

index of First Lines and Chronological List. London. Oxford Univ. press; Humphery Milford, 1926. [Далі твори Бернса цитуємо за цим виданням, вказуючи лише сторінку]. 10. Словник української мови: В 11 т./Редкол.: І. К. Білодід (голова) та ін. К., 1970—1980. Т. 1—11. 11. Фразеологічний словник української мови/Уклад.: В. М. Білоноженко та ін. К., 1993. 12. The Shorter Oxford English dictionary on historical principles: In 2 vols. — Oxford: At the Clarendon press, 1973. 13. Webster's New International Dictionary of the English Language. Springfield: G. & C. Merriam Co., 1956.

This article deals with the features of the creative manner of M. Lukash as Burns' translator. Special attention is paid to the ways of rendering phraseological units, realias, verbal images, peculiarities of prosodic and syntactic organization of Lukash's translations.

Стаття надійшла до редколегії 18.10.96

*О. В. ДЗЕРА, асп.,
Львівський університет*

БАЙРОНОВА МІСТЕРІЯ «КАІН» В УКРАЇНСЬКИХ ПЕРЕКЛАДАХ

Образ Каїна належить до наймонументальніших і найсуперечливіших в історії людської культури. Символічність таких образів як носіїв певної риси, ореолу або тавра настільки яскрава, що, здається, не потребує аналізу. Однак за очевидною однозначністю часто криється глибокий філософський підтекст. Для генія, який не боїться звинувачень у святотатстві, історія Каїна розкриває безмежний простір для творчої фантазії, для пошуку істини. Нестримний Байрон-індивідуаліст здатний осмислити і переосмислити образ, затаврований Господом і віковою традицією. Поет не взяв на себе роль захисника Каїна, а спробував перевтілитись у свого героя і з погляду передової людини XIX ст. подивитися на світ очима першого в світі бутаря. Драматична форма твору дала змогу авторові трансформувати релігійні догми у відкриту дискусію, де дві логічно обгрунтовані думки часто заперечують одна одну. Сам характер Каїна побудований із окремих несумісних думок і почуттів. Усе це ускладнює завдання перекладача.

В українській перекладній літературі є кілька відтворень драми Байрона «Каїн»: І. Франко, Є. Тимченко, Ю. Корецький і М. Кабалюк переклали цей твір повністю. Леся Українка — лише уривок першої дії. Матеріалом для аналізу у цій статті

послужив оригінал Байронового твору у зіставленні з перекладами І. Франка, М. Кабалука та Лесі Українки.

Переклади І. Франка і М. Кабалука, опубліковані відповідно 1879 та 1984 рр., — це найдавніший і найновіший переклади містерії «Каїн» в українській літературі, інтерпретації, розділені цілою епохою. Переклади І. Франка та Лесі Українки (1898) належать до одного періоду, однак цікаві для дослідження як інтерпретації видатних літературних особистостей.

У нашому перекладознавстві вже проводилося вивчення української байроніани, зокрема, Д. Кузик досліджував переклади Байрона в українській дожовтневій літературі. Проте переклади містерії «Каїн» окремо не розглядалися.

Труднощі та успіхи у процесі перекладання «Каїна» зумовлені багатьма особливостями оригіналу. Найцікавіша і найважливіша з них — це смислова, лексична і стилістична багатозначність твору Байрона.

Насамперед, глибока філософічність і високий рівень абстрактності драми — причина її історично-просторової багатозначності. Це дає право перекладачеві відобразити у творі характерні риси своєї епохи й свого народу. Талановитий перекладач повинен зробити ці риси непомітними, щоб вони не суперечили оригіналу, і, водночас, зосереджували увагу читача на сучасних йому проблемах. Лише ретельний зіставний аналіз перекладу і оригіналу проллє світло на цю приховану алюзію. Так, М. Кабалука працював над «Каїном» у часи, коли перекладна література була чи не єдиною можливістю вголос говорити про страшну дійсність. Як підказка читачеві звучить коментар перекладача до публікації у журналі «Всесвіт»: «Важко уявити собі якийсь інший сюжет, котрий уможливив би таке цілковите злиття ідейно-поетичного задуму художника із конкретним життєвим матеріалом» [1, с. 128]. Згідно з цим принципом, М. Кабалука збагатив переклад ключовим словом *плазун* та його похідними. Таким чином перекладач підкреслює найогиднішу рису своїх сучасників: лицемірне рабське плазування. Повторюване слово охоплює кілька синонімів оригіналу (a creeping thing, a reptile, a serpent, a snake, to bow, to sojourn та ін.), зберігаючи власну емоційну семантичну насиченість.

Lucifer: I scorn all
That **bows** to him, who made things but to **bend**
Before his sullen, sole eternity;
But we, who see the truth must speak it
Thy
Fond parents listen'd to a **creeping thing** [6, с. 524].

Люцифер: Все мені огидне,
Що перед ним *плазує*. Він створив
Живих, щоб тільки *повзали* вони

Перед його похмурим вічним тронном.
Ми ж бачим правду й скажемо її.
Батьки твої наївні *плазуна*
Послухали — і впали [1, с. 108].

Неможливо не відчутти звукову виразність цього ключового слова в українському перекладі. Воно викликає зоровий образ слизької і нікчемної істоти. Так ім'я Байрона захистило від суворого цензора дорогу перекладачеві ідею. Ключове слово *плазун* у перекладі відіграло роль закодованого послання читачеві, здатному розкрити підтекст.

Джерелом перекладацького пошуку є багатогранність образів і глибина філософських зв'язків у драмі Байрона. Зокрема, кожному перекладачеві властиве певне обґрунтоване розуміння образу Каїна, і, якщо потрібно, він ладен пожертвувати значенням окремих фраз заради цілісного відтворення цього розуміння. Так, І. Франко вважає Каїна не стільки бунтарем, скільки неспокоїною душею: «...такий дух конечно мусить обридати собі життя, обридати собі людей» [2, с. 642]. Перекладач наголошує на цій «обридлості» і доходить висновку: Каїн знає достатньо, щоб відчувати відразу до життя, але занадто мало, щоб відкрито повстати. Згідно із таким трактуванням образу, І. Франко вносить деякі зміни в оригінал. В одному з епізодів першої дії Каїн дорікає батькам:

Caïn: And wherefore pluck'd ye not the tree of life:
You might have defied him [6, с. 521].

У перекладі І. Франка:

Каїн: Чом ви не їли
Із дерева життя? *Тоді б нічо*
Не погубило вас [2, с. 561].

Перекладач замінює слово, наповнене бунтівливим змістом, *to defy* (*кидати виклик*) як таке, що не відповідає стану невпевненості і депресії, у якому перебуває Каїн. Крім того, абстрактне поняття відсутності (*нічо*) витісняє конкретний образ Бога, про який згадується в оригіналі. Певне пом'якшення спостерігається і в перекладі М. Кабалука, хоча головна ідея протистояння збережена.

Каїн: Чому ж не рвали з дерева життя?
Тоді йому могли б ви не коритись [1, с. 105].

Цікаві зміни вносять у текст Леся Українка. Хоча перекладачка вилучає слово *to defy*, ідея виклику зберігається, оскільки замість займенника-евфемізму *he* (*він*) прямо вживається іменник *Бог*.

Каїн: Чом з дерева життя ви плоду не зірвали?
Тоді б вони не боялись Бога [3, с. 312].

Звичайно, деякі тлумачення перекладачів можуть бути помилковими, однак загальна концепція образу Каїна видається незаперечною: він — мужня людина, здатна усвідомити несправедливість, але не здатна боротися з нею. Тому слова Люцифера, що Каїн належить до душ, які насмілилися використати своє безсмертя („...souls who dare use their immortality“ [6, с. 523]), видаються передчасними. Українські перекладачі ідуть від слів далі до авторського розуміння. М. Кабалюк та І. Франко воліють замінити *to use* (*використовувати*) словами із слабшим значенням.

У перекладі І. Франка:

Люцифер: Ми душі, що свою безсмертність *чуеть* [2, с. 566].

У перекладі М. Кабалюка:

Ми душі, що *насмілились* безсмертя
Своє *збагнути* [1, с. 107].

Леся Українка зберігає рівновагу між відповідністю оригіналу і процесом переосмислення. Дія, яка у Байрона показана як завершена, набуває значення бажаної.

Люцифер: Ті, що *хотять скористати* з безсмертя [3, с. 317].

У наведених вище уривках перекладачі вносять зміни до оригіналу, бажаючи наблизитись до нього. Ці розбіжності між оригіналом і перекладом зумовлені не неухважністю перекладачів, а їхнім намаганням бути якомога уважнішими.

Однак деколи неточність перекладу розриває суттєві, хоча й не чітко окреслені, філософські зв'язки. Прикладом може слугувати фраза із молитви Цілли:

Zilla: Keep us from further evil [6, с. 521].

Слово *further* (*подальший*) приховує патяк на майбутні події, які повернуть зло.

У перекладі І. Франка підтекст стирається:

...хорони нас
Від *всього злого* [2, с. 560].

Натомість М. Кабалюк подає точний, чудово структурно побудований переклад, де слово *further* винесене в окремий рядок:

Від *зла* нас бережи
Подальшого [1, с. 104].

Леся Українка передає бажаний відтінок значення, використовуючи яскравіший відповідник іменника evil (зло):

О Боже! Ти — любов, творець, благословення,
І все-таки ти змія допустив,
Щоб він позбавив раю мого батька.
Рятуй нас від лихого [3, с. 311].

Вираз «від лихого» поєднує два значення: перше — це формальне відтворення evil в оригіналі, друге — семантичне продовження образу змія-спокусника. Родовий відмінок у цільовій мові приховує родові розмежування (*лихо* в значенні *біда* і *лихий* у значенні *диявол*). Таким чином, хоч Леся Українка відходить від букви оригіналу, вона створює той самий філософський підтекст. При цьому перекладачка використовує смислову двозначність, яка є особливістю твору Байрона.

У драмі «Каїн» можна простежити випадки, коли два значення слова реалізуються одночасно, або ж одне з них криє у собі інше. Перекладач змушений шукати нові шляхи передачі змісту тому, що, звичайно, два значення англійського слова можна передати лише за допомогою двох окремих одиниць української мови.

Варто процитувати строфу, де Люцифер аналізує любов Каїна:

Lucifer: Thou lovest it, because 'tis beautiful,
As was the apple to thy mother's eye;
And when it ceases to be so, thy love
Will cease like any other appetite [6, с. 535].

Наведена строфа — цікавий приклад подвійної семантичної двозначності. Образ яблука викликає передусім яскраві асоціації із переказом про гріхопадіння перших людей. Відповідно, Люцифер інтерпретує кохання як результат цього гріхопадіння. Однак слово eye поряд зі словом apple створює новий образ an apple of one's eye (*зіниця ока*). Важко визначити, який саме підтекст творить цей вираз у даному контексті. Мабуть, тут мова йде уже про надтекст. Так, цей образ можна сприймати як символ непорочності, яку Єва повинна була б берегти, як зіницю ока, і яку вона втратила, щойно скуштувавши заборонений плід. У будь-якому випадку передати цей смисловий нюанс у цільовій мові неможливо. Українські перекладачі відтворюють лише перше значення слова apple (*яблуко*). Перекладач має справу із двома тонкими нитками, які деколи сплітаються, деколи розходяться, але неминуче перериваються у цільовій мові.

Одночасна реалізація двох відтінків слова appetite допущає певні альтернативи у перекладах. У цьому випадку підтекст чит-

ко окреслений: appetite n. 1. a natural desire to satisfy bodily needs, esp. for food or sexual activity; 2. (usu followed by for) an inclination or desire [7, с. 51].

Найближче значення слова appetite — *фізичне бажання їжі* — продовжує метафору, пов'язану з яблуком Єви. Проте в устах скептика Люцифера реалізується також груба конотація цього слова, яка означає прагнення тілесних насолод. Таким чином автор передає зневажливе ставлення Люцифера до кохання, ставлення, вміло завуальоване двозначністю. У семантичній структурі цільової мови не існує відповідника, який охоплював би обидва відтінки значення: апетит 1) *бажання їсти, охота до їжі*; 2) *прагнення до чого-небудь* [5, с. 54].

Саме тому буквальний переклад цього слова видається невиправданим. Справа не лише в тому, що він знівелював би ефект подвійної метафори. Затерлося б суб'єктивне ставлення Люцифера до кохання, а отже, дещо від його характеру. Крім того, українське слово *апетит* не позбавлене певної термінологічної конотації і, відповідно, не може увійти у класичну поезію. Це усвідомлюють обидва перекладачі. В інтерпретації І. Франка маємо повну заміну значень. Перекладач нехтує двозначністю і творить власне порівняння:

Люцифер: Любиш,
Бо гарне, так яблуко колись
Було для Єви. Як краса загине,
То й любов твоя, мов дим, розвієсь [2, с. 612].

М. Кабалюк робить все можливе, щоб зберегти обидва відтінки значення, і перекладає appetite як *хіть*:

Ти любиш, бо воно тобі прекрасне,
Таким і плід здавався оку Єви,
Але краса зів'яне і любов
Припиниться, як всяка інша *хіть* [1, с. 119].

Тут доречним буде звертання до теорії Є. М. Верещагіна і В. Г. Костомарова про семантичні частки, елементарні поняття у складі спільного для них поняття [4, с. 15]. Жива внутрішня структура слова *хіть* (*хотіти*) — це та семантична частка, яка об'єднує це поняття з поняттям appetite. *Хіть* означає фізичне бажання. Вжита як заміник слова *любов* ця лексична одиниця відтворює зневажливу конотацію оригіналу. Інтерпретація М. Кабалюка — це найвдаліше вирішення обговорюваної перекладацької проблеми.

Внутрішня структура слова — надзвичайно тонка організація, і лише справжній митець здатний розщепити її і з'єднати окремі елементи на новому незвичному рівні. Але навіть найталановитіший перекладач часто не може повторити цей процес

у невластивій йому (процесу) ситуації цільової мови. У таких випадках перекладач намагається згладити труднощі і відшукати нові засоби відтворення оригіналу. Проте, якщо засіб подвійної метафори побудований на багатозначності слова, його можна відтворити в іншому епізоді. Наведемо приклад такого успішного зміщення ефекту в перекладі М. Кабалюка:

Lucifer: Who covets evil
For its own bitter sake? — None-nothing!
The leaven of all life, and lifelessness [6, с. 534].

У перекладі І. Франка відтворено точне значення слова leaven (*дріжджі, закваска*):

Люцифер: Хто шукає зла
для зла самого? Но воно конечно
Мов закваска для всього, що існує [2, с. 608].

М. Кабалюк заглиблюється у структуру слова і розглядає поняття leaven (*дріжджі*) не лише як речовину, а й як процес. Перекладач знаходить український відповідник, який поширює метафору за допомогою одночасної реалізації двох омонімів *бродіння*:

Хто шукає зла
Заради злих властивостей його?
Ніхто — ніщо! *Бродіння* зла повсюди
Охоплює життя і нежиття [1, с. 118].

Таким чином М. Кабалюк відтворює смислову двозначність як суттєву особливість стилю Байрона, не втрачаючи жодної деталі оригіналу.

Цікавим видається ще один випадок багатозначності, створеної за допомогою евфонічних засобів, коли розбіжність між графічною формою слова і звучанням розкриває семантичну опозицію:

Lucifer: Thou hast seen both worms and world,
Each bright and sparkling — what dost
think of them? [6, с. 530].

У перекладі І. Франка:

Люцифер: Ти бачив і *мушки* й *світи* однако
Хороші й ясні; що ж про них гадаєш? [2, с. 592].

У перекладі М. Кабалюка:

Ти бачив *черви* і *світи*: вони
І світяться й яскраються — що про них
Ти думаєш? [1, с. 113].

Байрон об'єднує два поняття, наголошуючи їхню опозицію щодо важливості і розмірів. Їхня єдність — очевидна, а протилежність — дійсна. Алітерація сонорного *W* посилює ефект схожості. Однак, крім того, автор використовує цілком новий засіб, який можна назвати графічною анафорою. Уважний читач підсвідомо помічає повторення трьох початкових літер із різною вимовою у словах *worm* та *world*. Анафоричне написання створює враження подібності між зображуваними поняттями. Різне звучання вказує на формальність цієї подібності. Це досить складне явище створює непереборну перешкоду для українських перекладачів, оскільки у цільовій мові написання збігається з вимовою. Перекладачі могли б вжити алітерацію, однак вони воліють зосередити увагу на семантичній опозиції, ігноруючи зовнішню схожість.

Неважко помітити, що переклади І. Франка і М. Кабалука відрізняються за суттю протилежності між поняттями *worm* та *world*. І. Франко наголошує опозицію щодо розмірів: *мушка* сприймається як найменша і наймізерніша частина світу. М. Кабалюк передає розбіжність щодо значущості: хоч і блискучі, *черви* — найнікчемніші істоти у блискучих світах. Останній варіант, що виражає більш зневажливу конотацію, видається ближчим до оригіналу. Можна запропонувати інший варіант, який врахував би звукові особливості цього уривку: *світляки і світи*. Анафору збережено, однак розбіжність між написанням і звучанням зникає. Крім того, опозиція значень здається пом'якшеною. Експресивний засіб, розглянутий вище, є одним із найцікавіших у драмі Байрона, і його відсутність у перекладі видається великою, хоча й обґрунтованою втратою.

На завершення слід знову підкреслити, що образ Каїна належить вічності. Байрон доводить, що сприйняття цієї вічності не абсолютне. Багатозначність образів і стилістичних засобів у творі відкриває широке коло для перекладацьких знахідок і невдач. Проаналізовані нами переклади не можуть змагатися за першість, оскільки кожен з них репрезентує власне розуміння драми Байрона «Каїн», яка є живим містком між ними.

1. *Байрон Дж.-Г. Каїн* / Пер. М. Кабалука // Всесвіт. 1984. № 3. С. 104—129.
2. *Байрон Дж.-Г. Каїн* (Замітка перекладчика) // Франко І. Збір. творів: У 50 т. К., 1978. Т. 12. С. 559—645.
3. *Байрон Дж.-Г. Каїн* (уривок) // Л. Українка. Збір. творів: У 12 т. К., 1975. Т. 2. С. 310—317.
4. *Верещагин Е. М., Костомаров В. Г.* Лингвострановедческая теория слова. М., 1980.
5. Словник української мови: В 11 т. / Редкол.: І. К. Білодід (голова) та ін. К., 1970. Т. 1.
6. *Lord Byron. Cain: A Mystery* // *The Poetical Works of Lord Byron*. London, 1957. P. 521—545.
7. *The concise Oxford dictionary of current English* // Ed. by R. E. Allen. Oxford, 1990.

The present paper covers the Ukrainian translations of Byron's mystery „Cain“. The polysemic character of this drama on lexical, stylistic and seman-

tic levels appears to be one of the main stumbling blocks for the translators. The stylistic ambiguity of some words which in Byron's context evokes two different images makes the translators look for new ways of interpretation. The reproduction of the British poet's style sometimes suffers heavy losses in the Ukrainian interpretations e. g. the graphical anaphora as the highest point of semantic ambiguity has inevitably been lost in them.

Стаття надійшла до редколегії 03.09.95

Б. С. ПОПОВИЧ, викл.,
Львівський університет

ЗВЕРТАННЯ ЯК СТРУКТУРНО-КОНОТАТИВНА РЕАЛІЯ І ПЕРЕКЛАД

Аксіомою у перекладацькій практиці є те, що одне з найважливіших із найважчих завдань для перекладача художнього слова — зберегти і відтворити у мові-переймачі національну, етнокультурну специфіку оригіналу. Слід домагатися, щоб таку інформацію якомога повнішою мірою донести до іншомовного читача. Без сумніву, одним з найпотужніших засобів створення історико-культурного колориту в літературному творі є *реалія* в широкому розумінні цього слова — на лексичному та структурному рівнях.

У перекладознавстві ґрунтовне дослідження суті реалії та засобів відтворення її семантико-стилістичних функцій засобами цільової мови в українсько-англійській площині провела Р. П. Зорівчак. У своїй докторській дисертації, а згодом у монографії «Реалія і переклад» вона впровадила до наукового апарату перекладознавства поняття *структурно-конотативної реалії* для позначення особливо маркованих конотацій граматичних і словотвірних форм, що несуть додаткову вторинну інформацію і значний заряд художньо-естетичної експресії та не мають безпосередніх відповідників у цільовій мові [2, с. 157—158]. В українсько-англійському бінарному зіставленні до цієї категорії найтипівіших, найпоширеніших структурно-конотативних реалій належить, передусім, звертання, виражене кличним відмінком, з власною системою флексій для чоловічого та жіночого родів однини (на відміну від англійського вокативу, який не має особових закінчень). Ця дивергентність, а також певні історико-культурні, національно-традиційні чинники позначилися на узусі вживання звертання в обидвох мовах. *Звертання* — це

вагомий стильотворчий засіб як в українському, так і в англійському художньому мовленні; воно відіграє особливу роль у створенні національно-культурної своєрідності художнього твору; його номінативна функція, як правило, поєднується з емоційно-оцінковою, і воно несе значний заряд художньої експресії. Проте, на противагу неморфологічним формам англійського вокативу характерні закінчення кличного відмінка **-о, -е, -у, -ю**, творячи особливу евфонію, ритміку тексту, одночасно своїм звучанням відіграють роль своєрідних інтенсифікаторів контекстуальних конотативних значень звертання, а часто створюють і додаткові відтінки значень. Такого явища не спостерігаємо в англійській мові з огляду на відсутність закінчень кличного відмінка, порівн.:

«Ой, Дніпре, мій Дніпре, широкий
та дужий!
Багато ти, батьку, у море носив
Козацької крові, ще понесеш, друже!
[12, с. 87].

O Dnieper, my mighty Dnieper,
So vast and broad and strong,
Much hast thou borne o Sire, of flood
to the mighty sea,
Cossack blood, my friend [27, с. 92].

У словах-звертаннях семний компонент «адресатність» виділяємо, звичайно, в обидвох варіантах, проте українські закінчення **-е (друже)**, **-у (батьку)**, **-е (Дніпре)** не лише породжують сему адресатності, але й слугують своєрідними підсилювачами семних компонентів значень *велич, сильна любов до рідної землі, велика шана, смуток*, які контекстуально виділяємо у цих звертаннях. Завдяки флексіям відбувається явище так званого «підсилення семи», тобто зміна її яскравості в бік підвищення [6, с. 109]. Перекладачеві таку функцію значущих морфологічних форм кличного відмінка доводиться компенсувати в англійській мові переважно на лексичному та синтаксичному рівнях. Певного послаблення експресії важко уникнути, проте наведений вище приклад — один із зразкових варіантів компенсації конотацій емоційно-оцінкового українського звертання англійською мовою. Введення архаїчного урочисто-шанобливого Sire (archaic: a form of address to a king [22, с. 929]) з вигуком **О**, ампліфікація присвійним інтимізуючим займенником *ту*, прикетникова ампліфікація (*широкий та дужий* — mighty, so, vast, broad, strong) — створюють художньо-естетичний баланс між оригіналом і перекладом. На жаль, не зовсім домігся цього інший перекладач — Джон Вір:

„Oh Dnieper, my Dnieper, you're wide and you're deep!
Much red Cossack blood to the sea you have borne;
More yet you will carry! [13, с. 114].

І якщо для відтворення урочисто-піднесеного фінального *друже* перекладач вводить далі у контексті *my old friend*: „This night,