко вводить у текст додаткові означення, розширюючи цим епітет оригіналу. *Вкриті мохом колони* оригіналу в І. Франка стають ще й *сумними*, тобто перекладач вносить емоційний елемент, який є вдалим штрихом до картини спустошення й занепаду. Як "візуальний спецефект" І. Франко для яскравішого бачення образу додає означення *зелений* до слова *мох*.

There, now, the mossy column-stone [14: 812].  
[...] Сумні  
Стовпи, зеленим мохом вкриті [9: т. 12: 661].

Ще один випадок додавання епітета, який несе емоційно-оцінкове навантаження, знаходимо в описі планети. Якщо в П. Б. Шеллі *земля здавалась великою нечіткою кулею*, то в українському варіанті маємо значно багатший образ. Тут епітетом виступає цілий дієприкметниковий зворот. Земля в І. Франка *в мертвий обгорнена туман*. Такий опис додає похмурих барв, яких в оригіналі саме в цих рядках немає.

[...] earth  
 Appeared a vast and shadowy sphere [14: 809].  
 [...] і цілую  
 Кулисту землю видно вдали,  
 В мертвий обгорнену туман [9: т. 12: 656].

Отже, епітетні конструкції, введені в текст перекладачем, можуть не лише підкреслювати властивості понять чи явищ, яких вони стосуються, але й надавати їм додаткових ознак. Схожий випадок – переклад рядків, де автор звертається до духу дівчини:

[Spirit!] Thou the fearless, thou the mild,  
 Accept the boon thy worth hath earned [14: 807].  
 Духу, так сильний й так ніжний,  
 Прийми заплату чистоти,  
 Ти, серед брудів білосніжний! [9: т. 12: 653]

Перекладач додає “від себе” цілий рядок. І. Франко використовує епітет *білосніжний* для опису чистоти й досконалості духу і підсилює цей епітет протиставленням *чистота + білосніжний ↔ бруд*. Такий контраст підносить дух вище гріховного існування людей. Такого наголосу на чистоті духу в перекладених рядках немає, але Франкове доповнення не суперечить загальному образowi духу, тим паче, що в самого П. Б. Шеллі трохи вище вже згаданих рядків читаємо: *[Spirit] stood / All beautiful in naked purity* [14: 807] (дослівно: *дух стояв прекрасний у відкритій/неприкритій чистоті*, у перекладі ж маємо *чистоту чудову* [9: т. 12: 652]).

Часто І. Франко модифікує образ оригіналу за допомогою художнього порівняння. У деяких випадках він використовує в перекладі порівняння там, де в оригіналі маємо інші тропи, тобто художнє порівняння функціонує як компенсаційний елемент при відтворенні образу оригіналу. Проілюструвати це можна таким прикладом. В оригіналі для опису вогню автор використовує епітет *спраглий (thirsty fire)*. У перекладі полум’я порівнюється з *гаддям*:

The thirsty fire crept around his manly limbs [14: 834].  
 Вже полум’я гаддям обвилось  
 Круг нього [9: т. 12: 663].

Цікавим є вибір перекладача для відтворення образу священнослужителів, які зібралися на церемонію спалення єретика. Знову ж таки, І. Франко замінює епітет (*dark robbed* – у *темних рясax*) на порівняння *мов круки чорнії*:

The dark-robbed priests were met around the pile [14: 834].  
[... ]Попи,  
Мов круки чорнії, стояли  
Круг стовпа [9: т. 12: 663].

Загалом, у поемі П. Б. Шеллі неодноразово критикує церкву й осуджує її служителів (воно й не дивно, адже поет був атеїстом). У Франковому варіанті проаналізовані рядки значно підсилюють такий негатив. Річ у тім, що порівняння *мов круки чорнії* має негативні конотації через експресивне вживання епітета чорні круки в українській художній літературі та фольклорі. Ось хоча б приклад з Т. Шевченка:

Червоною гадюкою  
Несе Альта вісти,  
Щоб летіли круки з поля  
Ляшків-панків їсти.  
Налетіли чорні круки,  
Вельможних будити;  
Зібралося козачество  
Богу помолитись.  
Закрякали чорні круки,  
Виймаючи очі [10: 45].

Як бачимо, таке порівняння справді підсилює образ оригіналу, хоча його можна вважати й за надінтерпретацію, адже воно додає конотацій, яких немає в оригіналі.

Цікавими є Франкові переклади описів природних явищ, та особливу увагу хотілося б звернути на уривок, де автор порівнює дивний звук, що передують появи цариці Меб на її колісниці, з вітром. Варто було б порівняти оригінал з двома варіантами перекладу – кінцевим та першим, що його знаходимо в листі до О. Рошкевич. Отже, оригінал, перший чорновик, остаточний варіант:

'T is softer than the west wind's sigh [14: 805];  
'T is wilder than unmeasured notes  
Of that strange lyre whose strings  
The genii of the breeze sweep [14: 806].

Звуки дикі і свищучі,  
Мов з невидимих печер,  
Котячи градові тучі,  
Вихри шайнули тепер! [9: т. 48: 144]

[Звук]  
Тихший, ніж Зефіра стони,  
Дикший, ніж безладний спів  
Арф Еола, як в їх струни  
Геній вітру згомонів [9: т. 12: 650].

Якщо перекласти опис дослівно, то цей звук – “ніжніший від зітхань західного вітру, дикіший від нескінченних нот тої дивної ліри, чиїх струн торкають духи вітру”. Тобто, в оригіналі маємо протиставлення, оті дивні звуки є водночас легкими, ніжними і дикими. Тепер проаналізуємо переклад.

Спершу хотілося б звернути увагу на одну з особливостей другого варіанту. Перекладач до нього підійшов досить незвично: загальні назви він замінив на відповідні власні назви з давньогрецької міфології, ввівши таким способом антономазію, чого не знайдемо в оригіналі. Так, *west wind* у перекладі не просто *західний вітер*, а *Зефір*, а *strange lyre* стає не просто *дивною лірою*, це – *арфа Еола*, повелителя вітрів. Така модифікація, на нашу думку, підсилює експресивність образу, ще більше поетизує його.

Якщо два варіанти перекладу прочитати окремо, то можна б подумати, що це переклади двох різних уривків. Кінцевий варіант є досить точним відтворенням семантики образу, тоді як перший – значно модифікований. П. Б. Шеллі для позначення вітру використовує слово *breeze*, яке І. Франко перекладає словом *вихор*.

**Breeze** [...] легкий вітерець, бриз [1: 150].

**Бриз** [...] Легкий береговий вітер, який дме вдень з моря, а вночі з суходолу [3: 97].

**Вихор** [...] Сильний, поривчастий вітер [3: 160].

Хоча обидва слова в широкому значенні означають вітер, вони не є синонімічними, оскільки у них антонімічні семи позначення сили вітру: бриз – легкий, вихор – сильний.

Окрім того, перекладач вводить у текст несподіване порівняння й додає до картини похмурих барв: *Мов з невидимих печер, / Котячи градові тучі / Вихри шайнули тепер*. Як бачимо, образ оригіналу не збережено. У перекладі відсутнє протиставлення, яке наголошує на незрозумілості звуку колісниці. Натомість маємо образ наближення грози. У процесі роботи над перекладом поеми І. Франко вніс значні зміни в цей уривок, вдосконаливши його, і, як уже згадувалось, другий варіант є семантично значно ближчим до оригіналу.

Заслуговує особливої уваги й переклад опису сплячої дівчини, до якої прийшла цариця. Знову ж таки, порівнюємо оригінал з двома варіантами перекладу. В обох образи модифіковані і відрізняються вони не лише від англійського тексту, але й між собою. Описуючи дівчину, П. Б. Шеллі пише:

That lovely outline which is fair  
As breathing marble [...] [14: 805].

(дослівно: той милий контур прекрасний, немов мармур, який дихає).

Нижче подаємо дві версії перекладу: з листа до О. Рошкевич та остаточну редакцію:

Те любе, зимнеє лице  
Се мармур, а в нім тліє ще  
Бліда, тремтяча житні свічка [9: т. 48: 144].

Те любе, зимнєє лице  
Се мармур, у котрім палає  
Бліда, тремтяча житні свічка [9: т. 12: 649].

Автор описує дівчину, яка нерухомо лежить у ліжку, ніби мармурова, та все ж то не мертвий камінь, вона дихає. І. Франко розширює порівняння, він не вживає слова *дихати*, а натомість використовує *свічку* як символ життя. У першому варіанті *бліда, тремтяча житні свічка* в ніби мертвому тілі *ще тліє*, тоді як у другому вона *палає*. Обидва слова позначають горіння вогню, та вони мають антонімічні семи інтенсивності:

**Палати** [...] Горіти, даючи велике полум'я, сильне світло або виділяючи багато жару [3: 876].

**Тліти** [...] Повільно, без полум'я горіти. / Догоряти. / Ледве горіти, зберігаючи жар; жевріти. / Ледве горіти, даючи слабке, тьмяне світло [3: 1456].

Окрім того, слово *тліти* можна вживати в переносному значенні:

**Тліти** [...] *перен.* Бути, існувати, проявлятися звичайно в незначній мірі (про життя, почуття, свідомість, думку і т. ін.) [3: 1456].

Можна зробити висновок, що тут маємо дещо відмінні образи: "у нерухомому тілі догорає життя, воно може ось-ось обірватися" та "хоч тіло й нерухоме, воно живе і насправді повне сил".

Порівнявши обидва варіанти перекладу із загальним настроєм поеми, можемо припустити, що перший більше відповідає оригіналові. П. Б. Шеллі створив образ помираючої дівчини, дивлячись на котру, важко сказати – спить вона чи вже померла. Її дух забирає з собою у подорож у світі й часі Цариця Меб. На нашу думку, саме рядки *Се мармур, а в нім тліє ще / Бліда, тремтяча житні свічка* є семантично ближчими до цього образу і краще відтворюють його.

Запропонований нижче уривок – один з тих прикладів, коли розширення й модифікація словесного образу переходять у його цілковиту трансформацію. Ось як П. Б. Шеллі в перших рядках поеми описує смерть і як їх перекладає І. Франко:

One pale as yonder waning moon  
With lips of lurid blue [14: 805].  
Вона понура і бліда,  
Мов місяць, що з-за хмар завою  
Тремтяче світло лле рікою [9: т. 12: 649].

В обох текстах смерть порівняно з місяцем, та образи автора оригіналу й перекладача зовсім різні. П. Б. Шеллі використовує епітетну конструкцію *waning moon with lips of lurid blue* (дослівно: *місяць на ущербі зі смертельно блідими губами*). *Місяць на ущербі* (*waning moon*) – яскравий образ кінця життя: як місяць все меншає, аж поки стає ледь помітним, так само й життя затухає, наближаючись до кінця. *Смертельно бліді губи* (*lips of lurid blue*) тільки підсилюють порівняння.

І. Франко теж змальовує смерть блідюю (в оригіналі – *pale*), і він теж порівнює її з місяцем. Та в українському варіанті місяць не на ущербі і не схожий на покій-



ника. Образ місяця тут дуже ніжний, романтичний і радше позитивний: він *з-за хмар завою тремтяче світло лє рікою*.

У поемі “Queen Mab” поет-гуманіст виступає проти жорстокості й тиранії, гостро критикуючи існуючий державний лад, церкву. Перекладаючи поему, І. Франко і тут додав “свого”. Для опису жорстокості й тиранії П. Б. Шеллі тричі використовує слово *blood* (кров), у перекладі знаходимо аж вісім випадків вживання слова *кров* та спільнокореневих. Більша частота цих слів акцентує такий образ у поемі, підкреслює його. Ось уривки з оригіналу, де слово *blood* живе сам автор, та їх переклад:

But what was he who taught them that the God  
Of Nature and benevolence had given  
A special sanction to the trade of blood? [14: 812]  
Та хто був той, що їх навчив,  
Що милосердний бог природи  
Забійство любить, кров врагів? [9: т. 12: 660]

[...] where now the savage drinks  
His enemy's blood [...] [14: 812].  
В котрій кров ворога п'є нині  
Дикар [9: т. 12: 661].

[the priests' hands] are red with guiltless blood [14: 835].  
Хоч руки їх [попів] облиті кров'ю [9: т. 12: 664].

У першому та третьому уривках образи оригіналу відтворені семантично-образною калькою, у другому випадку маємо повний еквівалент. У наступному уривку П. Б. Шеллі не вживає слова *blood*, та воно з'являється в І. Франка. Нижче наводимо оригінал і два варіанти перекладу, як і раніше – з листа до О. Рошкевич та з кінцевої редакції.

And silent those sweet lips,  
Once breathing eloquence  
That might have soothed a tiger's rage  
Or thawed the cold heart of a conqueror [14: 805].

Солодкі уста занімили,  
І голос медовий мовчить –  
Той голос, що мов тони раю  
І тигра серце би зм'ягчив,  
Що людські би чуття збудив  
І в братобійців, у царів,  
Що в людській крові ся купають! [9: т. 48: 145]

І голос медовий мовчить –  
Той голос, що мов тони раю  
І тигра серце би зм'якшчив,

Що людські би чуття збудив  
І в братобійців, у царів,  
Що людську кров, знай, проливають! [9: т. 12: 650]

У цьому уривку, власне, маємо два чіткі образи: перший – образ солодкого голосу дівчини, другий – холодних сердець завойовників. Перед тим, як аналізувати їх, хотілося б процитувати британську дослідницю художніх перекладів М. Роуз, щоб запропонувати одне з можливих пояснень таких змін при відтворенні словесних образів.

М. Роуз підтримує дослідників, які стверджують, що кожен переклад художнього твору "стає чимось іншим". На її думку, переклад показує, що означав певний твір для певного перекладача на момент, коли він сказав, що переклад завершений. Переклад подає таке розуміння тексту, яке прямо залежить від часу й підказане ідеологією [13: 7]. М. Роуз робить висновок, що перекладачі, а отже, й переклади – це медіатори. Звісно, присвоюючи те, що з самого початку йому не належить, перекладач ризикує "пошкодити", не так інтерпретувати це, навіть якщо його наміри добрі чи він просто над цим не замислюється. Медіатори можуть бути просто не здатними зберігати повний нейтралітет [13: 12].

Поданий вище уривок (та й багато інших!) – наочний приклад того, як перекладач "присвоїв" собі словесні образи П. Б. Шеллі і не зміг зберегти нейтралітет. Більше того, розширивши другий образ, І. Франко надав йому дещо нового звучання, додав ноток, яких в оригіналі немає. Перший образ при перекладі не зазнав особливих семантичних перетворень, І. Франко його просто акцентував й експлікував. У першому варіанті перекладач зберігає епітет *sweet lips* і подає дослівний переклад *солодкі уста*, проте пізніше викреслює цей рядок. Епітет *breathing eloquence* (дослівно: *красномовство, що дихає життям*) І. Франко замінює на *голос медовий* і додає порівняння *мов тони раю*.

У другій частині прикладу П. Б. Шеллі пише *a tiger's rage* (*лють тигра*) та *the cold heart of a conqueror* (*холодне серце завойовника*). І. Франко вносить деякі зміни, результатом чого маємо *тигра серце*. Образ безсердечних завойовників у перекладі надінтерпретований. Щоб краще зрозуміти, як змінився образ у перекладі, проаналізуємо оригінал. У перекладному словнику читаємо

**Conqueror** [...] переможець, завойовник [1: 227].

Тлумачний словник подає таке значення:

**Завойовник** [...] Той, хто бере участь у підкоренні, загарбанні країн, поневоленні народів силою війська [3: 381].

У перекладі *завойовник* перетворюється на *братобійців* і *царів*. Поряд зі словом *братобійці* слово *царі* набуває додаткових негативних конотацій. Тут маємо вертикальний контекст: це слово дотичне до площини історії України, а оскільки стосунки України з російськими царями далеко не завжди були теплими, то в цьому контексті *цар* звучить особливо гостро. Експресивності додає гіпербола, якої нема в оригіналі: *в людській крові ся купають!* У другому варіанті нема знаку оклику в

кінці і гіпербола замінена на фразу *людську кров, знай, проливають*. Все ж, образ залишається надінтерпретованим і в остаточному варіанті.

У поемі П. Б. Шеллі малює не одну картину покинутих міст, руїн, смерті й пустелі. Ось один з образів-штрихів до такої картини:

Where Socrates expired, a tyrant's slave,  
A coward and a fool, spreads death around –  
Then, shuddering, meets his own [14: 812].  
Де Сократ вмер [...]   
Тепер живють раби й тирани,  
Безумці підлі і земля  
П'є кров побитих [9: т. 12: 660].

Дослівно оригінал можна перекласти: “Де помер Сократ, раб тирана, боягуз і безумець, ширить довкола смерть, а потім, здригаючись, і сам постає перед нею.” У Франковому перекладі немає слів *spread death around* (ширить смерть). Щоб передати ідею, перекладач вводить метафору *земля / П'є кров побитих*. Такий образ не суперечить загальній семантиці уривку з оригіналу, а проте він несе сильніше емоційно-експресивне навантаження, він значно яскравіший.

Решта три випадки, де І. Франко використовує слово *кров*, знаходимо в останніх дев'ятнадцяти рядках перекладеного уривку, де П. Б. Шеллі описує, як тирані користали з ідеї Бога, чийм іменем виправдовували свої злочини. Таке нагромування слів, спільнокоренових із *кров*, підсилює негативне ставлення П. Б. Шеллі до ідеї Бога (поет був атеїстом), і врешті додає яскравіших барв до картини землі-різниці (*the earth a slaughter-house* [14: 835]). *Засмічений війнами світ (war polluted world* [14: 835]) П. Б. Шеллі в перекладі перетворюється на *криваві бої / Та війни* [9: т. 12: 664]), *колеса колісниць смертельно-багрянні (death-blushing chariot-wheels* [14: 835]) – *віз кривавий* [9: т. 12: 664], а *залізний вік релігії (religion's iron age* [14: 835]) – *релігії криваве ярмо* [9: т. 12: 664]. Зобразивши світ кривавішим і жорстокішим, ніж в оригіналі, І. Франко на цьому не зупиняється й додає останнього штриха, перекладаючи слова *the earth a slaughter-house* [14: 835] (земля-різниця) як *Весь світ – різниця. Пекло й страх* [9: т. 12: 664].

Хотілося б звернути увагу на особливі випадки надінтерпретації образів оригіналу. Особливість їх у тому, що елементи, які додав І. Франко, не просто вносять щось нове в оригінал, а перегукуються з його оригінальними творами (та й не лише його). Отже, тут маємо приклад міжтекстуальності перекладного тексту, алюзії, яких немає в оригіналі.

Для ілюстрації обрано такі рядки з поеми П. Б. Шеллі:

Where Athens, Rome, and Sparta stood,  
There is a moral desert now [14: 812].

Якби в цьому уривку не було епітета *moral*, він би означав “колись тут були величні міста, але зараз тут – пустеля, нічого не залишилось”. Але маємо епітет,

який цілковито змінює значення, що його можна зрозуміти, лише прочитавши текст трохи далі, до місця, де згадуються великі мужі стародавнього світу – Сократ, Цицерон, Антоній. Беручи це до уваги, можна тлумачити цей уривок так: “колись тут була земля великих філософів, та це в минулому”. Цілком імовірно, що такою була логіка й І. Франка, коли він перекладав ці рядки. Але він їх не просто переклав, а розширив образ, і те, що в автора було “між рядками”, в І. Франка – чорним по білому. Образ перекладача яскравий і легко зрозумілий:

[...] Де Спарта,  
Афіни, Рим колись стояли,  
Розумні мужі, наче варта,  
Дитину-думку колисали, –  
Тепер пустиня, темнота [9: т. 12: 660].

У перекладі І. Франко замінює епітетну конструкцію *moral desert* (моральна пустеля) двома іменниками *пустиня* і *темнота*. Хоча в оригіналі не знаходимо лексеми *darkness* (*темнота*), вона, на мою думку, дуже точно відтворює образ, адже в українській мові це слово є багатозначним:

**Темнота** [...] 2. *перен.* Неосвіченість, відсталість, нецтво [3: 1440].

У двох передостанніх рядках з процитованого уривку знаходимо образ, який додав сам перекладач. З проаналізованих вище прикладів можна зробити висновок, що такі авторські вставки не є рідкісними в перекладах І. Франка й у більшості випадків не суперечать духові оригіналу. Особливість же цього прикладу в тому, що в оригіналі жодного разу *думка* не порівнюється з *дитиною*. Використавши таке порівняння (*дитина-сон*), І. Франко створив пряму алюзію на загальновідомі Шевченкові рядки

Думи мої, думи мої,  
Лихо мені з вами! [...]   
Квіти мої, діти! [10: 49]

Більше того, в оригінальному доробку І. Франка-поета знаходимо поезію, яка починається словами

Думи, діти мої,  
Думи, любі мої! [9: т. 1: 35]

Це один із тих випадків, коли І. Франко не зумів зберегти нейтралітет перекладача і “присвоїв” образ оригіналу, надавши йому нового звучання – більше Франкового, як Шеллівського. А беручи до уваги подвійність новоствореної алюзії (на Т. Шевченка і на І. Франка одночасно), можна стверджувати, що цей образ набув ще й звучання більше українського, як англійського.

Українського звучання І. Франко надав не лише цьому уривкові і не лише з цієї поеми. О. Лучук у статті про Франковий переклад “Венецького купця” В. Шекспіра зазначає, що однією з особливостей цього перекладу є використання українських

реалій для відтворення тексту [7: 90]. У перекладі поеми П. Б. Шеллі теж знаходимо кілька випадків використання реалій, найцікавішим з яких є переклад уривку опису тіла дівчини, що лежало, мов мертве, на ліжку: *Yet animal life was there, / And every organ yet performed / Its natural function* [14: 807]. Тут І. Франко перекладає слово *function* як *панщина*: *Звіряче лиш життя котило / У жилах кров; але свою / Незмінну панщину сповняли / Всі члени тіла* [9: т. 12: 652–653]. Хотілося б звернути увагу на те, як змінюється експресивність уривку завдяки такому перекладові. Слово *function* не має особливих стилістичних забарвлень, воно є нейтральним. У словнику читаємо:

**Function** [...] 2) діяльність, відправлення, функція (*організму*) [1: 459].

Слово ж *панщина* має негативні конотації:

**Панщина**, -и, ж.[...] Дарова примусова праця покріпачених селян у господарстві поміщика [3: 883].

Ужите в переносному значенні, це слово робить словесний образ барвистішим і експресивнішим, проте при цьому відходить від оригіналу, адже має національне забарвлення.

На основі проаналізованих прикладів можемо зробити деякі загальні висновки про види модифікації словесних образів поеми “Queen Mab” у Франковому перекладі. По-перше, це розширення образів самого оригіналу (наприклад, додаткове означення в епітетній конструкції), яке не веде до зміни семантики образу, а лише експлікує його. По-друге, художній прийом, використаний в оригіналі, може бути замінений іншим тропом (наприклад, епітет “перетворюється” на порівняння). У результаті семантика може бути або збережена повністю, або змінена. По-третє, при перекладі словесний образ оригіналу може бути замінений іншим. Також маємо випадки введення в текст образів, яких немає в оригінальному творі, що може своєю чергою створити алюзії, яких не знайдемо в оригіналі, і спричинити до міжтекстуальності перекладного тексту.

Тут хтось міг би заперечити, що переклад І. Франка не відповідає оригіналові через розширення образів, їх модифікацію і надінтерпретацію. Як контраргумент процитую В. Коптілова, який уважав, що “переклад художнього твору – не копія іншого тексту, а насамперед – витвір словесного мистецтва. Перекладач не має права в ім’я вірності першотворові поступатися художнім рівнем свого перекладу” [6: 35].

## Література:

1. Англо-український словник: У 2 т. / Укл. М. Балла. – К., 1996.
2. Арнольд Й. Стилистика современного английского языка (Стилистика декодирования). – Ленинград, 1973.
3. Великий тлумачний словник сучасної української мови (з дод. і допов.) / Уклад. і голов. ред. В. Бусел. – К., Ірпінь, 2005.
4. Донец С. Импликативный аспект речевого образа (на материале английской и американской художественной прозы XI–XX веков). Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Москва, 1990.

5. Зорівчак Р. Семантична структура словесного образу: до методології перекладознавчого аналізу // Іноземна філологія. – Вип. 111. – 1999.
6. Коптілов В. Теорія і практика перекладу: Навч. посіб. – К., 2002.
7. Лучук О. Діалогічна природа літератури: Перекладознавчі та літературознавчі нариси. – Львів, 2004.
8. Микиртумова Е. Революционно-романтические поэмы П. Б. Шелли. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Ереван, 1970.
9. Франко І. Зібр. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.
10. Шевченко Т. Кобзар. – К., 1987.
11. Bakic N. P. B. Shelley – a madman or a poetic genius. On-line: <http://www.literatureclassics.com/essays/909/>
12. Coombes H. Literature and Criticism. – London, 1991.
13. Rose M. G. Translation and Literary Criticism. Translation as Analysis. – Manchester, 1997.
14. Shelley P. B. Queen Mab // Keats, John, Shelley, Percy Bysshe. Complete Poetical Works. – New York, 1963.
15. Shelley P. B. Defence of Poetry. On-line: <http://rpo.library.utoronto.ca/display/displayprose.cfm?prosenum=6>

*Микола Зимомря*

## **Німецька література в перекладацькому контексті Івана Франка**

У передмові до збірки “Поєми” (Львів, 1899) І. Франко гранично чітко обґрунтував визначальні закономірності взаємодії літератур, їхнього взаємозабезпечення духовними надбаннями різних народів шляхом перекладу. У цьому зв’язку доцільно наголосити: проникненню у глибинні чинники складного й багатогранного процесу взаємодії національних культур сприяють передусім такі її найхарактерніші, магістральні лінії, як міжлітературні зв’язки, рецепція та переклад. Питання теорії й практики перекладу І. Франко порушував у багатьох передмовах до власних перекладів К. Гавлічека-Боровського, О. Федьковича, Г. Гайне, Г. Кляйста, до перекладів П. Куліша з В. Шекспіра, а також в таких ґрунтовних працях, як “Шевченко по-німецьки”, “Шевченко в німецькій одязі”, “Шекспір в українців”, “Переклади українських творів”, “Передмова (до збірки “В наймах у сусідів”)", “Переклади Шевченка на сербську мову”, “Інтернаціоналізм і націоналізм у сучасних літературах” та ін.

В освоєнні творчих здобутків того чи іншого народу І. Франко вбачав об’єктивний критерій духовного спілкування, що історично складається і розвивається між різними національними літературами. “Передача чужомовної поезії, поезії різних віків і народів рідною мовою, – підкреслював автор передмови, – зба-